

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

IGOR B. CARDOSO

O AMOR EM *DÁFNIS E CLOÉ*:

As traduções de Jacques Amyot (1559), Paul-Louis Courier (1810) e Roberto Freire (1965)

BELO HORIZONTE

2019

IGOR B. CARDOSO

O AMOR EM *DÁFNIS E CLOÉ*:

As traduções de Jacques Amyot (1559), Paul-Louis Courier (1810) e Roberto Freire (1965)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais para a obtenção do Título de Doutor em História.

Linha de Pesquisa: História e Culturas Políticas

Orientadora: Prof^ª. Heloisa Maria Murgel Starling

Belo Horizonte

2019



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**



**"O AMOR EM DÁFNIS E CLOÉ: As traduções de Jacques Amyot (1559),
Paul-Louis Courier (1810) e Roberto Freire (1965)"**

Igor Barbosa Cardoso

Tese aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Heloísa Maria Murgel Starling - Orientadora
UFMG

Profa. Dra. Miriam Hermeto de Sa Motta
UFMG

Prof. Dr. Rafael Scopacasa
UFMG

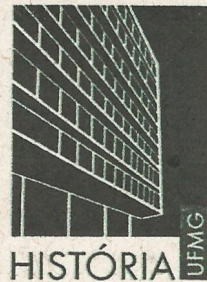
Profa. Dra. Lorena Lopes da Costa
UFOPA

Profa. Dra. Renata Senna Garraffoni
UFPR

Belo Horizonte, 23 de outubro de 2019.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



ATA DA DEFESA DE TESE EM HISTÓRIA DE IGOR BARBOSA CARDOSO
Nº REGISTRO: 2015667886

Aos 23 dias do mês de **outubro** de 2019 (**dois mil e dezenove**), reuniu-se a Comissão Examinadora composta pelos professores doutores **Heloísa Maria Murgel Starling** (UFMG), **Miriam Hermeto de Sa Motta** (UFMG), **Rafael Scopacasa** (UFMG), **Lorena Lopes da Costa** (UFOPA) e **Renata Senna Garraffoni** (UFPR), para julgar o trabalho final intitulado: **O AMOR EM DÁFNIS E CLOÉ: AS TRADUÇÕES DE JACQUES AMYOT (1559), PAUL-LOUIS COURIER (1810) E ROBERTO FREIRE (1965)**, requisito final para a obtenção do grau de **DOCTOR EM HISTÓRIA**. Abrindo a sessão no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais, Área de Concentração: História, tradição e modernidade: política, cultura e trabalho - Linha de Pesquisa: História e Culturas Políticas, a Presidente da Comissão, professora **Heloísa Maria Murgel Starling**, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra ao candidato, para a apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição de resultado final. O candidato foi considerado **APROVADO**. O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pela Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, a Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ata, que foi assinada pelos examinadores participantes. Belo Horizonte, 23 de outubro de 2019.

Observação da Banca:

O candidato apresentou uma tese original, bem estruturada, multidisciplinar e com objeto construídos a partir de diferentes temporalidades históricas. Recomenda-se a publicação em forma de livro.

Comissão Examinadora:

Heloísa Maria Murgel Starling
Prof.ª. Dra. Heloísa Maria Murgel Starling - Orientadora (UFMG)

Prof.ª. Dra. Miriam Hermeto de Sa Motta (UFMG)

Rafael Scopacasa
Prof. Dr. Rafael Scopacasa (UFMG)

Lorena Lopes da Costa
Prof.ª. Dra. Lorena Lopes da Costa (UFOPA)

Renata Senna Garraffoni
Prof.ª. Dra. Renata Senna Garraffoni (UFPR)

907.2 Cardoso, Igor Barbosa
C268a O amor em Dáfnis e Cloé [manuscrito] : as traduções de
2019 Jacques Amyot (1559), Paul-Louis Courier (1810) e Roberto
Freire (1965) / Igor Barbosa Cardoso. - 2019.
203 f. : il.
Orientadora: Heloisa Maria Murgel Starling. .

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

1.História – Teses. 2. Longus. Dáfnis e Cloé.
3. Traduções – Teses. I.Starling, Heloisa Maria Murgel. II
.Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.

Para o Caetano,
υιός τε και μαθητής.

Resumo

Nas palavras de Giles Barber, *Dáfnis e Cloé* é um “desconhecido *best-seller*”. Os termos utilizados são argutos, capazes de expressar, ao mesmo tempo, a trajetória subterrânea e fecunda da obra antiga no período moderno. Desde o século XVI, o amor idílico em Longo serviu de modelo e inspiração para as produções culturais vindouras, apesar de nem sempre reconhecidos. Esse é o caso de Roberto Freire, que, frequentemente lembrado pela criação da somaterapia, é autor do romance *Cleo e Daniel* (1965), cujo enredo envolve a tradução de *Dáfnis e Cloé* ao português. Mais do que mera referência ao texto antigo, Freire explicitou, em diversos momentos, a importância de Longo para a formulação de suas ideias. No entanto, nem mesmo o sucesso de vendas de *Cleo e Daniel* avalizou leituras que efetivamente aproximassem o passado longínquo a esse passado recente. Haveria alguma presença do antigo amor entre dois jovens apaixonados na elaboração da terapia de Freire? A tese não responde precisamente a essa questão, mas pode servir como instigante ponto de partida, ao debruçar-se sobre a reformulação do idílio antigo no romance de Freire, tanto quanto em suas primeiras investidas artísticas (teatro e telenovela), tendo em vista as convulsões sociais e políticas que aconteciam no Brasil. Para tanto, é necessário, antes, inquirir o que Freire efetivamente pode mobilizar da obra de Longo, pois, entre os séculos II e XX, há uma infinidade de mediações, que ora suprimem, ora adicionam valores, programas e imaginários – e não somente palavras. Duas traduções francesas são particularmente importantes. Com *Les amours pastorales* (1559), Jacques Amyot verteu Longo pela primeira vez ao vernáculo e, com *Daphnis et Chloé* (1810), Paul-Louis Courier retomou a primeira tradução para corrigir passagens consideradas pouco fieis ao texto antigo, além de apresentar um novo trecho de *Dáfnis e Cloé* – até então dado como perdido –, em um desventuroso episódio que acabou por danificar o importantíssimo manuscrito de Florença. Ao coligar as três traduções com o texto antigo, não se busca desvendar o “original”, mas evidenciar a importância dos estudos de recepção da cultura clássica para a compreensão de problemas modernos e, em última análise, o papel que ela pode conferir para a compreensão da história antiga: enfim, busca-se exprimir a pertinência dos antigos entre nós.

Palavras-chave

Romance; Tradução; Recepção; Tradição.

Abstract

In Giles Barber's words, *Daphnis and Chloe* is an "unknown bestseller". The terms used by the author are insightful, simultaneously expressing the underground and fruitful pathway of the Ancient text in Modern History. Since the 16th century the idyllic love as devised by Longus has worked both as a role model and an inspiration for future cultural production, even though it has not always been recognized as such. This is the case of Roberto Freire, who is often remembered as the creator of somatherapy. Freire is also the writer of *Cleo e Daniel* (1965), which plot involves the translation of *Daphnis and Chloe* into Portuguese. More than a simple reference to the Ancient text, Freire considered, at various times, the importance of Longus for the formulation of his ideas. However, not even *Cleo e Daniel*'s sales success endorsed analysis that effectively approach the distant past in relation to this recent past. Was there any presence of the ancient passion between the two young lovers in the elaboration of Freire's therapy? This doctoral dissertation does not answer this question in particular. However, it can work as an intriguing starting point for this as it addresses the reformulation of the Ancient idyll in Freire's novel, as well as in his first artistic production (on theater and soap opera), in view of the social and political upheavals that took place in Brazil. In order to do so, the dissertation first inquires what Freire could effectively mobilize from Longus' writings. Between the 2nd and 20th centuries, the text passed through a myriad of cultural mediations, which sometimes suppressed and in others added values, programs and imaginary – and not only words – to the Ancient novel. Two French translations had a major importance. Longus' first vernacular edition was *Les amours pastorales* (1559), by Jacques Amyot. With *Daphnis et Chloé* (1810), Paul-Louis Courier resumed the first translation to correct passages considered unfaithful to the Ancient text. He also introduced a new passage from *Daphnis and Chloé* – hitherto lost – in an unfortunate episode that ended damaging the important manuscript of Florence. Comparing the three translations with the Ancient text, this dissertation does not seek to unravel the "original". It aims to highlight the importance of Classical Reception Studies on understanding modern problems and, ultimately, the role it has on understanding Ancient History itself. Lastly, the dissertation expresses the relevance of the Ancients among us.

Key-words

Novel; Translation; Reception; Tradition.

Résumé

Selon Giles Barber, *Daphnis et Chloé*, c'est un « inconnu *best-seller* ». Les termes utilisés sont pleins d'esprit, capables d'exprimer en même temps la trajectoire souterraine et fertile de l'œuvre antique à l'époque moderne. Depuis le XVI^e siècle, l'amour idyllique chez Longus a servi de modèle et d'inspiration pour des productions culturelles à venir, bien que pas toujours reconnus. C'est le cas de Roberto Freire, souvent reconnu comme créateur de la *somaterapia*, il est l'auteur du roman *Cleo e Daniel* (1965), dont l'intrigue implique la traduction en portugais de *Daphnis et Chloé*. Plus qu'une simple référence à l'ancien texte, Freire a mesuré plusieurs fois l'importance de Longus pour la formulation de ses idées. Cependant, même le succès des ventes de *Cleo e Daniel* n'a pas garanti des lectures qui permettraient de rapprocher le passé lointain du passé récent. Y aurait-il une présence de l'amour ancien entre deux jeunes passionnés dans l'élaboration de la thérapie de Freire ? La thèse ne répond pas précisément à cette question, mais elle peut servir d'un encourageant point de départ, car elle se penche sur la réélaboration de l'idylle antique dans le roman de Freire, autant que sur ses premières avancées artistiques (théâtre et feuilleton télévisé), face aux bouleversements sociaux et politiques qui ont eu lieu au Brésil. Pour ce faire, il faut plutôt s'interroger sur ce que Freire peut effectivement mobiliser à partir de l'œuvre de Longus, puisque, entre le II^e et le XX^e siècles, il existe une infinité de médiations, qui tantôt suppriment, tantôt ajoutent des valeurs, des programmes et des imaginaires – et pas seulement des mots. Deux traductions françaises sont particulièrement importantes. En 1559, Jacques Amyot a traduit Longus pour la première fois en langue vernaculaire et, en 1810 Paul-Louis Courier reprend la première traduction pour corriger des passages jugés infidèles à l'ancien texte, en outre de présenter un nouvel extrait de *Daphnis et Chloé* – jusque là considéré perdu – dans un épisode regrettable qui a fini par endommager l'important manuscrit de Florence. En rapprochant les trois traductions avec l'ancien texte, nous ne cherchons pas à dévoiler l'« original », mais à souligner l'importance des études de la réception de la culture classique pour la compréhension des problèmes modernes et, finalement, le rôle qu'elle peut conférer pour la compréhension de l'Histoire ancienne : en bref, on cherche à exprimer la pertinence des anciens parmi nous.

Mot-clés

Roman ; Traduction ; Réception ; Tradition.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Frontispício da primeira edição de <i>Les amours pastorales</i>	30
FIGURA 2 – As rasuras, origens do prólogo	35
FIGURA 3 – <i>O voyeurismo</i> de Dáfnis e o corpo seminudo de Cloé, por Phillippe d’Orléans	89
FIGURA 4 – Dáfnis e Cloé se banham nus, por Paul Leroy	91
FIGURA 5 – Caricatura de Morales J. Morales sobre a censura em <i>Quarto</i>	142
FIGURA 6 – Peça publicitária de <i>Gente como a gente</i> (23/06/1959)	144
FIGURA 7 – Peça publicitária de <i>Gente como a gente</i> (26/06/1959)	145
FIGURA 8 – Ilustração de Pedro Freire para a edição <i>Jornalivro</i> (1972)	167

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AP – Ação Popular

Conv. Soppr. 627 – Manuscrito *Conventi Soppressi 627*, situado em Florença

DOPS – Departamento de Ordem Política e Social

EAD – Escola de Arte Dramática

IPM – Inquérito Policial-Militar

Par. Gr. 2895 – Manuscrito *Parisinus Graecus 2895*, situado em Paris

SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais

SNT – Serviço Nacional de Teatro

STM – Superior Tribunal Militar

TUCA – Teatro da Universidade Católica (PUC-SP)

UNE – União Nacional dos Estudantes

Vat. Gr. 1348 – Manuscrito *Vaticanus Graecus 1348*, situado em Roma

AGRADECIMENTOS

À professora Heloisa Starling, pela orientação, que me permitiu, ao mesmo tempo, liberdade de pesquisa e ancoragem para interlocução; ainda, pela oportunidade ímpar de aprendizado no Projeto República;

Aos professores Rafael Scopacasa e Wander Melo Miranda, pelas generosas contribuições na qualificação;

Às professoras Lorena Lopes da Costa, Miriam Hermeto de Sá Motta e Renata Senna Garraffoni, além do professor Rafael Scopacasa, que gentilmente aceitaram compor a banca para a defesa do doutoramento;

Às professoras Eliza Linhares Borges e Lorena Lopes da Costa, aos professores Jacyntho Lins Brandão e José Antonio Dabdab Trabulsi, pela leitura experiente dos primeiros esboços da tese;

A Bruna Toso, pela cuidadosa revisão do texto para qualificação; a Rafael Silva, pela revisão atenta da tese e, ainda, pelos comentários e sugestões, todos instigantes;

À minha companheira Luisa Morais, que, além de acompanhar todos os desdobramentos da pesquisa, revisou as traduções do francês;

Ao professor Edson Martins, pela generosidade de possibilitar meu acesso à fotocópia do manuscrito *Conventi Soppressi 627*, atualmente localizado na *Biblioteca Medicea Laurenziana*, em Florença;

Ao professor François Hartog, que recomendou meu acesso a *Bibliothèque national de France*, onde constam algumas edições raras de *Dáfnis e Cloé*;

A *La Société des Amis de Paul-Louis Courier* (SAPLC), na pessoa de Jean-Pierre Lautman, seu Secretário Geral, pela disponibilização de um número de “Les Cahiers Paul-Louis Courier”, no qual consta o trabalho *Pour l’amour du grec*, de Jean-René Vieillefond;

Aos familiares do editor Sérgio de Souza, na pessoa de seu filho Marcelo de Souza, pela permissão de fotocopiar a edição do Jornalivo de *Cleo e Daniel*;

Aos familiares de Roberto Freire, nas pessoas de seu filho Paulo Freire, sua nora Jô de Souza e seu neto Tom, que permitiram a fotocópia dos roteiros televisivos de *Gente como a gente* e viabilizaram a reprodução das gravuras da edição do Jornalivo de *Cleo e Daniel*, de autoria de Pedro Freire, seu filho já falecido;

A Humberto Pereira, pela concessão de entrevista em 26 de setembro de 2017 sobre a roteirização e produção do filme *Cleo e Daniel*;

À Seção de Arquivo do Superior Tribunal Militar (STM), na pessoa de Juvani Borges, pelo auxílio nas buscas por Inquéritos Policial-Militares (IPM's) em torno de Roberto Freire;

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), nas pessoas do professor Mauro Lúcio Leitão Condé e do secretário Maurício Mainart de Moura, pela colaboração durante os quatro anos de pesquisa e, em especial, pelo apoio para a realização dos trabalhos de campo;

Aos professores e discentes do curso de Bacharelado em Humanidades da Universidade Federal dos Vales Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM), *campus* Diamantina, pela oportunidade de aprendizado com a docência das disciplinas “História Antiga” e “História Medieval” no primeiro semestre de 2015;

À professora Maria Cecília de Miranda Coelho, que gentilmente aceitou me integrar no curso de extensão “Mitologia, História e Cinema”, realizado no primeiro semestre de 2018; ainda, pelo estímulo fecundo para os estudos de recepção da cultura clássica no cinema;

Mais uma vez, ao professor José Antonio Dabdab Trabulsi, orientador de monografia e de mestrado, referência incontornável para a História Antiga e a recepção dos clássicos na historiografia moderna;

E, também, ao professor Jacyntho Lins Brandão, a quem devo a primeira e mais bela experiência junto aos romances gregos;

Agradeço, igualmente, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de bolsa durante três anos do doutoramento, sem a qual não seria possível realizar a pesquisa;

Às amigas e aos amigos historiadores Aline Lemos, Ana Tereza, Augusto Leite, Gabriel Amato – a quem devo importantes conselhos de pesquisa em Ditadura Militar e tantas outras ajudas –, Gabriel Nascimento, Guilherme Fernandes, João Renato – a quem devo a solidariedade no tempo em que fiquei desempregado –, Juliana Ventura, Marcela Telles, Raissa Brescia, Taciana Garrido e Thiago Prates pelo diálogo com a história; do mesmo modo, às amigas Carol Rossetti e Rebeca Prado e aos amigos André Oliveira, Ismael Artur e Rafael Amato por evidenciarem que esses diálogos com a história podem ser menos rugosos;

Por fim, aos meus pais, Maria de Fátima Barbosa Cardoso e Hugo Gregório Cardoso, que, além de todo o suporte fornecido, ensinaram-me a acreditar na educação, na ciência e na cultura.

Ainda que a escrita seja solitária, a pesquisa acadêmica só é possível se inserida em uma comunidade que a apoia. Se os possíveis méritos devem ser compartilhados, as falhas são de minha inteira responsabilidade.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

A história de um encontro.....	15
--------------------------------	----

PARTE I. O LONGO PERCURSO DE DÁFNIS E CLOÉ

Capítulo 1 – A tradução de Jacques Amyot	31
--	----

Capítulo 2 – A tradução Amyot-Courier	60
---	----

INTERLÚDIO

A simetria entre Cloé e Dáfnis	91
--------------------------------------	----

PARTE II. O SUBMUNDO DE LONGO

Capítulo 3 – A tradução de Benjamim Clemente	113
--	-----

Capítulo 4 – Traduzir o autor	139
-------------------------------------	-----

CONCLUSÃO

A recepção como interlocução	173
------------------------------------	-----

REFERÊNCIAS

Periódicos consultados.....	182
-----------------------------	-----

Arquivos consultados.....	187
---------------------------	-----

Obras de Roberto Freire citadas	188
---------------------------------------	-----

Edições e traduções de autores antigos citados	189
--	-----

Autores modernos citados	191
--------------------------------	-----

ANEXO

1. Mulher passarinho	206
----------------------------	-----

INTRODUÇÃO

A história de um encontro

Rio de Janeiro e Cannes conectavam-se por *Augustus*. A embarcação transportou Joaquim Roberto Corrêa Freire à França em 17 de dezembro de 1952. O destino final do médico recém-formado era Paris. Seu objetivo, ingressar no *Collège de France*, onde se especializaria em endocrinologia experimental. O *Hotel de l'Avenir*, onde passou a residir, em pouco tempo, tornou-se espaço de convivência e sociabilidade. Ali conheceu os brasileiros Ledo Ivo, poeta e romancista, e o crítico teatral Sábato Magaldi, que o estimularia ao contato mais íntimo com a arte em geral, em especial o teatro. Entre o hotel e a universidade abre-se um grande espaço verde sombreado por carvalhos: trata-se do *Jardin du Luxembourg*. Aí, *La Fontaine de Médicis*, instalada ao lado do palácio que dá nome ao jardim, apresenta uma cena curiosa: alguém do sexo masculino, com uma pele de animal sobre o corpo, apenas um olho na testa e o braço esquerdo levantado ameaçadoramente, espreita, sem que o vejam, dois jovens amantes esculpidos em mármore e de menor proporção. A moça deita-se languidamente sobre o corpo seminudo do rapaz. Na mão dele, paira a seringa de Pã. O percurso entre a residência e o *Collège de France* transformou-se em hábito de apaixonadas visitas matinais pelo jardim, de uma ou duas horas diárias, tamanha a admiração pela imagem.

A escultura em mármore dos jovens amantes foi identificada por Roberto Freire como sendo a representação de Dáfnis e Cloé, personagens que dão título ao romance idílico grego de Longo. Tão logo leu a história, passou a colecionar alguns exemplares: “cinco edições, algumas ilustradas, inclusive muito antigas, na melhor tradução francesa, feita por Paul-Louis Courier”, relata Freire. Para além da admiração, é destacada a influência da escultura em sua formação literária:

A contemplação da estátua, o encantamento daquela fonte, as minhas cartas de amor e as de Gessy [na época, sua namorada], depois da leitura do delicioso e excitante livro de Longus, tudo isso impregnou de tal forma minha sensibilidade e o meu inconsciente que, muito mais tarde, levou-me a esboçar e estruturar meu primeiro romance, “Cleo e Daniel”, cujas personalidades, seu amor urbano e os nomes dos personagens centrais nasceram de Daphnis e Chloé.¹

Entre o retorno ao Brasil em 1955 e a publicação do romance, dez anos mais tarde, Freire trabalhou com a medicina clínica e a psicanálise, mas seu interesse pela produção artística fez com que decidisse se juntar ao corpo profissional da Escola de Arte Dramática

¹ FREIRE, 2002, p. 101.

(EAD) a convite do diretor geral Alfredo Mesquita, que conheceu nos tempos da estadia em Paris. Sua carreira como profissional do teatro desenvolveu-se com rapidez fulminante. Em menos de cinco anos, a contar da primeira encenação para um público restrito de sua primeira peça *Quarto de empregada*, em 1958, Freire foi nomeado diretor do Serviço Nacional de Teatro (SNT) pelo governo de João Goulart em julho de 1963.

Suas atividades à frente do órgão, com subvenção de grupos teatrais locais para montagens das peças e apoio às excursões de companhias de São Paulo e Rio de Janeiro pelo Brasil afora, em sintonia com a ideia de popularização do teatro da União Nacional dos Estudantes (UNE), inspiraram desconfiança por parte de diferentes grupos políticos que então procuravam desestabilizar o governo trabalhista. Nesse período, Roberto Freire também participou como diretor geral do jornal de orientação católica e reformista *Brasil, Urgente!*. Assim que o golpe civil-militar se conflagrou em abril de 1964, Freire foi preso pelo menos em duas ocasiões. Na primeira vez, foi inquirido acerca de suas atividades no jornal; a segunda se deu sob o pretexto de investigar, por meio de um Inquérito Policial-Militar (IPM), a subversão comunista de sua gestão no SNT em favor da UNE.²

Apesar da privação de liberdade, Roberto Freire escreveu enquanto esteve preso nas celas do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Nas “folhas de jornais velhos”, usadas para “ferrar o assoalho” no momento de dormir, esboçou “a trama, a tese, o caráter dos personagens, alguns diálogos de um romance que decidira escrever assim que fosse solto. Já tinha o título: *Cleo e Daniel*”³. A intenção dessas primeiras linhas, segundo Freire, era “descrever como estava sendo caçado o amor no Brasil, para que deixasse de existir e fosse, assim, possível a implantação e a manipulação do Estado pelo Exército, com o apoio do poder econômico nacional e internacional, especialmente dos Estados Unidos”⁴.

O sucesso de vendas com a publicação do livro em 1965 não foi acompanhado pela crítica especializada. Entretanto, em pouco tempo, vieram novas edições de *Cleo e Daniel* bem como a possibilidade de se adaptar a obra para o cinema, o que acabou sendo realizado junto ao amigo dominicano Humberto Pereira. Além de roteirizar o próprio romance, Freire dirigiu o filme de título homônimo, contando com o apoio de alguns nomes já consagrados, a exemplo do diretor de fotografia Rudolf Icsey, do compositor Rogério Duprat e do músico Chico Buarque de Hollanda. O filme ficou por mais de um ano em exibição nas salas de

² Sob condição de testemunha, Freire depôs ao Tenente-Coronel Celso dos Santos Meyer, em 13 de agosto de 1964 (IPM n. 1426/1968).

³ FREIRE, 2002, p. 199.

⁴ FREIRE, 2002, p. 171.

cinema, entre 1970 e 1971, mas o interesse do público, bem como do próprio diretor, parece relativamente menor do que em relação ao romance.

Embora esse percurso seja relativamente bem conhecido, Roberto Freire entrou para a memória coletiva como fundador de uma terapia que se fundamenta nos estudos de Wilhelm Reich, pupilo e dissidente de Freud, contra a psicanálise tradicional. Desde 1972, Freire escreveu diversos artigos e crônicas nos jornais *Aqui São Paulo* e *Folha de São Paulo*, que ao longo do tempo e com o estabelecimento da prática terapêutica constituíram o corpo de uma teoria que viria a ser denominada *somaterapia*.

Se Roberto Freire e *somaterapia* encontram-se indissociados hoje, pouco se sabe sobre a fundamentação literária de seu pensamento ou sobre a importância dela para a formulação de suas ideias. Wilhelm Reich, David Cooper, Ronald Laing e Thomas Hanna constituem alguns dos principais interlocutores de Freire para a criação da terapia libertária. É compreensível que tais escritores modernos tenham exercido forte influência em Roberto Freire para a crítica de um comportamento considerado burguês, tendo em vista outros atores do movimento contracultural que mantiveram contato com as mesmas leituras. Porém, o que dizer sobre *Dáfnis e Cloé*, tornada como a principal referência para a escrita de seu primeiro romance *Cleo e Daniel*? Que pertinência haveria na associação entre a história de um amor idílico e a crítica explícita à psicanálise e à intelectualidade brasileira da qual o próprio Freire fez parte?

Apesar de estudiosos já terem variado a datação da obra de Longo entre os séculos I e VI, acredita-se atualmente que o texto foi escrito em meados do século II.⁵ *Dáfnis e Cloé* faz parte de um *corpus* que consiste em uma série de prosas ficcionais escritas entre os séculos I e III, que, em geral, narram a história de um casal apaixonado cuja relação é interrompida por vicissitudes. Além de *Dáfnis e Cloé*, conhecemos outros quatro textos com características semelhantes: *Quéreas e Calíroe*, de Cáriton de Afrodísias; *As efesíacas* ou *Ântias e Habrócomes*, de Xenofonte de Éfeso; *Leucipe e Clitofonte*, de Aquiles Tácio; e *As etiópicas*, de Heliodoro.⁶

⁵ Todas as referências a datas antigas são de nossa era (d.C.), salvo indicação contrária. Vários argumentos sustentam a tese sobre a datação: a proximidade literária e estilística com obras do mesmo período; a ênfase no prólogo que já não é um procedimento corrente depois da primeira metade do século III; e, especialmente, os valores em dinheiro apresentados no texto, no qual três mil dracmas são encontradas por Dáfnis, uma personagem escrava. Supõe-se que tal valor seria razoável do século II até meados do III para o pagamento da própria liberdade e a de Cloé, sua amada; mas, a partir de meados do século III, esse valor não seria justificado para este fim (HUNTER, 1983, p. 3-15).

⁶ Com exceção de *Dáfnis e Cloé*, as viagens maravilhosas também constituem tema comum a esses outros quatro textos. Em um sentido temático mais ampliado (amor e/ou viagem maravilhosa), outras narrativas ficcionais da Antiguidade também pertencem ao mesmo *corpus*, a exemplo de *Das narrativas verdadeiras* e de *Lúcio ou um burro*, ambas de Luciano de Samósata. Outros textos também podem ser classificados de acordo com os mesmos

Escritos sob o Império Romano, não há um termo criado durante o próprio período que identifique os cinco textos gregos. De acordo com a formulação aristotélica, a poesia e a história não se difeririam por serem escritas, respectivamente, em verso ou em prosa, mas por a primeira dizer coisas que poderiam se suceder e a segunda sobre coisas que efetivamente se sucederam. Ao ser referir ao universal, ao invés de acontecimentos estritamente particulares, isto é, que não poderiam se repetir, a poesia tornar-se-ia um gênero mais filosófico e sério que a história.⁷ Por outro lado, Luciano de Samósata não deixou de observar que a poesia, por não assumir o compromisso de relatar precisamente a realidade, conectava-se ao fictício e ao prazeroso, enquanto a história estava limitada a regramentos próprios, tendo como objetivo primeiro a utilidade e a verdade.⁸ Desse modo, ainda que Aristóteles tenha deslocado o eixo de análise – entre prosa e verso para particular e universal –, o imbrincamento entre as distintas finalidades e metodologias de história e poesia acabava por criar uma categoria textual deslocada dos debates até então sobre gênero discursivo. Modernamente denominados “romances gregos antigos”, procura-se com isso afirmar ao menos três traços comuns ao *corpus* em tela: são narrativas em prosa de ficção.⁹ No caso de *Dáfnis e Cloé*, composto por um prólogo e quatro livros, o narrador anuncia-se logo de início e põe em discussão o próprio estatuto do *lógos*.

No preâmbulo, o narrador em primeira pessoa diz que, ao caçar em Lesbos, vê um quadro pintado, o mais belo que jamais vira: nele, um bosque com árvores, flores, águas e ainda uma história de amor. Por intermédio de um exegeta, que lhe explica os detalhes da imagem, o narrador decide, admirado, competir com o quadro e escrever quatro livros em oferenda a Eros, às Ninfas e a Pã. Com efeito, deseja-se que, com a narrativa, o doente possa encontrar um alívio; o aflito, um consolo; quem amou, a lembrança de seus amores; quem não amou, uma iniciação ao amor.

O primeiro livro localiza o enredo na terra de um homem muito rico, próxima de Mitilene, cidade da ilha de Lesbos. Ali, Lamon trabalha pastoreando cabras, quando encontra

critérios, ampliando a extensão cronológica da produção literária para uma extensão temporal entre os séculos II a.C. e III d.C. Entre os títulos com autoria desconhecida, conhecemos *Sonho de Nectanebo*, *José e Assenat*, *Nino*, *Metioco e Parténope*, *Iolao*, *Tefnut*, *Araspes e Panteia* e *Sesôncosis*. Os demais com autoria são: *Romance de Alexandre*, de Pseudo-Calístenes; *As coisas incríveis além de Tule*, de Antônio Diógenes; *As babilônicas*, de Jâmblico; *As feniciacas*, de Loliano; e *Vida de Apolônio de Tiana*, de Filóstrato. O fato de a maior parte desses textos serem fragmentários, com histórias que se distanciam do par amoroso, demonstra mais a preferência de subseqüentes copistas e leitores pelas narrativas do chamado cânone romanescos antigo do que propriamente a temporalidade dos escritores de prosa ficcional e de suas respectivas audiências (STEPHENS, 1996, p. 682-683). Para um modelo classificatório, ver BRANDÃO, 2005, p. 86. Entre os textos latinos, citamos ainda *Satyricon*, de Petronônio, e *O asno de ouro* ou *Metamorfoses*, de Lúcio Apuleio.

⁷ ARISTÓTELES, *Poética*, IX, 1451 a-b.

⁸ LUCIANO, *Como se deve escrever a história*, 9.

⁹ BRANDÃO, 2005, p. 23-34.

por acaso um bebê aleitado por um de seus animais com sinais de reconhecimento (manto de púrpura, presilha de ouro e punhal com cabo de marfim). Ele e sua mulher Mirtalê dão o nome à criança de Dáfnis. Dois anos mais tarde, na mesma cidade, o também pastor Drias encontra uma ovelha a alimentar uma bebê, que tal como Dáfnis tem sinais de reconhecimento (faixa de cabeça bordada a ouro, calçados dourados, tornozelas de ouro). Ele e sua mulher Napê dão-lhe o nome de Cloé. As duas crianças crescem juntas e, quando Dáfnis atinge quinze anos de idade e Cloé, treze, seus pais têm um sonho em comum: na gruta consagrada às Ninfas, onde Cloé fora encontrada sendo alimentada pela ovelha, os jovens são conduzidos por um pequeno garoto de asas, flechas e arco, que lhes diz para pastorearem: ele, cabras; ela, ovelhas. Drias e Lamon não reconhecem a criança alada como Eros.

Na primavera, Dáfnis e Cloé brincam constantemente de imitar a natureza: ouvindo os pássaros a cantar, eles cantam; vendo os carneiros a cabriolar, eles saltitam com ligeireza. Cloé descobre o amor ao ver pela primeira vez Dáfnis banhar-se nu na gruta das Ninfas, onde se encontra uma fonte. A ignorância da jovem moça não lhe permite saber que se trata de amor. Em certa disputa com o boiadeiro Dorcon, Dáfnis leva a melhor e ganha em recompensa um beijo de Cloé capaz de despertá-lo para o amor. Desenganado de suas esperanças, Dorcon concebe uma armadilha para se apoderar da jovem moça quando ela estivesse sozinha, sem sucesso, contudo. Cada vez mais íntimos, Dáfnis conta a lenda de Phátta a Cloé: uma jovem guarda um rebanho de vacas a cantar a Pã e Pítis, quando um jovem, que guarda bois, rivaliza com ela nas canções. Por ser jovem, seu canto é mais alto e ainda assim suave, o que lhe permite levar oito das mais belas vacas da jovem. Isso a deixa desolada e, em seguida, roga aos deuses que a transformem em pássaro, um pombo torcaz. Finda a lenda, piratas tírios invadem Mitilene e levam consigo vinho, trigo, mel, bois e, até mesmo, Dáfnis. Ferem gravemente Dorcon, que antes de morrer entrega sua siringe a Cloé e, em troca, recebe um beijo dela. Quando Cloé toca a siringe, os bois de Dorcon obedecem ao som e saltam ao mar, permitindo que Dáfnis fuja com os animais pela água.

No segundo livro, Dáfnis e Cloé ficam enciumados um do outro quando, em festa a Dioniso, em pleno outono, mulheres se apercebem da beleza do rapaz e homens da beleza da moça. Encontram um velho sábio de nome Filetas, que fala da visita de Eros em seu jardim e, assim, disserta sobre o amor, explicando-lhes que não há remédio para ele, a não ser o beijo, os abraços e o estender-se nu, corpo contra corpo. Os jovens beijam-se, abraçam-se e deitam-se um ao lado do outro, sem, no entanto, conseguir chegar ao “verdadeiro ato” (*tôn alethôn*). Então, alguns jovens ricos da cidade de Metimna, ao norte da ilha de Lesbos, aportam em Mitilene, amarrando a embarcação com vime verde, que logo é comido pelas cabras então sob

os cuidados de Dáfnis. Quando os metimnenses descobrem que a embarcação havia sido arrastada pelo vento e pela maré, culpam Dáfnis pelo enorme prejuízo, já que ela continha diversas coisas preciosas. Filetas é escolhido juiz na disputa. Como visse o jovem chorar muito, o velho boiadeiro absolve Dáfnis, responsabilizando o mar e o vento, ainda que com isso não tenha convencido as pessoas de Metimna.

Em represália ao juízo de Filetas, os jovens metimnenses atacam os campos de Mitilene, levando consigo gado, trigo, vinho, além da própria Cloé, arrastada, como uma ovelha, a receber golpes de vime, de dentro da gruta das Ninfas. Dáfnis chora pela perda da amada e censura as Ninfas por não intervirem no sequestro em favor da jovem moça. Em sonho, as divindades aparecem ao rapaz e dizem-lhe que Pã, a quem Dáfnis nunca havia dedicado sequer uma flor, cuidaria de resgatar Cloé, por estar o deus mais habituado à guerra. Após Dáfnis ornar a estátua de Pã, o deus causa pânico nos tripulantes metimnenses e exige do estrategista da frota, Briácsis, a devolução de Cloé e de seu rebanho. Em agradecimento pelo retorno da jovem moça a Mitilene, Dáfnis imola a mais bela de suas cabras e uma festa em honra a Pã tem início. Enquanto o filho de Filetas, Títiros, sai em busca da siringe do pai, Lamón conta a lenda de Siringe: anteriormente, uma bela moça que guardava cabras repele os desejos sexuais de Pã, de modo que a jovem é obrigada a fugir das violências do deus e, cansada de correr, esconde-se nos caniços e desaparece, ao passo que Pã concebe o instrumento em questão, unindo com cera caniços de tamanho desigual, porque o amor para eles também havia sido desigual. Findo o mito, Dáfnis e Cloé passam a representá-lo: enquanto ela se esconde no arvoredo, ele toca queixosamente a siringe. Ao final, o jovem cabreiro recebe de presente a siringe de Filetas, que admira toda a cena.

No terceiro livro, o inverno interrompe os frequentes encontros de Dáfnis e Cloé. O jovem, sendo “naturalmente mais esperto que uma moça”, toma a iniciativa de encontrá-la, indo caçar aves em local próximo à casa dela. O plano tem efeito, pois Drias, ao ver Dáfnis, convida-o para entrar na casa. Após beberem e comerem juntos, o pai de Cloé chama o jovem cabreiro a participar de um sacrifício a Dioniso no dia seguinte. O convite é aceito imediatamente, de modo que o inverno não se revela para eles uma estação sem amor. Já na primavera, o desejo sexual aflora-se ainda mais e Dáfnis pede que Cloé lhe conceda tudo o que ele quiser, deitando-se inteiramente nua junto ao seu corpo inteiramente nu, por mais tempo do que faziam antes. À pergunta de Cloé sobre o que isso lhes traria a mais, Dáfnis responde que fará o que os carneiros fazem às ovelhas e os bodes às cabras. Ao tentar abraçar Cloé por trás, Dáfnis fica ainda mais embaraçado, pois, em matéria de amor, é mais ignorante do que um bode.

Vindo de fora de Mitilene, Licênion vê o sofrimento do jovem cabreiro, de quem deseja tornar-se amante, e se decide por auxiliá-lo enquanto satisfaz seu próprio desejo. Faz de Dáfnis seu aluno e adverte-o, após a lição de amor, de que com Cloé será diferente, pois, sendo virgem, gemerá, chorará e ficará banhada em sangue. Em seguida, Dáfnis conta a lenda de Eco a Cloé: filha de uma Ninfa com um homem mortal, Eco, que aprendera a tocar siringe, lira e outras canções com as Musas, fugia de todos os rapazes, homens e deuses, dando muito apreço à sua virgindade. Irritado por não poder desfrutar da beleza de Eco e invejando-a por sua música, Pã faz com que pastores e cabreiros tenham um acesso de furor, dilacerando-a e espalhando por toda a terra seus membros que ainda cantavam. Tendo recoberto os restos mortais de Eco, Terra passa a imitar a tudo: os deuses, os homens, os instrumentos e os gritos dos animais.

Já no verão, muitos pretendentes de Cloé visitam Drias a fim de pedir a mão de sua filha em casamento, com presentes mais preciosos do que se poderia esperar para uma pastora que tem a condição de escrava, de modo que Napê se enchia de esperanças de vê-la logo casada, antes que a moça perdesse a virgindade com qualquer pastor. Por outro lado, Lamon rejeita que Dáfnis, também um escravo, peça a mão de Cloé em casamento, uma vez que, pelos sinais de reconhecimento, o jovem poderia, uma vez reencontrado seus verdadeiros pais, ganhar uma grande fortuna de modo a pagar-lhes a liberdade e a posse de grandes terras. Mais uma vez, as Ninfas aparecem em sonho a Dáfnis, dizendo-lhe que fosse para perto dos rochedos do promontório, seguindo o mau cheiro de um golfinho morto, onde encontraria uma bolsa contendo três mil dracmas, parte do que havia sobrado do barco despedaçado dos metimnenses. Com a quantia, Drias rapidamente aceita o pedido de Dáfnis para se casar com Cloé. No entanto, sem saber do ocorrido, Lamon ainda recusa o matrimônio, dessa vez sob a justificativa de verificar a anuência de seu senhor, que visitaria a propriedade no próximo outono.

No quarto e último livro, Lamon prepara um grande jardim para receber o senhor. Ali, existe um templo dedicado a Dioniso, onde pinturas representam importantes episódios do mito do deus e de outras divindades associadas a ele: sua mãe Sêmele, Ariadne adormecida, Licurgo acorrentado, Penteu esquartejado, Sátiros pisando a uva, Pã tocando a siringe. Por sua vez, Dáfnis prepara queijos bem coalhados e inicia a vindima para a chegada de seu senhor, que nunca havia visto até o momento. Em meio a todos os cuidados, o boiadeiro Lâmpis, um pretendente preterido por Cloé, procura vingar-se de Dáfnis, resolvendo estragar completamente o jardim preparado por Lamon. Primeiramente, chegam à propriedade Ástilos, filho do senhor, e Gnaton, seu ajudante, caracterizado como parasita. Enquanto Ástilos

intervém em favor de Dáfnis, Gnaton procura persuadir Dáfnis a deixá-lo fazer por trás aquilo que as cabras permitem aos bodes, sem sucesso, contudo.

Então, Dionisofanes chega com Cleariste ao campo e, reconhecendo o bom trabalho de Lamon, promete conceder-lhe a liberdade. Cleariste admira-se com a obediência das cabras e bodes pastoreados por Dáfnis. Entretanto, Gnaton consegue, com um discurso sofista, que Ástilos intervenha junto ao pai a fim de que o parasita leve Dáfnis consigo para a cidade. Ao saber disso, Lamon apresenta os objetos de reconhecimento a fim de atestar a condição superior de Dáfnis. Ao vê-los, Dionisofanes reconhece ser Dáfnis seu filho, que outrora, por já ter outros três filhos, decidira abandonar com tais objetos, menos como sinais de reconhecimento do que como oferendas fúnebres. Como recompensa, Dionisofanes concede a Dáfnis, a título de herança, toda a propriedade em que fora cabreiro.

Enquanto todos festejam, o boiadeiro Lâmpis rapta Cloé. Ao ouvir o que acontecera, Gnaton vê a oportunidade de se redimir: resgata a jovem e a entrega a Dáfnis. Sob a condição de senhor, Dáfnis não sabe como fazer de Cloé sua esposa, receando a desaprovação de Dionisofanes. Tal como fizera Lamon, Drias decide revelar os objetos de reconhecimento que encontrara junto a Cloé quando ainda bebê. Ao ver o amor entre os dois jovens, Dionisofanes consente no casamento deles, sob a condição de Cloé ser ainda virgem, e, de volta à cidade, põe-se em busca dos pais da jovem. Com o auxílio das Ninfas e as ordens de Eros em sonho, Dionisofanes faz um festim, onde encontra os pais de Cloé, Mégacles e Rode, que a abandonaram outrora por estarem em condições de penúria. Apesar de senhores, Dáfnis e Cloé decidem casar-se no campo, onde têm dois filhos, Filopoêmen e Agele. Por fim, dedicam uma imagem a Eros Pastor na gruta consagrada às Ninfas e constroem um templo para abrigar a estátua de Pã Guerreiro. O matrimônio é marcado por grande festa e pela lembrança de que Dáfnis consumou o que Licênion lhe ensinara e que Cloé, pela primeira vez, entendeu que o que haviam feito no arvoredado não passara de brincadeira de pastores.

Dáfnis e Cloé foi vertida pela primeira vez para uma língua moderna pelo abade francês Jacques Amyot, que já havia traduzido *As etiópicas* de Heliodoro em 1547. Publicada em 1559, a versão francesa de Longo recebe o título de *Les amours pastorales* e tem importância única para a recepção da obra na Europa ocidental uma vez que sua publicação antecedeu em quase quarenta anos a edição *princeps*, de Raffaello Colombani, de modo a se tornar a principal referência para a compreensão do texto antigo. Além disso, a produção tradutória de Amyot inscreve-se em um fenômeno que impactou enormemente a literatura francesa, quando se buscou explorar a língua com o objetivo de nela encontrar uma suposta

originalidade que expressaria o verdadeiro espírito de seus nacionais.¹⁰ Não por acaso, nesse momento, aparece o termo “*écrivain*” que, designando “o criador de obra com escopo estético”, define tanto o autor quanto o “*translateur*”, que se encarrega de enriquecer a literatura e sua língua, com vocabulários de sentimentos e sensações, a partir de trabalhos estrangeiros.¹¹ Com o decorrer do tempo, a tradução adquire tamanha autonomia que se torna impossível a simples menção do autor para se referir à obra, passando, aos poucos, a ser creditada como criação propriamente do tradutor.¹²

A proeminência da tradução de Amyot sobre a edição do texto em grego continuou a prevalecer nos séculos seguintes. Não por acaso, e apesar de haver algumas outras traduções francesas, foi ela que serviu de instrução para a revisão proposta por Paul-Louis Courier, que em 1807, na cidade de Florença, encontrara um novo manuscrito contendo os parágrafos 13 a 17 do primeiro livro, até então desconhecidos. A publicação da tradução de Courier, um helenista militar conhecido pelos panfletos políticos de cunho liberal e quase sempre polêmicos, saiu três anos mais tarde e foi reeditada e revisada outras quatro vezes, a última em 1825, ano que o tradutor conheceu a morte. Nesse momento, a relação entre tradutor e obra perde alguma força, com o advento da crítica filológica; no entanto, os comentadores do século XIX não deixaram de elogiar Courier por sua tradução ter restabelecido a elegância e a simplicidade do texto original.

A dificuldade com o que entendemos por original se estabelece de imediato, uma vez que o cotejo dos manuscritos não é também o resultado de uma prática filológica historicamente constituída?¹³ Em relação a *Dáfnis e Cloé*, um imbróglio envolvendo Courier adiciona toda uma polêmica sobre a originalidade do texto grego: pois, ao finalizar a cópia do manuscrito, Courier derrama tinta sobre o texto original, restando-nos, em melhores condições, somente a cópia do militar. É verdade que o helenista francês se insere apenas em uma ponta de uma enorme cadeia de copistas necessários para a transmissão da obra do século II ao século XIX. Vale observar, as condições precárias de trabalho desses copistas, muitas vezes sem luz suficiente para uma boa compreensão da caligrafia, não são meros detalhes nessa história. Contudo, a tinta derramada por Courier no manuscrito atingiu em especial a passagem I, 13-17, de modo que o cotejo com outras famílias de manuscritos torna-se impossível. Nesse ponto, a cópia de Courier é nosso melhor original.

¹⁰ ZUBER, 1968, p. 19.

¹¹ Translação foi um termo comum para se referir às traduções feitas no século XVI, entendido também como parte de um processo de interpretação do texto (NORTON, 2015, p. 42).

¹² PLAZENET, 1997, p. 65-80.

¹³ Em geral, o cientificismo filológico clássico dos séculos XVIII e XIX contrapôs-se às leituras humanistas renascentistas e impôs-se como modelo acadêmico a partir de então (ADLER, 2016, p. 43-55).

A polêmica em torno do “caso da mancha de tinta”, como ficou conhecido o episódio em Florença, auxiliou um percurso auspicioso de *Daphnis et Chloé*, cuja tradução de Courier agradou helenistas e escritores em geral. Apesar de a maior parte da tradução quinhentista ter sido mantida, inclusive o estilo, alguns comentadores corroboraram as críticas feitas por Courier contra as omissões e interpolações do texto grego realizadas por Amyot. Logo, novas edições ilustradas revisitaram o texto de Longo, de acordo com a nova tradução francesa, dando a ver diferentes imagens do mundo idílico. Comparadas lado a lado, elas ajudam a identificar os diferentes modos de leitura de *Dáfnis e Cloé*.

Assim, entre as duas traduções francesas, mais de dois séculos de história: a revolução industrial, que impactou a paisagem campestre e citadina, influenciou em novas propostas filosóficas para a compreensão da humanidade e da natureza; verdadeiras transformações culturais e mentais que possibilitaram o nascimento de novas sensibilidades sobre o corpo e de empatia com o outro. Daí, também novas interpretações sobre a relação amorosa entre dois jovens pastores, caracterizados pela extrema ingenuidade. Não por acaso, foi Courier quem definiu o título moderno da obra grega com os nomes dos protagonistas, *Daphnis et Chloé*, conferindo maior atenção à unidade do par amoroso.

Por não levarem em consideração a intermediação entre o texto antigo e o leitor moderno – que também é o escritor moderno – pelos diversos atores envolvidos na transmissão do saber, Laurence Plazenet chegou a afirmar que as produções acadêmicas sobre o romance grego têm sido condicionadas por um discurso construído no século XVI.¹⁴ Como vimos, a própria nomenclatura do gênero evoca a modernidade desses textos antigos. Sabemos que o termo *romance* aparece no século XII para designar as narrativas que se escreviam nas línguas românicas como veículo de literatura (a exemplo dos romances de cavalaria e dos picarescos), em oposição a uma literatura culta escrita em latim, contrapondo-se assim generalizadamente à literatura clássica.¹⁵ Não por acaso, é opinião fartamente compartilhada pela crítica contemporânea de que o romance é um produto moderno, testemunha do declínio da Idade Média, do qual *Dom Quixote* (1605), de Miguel de

¹⁴ No francês: “La connaissance savante du roman grec demeure conditionnée par un discours construit au XVI^e siècle” (PLAZENET, 2015, p. 37).

¹⁵ James Tatum faz uma pequena genealogia do termo *novela*, remontando a *Novellae Constitutiones* de Justiniano no século VII, quando então se procurava remodelar o patrimônio jurídico clássico, designando aí histórias verdadeiras ou ficcionais, novas ou simplesmente inusuais, escritas ou recitadas (TATUM, 1994, p. 5-7). Assim, “as *Novelas*, novas leis promulgadas após a confecção do código de Justiniano, curiosamente pertenceriam a esse *corpus* clássico, constituindo uma sorte de apêndice necessário, mas não incluído no grande esforço de ordenação e classificação [...]. Posteriormente, Boccaccio, em *Decamerão*, reconhece que *novella* designa um gênero de narrativa que não se classifica facilmente: ‘Minha intenção é narrar cem contos (*novelle*), ou fábulas (*favole*), ou parábolas (*parabole*) ou histórias (*istorie*), ou como quisermos chamá-las (*che dire le vogliamo*)’.” (BRANDÃO, 2005, p. 27-28).

Cervantes, seria o primeiro grande exemplar.¹⁶ Sob essa perspectiva, é uma contradição nomear *Dáfnis e Cloé* por um termo precisamente moderno.

Por outro lado, não é absolutamente desprezível que tantos romancistas modernos tenham se servido vastamente dos “romances gregos antigos”, particularmente a partir de traduções francesas, para comporem suas próprias obras ficcionais. Massimo Fusillo destaca que a estética barroca dos finais do século XVI se aproveitou enormemente das produções culturais da Antiguidade tardia ao apreciar e desenvolver alguns temas e metáforas essenciais: “o mundo como teatro, o destino errante das personagens, a exaltação de sentimentos privados, o gosto do paradoxo, a ilusão criada pela arte”¹⁷. Georges Molinié acrescenta ainda outras considerações acerca da narrativa: a estrutura *in media res* aplicada por Heliodoro; a antecipação, a recapitulação, as construções em simetria, as organizações antitéticas, as expressões figuradas de ilusão, as formas sintáticas de lamentação.¹⁸

O romance do século XVII, tanto na França, quanto na Inglaterra e Espanha, foi modelado a partir dos romances gregos, a exemplo de *L’Astrée* de Honoré d’Urfé e *Argenis* de John Barclay. Heliodoro, em particular, foi comentado e imitado pelo poeta toscano Torquato Tasso, pelo prosador veneziano Giambattista Basile, pelo dramaturgo e poeta espanhol Calderón de La Barca e pelo poeta, dramaturgo e historiador Jean Racine. A lista é grande, mas vale citar, por fim, o próprio Miguel de Cervantes, que concebeu *Os trabalhos de Persiles e Sigismunda* (1617) como gesto de imitação e transgressão à grande narrativa paradigmática de então, *As etiópicas* de Heliodoro.¹⁹

Mesmo no século seguinte, sob uma tendência mais “realista”, os “romances gregos” continuaram a cultivar o espírito de escritores europeus por fornecerem importantes motivos para emulação, a exemplo dos sequestros, dos naufrágios e dos amores interrompidos.²⁰ Na “Advertência” de uma tradução inglesa de Heliodoro do século XVIII, recomenda-se o prosador antigo como o “Homero do romance” – reproduzindo uma qualificação há muito

¹⁶ Segundo Luiz Costa Lima, é com Cervantes que se dá a passagem do fictício ao ficcional, inaugurando o romance moderno, que põe a verdade em parêntese e declina do ensinamento moral: “Contra a ingenuidade suposta pelo fictício, alimentando-se da ilusão indiscriminadora de seu território quanto ao da verdade, o ficcional moderno se alimenta da ironia, do distanciamento, da constituição de uma complexidade que, sem afastar o leitor comum, não se lhe entrega como uma forma de ilusionismo” (LIMA, 1986, p. 58). Ainda sob a dicotomia entre antigos e modernos, Ian Watt atribui, por sua vez, a emergência da novidade moderna aos romances ingleses. Segundo Watt, Defoe, Richardson e Fielding foram os primeiros a se libertarem da tradição clássica literária, ao privilegiarem a experiência individual em detrimento dos “tipos humanos genéricos”, de modo que “o enredo envolveria pessoas específicas em circunstâncias específicas”, característica do “realismo formal” (WATT, 1957, p. 17. Tradução de Hildegard Feist). Para uma crítica ao modelo anglocêntrico de Watt, ver ARAÚJO, 2018, p. 269-302.

¹⁷ FUSILLO, 1989, p. 10.

¹⁸ MOLINIÉ, 1992, p. 316.

¹⁹ ROMM, 1994, p. 110.

²⁰ Sobre a relação de proximidade da literatura inglesa com o romance de Heliodoro, ver DOODY, 1994.

conhecida – e acrescenta-se que ele em nada perdia a Cervantes ou a outros escritores do século XVIII, a exemplo de Jean-Jacques Rousseau, Samuel Richardson e Frances Burney.²¹ Com qualidades de Homero na poesia épica e de Sófocles na tragédia, Heliodoro foi considerado o “pai do romance” até pelos menos o século XVIII, “encarnando uma norma canônica”, na qual seria a “obra-prima”, dentre as demais prosas ficcionais antigas, para a escrita do romance moderno.²²

Segundo Molinié, trata-se de um duplo nascimento de duas modernidades da literatura ocidental: “a modernidade grega aparentemente chega ao fim de um processo cultural enquanto a modernidade europeia se desenvolve [...] em referência à modernidade grega”²³. É claro que esse processo nos parece hoje não ter um só ponto de chegada e ser mais plural, com outras referências aí não identificadas. De todo modo, enquanto o ato de nomear *Dáfnis e Cloé* como romance denuncia a modernidade do texto antigo, a própria constituição dos romances modernos mantém necessariamente, ao menos em parte, uma íntima interlocução com o que denominamos “romances gregos antigos”. Daí, uma relação de mutualidade que parece intrínseca ao próprio romance: antigo e moderno.

Seja como for, a proposta na primeira parte desta tese procura deslindar a montagem propriamente moderna do texto antigo, identificando, como Keith Jenkins sugere, as “camadas sedimentares das interpretações anteriores” e, com efeito, os “hábitos e categorias de *leitura* desenvolvidos pelos discursos interpretativos” ao longo do tempo.²⁴ Com isso, não se busca chegar a uma relação mais direta, imediata e, talvez, mais verdadeira com a Antiguidade, mas antes pretende-se evidenciar que o contato com eles, aqueles outros, exige sempre alguma mediação. Se o objetivo é verificar de que modo Longo foi interpretado em dois momentos específicos, com Jacques Amyot (1559) e Paul-Louis Courier (1810), é

²¹ “Heliodorus may be considered as the Homer of romance, and if it cannot be said of him, as it may of the great father of epic poetry, that he has never been excelled or equalled by any of his successors, it may with truth be affirmed that he has very seldom been so. In clear, spireted, elegant narration, Cervantes is not his superior – in the just, warm, and delicate delineations of the passions, particularly that of love, he equals Rousseau or Richardson. If his work abounds not with the striking and varied representations of character which we admire so much in the works of the latter, and in those of his great rival in this, as well as in many other of his excellencies, Miss Burney, several passages of his book lead one to imagine, that it might be rather owing to the different and more confined state of society and manners when he wrote, than to any deficiency of talent” (“Advertisement” de *The Adventures of Theagenes and Chariclea: a romance*, 1789, p. vi-vii).

²² PLAZENET, 2015, p. 30-31.

²³ No francês: “La modernité grecque vient apparemment à la fin d’un processus culturel; la modernité européenne se développe, par-delà des genres littéraires spécifiques (médiévaux et post-médiévaux), en référence à la modernité grecque” (MOLINIÉ, 1992, p. 315).

²⁴ JENKINS, 2001, p. 32. Tradução de Mario Vilela.

porque atualmente é possível colocar novas questões a partir de novas metodologias, fazendo uma leitura de Longo não muito diferentemente moderna.²⁵

Pelo exposto, acredito ser insuficiente compreender de que modo Freire se apropriou de Longo, sem antes reconstruir uma longa trajetória do romance antigo, que, ao passar pelas mãos de diversos copistas, tradutores, editores, comentadores e ilustradores, estabelece novas dinâmicas de leituras com o público. Trata-se, é verdade, de um jogo em aberto, pois o leitor frequentemente esteve disposto a desviar o olhar e interpretar a obra de acordo com interesses particulares e temporalidades diversas. Com efeito, o trabalho de recepção da cultura clássica não deve se dispor a traçar a trajetória de uma tradição, como se a presença do passado fosse a reprodução de uma emissão longínqua; pelo contrário, deve considerar as relações de poder subjacentes aos atores contemporâneos, que interferem nos materiais antigos, organizando-os e estabelecendo uma coerência entre eles, modelando o passado de acordo com uma sensação de realidade e completude.²⁶

Desse modo, Roberto Freire não foi meramente um leitor passivo de *Daphnis et Chloé*. Como poucos, o escritor brasileiro incorporou diversos elementos do texto antigo, mediado pelas leituras modernas, para colocá-lo em funcionamento de acordo com as necessidades e vicissitudes de sua vida e das experiências políticas que o país então vivia. Na segunda metade da tese, veremos que, apesar do silêncio sobre a obra antiga desde que viu *La Fontaine de Médicis* até a publicação do romance *Cleo e Daniel*, em 1965, o fascínio pela história de amor entre Dáfnis e Cloé pode ser identificado na construção das personagens das peças teatrais e teleteatrais escritas entre finais da década de 1950 e meados de 1960.

A diferença entre a dramaturgia e o romance reside no golpe civil-militar de 1964. A partir de então, *La Fontaine de Médicis* passa a exercer uma forte influência na leitura feita por Freire do texto de Longo. A escultura em bronze que ameaça os jovens amantes é interpretada como se fosse o próprio autoritarismo militar que então avançava sobre o país, alcançando o objetivo de interromper a existência do amor. Alguém familiarizado com a cultura clássica talvez se pergunte sobre o motivo de um Ciclope – não um deus, como interpretou Freire – ameaçar Dáfnis e Cloé. Pois, ao contrário, não há em Longo, tampouco nas traduções de Amyot e de Amyot-Courier, divindades ou seres mitológicos que impeçam o

²⁵ Sobre os historiadores como mediadores entre passado e presente, ver GUARINELLO, 2003.

²⁶ Para uma brevíssima discussão sobre a disputa entre os defensores da supremacia do sentido do texto Antigo a despeito das leituras modernas e os defensores da univocidade do sentido moderno sobre os textos clássicos, ver HARDWICK; STRAY, 2008, p. 1-9; BUDELMANN; HAUBOLD, 2008, p. 13-25; FUNARI; SILVA; GARRAFFONI, 2017, p. 313-314.

amor dos jovens, apesar das constantes investidas dos pretendentes humanos para interromper o amor entre o casal.

Teremos uma resposta para essa estranha interferência no primeiro encontro de Roberto Freire com Longo, mediado por Auguste Ottin, o responsável pela escultura das peças de bronze e mármore afixadas em *La Fontaine de Médicis*. Ao invés do romance de Longo, Ottin representou o mito ovidiano de Galateia e Ácis, no qual o Ciclope Polifemo, apaixonado pela Nereida, mata o jovem pastor, esmagando-o.²⁷ É intrigante imaginar que Roberto Freire tenha lido o romance de Longo, cujo desfecho enlaça as personagens em um feliz matrimônio com promessas de uma vida sexual ativa, sob a desconfiança de que este amor poderia, a qualquer momento, ser ameaçado por um deus.

Esse parece ser um caso raro em que é possível identificar com alguma clareza a realização gradual da leitura, feita na medida das transformações da vida política e social experimentadas pelo leitor. *Augustus* trouxe de retorno ao Brasil um Roberto Freire mais interessado em arte do que em medicina e, junto a ele, um polímorfo e instável Longo. O presente trabalho propõe-se a narrar os modos pelos quais Dáfnis e Cloé foram convocados a descer aos inferos do país para traduzir um estado de coisas que impedia a realização de um amor como o vivido por eles. A denúncia da impossibilidade do amor entre os protagonistas brasileiros permitiu colocar em questão o papel do intelectual na construção de uma sociedade mais justa e igualitária ao apontar que nenhuma transformação social poderia ser concretizada sem antes uma verdadeira revolução individual.

Por fim, gostaria de fazer algumas advertências. Os textos em língua estrangeira em geral correspondem às minhas traduções, salvo indicação contrária. Espero que as traduções referentes a Longo tenham serventia não apenas aos leitores que não lêem grego antigo, mas também àqueles já familiarizados, pois gostaria de explicitar com elas a leitura que faço de *Dáfnis e Cloé*. Se a minha escolha é, por assim dizer, mais mimética, procurando se aproximar do texto grego termo a termo, é porque desejo cotejar, através do contraste, as traduções francesas com as versões dos manuscritos que cada tradutor teve à disposição.

Para transcrever as citações de *Les amours pastorales*, de Amyot, optei por manter a grafia original, incluindo apenas as seguintes modernizações: “-i” por “-j”, “-v” por “-u”, “-f” por “-s”. Em geral, os nomes e as traduções já consagradas em português foram mantidos. Para os textos de Sigmund Freud, em alemão, a tradução utilizada é a da editora Imago (que

²⁷ Sobre a escultura feita por Ottin, ver MASSOUNIE, 1995, p. 57. Em Ovídio (*Metamorphoses*, XIII, 896-897), Ácis transforma-se em rio.

parte de edição inglesa), com algumas alterações terminológicas quando julguei necessária uma definição conceitual mais precisa.

A citação de obras modernas obedece a uma lógica um pouco heterodoxa com o intuito de facilitar ao leitor um encadeamento cronológico das ideias expostas nesse longo percurso. Assim, ao invés de apresentar o ano da edição que tomo como referência, indico o ano da primeira publicação e, no caso de traduções, o ano da edição com a última correção, salvo indicação contrária. Desse modo, citarei *Daphnis et Chloé* de Courier com o ano de 1825. Para consulta da edição propriamente utilizada, o leitor deverá ir à seção de “Referências”, que segue a ordem alfabética de autores e cronológica de publicações de cada autor. Também a fim de facilitar a leitura, reservo as nomenclaturas das seguintes obras: *Dáfnis e Cloé*, para o texto grego de Longo; *Les amours pastorales*, para a tradução de Amyot; *Daphnis et Chloé*, para a tradução de Courier; e, finalmente, *Daphnis e Chloé*, quando me referir ao texto de Benjamin Constante, um personagem de *Cleo e Daniel* que traduz a obra de Longo ao português.

Por último, com Paul Ricoeur, “devo admitir que não tenho regra fixa para o uso do ‘eu’ e do ‘nós’, com exceção do ‘nós’ de autoridade e majestático”, que acaba por produzir um “discurso falsamente desencarnado”, como lembrou Jacyntho Lins Brandão.²⁸ Assim, “digo de preferência ‘eu’ quando assumo um argumento e ‘nós’ quando espero arrastar comigo meu leitor”²⁹, buscando seu assentimento para reflexões sobre as quais assumo inteira responsabilidade.

²⁸ BRANDÃO, 2014, p. 35.

²⁹ RICOEUR, 2000, p. 19. Tradução de Alain François.

PARTE I
O LONGO PERCURSO DE DÁFNIS E CLOÉ

Capítulo 1 – A tradução de Jacques Amyot

Os Antigos estavam ali presentes. Sob os estímulos dos reinados de Miguel Paleólogo e de seu filho, Andronico Paleólogo, o Império bizantino conheceu, a partir da segunda metade do século XIII, uma época de ouro, ao menos no que diz respeito à literatura pagã clássica. Manuscritos de Homero, Platão, Aristóteles, Élio Aristides e tantos outros foram estudados, copiados e comentados.³⁰ No bojo do chamado “renascimento paleológico”, o códice hoje conhecido por *Conventi Soppressi 627* foi produzido, pelo que indicam os enormes ômegas desproporcionais ao restante das letras gregas, entre as décadas de 1260 e 1270. Nele, encontram-se, além das cartas do imperador Teodoro Láscaris a seu irmão, os textos de Longo, Aquiles Tácio, Cárton de Afrodísias e Xenofonte de Éfeso, que, com Heliodoro, serão considerados mais tarde os cinco romancistas gregos da antiguidade.³¹

Se excetuarmos a referência que Nicetas Eugenianos faz em *De Drosillae et Chariclis Amoribus* no século XII, esse manuscrito torna-se o material mais próximo de que dispomos da época provável da escrita de *Dáfnis e Cloé*, em meados dos séculos II e III de nossa era.³² Desconhecemos, portanto, cerca de mil anos de transmissão da obra de Longo e, evidentemente, as condições específicas de sua produção. Sabemos que o manuscrito *Conv. Soppr. 627* chegou a Florença no ano de 1424 pelas mãos de Antonio Corbinelli e veio a ser conhecido pelo título “Codice degli erotici”, informação encontrada nas folhas esponjosas que agora recebem a proteção de uma típica encadernação florentina quinhentista, em couro sobre folhas de madeira.³³

A *Badia Fiorentina*, onde se encontrava o manuscrito, não tinha acesso restrito maior que os demais conventos. Com efeito, Henri Estienne pôde citá-lo em seus *Idylles* latinos, publicados em 1555. Neles, Estienne imita uma passagem do livro I que não poderia ser encontrada em outro manuscrito de Longo, pois todos eles, provenientes de outra linha de códice, são lacunares nesse ponto. Trata-se do trecho I, 13-17, no qual se narra o momento em que Cloé reconhece o amor que sente ao ver Dáfnis se banhar nu na gruta consagrada às Ninfas.³⁴ Ainda que o *Conv. Soppr. 627* tenha sido visitado ao longo dos séculos seguintes, essa passagem será ignorada pelos tradutores e editores da obra de Longo até os primeiros

³⁰ PONTANI, 2015, p. 404-409.

³¹ WILSON, 1983, p. 225.

³² Sobre as referências de Nicetas Eugenianos a Longo, ver BURTON, 2012, p. 684-713.

³³ VIEILLEFOND, 1987a, p. XXXVIII-XXXIX. BIANCHI, 2006, p. 87, n 8.

³⁴ Antes de Estienne, Angelo Poliziano havia citado o romance de Longo em *Liber Miscellanea*, de 1489, talvez tendo lido o manuscrito em questão.

anos do século XIX, quando Paul-Louis Courier, helenista e oficial do Exército francês, reencontra o manuscrito na abadia de Florença e, depois de alguns anos, traduz a obra finalmente completa.

De todo modo, a partir do manuscrito *Vaticanus Graecus 1348*, direta e indiretamente, diversos outros manuscritos foram produzidos. Sua circulação pela Itália ocorre já em finais do século XV. Este fato sinaliza certa popularidade do texto no período em que o interesse pela Antiguidade clássica ganhava novo estatuto.³⁵ Por solicitação do monarca francês François I, o colecionador de textos antigos e preceptor do futuro monarca Henri II, Girolamo Fondulo, foi responsável por levar de Veneza a Fontainebleau, em 1539, um lote de cinquenta peças, entre elas dois códices *erotici*, um com a obra de Heliodoro e outro com os textos de Longo, Aquiles Tácio e Eustácio Macrembolitês. O manuscrito possui 106 fôlios e foi escrito por uma só mão. Atualmente, é denominado *Parisinus Graecus 2895*.³⁶

O incentivo oficial da casa real permitiu que Jacques Amyot – então *abbé* de Bellozanne e preceptor dos futuros Charles IX e Henri III – vertesse Longo pela primeira vez ao vernáculo em 1559.³⁷ Naquele mesmo ano, Amyot, já renomado por sua tradução *L’Histoire AEthiopique de Heliodorus, contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Theagenes Thessalien, & Chariclea AEthiopienne nouvellement traduite de grec en François*,³⁸ feita em 1548, ainda publicaria *Les vies des hommes illustres grecs et romains* de Plutarco. A edição *princeps* de Longo foi conhecida pelo mercado livreiro francês apenas algumas décadas mais tarde pelas mãos de Raphael Columbanus em 1598.

O título dado à obra, *Les amours pastorales de Daphnis et de Chloé, escriptes premierement en Grec par Longus, & puis traduites en François*,³⁹ acresce a referência ao amor, algo inexistente no título grego dado pelo manuscrito, *Λόγγου ποιμενικῶν τῶν κατὰ Δάφνιν καὶ Χλόην*,⁴⁰ indicando propósitos semelhantes à tradução de Heliodoro, que aborda “leais e pudicos amores”, segundo Amyot. O estilo tipográfico do título, provavelmente

³⁵ Aceitam-se hoje duas linhas de manuscritos, o *Conv. Soppr. 627*, geralmente denominado A, e o *Vaticanus gr. 1348*, denominado B e do qual surgiram todos os demais manuscritos cuja lacuna do Livro I é característica. Sobre o *stemma*, ver ROMERO, 1978, REEVE, 1979, e, com algumas divergências de seus antecessores, VIEILLEFOND, 1987a, p. LI.

³⁶ REEVE, 1981, p. 144-145.

³⁷ Atualmente, os estudiosos são unânimes quanto ao manuscrito utilizado por Amyot para sua tradução de Longo. Ver Reeve (1981), Vieillefond (1987a), Plazenet (2002) e, em especial, Ferrini (1995), que faz um exame minucioso, cotejando diversos manuscritos disponíveis com a tradução de Amyot.

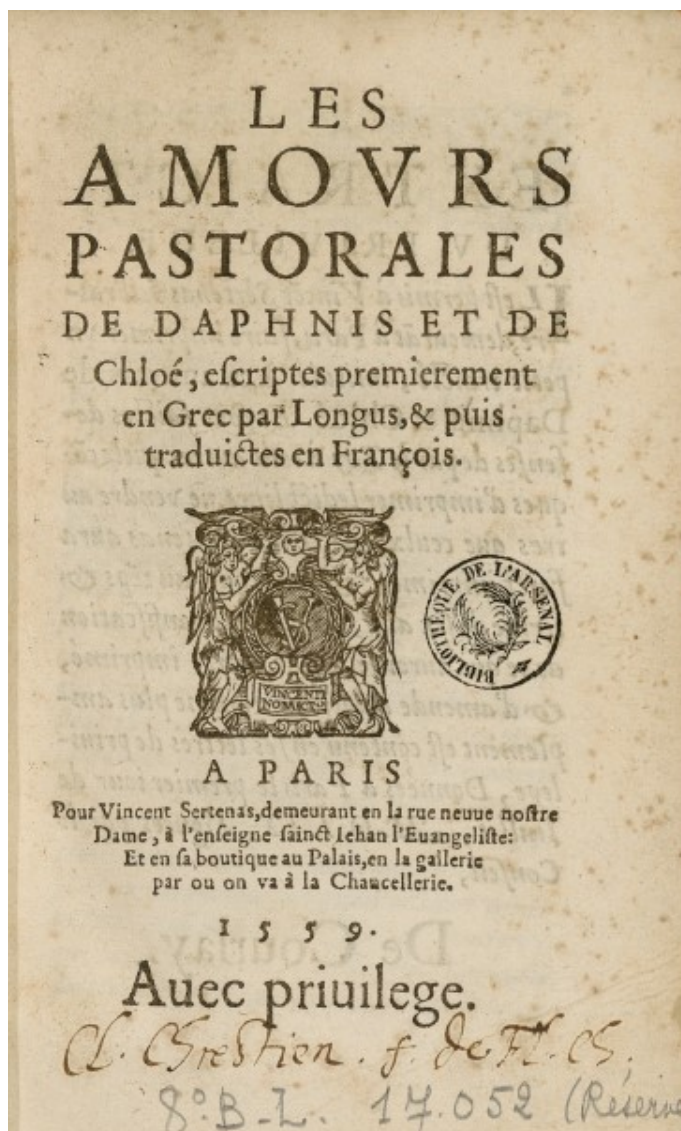
³⁸ Em tradução literal: *História Etíope, de Heliodoro, contendo dez livros, que tratam leais e pudicos amores de Teagenes Tessálio e Claricleia Etíope, recentemente traduzida do grego ao francês*. O título em grego é mais modesto: “Ἡλιοδώρου Αἰθιοπικῶν Βιβλία Δέκα” [*Etiópicas de Heliodoro em dez livros*].

³⁹ Em tradução literal: *Os amores pastorais de Dáfnis e de Cloé, escritos primeiramente por Longo e depois traduzidos em francês*.

⁴⁰ Em tradução literal: *As Pastorais de Longo sobre Dáfnis e Cloé*.

proposto pelo editor Vincent Sertenas,⁴¹ ajuda na condução das preferências de Amyot, ao realçar as primeiras palavras grafadas em letras maiúsculas, destacando-se “Amours Pastorales” (FIGURA 1). Já no “Extraict du privilège”, *Les amours de Daphnis & Chloé* é identificado como “petit traicté” [pequeno tratado], de modo que certa dimensão didática é sublinhada antes da leitura.

FIGURA 1 – Frontispício da primeira edição de *Les amours pastorales*



Fonte: Bibliothèque nationale de France

⁴¹ Com relação ao editor da tradução de Amyot para o texto de Longo, é notável que Vincent Sertenas tenha publicado outras histórias de amor, como *Histoires tragiques* (1559), de Pierre Boaistuau e François de Belleforest, e uma versão da *novelle* de Bandello, posteriormente traduzida para o inglês sob o título de *Tragical history of Romeus and Juliet* (1562) e publicada por Arthur Brooke, que veio a ser a principal fonte para a obra de Shakespeare (BARBER, 1989, p. 9).

Não existem notas, introdução ou prefácio em *Les amours pastorales*. Segundo Laurence Plazenet, trata-se, de todo modo, de uma obra que deve ser compreendida como parte de um programa que se constitui através das várias publicações de Jacques Amyot, em especial de “Le Proësme du Translateur”⁴², escrito para *L’Histoire AEthiopique*. Nele, Amyot defende “toda sorte de livros fabulosos” contra o preconceito de quem teme empregar mal o tempo entregando-se ao prazer da invenção. O gosto pela fábula é apresentado como se fosse inerente ao ser humano, fruto da “imbecilidade de nossa natureza”, contra a qual toda insurreição seria inútil.⁴³ Em seguida, Amyot investe na ficção com a finalidade de causar no leitor “o assombramento e o deleite”, provenientes “da novidade das coisas estrangeiras e plenas de maravilhas”⁴⁴. O prazer provocado pela imaginação torna-se o fundamento do gênero romanesco que passa a ter como modelo *L’Histoire AEthiopique*. Amyot se posiciona contra uma extensa polêmica, promovida por cristãos, acerca do romance de cavalaria, acusado de divertir os leitores, sem instruí-los; ou, se os instruindo, não o fazendo com decência.⁴⁵

Antecipando-se à querela sobre a ficção, que por vezes se apoiou na concepção platônica sobre o papel dos poetas na cidade, Amyot procura assegurar que a narrativa romanesca não seja propriamente desregrada, devendo “entrelaçar habilmente o verdadeiro em meio ao falso, mantendo sempre a aparência de verdade”⁴⁶. A ideia evoca de um modo particular o tema bastante conhecido por seus contemporâneos e que Luciano de Samósata explorou com muito humor em *Ἀληθῆ διηγήματα* [*Histórias verídicas*; literalmente, *Das narrativas verdadeiras*]. Do prolífico escritor sírio, provavelmente coevo de Longo, tomava-

⁴² Durante o século XV, o termo *proësme* deve ser traduzido por “prefácio” (NICOT, 1606, p. 518). Também nesse período, o termo *traducteur* começou a substituir *translateur*, visando à atividade propriamente da tradução que a palavra *translateur* minimizava, o que, na opinião de Létoublon, não desabona a obra de Amyot, que deve ser compreendida como uma “poética romanesca” (LÉTOUBLON, 2015, p. 64).

⁴³ No francês: “Aussi me semble il, que l’on pourroit avecques bonne cause conseiller aux personnes ja paravenues en sage de cognoissance, de ne s’amuser à lire sans jugement toutes sortes de livres fabuleux: de peur que leurs entendements ne s’acoustument petit à petit à aymer mensonge, & à se paistre de vanité, outre ce que le temps y est mal employé et pourroit à l’avanture ceste raison estre assez valable pour comdanner tous escritz mensongers, & dont le suiet n’est point vertitable, si ce n’estoit que l’imbecilité de nostre nature ne peult porter, que l’entendement soit tousjours tendu à lire matieres graves, & serieuses, non plus que le corps ne sçavoit sans intermission durer autravail d’oeuvres laborieuses” (AMYOT, 1548, “Le Proësme du Translateur”).

⁴⁴ “En la fiction, dont la fin est l’esbahissement, & la deletation, qui procede de la nouvelleté des choses estranges, & pleines de merveilles” (AMYOT, 1548, “Le Proësme du Translateur”). Para o desenvolvimento dos conceitos afirmados por Amyot de “l’esbahissement et la deletation”, ver PLAZENET, 1997, p. 77-85.

⁴⁵ A acusação de cristãos contra o romance de cavalaria ainda se estende ao formato da narrativa, que, possuindo uma sequência sem encadeamento de início, meio e fim, se assemelharia ao corpo de um monstro (FUMAROLI, 1985, p. 24). Sobre a importância de *L’Histoire AEthiopique* no contexto dos romances de cavalaria, ver PLAZENET, 2002, p. 262.

⁴⁶ “Ains y fault entrelasser si dextrement du vray parmy du faux, en retenant tousjours semblance de verité” (AMYOT, 1548, “Le Proësme du Translateur”).

se de empréstimo a tese de que a narrativa fantasiosa tanto seria agradável quanto serviria à reflexão:

Ora, o próprio repouso poderia até tornar-se-lhes agradável, se porventura se entregassem a um gênero de leitura que, além de proporcionar um entretenimento simples, como é o que resulta duma temática jocosa e divertida, suscitasse também alguns motivos de reflexão que não desconvem às musas — algo parecido, suponho, com o que porventura sentirão ao lerem esta minha obra. Efetivamente, o que nela os seduzirá reside não apenas na estranheza do tema, ou na minha intenção de divertir, ou no fato de eu ter inventado mentiras variadas que têm todo o ar de verosimilhança e de verdade, mas igualmente na circunstância de, à laia de paródia, cada passo da narrativa fazer alusão a certos poetas, prosadores e filósofos, que nos deixaram obras fantásticas e cheias de imaginação.⁴⁷

A reivindicação de um prazer por si mesmo, externado por Luciano como fruto da “liberdade pura” dos poetas, não seria concebível na Europa ocidental antes do século XVII:

Na poesia, com efeito, há liberdade pura e uma única regra: o que parece ao poeta. Pois ele é inspirado e possuído pelas Musas, de modo que, mesmo se quiser atrelar um carro a cavalos voadores, mesmo se puser outros correndo sobre a água ou sobre pontas de espigas, ninguém se importará.⁴⁸

De modo também particular, Amyot cita no “Proösme” os escritores Horácio e Estrabão como autoridades. Segundo Plazenet, “Horácio não quer dizer que as ficções devem estar próximas da verdade para agradar, como Amyot sugere, mas que as ficções designadas para agradar devem estar próximas da verdade”. Já Estrabão, segundo Plazenet, “reconheceu que a história era um componente da criação poética, mas sobretudo para sublinhar que a poesia ganha liberdades com ela”. Ainda segundo a autora, “Amyot deforma a citação para afirmar que a ficção deve se fundamentar na história – em outras palavras, para abrigar sua proposição um tanto mais radical sob o manto da autoridade”⁴⁹. Desse modo, o intuito é

⁴⁷ Tradução de Custódio Magueijo, 2012, p. 65. No grego: “γένοιτο δ’ ἂν ἐμμελής ἡ ἀνάπαυσις αὐτοῖς, εἰ τοῖς τοιοῦτοις τῶν ἀναγνωσμάτων ὀμιλοῖεν, ἢ μὴ μόνον ἐκ τοῦ ἀστείου τε καὶ χαρίεντος ψιλὴν παρέξει τὴν ψυχαγωγίαν, ἀλλὰ τινα καὶ θεωρίαν οὐκ ἄμουσον ἐπιδείξεται, οἷόν τι καὶ περὶ τῶνδε τῶν συγγραμμάτων φρονήσῃν ὑπολαμβάνω· οὐ γὰρ μόνον τὸ ξένον τῆς ὑποθέσεως οὐδὲ τὸ χαρίεν τῆς προαιρέσεως ἐπαγωγὸν ἔσται αὐτοῖς οὐδ’ ὅτι ψεύσματα ποικίλα πιθανῶς τε καὶ ἐναλήθως ἐξενηνόχαμεν, ἀλλ’ ὅτι καὶ τῶν ἱστορουμένων ἕκαστον οὐκ ἀκωμωδῆτως ἦνικται πρὸς τινὰς τῶν παλαιῶν ποιητῶν τε καὶ συγγραφέων καὶ φιλοσόφων πολλὰ τεράστια καὶ μυθώδη συγγεγραφότων” (LUCIANO, *Das narrativas verdadeiras*, I, 2).

⁴⁸ Tradução de Jacyntho Lins Brandão, 2009, p. 39. No grego: “ἐκεῖ μὲν γὰρ ἄκρατος ἡ ἐλευθερία καὶ νόμος εἷς, τὸ δόξαν τῷ ποιητῇ. ἐνθεος γὰρ καὶ κάτοχος ἐκ Μουσῶν, κἂν ἵππων ὑποπτέρων ἄρμα ζεύξασθαι ἐθέλη, κἂν ἐφ’ ὕδατος ἄλλους ἢ ἐπ’ ἀνθερικών ἄκρων θευσομένους ἀναβιβάσῃται, φθόνος οὐδεὶς” (LUCIANO, *Como se deve escrever a história*, 8). Para uma concepção da ficcionalidade já presente em Luciano, ver BRANDÃO, 2009, p. 129-270. Sobre a mudança entre os séculos XVI e XVII da concepção da ficção narrativa como verossimilhança, ver PLAZENET, 1997, p. 82 e, especialmente, BURY, 2000, p. 9-33.

⁴⁹ No inglês: “Horace did not mean that fictions should be close to truth in order to please, as Amyot suggests, but that fictions designed to please must be close to truth [...]. Strabo acknowledged that history was a component of poetic creation, but chiefly to stress the point that poetry took liberties with it. Amyot deforms the

autenticar uma “antiga” função poética da ficção narrativa fundamentada na história, pois, assim aproximada, estaria de acordo com a “verdade do natural”:

Mas, assim como na pintura, os quadros são estimados os melhores e agradam mais aos olhos de conhecedores, quando representam melhor a verdade do natural; também entre aquelas ficções, aquelas que são as menos distantes da natureza e onde há mais verossimilhança, tais são as que mais agradam aqueles que medem o prazer à razão e que se deleitam com julgamento.⁵⁰

A “verossimilhança é apresentada como uma forma refinada de ilusão romanesca”⁵¹, permitindo a Amyot a utilização dos romances para a expressão de conteúdos considerados sérios sem que o gênero discursivo fosse tratado como mera alegoria.⁵² Ao mesmo tempo, a posição de Amyot, que insiste em uma ideia de representação próxima à ideia de natureza, coaduna com a aspiração de diversos outros escritores franceses que procuravam atestar a grandeza de uma nação através da dignificação da língua, fosse pelas novas criações literárias ou pelas traduções dos textos antigos.⁵³

Na França, de modo geral, a palavra *naïveté* (e suas congêneres, tal como *naïf*) foi utilizada para designar, no que diz respeito à produção textual, ideias relativas a “nascimento”, “originalidade”, “simplicidade”, “o que é inato”, “o que é nativo”, “pureza” e, com maior frequência, a “natural”. O vernáculo era caracterizado e enaltecido como *naïf* porque estaria enraizado no uso, na fala, e, sem os “artifícios” da língua clássica, revelaria a singularidade da identidade francesa. Segundo Etienne Pasquier, Jacques Amyot era um escritor que possuía “une plus grande naïveté de langage” (uma maior *naïveté* de linguagem); Michel de Montaigne o celebrava “pour la naïveté et pureté du langage” (pela *naïveté* e pureza da linguagem). Descobrir a *naïveté* da língua era ir ao encontro de sua constituição natural.⁵⁴

quotation to assert that fiction has to be grounded in history — in other words, to shelter his own rather more radical proposition under the mantle of authority” (PLAZENET, 2002, p. 270-271).

⁵⁰ No francês: “Mais tout ainsi comme en la pourtraiture les tableaux sont estimez les meilleurs, & plaisent plus aux yeux à ce cognoissans, qui representent mieux la verité du naturel, aussi entre celles fictions celles qui sont les moins esloignées de nature, & ou il y a plus de verisimilitude, sont celles qui plaisent le plus à ceux qui mesurent leur plaisir à la raison, & qui se delectent avecq’ jugement” (AMYOT, 1548, “Le Proësme du Translateur”).

⁵¹ “La vraisemblance est présentée comme une forme raffinée d’illusion romanesque” (PLAZENET, 1997, p. 137).

⁵² LÉTOUBLON, 2015, p. 70; PLAZENET, 2015, p. 30.

⁵³ Sobre as diversas traduções francesas dos romances gregos, ver CALVET-SEBASTI, 2015.

⁵⁴ PASQUIER, *Recherches*, VIII, 3, col. 762; MONTAIGNE, *Oeuvres complètes*, II, 4, 344 *apud* ATKINSON, 1974, p. 190. Apesar disso, a *naïveté* também poderia designar crítica: “Elle suppose une simplicité loin du raffinement recherché par les puristes dont est G. Colletet” (PLAZENET, 1997, p. 88).

Para alguns escritores, a relação ambígua com o mundo clássico, de reverência e superação, apoiou-se na crença de que o vernáculo pudesse comunicar de modo mais eficaz, fácil e amplo que o latim e o grego.⁵⁵ Ao menos para Pasquier e Montaigne, o interesse pelas traduções de Amyot residiu no desenvolvimento da língua escrita como parte de um programa que organiza a natureza propriamente francesa, tornando-a, por conseguinte, cognoscível. Assim, o artifício da língua permitiria que a “verdade da natureza” fosse expressa.

Criado por Amyot, “La Preface”, em *Les amours pastorales*, é escrito em itálico, diferenciando-se do restante do texto, e tem base em duas rasuras do *Par. Gr. 2895*, onde ainda é possível ler, como subtítulo, “ὑπόθεσις τῆς πραγματείας” (proposta de estudo) e, logo após o primeiro parágrafo, “διήγησις Μιτυλήνη” (narrativa de Mitilene), divisão que será seguida por alguns editores e tradutores posteriores, a exemplo de Paul-Louis Courier (FIGURA 2).⁵⁶ Em “La Preface”, Amyot teve a oportunidade de verter um trecho de Longo a partir da ideia de “verdade do natural”, já desenvolvida no “Proësme”, colocando mais uma vez em cena a pintura que representa a natureza e encanta os olhos:

Ἐν Λέσβῳ θηρῶν, ἐν ἄλσει Νυμφῶν, θέαμα εἶδον κάλλιστον ὧν εἶδον· εἰκόνοσ γραφῆν, ἱστορίαν ἔρωτοσ. Καλὸν μὲν καὶ τὸ ἄλσοσ· πολύδενδρον, ἀνθηρόν, κατάρρυτον, μία πηγὴ πάντα ἔτρεφε, καὶ τὰ ἄνθη καὶ τὰ δένδρα· ἀλλ’ ἡ γραφὴ τερπνοτέρα καὶ τύχην ἔχουσα περιττὴν καὶ τέχνην ἐρωτικὴν.

Estant un jour à la chasse en l’isle de Metelin, dedans le Parc qui est sacré aux Nymphes, j’y vis une des plus belles choses que je sache jamais avoir veües: c’estoit une paincture d’une histoire d’amour. Le parc de soy mesme estoit bien beau, aussi planté de force arbres, semé de fleurs, & arrosé d’une fresche Fontaine qui nourrissoit & les arbres & les fleurs: Mais la peinture estoit encore plus plaisante que tout le reste, tant pour la nouveauté du subject, dont l’aventure estoi merveilleuse, que pour l’artifice & l’excellence de la peinture amoureuse.

Em Lesbos, enquanto caçava em um bosque consagrado às Ninfas, vi o mais belo espetáculo que jamais vi, uma pintura de quadro, história de amor. O bosque era mesmo belo, de muitas árvores, flores e irrigado; uma única fonte alimentava tudo, as flores e as árvores, mas a pintura, ainda mais encantadora, atestava um destino prodigioso

Estando um dia a caçar na ilha de Metelin, no Jardim que é sagrado às Ninfas, eu vi uma das coisas mais belas que sei jamais ter visto: era uma pintura de uma história de amor. O jardim era mesmo muito belo, plantado com muitas árvores, coberto de flores e regado de uma fresca Fonte que nutria as árvores e as flores. Mas a pintura era ainda mais

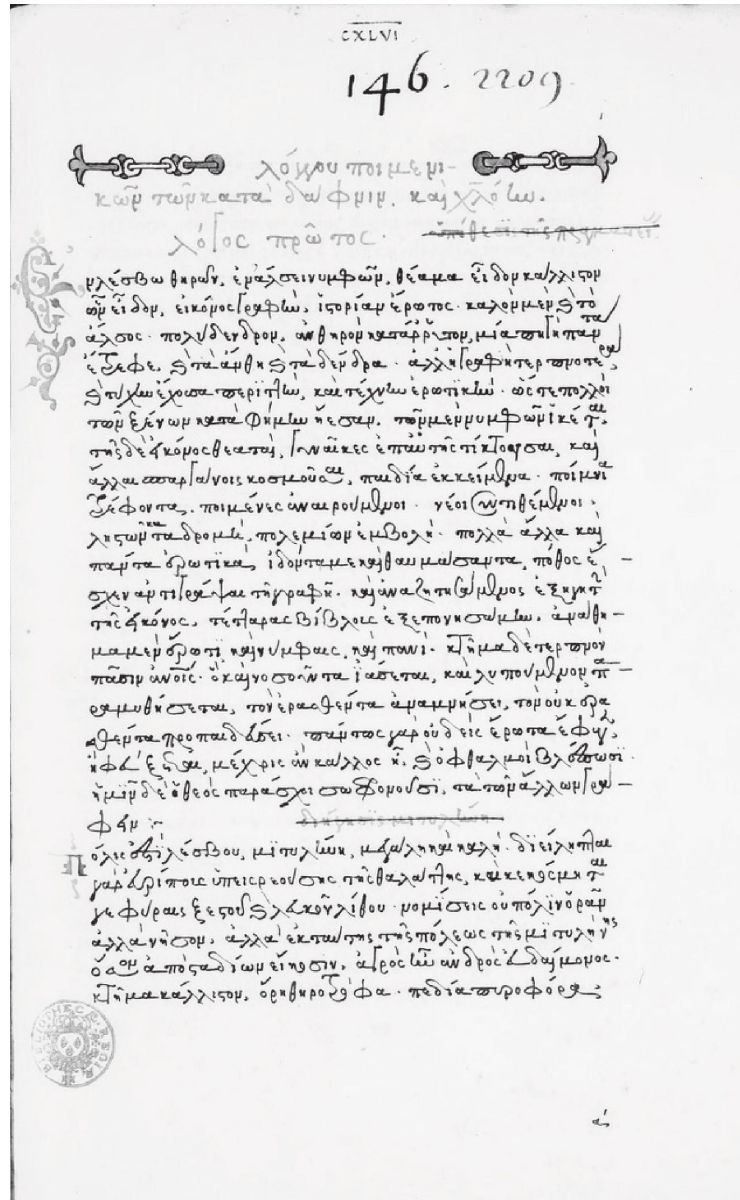
⁵⁵ Hans Baron (1959, p. 3-22) recua a famosa querela entre antigos e modernos, ocorrida em finais do século XVII na França, para o debate renascentista, que vacilava ora na defesa dos valores nacionais e da igualdade do homem moderno frente ao antigo, ora no amor pelas produções e valores greco-romanos. Para uma visão geral da nova relação que o período renascentista manteve com a Antiguidade clássica, com especial destaque para a filosofia, a ciência e a religião, ver HELLER, 1967, p. 51-122.

⁵⁶ FERRINI, 1992, p. 64.

e uma arte amorosa.⁵⁷

agradável que todo o resto, tanto pela novidade do tema, cuja aventura era maravilhosa, quanto pelo artifício e excelência da pintura amorosa.

FIGURA 2 - As rasuras, origens do prólogo



Fonte: Bibliothèqne nationale de France

Além de substituir o correspondente geográfico antigo pelo moderno, Amyot arrisca certo italianismo em “sacré aux”, certamente sob influência do Renascimento italiano, mas

⁵⁷ No *Conv. Soppr.* 627, lê-se: τέχνην (...) τύχην, atualmente aceito pelos editores, de modo que a melhor sugestão de tradução seria, nessa parte final: “a pintura (...) atestava uma arte prodigiosa e um destino amoroso”.

também como demonstração da necessidade de construir a língua francesa.⁵⁸ Entretanto, salta aos olhos em “La Preface” a interpolação que deseja melhor explicar o texto antigo, “tant pour la nouveauté du subject, dont l’aventure estoi merveilleuse”, algo que se repetirá com frequência no restante da tradução.⁵⁹

Assim como no prefácio, elementos diversos da natureza compõem a narrativa do primeiro ao quarto livro de Longo. O reino vegetal é mencionado pelo nome da categoria e também pelos nomes próprios, com especial atenção para as plantas cultivadas. Evidentemente, o rebanho – sobretudo as cabras e as ovelhas – é o conjunto de animais que mais se distinguem na narrativa. Não obstante, a fauna também compreende uma série de animais selvagens – como a loba, o golfinho, o javali e a lebre, além dos insetos, como a cigarra – dos peixes e dos pássaros – tais como o ganso, o pato, o pombo e o rouxinol.

A harmonia entre natureza e pessoas apresentada por Longo é acompanhada por Amyot: *phýsis* e *techné* trabalham em conjunto, sem hierarquia, ao contrário do que faz supor o prólogo – onde a pintura e o desejo do narrador de contra-escrever o quadro rivalizam com a natureza –, para formar uma única paisagem, toda ela bela:

Νέοι Μηθυμναῖοι πλούσιοι διαθέσθαι τὸν
τρυγητὸν ἐν ξενικῇ τέρψει θελήσαντες, ναῦν
μικρὰν καθελκύσαντες καὶ οἰκέτας
προσκώπους καθίσαντες, τοὺς Μιτυληναίων
ἀγροὺς παρέπλεον, ὅσοι θαλάσσης πλησίον.
Εὐλίμενός τε γὰρ ἡ παραλία καὶ οἰκίσεις
ἡσκημένῃ πολυτελῶς, καὶ λουτρὰ συνεχῆ,
παράδεισοί τε καὶ ἄλση· τὰ μὲν φύσεως ἔργα,
τὰ δ’ ἀνθρώπων τέχνη· πάντα ἐνοικῆσαι
καλά.⁶⁰

Il y avoit une compagnie de jeunes riches
hommes, de la ville de Methyne, lesquelz
voulans passer joyeusement le temps des
vendages & s’aller esbatre hors du territoire
de leur ville, tirerent un batteau en mer,
meirent leurs varletz à la rame, & s’en
allerent esbatans le long de la coste des
Mithyleniens, pour ce qu’il y a par tout bon
abryt pour se retirer, & est bornée de beaux
edifices, & y trouve lon force ruisseaux,
fontaines, vergers pleins d’arbres, que la
nature y a product en partie, & en partie la
main des hommes y a edifiez, & par tout seur
abbord & delieieux sejour.⁶¹

Alguns jovens ricos de Metimna se
organizaram para passar a vindima no
estrangeiro, a fim de se divertirem, pondo ao
mar uma pequena embarcação e fazendo
escravos domésticos remar; eles costeavam,

Havia uma campanha de homens jovens e
ricos, da vila de Methyne, dispostos a passar
alegremente o tempo das vindimas e se
divertirem fora do território de sua cidade,
atirando um barco ao mar, colocando seus

⁵⁸ FERRINI, 1992, p. 66.

⁵⁹ Apesar de remeter à “l’aventure merveilleuse”, Plazenet enfatiza que *Les amours pastorales* é mais próxima da poesia líonense que do romance de amor e de aventura e, por isso, tomou um curso específico na tradição literária (PLAZENET, 1999, p. 116).

⁶⁰ LONGO, II, 12. No *Florentinus*, lê-se “παραθαλασσία” [por trás do mar], ao invés de “παραλία” [pelo mar]. Vieillefond corrige “ἐνοικῆσαι” para “ἐνηβῆσαι”, ficando o final do trecho do seguinte modo: “todos, belos floresciam”.

⁶¹ LONGUS, 1559, p. 26.

pelo mar, os campos dos mitilenes. A enseada é um bom porto, adornada com suntuosas casas, contínuas praias para o banho, jardins e bosques: uns, trabalhos da natureza; outros, arte da humanidade; todas belezas coabitavam.

servos ao remo e se divertindo ao longo da costa dos mitilenes, uma vez que havia por todo lado bom abrigo para retiro, sendo ornado de belos edifícios e onde se encontram muitos córregos, fontes, pomares plenos de árvores que em parte a natureza produziu e em outra a mão dos homens edificou; por todo canto sua primeira e agradável estadia.

Amyot tem dificuldade de distinguir o vocabulário empregado por Longo. No primeiro momento, em “Le Preface”, o termo “ἄλλος” é vertido por “parc”. Maria Fernanda Ferrini adverte que essa escolha transforma o bosque sagrado antigo em um jardim de côrte. Enquanto isso, o termo grego “παράδεισος”, empregado por Longo no quarto livro para descrever um extenso jardim com árvores de todos os tipos e muitas flores, comparável aos jardins reais (*katà tous basilikóus*), é vertido por “verger” (“pomar”).⁶² Posteriormente, a inexactidão para situar espacialmente as ações das personagens implicará em dificuldades interpretativas. Por ora, vejamos que, em outra passagem, natureza e arte chegam a se confundir, tamanha a harmonia na composição da paisagem:

Τέτμητο καὶ διακέκριτο πάντα καὶ στέλεχος
στελέχους ἀφειστήκει, ἐν μετεώρῳ δὲ οἱ
κλάδοι συνέπιπτον ἀλλήλοις καὶ ἐπήλαττον
τὰς κόμας· ἐδόκει μέντοι καὶ ἡ τούτων φύσις
εἶναι τέχνης.⁶³

Tout y estoit fort bien compassé, les tiges des
arbres estoient assez distantes les unes des
autres: mais les branches s’entrelassoient
tellement que ce qui estoit de nature,
sembloit estre faict par expres artifice.⁶⁴

Tudo era cortado e dividido, tronco separado
de tronco, no alto os galhos encontravam-se
um com o outro e as folhagens entrelaçavam-
se: parecia ser a natureza arte.

Tudo era muito bem rebuscado, os troncos
das árvores estavam distantes um dos outros:
mas os galhos se entrelaçavam de tal forma
que o que era de natureza parecia ser feito
por meio de artifício.

A descrição do habitat de pastores como *locus amoenus*, com a presença de fauna e flora variados, em relação harmoniosa, foi bem explorada por poetas anteriores a Longo.⁶⁵ Em Teócrito, por exemplo, a fazenda de Frásidamo exerce um apelo sensorial em Êucrito através da água corrente, do canto dos animais e do cheiro das frutas:

E ele dobrando para esquerda, para Pixas
pegou o caminho, e eu e Êucrito então, para a de Frásidamo
voltando-nos e o belo Amintinhas, nas profundas

⁶² FERRINI, 1992, p. 66-67; LONGO, IV, 2.

⁶³ LONGO, IV, 2.

⁶⁴ LONGUS, 1559, p. 62.

⁶⁵ Do lado latino, o ideal rústico apareceu sobretudo no último terço do século I a.C., com *As coisas do campo* de Varrão, *Geórgicas* de Virgílio, *Metamorfoses* de Ovídio e *Elegias* de Tibulo.

camas de junco, contentes então nos deitamos,
 satisfeitos nas recém cortadas folhas de vinha,
 muitos por cima das nossas cabeças, se agitavam
 olmos e álamos, perto, a água sagrada
 derramando-se a partir do antro das ninfas, ressoava,
 e juntos dos galhos sombrios, escuras
 cigarras cantando, trabalhavam, e gritando
 de longe nos densos acantos, coaxava a rã,
 cantavam cotovias e pintassilgos, gemia a trocal,
 esvoaçavam amarelas em volta das fontes, as abelhas.
 Por toda parte exalava um verão muito gordo, como o das frutas,
 pêras junto aos pés, ao nosso lado as maçãs
 rolavam generosamente, já derramados
 ao chão, os galhos pesando com as ameixas,
 o lacre de quatro anos dos jarros se rompia na tampa.⁶⁶

Em Longo, a associação entre humanos e animais é reforçada pelo aleitamento de Dáfnis por uma cabra, quando deixado ainda bebê em um belo carvalho (*drumòs*), e de Cloé por uma ovelha, também abandonada recém-nascida em uma gruta (*ántron*) das Ninfas. Ambos os jovens prestam reverência ao passado e mantêm relação de respeito em especial com os animais pastoris.⁶⁷ Apesar de seguir estilisticamente as representações de Teócrito, bem como de Virgílio, a natureza representada por Longo difere das anteriores na medida em que ela não se inscreve na trama apenas como cenário pastoral, mas tem papel ativo como um “quadro permanente” na história, como descreveu Alain Billault:⁶⁸

A [história] dos heróis revela-se inseparável do lugar e dos seres que Longo dota de uma presença clara e estável dentro da narrativa na qual eles constituem o quadro permanente. Ela inscreve-se aí com regularidade e como por necessidade a ponto de que se teria dificuldade em concebê-la sem eles. Em Teócrito, ao contrário, a natureza não tem a permanência sólida e imutável de uma base. Ela surge em imagens passageiras e transitórias. Sua representação ganha aí em vivacidade e acuidade, mas ela é desprovida de

⁶⁶ Tradução de Alexandre Magalhães, 2013, p. 72. No grego, pela edição de A. S. F. Gow: “χὼ μὲν ἀποκλίνας ἐπ’ ἀριστερὰ τὰν ἐπὶ Πύξας / εἶρφ’ ὀδόν· αὐτὰρ ἐγὼν τε καὶ Εὐκρίτος ἐς Φρασιδάμω / στραφθέντες χῶ καλὸς Ἀμύντιχος ἔν τε βαθείαις / ἀδείας σχοίνοιο χαμευνίσιν ἐκλίνθημες / ἔν τε νεοτμάτοισι γεγαθότες οἰναρέοισι. / πολλὰ δ’ ἄμμιν ὑπερθε κατὰ κρατὸς δονέοντο / αἴγειροι πελέαι τε· τὸ δ’ ἐγγύθεν ἱερὸν ὕδωρ / Νυμφᾶν ἐξ ἄντροιο κατειβόμενον κελάρυζε. / τοὶ δὲ ποτὶ σκιαραῖς ὀροδαμνίσιν αἰθαλίωνες / τέττιγες λαλαγεῦντες ἔχον πόνον· ἅ δ’ ὀλολυγόν / τηλόθεν ἐν πυκινᾷσι βάτων τρύζεσκεν ἀκάνθαις· / ἄειδον κόρυδοι καὶ ἀκανθίδες, ἔστενε τρυγόν, / πωτῶντο ξουθαὶ περὶ πίδακας ἀμφὶ μέλισσαι. / πάντ’ ὄσδεν θέρεος μάλα πίονος, ὄσδε δ’ ὀπώρας. / ὄχλαι μὲν πὰρ ποσσὶ, παρὰ πλευραῖσι δὲ μάλα / δαυιλέως ἄμῖν ἐκυλίνδετο, τοὶ δ’ ἐκέχυντο / ὄρπακες βραβίλοισι καταβρίθοντες ἔραζε· / τετράενες δὲ πῖθων ἀπελύετο κρατὸς ἄλειφαρ” (TEÓCRITO, VII, 130-147).

⁶⁷ LONGO, I, 8.

⁶⁸ No francês: “De même, celle [histoire] des héros se révèle inséparable de lieux et d’êtres que Longus dote d’une présence claire et stable dans le récit dont ils constituent le cadre permanent. Elle vient s’y inscrire avec régularité et comme par nécessité au point que l’on aurait du mal à la concevoir sans eux. Chez Théocrite, au contraire, la nature n’a pas la permanence solide et immuable d’une assise. Elle surgit dans des images passagères et changeantes. Sa représentation y gagne en vivacité et en acuité, mais elle est dépourvue de toute gravité. Elle ne fournit pas à l’action le sol réel, le terrain solide qu’elle offre à l’intrigue des *Pastorales*” (BILLAULT, 1996, p. 523).

toda gravidade. Ela não dá à ação o solo real, o terreno sólido que ela oferece à intriga das *Pastorais*.

Com efeito, em Longo, o vento e o mar são julgados por Filetas responsáveis por levar o barco dos jovens ricos de Metimna para longe da costa, causando toda sorte de confusão.⁶⁹ Uma loba traz à cena a primeira peripécia da narrativa e a fetidez de um golfinho morto na praia permite a Dáfnis, um escravo, a felicidade de encontrar a quantia de 3 mil dracmas. E isso tem uma grande importância na narrativa, pois é o que lhe permite se casar com Cloé.⁷⁰ Do mesmo modo, as estações do ano dão ritmo à narrativa, estimulando a ação da flora e da fauna, chegando mesmo a conduzir os jovens Dáfnis e Cloé à imitação de alguns traços da natureza. A imagem é de proximidade permanente entre ação humana e mundo natural:

Ἦρος ἦν ἀρχὴ καὶ πάντα ἤκμαζεν ἄνθη, τὰ ἐν δρυμοῖς, τὰ ἐν λειμῶσι καὶ ὅσα ὄρεια: βόμβος ἦν ἤδη μελιτῶν, ἦχος ὀρνίθων μουσικῶν, σκιρτήματα ποιμνίων ἀρτιγεννήτων: ἄρνες ἐσκίρτων ἐν τοῖς ὄρεσιν, ἐβόμβουν ἐν τοῖς λειμῶσιν αἱ μέλιται, τὰς λόχμαις κατηῆδον ὄρνιθες. Τοσαύτης δὴ πάντα κατεχούσης εὐωρίας οἱ ἀπαλοὶ καὶ νέοι μιμηταὶ τῶν ἀκουομένων ἐγίνοντο καὶ βλεπομένων. ἀκούοντες μὲν τῶν ὀρνίθων ἀδόντων ἦδον, βλέποντες δὲ σκιρτῶντας τοὺς ἄρνας ἤλλοντο κοῦφα, καὶ τὰς μελίττας δὲ μιμούμενοι τὰ ἄνθη συνέλεγον· καὶ τὰ μὲν εἰς τοὺς κόλπους ἔβαλλον, τὰ δὲ στεφανίσκους πλέκοντες ταῖς Νύμφαις ἔφερον.⁷¹

Or estoit il lors environ le commencement du printemps que toutes fleurs sont en vigueur, celles des bois, celles des prez, & celles des montaignes: aussi ja commençoient les abeilles à bourdonner, les oyseaux à rossignoler & les agneaux à sauteler, les petits Moutons bondissoient par les montaignes, les Mouches à Miel murmuroient par les prairies, & les oyseaux faisoient ressonner les buissons de leurs chantz. Ainsi ces deux jeunes & delicates personnes voyans que toutes choses faisoient bien leur devoir de s'escayer à la saison nouvelle, se mirent pareillement à imiter ce qu'ilz voyoyent & qu'ils oyoient aussi: car oyans chanter les oyseaux, ilz chantoient: voyans saulter les aigneaux, ilz saultoient: & comme les abeilles, alloient cueillans des fleurs, dont ilz gettoient une partie en leurs seins, & de l'autre faisoient de petitz chappelletz, qu'ilz portoient aux Nymphes.⁷²

Era o início da primavera e todas as flores desabrochavam, dos carvalhos, dos prados e das grandes montanhas. Havia o zumbido das abelhas, o pipilar dos pássaros cantantes, o saltitar do rebanho recém-nascido; os carneiros cabriolavam nas colinas, as abelhas zumbiam nos prados, os pássaros preenchiam os arbustos com o canto. E com tudo pleno dessa bela estação, os tenros e jovens

Era então por volta do começo da primavera e todas as flores estavam em vigor, as dos bosques, as dos prados e as das montanhas: também já começavam as abelhas a zumbir, os pássaros a pipilar, os cordeiros a saltar, os pequenos carneiros cabriolavam pelas montanhas, as abelhas murmuravam pelas pradarias e os pássaros faziam os arbustos ressoar seus cantos. Assim, as duas jovens e

⁶⁹ LONGO, II, 17.

⁷⁰ LONGO, I, 11; III, 28.

⁷¹ LONGO, I, 9.

⁷² LONGUS, 1559, p. 7. Mais uma vez, vemos a dificuldade de Amyot em situar os acontecimentos espacialmente: o termo “δρυμοῖς” (carvalhos) é vertido por “bois” (bosques).

imitavam o que ouviam e o que viam: cantavam ao escutar os pássaros cantar, saltitavam ligeiramente ao ver as ovelhas cabriolar e, imitando as abelhas, colhiam as flores, ora para colocá-las nas dobras das vestes, ora para trançá-las em pequenas coroas que levavam às Ninfas.⁷³

delicadas pessoas, vendo que todas as coisas faziam bem o dever de se alegrar na nova estação, puseram-se paralelamente a imitar o que viam e que também escutavam: pois, ouvindo cantar os pássaros, elas cantavam; vendo saltar os cordeiros, elas saltavam; e, como as abelhas, colheram flores, que ora jogavam uma parte em seus seios, ora faziam pequenas coroas que levavam às Ninfas.⁷⁴

A tradução de Amyot possui construções sintáticas e lexicais mais sofisticadas que as encontradas em Longo. Em certas passagens, o estilo rebuscado utilizado por Amyot também tem a função de realçar a qualidade das personagens pastoris. Quando Dáfnis e Cloé começam a compreender o amor que sentem um pelo outro e utilizam-se das brincadeiras no campo para experimentar o toque do corpo do outro, Amyot refere-se a Cloé, sem apoio no texto grego, como “la gente pastourelle” (a garota pastoral). Em seguida, traduz “βέλτιστον τέττιγα” (a melhor das cigarras) – que, tendo pousado em Cloé, parece valorizar a astúcia sexual de Dáfnis, que se aproveita da ocasião para tocar os seios da jovem – por algo mais singelo: “la gentille Ciguale” (a simpática cigarra):

Καὶ ὁ τέττιξ⁷⁵ ἐκ τῶν κόλπων ἐπήχησεν ὅμοιον ἰκέτη χάριν ὁμολογοῦντι τῆς σωτηρίας. Πάλιν οὖν ἡ Χλόη μέγα ἐβόησεν, ὁ δὲ Δάφνις ἐγέλασε· καὶ προφάσεως λαβόμενος καθῆκεν αὐτῆς εἰς τὰ στέρνα τὰς χεῖρας καὶ ἐξάγει τὸν βέλτιστον τέττιγα, μηδὲ ἐν τῇ δεξιᾷ σιωπῶντα.⁷⁶

La ciguale se prit à chanter encore entre les tetins memes de la gente pastourelle, comme si avec son chant elle luy eust voulu rendre graces de son salut: à l’occasion de quoy Chloé ne sçachant que c’estoit, s’escria de rechef bien fort, & Daphnis s’en prit aussi de rechef à rire & usant de cette occasion luy mist la main bien avant dedans le sein, dont il tira la gentille Ciguale qui ne se pouvoit encore taire quoy qu’il la tint dedans la main.⁷⁷

Nos seios dela, a cigarra cantou como suplicante em agradecimento por ter sido salva. Mais uma vez, Cloé lançou um grande grito e Dáfnis riu, oportunidade em que deixou cair suas mãos no peito dela e trouxe

A cigarra se pôs a cantar ainda entre os peitos da garota pastoral, como se com seu canto ela desejasse lhe dar graças a sua salvação: ocasião na qual Cloé, não sabendo o que era, gritou novamente bem forte, e Dáfnis se pôs

⁷³ O termo “κόλπος”, utilizado por Longo, pode se referir tanto ao seio da mulher quanto às dobras da vestimenta. Sigo a escolha de Vieillefond; já Amyot prefere vertê-lo ao segundo sentido. No *Conv. Soppr.* 627, lê-se “ἐπέφερον” ao invés de “ἔφερον”.

⁷⁴ Na segunda vez que a palavra “μέλισσα” [abelha] aparece no trecho, Amyot prefere traduzi-la por “Mouches à Miel”. Embora assim ele mantenha o sentido do termo empregado por Longo, a mudança busca não repetir a palavra, como no texto grego, tornando a passagem, em francês, mais diversificada em termos de vocabulário.

⁷⁵ Bowie (2005, p. 79-80) comenta a importância da cigarra na literatura antiga, mas, segundo ele, em Longo, o inseto é promovido, como outros, a um papel mais ativo.

⁷⁶ LONGO, I, 26.

⁷⁷ LONGUS, 1559, p. 14.

a melhor das cigarras, que nem em sua mão se silenciava.

também novamente a rir e, usando dessa oportunidade, colocou a mão bem lá dentro do seio, de onde ele retirou a simpática cigarra que não poderia se calar ainda que ele a tivesse na mão.

Em diversos entrecchos, os termos gregos são duplicados, de modo que uma palavra do texto antigo é vertida por outras duas em francês, como também acontece em outras traduções de Amyot, a exemplo de *L'Historie AEthiopique*.⁷⁸ De acordo com Plazenet, esse procedimento satisfaz o desejo de acurácia de Amyot e dispensa notas eruditas e comentários que poderiam poluir o texto. A fim de demarcar determinada temporalidade, Longo refere-se, por exemplo, à “segunda parte do pastoreio”⁷⁹, ao passo que Amyot, sem necessitar de nota de rodapé, explica que “chegou o tempo em que os pastores levam seus animais ao campo depois de meio-dia”⁸⁰.

Segundo Plazenet, a paráfrase conseguiria ainda esclarecer ao leitor “o sentido implícito de uma palavra ou sentença que poderia ser difícil, até mesmo impossível, de comunicar a um público não familiar com a cultura grega”⁸¹. Assim, após encontrar Dáfnis sendo aleitado pela cabra, o pastor Lamon pensa primeiramente em se apropriar dos objetos de reconhecimento deixados junto ao bebê, mas em seguida reconhece que sentiria “vergonha se não imitasse a filantropia de uma cabra”⁸². Nesse episódio, Amyot escolhe verter “φιλανθρωπίαν” por “charitable & humain”⁸³. Em outra passagem, anos mais tarde, Lamon e Drias – que também recolhera Cloé ainda bebê junto a objetos de reconhecimento – recebem simultaneamente em sonho o conselho de Eros para que Dáfnis fosse pastorear cabras e Cloé, ovelhas. Ambos os pastores lamentam o ocorrido, acreditando que as crianças teriam melhor sorte, pelo que indicavam os objetos de reconhecimento, motivo pelo qual “havam-nos criado com mais delicadeza, ensinando-nos as letras e todas as coisas belas (*pánta hósá kalá*) que

⁷⁸ LÉTOUBLON, 2015, p. 67.

⁷⁹ No grego: “Δευτέρας που νομῆς καιρὸς ἦν” (LONGO, II, 30).

⁸⁰ No francês: “Environ le temps que les pasteurs remenant leurs bestes aux chams apres midy”.

⁸¹ “Many paraphrases also have the function of making clear to any reader the implicit meaning of a word or a sentence that would be difficult, even impossible to communicate to a public unfamiliar with Greek culture” (PLAZENET, 2002, p. 254).

⁸² No grego: “Ἐπειτα αἰδεσθεῖς εἰ μὴδὲ αἰγὸς φιλανθρωπίαν μιμήσετα” (LONGO, I, 3).

⁸³ No francês: “Mais y ayant un peu pensé il eut honte de ne se monstrier pour le moins aussy charitable & humain que sa Chevre” (Porém, tendo pensado nisso um pouco, ele teve vergonha de se mostrar pelo menos tão caridoso e humano quanto sua cabra).

existiam no campo”⁸⁴. Amyot, por sua vez, verte “καλά” por “le bien & l’honneur”, atribuindo um valor moral ao aprendizado que, por vezes, o adjetivo grego pode conotar.⁸⁵

Magdaleine Clo, por outro lado, argumenta que a duplicação, recorrente em todo o texto de *Les amours pastorales*, visa também a expressar as sensações e os sentimentos das personagens de modo ainda mais intenso, em particular os relacionados ao amor.⁸⁶ Por exemplo, em Longo, “com seus delicados lábios, Cloé beijou como mel a boca” de Dáfnis;⁸⁷ em Amyot, Cloé “dá nele, de sua delicada boca, um beijo mais doce que mel”⁸⁸. Em outra oportunidade, já ao final do primeiro livro, quando Dáfnis vê Cloé nua, ao se banharem juntos na gruta dedicada às Ninfas, Amyot multiplica as emoções do “jovem e camponês ainda ignorante da pirataria do amor”: “attainct & envenimé” por “φαρμάκων”; “fort & hasté” por “λάβρον”; “foible & debile” por “ἐπέλειπε”; “la fontaine ou il avoit veu Chloé se laver” por “τὸ λουτρὸν”; “plus essroyable & plus redoutable” por “φοβερώτερον”:

Ἦλγει τὴν καρδίαν ὡς ἐσθιομένην ὑπὸ φαρμάκων, καὶ αὐτῷ τὸ πνεῦμα ποτὲ μὲν λάβρον ἐξέπνει, καθάπερ τινὸς διώκοντος αὐτό, ποτὲ δὲ ἐπέλειπε, καθάπερ ἐκδαπανηθὲν ἐν ταῖς προτέραις ἐπιδρομαῖς. Ἐδόκει τὸ λουτρὸν εἶναι τῆς θαλάσσης φοβερώτερον· ἐνόμιζε τὴν ψυχὴν ἔτι παρὰ τοῖς λησταῖς μένειν, οἷα νέος καὶ ἄγροικος καὶ ἔτι ἀγνοῶν τὸ ἔρωτος ληστήριον.⁸⁹

Son coeur en languissoit ne plus ne moins que s’il eust esté attainct & envenimé de quelque poison, son poux estoit aucunesfois fort & hasté, comme si on l’eust chassé, & quelque fois foible & debile, comme si à la surprinse des coursaires il eust perdu toute sa force, & luy sembloit la fontaine ou il avoit veu Chloé se laver, plus essroyable & plus redoutable que la mer. Brief il luy estoit advis que son ame estoit encores entre les brigands, tant il estoit en grande peine, comme un jeune garson nourry aux champs, qui n’avoit encore jamais experimenté que c’est que du brigandage d’amour.⁹⁰

O coração sofria como que devorado por venenos, sua respiração ora ofegava, como se alguém o perseguisse, ora lhe faltava, como se estivesse exausto sob as incursões anteriores. Acreditava ser o banho mais temível que o mar, julgava que sua alma ainda permanecia em meio aos piratas, como um jovem e camponês ainda ignorante da

Seu coração definhava-se exatamente como se estivesse atingido e infectado por algum veneno; seu batimento era por vezes forte e apressado, como se o estivessem caçando; e, algumas vezes, fraco e débil, como se, com a surpresa dos corsários, perdesse toda sua força; e lhe parecia que a fonte, onde havia visto Cloé se lavar, era mais assustadora e

⁸⁴ No grego: “Δι’ ἣν αὐτοὺς καὶ τροφαῖς ἀβροτέραις ἔτρεφον καὶ γράμματα ἐπαίδευον καὶ πάντα ὅσα καλὰ ἦν ἐπ’ ἀγροικίας” (LONGO, I, 8).

⁸⁵ No francês: “À l’occasion de quoy ils les avoient jusques là nourris plus delicatement que lon ne fait les enfans des bergers, & leur avoyent fact apprendre les lettres & tout le bien & l’honneur qu’ilz avoient peu en un lieu champestre”.

⁸⁶ CLO, 2015, p. 89.

⁸⁷ No grego: “Φίλημα ἐφίλησε μελιτώδες ἀπαλοῖς τοῖς χεῖλεσι” (LONGO, II, 18).

⁸⁸ No francês: “Lui donna de sa tendre bouche un baiser plus doux que miel” (LONGUS, 1559, p. 30).

⁸⁹ LONGO, I, 32.

⁹⁰ LONGUS, 1559, p. 19.

pirataria do amor.

temível que o mar. Em resumo, ele foi advertido que sua alma ainda estava entre os piratas, estando assim em grande tristeza, como um jovem rapaz crescido no campo que ainda não havia experimentado o que é a pirataria do amor.

Além de duplicar alguns termos, Amyot acrescenta nomes, adjetivos e expressões inteiras que lhe parecem adequadas às situações narradas, de modo a fixar determinadas características das personagens. No trecho II, 8, por exemplo, Amyot verte o artigo definido no plural “οί”, que indica, de acordo com o contexto, tratar-se de Dáfnis e Cloé, por “les deux jeunes amans” (os dois jovens amantes). Nos momentos de tensão e perigo, é comum ver o adjetivo “pauvre” (pobre) acrescido ao nome do herói, fazendo pender o lugar enunciativo do narrador.⁹¹ E, quando Dáfnis chora ao cair em um fosso e espera por alguma ajuda, Amyot dramatiza a cena, exagerando as lágrimas do rapaz:

Ὁ μὲν δὴ τὸν ἀνιμησόμενον, εἴ τις ἄρα γένοιτο, δακρύων ἀνέμενεν.⁹² Mais se voyant tombé en ceste fosse, il ne peut faire autre chose que se prendre à plorer, en attendant si quelcun viendroit point pour l'en retirer.⁹³

Ele esperava com lágrimas que o retirassem dali, se é que viria alguém. Mas, vendo-se cair nesse fosso, ele não pôde fazer outra coisa senão se pôr a chorar, esperando que alguém viesse logo para retirá-lo de lá.

Se os sentimentos de amor são por um lado intensificados e expressos de forma exagerada, por outro, o tema sexual é por vezes obliterado com algum pudor. É certo que Amyot teve à disposição um manuscrito lacunar, em I, 13-17, passagem na qual Cloé, como já se disse, descobre o amor quando vê Dáfnis se banhar nu, cena contornada pelo tradutor com a indicação: “Neste espaço há uma grande omissão no original”⁹⁴. No entanto, algumas passagens foram deliberadamente excluídas, provavelmente por serem consideradas mais picantes.⁹⁵

⁹¹ Por exemplo, Longo, III, 18.

⁹² LONGO, I, 12.

⁹³ LONGUS, 1559, p. 9.

⁹⁴ No francês: “En cest endroit y a une grande obmission en l’original” (*Op. Cit.*).

⁹⁵ A hipótese é plausível já que, mais de um século depois da publicação de Amyot, Pierre-Daniel Huet se ruborizou, por exemplo, quando começou a traduzir ainda jovem o texto de Longo, “avant que de bien connoistre ce qu’il a de bon & de mauvais, & sans savoir combien la lecture en est dangereuse à cet âge, & peu honeste mesme à un âge plus avancé” (1670, p. 126-127).

A imitação da natureza por Dáfnis e Cloé faz do espaço pastoral por vezes um ambiente sensualizado, que acaba por intensificar a própria relação com a natureza do *érôs*.⁹⁶ A beleza da natureza comporta-se como objeto de contemplação estética tanto quanto como objeto erótico. Porém, com Amyot, quando Dáfnis toma os animais como modelo para a relação sexual, destaca-se que o herói não estava nu ao se deitar junto de Cloé,⁹⁷ dando nela um abraço por trás, excluindo a imagem do coito entre bodes e cabras como referência de mimese para o ato humano:

Πείθεται Δάφνις καὶ συγκατακλινεῖς αὐτῇ
πολὸν χρόνον ἔκειτο καὶ οὐδὲν ὧν ἕνεκα
ὄργα ποιεῖν ἐπιστάμενος ἀνίστησιν αὐτὴν
καὶ κατόπιν περιεφέτο μιμούμενος τοὺς
τράγους.⁹⁸

Daphnis ne sçavoit que respondre à cela, &
luy obeissant se couchoit aupres d'elle tout
vestu, ou il demouroit long temps gisant tout
de son long, ne sachant par quel bout se
prendre pour faire ce que tant il desiroit. Il la
faisoit relever & l'embrassoit par derriere.⁹⁹

Dáfnis se deixou persuadir e sobre ela deitou
por muito tempo; mas sem saber como lidar
com o que o excitava, ele a fez se levantar e
por trás a envolveu imitando os bodes.

Dáfnis não sabia o que responder a isso, e,
lhe obedecendo, se deitava junto dela todo
vestido, onde ele demoraria longo tempo
reclinando-se todo estendido, sem saber
como se comportar, a fim de fazer o que ele
tanto desejava. Ele a fazia se levantar e a
abraçava por trás.

Vimos que durante a primavera Dáfnis e Cloé imitam os animais – o cabriolar dos carneiros nas colinas, o zumbido das abelhas nos prados, o pipilar dos pássaros nos arbustos – , algo que Amyot não considera problemático. Pelo contrário, o predicado nominativo “μιμηταί” é vertido a uma ação passo a passo entre natureza e humanos: os jovens “puseram-se paralelamente a imitar”. Todavia, em outra passagem, Amyot não terá a mesma compreensão acerca dessa relação. Furioso que estava por um cão ter tomado um pedaço de carne sobre a mesa, Drias apanha um bastão para persegui-lo como um cão (*ὄσπερ κύων*).¹⁰⁰ Amyot prefere omitir o modo degradado com que Drias reage à esperteza do cão, suprimindo a referência ao animal: “Drias irado (...) pegou um bastão e correu atrás dele”¹⁰¹. Assim, na versão de Amyot, não se trata apenas de negar a imitação da natureza no que diz respeito à

⁹⁶ ZEITLIN, 1990, p. 426.

⁹⁷ Sabemos, pelo contexto, que de fato Dáfnis não havia se deitado nu com Cloé, fazendo-o explicitamente somente em momento posterior, em III, 24, oportunidade em que Amyot acompanha o autor. Importa ressaltar, todavia, as tonalidades com as quais Amyot faz colorir o texto de Longo.

⁹⁸ LONGO, III, 14.

⁹⁹ LONGUS, 1559, p. 49.

¹⁰⁰ “Ἀλγήσας ὁ Δρύας (...) ξύλον ἀρπασάμενος ἐδίωκε κατ’ ἴχνος ὥσπερ κύων” (III, 7).

¹⁰¹ No francês: “Dryas courroucé (...) prit un baston & s’en courut apres” (LONGUS, 1559, p. 45).

sexualidade, mas de qualificar (ou silenciar-se sobre) a ação que aproxima humanos e mundo natural.

Ainda, em Longo, o aprendizado não se restringe à natureza, pois a *technê* também é objeto de mimese nas lições de amor. Dáfnis e Cloé não conseguem chegar ao ato sexual, mesmo após seguirem os ensinamentos do velho Filetas, já tendo se abraçado, se beijado e deitado juntos nus, corpo contra corpo, como remédio para *erôs*.¹⁰² Ao perceber a dificuldade dos jovens amantes e com apetite sexual por Dáfnis, uma mulher de nome Licênion e proveniente da cidade (*ex ásteos*) elabora um estratagema para ensinar ao seu amado a arte (*technê*) que o permitiria “fazer a Cloé o que desejava”¹⁰³. Amyot suprime toda a lição de Licênion, que arteiramente (*entéchnôs*) instrui Dáfnis no sexo, até o ponto a partir do qual a natureza (*phýsis*) se encarrega de ensiná-lo (*epaídeuse*) o restante:

Depois que se sentou, beijou-a e deitou-se, ela compreendeu que ele estava teso e capaz de agir, e fê-lo erguer-se, deitado que estava, sobre o lado, de modo a escorregar-se sob ele e arteiramente o conduziu aonde ele desejava. A partir de então, nenhum esforço diferente era necessário: a natureza ensina o que resta a ser feito.¹⁰⁴

Amyot preferiu ignorar toda a passagem com pudor dos ensinamentos de Licênion, provavelmente por ver dificuldade em explicitar o sexo como parte ativa e inata da natureza humana.

Essa mesma questão também entrou nos cálculos de tradução quando Dáfnis se depara com uma situação de possível violência sexual por parte de Gnaton, uma personagem que provém da cidade, junto à comitiva do senhor Dionisofanes (literalmente, “aparição de Dioniso”), que tem a finalidade de vistoriar sua propriedade e verificar a produção que ali vinha sendo feita por seus escravos. Acompanhado de Ástilos, filho do senhor, Gnaton é, desde o início, apresentado como “παράσιτος” (parasita), em referência, como veremos a seguir, a seus hábitos pouco comedidos, tendo inclusive um nome que o caracteriza debochadamente: “nada mais que maxila (*gnáthos*)”. Amyot prefere verter o termo grego παράσιτος a “sien plaisant” (não agradável), indicando ser a outra ordem dos prazeres o alvo de crítica.¹⁰⁵

¹⁰² LONGO, II, 7.

¹⁰³ No grego: “Οὐκ ἐκαρτέρησεν ὁ Δάφνις ὑφ’ ἡδονῆς, ἀλλ’ ἄτε ἄγρικοι καὶ αἰπόλοι καὶ ἐρῶν καὶ νέος, πρὸ τῶν ποδῶν καταπεσὼν τὴν Λυκαίνιον ἰκέτευσεν ὅτι τάχιστα διδάξαι τὴν τέχνην, δι’ ἧς ὁ βούλεται δρᾶσει Χλόην” (LONGO, III, 18).

¹⁰⁴ No grego: “Ὡς δὲ ἐκαθέσθη καὶ ἐφίλησε καὶ κατεκλίθη, μαθοῦσα ἐνεργεῖν δυνάμενον καὶ σφριγῶντα, ἀπὸ μὲν τῆς ἐπὶ πλευρᾶν κατακλίσεως ἀνίστησιν, αὐτὴν δὲ ὑποστορέσασα ἐντέχνως ἐς τὴν τέως ζητουμένην ὁδὸν ἦγε. Τὸ δὲ ἐντεῦθεν οὐδὲν περιειργάζετο ξένον· αὐτὴ γὰρ ἡ φύσις λοιπὸν ἐπαίδευσεν τὸ πρακτέον” (III, 18).

¹⁰⁵ LONGO, IV, 10; LONGUS, 1559, p. 67.

Enquanto Ástilos caça lebres no campo – um “prazer estrangeiro” (*xénes hédonês*), isto é, pouco habitual –, Gnaton decide abordar Dáfnis, cuja beleza não encontra na cidade, julgando que facilmente o persuadiria, tratando-se de um cabreiro:

Ὁ δὲ Γνάθων, οἷα μαθὼν ἐσθίειν ἄνθρωπος καὶ πίνειν εἰς μέθην [καὶ λαγνεύειν μετὰ τὴν μέθην] καὶ οὐδὲν ἄλλο ὢν ἢ γνάθος καὶ γαστήρ καὶ τὰ ὑπὸ γαστέρα, οὐ παρέργως εἶδε τὸν Δάφνιν τὰ δῶρα κομίσαντα, ἀλλὰ καὶ φύσει παιδεραστῆς ὢν καὶ κάλλος οἶον οὐδὲ ἐπὶ τῆς πόλεως εὐρών, ἐπιθέσθαι διέγνων τῷ Δάφνιδι καὶ πείσειν ὄρετο ῥαδίως ὡς αἰπόλον.¹⁰⁶

Mais Gnathon estoit un gourmand, qui ne sçavoit autre chose faire que manger & boire jusques à s'enyurer: lequel ayant veu Daphnis quand il apporta ses presens, fut incontinent feru de son amour: car oultre ce qu'il estoit de nature vicieux, ayment les garçons, il vit en Daphnis une beauté si exquise qu'à peine en eust il sceu trouver de pareille en la ville, si proposa en luy mesme de l'accointer, esperant facilement en venir à bout.¹⁰⁷

Mas Gnaton, uma pessoa habituada à voracidade e a beber até embriagar-se [e tornar-se lascivo quando embriagado], tendo nada mais que maxila, ventre e baixo ventre, não deixou de observar Dáfnis, quando ele trouxe os presentes. Sendo naturalmente pederasta e não encontrando beleza assim na cidade, resolveu abordar Dáfnis pois acreditava que, por ser um cabreiro, facilmente o persuadiria.

Mas Gnaton era um glutão, que não sabia fazer outra coisa que comer e beber até se enfadar: tendo visto Dáfnis, quando trazia seus presentes, ficou imediatamente convencido de seu amor: pois, além de ser de natureza viciosa, amante de rapazes, ele viu em Dáfnis uma beleza tão requintada que dificilmente saberia encontrar coisa igual na cidade e por isso se propôs abordá-lo, esperando facilmente chegar ao objetivo.

Os colchetes no texto em grego fazem referência à omissão presente no *Par. Gr. 2895* e sua linhagem do trecho “καὶ λαγνεύειν μετὰ τὴν μέθην”, de modo que Amyot não poderia concluir que Gnaton se tornava lascivo quando embriagado, embora as características de glutão e bebedor estivessem bem colocadas. Não chega a surpreender que um homem renascentista, cuja função no reino era a de educar os filhos do monarca, visse a necessidade de adjetivar com o termo pejorativo “vicieux” a natureza sexual de Gnaton (*phýsei paiderastès*). Acredito que as sucessivas interpolações, supressões e adições ao texto antigo acabam por modificar seu sentido ou, ao menos, obliteram ironias e nuances com as quais se possa depreender uma linha específica de raciocínio.

Frente às investidas de Gnaton, que solicita que o deixe “fazer por trás aquilo que as cabras permitem aos bodes”, Dáfnis, de pensamento lento, responde “estar bem (*kalón*) bodes montarem em cabras, mas que nunca viu bode montar em bode”¹⁰⁸. Amyot não desconhecia o valor moral que “καλός” poderia conferir à passagem, mas, dessa vez, prefere investir sobre a

¹⁰⁶ LONGO, IV, 11.

¹⁰⁷ LONGUS, 1559, p. 67.

¹⁰⁸ No grego: “ὡς αἶγας μὲν βαίνειν τράγους καλόν, τράγον δὲ οὐπόποτε τις εἶδε βαίνοντα τράγον” (LONGO, IV, 12).

natureza sexual da pederastia: “mas, ao fim, ele lhe respondeu que era coisa bem natural que o bode montasse sobre a cabra, mas que nunca havia visto um bode estar em vias com um outro bode”¹⁰⁹. Mesmo assim, talvez fosse o caso de considerar até aqui a rejeição à pederastia pela narrativa, acreditando que “καλός” se refira a uma espécie de ordenamento das coisas, algo normal, já natural, definindo, por conseguinte, o que seria antinatural, ou então, como pensa Amyot, uma natureza desqualificada.

O prosseguimento da narrativa aparentemente reforça essa tese. Tendo seus desejos sexuais recusados, ainda que recorrendo à violência, Gnaton apela a Ástilos e Dionisofanes para que intercedam a seu favor, levando Dáfnis à cidade para satisfazê-lo. Ástilos zomba de seu interlocutor por “amar o filho de Lamon, apressar-se em deitar com um jovem rapaz das cabras e, ao mesmo tempo, expressar repugnância com o cheiro dos bodes”¹¹⁰. Gnaton segue determinado em seus propósitos. Com a situação limite de ver seu filho de criação servir de mulher (*gynaikôn érga*)¹¹¹ nas mãos de Gnaton, Lamon decide revelar, através dos objetos de reconhecimento, a identidade aristocrática de Dáfnis, de modo que “o impuro (*miarós*) Gnaton, tal como é, deve saber quem ama”¹¹². A possibilidade de Dáfnis assumir uma postura efeminada, contra o que parece ser próprio da natureza, é certamente motivo de grande preocupação por parte de seu pai adotivo.

Na Roma imperial, a autorrepresentação da elite masculina decididamente objetava a imagem do homem efeminado, muitas vezes como parte de um programa que procurava reverter o quadro de ascensão de novas lideranças na política.¹¹³ Apesar de largamente atestada, a relação com parceiros do mesmo sexo era considerada uma ofensa contra a natureza e, portanto, uma transgressão moral. Essa doutrina, em grande parte aceita e difundida pelo estoicismo, é encontrada em trabalhos de diversos escritores, como Sêneca,

¹⁰⁹ No francês: “Mais à la fin il luy respondit que c’estoit bien chose naturelle, que le bouc montast sur la chevre, mais qu’il n’avoit onques veu qu’un bouc faillist un autre bouc” (LONGUS, 1559, p. 68).

¹¹⁰ No grego: “εἰ οὐκ αἰσχύνεται Λάμωνος υἱὸν φιλῶν, ἀλλὰ καὶ σπουδάζει συγκατακλιθῆναι νέμοντι αἴγας μειρακίῳ· καὶ ἅμα ὑπεκρίνετο τὴν τραγικὴν δυσωδίαν μυσάττεσθαι” (IV, 17).

¹¹¹ LONGO, IV, 19.

¹¹² No grego: “Μαθέτω Γνάθων ὁ μιὰρὸς οἶος ὄν οἶων ἐρᾷ” (IV, 18).

¹¹³ “When imperial authors decry effeminacy – whether they choose to fasten on alleged sexual passivity, on foppish dress and conduct, or on an affected speaking and writing style – they are speaking of violations of the code of social masculinity. Such lapses were deemed appalling because the framework of manliness had become wobbly. Privileged Romans of the time could not automatically base claims to superiority upon birth, wealth, office, or military record; even male sex carried no firm guarantees. Too many rungs of the social ladder were broken or occupied by upstarts. The only way to establish one’s own gender securely was to degender another. As a result, very few real men are attested as living in imperial Rome – most of the time there are only two, you and I, and I’m not quite sure of you. Nevertheless, both of us can comfortably hide our mutual suspicions of each other by scoffing at a third person” (SKINNER, 2005, p. 323).

Díon Crisóstomo e Epiteto.¹¹⁴ Já a pederastia era considerada crime de *stuprum* se feita com jovens cidadãos romanos. Em geral, tanto o homoerotismo entre pares quanto a pederastia eram socialmente aceitas apenas se feita com escravos, demarcando a relação coercitiva, abusiva e hierárquica.¹¹⁵

Na Atenas clássica, os jovens escravos também estavam sujeitos aos abusos sexuais de seus senhores, embora houvesse leis – e mesmo a própria estrutura social – que inibissem o homem adulto de se comportar como um “predador sexual”.¹¹⁶ Além disso, a pederastia helênica tinha a predileção pelo efebo de nascimento livre, diferindo-se da relação entre senhores e escravos pelo reconhecimento de alguns regramentos pedagógicos expressos pelas atividades públicas da cidade.¹¹⁷ O jovem amado (*erómenos*), que consentisse uma relação com o adulto amante (*erástes*), se beneficiava com o envolvimento dos assuntos cívicos, o prestígio social e a influência política e militar. O relacionamento sexual tinha fim quando o *erómenos* completava a idade para assumir a cidadania, mantendo a partir de então uma ligação recíproca de *philia* (amizade), não sexual, com aquele *erástes*.¹¹⁸ Sabemos, porém, que essa experiência cívica comum entre adultos e rapazes não encerra nem resume a relação homoerótica masculina, que era efetivamente multiforme, ao menos na Atenas clássica, de onde temos maiores informações sobre o mundo grego.¹¹⁹

No terceiro volume de *História da Sexualidade*, Michel Foucault parte de *Ἐρωτικός* [Diálogo sobre o amor, literalmente *Amoroso*], de Plutarco, e de *Ἔρωτες* [Amores], de Luciano, e ainda dos romances gregos para afirmar que “a reflexão sobre o amor pelos

¹¹⁴ “Roman Stoics themselves emphasized that one must follow one’s personal as well as one’s generic nature. Epictetus used this idea to excuse men with keen political or philosophical ambitions for not marrying. Yet the insistence on sex only for reproduction followed not from human nature, but from what was generally assumed to be the generic nature of animals” (JOPE, 2014, p. 422).

¹¹⁵ “Sex with adolescent males was among the socially approved sexual options for a Roman man. On the whole, however, a Roman man’s sexual relations with adolescent males were restricted to slaves and prostitutes. Sex with a free-born Roman youth, like sex with a freeborn Roman woman other than one’s wife, would have constituted the crime of *stuprum* – a broad category of forbidden sexual behavior. As a result, pederastic relations of the kind idealized by the Greeks, involving a mentoring relationship between males of similar social levels, had no place in Roman sexual-social ethics” (LEAR, 2014, p. 117). Thomas Hubbard (2014, p. 146) afirma que os romanos tinham predileção pelo corpo adulto, ao contrário da cultura helênica: “While the erotic aesthetics of Hellenic culture centered on the fragile but developing adolescent body, the militarism and machismo of Roman culture promoted a more muscular aesthetics of manliness and phallic power that led for some to the fetishization of the developed, mature male body”.

¹¹⁶ No inglês: “In contrast to this dearth of positive evidence for masters’ acts of carnal exploitation at Athens, considerable detail survives on aspects of social structure and law that would have tended to inhibit the adult male from unfettered functioning as a sexual predator [...]. Furthermore, communal values – especially a pride in Athens’ self-trumpeted benevolent generosity to humankind (in Greek, *philanthrôpia*) – offered at least some defense against the sexual abuse of slaves and other dependent persons” (COHEN, 2014, p. 187).

¹¹⁷ VEYNE, 1982, p. 42. A associação entre hierarquia social e sexual era tão intensa na Atenas clássica que a prostituição do cidadão era compreendida como rebaixamento de cidadania (HALPERIN, 1990, p. 97).

¹¹⁸ FOUCAULT, 1984a, p. 167-180; PROVENCAL, 2005, p. 115-116.

¹¹⁹ As relações entre adolescentes e entre adultos também eram conhecidas na Atenas clássica e possuíam outras dinâmicas sociais (HUBBARD, 2014, p. 139; 143).

rapazes perdeu, nos primeiros séculos de nossa era, se não em atualidade, pelo menos em intensidade, em seriedade e algo que tinha de vivo”¹²⁰. Segundo Foucault, haveria entre os gregos sob julgo romano um “desinvestimento” e uma consequente “desproblematização” do debate filosófico a respeito do tema. O aparecimento marginal da relação homoerótica nos romances gregos, que privilegiariam a união matrimonial entre uma moça e um rapaz, revelaria a necessidade de o jovem casal conservar “uma fidelidade sexual recíproca”¹²¹. A essa união, que afasta toda relação desigual, David Konstan denominou “simetria sexual”¹²².

Em Plutarco, encontramos na voz de Protógenes a ideia de que o homoerotismo é contrário à natureza, tal como a vemos em parte dos escritores estoicos romanos: “Pois se é verdade que a relação contra-natura (*hê pára phýsin homília*) com varões não destroi nem prejudica o afeto amoroso, muito mais evidente há-de ser que o amor entre mulheres e homens, conforme a natureza (*erôta têi physei chrômenon*), conduza a amizade, por via da graça”¹²³. O mesmo acontece no diálogo *Amores*, de Luciano, no qual Cláricles retoma o argumento utilizado por Dáfnis para se afastar das investidas de Gnaton, isto é, de que não haveria indício de relação homoerótica entre os animais:

É óbvio que mesmo entre os animais, incapazes, pese embora a sua má índole, de adular seja o que for, as leis naturais (*tês phýseôs nomothesia*) são preservadas na sua pureza. Os leões não ficam loucos de desejo por leões, mas Afrodite, em seu devido tempo, suscita-lhes o apetite pela fêmea; o touro, rei da manada, cobre as vacas, e o carneiro enche todo o rebanho de semente masculina.¹²⁴

Mesmo para o público filo-helênico, a estratégia argumentativa não é nova. Ela aparece já entre os oradores atenienses do século V a.C., que ofereciam uma alternativa pedagógica ao tradicional modelo de educação pederasta das elites.¹²⁵ Entretanto, encontramos posições favoráveis ao homoerotismo tanto no diálogo de Plutarco quanto no de Luciano. Se no primeiro diálogo a vitória é dada ao relacionamento entre homem e mulher, no segundo é o homoerotismo que leva a melhor. A diferença entre os resultados revela, ao

¹²⁰ FOUCAULT, 1984b, p. 189. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque.

¹²¹ *Ibidem*, p. 226.

¹²² KONSTAN, 1994, p. 29-30.

¹²³ PLUTARCO, *Diálogo sobre o amor*, 751c-d. Tradução de Carlos de Jesus

¹²⁴ LUCIANO, *[Os dois] amores*, 22. Tradução de Custódio Magueijo.

¹²⁵ Essa é a posição de Hubbard: “I suspect that the origins of the distinction between ‘natural’ intercourse with women and ‘paranatural’ intercourse with boys can be traced to the *phýsis-nómos* antithesis elaborated by the Sophists of the fifth century: by offering wisdom for sale to any buyer, the Sophists provided an alternative pedagogical model to the traditional pederastic education of the Athenian elite, one more consonant with the expanded franchise of the radical democracy” (HUBBARD, 2009, p. 250-251).

contrário do que sugere Foucault, a existência em pleno século II de uma controvérsia acerca da natureza sexual que ainda suscitava acaloradas discussões.

A defesa do homoerotismo em Luciano vem de Calicrátidas, personagem de *Amores*, que rebate o argumento de Cláricles nos termos de que a pederastia se desenvolve apenas em um contexto de civilização, na medida em que ela é fruto de escolha, ao invés de mero reflexo instintivo:

Os leões, os ursos, os javalis não têm relações uns com os outros, mas domina-os apenas o seu próprio impulso dirigido às fêmeas. Que é que isso tem de admirável? Realmente, aquilo que se pode judiciosamente escolher com base no raciocínio é coisa que os seres incapazes de raciocinar, precisamente por falta de razão, não podem alcançar.¹²⁶

A questão que dissocia homoerotismo e natureza permanece, ainda que o relacionamento entre pessoas do mesmo sexo seja agora valorizado culturalmente. Longe de ignorarem a homofilia animal, Thomas Hubbard avalia que para os gregos “a resposta intelectual aos argumentos heterossexistas da biologia não objetivava questionar sua veracidade empírica, mas rejeitar todas essas analogias a animais que reduzem a espécie humana a um estado de mera bestialidade”¹²⁷. Ademais, James Butrica argumenta que a repetição do argumento biológico em diferentes narrativas, tal como na Ífis ovidiana – jovem mulher criada como homem que, vendo-se apaixonada por outra mulher com quem está prestes a se casar, interroga pela ausência de evento semelhante na natureza –,¹²⁸ reforça a sugestão de se tratar de um *topos* da ignorância rústica no período, ao invés de uma condenação social ao homoerotismo.¹²⁹ Isso leva a crer que a fala de Dáfnis qualifica um lugar enunciativo mais que um ponto de vista com relação ao assunto.

¹²⁶ LUCIANO, *[Os dois] amores*, 36. Tradução de Custódio Magueijo.

¹²⁷ Em inglês: “In antiquity, the intellectual response to heterosexist arguments from biology was not to question their empirical veracity, but to dismiss all such animal analogies as reducing mankind to a state of mere bestiality” (HUBBARD, 2009, p. 259). Na voz de Písias, Plutarco também reverbera a ideia, ainda que posteriormente dê a vitória, ao contrário de Luciano, ao relacionamento entre homem e mulher: “Por Héacles, que libertinagem e insolência, a de alguns homens que reconhecem, como cães, estar atacadados à fêmea pelos seus membros viris e renunciam e expulsam o deus [Eros] dos ginásios, dos passeios filosóficos e da conversa pura e desvelada à luz do sol, para o ocultarem em bordéis, entre facas, mezinhas e feitiços de mulheres licenciosas!” (PLUTARCO, *Diálogo sobre o amor*, 752b-c. Tradução de Carlos de Jesus).

¹²⁸ OVÍDIO, *As Metamorfoses*, IX.

¹²⁹ “Iphis’ observations have a remarkable parallel in Longus’ somewhat later novel of sexual awakening in a pastoral setting, *Daphnis and Chloe*, where the innocent Daphnis, approached by a pederastic sot named Gnatho who tries to ‘mount’ him, roughly shakes him off after reflecting that he has never seen he-goats with he-goats, rams with rams, or roosters with roosters. This surely supports the suggestion that we are dealing with a *topos* of rustic innocence rather than societal condemnation” (BUTRICA, 2005, p. 243). No caso de *Dáfnis e Cloé*, prefiro qualificar a relação das personagens como ignorância ou inexperiência, ao invés de inocência, preferência de Butrica. A explicação encontra-se no Capítulo 2.

De todo modo, ainda em *Amores*, encontramos novo argumento em defesa do homoerotismo que desloca ironicamente as categorias tradicionais de natureza e cultura em relação ao amor. O ateniense Calicrátidas zomba – com a misoginia típica grega – de mulheres que utilizam diversos adereços para se embelezarem, tais como cosméticos, tratamentos de cabelo, vestidos e joias;¹³⁰ em contraponto, enaltece a simplicidade e a pureza de rapazes, descritos sem todos os acessórios supérfluos que caracterizariam as mulheres.¹³¹ A contradição é patente, pois a relação entre pessoas de sexos diferentes é mediada pelos artifícios empreendidos pela mulher em vista da sedução, ao passo que se valoriza um regime mais direto e austero no relacionamento amoroso entre rapazes.

Com semelhante ironia, o debate acerca da natureza sexual é suscitado por Longo, a exemplo da passagem na qual Dáfnis, apesar de todos os esforços para imitar o coito de animais, necessita da arte (*techné*) de Licênion a fim de que seu instinto (*phýsis*) se encarregue de lhe ensinar o restante – passagem suprimida por Amyot, vale lembrar. Verdadeiramente incrível e risível é a relação sexual supostamente natural entre homem e mulher que apenas chega a termo a partir da mediação de alguém com alguma experiência!

Com relação à descrição de Gnaton como *phýsei paiderastês*, Simon Goldhill observa que, nesse caso, o termo *phýsis* deve ser entendido como “um conjunto de atitudes e padrões de comportamentos”, ao invés de orientação sexual permanente em direção específica (no caso, a pessoas do mesmo sexo).¹³² Assim tomada, a descrição de Gnaton é coerente com a educação que ele possui, narrada como tendo sido por meio de lendas eróticas aprendidas nos pervertidos *simpósios*.¹³³ No *Fedro* de Platão, encontramos uma descrição feita por Sócrates sobre o mau amante que muito se assemelha a Gnaton: o glutão e beberrão que se deixa dominar por um desejo tirânico até chegar a um estado de excesso (*hýbris*), ao contrário do que faz o bom amante, cuja temperança (*sôphrosýnê*) permite que o desejo seja orientado pela razão (*lógos*):

quando é o desejo que, destituído de razão (*alógôs*), nos arrasta para os prazeres e nos conduz a seu belo talante, essa forma chama-se excesso (*hýbris*) [...]. Essa designação nem é boa nem honrosa para aquele a quem se atribui [...]. A glotonaria (*gastrimargía*) serve precisamente para

¹³⁰ LUCIANO, [Os dois] *amores*, 39-41.

¹³¹ *Ibidem*, 44-46.

¹³² No inglês: “It is worth saying from the outset that one must be very careful indeed before assuming that *phusei* (here) can mean anything like an inherent psychological necessity, rather than a set of attitudes and behavioural patterns” (GOLDHILL, 1995, p. 49). O argumento de Goldhill se sustenta: já em Aristóteles a *phýsis* erótica pode ser identificada pela incorporação de hábitos sexuais (SISSA, 2014, p. 279).

¹³³ Isto é, dos banquetes. No grego: “οἷα πᾶσαν ἐρωτικὴν μυθολογίαν ἐν τοῖς τῶν ἀσώτων συμποσίοις πεπαιδευμένοις” (LONGO, IV, 17).

denominar [de excessivo] o que possui esse desejo, e quando é o desejo de beber em excesso que domina, a esse desejo tirânico referimos o nome que serve de epíteto ao que se deixa dominar por essa tirania, e assim sucessivamente para todos os casos.¹³⁴

Conceito caro ao pensamento filosófico grego, a *sôphrosýnê* diz respeito ao modo de vida equilibrado diante dos desejos desenfreados, não permitindo a dissociação entre existência e pensamento.¹³⁵ Assim, embora instruído (*pepaideuménos*), Gnaton é incapaz de convencer Ástilos no momento em que se defende com relação ao questionamento da condição de Dáfnis. Argumenta que o corpo do amado não depende do fato de ser árvore, rio, fera ou escravo, desde que tenha beleza livre.¹³⁶ A retórica de Gnaton é inconsistente e insólita:¹³⁷ Ástilos ri e contrapõe-se a tal discurso dizendo que “o amor gera grandes sofistas”¹³⁸. Caracterizado pela *hýbris*, Gnaton representa um homoerotismo claramente antissocrático.¹³⁹ Também nada possui dos contornos cívicos do homoerotismo clássico ateniense. A recriminação, portanto, não se destina ao homoerotismo de Gnaton, mas precisamente à conclusão a que chega um *pepaideuménos* que é muito distante de qualquer elevação filosófica.¹⁴⁰

Com efeito, no contexto do Império romano, a condição de escravo sexual a que Dáfnis está ameaçado torna-se ainda mais delicada se vista sob a posse de alguém como Gnaton, um parasita. O receio de Lamón é evidentemente compreensível. A objeção à pederastia recai sobre quem é Gnaton e quem de fato é Dáfnis.¹⁴¹ Não por acaso – lembremos –, Gnaton “deve saber quem ama”. Dessa maneira, a conclusão de que o jovem não é mero

¹³⁴ PLATÃO, *Fedro*, 237e-238c. Tradução de Pinharanda Gomes com modificações minhas.

¹³⁵ HADOT, 1995, p. 107.

¹³⁶ “οὐδεὶς ταῦτα, δέσποτα, ἐραστής πολυπραγμονεῖ· ἀλλ’ ἐν οἴῳ ποτε ἂν σώματι εὖρη τὸ κάλλος, ἐάλωκε. Διὰ τοῦτο καὶ φυτοῦ τις ἠράσθη καὶ ποταμοῦ καὶ θηρίου. Καίτοι τις οὐκ ἂν ἐραστήν ἠλέησεν, ὃν ἔδει φοβεῖσθαι τὸν ἐρώμενον; Ἐγὼ δὲ σώματος μὲν ἐρῶ δούλου, κάλλους δὲ ἐλευθέρου” (LONGO, IV, 17).

¹³⁷ Sobre o mau uso da retórica por Gnaton, ver ZEITLIN, 1990, p. 455-457.

¹³⁸ No grego: “ὡς μεγάλους ὁ Ἔρωσ ποιεῖ σοφιστὰς” (LONGO, IV, 18).

¹³⁹ Ian Repath suscita ainda uma segunda leitura, na qual Gnaton representaria os próprios filósofos, que, sob pretexto de educar os jovens, se aproveitariam dos simpósios para deles abusar: “The latter possibility – that Plato has be-come debased – can be seen in the amount of fun had in later prose fiction at the expense of philosophers hanging around with pretty boys on the pretext of educating them. Although he does not wear the cloak of philosophy and is not capable of sophisticated argument, Gnathon represents an alternative version of ‘Platonic’ love to the sexless kind observed so far. Gnathon’s version is the pederastic kind: he is an anti-Socrates, and his homosexuality emphasises that he is a figure of a type based on an ironic, or cynical, reading of Socrates and Platonic homoeroticism” (REPATH, 2011, p. 119).

¹⁴⁰ Essa também é a posição de Anderson: “Longus tells us not that he as an author disapproves of homosexuality, or that his character is irredeemably wicked, but that he was drunk and unsteady on his feet when he tried to seduce the hero; or his amuses patron listens to his pathetic pleas and observes that love makes men great sophists” (ANDERSON, 1984, p. 70). Sobre a finalidade do amor, segundo Sócrates, vejamos o seguinte trecho: “Admitamos que a melhor parte da alma é, por conseguinte, a ordenada e a vitoriosa, que ama a harmonia e a filosofia. Será feliz e plena de harmonia a existência que tiverem na terra, pois escravizaram a sua própria alma, a indócil e desavergonhada, para poderem viver em concórdia e com regra” (PLATÃO, *Fedro*, 256a-b. Tradução de Pinharanda Gomes).

¹⁴¹ WINKLER, 1990, p. 113-114.

pastor escravizado, mas, na verdade, um rapaz de linhagem aristocrática, torna-se um mecanismo eficiente que impede as investidas ativas de alguém hierarquicamente superior.¹⁴²

A ironia presente no episódio se desdobra em comicidade. O pensamento lento de Dáfnis, sem entender as pretensões de Gnaton, mesmo depois das lições de amor com Licênion, muito provavelmente não passaria despercebido ao leitor antigo.¹⁴³ Essas referências irônicas e outras figuras de linguagem, bem como toda a intertextualidade, tão comuns nos textos do século II,¹⁴⁴ se perdem na tradução francesa, de modo que a ignorância das personagens, tão artificial no texto grego, passa a ser interpretada com naturalidade.¹⁴⁵

De um lado, temos Longo que manipula uma personagem da Comédia Nova¹⁴⁶ para ridicularizar as pretensões de um homem citadino que se acha superior frente a um homem do campo: pois, Gnaton “resolve abordar Dáfnis, acreditando que, por ele ser um cabreiro, facilmente o persuadiria”; de outro, a proximidade de Dáfnis com o meio rural enquanto elemento que poderia facilitar sua persuasão à pederastia, como acredita Gnaton, desaparece na versão de Amyot: “ele viu em Dáfnis uma beleza tão requintada que dificilmente saberia encontrar coisa igual na cidade”. A impossibilidade da persuasão ao homoerotismo faz sentido na lógica do abade francês, pois, nela, a ganância de alguém “não agradável” apenas reafirma uma natureza masculina – ser amante de rapazes – propriamente viciosa (*de nature vicieux*), oposta à caracterização do “pauvre” Dáfnis.

De acordo com Plazenet, a tradução de Amyot é fruto de um procedimento comum entre os séculos XVI e XVII. Temas que poderiam chocar a moral do público, como o relacionamento homoerótico, presente também em *Leucipe e Clitofonte*, de Aquiles Tácio, foram constantemente censurados. A “correção” feita pelos tradutores visava remediar a “corrupção” presente nos textos antigos, a fim de “reencontrar um estado original do romance”. Tratava-se, também, de obter maior “fidelidade entre autor e leitor”.¹⁴⁷ As fronteiras que regulam a representação do mundo pastoral são regidas de acordo com o olhar

¹⁴² Lucia Sano chama a atenção para o dever de Dáfnis se portar como um citadino, após descobrir sua origem aristocrática, de modo que o episódio com Gnaton tem a função de apresentar ao protagonista, como última etapa de sua educação sexual, a existência de diversos tipos de prazeres sexuais (SANO, 2013, p. 153-154).

¹⁴³ Sobre a ironia presente na relação entre Dáfnis e Licênion, ver WOUTERS, 1987.

¹⁴⁴ BRANDÃO, 2005, p. 170 sq.

¹⁴⁵ Ainda que tenhamos uma breve ressalva à conclusão a que chega Plazenet, a ser explicada no segundo capítulo, de modo geral concordamos quanto ao assunto: “Greek sophists made an abundant use of irony, chiasm and figures, *Les Amours pastorales* cultivates a simple, sober, and easy style, giving an impression of naturalness that sometimes verges on the naïve” (PLAZENET, 2002, p. 278).

¹⁴⁶ Sobre as diferenças entre a Comédia Nova e os romances gregos, ver REARDON, 1969, p. 292-293.

¹⁴⁷ Laurence Plazenet chega a essa conclusão a partir das advertências ao leitor de A. Rémy em *Les amours de Clitophon et de Leucippe*: “Professeur, il les attribue à un double souci de fidélité envers l’auteur et le lecteur. Il doit d’abord, dit-il, remédier à la corruption du texte: les corrections viseraient à retrouver un état originel du roman. Le respect de la morale et du public incitent ensuite le traducteur à censurer ce qui est la nature à choquer, par exemple toute notation relative à l’homosexualité” (PLAZENET, 1997, p. 89).

que parte da sociedade quinhentista estendeu ao próprio mundo natural, mantendo à distância do universo humano os impulsos da natureza considerados vis, tais como a ferocidade, a gula e a sexualidade.¹⁴⁸

Entretanto, ao depurar o texto de Longo, a tradução de Amyot promoveu um curioso deslocamento dessas fronteiras em direção a uma relação de maior sintonia e harmonia da humanidade com o mundo natural, cuja eliminação do perigo de corrupção serviria de modelo para os romances pastorais vindouros, a exemplo de *La Bergerie*, de Remy Belleau, no qual o campo representaria um meio de cura às corrupções da corte.¹⁴⁹ Como vimos, a tradução de Amyot tem ainda mais importância para a recepção da obra de Longo por anteceder em algumas décadas a edição *princeps*, publicada somente em 1598. Nesse período, a versão francesa já se tornava hegemônica para grande parte do público.¹⁵⁰ De modo semelhante, a nova tradução francesa por P. de Marcassus, de 1626, não fez frente às renovadas edições da versão de Amyot em 1594, 1596 e de duas em 1609.¹⁵¹

Com efeito, os esforços de François I^o para subsidiar a compra de manuscritos gregos provenientes majoritariamente de Veneza e o ensino do Latim, do Grego e do Hebraico, com a criação do *Collège Royal*, em 1530, tiveram efeitos duradouros. Multiplicaram-se estudos, edições e traduções dos textos antigos que serviriam de epicentro para a difusão da cultura helênica na Europa ocidental.¹⁵² A influência da produção literária francesa não se restringiu ao país. Entre 1500 e 1660, nada menos que 40% das traduções intermediárias utilizadas para a versão inglesa de textos gregos são francesas, ficando atrás apenas do latim, que detém pouco mais de 42% do total.¹⁵³ Não por acaso, *Les amours pastorales* serviu de referência para a primeira versão de Longo na língua inglesa, realizada por Angell Daye em 1587.¹⁵⁴

É possível identificar no século seguinte alguns usos da obra de Longo que partem das propostas interpretativas de Amyot. No verbete “Longus”, do *Dictionnaire historique et critique* (1697), Pierre Bayle estranha a liberalidade de Cloé enquanto Dáfnis se extasia com

¹⁴⁸ THOMAS, 1983, p. 54.

¹⁴⁹ A primeira versão da pastoral é de 1565, publicada por Gilles Gilles. Em 1572, o mesmo editor publica o romance de Belleau em uma versão estendida. Sobre a influência em Belleau da “natureza terapêutica da arte” constante no prólogo de *Les amours pastorales*, ver BRAYBROOK, 1995, p. 370-376.

¹⁵⁰ BARBER, 1988, p. 10.

¹⁵¹ PLAZENET, 1997, p. 46; 117.

¹⁵² SANDY, 2002, p. 47-49.

¹⁵³ DEMETRIOU, 2015, p. 4.

¹⁵⁴ Com Daye, a pastoral seguiu uma dinâmica própria. Mais do que duplicar alguns termos, como fez Amyot, Daye recria a obra antiga retirando-lhe toda sensualidade pagã, que ainda residia na versão francesa, seguindo um “sentimento patriarcal” (HARDIN, 2000, p. 34). Por exemplo, enquanto Amyot traduz o conselho de Filetas a Dáfnis e Cloé, que diz que o remédio para o amor é “baiser, embrasser & coucher ensemble nuë à nu”, Daye não esconde o pudor cristão: “I founde that kisses gave ease to sighes, liking to longing, and bedding eache with other after mariage concluded, the some of all our determined affection” (LONGUS, 1548, p. 61).

um simples beijo, apontando que a lacuna presente no Livro 1 de *Les amours pastorales* “nos impede de saber as circunstâncias desse beijo”. Segundo Bayle, a diferença de comportamentos é um “defeito muito comum entre os autores dos romances gregos: as mulheres assumem neles a dianteira; já os homens são demasiadamente comportados”¹⁵⁵. Bayle seguia a leitura de Pierre-Daniel Huet, que décadas atrás defendera em *Traité de l’origine des romans* (1670) a tese de que a “ignorância” de Dáfnis o induz à “infidelidade”, o que romperia com as “regras do Romance”¹⁵⁶. A descoberta da sexualidade pela mulher, que supostamente assume um protagonismo mais ativo que o homem, é vista com desconfiança, pois choca a moral moderna.¹⁵⁷ Embora apontem algumas inconsistências do enredo em *Dáfnis e Cloé*, ambos os escritores são testemunhos da dificuldade de relacionar a simplicidade das personagens e os comportamentos por vezes burlescos a um interesse próprio do texto antigo.¹⁵⁸

É verdade que, em comparação ao destino de outros romances gregos, tal como o de Heliodoro, o século XVII não foi campo fértil para a disseminação da pastoral de Longo. Segundo Laurence Plazenet, existem dois motivos para o eclipse de Longo nesse período: a pastoral teria oferecido poucos recursos para as inquietações próprias dos romances modernos; e o próprio gênero pastoral então entrava em crise.¹⁵⁹ Já Richard Hardin acredita que o “senso pagão de natureza” não favoreceu a recepção da obra, uma vez que nesse período a humanidade se percebia como se existisse para controlar a natureza, não para admirar e imitar seus caminhos.¹⁶⁰

Seja como for, no século XVIII, *Dáfnis e Cloé* popularizou-se enormemente na França, acompanhando o grande interesse do público por histórias eróticas.¹⁶¹ Conhecemos aí nada menos que 38 edições contabilizadas apenas as reedições da tradução de Jacques Amyot, algumas delas com ilustrações do próprio Phillipe d’Orléans, regente francês entre 1715 e

¹⁵⁵ Em francês : “Une lacune qui est dans la même page nous empêche de savoir les circonstances de ce baiser. Peu après on trouve qu’il manie les tetons de sa Bergere sans qu’elle s’en fâche. Cette pauvre fille l’ayant vu tout nud, fondit d’amour, elle ne vit rien en lui que de très-aimable: elle fut si peu essayée de cet objet, qu’elle s’en approcha hardiment, & qu’après avoir baisé son Berger, elle l’aida à reprendre ses habits [...]. C’est un défaut trop ordinaire aux Auteurs des Romans Grecs: les femmes y font les premières avances; les hommes y font trop sages. Mr. Huet ne disconvient pas que cette conduite des hommes ne soit fort louable selon les regles de la Morale; mais il soutient avec raison qu’elle est absurde selon les loix du Roman” (BAYLE, 1697, p. 155).

¹⁵⁶ Em francês: “Les passions & les sentiments sont traités avec une délicatesse assez convenable à la simplicité des bergers, mais non pas toujours aux regles du Roman; comme quand il fait commettre à Daphnis une infidélité par ignorance” (HUET, 1670, p. 125).

¹⁵⁷ HARDIN, 2000, p. 66-67.

¹⁵⁸ Essa também é a posição de Plazenet: “Les lecteurs de l’époque n’ont jamais considéré l’ouvrage de Longus comme un contrepoint ironique, qui inversât et pervertît les schémas adoptés par Héliodore ou Achille Tatius, sans le confondre non plus vraiment avec la pastorale” (PLAZENET, 1997, p. 120).

¹⁵⁹ PLAZENET, 1997, p. 117.

¹⁶⁰ HARDIN, 2000, p. 67

¹⁶¹ BARBER, 1987, p. 29.

1723, durante a menoridade de Luís XV, e outras com pequenos suplementos e correções promovidas pelos editores. O extenso e influente percurso da obra, nem sempre reconhecido, levou Giles Barber a denominar *Dáfnis e Cloé* um “desconhecido bestseller”. *Les amours pastorales* de Jacques Amyot – que sofisticava a sintaxe e o léxico do texto, intensifica os sentimentos das personagens, arrefece e, por vezes, elimina os impulsos sexuais, valoriza a integração entre humanos e mundo animal sob o limite do decoro cristão, separa a boa natureza da viciosa, expurgada do ambiente pastoril, e retira (ou ao menos reduz) a ambivalência irônica presente em Longo – circulará na Europa ocidental orientando, muitas vezes de modo silencioso, toda sorte de edições, traduções, ilustrações e, não menos importante, todo um conjunto de produções literárias e filosóficas acerca da relação amorosa e do mundo pastoril.

É claro que as leituras de *Dáfnis e Cloé* se renovaram ao longo dos séculos e, por isso, nem sempre estiveram estritamente condicionadas à versão de Amyot. Nos finais do século XVIII, os romances modernos já eram capazes de captar novas demandas da sociedade europeia, até então apenas latentes, dando forma à ficção sobre a relação harmoniosa entre humanos e natureza iniciada por Amyot. Mas foi preciso esperar até 1810 para que o helenista Paul-Louis Courier fizesse da ignorância das personagens campestres uma virtude. Essa nova proposta de leitura posteriormente ensejou interpretações que fariam do amor entre Dáfnis e Cloé uma relação de simetria sexual, algo, como vimos, muito distante da visão que os literatos do século XVII tiveram sobre a obra de Longo. A seguir, exploraremos esse influxo na recepção de *Dáfnis e Cloé* que conferiu um novo signo para a obra antiga, ora rompendo ora mantendo o diálogo com o trabalho de Jacques Amyot.

Capítulo 2 – A tradução Amyot-Courier

Com a ajuda do boiadeiro Dórcon, Dáfnis é resgatado de dentro de uma fossa onde caíra. Em seguida, é levado por Cloé para a gruta das Ninfas, onde havia uma fonte, para se lavar. Vendo-o nu pela primeira vez, Cloé julga ser o banho a causa da beleza do rapaz. Desde então, passa a observar Dáfnis com maior interesse e, convencendo-o a se banhar novamente, não compreende por que motivo se admira ao ver o corpo nu masculino. Trata-se de um *érôtos arché* (princípio de amor). Por sua vez, Dórcon, que já conhece o amor, cria artifícios para agradar Cloé. A embaraçosa situação culmina em uma disputa discursiva entre Dórcon e Dáfnis sobre suas respectivas belezas, tendo Cloé como juíza e um beijo seu como prêmio. Vencedor, Dáfnis não consegue deixar de pensar em Cloé.

Até a reviravolta desencadeada por Paul-Louis Courier, o trecho acima sumarizado, presente no Livro 1 (13-17), era desconhecido por todos os tradutores e editores do texto de Longo. Foi em dezembro de 1807 que o então Chefe do Estado-Maior de Artilharia do Exército francês em Nápoles, um entusiasta dos estudos helênicos, encontrou na *Badia Fiorentina* o manuscrito produzido no Império Bizantino dos finais do século XIII. A serviço do Império napoleônico, Courier teve acesso facilitado a certas dependências do convento, conseguindo identificar a presença da passagem que em outros manuscritos é lacunar. No entanto, a tradução não ocorreu de imediato.

Em março de 1809, Courier desliga-se do Exército e ganha com isso mais tempo para verter do grego ao francês *Périclès* [*Vida de Péricles*] de Plutarco.¹⁶² Pouco antes, mais interessado pelo helenismo do que pela guerra, ele terminara a tradução de dois livros da *Anábase* de Xenofonte, iniciada em 1804, e providenciara sua publicação com o seguinte título: *Du Commandement de la Cavalerie et de l'Equitation*.¹⁶³ Depois de uma estadia nos Alpes suíços, Courier retorna à cidade de Florença, que passava por algumas mudanças. Devido ao anticlericalismo da administração napoleônica, a *Badia Fiorentina* havia sido suprimida em 28 de abril de 1808 e o acervo que ainda restava – em grande parte vendido pelos próprios monges da abadia para coleções particulares – foi transferido à *Biblioteca Medicea Laurenziana*. Da supressão do convento, tem-se a nomenclatura do referido manuscrito: *Laurentianus* ou *Florentinus* seguido da classificação *Conv* (enti) *Soppr* (essi)

¹⁶² A primeira edição é de 1828.

¹⁶³ A primeira edição é de 1813. Sobre o processo de traduzir Xenofonte, ver VIEILLEFOND, 1982, p. 23-48.

627. A relação de cordialidade inicialmente estabelecida entre Courier e o prefeito da biblioteca Francesco Del Furia logo seria rompida.

O imbróglio é conhecido como *l'affaire de la tache d'encre* (o caso da mancha de tinta). Antes de iniciar a tradução de Longo, Courier havia garantido junto ao editor e livreiro Antoine-Augustin Renouard a publicização de sua descoberta e a publicação de todo o texto em francês. Nos primeiros dias de novembro de 1809, talvez dia 4 ou 5 daquele mês, Courier e Renouard se encontram com Del Furia na biblioteca para a transcrição do manuscrito. Enquanto Courier decifra a grafia, o ajudante de biblioteca Gaspero Bencini copia o que é ditado.¹⁶⁴ O trabalho é demorado, pois Courier não somente copia o trecho que lhe interessa imediatamente, mas também todos os quatro livros, que possuíam variações importantes com relação à edição de Louis Dutens que trazia consigo. Além desse trabalho, Courier ainda retoma os escritos de Bencini para verificar se não haveria quaisquer erros entre o que era ditado e escrito.

Em 10 de novembro, de volta à biblioteca, Courier interrompe seu trabalho de transcrição, já quase completo, para conversar com Del Furia. Deixa o manuscrito sobre a mesa, enquanto Bencini se ausenta da sala de leitura. Terminada a conversa, Del Furia vai até à sala e percebe uma folha inserida dentro do manuscrito. Ao desejar removê-la, o bibliotecário constata que, por estar toda molhada de tinta, ela acabara se colando no verso do folio 23 – justamente aquele onde encontramos o trecho inédito e único do texto de Longo. Esse “horrendo espetáculo” petrifica Del Furia: “por alguns instantes, enquanto desejava exclamar e desejava falar, a voz se prende em minha garganta e um arrepio frio invade meus membros estúpidos”, escreve ele.¹⁶⁵ A pressão sobre os envolvidos era grande, pois, já no dia seguinte, a *Gazzetta Universale* veicularia, sob encomenda de Renouard, a propaganda da descoberta e a futura publicação de uma nova edição de Longo.

Ao ser questionado pelo bibliotecário o que teria ocorrido, Courier responde que o dano causado ao manuscrito foi involuntário. A folha inserida no volume teria a função de marca-página. Não sabia ele que estava molhada de tinta, provavelmente devido à pena jogada casualmente sobre a mesa, onde estavam os papéis. O relato pouco verossímil de Courier, já que dificilmente a pena molhada de tinta poderia fazer um estrago tão grande na folha e, conseqüentemente, no manuscrito, aliado à promessa não cumprida de entrega da transcrição à *Biblioteca*, ensejou desconfianças por todos os lados. Em 23 de janeiro de 1810,

¹⁶⁴ COURIER, 1810, p. 370.

¹⁶⁵ No italiano: “A così orrendo spettacolo mi si gelò il sangue nelle vene, e per più istanti volendo esclamare, volendo parlare, la voce arrestossi nelle mie fauci, ed un freddo gelo invase le istupidite mio membra” (DEL FURIA, 1810, versão da *Collezione*, p. 11-12).

o jornal *Corriere Milanese* anuncia em artigo anônimo que interesses escusos teriam promovido a mancha de tinta feita por certo livreiro francês, confundido na mesma pessoa do tradutor. Ao se ver envolvido no caso, Renouard reage com indignação:

Nessa nota, na qual cada linha é uma mentira e uma calúnia, fala-se de vandalismo, de ganância; diz-se que um livreiro de Paris descobriu e copiou o fragmento e, em seguida, derrubou seu tinteiro sobre a página inédita e a cobriu inteiramente de uma tinta específica e permanente: tudo, claro, por ganância e para ganhar muito com a publicação exclusiva desta peça.¹⁶⁶

Nas ruas, dizia-se que Courier procurava com o borrão alterar o manuscrito para dirimir qualquer dificuldade advinda dele.¹⁶⁷ É de imaginar que em pouco tempo Del Furia acusaria o helenista francês de manchar intencionalmente a preciosa passagem para que ninguém mais pudesse acessá-la, acusação feita em uma carta datada de 5 de fevereiro de 1810 e publicada no volume X da *Collezione d'Opuscoli Scientifici e Letterari che si stampa in Firenze* e, resumidamente, no *Giornale Enciclopedico di Firenze*.¹⁶⁸

Courier justificou o atraso do envio de seu *original* a Florença sob o argumento de que precisava da única cópia autêntica como prova dos entrecos apagados.¹⁶⁹ Também contra a expectativa de Renouard, que aguardava em Paris uma cópia do manuscrito para a publicação de uma nova edição, Courier fez imprimir em Florença, entre fevereiro e março de 1810, 60 exemplares que, sob o título *Longus, "Daphnis et Chloé", traduction complète d'après le manuscrit de l'abaye de Florence*, foram distribuídos a amigos. Trata-se de uma nova edição da tradução feita por Jacques Amyot, com algumas revisões, especialmente no Livro 1, no

¹⁶⁶ É Renouard quem faz a referência ao jornal, vendo-se jogado ao centro da confusão: "On m'envoya de Milan un article anonyme, inséré dans le *Corriere Milanese*, du 23 janvier, et probablement rédigé par quelque officieux Florentin. Dans cette note, dont chaque ligne est un mensonge et une calommie, on parle de vandalisme, de cupidité; on dit qu'un libraire de Paris découvrit et copia le fragment, qu'ensuite il renversa son encrier sur la page inédite, et la couvrit entièrement d'une encre particulière et indélébile: le tout, bien entendu, par avidité et pour gagner beaucoup à la publication exclusive de cette pièce" (RENOUARD, 1810, p. 9).

¹⁶⁷ "Plusieurs personnes à Florence, me parlant alors de la tache faite au manuscrit, me parurent persuadées que c'était de ma part une invention pour pouvoir altérer le texte dans quelque passage obscur et en éluder ainsi les difficultés" (COURIER, 1810, p. 370).

¹⁶⁸ "Che si vuol profittare della Circostanza, che si vuole per una speculazione (mercantile al certo ma non letteraria) essergli unici possessori di questo Supplimento, ed evitare così il pericolo, che altri profittando della notizia, non gli prevenga nella nuova Edizione di Longo" (DEL FURIA, 1810, versão da *Collezione...*, p. 15).

¹⁶⁹ "Son empressement ajoutant aux défiances que j'avais déjà, je lui répondis que, toutes réflexions faites, je serais bien aise de garder par devers moi cette copie qui, étant écrite de trois mains, était la seule authentique et l'unique preuve que je pusse donner du texte que je publierais, quant aux endroits effacés" (COURIER, 1810, p. 370).

qual o entrecho descoberto recria o estilo renascentista. A edição do texto grego se deu no mesmo ano, com apenas 50 exemplares.¹⁷⁰

Em julho, Renouard publica uma pequena resenha sobre a edição, valorizando, a princípio, o talento de Courier na revisão da tradução de Amyot, para, em seguida, discorrer sobre a “estranha história da descoberta” e perda do fragmento grego, cujas “pequenas trapaças literárias” segundo ele podem inspirar “pouca confiança sobre a autenticidade” do manuscrito.¹⁷¹ Em seguida, Renouard assegura que o entrecho foi verificado a quatro mãos, por ele, Courier, Del Furia e Bencini, não havendo “a menor suspeita, a menor incerteza sobre a cópia”¹⁷²; porém, a crítica volta-se inteiramente contra os interesses particulares do helenista francês. O episódio vale uma carta furiosa de Courier em resposta a Renouard, escrita em setembro do mesmo ano.

A segunda edição da versão Amyot-Courier data de 1813, alcançando, depois de várias revisões, uma terceira edição em 1821, sob a *Collection des romanciers grecs et latins*.¹⁷³ Nesta, o título foi modificado para *Les Pastorales de Longus ou Daphnis et Chloé* e foi adicionada à obra uma série de seções que informava sobre *l'affaire de la tache d'encre*: um “Avertissement du traducteur, sur la lettre à M. Renouard”, a transcrição da carta destinada ao livreiro, além do “Préface du traducteur”. Também em termos filológicos, a edição é particularmente importante, pois encontramos nela um aumento expressivo das notas do tradutor. Em 1825, ano de falecimento de Courier, uma quinta edição ainda foi publicada, encerrando as contínuas revisões tradutórias. Sob o título simplificado de *Daphnis et Chloé*, essa passa a ser a versão final da tradução Amyot-Courier, que, aliada à publicização do caso da mancha de tinta, chegará ao fim do século com nada menos que 60 reedições, várias delas ilustradas.¹⁷⁴

¹⁷⁰ “Quant au texte grec, il représente, comme l'édition princeps de la traduction, une extrême rareté puisqu'il s'agit là d'une édition limitée à 50 exemplaires et imprimée chez un petit artisan romain Lino Contedini, également en 1810” (VIEILLEFOND, 1978, p. 179).

¹⁷¹ No francês: “Si l'étrange histoire de la découverte de ce morceau, et (espérons n'avoir pas à continuer à le dire) celle de sa perte subite, n'étoient pas maintenant de notoriété publique, on pourroit croire que les pages ajoutées dans cette édition nouvelle, sont une de ces petites supercheries littéraires, dont il y a déjà tant d'exemples; le court avertissement qui précède l'ouvrage est lui-même obscur, et conçu de manière à inspirer peu de confiance sur l'authenticité du morceau” (RENOUARD, 1810, p. 4).

¹⁷² No francês: “Cette vérification fut faite sur-le-champ; et il fut bien avéré qu'aucun passage oblitéré par la tache d'encre, ne laissoit le moindre louche, la moindre incertitude dans la copie, ce qui nous donna à tous quatre un peu de consolation” (*Ibidem*, p. 7).

¹⁷³ Na edição, lê-se “cinquième édition” (quinta edição). Vieillefond explica que, por razões comerciais, houve a tendência a nomear “novas edições”, quando muitas vezes não passavam de novas tiragens, em um ato de concorrência entre os editores Corréard, Rapilly e Merlin (VIEILLEFOND, 1982, p. 123).

¹⁷⁴ Para a lista completa das edições e traduções, ver FERRINI, 1991. Para a comparação textual entre as quatro primeiras edições tradutórias, com a de 1823 tomada como a definitiva, ver GASCHET, 1911b. A presente pesquisa de doutoramento seguirá a edição de 1825, publicada em *Oeuvres complètes de P. L. Courier* em 1861.

Com a opinião pública mobilizada, *Daphnis et Chloé* chegou aos noticiários sob o índice do caso. Acerca da publicação da edição na *Collection des Romanciers grecs et latins*, o jornal *Le Constitutionnel* contentou-se em relatar a intriga entre Courier e Del Furia, sem mesmo indicar qual seria o tema do precioso entrecho descoberto.¹⁷⁵ É verdade que o jornal de ciência e literatura *Le Réveil* lamentou o imbróglio entre os dois helenistas e sugeriu que o caso não teria maior interesse para o leitor. Apesar disso, a informação sobre o ocorrido na *Biblioteca Medicea Laurenziana* recebeu mais destaque do que os próprios trabalhos de tradução realizados para a publicação da *Collection*, supostamente o tema do artigo.¹⁷⁶ No século seguinte, ao narrar no *Le Figaro* todo o episódio em razão do centenário da morte de Courier, Maurice Levailant não deixou de notar que “no dia seguinte à publicação da *Carta* [escrita por Courier a Renouard, em 1810], Paul-Louis Courier e Sr. Furia estavam célebres”. E emendou Levailant: “Porém, não era a mesma celebridade. A tinta da famosa mancha pingou do mesmo tinteiro de Voltaire...”¹⁷⁷.

A celebridade de Courier como polemista, intensificada na década seguinte à publicação de sua primeira edição de Longo, com uma atuação panfletária na política, acabou por dominar o repertório das investigações sobre o seu trabalho como helenista.¹⁷⁸ Vieillefond afirma que, não fosse a recusa de Courier em devolver sua cópia “autêntica” a Del Furia, muito provavelmente todo o caso não seria considerado mais que um incidente material, de modo que a “história literária não seria abalada, Del Furia não seria conhecido e Courier, muito menos”¹⁷⁹. Nesse sentido, Giles Barber tem razão ao dizer que *l'affaire de la tache d'encre* deve ser considerado mais que uma anedota sobre a descoberta de um entrecho do

Para um cotejo voltado para a passagem I 13-17, a partir das diversas edições derivadas do manuscrito florentino manchado de tinta (Courier, Furia-Bencini, Schönberger, Reeve, Vieillefond), ver FOLLET, 1992.

¹⁷⁵ ROMANS..., *Le Constitutionnel*, 17 de dezembro de 1822, p. 4.

¹⁷⁶ LITTÉRATURE, *Le Réveil*, 23 de fevereiro de 1823, p. 2.

¹⁷⁷ No francês: “Au lendemain de la publication de cette *Lettre*, Paul-Louis Courier et M. Furia étaient célèbres; mais ce n'était point de la même célébrité. L'encre de la fameuse tache avait coulé de l'encrier même de Voltaire...” (LEVAILLANT, *Le Figaro*, 4 de abril de 1925, p. 1-2).

¹⁷⁸ Em setembro de 1810, o fragmento foi editado pela primeira vez na cidade de Roma, revelando-se pouco útil, pois Courier não seguiu completamente o texto de sua própria cópia. Vieillefond encontra mais de vinte divergências, a maior parte resultante de modificações deliberadas e frequentemente arbitrárias, de modo que mais uma polêmica foi adicionada a todo o caso da mancha de tinta (VIEILLEFOND, 1982, p. 110-111). Assim, nem mesmo a devolução da cópia autêntica, em 22 de janeiro de 1811, foi capaz de pôr fim às disputas. De todo modo, sabe-se, hoje, que Benicini havia guardado uma cópia do manuscrito, revista pelo próprio Del Furia, de modo que a *Biblioteca* manteve em todo o período, até a resolução do caso, o suplemento do texto de Longo (*Ibidem*, p. 94).

¹⁷⁹ No francês: “Celle-ci [l'affaire] aurait été classée comme un incident matériel. Ainsi 'l'histoire littéraire' n'en aurait pas été secouée, Furia ne serait pas connu, Courier le serait beaucoup moins” (*Ibidem*, p. 97).

texto de Longo no *Conv. Soppr.* 627, pois, desde então, toda a polêmica que a envolveu constitui parte do sucesso das renovadas edições da tradução de Paul-Louis Courier.¹⁸⁰

Por outro lado, o tema do amor idílico mobilizado por *Dáfnis e Cloé* encontra uma demanda latente na sociedade oitocentista europeia. Em conversa com Johan Peter Eckermann, o já experiente Johann Wolfgang von Goethe, além de opinar sobre o caso da mancha de tinta, avalia a nova tradução disponível em língua francesa como “absolutamente perfeita”. Segundo ele, “Courier fez bem em respeitar a antiga tradução de Amyot e de a seguir de perto e se limitar a melhorá-la em alguns passos, clarificando-a e aproximando-a do original”¹⁸¹. Quanto à temática do romance, Eckermann comenta que lhe agradara “aquela espécie de isolamento dentro do qual tudo está contido”, não havendo “quase nenhuma alusão a algo de estranho que nos pudesse levar para fora daquele círculo feliz”. Goethe pondera que “apesar de todo o moderado isolamento, um mundo completo se desenvolve em seu interior. Vemos pastores de toda espécie, agricultores, jardineiros, vinhateiros, marinheiros, salteadores, guerreiros e cidadãos distintos, grandes senhores e servos”. No entanto, Goethe parece concordar em parte com a leitura que Eckermann faz de *Daphnis et Chloé*:

um gosto, uma perfeição, uma delicadeza do sentimento comparáveis ao que de melhor já foi feito. Tudo de repulsivo que irrompe de fora, perturbando as felizes situações do poema (*sic*), como assalto, roubo e guerra, é sempre resolvido da maneira mais rápida e desaparece quase sem deixar vestígio. Além disso, os vícios surgem no cortejo dos cidadãos, e mesmo assim não entre as principais figuras, mas em uma personagem secundária, em um subalterno. Tudo isso é da mais pura beleza.

Apesar de incluir salteadores e guerreiros como partes do mundo pastoril, Goethe valoriza o desaparecimento rápido dos elementos repulsivos, considerados secundários e predominantemente cidadãos, de modo a melhor evidenciar a delicadeza do sentimento expresso pelas personagens. Além disso, ainda segundo Goethe, a descrição de Longo faz da paisagem rural “sempre o mais puro e azul dos céus, a mais graciosa atmosfera e um solo constantemente seco, sobre o qual, em toda parte, poderíamos nos deitar nus”¹⁸². O vício cidadão tem como função explicitar a virtude e a pureza do campo.

Em conversa do dia 13 de março de 1831, Eckermann vincula a obra de Goethe a uma noção de divindade primordial da humanidade presente tanto em Platão quanto no autor de

¹⁸⁰ “The whole affair became one of international interest so that public attention was forcibly drawn back to *Daphnis and Chloe*” (BARBER, 1988, p. 58).

¹⁸¹ ECKERMANN, 1836, Domingo, 21 de março de 1831. Tradução de Luís Silveira. Sobre a ressonância estilística de Longo em Goethe, ver CARL HAMMER, 1980, p. 147-149.

¹⁸² ECKERMANN, 1836, Domingo, 20 de março de 1831. Tradução de Mario Luiz Frungillo.

Dáfnis e Cloé. Enquanto, em Longo, Pã e as Ninfas protegeriam os pastores e amantes, na *Novela* de Goethe “esse invisível protetor foi pensado sob a forma do eterno e dos anjos” que medeiam a relação entre a natureza – no caso, o exemplo é com leões – e a humanidade. E, assim, conclui Eckermann:

como Orfeu, através de magia semelhante, atraía a si todos os animais da floresta, e no último poeta grego (*sic*) um jovem pastor [Dáfnis] guia as cabras com sua flauta, fazendo-as se dispersarem ou se reunirem, fugirem ao inimigo ou pastar placidamente ao sabor das diferentes melodias, também na novela de Goethe a música exerce seu poder sobre o leão, pois o possante animal obedece à melodia da flauta doce e segue o menino para onde sua inocência o quiser levar.¹⁸³

Goethe tem razão quando se refere ao respeito “à antiga tradução de Amyot”, pois Courier mantém grande parte da versão quinhentista na última edição revista de 1825. Além disso, algumas mudanças apresentadas ocorrem pela necessidade de atualização. Enquanto em I, 27, Amyot utiliza a expressão “la pauvre garse” (a pobre rapariga) para se referir a uma certa jovem mitológica, que, como Cloé, guardava rebanhos, Courier opta por “la pauvre” (a coitadinha). No *Dictionnaire critique de la langue française*, de 1787-1788, Jean-François Féraud define o termo *garce* da seguinte forma: “Chamamos assim, por injúria, uma garota ou uma mulher pública. É um termo incomum para as pessoas honestas. Em certas províncias, o termo é utilizado para significar uma menina ou uma pequena empregada”¹⁸⁴. Desse modo, mais próxima de uma semântica já em desuso nos fins do século XVIII, existente apenas em “certas províncias”, a expressão de Amyot seria compreendida pelo público do século XVI tão somente como uma jovem que precisa trabalhar, ao contrário do que poderia supor o público de Courier.

Apesar de modernizar a ortografia, Courier também adiciona termos e expressões arcaizantes em sua versão do texto antigo. Quando o boiadeiro Dórcon faz uma armadilha para tomar Cloé à força, Amyot verte “Ἐνταῦθα κρύψας ἑαυτὸν (...) ὁ Δόρκων” (Tendo se escondido ali, Dórcon) por “Dorcon se fourra leans entre ces espines” (Dórcon se enfiou ali entre os espinhos); já Courier, por “Dorcon se musse là dedans entre ces épines” (Dórcon se

¹⁸³ ECKERMANN, 1836, Domingo, 13 de março de 1831. Tradução de Mario Luiz Frungillo.

¹⁸⁴ No francês: “On apèle ainsi, par injûre, une fille ou une femme publique. C’est un terme inusité chez les honêtes gens. En certaines Provinces, on s’en sert pour signifier une petite fille ou une petite servante” (FÉRAUD, 1787-1788, p. B316b). O termo utilizado por Longo é “παρθένος”, que indica tratar-se de uma jovem virgem.

embioca ali dentre os espinhos).¹⁸⁵ Em tese de doutorado publicada em 1911, Robert Gaschet comenta que a “curiosa tentativa de envelhecimento” do texto pretende “agradar, graças ao charme da velha língua”, o público leitor.¹⁸⁶ Mais do que agradar, é possível compreender, com Pierre Bourdieu, o “envelhecimento” do texto como tentativa de integrar a tradução a um estilo expressivo específico que interpela certa posição em uma hierarquia social e de estilos já constituídos.¹⁸⁷ Ao atualizar o arcaísmo de Amyot, Courier apresenta-se como herdeiro autorizado de uma longínqua tradição.

A intenção de Courier de verter o texto antigo “o máximo possível palavra por palavra”, como Goethe acredita, deve ser vista sob a mesma ótica.¹⁸⁸ Assim, Courier elimina os italianismos¹⁸⁹ e restabelece a parataxe, o ritmo¹⁹⁰ e diversas passagens deliberadamente suprimidas por Amyot, a exemplo do trecho III, 14, no qual, como vimos no primeiro capítulo, Dáfnis e Cloé se deitam juntos e procuram imitar o coito dos bodes.¹⁹¹ Do mesmo modo, Courier traduz as características do filho do sábio Filetas, Títiros, cujas semelhanças com um cabrito são ignoradas por Amyot:

Τίτυρος, πυρρὸν παιδίον καὶ γλαυκόν, λευκὸν δὲ καὶ ἀγέρωχον: καὶ ἤλλετο κοῦφα βαδίζων ὥσπερ ἔριφος. ¹⁹²	Tityre, jeune petit gars ayant cheveux blonds et couleur vermeille, air vif et malin, et qui en courant sautait ne plus ne moins qu'un chevreau. ¹⁹³
--	--

¹⁸⁵ Já em 1694, o *Dictionnaire de L'Académie française* (p. 105) dava o termo *musser* como “velho”, isto é, em desuso, para se referir a “se cacher” [se esconder]. A escolha pelo termo “embiocar” procura retomar, em português, certo estranhamento ao leitor.

¹⁸⁶ Em francês: “Il veut donc plaire, grâce au charme de la vieille langue” (GASCHET, 1911b, p. 115).

¹⁸⁷ BOURDIEU, 1982, p.41.

¹⁸⁸ No francês: “On traduit le plus qu'on peut mot à mot, et souvent (...) avec le même ordre de mots que dans l'original” (COURIER, 1825, p. 173, em nota referente a LONGUS, *Ibid.*, p. 138, col. 1, l. 13).

¹⁸⁹ Por exemplo, Courier troca “roba” por “pilla” (*Ibidem*, p. 180, em referência a *Ibidem*, p. 151, col. 1, l. 32).

¹⁹⁰ A parataxe faz parte do estilo de Longo. Em razão disso, Courier troca “C'estoit une peinture d'une histoire d'amour”, da versão de Amyot, por “Une image peinte, une histoire d'amour” (*Ibidem*, p. 173, em referência a *Ibidem*, p. 138, col. 2, l. 13).

¹⁹¹ O trecho já havia sido restabelecido pelos editores da tradução de Amyot. Courier verteu a passagem do seguinte modo: “Acreditou nela e, como ela desejasse, deitou-se junto dela, onde permaneceu por longo tempo, sem saber como fazer para alcançar o que desejava. Ele a fez se levantar, abraçou-a por trás imitando os bodes; porém, ele se viu ainda menos satisfeito que antes”. Em francês: “Il la crut, et, comme elle voulut, se coucha près d'elle, où il fut longtemps, ne sachant comment faire pour venir à bout de ce qu'il désirait. Il la fit relever, l'embrassa par derrière en imitant les boucs; mais il s'en trouvait encore moins satisfait que devant” (LONGUS, 1825, p. 159. Tradução de Courier). O verbo *embrasser* também pode ser traduzido por “beijar”. A opção por “abraçar” procura se adequar à imagem de Dáfnis a imitar os bodes.

¹⁹² LONGO, II, 32.

¹⁹³ LONGUS, 1825, p. 154. Courier tomou “λευκός” em sua acepção de “esclarecido”, “brilhante”. Sigo a tradução proposta por Vieillefond (1987a, p. 50): “teint clair” [tez clara].

Títiros, uma criança ruiva, de olhos verdes, pele clara e ar de ousado, que saltitava ligeiro ao trotar como um cabrito.¹⁹⁴

Títiros, um rapazinho de cabelos loiros e cor vermelha, de ar alegre e astuto, que ao correr saltitava não menos que um cabrito.¹⁹⁵

A fidelidade de Courier ao texto grego é promovida com notas hostis à tradução precedente. Diz ele que Amyot “frequentemente entende mal o texto e sempre o faz por comentários e paráfrases sem fim”. Isso o leva a ironizar o didatismo de Amyot, que, segundo Courier, “inicialmente regente de escola, depois abade, depois bispo, depois preceptor do rei e Grande Capelão da França, permaneceu sempre um homem escolar, como antes dele o Cardeal Bessarion, bem mais instruído”¹⁹⁶. Courier acusa-o ainda de “saber pouco o grego”¹⁹⁷, “não compreender o texto”¹⁹⁸, ser negligente,¹⁹⁹ interpolar o texto antigo,²⁰⁰ cometer erros consideráveis,²⁰¹ como antecipar a resolução dos conflitos,²⁰² e, por fim, acrescenta que os “novos editores de Amyot”, que tentaram corrigir a primeira e “detestável versão”, “não compreenderam Longo nem Amyot”²⁰³.

Embora valorize sua tradução “palavra por palavra”, frequentemente Courier varia a intensidade das ações e dos sentimentos das personagens. Vieillefond observou alhures que o tradutor francês empresta a Cloé sentimentos mais graciosos do que os presentes no texto grego.²⁰⁴ Em passagem do famoso suplemento encontrado em Florença, Courier faz Cloé

¹⁹⁴ O termo “γλαυκός” também pode se referir à cor azul.

¹⁹⁵ Courier utiliza uma expressão que em francês é arcaizante “ne plus ne moins que”.

¹⁹⁶ No francês: “Il entend souvent mal son texte, et le rend toujours par des gloses et des paraphrases sans fin. On dirait qu’il explique Longus à des écoliers dans une classe. Amyot, d’abord régent de collège, puis abbé, puis évêque, puis précepteur du roi, et grand-aumônier de France, resta toujours homme de collège, ainsi qu’avait fait avant lui le cardinal Bessarion, bien plus savant” (COURIER, 1825, p. 174, em referência a LONGUS, *Ibid*, p. 158, col. 2, l. 49). O título de Grande Capelão da França foi concedido a partir de 1543 ao oficial da casa real francesa, encarregado da direção da capela real e das cerimônias religiosas na corte.

¹⁹⁷ No francês: “Amyot sut toujours peu de grec” (COURIER, 1825, p. 175, em referência a *Id.*, *Ibid.*, p. 140, col. 1, l. 18).

¹⁹⁸ No francês: “Amyot n’a point entendu le texte” (COURIER, 1825, p. 176, em referência a *Id.*, *Ibid.*, p. 143, col. 1, l. 36). Ou então: “Não é isso o que diz o autor aí”. Em francês: “Ce n’est point là ce que dit l’auteur” (*Ibidem*, p. 177, em referência a *Ibidem*, p. 145, col. 1, l. 48).

¹⁹⁹ “Il est aisé de voir avec quelle négligence Amyot a fait sa version” (*Ibidem*, p. 178, em referência a *Ibidem*, p. 146, col. 1, l. 26).

²⁰⁰ “C’est là presque le seul endroit où Amyot ait eu dessein de mettre du sien et d’ajouter au texte de l’auteur. Partout ailleurs il paraphrase, mais seulement comme interprète, longuement et lourdement” (*Ibidem*, p. 184, em referência a *Ibidem*, p. 164, col. 1, l. 37).

²⁰¹ “C’est-là une faute considérable” (*Ibidem*, p. 179, em referência a *Ibidem*, p. 147, col. 2, l. 23). Ou então: “Si l’on voulait marquer toutes les fautes d’Amyot dans ces deux derniers livres, il faudrait le copier en entier” (*Ibidem*, p. 185, em referência a *Ibidem*, p. 168, col. 2, l. 10).

²⁰² “La plus grande faute d’Amyot, dans cette pitoyable version, c’est de dire et narrer tout au long ce que l’auteur veut seulement laisser soupçonner au lecteur, et qui doit se découvrir plus tard. Il fait la même sottise dès le commencement de l’ouvrage” (*Ibidem*, p. 180, em referência a *Ibidem*, p. 152, col. 1, l. 50).

²⁰³ “Les nouveaux éditeurs d’Amyot, qui ont essayé de corriger cette détestable version, n’ont entendu ni Longus ni Amyot” (COURIER, 1825, p. 177, em referência a *Ibidem*, p. 144, col. 1, l. 38).

²⁰⁴ “Courier dans sa passion pour ‘Sa Chloé’ ne peut se retenir d’endimancher la bergère et de lui prêter de plus gracieux sentiments” (VIEILLEFOND, 1978, p. 185).

suspirar diante de Dáfnis: “Que fosse eu uma pequena cabra para que ele me pegasse em seus braços”²⁰⁵; enquanto, em Longo, o que se passa é um pouco mais rústico: “Que fosse eu uma cabra, para ser pastoreada por ele”²⁰⁶. Além de ornar os sentimentos da jovem pastora, o amor de Courier por Cloé é capaz de atenuar alguns trechos nos quais a jovem é ameaçada de violência, o que, pela regularidade da ocorrência, consiste em um programa coerente.

Vejamos que, ainda com relação ao episódio mencionado entre Cloé e Dórcon, segundo Amyot, o boiadeiro “deliberou que não poderia senão pela força se aproveitar de Cloé”²⁰⁷; em Courier, Dórcon “colocou a mão sobre Cloé”²⁰⁸, expressão que, segundo ele, procura subtrair a “grosseria [de Amyot] que não está presente no texto” de Longo.²⁰⁹ Na passagem seguinte, as mãos de Dórcon aparecem apenas na versão de Amyot, sendo excluídas da de Courier. Assim, Dórcon acredita que “a agarraria junto ao corpo (entre seus dois braços) para satisfazer seu prazer”²¹⁰. Em ambos os trechos, o texto grego apresenta literalmente as mãos de Dórcon como instrumento de domínio: “tomar Cloé por meio das mãos” e “agarrar Cloé com as mãos”²¹¹. Se, no primeiro momento, podemos situar a tradução de Courier como mais próxima de Longo, não é possível chegar à mesma conclusão no segundo caso. As tonalidades com que colore a temática acima parecem orientá-lo mais que o texto grego; e elas são recorrentes.

A caracterização de Dórcon por parte dos tradutores é exemplar. Em Longo, o boiadeiro “concebe uma artimanha claramente digna de um pastor”²¹². As traduções francesas divergem entre si:

AMYOT

Il imagine une finesse qui estoit merveilleusement sortable & convenable à un gros bouvier comme lui.²¹³

COURIER

Il usa d'une finesse de jeune pâtre qu'il était.²¹⁴

Ele imaginou uma sutileza que era Ele usou de uma sutileza de jovem pastor que

²⁰⁵ No francês: “Que ne suis-je son petit chevreau pour qu’il me prenne dans ses bras” (LONGUS, 1825, p. 141).

²⁰⁶ No grego: “εἶθε αἶξ [ἐγενόμην], ἵν’ ὑπ’ ἐκείνου νέμωμαι” (LONGO, I, 14).

²⁰⁷ No francês: “delibera puis qu’autrement ne pouvoit attenter de jouir par force de Chloé” (LONGUS, 1559, p. 11).

²⁰⁸ No francês: “mettre la main sur Chloé” (LONGUS, 1825, p. 143).

²⁰⁹ “Grossièreté qui n’est point dans le texte” (COURIER, 1825, p. 176, em referência a LONGUS, *Ibid.*, p. 143, col. 2, l. 10).

²¹⁰ Os parênteses indicam a supressão feita por Courier. No francês: “la saisiroit au corps (entre ses deux bras) pour en faire à son plaisir”.

²¹¹ No grego, respectivamente: “διὰ χειρῶν ἐπιθέσθαι τῇ Χλόῃ” e “λαβεῖν ταῖς χερσὶ τὴν Χλόην” (LONGO, I, 20).

²¹² No grego: “ἐπιτεχνᾶται τέχνην ποιμένι πρέπουσαν” (LONGO, I, 20).

²¹³ LONGUS, 1559, p. 11.

²¹⁴ LONGUS, 1825, p. 143.

maravilhosamente adequada e apropriada a era.
um boiadeiro grande como ele.

Nos comentários, Courier expressa indignação quanto à solução encontrada por Amyot, em torno do adjetivo “gros”: “Dórcon não é um boiadeiro grosseiro, há aí apenas um bispo grosseiro, como era o senhor Jacques Amyot, para compreender Longo desse modo”²¹⁵. Seja compreendida como “grande” ou “grosseiro”, acertadamente, Courier suprime a adjetivação dada a Dórcon por Amyot, no entanto, o comentário feito à passagem indica que, em sua compreensão, a perseguição do boiadeiro à jovem não deve ser incorporada à caracterização do comportamento de Dórcon.

Em outra passagem, quando o outono chega à ilha de Lesbos, os piratas tírios desembarcam na costa de Mitilene e roubam tudo o que lhes caía na mão: vinho, trigo, mel, boi e, inclusive, Dáfnis. Cloé safa-se, pois, “sendo moça, saía tardiamente [ou lentamente] com as ovelhas de Drías, por temer os pastores insolentes (*ageróchôn poiménôn*)”²¹⁶. Aí também as traduções francesas são divergentes:

AMYOT

Chloé comme simple fille qui craignoit que les autres pasteurs ne lui feissent peut estre quelque violence, ne partoit si matin du logis, & ne menoit pas si tost les brebis de Drias aux champs.²¹⁷

Cloé, como simples moça que temia que os outros pastores pudessem fazer a ela alguma violência, não saía muito pela manhã de casa e não conduzia tão cedo as ovelhas de Drias aos campos.

COURIER

Chloé, comme simple fille, crainte des autres pasteurs, qui eussent pu en folâtrant lui faire quelque déplaisir, ne sortait si matin du logis, et ne menait qu'à haute heure paître les bebris de Dryas.²¹⁸

Cloé, como simples moça, temerosa com relação a outros pastores, que poderiam, ao gracejarem, gerar-lhe algum descontentamento, não saía tão cedo de casa e apenas mais tarde conduzia a pastar as ovelhas de Drias.

Mais uma vez, Cloé se vê ameaçada por “outros pastores” que, diferentemente de Dáfnis, são considerados *agerôchoi*.²¹⁹ Trata-se de um qualitativo pejorativo que se relaciona ao orgulho de nobreza. Em português, os termos “arrogante”, “soberbo” e “insolente”

²¹⁵ No francês: “Dorcon n'est point un gros bouvier, et il n'y a qu'un gros évêque tel qu'était messire Jacques Amyot, qui puisse entendre ainsi Longus” (COURIER, 1825, p. 176, em referência a LONGUS, *Ibid.*, p. 143, col. 1, l. 13).

²¹⁶ Outra tradução possível para “βραδύτερον” é “lentamente”. No grego: “ἡ γὰρ Χλόη βραδύτερον ὡς κόρη τὰ πρόβατα ἐξῆγε τοῦ Δρύαντος, φόβῳ τῶν ἀγερῶχων ποιμένων” (LONGO, I, 28).

²¹⁷ LONGUS, 1559, p. XXXXXX.

²¹⁸ LONGUS, 1825, p. 145.

²¹⁹ Segundo Lúcia Sano, a precaução de Cloé pode ser resultado do fato de que ela acabara de ouvir o mito etiológico de Phátta, entendendo “como lição não apenas sobre a origem do pombo-torcaz, mas da sua própria fragilidade como menina” (SANO, 2013, p. 145). Outras hipóteses (Winkler, 1990, p. 118sq; Morgan, 2004, p. 173) confirmam o temor de Cloé sobre as violências sexuais dos homens.

expressam a ideia de crítica à presunção de superioridade. Como, na passagem acima, Cloé e os demais personagens referidos são pastores. A hierarquia apresenta-se em relação ao gênero das personagens: entre homens e uma “moça” (*kórê*) – para Amyot e Courier, uma “simple fille”, conotando também sua posição social. Vale ressaltar que o medo de Cloé de sair de casa tardiamente – ou lentamente – se dá tão somente pela condição de ser uma *kórê*. Inclusive, esse medo modifica a rotina de trabalho de Cloé, salvando-a dos piratas. Amyot faz questão de explicitar que a possível relação entre a moça e os “outros pastores” seria marcada por “alguma violência”. Courier corrige-o, acusando, dessa vez, o próprio Longo de se expressar grosseiramente.²²⁰ Em sua versão, trata-se de pastores *folâtres*, brincalhões, que podem com seus gracejos gerar “algum descontentamento”. No primeiro caso, Cloé se previne de pastores violentos; no segundo, a sensibilidade de moça impede o contato com os “outros pastores”. As sutis variações de tradução fazem a possibilidade de a violência sexual ceder lugar a uma relação menos conflituosa no meio pastoril.

Em cada um dos três primeiros livros, é apresentado um mito etiológico diferente, todos como lições amorosas destinadas a Cloé. No Livro II, o pai adotivo de Dáfnis, Lamon, aproveita uma pausa nas celebrações em honra a Pan – deus responsável pelo resgate de Cloé, que havia sido capturada pelos metimnenses – para contar a lenda de Siringe. Bela e virgem como Cloé, Siringe era uma pastora que possuía voz melodiosa. Ao ver recusado o seu amor, Pan, cuja metade do corpo tem a forma de um bode, enfurece-se com ela e tenta tomá-la à força (Ὀρμῆ διώκειν ὁ Πᾶν ἐς βίαν). Ao contrário do manuscrito *Par. Gr. 2895*, que Jacques Amyot teve em mãos, sabemos, por meio do *Conv. Soppr. 627*, que “Siringe fugiu tanto de Pan quanto da violência”²²¹. Isso porque o manuscrito lido por Amyot segue a lição do *Vat. Gr. 1348* cujas anotações feitas pelo escriba indicam que essa passagem seria apócrifa. Courier, por outro lado, consultou tanto o manuscrito florentino quanto, em Roma, o manuscrito com as anotações de tal escriba, tendo tido a oportunidade de se decidir – ou não – pela supressão do trecho, sem, contudo, tecer qualquer comentário a respeito do assunto.²²²

Na lenda contada por Lamon, cansada de fugir, Siringe esconde-se dentro dos juncais e desaparece no pântano (*élos*).²²³ Depois de compreender o que se passou (τὸ πάθος μαθών), Pan cola os caniços de formatos desiguais, que haviam sido cortados na busca por Siringe no meio dos juncais, em sinal de um desejo também desigual. O que havia se passado? De

²²⁰ “L’auteur n’a garde de s’exprimer aussi grossièrement” (COURIER, 1825, p. 178, nota 1, 21 em referência a LONGUS, 1825, p. 145).

²²¹ No grego: “ἡ Σῦριγξ ἔφευγε καὶ τὸν Πᾶνα καὶ τὴν βίαν” (LONGO, II, 34).

²²² Atualmente, os editores consideram o trecho legítimo.

²²³ “φεύγουσα κάμνουσα ἐς δόνακας κρύπτεται, εἰς ἔλος ἀφανίζεται” (LONGO, II, 34).

acordo com Amyot, seguido por Courier, Pan “connut son inconvéniént”. O termo utilizado (*inconvéniént*) pode designar, em português, tanto a ideia de inconveniência, devido a algum ato desagradável, quanto a de desvantagem. No primeiro caso, Pan teria se arrependido do uso da força contra Siringe; no segundo, o deus não teria outra solução, com o desaparecimento da jovem virgem, do que se contentar com a renúncia da violência física. É possível que Longo tenha empregado o termo em sentido irônico, pois πάθος também designa o sofrimento como sentimento. Daí, Pan teria aprendido a sofrer com um amor desigual, o que é, no contexto mitológico dos desejos desenfreados de Pan, absolutamente risível.

Ora, então, como tomar a posição de Courier frente aos atos de Pan? Afora Longo, existem outros três relatos sobre o mito de Siringe, sendo um deles anterior ao século II. Em *Metamorphoseon* [*As Metamorfoses*] de Ovídio, depois de chegar a um lugar sem saída, Siringe suplica às suas irmãs Ninfas que a transformem, a fim de escapar da perseguição do deus. Dessa forma, “Pã, acreditando-se já senhor de Siringe, que agarrara, em vez do corpo da ninfa, viu apenas caniços palustres”²²⁴. O mito de Siringe insere-se junto ao de Io, personagem violentada por Júpiter e transformada em novilha, com intuito de ocultar de sua esposa Juno a traição. O leitor antigo, atento ao mito ovidiano, certamente compreenderia o que se passara com o mito de Siringe narrado por Longo – aliás, narrador que a todo instante solicita a participação do leitor.²²⁵

A violência que caracteriza Pan possui paralelo com Dórcon. Em ambos os casos, eles procuram presentear as amadas (τὰ δῶρα) e, não conseguindo seduzi-las, passam a atuar pela força (ἡ βία). A figura do deus em Longo é ambígua, pois, ora representa ameaça contra as jovens que desejam preservar a virgindade, ora intervém no conflito entre Mitilene e Metimina para salvar Cloé, constituindo junto às Ninfas e a Eros um panteão particular cultuado pelos pastores de Mitilene. Dórcon possui característica semelhante ao deus, uma vez que, ferido de morte, auxilia Cloé a salvar Dáfnis, merecendo posteriormente os ritos fúnebres realizados pelos dois jovens. É curioso que, embora constantemente acuse Amyot de interpolar o texto antigo, Courier siga a tradução quinhentista quando se trata de qualificar positivamente Pan, apesar de não se sustentar em nenhum dos manuscritos: “la puissance et bonté de Pan”²²⁶; “gentil Pan”²²⁷; “la bonté de Pan”²²⁸.

²²⁴ OVÍDIO, *As Metamorfoses*, I, 689ss. Tradução de David Gomes Jardim Junior.

²²⁵ André Cheyns aponta que, diferentemente de Ovídio, Longo não faz de Siringe uma Ninfa, mas uma simples moça. No entanto, pondera que a Siringe de Longo mantém relações com as Ninfas por ser uma pastora que sabe cantar (CHEYNS, 2001, p. 173).

²²⁶ LONGUS, 1825, p. 153. No texto grego, II, 29.

²²⁷ *Ibidem*, p. 154. No texto grego, II, 30.

²²⁸ *Ibidem*, p. 154. No texto grego, II, 31.

Essas nuances entre os textos grego e francês não são capazes de alterar os rumos do enredo. O leitor de Courier tem a oportunidade de deparar-se com os diversos momentos de violência que pesam sobre Dáfnis e, em especial, sobre Cloé. Apesar disso, é possível encontrar na tradução Amyot-Courier alguns indícios de uma determinada interpretação que orienta o leitor a seguir a visão particular de quem faz a intermediação à narrativa antiga. Com relação tanto a Longo quanto a Amyot, Courier intensifica as qualidades positivas de Dórcon e Pan, esmaecendo outras que se referem a seus comportamentos violentos. Não parece abusivo afirmar que, em uma leitura de conjunto, o episódio sobre a perseguição de Pan contra Siringe seja mais bem entendido, sob a tradução de Courier, como um suposto arrependimento do deus. Isso implica, evidentemente, em uma atmosfera pastoril mais amena.

Essa leitura é coerente com outra característica da tradução empreendida por Courier. Com ela, a relação amorosa é colocada sob um novo decoro, contra o que Courier denomina genericamente de grosseria. Certo dia, Cloé adormece ao som da música tocada por Dáfnis, que, ao observá-la, deixa a siringe e passa a olhá-la incansavelmente por inteiro, pois não havia vergonha, enquanto sussurra secreta e suavemente seu amor pela moça.²²⁹ Dessa vez, a disputa gira em torno do trecho “*πᾶσαν αὐτὴν ἔβλεπεν ἀπλήστως*”, vertida por Amyot como “regarder à son aise par tout, & son saoul” (olhar tudo à sua vontade e satisfação). Courier acusa Amyot de acrescentar, sem sustentação no texto grego, as últimas palavras “par tout, & son saoul”, o que deveria ser visto apenas como mais uma de suas grosserias.²³⁰ As expressões “à son aise” e “[à] son saoul” devem ser compreendidas como parte das rotineiras duplicações de termos promovidas por Amyot, cujo procedimento, aliás, é seguido por Courier em passagens diversas. No caso, o termo “*ἀπλήστως*” é advérbio que, em português, refere-se a um desejo insatisfazível. Justamente por se sentir à vontade, pois não há motivos para vergonha (*οἷα μηδὲν αἰδούμενος*), Dáfnis não se sacia de observar Cloé. Ademais, “par tout” está claramente indicado no texto grego pela expressão “*πᾶσαν αὐτὴν*”: Dáfnis a olha toda, por inteiro. A grosseria sobre a qual se refere Courier aponta para um desejo insaciável pelo corpo da amada.

Repetidas vezes, Amyot é acusado de valorizar inadvertidamente a sensualidade entre Cloé e Dáfnis. Quando o casal chega próximo ao ato sexual, permanecendo por longo tempo um ao lado do outro, com beijos insaciáveis, a comparação “*ὥσπερ συνδεδεμένοι*” (como se estivessem atados) presente no texto grego é assim vertida por Amyot: “comme s’ils eussent

²²⁹ “Φωράσας τοῦτο ὁ Δάφνις καὶ καταθέμενος τὴν σύριγγα πᾶσαν αὐτὴν ἔβλεπεν ἀπλήστως, οἷα μηδὲν αἰδούμενος, καὶ ἅμα κρύφα ἠρέμα ὑπεφθέγγετο” (LONGO, I, 25).

²³⁰ No francês: “Amyot ajoute *partout, et son saoul*; autre grossièreté qui n’est point dans le grec” (COURIER, 1825, p. 177, em referência a LONGUS, 1825, p. 144, col. 2, l. 49).

esté collez ensemble” (como se estivessem colados juntos); e criticada por Courier: “essa grosseria não está no grego”²³¹. Em outra passagem, depois de terminada a festa dedicada a Pan, Dáfnis e Cloé reconduzem as cabras e as ovelhas, caminhando juntos, de modo que, até à noite, se preencheram um do outro (ὥστε ἐνέπλησαν ἕως νυκτὸς ἀλλήλους).²³² Por verter o entrecho como “de modo que, até à noite toda escura, eles tomaram um do outro todo o prazer que lhes foi possível”²³³, Courier reclama que “Amyot dificilmente perde a oportunidade de apresentar alguma imagem grosseira”²³⁴.

Acerca de outras passagens, também referentes à sexualidade vivida por Dáfnis e Cloé, Courier reduz a tradução de Amyot a “grosseria estúpida”²³⁵, considerada incompatível com o cargo ocupado pelo abade: “Que linguagem para um homem de corte, um prelado, um preceptor do rei! Longo pintou nudezas, que Amyot torna sempre obscenas em sua cópia pela grosseria da expressão”, reclama ele.²³⁶ Lieven D’Hulst argumenta com razão que, com as críticas ácidas, Courier “desejava mascarar os empréstimos massivos a um texto que ele admirava abertamente e sublinhar a excelência de seu próprio estilo”²³⁷. No entanto, a denúncia parece sincera, pois Courier não elimina a sensualidade presente em Longo; aliás, verte várias passagens suprimidas por Amyot. O comentário de Courier permite concluir que se trata do modo como a nudez dos jovens pastores deve ser apresentada, pois a linguagem demanda um decoro mínimo a fim de que o tema não deslize para obscenidades. Estranha, contudo, que as grosserias apontadas por ele residam, no mais das vezes, em Longo, não propriamente em Amyot.

A postura adotada por Courier dificilmente pode ser entendida como a de um moralista pudico ou religioso. Vejamos sua tradução de *Λούκιος ἡ ὄνος* [na versão de Courier, *La Luciede ou L’âne*; literalmente, *Lúcio ou Asno*], atribuída, por ele, a Lúcio de Patras.²³⁸ A narrativa é conduzida com muito humor e deleite e, ainda que Courier não imprima a mesma

²³¹ No francês: “Cette grossièreté n’est pas dans le grec” (*Ibidem*, p. 179, em referência a *Ibidem*, p. 149, col. 2, l. 34, onde se lê: “Comme s’ils eussent été liés ensemble”). No texto grego, II, 11.

²³² LONGO, II, 38.

²³³ No francês: “de sorte que jusques à la nuit toute noire ilz prirent l’un de l’autre tout le plaisir qui leur fut possible”.

²³⁴ No francês: “Amyot ne manque guère l’occasion de présenter quelque image grossière” (*Ibidem*, p. 181, em referência a *Ibidem*, p. 155, col. 2, l. 31, onde se lê: “Ils se baisaient l’un l’autre”).

²³⁵ No francês: “Grossière sottise; le texte est clair” (*Ibidem*, p. 183, em referência a *Ibidem*, p. 155, col. 2, l. 14).

²³⁶ No francês: “Quel langage pour un homme de cour, un prélat, un précepteur du roi! Longus a peint des nudités, qu’Amyot rend toujours obscènes dans sa copie par la grossièreté de l’expression” (*Ibidem*, p. 183, em referência a *Ibidem*, p. 160, col. 2, l. 26, onde se lê: “Ayant moins de souci de manger que de s’entre-baiser”).

²³⁷ No francês: “Il y a tout lieu de croire que Courier voulait à la fois masquer ses emprunts massifs à un texte qu’il admirait ouvertement et souligner l’excellence de sa propre manière” (D’HULST, 1999, p. 182).

²³⁸ A obra também é atribuída a Luciano de Samósata.

graça das passagens mais picantes do texto grego, é notável que as descrições dos atos sexuais tenham sido mantidas, como no exemplo abaixo:

Então, ela: sou eu a mestre do exercício que vai testar sua habilidade e sua força em vários *rounds* de luta; você deve obedecer e executar exatamente o que eu mandar. Comande, digo a ela. No entanto, ela se despia e quando ficou toda nua: dispa-se, juvenzinho, e se esfregue com este óleo. Venha, firme, bom pé, bom olho. Abrace sua oponente e a derrube com uma rasteira. Bom, braço a braço, corpo a corpo, lado a lado; coragem, apoie e se mantenha sempre por cima. Isso, sob as rédeas esta mão, a outra sob a coxa; levante; dê um puxão, repita, aperte, agite, bata, ataque, golpe sobre golpe; sem afrouxar; caso sinta fraquejar, agarre; lá, lá, lindamente; você já está todo molhado.²³⁹

A qualificação muito frequente de Courier como polemista em muito se deve, aliás, a seus posicionamentos anticlericais e liberais mantidos especialmente a partir de 1820, quando a Restauração da casa Bourbon (1814-1830) colocou em cheque algumas conquistas burguesas da Revolução francesa e do Império napoleônico. A denúncia contra os privilégios aristocráticos e o sistema senhorial feita por Courier acompanha a defesa do povo francês entendido como uma nação de pequenos proprietários que trabalham e produzem. É o que pensa acerca da atividade dos *bondes noires*, que favorecem o acesso à terra, ao tomarem as propriedades nacionais com a finalidade de subdividi-las e revendê-las:

Ao acomodar mais pessoas, aumentam mais o trabalho, os produtos, a riqueza, a boa ordem, o bem de todos e de cada um. Porém, quando eles revendem e partilham essa terra aos homens que não possuem terra, então o bem que fazem é grande, pois eles se tornam proprietários, isto é, pessoas honestas, segundo o Conde de Médiçi. *Com três metros de tecido fino*, dizia ele, *eu faço um homem de bem*; com três quartos de terra ele teria feito um santo. Com efeito, todo proprietário deseja a ordem, a paz, a justiça, ainda que não seja funcionário ou pense em se torná-lo. Para ser proprietário, sem despojar ninguém, o homem é apenas mercenário; dar a terra ao trabalhador é o maior bem que se pode fazer na França desde que não haja mais servos a serem libertados. É o que essas pessoas fazem.²⁴⁰

²³⁹ No francês: “Lors elle: C’est moi qui suis le maître d’exercice, et qui vais éprouver ton adresse et ta force en divers tours de lutte; toi, fais devoir d’obéir et d’exécuter à point ce que je commanderai. Commande, lui dis-je. Cependant elle se déshabillait, et quand elle fut toute nue: Dépouille-toi, jouvenceau, et te frotte de cette huile. Allons, ferme, bon pied, bon oeil. Accolle ton adversaire, et d’un croc-en-jambe le renverse. Bon, bras à bras, corps à corps, flanc contre flanc; courage, appuie, et toujours tiens le dessus. Ça, sous les reins cette main, l’autre sous la cuisse; lève haut; donne la saccade, redouble, serre, sacque, choque, boute, coup sur coup; point de relâche; dèsque tu sens mollir, étreins; là, là, bellement; te voilà déjà tout mouillé” (LUCIUS, 1818, p. 124).

²⁴⁰ No francês: “Car accommodant plus de gens, ils augmentent d’autant plus le travail, les produits, la richesse, le bon ordre, le bien de tous et de chacun. Mais lorsqu’ils revendent et partagent cette terre à des hommes qui n’avaient point de terre, alors le bien qu’ils font est grand, car ils font des propriétaires, c’est-à-dire d’honnêtes gens, selon Côme de Médiçis. *Avec trois aunes de drap fin*, disait il, *je fais un homme de bien*; avec trois quartiers de terre il aurait fait un saint. En effet, tout propriétaire veut l’ordre, la paix, la justice, hors qu’il ne soit fonctionnaire ou pense à le devenir. Faire propriétaire, sans dépouiller personne, l’homme qui n’est que

Vale ressaltar que a postura anticlerical e liberal de Courier muitas vezes acompanhou um posicionamento bastante determinado contra o idealismo sobre a natureza, muitas vezes identificado nas ideias expostas pelo filósofo genebrino Jean-Jacques Rousseau. Enquanto escritor polemista, dificilmente podemos encontrar no tradutor de *Daphnis et Chloe* as luzes pré-românticas vindas do século anterior. Vemos mais de uma vez que Courier não dispensou o sarcasmo para atacar o pensamento sobre a natureza boa do homem selvagem, posicionando-se, inversamente a ele, favorável às ideias liberais que então procuravam modernizar a produção agrícola e incentivar a participação política por meio da imprensa:²⁴¹

No estado de natureza celebrado por Jean-Jacques com tanta razão, o homem, livre de todo o vício e da corrupção deste tempo no qual vivemos, não falava, mas gritava, murmurava ou grunhia, segundo suas afeições do momento. Havia prazer então em governar. Nada de panfletos, nada de jornais, nada de petições pela Carta, nada de reclamações sobre o imposto. Feliz tempo que durou tão pouco!²⁴²

Se, em *Le Figaro*, Levaillant percebeu nas tintas polemistas de Courier os traços de um Voltaire, é possível identificar outros temas que se relacionam a ambos os escritores, como a aversão ao primitivismo. Acusando alguns *philosophes* de defenderem a tese do bom selvagem, que associaria a civilização e suas instituições à ideia de corrupção e declínio da humanidade, Voltaire faz apologia da sociedade moderna, contrastando os prazeres e confortos de sua época com as privações inerentes aos começos da história humana, como é possível depreender do poema satírico *Le mondain*:

Quando a natureza estava em sua infância,
Nossos bons avós viviam na inocência,
Não conheciam nem o teu nem o meu:
O que poderiam ter conhecido? Eles não possuíam nada.
Estavam nus e é coisa muito clara,
Que quem nada tem, nada tem a partilhar:
Sóbrios eram, ah! eu o creio ainda:
Marcial de forma alguma pertence ao século de ouro.
De um bom vinho fresco, uma espuma ou uma seiva
Jamais arranhou a triste gargante de Eva,

mercenaire; donner la terre au laboureur, c'est le plus grand bien qui se puisse faire en France, depuis qu'il n'y a plus de serfs à affranchir. C'est ce que font ces gens" (COURIER, 12 novembre 1819, p. 22 – os grifos são do autor).

²⁴¹ Sobre o pensamento liberal de Courier, ver LECERCLE, 1973, p. 524.

²⁴² No francês: "Dans l'état de nature célébré par Jean-Jacques avec tant de raison, l'homme, exempt de tout vice et de la corruption des temps où nous vivons, ne parlait point, mais criait, murmurait ou grognait, selon ses affections du moment. Il y avait plaisir alors à gouverner. Point de pamphlets, point de journaux, point de pétitions pour la Charte, point de réclamations sur l'impôt. Heureux âge qui dura trop peu" (COURIER, 10 mars 1820, p. 29-30).

A seda e o ouro não brilhavam entre eles:
Admiram por isso nossos avós?
Faltavam-lhes a indústria e a abundância:
Isso é virtude? Era pura ignorância.²⁴³

Aqui, Voltaire questiona a suposta virtude do primitivismo humano, satirizado pela ausência de indústria e de abundância – representada pela seda, pelo ouro e pelo vinho –, o que configuraria sinal de “pura ignorância” entre nossos ancestrais. Sonia Lacerda pontua que a “apologia do luxo não é propriamente a defesa da opulência ociosa ou da pura frivolidade, como pode sugerir a caricatura de homem do mundo que dá título à obra”²⁴⁴. Ao contrário, *Le mondain* volta-se contra o mito da idade de ouro e das idealizações do estado de natureza. Em nota ao verbete “Luxo” de *Dictionnaire philosophique* [*Dicionário filosófico*], Voltaire debocha de Rousseau creditando-lhe a defesa de um suposto retorno da civilização ao estado de natureza:

Se entendermos por luxo tudo o que está para além do necessário, o luxo é uma consequência natural do progresso da espécie humana; e, na mesma razão, todo inimigo do luxo deve crer com *Rousseau* que o estado de felicidade e de virtude para o homem é, não o do selvagem, mas o do orangotango.²⁴⁵

Certamente, Courier compartilha das ideias de Voltaire sobre o tema e também da reiterada caricatura feita de Rousseau, que, ao contrário do que diziam seus adversários, não pretendeu nos levar ao estado natural dos selvagens.²⁴⁶ Apesar de toda ironia contra as ideias de Rousseau e do posicionamento favorável ao progresso trazido pela Revolução Francesa, em especial em favor da difusão e do reconhecimento da propriedade rural, Paul-Louis Courier expressou na esfera privada, por meio de correspondências, uma relação idealizada do

²⁴³ No francês: “Quand la nature étoit dans son enfance, / Nos bons Ayeux vivoient dans l’innocence, / Ne connoissant ni le tien ni le mien: / Qu’auroient-ils pû connoître, ils n’avoient rien. / Ils étoient nuds, & c’est chose très-claire, / Que qui n’a rien, n’a nul partage à faire: / Sobres étoient, ah je le crois encor: / Martial n’est point du siècle d’or. / D’un bon vin frais ou la mousse ou la sève / Ne gâta point le triste gosier d’Eve, / La soie & l’or ne brilloit point chez eux: / Admirez-vous pour cela nos Ayeux? / Il leur manquoit l’industrie & l’aisance: / Est-ce vertu? C’étoit pure ignorance” (VOLTAIRE, 1736, p. 2-3).

²⁴⁴ LACERDA, 2003, p. 82.

²⁴⁵ No francês: “Si l’on entend par luxe tout ce qui est au-delà du nécessaire, le luxe est une suite naturelle des progrès de l’espèce humaine; & pour raisonner conséquemment, tout ennemi du luxe doit croire avec *Rousseau* que l’état de bonheur & de vertu pour l’homme est celui, non de sauvage, mais d’orang-outang” (VOLTAIRE, 1764, p. 506, nota 3).

²⁴⁶ De acordo com Joaquín Xirau, ao contrário do que diz Voltaire, toda a obra de Rousseau “pretende justamente salvar a civilização e a cultura de possíveis ataques das forças puramente animais” (XIRAU, 1973, p. 28. Tradução de César Benjamim). Claudio Boeira Garcia explica que no pensamento de Rousseau *estado de natureza* e *estado civil* se distinguem: “o primeiro, embora imaginado, serve para apresentar os *reais traços distintivos* do humano sob um plano que suspende, apenas metodologicamente, o exame de suas relações sociais (...); o segundo é real, tanto no sentido que os traços do homem natural são nele escondidos ou deformados pelas relações sociais, contudo jamais são anulados” (GARCIA, 2012, p. 69-70. Os grifos são do autor).

trabalho no campo que tensionava com tais princípios. Segundo Albert Soboul, essas inclinações idealizadas lembram as propostas do filósofo genebrino no tocante à ideia idílica de natureza humana, como vemos na carta escrita ao redator da revista liberal e abertamente industrialista *Le Censeur*:²⁴⁷

Essa nação [francesa] (...), nós a estimamos. Por quê? É que vemos pessoas cuja vida toda é dedicada às coisas louváveis e cuja existência é fundamentada sobre o trabalho, pai da boa moral, a fê nos contratos, a confiança pública, a observação das leis. Eu vejo os trabalhadores nos campos desde de manhã, as mães ocupadas com os cuidados da família, as crianças aprendendo os trabalhos do pai e eu digo (supondo que eles jejuam a Quaresma): existem pessoas honestas.²⁴⁸

O interesse pela vida rústica não era um tema novo a ser explorado. Pelo menos desde o século XVI e, em especial, em meados do século seguinte, o mundo pastoral e o gosto pelo idílio campestre mantiveram forte apelo no meio erudito.²⁴⁹ Sabemos que antes de voltar à Florença, com intuito de retomar o projeto de traduzir Longo, Courier passou alguns meses nos Alpes suíços. De Milão, Courier escreveu ao casal Thomassin relatando sua estadia nos campos e as expressões utilizadas por ele indicariam, segundo Vieillefond, uma experiência idílica que remonta ao interesse por *Dáfnis e Cloé*:²⁵⁰

Eu vi nos altos dos Alpes essas pessoas que vivem de leite e ignoram o uso do pão; eles parecem felizes (...). Fiz navegações infinitas no meu lago de Lucerna. Não há em suas margens rochas onde eu não tenha escalado à procura de algum ponto para vista, nem um bosque que não tenha me dado sombra, nem um eco que eu não tenha feito milhares de vezes; essa era minha única conversa e o lago, meu único passeio. Esse lago também possui suas Ninfas; não há aí o menor riacho que não tivesse a sua, como vocês sabem. Em um dia, vi uma sobre o rio. Não estou brincando. Eu estava descendo para examinar as ruínas do famoso castelo de Habsbourg; mas vi algo diferente das ruínas. Uma bela moça, como são quase todas lá, colhia ervilhas em um campo; seu vestido é encantador, seu ar *naïf* e tenro, pois em

²⁴⁷ “Et qui ne va pas sans une certaine teinte de rousseauisme sous la plume de Paul-Louis, dans sa *Lettre VIII* au Censeur (12 février 1820)” (SOBOUL, 1973, p. 530).

²⁴⁸ No francês: “Cette nation (...), nous l’estimons; pourquoi? C’est qu’à nos yeux s’offrent des gens dont la vie tout entière s’emploie à des choses louables, et de qui l’existence est fondée sur le travail, père des bonnes moeurs, la foi dans les contrats, la confiance publique, l’observation des lois. Je vois des laboureurs aux champs dès le matin, des mères occupées du soin de leur famille, des enfants qui apprennent les travaux de leur père, et je dis (supposant qu’ils jeûnent le carême): Il y a d’honnêtes gens” (COURIER, 12 février 1820, p. 28).

²⁴⁹ “Dans son intérêt pour le roman rustique de Longus, Courier ne se montrait pas original. Le culte de la vie pastorale représentait un vieux thème social et surtout littéraire qui se développait en Europe depuis le XVI^e siècle et qui avait repris de la vigueur au XVIII^e, surtout dans sa seconde moitié. La mode de la bergerie, le goût de l’idylle campagnarde avait atteint, sous Louis XV et Louis XVI, la force d’une manie dans les milieux intellectuels et mondains” (VIEILLEFOND, 1978, p. 180).

²⁵⁰ VIEILLEFOND, 1982, p. 76.

geral elas são loiras, sua pele, uma mistura de lírios e rosas; era uma típica do país.²⁵¹

De fato, todo o cenário é descrito de forma idealizada, inclusive os habitantes do campo: pois alguns “vivem de leite”, “ignoram o uso do pão” e “parecem felizes”; há, ainda, uma “bela jovem”, que, de “ar *naïf* e tenro”, aparece no lago à semelhança de uma Ninfa. Evidentemente, o sentido do termo *naïf* não é o mesmo que o empregado por Etienne Pasquier e Michel de Montaigne, que fazem o elogio da simplicidade no uso da língua, como vimos no primeiro capítulo. Na *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, editada por Denis Diderot e Jean D’Alembert, na segunda metade do século XVIII, encontramos uma segunda implicação do uso dos termos *naïf* e *naïveté*, além daquele já encontrado dois séculos antes:

uma *naïveté* é um pensamento, um traço de imaginação que nos escapa involuntariamente e pode às vezes enganar a nós mesmos. É a expressão da vivacidade, da imprudência, da ignorância no trato com o mundo (...). Uma *naïveté* convém a uma criança, a um aldeão, já que ela denota a característica de candor e ingenuidade.²⁵²

A percepção de que a vivacidade, a imprudência ou a ignorância deveriam ser interpretadas como resultado de pureza e ingenuidade dos camponeses – bem como das crianças – era comum entre escritores europeus desde meados do século XVIII. Reunindo três artigos, anteriormente publicados na revista *Die Horen*, o ensaio *Über naive und sentimentalische Dichtung* [*Poesia ingênua e sentimental*], do filósofo Friedrich Schiller, evidencia esse pensamento a partir da reflexão sobre a criação poética. Em linhas gerais, a definição do conceito *naive* teria como ponto de partida a relação de amor e respeito do homem moderno, refinado e sensível, com a visão da natureza simples – compreendida nas “plantas, minerais, animais, paisagens, assim como a natureza humana em crianças, nos

²⁵¹ No francês: “J’ai vu dans les hautes Alpes ces gens qui vivent de lait et ignorent l’usage du pain; ils paraissent heureux (...). J’ai fait sur mon lac de Lucerne des navigations infinies. Ses bords n’ont pas un rocher où je n’aie grimpé pour chercher quelque point de vue, pas un bois qui ne m’ait donné de l’ombre, pas un écho que je n’aie fait jaser mille fois; c’était ma seule conversation, et le lac mon unique promenade. Ce lac a aussi ses nymphes; il n’y a si chétif ruisseau qui n’ait la sienne, comme vous savez. J’en vis une un jour sur la rive. Je ne plaisante point. J’étais descendu pour examiner les ruines du fameux château de Habsbourg; mais je vis autre chose que des ruines. Une jeune fille jolie, comme elles sont là presque toutes, cueillait des petits pois dans un champ; leur costume est charmant, leur air naïf et tendre, car en général elles sont blondes, leur teint un mélange de lis et de rosés; celle-là était bien du pays” (COURIER, 12 octobre 1809, p. 297).

²⁵² No francês: “Ce qu’on appelle une *naïveté*, est une pensée, un trait d’imagination, un sentiment qui nous échape malgré nous, & qui peut quelquefois nous faire tort à nous-mêmes. C’est l’expression de la vivacité, de l’imprudence, de l’ignorance des usages du monde (...). Une *naïveté* sied bien à un enfant, à un villageois, parce qu’elle porte le caractère de la candeur & de l’ingénuité” (Verbete “Naïveté” in DIDEROT; D’ALEMBERT, 1772, p. 680).

costumes da gente do campo e do mundo primitivo” e igualmente em “muitos produtos da Antiguidade remota”²⁵³.

No pensamento de Schiller, sentimentos e razão ainda formariam um todo no *estado de natureza* e o grego, predominantemente *naive*, poderia criar e sentir de maneira intuitiva, espontânea, com entendimento e imaginação em estreito vínculo. Com o advento da modernidade e a multiplicação de formas de vida social, o indivíduo cindir-se-ia de si mesmo, tornando-se exacerbadamente cultural, frio e mecânico. Nesse sentido, restaria ao indivíduo moderno retornar à harmonia entre natureza e cultura de forma ideal: “como um pensamento que deve primeiramente ser realizado, não mais como um fato de sua vida”²⁵⁴. As manifestações *naives* nas obras antigas – nas crianças e nos adultos de “intenção infantil” – constituiriam fenômenos capazes de envergonhar o indivíduo sensível e moral.²⁵⁵ O exemplo da criança, “única natureza intacta que ainda encontramos na humanidade cultivada”²⁵⁶, que vai ao homem pobre e lhe entrega a bolsa do pai, serve de exemplo de ação *naive*:

pois a natureza sadia agiu a partir da criança, e num mundo em que a natureza sadia dominasse, ela estaria perfeitamente certa em assim proceder. Ela vê simplesmente a carência e o meio mais próximo de satisfazê-la: uma tal extensão do direito de propriedade, em que uma parte dos homens pode ser levada à ruína, não é fundada na mera natureza. A ação da criança é, pois, uma vergonha para o mundo real, e nosso coração também o admite mediante a satisfação que sente com tal ação.²⁵⁷

A ação *naive* da natureza – ou assim considerada, como é a criança –, conduzida “com uma ingenuidade e inocência só encontradas num mundo bucólico”, seria capaz de comover o indivíduo moral ao evidenciar a artificialidade e a corrupção que predominam na modernidade. Ela desnuda a pretensão de superioridade que há em nós, de modo que o “escárnio daquilo que é simplório se converte na admiração da singeleza”, que “não é nem ignorância nem incapacidade (...), mas uma força mais elevada, um coração cheio de

²⁵³ SCHILLER, 1800, p. 43. Tradução de Márcio Suzuki.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 61. Tradução de Márcio Suzuki. O pesquisador Pedro Sússekind comenta que, no pensamento de Schiller, esse ideal de harmonia identificado entre os Antigos não deve ser considerado nostálgico, pois ele tem a função de orientar o indivíduo moderno em direção a um perpétuo aperfeiçoamento por vir (SÚSSEKIND, 2005, p. 247).

²⁵⁵ Há distinção entre o indivíduo sensível e moral, segundo o pensamento de Schiller: “Com doloroso anseio, desejamos para lá voltar tão logo começamos a experimentar os tormentos da cultura e a ouvir, no país longínquo da arte, a comovente voz materna. Enquanto meros filhos da natureza, fomos felizes e perfeitos; tornamo-nos livres, e perdemos as duas coisas. Surge daí uma dupla nostalgia, e bastante desigual, em relação à natureza; uma nostalgia de sua *felicidade* e uma nostalgia de sua *perfeição*. O homem sensível só lamenta a perda da primeira; apenas o homem moral pode entristecer-se pela perda da segunda” (SCHILLER, 1800, p. 53. Tradução de Márcio Suzuki).

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 55. Tradução de Márcio Suzuki.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 49. Tradução de Márcio Suzuki.

inocência e verdade”²⁵⁸. Desse modo, longe de corresponder à privação e seus limites, a ação *naïve* seria “a representação de sua força pura e livre, de sua integridade, de sua infinitude”²⁵⁹.

Ainda que de consequências éticas e políticas distintas, Jean-Jacques Rousseau também concebeu a ideia de homem natural como contraponto aos comportamentos modernos considerados viciosos. Contra a ideia hobbesiana de que o homem é naturalmente mau, Rousseau acredita que “os selvagens não são perversos precisamente porque não sabem em que consiste o serem bons, porque não é o desenvolvimento dos conhecimentos, nem o freio da lei, mas a tranquilidade das paixões e a ignorância do vício que os impedem de praticar o mal”²⁶⁰. Não se trata de propor que a civilização retorne ao estado selvagem e primitivista, como sugeriu Voltaire, mas de uma “nova concepção de nossos modos de agir na natureza para obter resultados a partir dela”: enfim, uma cooperação, ao invés de uma conquista que impõe a vontade a uma natureza rebelde ou indócil.²⁶¹

De acordo com Luc Monnin, Rousseau retoma o debate sobre a origem e a gênese, feito pelos filósofos empiristas como método heurístico, para inscrevê-lo sob um ponto de vista subjetivo e existencial.²⁶² Se a ignorância do bem e do mal na civilização moderna já não é mais possível, Rousseau propõe um modo de existência a fim de permitir o encontro da consciência de si de forma imediata, sem mediações das corrupções e preconceitos da sociedade moderna, pondo fim à dualidade entre a natureza física e a natureza humana. Desse modo, conceber e agir de acordo com o homem natural seria o resultado de um processo precisamente fictício e dramático, em vista paradoxalmente do combate aos obstáculos interpostos pela civilização moderna. Busca-se reconciliar a natureza interior, humana, à natureza que existe fora de si. Nos termos de Jean Starobinski, trata-se de retornar ao tempo da transparência.²⁶³

Do mesmo modo, Rousseau procedeu em *Julie. La Nouvelle Héloïse* [*Júlia ou A nova Heloísa*], romance epistolar de sucesso, que despertou uma torrente de emoções em âmbito internacional. Logo após a publicação do romance em 1761, as cartas que chegaram a Rousseau revelam a intensa identificação dos leitores com as personagens campestres que vivem um amor recíproco, embora ocultado devido às convenções sociais. Segundo Lynn Hunt, parte do sucesso do romance deveu-se à capacidade da narrativa de “demonstrar que a

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 46. Tradução de Márcio Suzuki.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 49. Tradução de Márcio Suzuki.

²⁶⁰ ROUSSEAU, 1755, p. 166. Tradução de Rolando Roque da Silva.

²⁶¹ LARRÈRE, 2012, p. 24.

²⁶² MONNIN, 2009, p. 975.

²⁶³ STAROBINSKI, 1971, p. 25.

individualidade dependia de qualidades de ‘interioridade’ (ter um âmago)”,²⁶⁴. A demanda pela ficcionalização do eu, de que fala Hunt, se vinculou estreitamente à tradição de histórias de amor que – sob a influência de Heliodoro, Longo, Virgílio e tantos outros escritores antigos – desempenharam papel fundamental para a ampliação do vocabulário de sentimentos e de sensações, em especial com relação ao amor.²⁶⁵

Vemos, por exemplo, que a personagem Júlia revela estar consciente de que apenas o retorno aos sentimentos mais íntimos é capaz de restabelecer um possível, embora distante, equilíbrio natural: “a harmonia entre o amor e a inocência parece-me ser o paraíso na terra”²⁶⁶. De acordo com François Flahault, a obra de Rousseau deve ser compreendida como parte de um “imaginário pastoral” em construção no século XVIII, quando a erotização da natureza, com o estreitamento entre a beleza dos corpos nus e a paisagem natural, procura reconciliar o amor terrestre e o celeste, sendo assim capaz de regenerar moralmente a humanidade, pois fundamentado em uma verdade edificante.²⁶⁷ Em Rousseau, a inocência como virtude – inscrita em um plano mítico e natural –²⁶⁸ já é um sonho perene e, não por acaso, serviu de inspiração para a literatura vindoura, a exemplo de *Paul et Virgine* [*Paulo e Virgínia*], romance escrito por Bernardin de Saint-Pierre em 1787.²⁶⁹

Ao menos em parte, não seria a essa inocência íntima, profunda e natural, capaz de fazer meninos conduzirem a natureza em harmonia, que Eckermann se referiu ao comparar a tradução de Courier à *Novela* de Goethe?²⁷⁰ A representação de uma natureza em harmonia

²⁶⁴ HUNT, 2007, p. 48.

²⁶⁵ A respeito do sucesso literário da tradução de Heliodoro por Amyot, Françoise Létoublon afirma que “l’apport majeur d’Amyot à l’expression romanesque, qui a permis l’essor du roman français ‘psychologique’ au XVII^e siècle, avec les Scudéry, La Calprenède, Gomberville, Madame de Lafayette et consorts, se trouve dans le vocabulaire des sentiments et des sensations, en particulier de l’amour” (LÉTOUBLON, 2015, p. 70). Vale ressaltar, por fim, que, de acordo com Plazenet, “au total, en France seulement, vingt-neuf éditions des différentes traductions des *Éthiopiennes* parues aux XVI^e et XVII^e siècles sont publiées entre 1548 et 1633. Héliodore est aussi traduit, quoique dans des proportions plus modestes, en Angleterre, en Espagne, en Italie, en Allemagne, en Pologne” (PLAZENET, 2015, p. 24).

²⁶⁶ ROUSSEAU, 1761, p. 60. Tradução de Fulvia M. L. Moretto.

²⁶⁷ FLAHAULT, 2012, p. 503.

²⁶⁸ Retomo o artigo de Manfred Kusch para associar a função do paraíso na terra ao mundo natural e mítico dos jardins, tão marcantes em *Júlia ou A nova Heloisa*: “It is the place of unspeakable delight, where the subject lingers without end, where narrative appears only in the margins in order to mark the otherness of the garden before it is masked by the stillness of the universal forest. Thus, the garden is the impossible fiction of a message without a code, without addresser, addressee, context, and certainly without contact, a place where ‘one can have pleasure without showing it to anybody’ (not even to oneself)” (KUSCH, 1986, p. 53).

²⁶⁹ Richard Hardin acredita que *Paulo e Virgínia* é uma narrativa sobre a impossibilidade de se retornar à natureza (HARDIN, 2000, p. 81). De todo modo, ainda segundo Hardin, a relação entre Rousseau e Bernardin de Saint-Pierre se estende na concepção de inocência: “From the mid-seventeenth century to the French Revolution, the dream of innocence jostles curiously against the enjoyment of wit, a contest apparently settled in favor of innocence during and beyond the vogue of *Paul and Virgínie*” (*Ibidem.*, p. 24).

²⁷⁰ Sobre a relação entre Rousseau e Goethe para a concepção de natureza e individualidade, ver MOURA, 2012, p. 229-230: “O romance de Rousseau *A Nova Heloisa* está em íntima ligação com *Os sofrimentos do jovem Werther* de Goethe [...]. Se Rousseau se afasta dos homens e da cidade para poder reencontrar a paz em meio à

com a humanidade, sob os cuidados de um superior invisível, expressa a ideia de uma suposta liberdade primitiva, que não se constrange com a nudez, nem tampouco é vítima de violência. Esse repertório foi bastante mobilizado pelo menos desde meados do século XVIII e ganhou novas dimensões ao longo do século XIX, em especial pelos literatos românticos. Segundo Michel Löwy e Robert Sayre, o romantismo produziu, a partir da “interseção mágica entre religião, história, poesia, linguagem e filosofia”, um “reservatório inesgotável de símbolos e alegorias, fantasmas e demônios, deuses e víboras”, como estratégia de reencantamento da natureza e reintegração da humanidade a ela.²⁷¹

Sabemos que, de um ponto de vista macroeconômico, tal fenômeno interpretativo sobre a natureza acompanhou as significativas mudanças pelas quais a Europa ocidental passou, em especial com a revolução industrial e com a introdução de novas técnicas agrícolas que viriam a transformar a paisagem do campo e da cidade. Raymond Williams comentou que nos finais do século XVIII a natureza já era compreendida por escritores de modo geral como espaço selvagem, imaculado, essencialmente pacífico e quieto, que, dissociado do humano, guardava a inocência jamais perdida, num tipo de estabilidade primordial.²⁷²

Por isso, as aparentes contradições de Courier com relação às concepções sobre a natureza e o campo fazem parte das discussões dessa virada de século, posicionando-se ora em defesa de um classicismo e de um passado por ele representado, ora admirando-se com as grandiosas transformações impostas pela revolução industrial.²⁷³ De acordo com Alexandru Cizek, não somente em *Daphnis et Chloé*, mas, em geral, nos trabalhos de tradução, adaptação livre e de comentários sobre autores gregos, Courier fez questão de demarcar um estilo arcaizante, caracterizado pela simplicidade *naïve*, apresentando-se frequentemente como camponês ático.²⁷⁴ Vemos que, na edição de 1823 da tradução de Longo, Courier se qualificou como “vigneron de la Chavonnière” (vinicultor de Chavonnière – habitação rural de Courier). Assim, enquanto escritor de panfletos, Courier expressou ideias favoráveis às transformações no campo, rejeitando de modo generalizado a influência das Luzes; porém, o tradutor de Longo acabou por integrar, talvez inconscientemente, parte do vocabulário

natureza, Werther ao findar sua vida com um tiro de pistola abre a discussão sobre a necessidade de defesa e preservação da individualidade diante de um mundo que quer que perca sua verdade e sua genuinidade, despertadas pelo contato imediato com o mundo natural e pela paixão avassaladora”.

²⁷¹ LÖWY; SAYRE, 1992, p. 55.

²⁷² WILLIAMS, 1980, p.104. É verdade que nem sempre *Dáfnis e Cloé* foi tomado nesse sentido. O poema “Daphnis and Chloe”, de Andrew Marvel, contrapõe a timidez das mulheres às práticas amorosas cínicas dos homens. Porém, mesmo aí, há uma parte da humanidade, as mulheres, que permanece integrada à natureza (HARDIN, 2000, p. 32 sq; 78).

²⁷³ VIEILLEFOND, 1982, p. 17.

²⁷⁴ CIZEK, 1996, p. 193-194.

empregado pelos *philosophes*, cujas ideias constituíam no início do século XIX uma espécie de “patrimônio indiviso, uma *koiné*”, nos dizeres de Lecercle.²⁷⁵

Ao compartilhar um vocabulário ilustrado, comum a diversos escritores de seu tempo, Courier acabou por verter ao menos duas passagens que expõem um determinado entendimento sobre a relação entre humanos e natureza. Vejamos, por exemplo, quando Licênion toma a iniciativa de ensinar a Dáfnis as lições de amor e, em seguida, o vê ainda mais “αἰπολικὴν ἀφθονίαν” (cabreiro generoso) do que pensava.²⁷⁶ Sem outra explicação, Courier transforma em “naïf” a qualificação relativa a cabreiro (*aipolikós*), anteriormente vertida por Amyot por “jeune chevrier” (jovem cabreiro):

AMYOT

Lycenion trouvant en ce jeune chevrier une simplicité plus grande qu'elle n'eust pensé, comença à le passer maistre en ceste maniere.

Licênion, encontrando no jovem cabreiro uma simplicidade tão grande que ela não havia pensado, começou a torná-lo competente dessa maneira.

COURIER

Adonc le voyant Lycenion plus naïf et plus simple encore qu'elle n'avait imaginé, se prit à l'instruire en cette façon.

Por conseguinte, Licênion, vendo-o ainda mais *naïf* e mais simples do que imaginara, pôs-se a instruí-lo do seguinte modo.

Na versão de Courier, Dáfnis não é, portanto, apenas um cabreiro generoso – ou simples, como na versão de Amyot –, que ignora as relações sexuais, mas alguém que expõe, com sua ingenuidade, os saberes citadinos de Licênion. Com relação à famosa passagem encontrada apenas no manuscrito *Conv. Soppr. 667*, embora pudesse se sentir mais livre para verter o texto grego a seu modo, Courier optou por tomar de empréstimo o estilo de Amyot, sofisticando a sintaxe e o léxico e duplicando alguns termos do texto antigo. No entanto, também aí, diferentemente de Amyot, Courier emprega o termo *naïve* para caracterizar, dessa vez, Cloé:

Οὐκέθ' ἡ Χλόη περιέμεινεν, ἀλλὰ τὰ μὲν ἄ ce mot, Chloé ne put laisser achever: mais, ἡσθεῖσα τῷ ἐγκωμίῳ, τὰ δὲ πάλαι ποθοῦσα en partie pour le plaisir qu'elle eut de

²⁷⁵ No francês: “En 1820, les idées de la philosophie des Lumières sont devenues un patrimoine indivis, une *koiné*” (LECERCLE, 1973, p. 526-227).

²⁷⁶ A expressão encontra-se na seguinte frase: “Percebendo-o um cabreiro generoso ainda mais do que esperava, Licênion começou a ensinar Dáfnis desse modo”. No grego: “Εὐροῦσα δὴ ἡ Λυκαίνιον αἰπολικὴν ἀφθονίαν, οἷαν οὐ προσεδόκησεν, ἤρχετο παιδεύειν τὸν Δάφνιν τοῦτον τὸν τρόπον” (LONGO, III, 18). Vieillefond traduz “ἀφθονία” por “generosité”. Anatole Bailly confere ao termo o seguinte sentido: “1. absence d’envie, de jalousie”; e, em decorrência: “2. état dans lequel on n’a rien à envier, d’où abondance”. Liddell e Scott também compreendem o termo, apoiados em Platão, como “freedom from envy or grudging” ou como “plenty, abundance”, justificando a alternativa encontrada por Vieillefond, a que sigo. Ademais, vale lembrar que, logo antes desse trecho, Dáfnis promete a Licênion, em troca da lição, dar-lhe um cabrito engordado, queijos macios bem como a própria cabra, daí a caracterização de “cabreiro generoso”.

φιλήσαι Δάφνιν, ἀναπηδήσασα αὐτὸν
ἐφίλησεν, ἀδίδακτον μὲν καὶ ἄτεχνον, πάνυ
δὲ ψυχὴν θερμᾶναι δυνάμενον.²⁷⁷

s'entendre louer, et aussi que de longtemps elle avait envie de le baiser, sautant en pieds, d'une gentille et toute naïve façon, elle lui donna le prix. Ce fut bien un baiser innocent et sans art; toutefois c'était assez pour enflammer un coeur dans ses jeunes années.

Cloé não esperou mais; encantada com o elogio e desejando há muito beijar Dáfnis, ela saltou e o beijou sem instrução e de modo inábil, mas capaz de inflamar completamente a alma.

Nesses termos, Cloé não pôde deixar de terminar: mas, em parte, devido ao prazer que ela teve em ser elogiada, e também porque há muito tempo ela desejava beijá-lo, saltando nos pés, de um modo gentil e todo *naïve*, ela deu-lhe a prova. Foi um beijo inocente e sem arte; no entanto, foi suficiente para acender um coração em sua juventude.

Além de acrescentar qualificações que inexitem no texto grego, tal como “em sua juventude”, Courier caracteriza o beijo dado por Cloé em Dáfnis tanto por ser “gentil” e “*naïve*”, termos vertidos a partir de *adídaktos* (sem instrução), quanto por ser “inocente” e “sem arte”, vertidos de *átechnos* (inábil). A ignorância e a inabilidade de Cloé, a princípio características pejorativas, são convertidas em uma qualificação elevada, singela e genuína.

Tomando a leitura de Schiller para o indivíduo moral, é possível supor que, ao sentimento de admiração diante de tais qualidades de pureza, segue-se a sensação de constrangimento, na medida em que um olhar sobre si mesmo seria capaz de concluir pela impossibilidade, no mundo moderno, de um comportamento semelhante aos dos jovens pastores, isto é, de modo *naïve*. Nesse caso, o tratamento dispensado por Courier à sensualidade e à violência sexual contra Cloé não deve ser entendido como parte de uma postura religiosa e pudica, mas antes se insere em um programa que busca preservar a natureza *naïve* do mundo pastoril para conduzir o leitor ao sentimento de perplexidade diante de virtudes tão puras, verdadeiras e naturais.

Essa leitura também pode ser depreendida do prefácio de *Daphnis et Chloé*. Na concepção de Courier, era difícil de acreditar que Longo teria composto, em meio a um século de barbárie, “uma narrativa na qual a graça da expressão e a *naïveté* das pinturas foram admiradas na extrema simplicidade do indivíduo”²⁷⁸. Ainda, ao comentar os erros, as negligências e as lacunas presentes na tradução de Amyot – consideradas tamanhas a ponto de não julgá-la uma versão francesa de Longo –, Courier defende que seu projeto de tradução

²⁷⁷ LONGO, I, 17.

²⁷⁸ No francês: “Il a su choisir avec goût, et unir habilement tous ces matériaux, pour en composer un récit où la grâce de l'expression et la naïveté des peintures se font admirer dans l'extrême simplicité du sujet. Aussi aura-t-on peine à croire qu'un tel ouvrage ait pu paraître au milieu de la barbarie du siècle de Théodose, ou même plus tard, comme quelques savants l'ont conjecturé” (COURIER in LONGUS, 1825, p. 138).

consista em restabelecer, “com o verdadeiro sentido do autor, as belas e *naïves* expressões de seu intérprete”²⁷⁹. Courier pretende coincidir o estilo *naïf* de Amyot, na acepção compreendida por Pasquier e Montaigne, com o “verdadeiro sentido” que teria expresso Longo, bem entendido na “extrema simplicidade do indivíduo”.

As características de simplicidade e ingenuidade das personagens são valorizadas, portanto, dentro do que parece ser um programa que matiza as situações de violência sexual, mantendo o mundo idílico de Dáfnis e Cloé livre das corrupções citadinas, em um amor caracterizado pela verdade, pureza, singeleza e, não menos importante, pela simetria sentimental. Assim, ao reconstituir Longo por meio de uma tradução que rivalizava com Amyot, propondo um modelo de representação mais fiel ao original, Courier não deixou de fazer uso de uma filologia cara ao período de Restauração, dotada de objetos, temas e estruturas institucionais próprias. Não por acaso, o helenista francês foi um dos responsáveis por preparar o retorno à Antiguidade sob aspectos específicos da linguagem que poetas parnasianos não deixariam de observar e explorar.²⁸⁰ Não parece exagero afirmar que estamos diante de uma verdadeira invenção da *naïveté* do mundo Antigo.

E, no entanto, devemos ser justos: do mesmo modo que a leitura de Courier sobre Longo é parte de uma mudança muito gradual que o precedeu, a conciliação entre amor ingênuo e natureza de seu *Daphnis et Chloé* somente aos poucos foi interpretada como virtude. Em “Essai littéraire sur les romans grecs”, publicado na *Collection des romans grecs* de 1822, Abel-François Villemain afirma que não haveria na obra de Longo qualquer ideia de bondade moral que purificasse e embelezasse a história sobre os primeiros sentimentos de dois jovens amantes, pois, protegidos pela própria ignorância, “Dáfnis e Cloé são inocentes, mas não virtuosos”²⁸¹. Ademais, suspeitando de Longo pelo paganismo evocado, Villemain coloca em suspensão qualquer coincidência do estilo *naïf* da narrativa ao tema idílico.²⁸²

²⁷⁹ No francês: “Il s’en faut beaucoup qu’Amyot ait donné en français le roman de Longus (...). Si on le passe à ceux-là qui n’ont pu avoir nulle idée de l’original, en fera-t-on un crime à quelqu’un qui, voyant les fautes d’Amyot changées plutôt que corrigées par ses éditeurs, aura entrepris de rétablir dans cette traduction, avec le vrai sens de l’auteur, les belles et naïves expressions de son interprète?” (*op. cit.*).

²⁸⁰ D’HULST, 1999, p. 173; 184-185.

²⁸¹ “Une peinture plus vive que touchante des premières émotions, des premiers sentiments de deux jeunes amants élevés dans la simplicité d’une vie champêtre et protégés contre eux-mêmes par la seule ignorance. Du reste, nulle idée de bonté morale ne se mêle à ce tableau et ne vient l’épurer et l’embellir. Daphnis et Chloé sont innocents, et non pas vertueux” (VILLEMAIN, 1822, p. XL-XLI).

²⁸² “On le sent, on le voit à l’élégance travaillée de ses descriptions, et quelquefois même à un certain luxe de naïveté qui n’est pas la nature” (*Ibidem*, p. XXXVII). E, ainda, comparando *Dáfnis e Cloé* a *Paul et Virgine*, escreve sob uma perspectiva cristã: “Cette supériorité ne tient pas seulement à une direction plus simples, à un goût plus ami du naturel et du vrai; elle tient sur-tout à la pureté morale qui règne dans *Paul et Virgine*. Le tableau de Longus n’est que voluptueux; celui de l’auteur français est chaste et passionné” (*Ibidem*, p. XXXIX).

Quarenta anos depois, em 29 de dezembro de 1862, a proposta de leitura de Courier ainda sofre resistência com o crítico Charles Augustin Sainte-Beuve, apesar da resenha muitíssimo elogiosa de *Daphnis et Chloé* pela edição de J. Hetzel, com ilustrações de Léopold Burthe. Segundo o crítico, Villemain fez uma interpretação apressada ao desejar evitar qualquer insinuação de que embarcava em temas frívolos.²⁸³ Por outro lado, Sainte-Beuve acredita que Goethe fez justiça ao conjunto da obra de Longo e cita a entrevista concedida pelo escritor a Eckermann na qual exalta a perpetuação da idade de ouro na Grécia. Com relação à tradução de Courier, ambos os críticos são unânimes. Enquanto Goethe considera a versão de Courier como “absolutamente perfeita”, Sainte-Beuve a julga como “melhor que o original substituindo-o sem nada roubar dele”²⁸⁴.

No entanto, a justificativa de sua admiração pela tradução de Courier é o que leva seu posicionamento em relação ao romance de Longo a destoar do tomado por Goethe.²⁸⁵ Segundo Sainte-Beuve, mais do que corrigir as lacunas suprimidas por Amyot, a nova tradução francesa retomaria trechos considerados indecentes da inocência dos jovens amantes:

Amyot adicionou [à tradução] uma verdadeira dose de *naïf*. Este estilo infantil do velho tradutor evita e corrige, imperceptivelmente, todas as nudezas, as indecências inocentes e ignorantes de si mesmas. Courier, que retomou a versão de Amyot, para revisá-la e completá-la, colocou toda exatidão e precisão desejáveis.²⁸⁶

Seguindo o mesmo raciocínio na comparação entre as duas traduções francesas, Sainte-Beuve argumenta que, em relação ao banho nu de Dáfnis e à disputa entre o cabreiro e Dórcon pelo beijo de Cloé, Courier restituiria uma ingenuidade que é “observada e descrita por um testemunho indiscreto que lhe assiste com um prazer ardiloso e sedutor”. Ao comentar o trecho recentemente descoberto em Florença, Sainte-Beuve não reduz a nova tradução francesa a *l'affaire de la tache d'encre*, como muitos outros fizeram; ao contrário, acredita encontrar nele um momento que restitui a “mais fina nuance” do romance de Longo, uma vez que, se há, por um lado, um olhar que impõe a sensualidade sobre os corpos, por outro, “as

²⁸³ SAINTE-BEUVE, 1862, p. 108.

²⁸⁴ No francês: “C’est peut être la seule traduction dont on ait le droit de déclarer sans flatterie qu’elle est mieux que l’original et qu’elle le supplée avantageusement sans rien lui dérober” (*Ibidem*, p. 106).

²⁸⁵ Também de modo divergente a Goethe, Sainte-Beuve entende que o romance de Longo possui motivos de reprovação, como a personagem Gnathon e o abandono das crianças pelos pais (*Ibidem*, p. 114-115).

²⁸⁶ No francês: “Amyot y a ajouté une vraie dose de naïf. Ce style enfant du vieux traducteur sauve et corrige, sans en avoir l’air, toutes ces nudités, ces indécentes innocentes et ignorantes d’elles-mêmes. Courier, qui a passé sur la version d’Amyot, pour la revoir et la compléter, y a mis toute l’exactitude et la précision désirables (*Ibidem*, p. 106).

cenas de banho nada tinham a chocar; elas são naturalmente conduzidas e assim motivadas”²⁸⁷.

Sainte-Beuve também divergiu de Goethe com relação à crença em um mundo pastoril praticamente encerrado em si mesmo, sem que as peripécias advindas de fora impusessem reveses ao idílio. Ao contrário, Sainte-Beuve entende que o romance de Longo possui vários motivos de reprovação, a exemplo de personagens como Gnaton e de passagens como o abandono das crianças ainda bebês pelos pais. Mais exatamente, o que Sainte-Beuve reprova em Longo não é a ausência de uma bondade moral, como afirma Villemain, mas antes de um humanismo – ainda muito embrionário no mundo moderno –, que, ao contrário dos Antigos, volta suas preocupações com a integridade dos corpos, caso que seria evidenciado em *Paulo e Virgínia*. No pensamento de Sainte-Beuve, o romance de Saint-Pierre é uma atualização aperfeiçoada da proposta de Longo.²⁸⁸ Porém, em comum, os romances antigo e moderno teriam o tema do amor idílico, consensual, recíproco e incorruptível.

Assim, no que diz respeito ao amor vivido entre Dáfnis e Cloé, e apesar das nuances evidenciadas em Longo, Sainte-Beuve não parece se distanciar tanto de Goethe ao compartilhar com ele a ideia de que se trata da “ingenuidade toda pura dos dois jovens criados juntos no meio de uma bela e rica natureza rústica, sem que nada os advertisse de um perigo”²⁸⁹. Desse modo, depois de citar a passagem na qual Dáfnis e Cloé imitam a natureza durante a primavera, Sainte-Beuve conclui:

Eis o tema. É o despertar do coração, é o despertar dos sentidos; é uma confusão amável e *naïve* que se prolonga durante mais de um ano e a qual nos faz assistir o velho autor, com uma complacência e um detalhe explicativo que necessitam de toda sua graça e o passaporte da Antiguidade para nos fazer perdoar.²⁹⁰

A necessidade de diferenciar o tradutor moderno do “velho autor” – que demanda alguma indulgência para que o coração e os sentidos sejam despertados pelo amor *naïf* dos jovens pastores – parece indicar que Sainte-Beuve intui com muita exatidão o longo percurso de *Dáfnis e Cloé*. Pois, se a tradução de Courier em nada despoja o texto grego e ainda é

²⁸⁷ No francês: “Mais cette ingénuité est regardée et décrite par un témoin indiscret et qui y assiste avec un malin et coquet plaisir. Les scènes de bain n’ont rien qui choque; elles sont naturellement amenées et comme motivées” (*Ibidem*, p. 101).

²⁸⁸ *Ibidem*, p. 113-115.

²⁸⁹ No francês: “C’est l’ingénuité toute pure de deux jeunes êtres élevés ensemble au sein d’une belle et riche nature rustique, et sans que rien les avertisse d’un danger” (*Ibidem*, p. 101).

²⁹⁰ No francês: “Voilà le thème. C’est l’éveil du coeur, c’est l’éveil des sens; c’est une confusion aimable et naïve qui va se prolongeant durant plus d’une année, et à laquelle nous fait assister le vieil auteur avec une complaisance et un détail explicatif qu’il faut toute sa grâce et le passeport de l’Antiquité pour faire excuser” (*Op. Cit.*).

potencializa o próprio original, há qualquer coisa aí de singular, de uma presença exclusiva no texto francês, por sutil que seja. Posteriormente, haverá críticos que se aproximarão da posição explicitada por Goethe e outros da de Sainte-Beuve. Para todos eles, uma interseção: acreditaram fielmente na moderna invenção do passado.

INTERLÚDIO

A simetria de Cloé e Dáfnis

O papel desempenhado pela França na produção e divulgação da cultura letrada do século XIX contribuiu para que a tradução Amyot-Courier orientasse uma série de versões do texto antigo em outras línguas.²⁹¹ Foram multiplicadas tanto as edições populares, quanto as de luxo, que muitas vezes eram ilustradas. As gravuras desempenham importante papel na orientação da leitura, ao privilegiar certos temas em detrimento de outros (o banho de Dáfnis, a cigarra no seio de Cloé, os ensinamentos de Licênion, as núpcias do casal, por exemplo) e ao circunscrever a ambientação, as vestimentas e os utensílios utilizados, bem como delimitar os modos e as expressões das personagens. Giles Barber sustenta que, muitas vezes, essas escolhas seguiram o recorte feito pelo Regente francês Philippe d'Orléans em uma edição ilustrada de 1714.²⁹² Ewen Bowie pondera que outras edições ilustradas também mantiveram forte influência, a exemplo da gravura sobre a cena final do romance, quase sempre referida como “Les petits pieds”, desenhada por Conde de Caylus em 1728.²⁹³

Apenas como indicação de possibilidades de pesquisa, vale ressaltar que, apesar de as gravuras do século XIX e XX terem mantido referência com as produzidas no século XVIII, alguns temas foram menos representados do que outros, como a imitação do sexo dos animais por Dáfnis e Cloé (presente na edição de Phillippe d'Orléans), e outros receberam novas conotações, como o banho dos jovens na gruta consagrada às Ninfas.²⁹⁴ No texto grego, existem três passagens no Livro 1 que se referem ao banho nu dos protagonistas.²⁹⁵ Na primeira, enquanto Dáfnis se limpa na gruta, Cloé segura suas roupas. Até a descoberta do manuscrito florentino por Paul-Louis Courier, o que se seguia era desconhecido. Por isso, antes de 1810, os ilustradores das edições de Longo não poderiam saber que a própria Cloé lava as costas de Dáfnis e, julgando-o bonito como nunca antes, convence-o, posteriormente, a se banhar novamente, quando acontece o segundo banho e também o princípio do amor. A terceira passagem de banho já era conhecida por Amyot: depois de Dáfnis se safar de um

²⁹¹ BARBER, 1987, p. 66-67.

²⁹² *Ibidem*, p. 34-35. Na edição de 1714, não há atribuição de autoria. Uma reimpressão de 1716 corrige alguns trechos da tradução de Amyot e, finalmente, em 1718, em edição em *octavo*, as autorias são atribuídas.

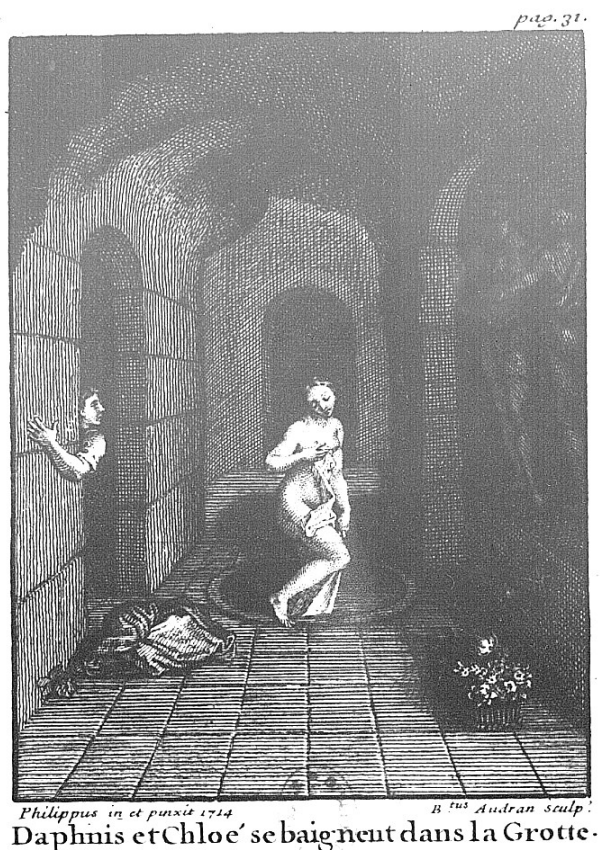
²⁹³ BOWIE, 2018, p. 197.

²⁹⁴ Fala-se aqui apenas da predileção por alguns temas. Como é de se imaginar, alguns ilustradores retomaram o tema da imitação do sexo dos animais, a exemplo de Aristide Maillol, em edição pela Zwemmer, com tradução de George Thornley e publicação em 1937.

²⁹⁵ No Livro 2, parágrafo 18, Cloé banha Dáfnis mais uma vez na gruta das Ninfas, após ele ser espancado pelos metimnenses na disputa pela embarcação arrastada pelo mar e pelo vento.

rapto empreendido por piratas tírios, Cloé o leva novamente à gruta das Ninfas para banhá-lo; dessa vez, ela também se banha diante dele.

FIGURA 3 – *O voyeurismo de Dáfnis e o corpo seminudo de Cloé*, por Phillippe d’Orléans



Fonte: Bibliothèque nationale de France

Na edição da Alphonse Lemerre (1895), com tradução de Courier, ilustração de Paul Leroy e gravação de F. Horrie, os corpos nus dos jovens amantes são representados de modo bastante distintos se comparados às duas imagens (primeiro e terceiro banho) de Phillippe d’Orléans, gravadas por Benoit II Audran. Nestas, tanto Cloé quanto Dáfnis espiam escondidos o banho do outro como se receassem ser descobertos. Na FIGURA 3, o terceiro banho é representado, momento em que Dáfnis observa o corpo nu da jovem amada como um *voyeur*, apesar de, no texto antigo, Cloé se banhar defronte do rapaz. O vaso de flores ao chão sugere o “desabrochar” da jovem, demarcando o desejo erótico que envolve os amantes. Talvez, por isso, Dáfnis deve contentar-se a observá-la de longe.

Embora as referências textual (terceiro banho) e imagética (gravura de d’Orléans) sejam explícitas, com as posições dos corpos que lembram a ilustração setecentista, Leroy, na FIGURA 4, faz os olhares de Dáfnis e Cloé perderem o pudor sobre o corpo nu um do outro.

A mudança do cenário é significativa. A gruta com apenas um vaso de flores sugestivo dá lugar a uma variedade de plantas que escondem um riacho. O corpo nu feminino integra-se à natureza, que, nesse momento, é facilmente identificada à ideia de pureza. Talvez, por isso, o desejo sexual entre o casal pareça aí um tanto desinvestido.

É possível que a passagem de um século ao outro signifique também a representação, em *Dáfnis e Cloé*, de personagens que sabem melhor controlar seus sentimentos, suas emoções e, mais precisamente, seus impulsos sexuais. O amor passa de uma relação erótica carnal para ser visto sob um novo ângulo, espiritual, no qual o casal reconhece o sentimento um pelo outro reciprocamente. E, de fato, encontramos em Longo a mutualidade afetiva nas palavras apaixonadas dos protagonistas:

Tendo ficado aquecidos com tudo isso e animados, travaram um embate amoroso entre si e, logo, chegaram às promessas de fidelidade. Dáfnis foi até o pinheiro e jurou por Pã que não viveria sozinho sem Cloé mesmo que por um único dia. Por sua parte, Cloé foi à gruta e, pelas Ninfas, jurou a Dáfnis que amaria morrer e viver com ele.²⁹⁶

Esse foi o entendimento de Friedrich Engels com relação ao amor pastoral de Dáfnis e Cloé. É verdade que Engels colocou novos problemas ao texto antigo, em uma concepção mais social, extrapolando a crítica de Villemain e de Sainte-Beuve ao comportamento imoral de alguns indivíduos. Em um contexto de comparação da emancipação política na Antiguidade e no mundo moderno, Engels questiona o desfecho do romance, na medida em que, apesar de viverem uma vida conjugal feliz no campo, Dáfnis e Cloé mantêm a condição de escravos e, por isso, permanecem impedidos de participar da esfera pública “em que se move o cidadão livre”. Não obstante o erro de interpretação, uma vez que, reconhecidos como filhos de aristocratas, os jovens mantinham-se atrelados ao mundo pastoril apenas pela íntima ligação com o campo, Engels toma a obra como contraexemplo ao modelo matrimonial na Antiguidade, isto é, de “casamentos combinados pelos pais”, reconhecendo, portanto, que há uma relação de “reciprocidade” entre Dáfnis e Cloé, afeto geralmente encontrado apenas no “amor sexual moderno”²⁹⁷.

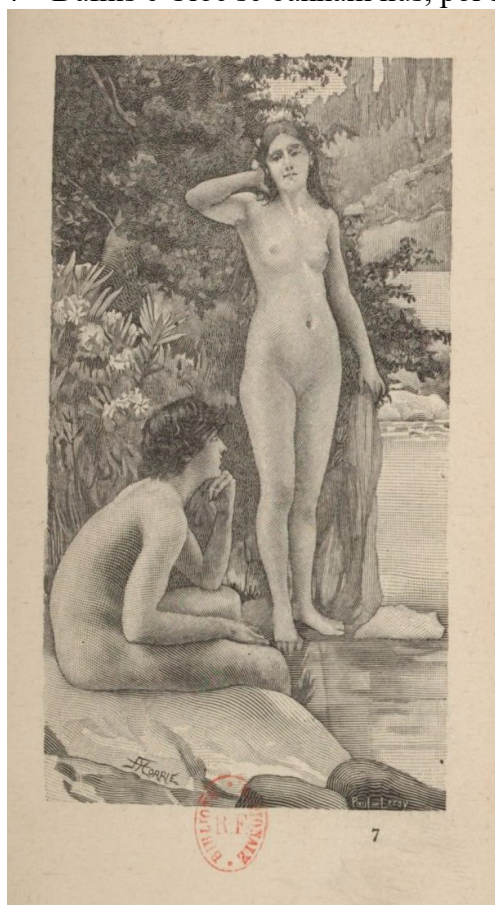
A singularidade do amor de *Dáfnis e Cloé* e dos romances gregos em geral foi motivo de várias pesquisas, que muitas vezes procuraram situá-los historicamente, em contraste com o período clássico e homérico. Nos anos 1930, sem redundar no moralismo de Sainte-Beuve,

²⁹⁶ No grego: “Καὶ τούτοις ἅπασι θερμότεροι γενόμενοι καὶ θρασύτεροι πρὸς ἀλλήλους ἤριζον ἔριν ἐρωτικὴν, καὶ κατ’ὀλίγον εἰς ὄρκων πίστιν προῆλθον. Ὁ μὲν δὴ Δάφνις τὸν Πᾶνα ᾄμοσεν ἐλθὼν ἐπὶ τὴν πίσυν μὴ ζήσεσθαι μόνος ἄνευ Χλόης μηδὲ μιᾶς χρόνον ἡμέρας: ἡ δὲ Χλόη Δάφνιδι τὰς Νύμφας, εἰσελθοῦσα εἰς τὸ ἄντρον, τὸν αὐτὸν στέρξειν καὶ θάνατον καὶ βίον” (LONGO, II, 39).

²⁹⁷ ENGELS, 1884, p. 83-84. Tradução de Leandro Konder.

Mikhail Bakhtin sustentou tese semelhante, ao afirmar que o espaço-tempo (denominado “cronotopo”) do idílio-pastoril de Longo se encontra em desagregação devido à ameaça “de todos os lados pelo mundo estrangeiro”, tornando-se, por conseguinte, ele mesmo estrangeiro. Assim, diferente dos demais romances gregos, caracterizados pela desventura dos jovens amantes fora da cidade, *Dáfnis e Cloé* representaria a própria espacialidade local sufocada, restringida, de ar já rarefeito pelo tempo de aventuras, que a contamina.²⁹⁸

FIGURA 4 – Dáfnis e Cloé se banham nus, por Paul Leroy



Fonte: Bibliothèque nationale de France

Em 1967, Ben Edwin Perry compreendeu o encerramento das personagens dos romances gregos na vida privada como expressão do declínio das *póleis* clássicas sob o domínio do Império Romano, quando a solidariedade típica das comunidades fechadas se rompeu diante de uma sociedade mais diversa, aberta e dinâmica. Na ausência da realização espiritual interior, que as cidades-estados anteriormente lhes conferiam, os homens, com suas esperanças e preocupações de ordem estritamente pessoal, passariam a se divertir com a literatura que narra as novidades externas de um mundo grande e estrangeiro, cheio de

²⁹⁸ BAKHTIN, 1934-1935, p. 227. Tradução de Aurora Bernardini.

contingências.²⁹⁹ Dois anos mais tarde, a partir da publicação de Perry, B. P. Reardon asseverou que a representação da vida particular nos romances gregos seria o resultado da preocupação nos primeiros séculos de nossa era com problemas espirituais, de salvação e existência, desse mundo e do próximo, de modo que o tema central de pureza e inocência, sob a forma da virgindade, refletiria aspectos de um pensamento do cristianismo primitivo.³⁰⁰ E, na medida em que o retorno a si mesmo seria um refúgio seguro contra as inseguranças de uma sociedade aberta, ambos os autores entenderam que as experiências interiores dos jovens amantes do século II se assemelhavam às propostas do movimento romântico do século XIX, quando a industrialização colocava as sociedades europeias em novos patamares de sociabilidade.³⁰¹

A partir das premissas expostas por Perry, Tomas Hägg julgou que nenhum outro romance grego possuiria tal paralelismo entre as ações dos protagonistas como *Dáfnis e Cloé*. A cada estágio de desenvolvimento e aprendizado de Dáfnis, que se faria sempre em harmonia com as mudanças das estações do ano, se seguiria em contrapartida uma linha de ação por Cloé. Da mesma forma, o estilo narrativo se faria por base em paralelismos e antíteses. O ritmo – intercâmbio entre sílabas curtas e longas – buscaria um efeito que transporia a sonoridade da poesia bucólica – em referência a Teócrito e Virgílio – para uma estrutura de narrativa em prosa.

Em *História da Sexualidade*, Michel Foucault compreendeu os romances gregos a partir da tese sobre o “cuidado de si” nos primeiros séculos de nossa era, segundo a qual a majoração da austeridade sexual tomou a forma de uma “intensificação da relação consigo pela qual o sujeito se constitui enquanto sujeito de seus atos”³⁰². Esse modo de existência deveria ser entendido como uma intensificação de experiências eróticas já existentes no período clássico. No entanto, Foucault adverte que até então a união matrimonial poderia prescindir de Eros, pois, entre dois cônjuges, o *status* ligava-se mais fortemente à capacidade de gestão do *oikos* e à manutenção da descendência como princípios de conduta.³⁰³ Entre os gregos sob jugo romano, a nova erótica helênica passa a ser marcada pela polaridade entre homem e mulher, em uma exigência de abstinência que se modela mais sobre a integridade virginal do que sobre a dominação política e viril dos desejos: a pureza dessa união

²⁹⁹ PERRY, 1967, p. 7.

³⁰⁰ REARDON, 1969, p. 307.

³⁰¹ Reardon retoma e expande o debate em 1971, quando publica *Courants littéraires grecs*. Na obra, Reardon chega a afirmar que o mundo criado pela pastoral de Longo é a de D. H. Lawrence, pois a união sexual, longe de incidir em uma história licenciosa, faz parte do movimento natural do tempo (REARDON, 1971, p. 377-378).

³⁰² FOUCAULT, 1984b, p. 47. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque.

³⁰³ *Id.*, 1984a, p. 179.

consagraria o casamento, agora em um sentido espiritual. Como Hägg, a longa série de aventuras que separam os dois jovens e que impedem, até o último momento, tanto o casamento como a consumação do prazer buscaria evidenciar uma relação simétrica: “tudo o que acontece com um corresponde às peripécias a que o outro é submetido, o que lhes possibilita mostrar a mesma coragem, a mesma resistência, a mesma fidelidade”³⁰⁴.

David Konstan foi quem melhor desdobrou as implicações da tese de Foucault, de que o amor recíproco condiciona a estrutura fundamental dos romances gregos. Com relação à narrativa de Longo, Konstan retorna à passagem na qual Licênion ensina Dáfnis a fazer sexo e, depois da lição, adverte o rapaz de que Cloé gerará, chorará e ficará banhada em sangue por ainda ser virgem, o que faz Dáfnis rezear em penetrar a amada. O desfecho do romance esclarece que Dáfnis consumou com Cloé o que lhe ensinara Licênion. Tendo em vista essa passagem, Konstan propõe que o receio com a penetração fálica representa uma simetria sexual fundamentada em um princípio da reciprocidade de desejo que leva ao cuidado e à fidelidade com a parceira, virtudes que mantêm o casal confiante apesar das provações.³⁰⁵ Desse modo, ninguém é capaz de interromper a união do casal que caminha necessariamente para um final feliz: o boiadeiro Dórcon, pretendente preterido por Cloé, não consegue mais do que um beijo da moça em seus últimos suspiros de vida; da mesma forma, o pederasta Gnaton é repellido por Dáfnis, simbolizando a rejeição de uma relação parasitária, hierárquica e marcada pelo uso da violência.

Antes de Konstan, e seguindo passos completamente diferentes de Foucault, Massimo Fusillo chegou a conclusões semelhantes acerca da simetria sexual entre os protagonistas dos romances gregos. Fusillo não aborda especificamente a obra de Longo, mas em vários momentos pontua que *Dáfnis e Cloé* segue os mesmos paradigmas de *Cáriton de Afrodísias*, *Aquiles Tácio*, *Xenofonte de Éfeso* e *Heliodoro*. A tese é a de que o amor nos romances gregos seria regido de acordo com a lógica de simetria buscada pelo inconsciente, tal como propôs Ignacio Matte Blanco, que, orientado pelas teorias psicanalíticas de Sigmund Freud, fez alegoria do mito do andrógino, sobre o qual Platão escreveu em *O Banquete*. O amor seria então uma busca nostálgica pela unidade do ser primordial, que, no mito platônico, é representado pela figura do andrógino, tendo conhecido ambos os sexos (masculino e feminino). O desejo amoroso de fusão total com o ser amado, tornando-se com ele uma só

³⁰⁴ *Id.*, 1984b, p. 227. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque.

³⁰⁵ KONSTAN, 1994, p. 79-90.

pessoa, seria a melhor expressão do desejo de simetria buscado pelo inconsciente, em um empenho narcísico de restabelecer a ligação materna, de um ponto de vista psíquico.³⁰⁶

Apesar de a simetria amorosa ser uma condição inerente à psique humana, o século II representaria uma novidade em toda a Antiguidade, visto que até então o casamento se dava de uma forma desequilibrada. Isto é, de um ponto de vista sociológico, o matrimônio no período clássico respondia a imperativos econômicos, de modo que a mulher não escolhia seu esposo, estando obrigada a uma relação de fidelidade, enquanto o homem livre, geralmente duas vezes mais velho que a mulher no momento de realização do casamento, podia estabelecer outros relacionamentos sexuais, com cortesãs, concubinas e, principalmente, efebos. As narrativas do período helenístico revelariam uma nova disposição erótica, cujo desejo pela união seria uma realidade interna do sujeito: tanto o jovem quanto a moça são representados como partes indissociáveis de um todo e, por isso, acentua-se o paralelismo das ações e caracterizações. Desse modo, os jovens têm a mesma faixa etária; a mesma beleza extraordinária, que fascina outras personagens; o mesmo estatuto social elevado;³⁰⁷ a mesma intensidade amorosa; além de uma mesma fidelidade e exclusividade no amor sem a qual a relação não pode triunfar.³⁰⁸

Porém, as leituras que ora privilegiavam o amor idílico recíproco, ora o refúgio dos amantes frente aos infortúnios do mundo estrangeiro, não foram unânimes nem mesmo decidiram toda sorte interpretativa sobre *Dáfnis e Cloé*. Se, antes da publicação da tradução de Courier, Pierre Bayle e Daniel Huet denunciaram a fragilidade dos modos de Dáfnis, em uma postura sexual mais passiva que Cloé, depois dela, Erwin Rohde explorou em 1870 a artificialidade da *naïveté* das personagens de Longo. Como Goethe, acreditou que as intrusões do mundo externo têm *raison d'être* apenas para retardar a consumação do amor entre os jovens pastores. Entretanto, a versão francesa lida por Goethe, a de Courier, é criticada pelo filólogo alemão por ornar o texto antigo de modo a enganar a verdadeira natureza da narrativa retórica e sofisticada de Longo.³⁰⁹

É verdade que Rohde não foi o primeiro a perceber o texto de Longo como parte de um conjunto de obras literárias, filosóficas e retóricas ligadas à Segunda Sofística, fenômeno cultural do Alto Império Romano denominado por G. W. Bowersock como “renascimento grego” – alusão do retorno à (primeira) produção sofisticada no período clássico –, do qual os

³⁰⁶ FUSILLO, 1989, p. 202.

³⁰⁷ Vale lembrar que, ao final do romance, Dáfnis e Cloé se descobrem filhos de aristocratas e, por isso, são também aristocratas.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 203-205. Apesar de Dáfnis se relacionar sexualmente a princípio com Licênion, é importante ressaltar a exclusividade do sentimento amoroso do jovem rapaz por Cloé.

³⁰⁹ ROHDE, 1870, p. 549-550, especialmente nota 3.

pepaideuménoi, isto é, os escritores eruditos que, por vezes, participaram da administração imperial, são caracterizados pela produção de um discurso performativo, cujo sentido não possui referencial.³¹⁰ É possível atribuir linhas de raciocínio semelhantes à de Rohde, como a de Bakhtin, que procurou compreender a ficcionalidade em prosa como produto cultural marcado pela historicidade do século II.

Todavia, acredito que H. H. O. Chalk – um crítico contumaz do classicista alemão, por acreditar que o texto de Longo deve ser compreendido de acordo com uma perspectiva mais religiosa (órfica e dionisíaca) – foi quem desenvolveu novas conclusões sobre a ficcionalidade da *naïveté* e da simplicidade das personagens, permitindo interpelar o aprendizado da violência no relacionamento erótico entre Dáfnis e Cloé. Em artigo publicado em 1960, Chalk leva em consideração justamente o que Rohde desqualificou em *Dáfnis e Cloé* como problema narrativo, isto é, tomou as passagens episódicas não como rompimento da unidade com o tema central do amor ingênuo entre as personagens, mas como parte integrante dela. Para Chalk, a compreensão de Rohde, muito difundida entre os classicistas, impedia que se percebessem os episódios para além de mera distração sofisticada como elementos importantes em *Dáfnis e Cloé*, a exemplo das intervenções divinas – de Eros, Pan e as Ninfas – para a resolução dos problemas enfrentados pelos protagonistas.

Já o Prólogo evidenciaria as personagens Dáfnis e Cloé como candidatos de iniciação aos ritos de mistérios, cujos infortúnios na concretização do amor representariam o gradual processo de desenvolvimento, da inocência à consciência da realidade das relações sociais. Se os jovens amantes se aproximam do mundo natural nos primeiros livros da narrativa, tentando em vão imitar a cópula dos animais, é o aprendizado da *techné* que lhes permite perceber os elementos de violência, dor e contradição presentes na Idade de Ouro da inocência. Não por acaso, o deus Dioniso ocupa o lugar de Eros no quarto e último livro, alusão ao fato de que o amor é ambíguo: violento e doce, agressivo e ao mesmo tempo faz sofrer. Somente ao tratar o romance como iniciação religiosa de jovens arquetipicamente ingênuos, seria possível, segundo Chalk, “aceitar a literária e absurda ignorância sobre Eros por parte dos amantes”³¹¹. Justamente por desconsiderar a ambivalência nos romances gregos e latinos, Chalk criticou a

³¹⁰ BOWERSOCK, 1969, p. 43-58. Não fortuitamente, Graham Anderson incluiu Longo como escritor sofista ao lado de Heliodoro e Aquiles Tácio, que constituem, segundo o autor, verdadeiro “florescimento industrial da prosa ficcional fundamentada em enredos estereotipados de amor e aventura” (ANDERSON, 1993, p. 157). Posteriormente, Barbara Cassin discutiu o estatuto da *ékphrasis* do prólogo de *Dáfnis e Cloé* como parte de uma reflexão sofisticada entre real e discurso, de modo que a própria natureza a que se refere Longo seja também ela efeito de um sofisticado jogo de palavras (CASSIN, 1995, p. 256-262).

³¹¹ No inglês: “This attitude of Longos makes it possible for us to accept the (literally) absurd ignorance about Eros on the part of the lovers” (CHALK, 1960, p. 50).

obra de Perry, que atribuía a comicidade e o sofismo como características opostas ao romance de amor ideal.³¹²

Porém, o idílio como mecanismo de violência especificamente sobre a mulher foi visibilizado apenas no início da década de 1990, resultado das primeiras incursões antropológicas sobre o mundo Antigo a partir dos *genre studies*. John Winkler foi quem colocou a questão em relação a Longo. Segundo ele, a ignorância sexual de Dáfnis e de Cloé, longe de caracterizar a harmonia e a pureza da natureza humana, constitui importante vetor no aprendizado da vulnerabilidade da mulher. O romance assumiria a virgindade e a beleza de Cloé como objetos centrais do desejo masculino. A exemplo das investidas de Dórcon sobre Cloé e de Pan sobre Siringe, a violência sexual é o caminho habitualmente empregado na recusa da oferta de presentes. Winkler acredita que o papel mais ativo de Cloé em relação a Dáfnis, como demonstrado no episódio do banho, revelaria a necessidade de educar a jovem virgem (*parthénos* ou *korè*), que representa uma juventude não socializada, encerrada em si mesma, por meio de constrangimentos e hostilidades próprios da vida adulta de mulher. Desse modo, a quebra da harmonia entre natureza e cultura propõe evidenciar a proeminência masculina na relação erótica, parte de uma construção cultural androcêntrica, falocêntrica e patriarcal.³¹³

As portas abertas por Winkler posteriormente levaram Sophie Lalanne a tomar *Dáfnis e Cloé* como narrativa que representa um rito de passagem, no qual a moça, submetida a um longo condicionamento psicológico, discreto e eficaz, se prepara para a dominação masculina. Como Konstan, Lalanne retoma o desfecho da narrativa de Longo, mas dessa vez sob uma perspectiva diferente. O tradutor Jean-René Vieillefond já havia notado que a tradição tradutória iniciada com Amyot e mantida por Courier possui dificuldades de perceber certa nuance lexical em Longo, especialmente para denominar os espaços.³¹⁴ No desfecho da narrativa, lemos que, tendo Dáfnis consumado o que Licênion lhe ensinara, “Cloé, pela primeira vez, entendeu que o que se passou no arvoredado (*hýlēs*) eram brincadeiras de pastores”³¹⁵. Talvez, sob o hábito de duplicação do termo grego, já discutido no Capítulo 1, Amyot, seguido por Courier, verte o trecho por: “dedans les bois et emmi les champs” (nos bosques e no meio dos campos).

³¹² *Id.*, 1971, p. 78-80. François Flahault retira outras conclusões ao remeter *Dáfnis e Cloé* aos cultos de mistério do orfismo. Para o autor, a obra expressa uma contradição inerente à sexualidade humana: ao mesmo tempo em que o amor se apresenta como um ideal divino, com o casal feliz para sempre, é ele também o instrumento da reprodução, que indica o futuro e a morte (FLAHAULT, 2012, p. 517).

³¹³ WINKLER, 1990, p. 101-126.

³¹⁴ VIEILLEFOND, 1987a, p. 162-163.

³¹⁵ No grego: “Χλόη πρῶτον ἔμαθεν ὅτι τὰ ἐπὶ τῆς ὕλης γινόμενα ἦν ποιμένων παίγνια” (LONGO, IV, 40).

Lalanne adverte que as brincadeiras eróticas jamais acontecem em bosques (*bois*) ou em campos (*champs*), como sugerem os tradutores franceses. A única cena em que Dáfnis e Cloé aparecem juntos em um arvoredado (*hýlēs*) se dá logo após o mito narrado por Lamón – sobre a fuga de Siringe para o pântano (*élos*), em temor à perseguição de Pan –, quando os dois jovens passam a representar a lenda: “Dáfnis imitava Pan, enquanto Cloé, Siringe: ele lhe suplicava com persuasão, ela ria com desdém; ele a perseguia e corria com a ponta dos pés, como se tivesse cascos, e ela demonstrava cansaço com a fuga. Então, Cloé esconde-se no arvoredado (*hýlēs*) como se fosse o pântano (*élos*)”³¹⁶. Após Dáfnis derramar sons queixosos com a siringe, a imitação do mito é interrompida, restando inconclusa. Falta, portanto, o ato mais violento de Pan para o qual o desfecho da narrativa parece apontar. Assim, a “simetria sexual” não seria mais que uma aparência, na medida em que a introdução de Cloé à sociedade adulta requer um comportamento que reconheça as obrigações inerentes à aquisição do novo estatuto social.³¹⁷

Apesar de ressaltar as relações de poder e de dominação existentes na erótica antiga, nem sempre as pesquisas identificadas com os *genre studies* chegaram à mesma conclusão a respeito dos romances antigos e, particularmente, de *Dáfnis e Cloé*. Três anos antes da publicação de Lalanne, Katharine Haynes analisou o romance antigo como resultado da tensão entre o mundo helenizado e o Império Romano. Segundo Haynes, ainda que algumas mudanças em relação ao comportamento matrimonial estivessem em curso no século II, não há evidências que corroborem uma tese sobre a independência feminina nesse período. Longe da emancipação individual, a mulher da elite grega, do topo da pirâmide social, era tanto mais honrada quanto mais fosse integrada ao seio da família, segundo uma dinâmica social que perpetuou certa ideologia cívica.³¹⁸

Em geral, os casais à margem do centro narrativo expressam bem essa dinâmica, a exemplo da relação desigual entre Cleariste e Dionisofanes, pais consanguíneos de Dáfnis: apesar de a mulher ser respeitada, é o homem que toma as decisões para a resolução dos conflitos, revelando um comportamento matrimonial mais próximo do que seria o cotidiano, em acordo com os códigos normativos. Cloé, ao contrário, persuade Dáfnis a se banhar nu em frente a ela, recebe presentes de outro homem, Dórcon, e os repassa para o seu amado, beijando-o em seguida, após a disputa entre concorrentes. Como Winkler, Hayne questiona o

³¹⁶ No grego “Ο Δάφνις Πᾶνα ἐμμεῖτο, τὴν Σύριγγα Χλόη· ὁ μὲν ἰκέτευε πείθων, ἡ δὲ ἀμελοῦσα ἐμειδία· ὁ μὲν ἐδίωκε καὶ ἐπ’ ἄκρων τῶν ὀνύχων ἔτρεχε τὰς χηλὰς μιμούμενος, ἡ δὲ ἐνέφαινε τὴν κάμνουσαν ἐν τῇ φυγῇ. Ἐπειτα Χλόη μὲν εἰς τὴν ὕλην ὡς εἰς ἔλος κρύπτεται” (LONGO, II, 27).

³¹⁷ LALANNE, 2006, p. 136-145.

³¹⁸ HAYNES, 2003, p. 27-28.

motivo para que Cloé tenha mais protagonismo do que Dáfnis no relacionamento amoroso, ao menos nos primeiros livros do romance, uma vez que o século II ainda é marcado pela integração da mulher na estrutura familiar.

Para a autora, há uma mudança do comportamento dos jovens nos últimos dois livros, na medida em que a moça se vê cada vez mais envergonhada e assustada após a chegada dos cidadãos ao campo, enquanto o rapaz assume o papel de negociador para a resolução dos conflitos. Os três episódios etiológicos embutidos na narrativa assumiriam grande importância na condução de um reposicionamento de Cloé frente às violências sexuais (que até então são imperceptíveis aos olhos ignorantes da moça), ao dialogarem com a relação dos protagonistas em um nível simbólico da violência e da dissimetria no relacionamento. Assim, a castidade de Cloé assumiria um compromisso com os interesses masculinos de Dáfnis.

Até mesmo a ingenuidade com relação ao amor, que parece igualar os jovens protagonistas, é questionada à luz da dissimetria entre o par. Para tanto, Haynes retoma a famosa passagem descoberta por Courier em Florença para compreender o princípio de amor experimentado por cada personagem. De um lado, o narrador descreve a sensação amorosa sentida por Dáfnis após receber um beijo de Cloé: “Pela primeira vez, admirou o cabelo dela, que era loiro, e seus olhos, que eram grandes como os de uma vaca, e seu rosto, verdadeiramente mais branco que o leite de suas cabras, como se pela primeira vez tivesse olhos e, até então, estivesse mutilado”³¹⁹. De outro, a própria Cloé narra em primeira pessoa o sentimento pelo rapaz após vê-lo tomar banho nu: “Dáfnis é belo, mas as flores também são; belo é o som de sua siringe, mas também o dos rouxinóis. E, no entanto, nada disso me interessa. Ah, se eu fosse sua siringe para que ele me soprasse; se eu fosse uma cabra para que fosse pastoreada por ele”³²⁰.

Em geral, o uso da primeira pessoa do singular permite maior simpatia pelo leitor aos sentimentos narrados pelo protagonista, podendo conferir certa sensação de intimidade. No entanto, segundo Haynes, a admissão de uma inacreditável ignorância pela própria voz da personagem feminina acaba por reduzi-la a mero signo da pureza, negando-a, assim, uma subjetividade complexa e singular. No caso de Dáfnis, ao contrário, a descrição de sua simplicidade é resultado da elaboração retórica do autor, na medida em que o pastor demonstra em outras ocasiões uma libido mais desavergonhada e insaciável, a exemplo do

³¹⁹ No grego: “Τότε πρῶτον καὶ τὴν κόμην αὐτῆς ἐθαύμασεν ὅτι ξανθὴ, καὶ τοὺς ὀφθαλμοὺς ὅτι μεγάλοι καθάπερ βοῴς, καὶ τὸ πρόσωπον ὅτι λευκότερον ἀληθῶς καὶ τοῦ τῶν αἰγῶν γάλακτος, ὥσπερ τότε πρῶτον ὀφθαλμοὺς κτησάμενος, τὸν δὲ πρότερον χρόνον πεπηρωμένος” (LONGO, I, 17).

³²⁰ No grego: “Καλὸς ὁ Δάφνις, καὶ γὰρ τὰ ἄνθη: καλὸν ἢ σῦριγξ αὐτοῦ φθέγγεται, καὶ γὰρ αἱ ἀνδόνες. Ἀλλ’ ἐκείνων οὐδεὶς μοι λόγος. Εἶθε αὐτοῦ σῦριγξ ἐγενόμην, ἵν’ ἐμπνέη μοι: εἶθε αἶξ, ἵν’ ὑπ’ ἐκείνου νέμωμαι” (LONGO, I, 14).

episódio da cigarra.³²¹ Haynes conclui que somente a ingenuidade de Cloé seria associada exclusivamente à natureza.³²²

Diferente de Pierre Bayle – que, apesar de ressaltar já nos finais do século XVII a assimetria do relacionamento entre os jovens, condenava a proeminência de Cloé –, Haynes acredita que o protagonismo da moça – tão ficcionalizado quanto a extrema ingenuidade e a resistência à violação sexual por homens estrangeiros – deve ser interpretado como contraponto ao avanço das fronteiras do Império Romano: as forças legionárias não tiveram pudor de representar as conquistas militares por meio de imagens que conotavam a submissão sexual das mulheres. Desse modo, o comportamento da heroína não seria reflexo direto de uma realidade social dada, mas antes fruto de um tipo de construção sobre o feminino a partir de aspirações masculinas de gregos que se identificam por ter em comum a nostalgia de um passado. A ficcionalização de uma ingenuidade inverossímil seria, portanto, parte da manipulação de tropos discursivos por Longo, como desejo de repor o mundo helenizado em sua integridade.³²³

Em uma perspectiva alegórica e por outros caminhos, Ewen Bowie chegou à conclusão semelhante. Em primeiro lugar, Bowie sugeriu que o nome do filho de Dáfnis e Cloé, Filopoêmen, evoca o comandante grego do século II a.C. que, tentando sem sucesso expulsar os romanos do território grego, foi descrito por Plutarco como “o último entre os gregos”. Em segundo, a história do aleitamento dos bebês por animais remontaria ao mito romano de fundação, cujos protagonistas, Rômulo e Remo, foram alimentados por um animal, nesse caso, uma loba, termo que, em grego (λύκαινα), evoca o nome de Licênion, mulher que, vale lembrar, tira a virgindade de Dáfnis. Com efeito, Bowie sugere que o final da narrativa poderia colocar em questão a dominação romana sobre os povos helênicos, identificados, no romance, à coruja, símbolo da cidade de Atenas e animal que se mantém acordado à noite, tal como os jovens amantes na primeira noite de núpcias ante a rememoração dos ensinamentos da loba Licênion sobre a dor e o sangue aos quais Cloé estaria submetida.³²⁴

Ainda, Simon Goldhill apresentou outra perspectiva a partir dos *genre studies*. Se a análise de Foucault e de outros historiadores privilegiou a intensificação da austeridade sexual e a virgindade como elementos centrais para a compreensão do século II, Goldhill analisou os romances gregos como parte da “formação de uma cultura de negociação sobre a sexualidade”

³²¹ Quando Cloé cai no sono, Dáfnis a observa incansavelmente (ἀπλήστως) e sem vergonha (μηδὲν αἰδούμενος) (LONGO, I, 25).

³²² HAYNES, 2003, p. 61-67.

³²³ *Ibidem*, p. 160-162.

³²⁴ BOWIE, 2005, p. 84-85.

gestada naquele período.³²⁵ Em relação às instruções sexuais de Licênion a Dáfnis, Goldhill acredita que o romance joga com convenções sociais, saberes e ignorâncias de seus leitores, desejando que sejam capazes de desvelar o véu da própria *sophrosýne*.³²⁶ Em outras palavras, o aprendizado sexual de Dáfnis poderia suscitar embaraço em alguns leitores, mas, sobretudo, riso em muitos deles, já que a virgindade não estava no horizonte de expectativa de quem estava pronto para o entretenimento com uma narrativa explicitamente ficcional.³²⁷ A virgindade era um “tópico quente” nos primeiros séculos de nossa era e, por isso, os romances gregos aproveitariam o ensejo do tema para zombar com muita sutileza dos valores patriarcais de homens que se acreditavam eruditos.

As leituras sobre *Dáfnis e Cloé* são muito variadas – em especial a partir da década de 1990 –, de tal modo que seria impossível reduzir sua riqueza interpretativa aos dois paradigmas aqui apresentados. Com outras preocupações, Jacyntho Lins Brandão propôs uma leitura dos romances gregos a partir das engrenagens constitutivas da poética da narrativa. Ao invés de esmiuçar o conteúdo programático desse *corpus*, Brandão interpelou de uma forma mais genérica o que instituiria uma novidade histórica na confrontação dos romances com os gêneros literários precedentes, em especial a epopeia homérica e a historiografia de Heródoto e Tucídides, a partir das formulações filosóficas clássicas.

Se Aristóteles creditava à poesia um caráter mais elevado, pois diria respeito à verossimilhança, enquanto a história ao particular, Brandão acredita que o deslocamento mais notável provocado pelo romance antigo seria a introdução do factual na ficção. Isto é, os romances seria representações de como os acontecimentos podem “sobrevir regulados pelo acaso e não por regras de necessidade ou verossimilhança”³²⁸. Assim, a *Týkhe*, em termos gerais, mas, especificamente em Longo, na forma de *Éros*, poderia ser lida como a interseção entre as obras de um mesmo *corpus* ao designar a mera causalidade dos eventos. Notemos que apenas casualmente Lamon e Drias encontram Dáfnis e Cloé quando bebês. Se Cloé se apaixona por Dáfnis quando o vê banhar-se nu é porque ele casualmente cai em uma vala e precisa se limpar. Da mesma forma, Dáfnis teria penetrado Cloé, fazendo com que perdesse a virgindade antes do casamento, se não fosse a irrupção dos piratas tírios em Mitilene. O amor enquanto ausência de sentido, jogando as personagens a toda sorte de consequências, possui, portanto, uma função estrutural no romance.

³²⁵ GOLDHILL, 1995, p. XI-XII.

³²⁶ *Ibidem*, p. 26.

³²⁷ *Ibidem*, p. 40.

³²⁸ BRANDÃO, 2005, p. 222.

Não por acaso, segundo Brandão, a “idealização do amor romântico a que estamos acostumados contemporaneamente certamente perturba a percepção que temos do amor representado no romance grego”, na medida em que o amor não redundava na realização de desejos, mas antes, mais propriamente, no “desencadeamento de uma série de provações”³²⁹. Ademais, nota-se que a paixão ocorre sempre por meio do olhar e nada mais. Há uma intencional “insistência em termos, técnicas e referências destinadas a alertar o leitor de que está diante de um espetáculo”³³⁰, a começar pelo Prólogo, no qual o narrador explicita narrar uma história de amor a partir de sucessivas mediações, entre elas um quadro pintado. Assim, o mundo do acaso é também o das aparências, conclui Brandão.

O propósito aqui não foi o de esgotar a diversidade de propostas interpretativas, tampouco discorrer extensamente sobre a produção bibliográfica especificamente em torno da simetria sexual em *Dáfnis e Cloé*. Deixamos de lado, por exemplo, pesquisas mais recentes, que levam em consideração ambos os argumentos, favoráveis e contrários ao amor simétrico entre Cloé e Dáfnis. Para citar um desses casos, Tim Whitmarsh explorou o significado histórico da obra como resultado da ascensão de uma nova religiosidade no século II, que se baseia na melhor dominação do homem sobre a mulher, sem desconsiderar, contudo, o sofismo de Longo, que coloca em questão justamente a construção dessa relação de poder. O sofisticado controle intelectual de Longo sobre o assunto é encontrado nas sucessivas mediações da narrativa: entre o amor dos jovens e os quatro livros, o quadro pintado e o exegeta. Esse controle faz com que a representação irônica do campo como espaço de ingenuidade demarque a ausência de *paidéia* (educação/civilidade), insinuando-se contra os valores da elite urbana, seguindo a argumentação de Goldhill. Por outro lado, o aprendizado sexual de Dáfnis, primeiramente com Filetas e posteriormente com Licênion, caracteriza, respectivamente, a complementaridade no ensinamento de Eros por palavras (*onómata*) e por atos (*érga*), de modo que os ritos de mistério permitam aos indivíduos se remodelarem de acordo com suas experiências. Com o casamento entre os protagonistas, a relação pedagógica naturaliza as hierarquias sociais, com a sugestão da dominação do homem sobre a mulher, pois é salientado que Dáfnis se lembra de reproduzir com Cloé, como um professor, o que Licênion lhe ensinara. De acordo com Whitmarsh, o romance evidencia a ambivalente consciência no século II de que as relações sociais são resultados de sucessivos processos de mediações a exemplo das narrativas ficcionais e, assim, em última instância, a própria

³²⁹ *Ibidem*, p. 237.

³³⁰ *Ibidem*, p. 254.

trajetória dos protagonistas em direção ao casamento representa um destino não-natural do ser humano.³³¹

No Brasil, Lucia Sano também apresentou uma leitura que concilia diferentes perspectivas quanto ao assunto. Nela, o episódio bélico – no qual Pã salva Cloé dos metimnenses – e as narrativas etiológicas de Phátta, Siringe e Eco embutidas no romance – com as quais Cloé deve aprender sobre as possibilidades da violência masculina contra mulheres, em especial relacionadas à figura de Pã – têm importante função pedagógica para o desenvolvimento amoroso dos protagonistas. No decorrer do aprendizado sexual, Dáfnis aprende a honrar Pã, que é uma divindade capaz tanto de salvar quanto de destruir em razão do seu desejo sexual e da sua raiva. Segundo Sano, o mito de Siringe é especialmente relevante para compreender o valor do uso da violência, na medida em que a representação da lenda por Dáfnis e Cloé concorre para um novo final: enquanto, no mito narrado por Lamon, Siringe é transformada em caniço na fuga contra Pã, na dança Dáfnis toca a siringe quando Cloé se esconde, insinuando que a violência demonstrada no mito não tem lugar no mundo humano.³³² Dáfnis aprende, portanto, a fazer uso da raiva e da violência masculinas de forma regrada e coletiva, devendo abandonar a posição inocente e infantil de brincadeiras pastoris para assumir seu novo estatuto de membro de família cidadina e rica.³³³

Com efeito, não é óbvia muito menos unívoca a interpretação do romance a partir da perspectiva que vê no relacionamento entre os jovens e ingênuos pastores a reciprocidade sexual e amorosa. Há toda uma fortuna crítica, lentamente elaborada ao longo de alguns séculos, que indexa *Dáfnis e Cloé* a um conjunto de produções culturais que expressariam transformações comportamentais e matrimoniais, de acordo com sentimentos particulares, subjetivos e mútuos (e em alguns casos, verdadeiros e puros). Por isso, a maior parte dos leitores identificou na mutualidade afetiva e na simetria sexual o princípio evidente da narrativa de Longo, na qual os amantes se tornam imagens um do outro.³³⁴ E, não por acaso, para alguns dos leitores, *Dáfnis e Cloé* seria um dos raros e, ainda assim, mais intensos exemplos antigos para os relacionamentos amorosos modernos, pois exaltaria a felicidade do casal em contraponto à união meramente realizada pelo estatuto econômico e social dos proponentes. E, apesar de toda a força dessas interpretações – que, para sermos justos, são muitíssimo variadas e divergentes entre si, ligando-se, por vezes, apenas por esse aspecto muito específico –, nem sempre *Dáfnis e Cloé* cultivou corações apaixonados.

³³¹ WHITMARSH, 2011, p. 93-107.

³³² SANO, 2013, p. 145-149.

³³³ *Ibidem*, p. 153-155; 207.

³³⁴ HARDIN, 2000, p. 15.

Com isso, não se pretende apontar o modelo mais adequado para interpelar a obra antiga; pelo contrário, espero que o breve percurso até aqui realizado permita identificar um variado leque de leituras e suas diferentes combinações, inclusive com sua maior parte sendo muito pertinentes. De minha parte, a fim de melhor explicitar a perspectiva de que parte o argumento aqui exposto, acredito que o estatuto ficcional e representacional da narrativa possibilita – ou melhor, exige – um amplo leque metodológico que dê conta de diferentes variáveis em uma época de grandes transformações sociais e culturais.³³⁵ Nesse sentido, assumo a dívida com Brandão, para quem o romance antigo é “pós mimético”: “enquanto conserva o *mímema* mas descarta o que está por trás, rompendo assim a estrutura que garante o significado da representação, baseada na tensão entre o próprio (o objeto) e o outro (o *mímema*)”³³⁶. Se tudo é representação na narrativa, a dificuldade de se concluir definitivamente por um sentido ideológico a ser extraído da obra evidentemente se impõe.³³⁷

Seja como for, interessa observar que antes da década de 1980 o debate sobre o amor assimétrico entre os jovens pastores não estava amplamente colocado, o que impediu para muitos leitores modernos perceber Cloé como submetida a uma cultura patriarcal no relacionamento com Dáfnis. Pela última vez, vejamos como exemplo que em 1983, com R. L. Hunter, a violência sobre Cloé era percebida nos três mitos etiológicos (de Phátta, Siringe e Eco), que representariam o cruel destino da virgem caso ela se recusasse ao sexo e preferisse a castidade. Porém, prossegue Hunter, o amor de Dáfnis por Cloé difere das pretensões de Pan, Lampis, Dórcon e Gnaton precisamente por se basear em um afeto mútuo e de persuasão gentil. Dáfnis torna-se, portanto, um porto-seguro para Cloé em meio a investidas sexuais não consentidas.³³⁸

Inevitavelmente, os esforços de análise interpelam a obra antiga a partir de questões próprias dos classicistas e de seus tempos, ficando mais ou menos evidente a correlação estreita entre os dois tempos. No caso dos *genre studies*, que possibilitaram releituras de *Dáfnis e Cloé* de modo a fazer ver novos dados sobre a violência e a relação sexual não

³³⁵ Defendi na dissertação de mestrado que a invenção da ficcionalidade nos romances gregos teria expressado uma nova consciência do tempo histórico, diferente dos períodos clássico e arcaico na Grécia antiga, caracterizando, conseqüentemente, uma temporalidade ambivalente já não mais Antiga, ainda que indefinida, e, por isso, pós-Antiga (CARDOSO, 2015).

³³⁶ BRANDÃO, 2005, p. 243.

³³⁷ Aqui, não entro no debate sobre a impossibilidade de concluir pelo “sentido da obra” na Antiguidade, discussão que redundaria em um presentismo infértil. Em outra situação, José Antonio Dabdab Trabulsi chegou a conclusão semelhante, dada a dificuldade de estabelecer o estatuto da presença ficcional da mulher nas comédias de Aristófanes, ora lida como reprodução do patriarcalismo clássico, ora de crítica a ele (DABDAB, 2006, p. 29). Desse modo, apenas discordo da posição, como a de Kenneth Haynes, de que é possível identificar o “sentido da obra” literária por meio da capacidade da obra de julgar e não meramente de representar os valores e as morais sociais (HAYNES, 2006, p. 50).

³³⁸ HUNTER, 1983, p. 54-55.

simétrica entre os protagonistas, é possível identificar o contexto cultural e intelectual de produção junto aos movimentos feministas e contraculturais das décadas de 1960 e 1970. Em grande medida, esses movimentos – constituídos muitas vezes por jovens estudantes, que, em alguns casos, se transformariam em pesquisadores e professores de instituições de ensino – foram extremamente importantes para questionar aspectos da formação tradicional familiar e do constrangimento ao prazer sexual.³³⁹

No primeiro momento, a contradição parece flagrante, pois os movimentos contraculturais são parte do desdobramento do pensamento romântico dos séculos XVIII e XIX. Vimos que o romantismo foi responsável pela invenção de um imaginário pastoral que expurgou daí a violência campestre – em particular, a de cunho sexual e contra a mulher – de modo a fazer das relações humanas modelos moralmente edificantes. Porém e, talvez, por isso mesmo, os movimentos românticos se contrapuseram fortemente à destruição da paisagem natural pela industrialização crescente, colocando-se em defesa de uma relação mais estreita com o mundo natural. Não por acaso, atualmente, estudiosos como Peter Coates e Gilbert Lafreniere analisam a emergência dos movimentos ambientalistas e contraculturais nos anos 1970 como parte de uma versão romântica que caracteriza a natureza pelos qualitativos de estabilidade, equilíbrio, ordem e coletividade.³⁴⁰ Marcos Alexandre Capellari destaca algumas características comuns a movimentos tão distintos marcados pelo romantismo:

a denúncia à racionalidade instrumental do Estado, à redução do indivíduo à condição de um número serializado e o anseio pela restauração da autonomia do sujeito na condução de sua vida e, por conseguinte, pela sua participação consciente na própria história entendida como macro; autonomia que não é concebida apenas como condição para a liberdade e felicidade individual, mas também essencial no processo de transformação da realidade social.³⁴¹

É verdade que essas transformações comportamentais, longe de implodirem as relações sexuais tradicionalmente instituídas, foram resultados de graduais explorações e deslocamentos, de idas e vindas, sem encadear um desenvolvimento linear de libertação. Além disso, nem sempre as lutas feministas e os movimentos contraculturais estiveram em sintonia. No caso brasileiro, mas não somente nele, relatos de mulheres que vivenciaram as

³³⁹ Acentuo a pluralidade dos movimentos feministas, sem ignorar as diversas “ondas” e as tensões existentes entre eles. Genevieve Liveley faz um breve balanço das implicações dos feminismos para os estudos clássicos, apontando que já em 1987 Marilyn Skinner percebeu que a introdução do feminismo como campo de pesquisa impactou os estudos clássicos, ao permitir múltiplas e discordantes leituras do texto antigo. Liveley retoma as ponderações de Mary-Kay Gamel, para quem a variedade de leituras do texto antigo não prova a validade de todas as leituras ou a atemporalidade das obras clássicas, mas que as leituras tanto quanto os textos são localizados historicamente (LIVELEY, 2006, p. 61-63).

³⁴⁰ LAFRENIERE, 2008, p. 304-310; COATES, 1998, p. 144.

³⁴¹ CAPELLARI, 2007, p. 203.

comunidades *hippies* – nas quais jovens, geralmente de classe média, procuraram fugir de determinados regramentos sociais e hierarquias parentais – dão conta da perpetuação das relações de poder, apesar do discurso liberalizante. Para a atriz e roteirista Maria Lucia Dahl, “o homem não se transformou” com a contracultura, que apenas permitiu um discurso que os impelia a transar “com todas as meninas” sem quaisquer tabus.³⁴² A psicanalista Maria Rita Kehl relatou a dificuldade de manter a convivência em comunidade, depois de dar à luz um filho com uma tese de doutorado a ser escrita:

Eu lavava fralda na mão e ainda fazia tese. Isso durou um ano e meio. Foi rápido porque logo comecei a sentir a barra de coisas que não iam mais dar certo, a não ser que todos tivessem filhos. Porque na hora de fazer comida... Eu amamentando, precisava ter alimento e, na época, a gente tinha aquele hábito de ir na esquina e comer uma coxinha. Então, além de ter a criança e a tese para fazer, comecei a ser a dona de uma casa com oito marmanjos. Aí tinha que tirar o cinzeiro do chão porque o meu filho engatinhava e estava cheio de ponta de cigarro; tinha que limpar cocô de cachorro no quintal, enfim, ficou pesado demais. Eles até colaboravam, mas filho é uma coisa tão radical na vida que eu não podia esperar que quem não tivesse entrasse na minha vida.³⁴³

A contradição que emergiu das experiências contraculturais possibilitou que mulheres – e homossexuais – colocassem novas questões sobre sexualidade, gênero e erotismo, temas que até então a esquerda tradicional e a direita liberal e social-democrata lidavam com moralismo conservador. Sob uma ditadura militar na década de 1970, o país assistiu à associação da contracultura às estratégias soviéticas de hegemonia na educação de jovens. Como exemplo, citamos o caso do Comandante da 10ª Região Militar em Fortaleza, General Milton Tavares de Sousa, que “revelou aos diplomados da Escola Superior de Guerra que o movimento *hippie* foi criado em Moscou e que se os pais não orientassem cuidadosamente a juventude, o comunismo acabará dominando o Brasil”³⁴⁴. Com polo invertido, a estratégia foi a mesma entre alguns militantes revolucionários de esquerda no Brasil, muitas vezes desqualificando a homossexualidade e a liberdade sexual em geral como parte de um comportamento pequeno-burguês.³⁴⁵ E, no entanto, a aversão de conservadores à direita e à esquerda contra movimentos contraculturais revela uma transformação social pungente, que extrapola os ditames da disciplina militar e partidária.

³⁴² *Apud* DIAS, 2003, p. 231.

³⁴³ *Apud Ibidem*, p. 242.

³⁴⁴ GENERAL alerta..., *Jornal do Brasil*, 10 de outubro de 1976, p. 30.

³⁴⁵ DELMANTO, 2013, p. 111-117.

Roberto Freire foi um desses importantes atores contraculturais no Brasil, ao lado de muitos outros, como Gal Costa, Gilberto Gil, José Celso Martinez, Luiz Carlos Maciel e Torquato Neto, apesar de alguns deles não se considerarem integrantes de um movimento específico.³⁴⁶ Médico e psicanalista de formação, Freire abandonou a clínica em meados da década de 1960 para, em 1972, depois de ser torturado nos porões do regime militar, retornar à clínica sob uma perspectiva anti-psicanalista. Sua experiência nas celas permitiu que percebesse as dificuldades que militantes de esquerda tinham para lidar com as marcas da tortura e, em decorrência disso, com a própria sexualidade. A *somaterapia*, como mais tarde foi denominada, visava primeiramente dar suporte a um público específico, que necessitava de se desbloquear tanto pela palavra quanto pelo corpo. Com o passar dos anos, sua terapia atraiu outras camadas sociais, sobretudo mulheres de alto poder aquisitivo, em geral, insatisfeitas com o casamento. À primeira vista, a percepção apressada sobre a contracultura pode enganar quem acredita que ela esteve restringida às experiências juvenis.

As mulheres que procuravam a *somaterapia* para romper com certas convenções sociais, causas de seus transtornos psíquicos, muito provavelmente não imaginavam que há mais de dez anos Freire havia tido uma relação de desprezo com o movimento feminista. Em uma entrevista para o jornal *Estado de São Paulo*, “dez artistas e intelectuais” responderam a nove perguntas sobre mulheres. Em geral, a posição dos entrevistados varia entre a misoginia explícita e a complacência com as mulheres “femininas” e “bonitas”. Reconhecido cenografista teatral, Flavio Rangel, ante a pergunta sobre a existência de uma “característica na mulher [...] ser especialmente aborrecida”, responde que “a característica mais aborrecida numa mulher é o grau que essa mulher tem de aborrecer o homem. Falar muito, dirigir automóvel e evidentemente, ser aviadora militar. As mulheres que têm cabecinhas lindas não devem usá-las para o ato de pensar”. Questionado sobre um possível hábito da mulher que achava “especialmente sem encanto”, Freire diz:

A mulher só perde o encanto quando não consegue manter o homem em “suspense” lírico e erótico. Exemplo de coisas que perturbam o ponto ótimo desse “suspense”: todos os hábitos de mimetismo masculino e o jeito

³⁴⁶ A dificuldade da identificação com o movimento contracultural provinha das disputas entre diferentes grupos de artistas provenientes do cinema, da música, das artes plásticas e do teatro, a respeito do papel que o artista deveria desempenhar em tempos de ditadura militar, o que acabava quase sempre em uma denúncia contra a alienação e a “diluição da cultura e um comercialismo do trabalho artístico”, daí o termo pejorativo de *desbundados* (COELHO, 2010, p. 282). Para o decisivo papel de artistas na construção do movimento contracultural brasileiro, vinculado a discursos e práticas que visavam resistir ao controle social autoritário e promover uma cultura de direitos humanos, ver DUNN, 2001.

afeminado – pleonástico principalmente das mulheres adeptas do “feminismo”³⁴⁷.

Entre 1961 e 1972, ocorreu uma verdadeira transformação social, mas em especial uma transformação de si no que tange à moral sexual. O movimento contracultural permitiu – ainda que não obrigatoriamente, como vimos com os relatos de Dahl e Kehl – que homens e mulheres pudessem rever suas posturas frente às normatizações de gênero sexual. Publicado em finais de 1965, o romance *Cleo e Daniel* situa-se justamente no momento em que Freire questiona a relação entre individualidade e sociedade, dando a ver o processo de subjetivação da norma por personagens que se identificam com as margens.

Tomado ao mesmo tempo como referência e contraponto, o amor idílico de Dáfnis e Cloé é impossível de ser vivido por Cleo e Daniel. Antes do golpe civil-militar de 1964, liberdade sexual e justiça social parecem projetos possíveis para Freire, apesar de todas as dificuldades; depois, ambas as ambições são constrangidas por forças reacionárias de tal modo que horizontes diversos escapam à visão do escritor. Por isso, não haveria até então uma posição muito clara sobre o modo pelo qual a transformação de si poderia impactar a sociedade como um todo. A morte no lugar do amor, não por acaso, torna-se o destino inevitável das personagens freirianas. No entanto, talvez sem muita consciência, Freire abriu novas possibilidades de existência para si e para o público leitor, ao fazer da simetria afetiva de Cloé e Dáfnis um constrangimento para as relações sociais modernas, muito empobrecidas pelo egoísmo e moralismo sexuais generalizados. Freire é parte da contracultura no Brasil na condição tanto de “promotor” quanto de “produto” dela, no que Carla Fernanda da Silva denominou de desenvolvimento do “cuidado de si”, conceito entendido como ética de existência, em uma leitura foucaultiana.³⁴⁸

Roberto Freire não foi uma voz solitária nesse contexto. A proposta romântica de fusão entre amante e amado em harmonia com a natureza foi difusamente percebida no século XX como ilusão, falha, pois impossibilitada pelos agentes modernos, especialmente pela hipocrisia repressiva da burguesia; do mesmo modo, foi comum a percepção de que a reunião entre humanos e natureza deveria ser buscada pelo indivíduo em uma nova relação consigo mesmo, em conexão com um comportamento que promovesse a liberdade sexual.³⁴⁹ Assim, o

³⁴⁷ DEZ artistas..., *Estado de São Paulo*, 17 de março de 1961, p. 3

³⁴⁸ “Para compreender a importância da contracultura no desenvolvimento da *Somaterapia* é preciso deslocar o olhar das narrativas que, por vezes, compreendem este movimento tão somente como um evento a ser relatado – com início e fim, e com uma ou outra data para comemorar – e analisar sua dimensão micropolítica e a revolução do cotidiano com base num ‘cuidado de si’ apreendido da religiosidade oriental – budismo e zen budismo – que contribuíram na moldagem de uma estética de existência contracultural” (SILVA, 2013, p. 219).

³⁴⁹ HARDIN, 2000, p. 8; FLAHAULT, 2012, p. 537.

desejo de fazer do amor um reencontro com a natureza propriamente humana colocou em evidência as relações culturalmente marcadas pela dominação masculina, pela assimetria afetiva e pela violência sexual.

Mais ou menos na mesma época, Nikos Koundouros dirigiu o filme *Μικρές Αφροδίτες* (*As jovens Afrodites*) que é livremente baseado em *Dáfnis e Cloé* e nos poemas bucólicos de Teócrito. Lançado em 1963, o filme se passa na Grécia Antiga, por volta do século II a.C., quando um grupo de pastores nômades se estabelece por poucas semanas na costa de uma ilha em busca de água potável. O relacionamento amoroso estabelecido por dois casais nesse ínterim é interrompido pela repentina partida dos nômades. Em um dos casos, o par masculino encontra sua amada a deitar forçosamente com outro, o que o leva a se jogar contra um mar enfurecido.

O crítico de cinema Vrasidas Karalis observa que, enquanto o neoclassicismo no cinema projetou representações nas quais a Grécia Antiga foi o modelo da perfeição, da grandeza e da virtude encarnadas em grandes heróis e heroínas, Koundouros representou uma Grécia marcada pelas relações desarmônicas. Com diálogos mínimos, vestimentas simples e corpos nus que não expressam qualquer moral, *As jovens Afrodites* exploram desejos crus e inarticulados por personagens incapazes de desenvolver o relacionamento para além da atração mútua. Assim, o idealismo pastoril de Longo sai de cena para um realismo que dá a ver um incivilizado e indomesticável *eu*, buscando entender as descobertas das relações eróticas, justamente no que passam pela descoberta da violência e da frustração.³⁵⁰

Em comum, Freire e Koundouros fizeram da simetria amorosa de *Dáfnis e Cloé* uma ilusão, apesar de o fazerem pela decepção com o mundo político que os rodeava.³⁵¹ De certo modo, as adaptações artísticas antecederam a crítica dos anos 1990 em diante sobre Longo, ao evidenciar a simetria do amor idílico das protagonistas antigas como mero idealismo do mundo moderno. No entanto, as aproximações entre Freire e Koundouros param por aí. O realismo do cineasta grego possui natureza completamente distinta do romantismo de Freire, que procurou retirar outras consequências de *Dáfnis e Cloé* para que a decepção com o autoritarismo social não redundasse na abstenção do cuidado de si. *Cleo e Daniel* é o ponto final e o ponto de partida de uma mesma caminhada.

³⁵⁰ KARALIS, 2012, p. 100-101.

³⁵¹ Como Freire, Koundouros havia sido vítima de perseguição política, ao ser exilado da Grécia, o que marcaria seus filmes sob o signo da solidão humana.

PARTE II
O SUBMUNDO DE LONGO

Capítulo 3 – A tradução de Benjamim Clemente

Ano, 1965. O reboiço liderado por parte da juventude estava em plena gestação. Em breve, transformaria costumes, comportamentos e até mesmo culturas políticas. Em jornais e revistas, o calor do momento é acompanhado ora com curiosidade e admiração, ora com perplexidade e rejeição.³⁵² Benjamim Clemente, primeiro brasileiro a verter a obra de Longo, é produto e produtor dessa geração.³⁵³ Não encontraremos o resultado de sua tradução em bibliotecas ou livrarias, pois os originais foram destruídos sem publicação. Temos apenas algumas pistas de sua versão por intermédio da narração do psicanalista Rudolf Flugel, cuja percepção é por certo afetada pela crise existencial e profissional que ele então vivia.

As reações com a leitura da tradução de Benjamim de *Dáfnis e Cloé* foram todas dramáticas. Amante de Benjamim, Beatriz mantinha uma relação de terapia com o sexo, como se o ato pudesse reencontrar “as formas e as cores pressentidas” durante uma visão alucinatória que tivera durante a infância.³⁵⁴ Com a leitura da versão de Benjamim, ela transforma-se a tal ponto que, junto a ele, sente que são “transportados para o clima telúrico e pastoral da lenda”. Sob esse efeito, atiram-se “um aos braços do outro, numa tentativa de purificação completa e definitiva como imaginavam haver sido o primeiro ato de amor completo entre Daphnis e Chloé”. Porém, com a recusa da editora em publicar a tradução de Benjamim, fato que o deixara impotente, Beatriz se frustra por não conseguir concretizar o que imaginava ser a “purificação completa e definitiva”. E, “sem amor, vazia e impotente”, ela acaba por ser engolida pela “visão infantil” que a atormentava, passando a se comportar como se tivesse seis anos de idade, “brincando de casinha com seus quadros”³⁵⁵.

Por sua vez, Flugel dizia não saber avaliar se a versão de seu amigo seria propriamente bela ou verdadeira, mas não tinha dúvidas de que a obra de Benjamim era perigosa. Em suas palavras, não compreendera “quase nada do que estava escrito naquelas trezentas páginas. Sentia apenas ser tudo absolutamente intolerável, inaceitável, porque verdadeiras e belas demais”. A única alternativa, de acordo com Flugel, seria a destruição dos originais. É certo que o desencanto com a psicanálise já se manifestava antes mesmo da

³⁵² No período, a transgressão e delinquência da juventude de classe média eram denominadas “transvio”. Segundo Lídia Noêmia Santos, a imprensa retratava-os como responsáveis pelo aumento da violência urbana; por outro lado, esses jovens também simbolizavam o “novo” representado pela adoção da cultura norte-americana, via consumo de produtos culturais (SANTOS, 2013, p. 17-18). Ver também CAPELLARI, 2007, p. 15-80.

³⁵³ O português João Barreira traduziu Longo a partir de uma versão francesa com publicação em 1930.

³⁵⁴ FREIRE, 1965, p. 7.

³⁵⁵ FREIRE, 1965, p. 37.

leitura da versão de Benjamim para *Dáfnis e Cloé*. No entanto, não será exagero afirmar que, a partir de então, Flugel passa de fato ao abandono da profissão, ao afirmar para um de seus clientes que a psicanálise, a respeito do amor, “não é melhor do que já descobriu a filosofia, a religião, a quiromancia”³⁵⁶.

O próprio Benjamim é afetado para além da impotência sexual causada pela recusa da publicação de sua tradução. Em carta a Flugel, escreve ele estarem “todos loucos”, uma vez que “a alienação tem muitos caminhos” e que a alienação “mental é menos importante e grave que a vital”. Em seus dizeres, seria a própria vida a estar louca. Com efeito, Benjamim começa a “brincar com religião”, travestindo-se de pai de santo, a partir da criação de um terreiro em Salvador. Não só os “imbecis” acreditariam naquele charlatanismo, bem como o próprio Benjamim, que acaba crendo verdadeiramente na existência de Deus. Em seguida, descobre estar com câncer e curiosamente passa a ressuscitar pessoas. Desde então, não pensa mais em *Daphnis e Chloé*, pois não haveria interesse maior, nem mesmo em relação ao amor, para quem “domina o mistério da vida e da morte”³⁵⁷. O que teria feito Benjamim para transformar uma simples tradução de *Dáfnis e Cloé* em ponte para alucinação, desilusão e mistificação?

Solidário a Benjamim, que enfrentava a doença, Flugel compra algumas edições raras da obra de Longo e “algumas gravações do balé de Ravel inspirado na obra grega” para agradá-lo. Porém, ao escutar o balé, Benjamim é enfático ao dizer que os arranjadores não entenderam “um níquel da coisa”. Pede então a Flugel que leia a versão francesa feita por Paul-Louis Courier. Sabemos, pela narração do psicanalista, o último parágrafo da obra:

“Cependant, Daphnis et Chloé se couchèrent nus dans le lit, là où ils s’entrebaisèrent et s’entr’embrassèrent sans clore l’oeil de toute la nuit, non plus que chats-huants; et fit alors Daphnis ce que Lyceninon lui avait appris: à quoi Chloé connut bien que ce qu’ils faisaient auparavant dedans les bois et emmi les champs n’était que jeux de petits enfants”. Fim.³⁵⁸

Benjamim chora ao término da leitura feita por Flugel. Na sequência, estabelecem um diálogo revelador sobre a tradução brasileira:

- Você leu minha versão. Lembra? A que destruímos em seu consultório. Era perfeita!
- Mas impossível, Benjamim. Impossível compreendê-la. Você trocava o amor pela morte. Invertia tudo. Além de incompreensível, era cruel demais.

³⁵⁶ FREIRE, 1965, p. 75.

³⁵⁷ FREIRE, 1965, p. 82-83.

³⁵⁸ FREIRE, 1965, p. 112-113.

- Era belo!
- Sim, era...
- Os adolescentes descobrindo a morte e a praticando em lugar do amor, com paixão e ternura, violenta e docemente. E sendo o sexo instrumento mortal. A dor, em lugar da alegria. O desespero total, substituindo a paz.
- Aranhas e cobras e não cabras e ovelhas...
- Subterrâneos e charcos e não prados e montanhas...
- E a caçada.
- Sim, a caçada, Alemão! Era o maior e melhor momento da obra...

Por fim, Benjamim exaspera-se:

O amor, sendo traído, mentido, negado iludido, falsificado, destruído! Porque não são as pessoas que existem, mas a esperança de amor que há nelas. Não há nomes, não há olhares, não há gestos, palavras. Apenas o seu conteúdo, em promessas, intuições de amor. Não há projetos de vida, não há realizações, não há conquistas, somente essa busca cega e desesperada de salvar o frágil e único legado de Deus! A ilusão de amar. Porque a vida humana é essa imensa e grotesca caçada: cada homem tentando alcançar o germe de amor que há no outro, para aprisioná-lo, feri-lo, matá-lo. Por isso fazem-se amigos, solidários, parceiros, parentes, amantes, sócios. Porque é preciso estar mais próximo, mais ao alcance do ódio, mais perto da ilusão de amor do outro. Para a ceva, para o bote, para o crime. A Humanidade é o resultado dessa caçada. Os homens estão vivos, mas o seu amor está morto. Assassinado. Um matou a possibilidade de amor no outro. A lei é essa mesma: amor por amor, para que não haja amor.³⁵⁹

O feliz enlace matrimonial que desfecha o texto antigo é irrealizável para Benjamim. A tradução brasileira tensiona a de Courier, apontando para a impossibilidade de conciliação entre o desejo e a realização. Na versão de Benjamim, a tranquila paisagem de prados e montanhas onde cabras e ovelhas são pastoreadas é substituída pelo cenário lúgubre de subterrâneos e charcos habitados por aranhas e cobras;³⁶⁰ perdidas em uma “grotesca caçada” que visa aprisionar o amor que há no outro, os protagonistas descobrem no sexo a morte e experimentam a dor e o desespero no lugar de alegria e paz. O confronto entre as duas traduções acerca das paisagens, dos animais e dos sentimentos visa evidenciar a impossibilidade de um amor tal qual o de Dáfnis e Cloé.

Essa sucinta descrição sobre a tradução de Benjamim e o impacto dela em seus leitores constitui parte da primeira metade do romance *Cleo e Daniel*, de Roberto Freire. De certo modo, ela indica qual será, na segunda metade da obra, o desenvolvimento narrativo dos protagonistas que dão título ao romance. São elas que encarnam o destino trágico da versão de

³⁵⁹ FREIRE, 1965, p. 113-114.

³⁶⁰ É possível que a utilização do termo “subterrâneo” também procure aproximar os protagonistas de um comportamento identificado com a cena *underground*, especialmente a estadunidense, na qual a literatura *beat* foi uma de suas mais globalizadas expressões.

Benjamim para Longo expressando a impossibilidade de experimentar um amor como o vivido pelas personagens antigas. Mais do que isso, a referência à tradução de Paul-Louis Courier indica tratar-se também de um amor *naïf*, que, como vimos na primeira parte da tese, é caracterizado pela valoração da ingenuidade própria das crianças e do comportamento humano conforme a natureza. Isto é, veremos a seguir que, longe de designar uma situação ridícula, a *naïveté* de Cleo e Daniel constitui um imaginário de amor que se contrapõe às relações viciosas da sociedade moderna.

Filha de Senador, Cleo é uma garota jovem que mantém relacionamentos sexuais com vários homens. Quando o sangue escorre pela primeira vez de suas pernas, fica cheia de dúvidas:

Que diabo era isso? Por que devia sofrer assim? Por que ensanguentar-se todos os meses? Não via sentido, nem utilidade. Apenas o sofrimento e a sujeira, absurdos. E se gritasse? Devia ter alguma relação com as coisas que fazia com Daniel, Cláudio e Marcus, com o que as mulheres fazem com os homens. Sobre essas coisas ninguém nunca fala.³⁶¹

Ao tentar sanar suas dúvidas com a mãe, Cleo descobre-a deitada com outro homem, um médico pediatra. Os amantes assustam-se, mas Cléo não vê nada de estranho, pois pondera que “em Brasília, a esta hora, [seu pai] devia estar deitado com outra mulher. Na cama do marido dela. E o que é que tem isso?”³⁶², questiona. A postura liberal de Cleo permite um diálogo franco entre os três e, assim, questiona assuntos que lhe intrigam mais do que o adultério de seus pais:

Por que é que as mulheres ficam menstruadas? (...) Por que elas devem deitar e ser penetradas pelos homens? Por que algumas gritam, gemem, se contorcem e depois ficam meio desmaiadas? (...) Porque ficam grávidas às vezes? Por que algumas precisam fazer aquela operação e, outras, depois de nove meses vão para a maternidade e têm filhos?³⁶³

Cleo ignora por completo as intimidades de seu corpo, de sua sexualidade, até mesmo o significado da cirurgia que a levou ao aborto. Isso tudo sem qualquer verossimilhança narrativa, já que ela ainda não havia menstruado, o que conota a artificialidade da ignorância: “se soubesse disso tudo, não teria deixado que me fizessem aquela operação”, replica Cleo ante a explicação do médico. Ela desconhece o gozo nas relações sexuais e até mesmo o que seja isso. O médico explica que o orgasmo não depende apenas dela e que “os homens,

³⁶¹ FREIRE, 1965, p. 141

³⁶² *Ibidem*, p. 142.

³⁶³ *Ibidem*, p. 143-144.

geralmente, são muito egoístas nessas coisas”. Em outras palavras, a simetria sexual não é a norma nos relacionamentos e deve ser buscada tanto pela mulher quanto pelo homem. Cleo não entende, pois “Daniel faz Sandra sentir isso” e alega que não sente nada, “mesmo com ele”³⁶⁴. Portanto, não é que Daniel seja um desses homens egoístas que deseja um prazer exclusivo. A simetria é fruto de uma procura em conjunto, de casal, não individualizada. Finda a conversa, Cleo “não se conformava de haver ficado tanto tempo ignorante de coisas tão simples e claras. E mais raiva ainda de não conhecer as tais emoções que a mãe e Sandra sentiam”³⁶⁵.

Apesar de algumas semelhanças entre Cleo e Cloé, como a ignorância com relação à sexualidade, observamos algumas diferenças entre a trajetória das duas protagonistas. Enquanto Cleo experimenta a relação sexual antes mesmo de conhecer o amor, Cloé apaixona-se pela primeira vez ao ver Dáfnis banhar-se nu e somente ao final do romance, já casada, deita-se no leito nupcial com seu esposo. Ao contrário do mundo pastoral, no qual Cloé deve preservar-se ante as investidas sexuais dos pretendentes até se fazer mulher, a virgindade de Cleo não é colocada em questão. Para ambas, o sentimento amoroso deve ser reciprocamente correspondido. Contudo, a relação que cada casal mantém com o ato sexual diverge. No romance antigo, o amor está dado desde o Livro 1 com as brincadeiras de pastores; deve-se alcançar a penetração na relação sexual, ainda que, segundo David Konstan, ela tenha que se dar de acordo com os protocolos tácitos das brincadeiras. No romance moderno, a penetração nada significa sem a existência do amor, “o principal [que] permanecia inacessível”, segundo Cleo.³⁶⁶ Aí, não há ignorância quanto ao sexo, mas sim sobre o amor, compreendido como enigmática reciprocidade de afetos e de gozo.

Proveniente de família menos abastada, Daniel não se adequa aos padrões sociais nem aos regramentos familiares, sentindo-se quase sempre asfocado. Procura socorro em Flugel, que, em meio às próprias angústias profissionais com a psiquiatria, acaba facilitando seu acesso a “bolinhas” – anfetamina, uma droga estimulante – ao lhe dar receita para comprá-las em farmácias. Por conseguinte, Flugel torna-se alguém a quem Daniel recorre com frequência. Entretanto, o jovem encontra no abuso das drogas um gozo apenas provisório. O surto causado pelo consumo excessivo de “bolinhas” torna-se motivo para os pais interná-lo

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 144.

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 145.

³⁶⁶ *Op. Cit.*

no Sanatório Mesmer. Identificado como louco, é submetido a tratamento de choque, “agonia sem morte, orgasmo sem prazer”, nas palavras do narrador.³⁶⁷

Daniel foge do sanatório com auxílio de Flugel. A experiência brutal do eletrochoque imprime em seu corpo a experiência da violência e da punição. Ao perambular pela Praça da República, chora sem saber o motivo. Desperto da anestesia em que se encontra, Daniel sente solidão, “a primeira emoção identificável, após seu despertar no hospital”, e percebe os “olhares puros” das crianças que o observam. Em seguida, sente “necessidade de alguém. Para comunicar alguma coisa importante. Para dar (...). Sensação absurda, linda, virgem”³⁶⁸. Apenas um pensamento vem à cabeça: “Cleo”, grita o ofegante Daniel. A jovem, que acabara de ter a conversa com a mãe e o médico, caminha por ali, com uma maleta, como se fugisse de casa. Os dois olham-se. O encontro é de fusão: “As mãos se encontraram quando não era mais possível falar. Porém ainda houve tempo para que Cleo e Daniel dissessem os nomes, um dentro do outro”³⁶⁹.

Na praça, em meio a transeuntes, o beijo dos jovens é imóvel: “nenhum movimento na superfície. Indício aparente algum de que havia sido violado o segredo da vida dentro daquele beijo”³⁷⁰. Não se trata de mero afeto. Ao invés da penetração, apenas um beijo tem a potência de fazer Daniel descobrir um sentimento, que também é o de Cleo, nunca antes sentido:

Um despertar de sono eterno, dos átomos, das células, dos órgãos. Mais luz que calor. Sentia a transparência inflamada de uma necessidade antiga e desconhecida. No alto, muito alto, acima de tudo, percebeu que a vida se reorganizava dentro de si, fluindo mansamente de todas as partes iluminadas, para um centro único (...). Daniel sentiu e compreendeu tudo o que acontecia em Cleo. Porque não havia mais Cleo. Nem Daniel. Havia o beijo.³⁷¹

Descrita como escultura, a cena alude ao beijo de Galateia e Ácis representados em mármore por Auguste Ottin em *La Fontaine de Médicis*: “Não se via nada, além da estátua de um beijo. Estátua de carne, mas estátua. Nenhum movimento. Apenas o tempo do beijo era maior, como o das estátuas. Só isso o que se via sobre o banco da praça”³⁷². Como discutido na Introdução dessa tese, as personagens esculpidas por Ottin foram interpretadas por engano de Freire como Cloé e Dáfnis, o que nos obriga a uma compreensão simbiótica entre o mito

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 148.

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 155.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 156.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 157.

³⁷¹ *Op. Cit.*

³⁷² *Ibidem*, p. 158.

ovidiano e a narrativa amorosa de Longo. Assim, o Ciclope – inexistente em *Dáfnis e Cloé* – atua, no romance de Freire, contra o amor juvenil, e representa pela postura moralista e conservadora da sociedade: “O primeiro transeunte achou bonito e parou. Olhava o casal, mas via sua própria condição. E chegou no limite de sua solidão e insatisfações. Deixou de sentir e pensou. Parou de pensar e julgou. Julgou com a solidão e as insatisfações. E condenou”³⁷³. Rapidamente, uma massa escandalizada com o beijo formou-se, passando a gritar e fazer gestos. O que se passa por ali? Por que não suportam um mero beijo? A narrativa prossegue e sabemos que os transeuntes veem no beijo de Cleo e Daniel “suas limitações, frustrações e angústias, a imagem da liberdade total, do prazer e da alegria revelados de forma pura e natural”; era a “visão física do eterno, o segredo humano revelado, a energia vital possuída e possuindo”³⁷⁴.

Cleo e Daniel encarnam a estátua de Ottin para beijarem como se fossem os protagonistas de Longo. Ou melhor, os antigos protagonistas mediados pela tradução Amyot-Courier, pois, desde as descobertas de Cleo sobre a sexualidade e o eletrochoque de Daniel, tudo aponta para um programa determinado. A ignorância de Cleo é subtraída para que ela volte sua atenção ao “principal [que] permanecia inacessível”; Daniel compreende a violência sobre seu corpo como um “gozo sem prazer”; a fuga de Cleo é sem rumo, rompendo com a hipocrisia da casa; os “olhos puros” das crianças preparam o ambiente para Daniel reconhecer a necessidade de comunicar algo importante, uma sensação “virgem”. Aos poucos, as personagens que ignoram o amor recíproco e temem a violência passam a desejar um ao outro sob o signo da pureza. A liberalidade do beijo que ofende os transeuntes da Praça da República não qualifica uma sociedade meramente moralista. Lembremos as palavras de Schiller segundo as quais a *naïveté* dos Antigos constrange o indivíduo moderno, ao fazê-lo perceber sua própria condição de privação. Por isso, a visão do beijo como “segredo humano revelado” faz ver as “limitações, frustrações e angústias” dos transeuntes. Cleo e Daniel tornam-se, ao menos momentaneamente, em centelha esperançosa da existência do amor *naïf*.

Por constrangerem os transeuntes com o beijo *naïf*, os jovens são expulsos da Praça da República e separados, sob os ânimos muito exaltados: “berravam que era preciso parar, acabar”³⁷⁵. Cleo e Daniel dirigem-se ao Hotel do Viajante, onde encontram repouso e podem enfim se relacionar sexualmente após a descoberta do amor. Porém, o casal não encontra paz no sexo. Questionam “por que não sentiam mais, no beijo ou na relação sexual, aquela paz

³⁷³ *Ibidem*, p. 157.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 158.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 159.

maravilhosa experimentada no banco da praça”. Daniel tem uma ideia: “Vamos à praça, Cleo! Quem sabe é ela... quem sabe está ali e não em nós”. Como em Longo, Cleo e Daniel não compreendem o que sentem um pelo outro.

O princípio de amor assemelha-se com o das personagens antigas: Cloé não dorme direito e sente-se como se estivesse doente; Dáfnis, depois de receber o beijo de Cloé, não tem mais apetite e diz ignorar a doença que lhe ataca.³⁷⁶ Em ambas as narrativas, o amor é indecifrável e causa sofrimento. No entanto, a de Freire inverte o desenvolvimento dos acontecimentos. *Dáfnis e Cloé* traça um lento mas inequívoco caminho para a solução das dores amorosas. Em *Cleo e Daniel*, os protagonistas são reiteradamente expulsos da praça e perseguidos, experimentando a sensação de que o sofrimento jamais terá fim. Diferente de Longo, a penetração sexual no romance de Freire, ainda que em uma relação sentida como simétrica, não traz paz. É como se Cleo e Daniel não encontrassem aquilo que Beatriz acreditou que seria possível experimentar em uma relação sexual com Benjamim, isto é, a “purificação completa e definitiva como imaginavam haver sido o primeiro ato de amor completo entre Daphnis e Chloé”. Com a frustração, o desespero inunda suas almas. Os jovens procuram Flugel como solução para o que acreditam ser um impasse eterno. Sugerem um “remédio que prolongue a paz dentro da morte”³⁷⁷. E Flugel, mesmo com toda a experiência profissional, dá-lhes a droga. Vira as costas e diz: “Morram! Longe, longe daqui!”³⁷⁸. Flugel abandona-os à própria sorte.

Difícil compreender a atitude pouco sóbria de Flugel. Enquanto Cloé e Dáfnis enfrentam vários desafios impostos pelas relações sociais adversas com o fim de se casarem, em Freire as interdições sociais se sobressaem à união amorosa. Fica evidente que a morte espreita a todo instante o relacionamento entre Daniel e Cleo, vencendo-os por fim. Porém, pouco explícito é o papel que a história – compreendida como decurso do tempo nas experiências humanas – possui para a concepção do amor e da morte. Se, por um lado, Longo e a tradição que o constitui são fundamentais para a compreensão de *Cleo e Daniel*, por outro, há outras referências de igual importância que permitem melhor qualificar a obra de Freire e, por conseguinte, a própria intertextualidade que tais citações mantêm com *Dáfnis e Cloé*.

Ainda na primeira metade do romance, Benjamim é responsável pela segunda referência à cultura clássica. Em diálogo com Flugel, o tradutor brasileiro expõe o mito do andrógino encontrado no *Banquete* de Platão. Segundo Benjamim, o mito seria a metáfora

³⁷⁶ LONGO, I, 13-17.

³⁷⁷ FREIRE, 1965, p. 171.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 172.

para o que ele entende como a condição de incomunicabilidade do amor, “o elo fundamental” para sempre “perdido”: “o que resta na gente pedindo complementação, a boca, os olhos, as mãos e o sexo, são cicatrizes da cisão longitudinal do andrógino”, explica Benjamim. Assim, por esses “pontos hoje cegos, obturados” do andrógino, “fluíam o amor e outras comunicações ancestrais de que não temos memória”³⁷⁹.

No diálogo platônico, Aristófanes discorre sobre o princípio da natureza humana, dividida entre três gêneros: o masculino, o feminino e um terceiro, composto dos outros dois, o andrógino. Por terem empreendido um ataque aos deuses, Zeus deliberou que cada um deles fosse cortado ao meio para que perdessem suas forças. Realizada a divisão, cada metade passou a procurar, em vão, a outra. Compadecido, Zeus ordenou que seus sexos fossem deslocados, de modo que pudessem procriar entre si, por penetração do masculino no feminino. Desde então, conclui Aristófanes, “o amor de um pelos outros é inato na humanidade, reunião do princípio da natureza, que procura produzir o um a partir de dois e curar a natureza humana”³⁸⁰.

Como no caso de Longo, a referência ao mito do andrógino deve ser compreendida a partir das mediações modernas do texto antigo. A referência a Platão enseja necessariamente uma leitura que não poderia estar à disposição de Courier. Durante o século XIX, as mais diversas áreas do saber fizeram do sexo matéria privilegiada de confissão, valorizando-o como segredo que, colocado em discurso, revelaria a verdade profundamente oculta dos prazeres individuais. A análise das condutas sexuais, de suas determinações e efeitos foi descrita por Michel Foucault como sendo o moderno dispositivo de poder, a *scientia sexualis* que desbravaria a subjetividade humana para fazer dela um objeto de saber. A psicanálise, um desses desdobramentos científicos, ganharia melhor contorno com os avanços empreendidos pelo vienense Sigmund Freud.³⁸¹

Entre as diversas publicações de Freud, o trabalho *Jenseits des Lustprinzips* [*Além do princípio de prazer*], publicado em 1920, certamente tem relevância ímpar na história da psicanálise, em razão da proposta inovadora com relação à própria obra freudiana e também em razão do contraponto às teorias enunciadas por Alfred Adler e, em especial, por Carl Jung, que então punham em xeque os fundamentos recentemente estabelecidos pela clínica.

³⁷⁹ FREIRE, 1965, p. 5-7.

³⁸⁰ No grego: “ἔστι δὴ οὖν ἐκ τόσου ὁ ἔρωρ ἔμφυτος ἀλλήλων τοῖς ἀνθρώποις καὶ τῆς ἀρχαίας φύσεως συναγωγὸς καὶ ἐπιχειρῶν ποιῆσαι ἐν ἐκ δυοῖν καὶ ἰάσασθαι τὴν φύσιν τὴν ἀνθρωπίνην” (PLATÃO, *O banquete*, 191c-191d).

³⁸¹ A denúncia de normalização dos corpos comodamente aceita pela psicanálise ultrapassou o círculo em torno de Freud. Mesmo as propostas de seu discípulo dissidente Wilhelm Reich foram tomadas como críticas ainda tímidas, que se escondiam “por trás dos arrebatamentos”, a serviço da integração do sexo pela ciência (FOUCAULT, 1976, p. 11).

O acirramento em relação às teorias psicanalíticas já havia se tornado público em 1912, quando Freud se opôs obstinadamente a aceitar que a libido pudesse atuar como energia anímica primordial indiferenciada, tanto sexualizada quanto dessexualizada, como propôs Jung, pois, nesse caso, inexistiria o conflito psíquico entre a pulsão sexual (movida pela libido) e a pulsão de autoconservação (movida pelo interesse).

Esse dualismo era central no pensamento freudiano, na medida em que a pulsão sexual – força desregrada e indomesticável, que procuraria a todo custo o prazer – e a pulsão de autoconservação – cujas funções do eu orientariam os caminhos da realização do prazer de acordo com as condições impostas pelo mundo exterior – protagonizavam um equilíbrio apenas precário dentro do aparelho psíquico. Para Freud, admitir o fim desse conflito significava reduzir a sexualidade a condicionamentos sócio-históricos de repressão, de modo que o saber psicanalítico se tornava mero expediente simbólico e moral de interpretação das neuroses, sem alcançar os conflitos próprios à “pré-história” do paciente.³⁸²

Freud sabia, entretanto, da fragilidade estabelecida pela distinção entre pulsão sexual e de autoconservação. Pelo menos desde 1914, em *Zur Einführung des Narzismus* [*Sobre o narcisismo: uma introdução*], ele próprio já havia proposto que o eu também seria objeto de investimento libidinal, na medida em que o sujeito mantinha relação amorosa com seu próprio eu, caracterização do narcisismo. No novo dualismo proposto em *Além do princípio de prazer*, Freud incorporou as pulsões sexual e de autoconservação ao que ele denominou de pulsão de vida, também chamada de Eros, cuja energia libidinal se contrapunha à energia de destruição da pulsão de morte, cujo correspondente grego é Thánatos.

Antes reservada ao caráter da pulsão sexual, a redução energética foi atribuída à pulsão de morte, entendida como tendência biológica geral dos seres vivos “à restauração de um estado anterior de coisas”, isto é, ao estado inanimado. Então, no princípio, diz Freud,

a substância viva esteve sendo constantemente criada de novo e morrendo facilmente, até que influências externas decisivas se alteraram de maneira a obrigar a substância ainda sobrevivente a divergir mais amplamente de seu original curso de vida e a efetuar *détours* mais complicados antes de atingir seu objetivo de morte.³⁸³

³⁸² FREUD, 1914a. Como todas as consultas para a obra de Freud foram realizadas em livro digital (e-book), não é possível localizar a referência das páginas.

³⁸³ FREUD, 1920. Na *Edição Standard Brasileira de Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*, feita a partir da edição em língua inglesa da *Standard Edition*, cujo tradutor foi James Strachey, ambos os termos empregados por Freud, “Instinkt” e “Trieb”, para se referir respectivamente a “instinto” e “pulsão”, foram ambos traduzidos por “instinto”, causando confusão nas definições feitas por Freud. Embora a opção nesse trabalho pela utilização da *Edição Standard*, manteve a tradução desse conceito e de outros que pareceu ao longo do trabalho mais adequada ao pensamento de Freud. Sobre o assunto, ver GARCIA-ROZA, 1994, p. 115-116. Para apresentação conceitual do vocabulário empregado por Freud, ver LAPLANCHE, 1982.

O longo desvio efetuado pela pulsão de vida evitativa, portanto, que a morte ocorresse de forma não natural, afastando “todos os modos possíveis de retornar à existência anorgânica que não sejam os imanentes ao próprio organismo”³⁸⁴. A ela estava reservado o papel de constituir e manter as unidades vitais do organismo contra o “poder demoníaco”, insistente em exigir repetidamente o retorno a uma impossível origem do ser primordial perdido, o vazio da inexistência. Consciente de que não havia qualquer teoria biológica para confirmar sua hipótese de trabalho, Freud lançou mão do mito do andrógino encontrado no diálogo *Banquete*, de Platão.³⁸⁵

O mito do andrógino representaria, para Freud, a alegoria fundamental desse Outro-sexo, o signo da ausência de um suposto saber sobre a diferença sexual, uma vez que o amor é impotente para nos conduzir à relação entre os dois sexos originários.³⁸⁶ Amar reporia necessariamente a cena primitiva da qual não temos memória, visto que o saber que o amante supõe encontrar no amado é precisamente o que o amado também não possui. Nesse entendimento, o desejo do amante (*erastés*) de se reconhecer no amado (*érôménos*), de se fundir a ele, tornar-se novamente uno, ressoaria como vestígios já estilhaçados da morte.

Considerar a apropriação de Freud do mito do andrógino de Platão inviabiliza a possível interpretação da morte de Dáfnis e Cloé na tradução de Benjamim como mero expediente trágico de um relacionamento juvenil desesperado. Apesar de escassos, Benjamim fornece alguns indícios para compreender a razão que levou as personagens ao descompasso na “busca cega e desesperada” de “alcançar o germe de amor que há no outro, para aprisioná-lo, feri-lo, matá-lo”, denúncia classificada como “caçada ao amor”. Em uma leitura psicanalítica, poderíamos lançar mão de diferentes argumentos frente a essa questão, como a relação ambivalente de amor e ódio,³⁸⁷ o fetichismo, que reduz o outro à condição de objeto,

³⁸⁴ FREUD, 1920.

³⁸⁵ Apesar das insuficiências da primeira proposta dualista, Freud ainda manteve na segunda proposta alguma fragilidade conceitual em relação à autonomia de cada pulsão, visto que “o princípio de prazer” parecia a ele “servir às pulsões de morte” (FREUD, 1920). Em vista disso, Garcia-Roza procurou entender a pulsão de morte contrariamente à ideia de retorno a um estado anterior de coisas. Segundo ele, a pulsão seria “vazia de forma, de sentido; não é nem sexual, nem agressiva”, mas submetida à articulação significante, diferenciando-se pelos seus modos de presentificação no aparato anímico: o disjuntivo e o conjuntivo. O dualismo não é concebido, conseqüentemente, “como um dualismo de *natureza* das pulsões, mas como um dualismo de *modos* da pulsão”. Desse modo, a pulsão de morte deverá ser entendida como força capaz de impedir a repetição do “mesmo”, “provocando a emergência de novas formas”, não obstante sua potência destrutiva. Em divergência com Freud, “a função conservadora estaria do lado de Eros, enquanto que a pulsão de morte seria a produtora de novos começos, verdadeira potência criadora” (GARCIA-ROZA, 1995, p. 156-163). De todo modo, importa compreender o entendimento comum acerca da psicanálise durante a década de 1960, quando as clínicas se expandiram nas principais capitais do país.

³⁸⁶ Esse seria o sentido que Lacan (1975) empregou para designar a impossibilidade da relação sexual.

³⁸⁷ “A observação clínica demonstra não apenas que o amor, com inesperada regularidade, se faz acompanhar pelo ódio (ambivalência), e que, nos relacionamentos humanos, o ódio é frequentemente um precursor do amor,

depreciando-o,³⁸⁸ ou o sadismo, que busca a destruição do outro (como também a de si mesmo).³⁸⁹

No entanto, importa ressaltar o que Benjamin aponta quando diz que o amor está morto. Tudo indica que o desfecho trágico opera segundo a lógica do que Freud concebeu como conflito entre pulsão de morte e pulsão de vida.³⁹⁰ A referência de Benjamin a Platão indica o mesmo escândalo freudiano com a impossibilidade da existência do amor no sentido de que jamais há complementaridade nessa busca infundável pelo ser primordialmente cindido. E mesmo o processo de *détour* operado por Eros é impotente frente às forças de Thánatos, que impõem um caminho direto, abreviado, para *restaurar um estado anterior de coisas*. Por restar a Eros recompor o impossível, Benjamin não tem dúvidas em identificar a grotesca caçada humana como mera “ilusão de amar”³⁹¹.

À primeira vista parece estranho que Benjamin retome um mito que fundamenta a teoria de Freud sobre as pulsões de vida e de morte ao mesmo tempo que Flugel se rebela contra a ineficácia da psicanálise. A centralidade da questão passa pela conexão, feita pelo próprio Benjamin, entre o mito do andrógino e as personagens de Longo. Com leitura de “muitos anos”, Flugel não entende a relevância que Benjamin confere a *Dáfnis e Cloé* na tradução de Courier: “mas o que há na história pura e lírica daqueles adolescentes gregos que possa resistir ao seu pessimismo cínico, Benjamin?”, inquire ele com certa dose de deboche.

mas também que, num certo número de circunstâncias, o ódio se transforma em amor e o amor em ódio” (FREUD, 1923, Seção IV). Mais tarde, Lacan designaria tal ambivalência como *hainamoration* [geralmente traduzido por *amódio*], pois “o verdadeiro amor desemboca no ódio” (LACAN, 1973, p. 200), na medida em que o ódio anuncia a presença de um real na experiência do sujeito que revifica a existência da pulsão de morte. Em acordo com essas leituras, Sandra Flanzer argumenta que o “ódio é oriundo da relação estrutural do sujeito com o Outro: o sujeito odeia o Outro por conta da paixão que nutre pelo Ser do Outro. Ao ser destituído, excluído da possibilidade oferecida pelo Ser, ao sujeito só resta a tentativa de demolir este Outro” (FLANZER, 2006, p. 225).

³⁸⁸ FREUD, 1910; 1912; 1927.

³⁸⁹ A violência dirigida ao outro consiste no desvio de parte da pulsão de morte ao mundo exterior pela instância do eu que, sob influência da libido narcisista, procura se impor como objeto amoroso; “outra porção não compartilhada dessa transposição para fora permanece dentro do organismo e, com o auxílio da excitação sexual (...), lá fica libidinalmente presa”. Essas seriam as origens do sadismo e do masoquismo, respectivamente. O retorno do sadismo ao eu, acrescido ao masoquismo original, ocorreria onde uma supressão cultural das pulsões impedisse que grande parte dos componentes impulsivos destrutivos fossem exercidos na vida (FREUD, 1924). O tema é complexo, pois a distinção da energia investida, sexual ou não sexual, associa a diferentes modos de domínio sobre o outro, respectivamente, por meio do sadismo ou da pulsão de morte. Laplanche cria uma terminologia mais rígida, tendo em vista que o próprio Freud empregou os termos sadismo e masoquismo para se referir a aspectos de violência tanto sexualizada quanto não sexualizada. Sigo a sugestão de Laplanche, reservando a terminologia de sadismo e masoquismo para fazer referência a processos cuja fonte de energia é sexualizada, *apoiando-se* na energia não sexualizada de destruição, isto é, na pulsão de morte: “a pulsão sexual sadomasoquista, gozar da dor, encontra sua origem no tempo masoquista, mas na base do retorno de uma heteroagressividade originária” (LAPLANCHE, 1970, p. 95).

³⁹⁰ Somente mais tarde, com a leitura de Wilhelm Reich, Freire teve condições de criar uma prática terapêutica que lhe permitisse analisar a experiência repressiva da ditadura militar sob um ângulo que escapava à dualidade entre pulsões de vida e de morte (SILVA, 2013, p. 226).

³⁹¹ Para introdução sobre as teorias do amor na psicanálise, ver FERREIRA, 2004.

“O amor, Alemão, o amor... antes!”, retruca laconicamente Benjamim. “Antes o que e de quê?”, perguntamos junto a Flugel sem entender aonde ele quer chegar. Dáfnis e Cloé amam como antes. Ora, antes... puro, sem contaminação de quaisquer expectativas, o que seria senão *um estado anterior de coisas*? Benjamim não explicita, apenas indica. No entanto, tem absoluto domínio do deslocamento efetuado: o romance antigo no lugar do mito.

Ao fazer o amor entre Cloé e Dáfnis assumir a expressão da união primordial, Benjamim reforma a própria teoria psicanalítica. O mito narrado em *O Banquete* refere-se a um longínquo e divino período, no qual Zeus se vê ameaçado pelos andróginos. Já o espaço-tempo de *Dáfnis e Cloé* pertence à experiência humana, na qual a realização do amor total, puro e simétrico é encontrada entre jovens, que são simples pastores. Com Benjamim, não se trata mais de alocar o mistério da pulsão de morte no vazio da inexistência, mas, pelo contrário, na plenitude de um amor anteriormente vivido. A ficcionalidade aqui inventa uma distância temporal não mais fendida entre deuses e humanidade, mas no próprio decurso humano. É como se houvesse no mundo antigo um amor, o de Cloé e Dáfnis, capaz de fazer os amantes se fundirem, um amor sentido com as características da união primordial do andrógino, sob a “nostalgia da continuidade perdida”, para ficarmos nos termos de Georges Bataille.³⁹² Nesse ponto, *Dáfnis e Cloé* seria a mais plena expressão do indizível, revelando, por conseguinte, a possibilidade humana da reunião dos sexos.

A mudança feita por Freire é paradigmática, uma vez que localizar o mito do andrógino em um período histórico dado significa romper com a teoria psicanalítica de Freud, para quem a *psyché* humana é universal, biológica e independe das condições temporais e espaciais. Essa postura permite a Benjamim e Flugel caracterizarem a miríade de transeuntes da cidade de São Paulo como “formigas obreiras” em uma crítica à relação contemporânea do trabalho. Com efeito, Flugel explica com ironia que “se não mexermos com elas não nos incomodam, porque são muito pacíficas. Estão sempre ocupadas e, em geral, não são carnívoras”³⁹³. Diametralmente opostos às formigas obreiras, os “elefantes” seriam pessoas que se resignavam à procura solitária de seu próprio lugar de morte. Assim, como Flugel acreditava que “a maioria das neuroses não era de origem neurológica, nem psicológica, mas apenas afetiva”, seria a incapacidade de gostar de amar e conhecer o amor das formigas que sustentaria o “formigueiro”, pois, caso contrário, convertidas em “elefantes”, “o mundo não poderia mais vir a ser o imenso cupinzeiro girando em torno do Sol”³⁹⁴.

³⁹² BATAILLE, 1957, p. 12. Tradução de Antonio Carlos Viana.

³⁹³ FREIRE, 1965, p. 34.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 32-33.

Tanto as estruturas econômicas quanto as estruturas sociais, nas quais o trabalho irreflexivo das “formigas”, o modo de vida urbano e a hipocrisia da família tradicional são por certo as principais representantes, contam com o auxílio da psicanálise para a manutenção da ordem estabelecida. Aliás, a psicanálise, antes de ser uma ferramenta útil para a solução das neuroses, passa a ser entendida como parte de um sistema de pensamento e organização social que conformam as “formigas” a um amor inalcançável. Por isso, rever a dualidade entre Eros e Thánatos, colocando-a como produto de um constructo humano, permite a denúncia da historicidade dessas divindades. Em que momento exato tudo teria se transformado, deixando que o mundo pastoril fosse engolido pelo Ciclope Polifemo? Seria a modernidade, como pensou Schiller, a infligir essa ignomínia à humanidade?

Após consumirem as “bolinhas” dadas por Flugel, Cleo e Daniel acabam pulando os muros que encerram um bosque a fim de se banharem em uma queda-d’água. O paralelo com o banho de Dáfnis e Cloé na fonte consagrada às Ninfas é cristalino. Da mesma forma, o *tópos* da ingenuidade, quando Cloé acredita que a água seria a causa da beleza do rapaz, se repete. Ao ver Cleo se banhar nua, Daniel enche-se de curiosidade e encantamento. Estranha a “emoção tão pura”, pois antes não havia se deitado com Cleo inúmeras vezes? Lembra-se da Praça da República e pensa que a paz que agora sente talvez não esteja nele, “quem sabe vem de certos lugares”. A beleza de Cleo e a ausência de desejo sexual constituem “uma harmonia nova, perfeita”, para Daniel. Quando o rapaz passa a se banhar, Cleo, por sua vez, também vê beleza em Daniel, o que é feito sem curiosidade ou desejo. Como explicar isso? “A beleza está nas coisas ou as coisas produzem beleza, no ar, na luz, no olhar?”, questiona Cleo. Sabemos pelo narrador que “a beleza antes do desejo, o encantamento antes da posse, prolongam o caminho entre a alegria e a paz”³⁹⁵.

A alegria e a paz que Cleo e Daniel sentem, ao desfrutarem a beleza e o encantamento dos corpos nus banhados nas águas da fonte, impelem o sentimento de desejo e de posse. Ali, um cardeal espreita “a ondulação desesperada e desarmônica da posse carnal”. A contradição da visão o aflige, pois, bela ou grotesca, acredita que a cena é “obra do Senhor”. Em seguida, novos pensamentos invadem sua mente: “porque eram belos os corpos, era linda a procura de integração, era puro aquele anseio da unidade, e unidade é perfeição”. Ouve-se um grito de orgasmo. Silêncio. Imobilidade. Então: “A queda. Imensa. Do infinito ao nada”³⁹⁶. De que queda se trata? Freire não deixa espaço para dúvida. Trata-se da expulsão de Eva e Adão do Éden por comerem, sem permissão, o fruto proibido que lhes permite discernir o bem e o

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 174-175.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 176.

mal.³⁹⁷ Ao violarem a ordem divina, Eva e Adão, que até então desconheciam a nudez, sentem a necessidade de taparem seus sexos. A vergonha que as personagens bíblicas sentem ao ver o corpo nu um do outro é ausente em Longo e por isso a *naïveté* – retomando o *tópos* do desconhecimento sobre o bem e o mal – de Cloé e Dáfnis pode repor um estado anterior à culpa, no limiar entre a natureza e a cultura.

Ora, se a religião judaico-cristã é hegemônica no pensamento Ocidental, por qual motivo o desespero de Benjamim, de Flugel, de Cleo e de Daniel sobrevém somente nesse momento específico? Uma resposta mais imediata e conjuntural reside no golpe civil-militar de 1964, que levou Roberto Freire aos porões do novo regime. A ditadura impôs um recuo determinante às transformações estruturais que vinham sendo propostas nos últimos anos por sindicatos, trabalhadores rurais e centros estudantis, e em alguma medida realizadas pelo governo de João Goulart, do qual Freire fez parte, dentro do Serviço Nacional de Teatro (SNT) em 1963. Na autobiografia, publicada em 2002, Freire valoriza o próprio romance pela “eternidade do tema, ou seja: o combate à possibilidade do amor quando ultrapassa os limites de como é vivido pela maioria das pessoas reprimidas pelo autoritarismo social”, diz ele.³⁹⁸ Apesar de o tema sobrevir a todas épocas, segundo Freire, sua explicação acaba por introduzir a especificidade temporal quando faz do recrudescimento militar a vitória de Thánatos sobre Eros. Mais do que evidenciar a repressão das instituições, o golpe visibiliza um autoritarismo mais difuso, pois socialmente compartilhado e subjetivado.

É possível concluir que, de acordo com o romance, a psicanálise se revela incapaz de compreender o amor, na medida em que erra ao determinar qual pai deve fazer morrer. Segundo Freud, a resolução do complexo edípico, segundo o qual na infância o garoto possuiria impulsos sexuais incestuosos e parricidas, residiria em uma segunda fantasia, a de castração, por temer seus desejos interditos. Desse modo, na concepção freudiana, o menino acabaria por abrir mão de seu projeto incestuoso, passando a se identificar com os valores paternos e, conseqüentemente, a incorporar valores da sociedade e da cultura. Com Freire, o pai é identificado ao Ciclope, uma autoridade externa ao mundo idílico, que o espreita, o constrange e o invade, por milênios constituído como parte da subjetividade humana.

Não se trata apenas de reconhecer em si a subjetivação da constrição familiar, que tem na figura do pai os valores repressivos e civilizacionais, que obrigam à renúncia erótica. O

³⁹⁷ Freire não é o primeiro a fazer essa inferência. Tomas Hägg aponta que as edições ilustradas de *Dáfnis e Cloé* produzidas nos séculos XIX e XX frequentemente anteciparam a nudez de Cloé aos olhos de Dáfnis (que se dá apenas no terceiro banho), fazendo deles desde o início da narrativa uma espécie de Eva e Adão no Paraíso (HÄGG, 1980, p. 214).

³⁹⁸ FREIRE, 2002, p. 205-206.

que Herbert Marcuse havia denominado por “mais-repressão” para designar as formas históricas de repressão – consubstanciadas em sistemas de instituições e relações sociais, de leis e valores específicos, funcionando como controles adicionais das pulsões – Freire apenas a intuiu.³⁹⁹ Somente mais tarde, com a descoberta de Wilhelm Reich, Frederick Perls, Joel Latner e outros escritores dissidentes da psicanálise, Freire sistematizou a “mais-repressão” como um “paternalismo do gênero familiar que se chega ao ideológico e ao político”, em publicação para o jornal *Aqui São Paulo*.⁴⁰⁰ Por ora, estamos ainda em um momento de antítese.

Se, para Freire, a psicanálise, a filosofia, a religião e até então os demais saberes humanos são incapazes de refrear a repressão social e socialmente internalizada sobre o amor, vale apontar que toda a crítica empreendida por ele é realizada pela literatura. A arte de modo mais geral, e especificamente o romance, isto é, a narrativa em prosa de ficção, é a via privilegiada não somente para debater a impossibilidade do amor mas sobretudo para fazer morrer determinados elementos que em si impedem a realização do amor, pois, definitivamente, a escrita de *Cleo e Daniel* é, para Freire, também a escrita de si, ou melhor, a reescrita de si. Não por acaso, Freire se fez no romance também como personagem.

Inscrever sua trajetória de vida ficcionalmente visou compreender os elementos constitutivos de sua formação, expor suas contradições e denunciar o que em si representava também a incorporação de uma cultura autoritária. No romance, a morte representa não um destino trágico a que todos nós seres vivos estamos fadados, mas a denúncia de que somos levados a ela por caminhos que são consequências das escolhas humanas. Nesse sentido, gostaria adicionalmente de propor um novo percurso para compreender a inflexão dos protagonistas do romance rumo à morte, de modo a extrapolar a visão romântica de que a fusão entre o amor absoluto, sublime e puro – portanto, celeste ou, ainda, cristão – e o amor carnal – ou, pagão, por assim dizer – redundava na ação trágica.⁴⁰¹

Por volta da metade do romance, sabemos que Benjamim agoniza no hospital em seu último dia de vida devido ao câncer no fígado. Os médicos chamam Flugel a comparecer ao local. O psicanalista acompanha Cleo em um apartamento, onde Daniel e amigos divertem-se ao som de *surf*. Entre os presentes na festa, Cláudio empurra Cleo para dentro de um quarto.

³⁹⁹ “Embora qualquer forma do princípio de realidade exija um considerável grau e âmbito de controle repressivo sobre os instintos, as instituições históricas específicas do princípio de realidade e os interesses específicos de dominação introduzem controles adicionais acima e além dos indispensáveis à associação civilizada humana” (MARCUSE, 1955, p. 52-53. Tradução de Álvaro Cabral).

⁴⁰⁰ Originalmente, o texto foi publicado no jornal *Aqui São Paulo* em 22 de julho de 1976. Tomo a versão publicada em FREIRE, 1977, p. 26.

⁴⁰¹ Segundo Flahault, essa fusão seria alcançada, no pensamento romântico, apenas em morte, pois impossível de ser experimentada devido às corrupções sociais (FLAHAULT, 2012, p. 529).

A jovem está prestes a manter relacionamento sexual sem vontade, em uma espécie de inércia que segue o ritmo da música. Com o auxílio de Flugel, Daniel a retira de lá, já quase toda despida. Esse é o início do fim do amor não simétrico. Do apartamento, o psicanalista leva os jovens ao hospital para assistirem a “um preto (...) morrendo de câncer”⁴⁰². Ali, Rodrigo, um cego que jurava ver Deus, acompanhava Benjamim. Enquanto o cego narra suas alucinações, Benjamim observa milimetricamente Cleo e Daniel, repetindo seus nomes inúmeras vezes. Quando Rodrigo acredita que Deus invade seu corpo, dando um berro horrível, Benjamim sorri para os jovens e morre.

A passagem da vida para a morte também é uma transição narrativa. Até esse momento, Flugel é o narrador. No entanto, a partir da morte de Benjamin, Flugel anuncia que o romance passará a ser conduzido pela terceira pessoa do singular: “alguém falará por mim, de mim, na medida em que, no conjunto, significar um pouco mais que minha própria consciência”⁴⁰³. É certo que se trata de uma estratégia narrativa, já que, inicialmente, Freire havia escrito duas histórias distintas, sem claras conexões entre uma e outra, e necessitou costurá-las.⁴⁰⁴ Por isso, Benjamim aparece exclusivamente na primeira metade do romance, enquanto Cleo e Daniel ocupam majoritariamente a segunda parte. De todo modo, é muito significativo que a possibilidade da existência de um amor puro e natural, expresso no beijo dos jovens na Praça da República, somente se dê com o distanciamento da consciência onipresente de Flugel que se faz sentir em toda a primeira parte do romance.

Assim, a morte de Benjamim é também a morte de Flugel como narrador, o que permite a realização do que até então parece impossível, ainda que momentaneamente. Notemos que tudo o que sabemos sobre a tradução que Benjamim faz de Longo se dá sob a perspectiva de um psicanalista em claro desequilíbrio consigo mesmo. Flugel vive a dramática experiência de questionar a validade de sua profissão, que, sob seu ponto de vista, é incapaz de auxiliar os indivíduos enquanto parte de uma sociedade que lhe parece toda doente. Ultrapassar a consciência de Flugel significa permitir ao amor de Cleo e Daniel despontar como alternativa em contraposição ao mundo de horror criado por Benjamim. Em suma,

⁴⁰² FREIRE, 1965, p. 125.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 129.

⁴⁰⁴ Em entrevista anexada à edição de *Cléo e Daniel* de 1972, Freire relata o trabalho editorial do romance. Ignacio de Loyola, que o auxiliou a fazer cortes no original, “achava até que eram dois livros – a parte dos Elefantes, Rudolf e Benjamim; e a parte de Cleo e Daniel (...). O Caio Craccho, da [editora] Brasiliense, que ia editar o *Depois do Sol* [de Loyola], ficou sabendo que eu tinha feito o *Cleo e Daniel*. Foi um dia em casa, pegou os originais e levou pra ler. E achou, como Loyola, que deviam ser duas coisas diferentes, mas acabou aceitando a minha opção quando resolveu editar o livro em 1966” (FREIRE, 1972, p. 44). É comum encontrar a atribuição da primeira edição de *Cléo e Daniel* ao ano de 1966, já que a publicação aconteceu em dezembro de 1965.

Flugel e Benjamim representam a decepção com o amor, enquanto Cleo e Daniel, a potência, ainda que censurada.

É nessa lógica que Roberto Freire aparece no romance como personagem, caracterizado por Flugel como idealista revolucionário. O encontro entre os dois personagens dá-se após Flugel abandonar o exercício da psicanálise e encaminhar seus pacientes a Freire, que os rejeita. O ex-psicanalista comenta o motivo que o levou a escolher Freire como “herdeiro” de suas clientes, argumentando que, em um curso que haviam feito juntos, este lhe parecia o menos “quitinizado do grupo”. É descrito como alguém que “escrevia para teatro e envolvia-se em política, era socialista e praticava a religião católica”. Flugel considera curiosa a mistura entre “Shakespeare, Freud, Marx e Cristo”, embora não goste do resultado de suas peças, comprometidas com as personagens denominadas “heróis-vítima”, aquelas que purgavam suas penas e misérias. Em entrevista com Freire, que se encontrava na cadeia após “suas aventuras subversivas na política do formigueiro”, Flugel não deixou de interrogá-lo sobre a semelhança de seu sentimento de clausura com a de suas próprias personagens: “a comoção de seus amigos e parentes, a revolta de seus correligionários, não são a própria consagração?”⁴⁰⁵.

Em encontro fortuito com Freire na Praça do Patriarca, espaço movimentado e dedicado ao transporte público, Flugel confronta-o para saber a razão da recusa em receber seus antigos clientes. Resistente à conversa, aos poucos Freire revela que a crença de que a “maioria e não a minoria” precisava de ajuda, no esteio de certo socialismo, levou-o a também abandonar a psicanálise, contrariando a tese de Flugel, para quem é “o amor que importa”. Na discussão, Flugel revela conhecer suas obras, interpelando-o sobre o assunto: “assisti suas peças, li seu jornal, leio seus artigos. Você também sabe que o amor não existe!”. Questiona ainda: “Vendeu-se? Isto é, está liquidando, sem entrada e sem mais nada, teus Shakespeare, Freud, Marx e Cristo?”, em clara referência à peça *Sem entrada e sem mais nada*, cuja primeira encenação ganhou os palcos em abril de 1961.⁴⁰⁶

Quando Freire finalmente abre-se com maior intimidade acerca de seus sentimentos e sua descrença em Deus, Flugel deseja fulminá-lo: “O muito que você quer bem à sua família não ficará diminuído em nada se admitir que o amor verdadeiro ainda não foi vivido por ninguém, embora esteja dentro de todos nós, potente, latente e virgem!”⁴⁰⁷. A narração de Flugel opõe duas perspectivas da ideia de amor como se a sua própria, a do amor

⁴⁰⁵ FREIRE, 1965, p. 98-99.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 100.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 103.

“potente, latente e virgem”, inato a todos os seres humanos, fosse somente compreendida a partir de então, sem quaisquer rastros no passado, pois ainda não vivida “por ninguém”.

A personagem Roberto Freire compartilha o mesmo nome do autor, enquanto o narrador – Flugel – vacila com relação a essa identidade nominal, ora se opondo, com a denúncia de uma trajetória de vida, ora se revelando uma silhueta espectral crítica cujas iniciais RF, de Rudolf Flugel, funcionam como pseudônimo. A narrativa não se perfaz simplesmente como autobiografia heterodiegética, como poderíamos supor nos termos de Gérard Genette, em que autor e personagem identificam a mesma pessoa e o narrador se constitui como outra, uma vez que ela é modulada para que o autor se invente tanto na voz do narrador quanto na da personagem, vozes que, no entanto, se encontram dissociadas entre si. É como se o autor nos dissesse paradoxalmente: “sou este e sou aquele, mas nenhum dos dois sou eu”⁴⁰⁸.

O leitor sabe de antemão, por meio do peritexto que identifica a narrativa como romance, que o que se lê é uma ficção.⁴⁰⁹ O milagre de Benjamim de ressuscitar mortos enfatiza a impossibilidade dos acontecimentos na experiência vivida. Na quarta capa, Rudolf Flugel apresenta-se ao leitor, dizendo tê-lo esperado por “muito tempo”, para que escrevesse tudo sobre seus olhos, do jeito que Henri Michaux sugeriu: “apenas a imaginação e a impossibilidade em conformar-se”⁴¹⁰. A narrativa hesita, portanto, entre a referência autobiográfica e a “imaginação” inventiva do escritor, não se restringindo a nenhuma delas exatamente.

Em 1972, na edição do romance publicada pelo *Jornalivro*, Freire declarou em entrevista a fundamentação histórica de algumas personagens:

Sempre fui muito auto-reprimido, super bem-educado, preocupado com a sensibilidade dos outros tendo uma certa dependência familiar. Vinha de uma família boa, e no livro resolvi me libertar de tudo aquilo publicamente. Aquela imagem do bonzinho, do médico, do bem-educado, do conselheiro, resolvi avacalhar com tudo isso através do Rudolf Flugel, que é RF, e tudo o que ele, Rudolf, diz do Roberto Freire, são trechos de críticas às minhas peças de teatro e de quem escreveu contra e a favor de mim desde muito tempo – Décio de Almeida Prado, Fausto Wolff, Roberto Marinho etc., e opiniões de pessoas que me criticavam de longe. O vomitório de Rudolf é o que as pessoas pensavam de mim, pessoas mais abertas, mais corajosas, e ele, Rudolf, era mais ou menos o que eu queria ser na sociedade burguesa – aquele cara mesmo, um filho da puta. A experiência de Daniel também era a

⁴⁰⁸ Segundo Genette, seria contraditório que o personagem se identificasse com o autor e narrador, mas ambos estariam dissociados entre si, da mesma forma se o narrador se identificasse com autor e personagem (GENETTE, 1991, p. 68-79).

⁴⁰⁹ A indicação está presente apenas na primeira edição.

⁴¹⁰ FREIRE, 1965, quarta capa.

que eu queria ter vivido, e queria também ter sido o Benjamim, o símbolo fálico todo-poderoso, que transa com as religiões, se sente um deus, um deus meio decadente, mas deus.⁴¹¹

Vemos que não é possível identificar uma única personagem como *alter ego* exclusivo de Freire, que ora se faz presente no desejo do jovem Daniel, na potência sexual de Benjamin ou na franqueza de Flugel, ora por meio da recusa do próprio conjunto da obra, tendo incorporado em parte as críticas realizadas por Décio de Almeida Prado, Fausto Wolff, Roberto Marinho e outros. Flugel pretende fazer da personagem Roberto Freire um passado que não tem mais razão de ser naquele momento, pois representaria o ideário do romantismo revolucionário, tão comum entre artistas e intelectuais de esquerda.

De acordo com Marcelo Ridenti, a utopia revolucionária romântica naquela época “valorizava acima de tudo a vontade de transformação, a ação dos seres humanos para mudar a História”, cujo modelo seria o *homem novo*, identificado no passado, “na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do ‘coração do Brasil’, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista”. O romantismo das esquerdas não seria uma simples volta ao passado, mas também visaria “resgatar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no *homem do povo*, cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante favelado a trabalhar nas cidades”⁴¹².

A desilusão de Flugel com a potência transformadora da sociedade está associada a um processo social mais geral desencadeado pelo golpe civil-militar de 1964. Acredito que a dificuldade de discernir uma voz autoral homogênea no romance, que coaduna com o processo de morte do narrador em primeira pessoa do singular, é fruto da implosão de certa unidade autoral socialmente identificada ao romantismo revolucionário de Freire. A morte de Benjamim representa a um só tempo a morte do narrador e a do autor. De determinado autor, a bem dizer. Pois, ultrapassar a consciência angustiada de Flugel permite a preservação da *naïveté* de Cleo e Daniel, tomada pelo psicanalista como contraponto às produções artísticas de Freire anteriores a 1964. A ruptura imposta pelo romance reside precisamente na dissociação entre romantismo revolucionário e amor *naïf*. Enquanto o primeiro é sumariamente descartado, o segundo é preservado e valorizado. A introdução de Roberto Freire como personagem visa, portanto, sepultar a ideia de um autor para fazer sobressair outra concepção sobre o amor.

⁴¹¹ FREIRE, 1972, p. 43.

⁴¹² RIDENTI, 2000, p. 24-25. Os grifos são do autor.

Embora a discussão em torno da autobiografia não fosse nova no momento da escrita de *Cleo e Daniel*, o debate sobre a ficcionalização do eu ainda não ocupava os melhores postos no debate acadêmico. Serge Doubrovsky procurou explorar esse terreno a partir do “romance” *Fils*, de 1977, dando não somente a seu personagem seu próprio nome como também inscrevendo um novo termo para designar a proposta de escrita: autoficção, “ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais”.⁴¹³

Pouco mais tarde, quando o debate já ganhava algum corpo conceitual, Doubrovsky precisou a escrita autoficcional a partir dos procedimentos psicanalíticos, como escritura *para* o inconsciente, “uma escritura ela mesma analítica”, “um autoconhecimento não laureado”, ou melhor, um “heteroconhecimento incorporado”⁴¹⁴. Mais do que isso, Doubrovsky propôs uma nova configuração entre “verdade” do “real” e “ficção”, na medida em que “o sentido de uma vida não existe em parte alguma, não existe. Não há nada a descobrir, mas a inventar, não todas as peças, mas todos os traços: deve-se *construir*. Tal é a ‘construção’ analítica: *fingire*, ‘dar forma’, ficção, que o sujeito se incorpore”⁴¹⁵. Desse modo, segundo ele, “se a verdade de um sujeito é a ficção que rigorosamente se constrói [no espelho], a verdade de uma ficção é fictícia. Ou ainda, o fictício, para um sujeito, é a ordem mesma do real”⁴¹⁶.

Nos rastros de Doubrovsky, mas de modo contrário, Vincent Colonna defende a tese de que a ficcionalização de si é um mecanismo que não se reduz à escrita psicanalítica e tem como matriz as narrativas em prosa ficcionais e os diálogos de Luciano de Samósata. Segundo Colonna, o sujeito antigo se definia, ao contrário do sujeito moderno, “exclusivamente em relação ao outro, sob o olhar dos outros, através de seu ser social, única forma de existência possível pela subjetividade”⁴¹⁷. A autoficção seria, portanto, uma pulsão “arcaica” do discurso e não uma derivação moderna como entendida por Doubrovsky.

Colonna identificou três procedimentos autoficcionais nos textos de Luciano. A partir de *Βίων Πρᾶσις* [*Filosofias em leilão*; literalmente, *Leilões de vidas*], a *autoficção especular* é

⁴¹³ “Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d’événements et de faits strictement reels; si l’on veut, *autofiction*, d’avoir confié de langage d’une aventure à l’aventure du langage” (*apud* DOUBROVSKY, 1980, p. 69).

⁴¹⁴ “Les ressources du domaine consonantique substituées à l’ordre syntaxique et discursive traditionnel, pour tenter d’élaborer non une écriture *de* l’inconscient (qui n’en a sans doute pas), mais *pour* l’inconscient (ce que s’efforce de faire, sans bien le savoir, l’écriture analytique elle-même, depuis qu’elle existe) (DOUBROVSKY, 1980, p. 66). “L’autobiographie devienne enfin une auto-connaissance non leurrée, c’est-à-dire à hétéroconnaissance incorporée” (DOUBROVSKY, 1980, p. 77).

⁴¹⁵ “Le sens d’une vie n’existe nulle part, n’existe pas. Il n’est pas à découvrir, mais à inventer, non de toutes pièces, mais de toutes traces: Il est à *construire*. Telle est bien la ‘constuction’ analytique: *fingire*, ‘donner forme’, fiction, que le sujet s’incorpore” (DOUBROVSKY, 1980, p. 77).

⁴¹⁶ “Si la vérité d’un sujet est la fiction qui rigoureusement s’en construit, la vérité d’une fiction est fictive. Ou encore, le fictif, pour un sujet, est l’ordre même du réel” (DOUBROVSKY, 1980, p. 78).

⁴¹⁷ “Le sujet se définit exclusivement par rapport à l’autre, sous le regard des autres, à travers son être social, la seule forme d’existence possible pour la subjetivité” (COLONNA, 2004, p. 61).

compreendida como postura reflexiva do autor ou do livro dentro do livro, onde “o escritor se intromete na ficção para nela propor um modo de leitura ou para integrar sua capacidade criadora à sua obra”⁴¹⁸. Nela, o autor se faz presente apenas em silhueta: “o importante é que ele se coloque em um canto de sua obra que reflete então sua presença como faria um espelho”. O paralelo na pintura é o do “quadro dentro do quadro, no qual o pintor se representa em um ângulo da tela, muitas vezes diante de um cavalete e de pincel na mão, como se estivesse pintando a cena que contemplamos”⁴¹⁹.

A partir de *Περὶ τοῦ ἐνυπνίου, ἤτοι βίος Λουκιανοῦ* [*Sobre o sonho ou a vida de Luciano*], a *autoficção biográfica* é tomada como autorretrato irônico e lendário, um pensar obscuro sobre si mesmo, onde a identidade do autor é indecisa, pois criada por um “amante de simulacros”. O autor está no centro da história e tudo o que inventa sobre si mesmo, seja como modo de reparação de si, empatia, admiração ou de ambivalência, faz parte da sua experiência vivida, próxima da verossimilhança ou de uma verdade subjetiva, mesmo que em torno de seu mito pessoal, “uma imagem de característica lendária que o artista possui e de cuja constituição mais ou menos participa”⁴²⁰. Nesse sentido, o mito pessoal é tomado também ele como verdadeiro.

Com *Ἀληθῆ διηγήματα* [*Das narrativas verdadeiras*], narrativa já citada no capítulo 1, Colonna atribui a invenção *ex nihilo* de uma prática literária dos primeiros séculos de nossa era denominada de *autoficção fantástica*. Luciano narra em primeira pessoa a sua viagem para espaços e tempos longínquos, além das Colunas de Hércules, a ver e visitar povos e costumes irreais, indo à superfície lunar, ao interior de uma baleia e até mesmo à Ilha dos Bem-Aventurados, onde encontra toda sorte de personagens oriundos da história e da mitografia grega. Luciano, que também é personagem, é marcado pela *invenção* de uma existência, pois faz de si uma ficção total:⁴²¹ “Escrevo sobre coisas que não vi, não experimentei e nem soube

⁴¹⁸ “La posture réfléchissante par laquelle un écrivain s’immisce dans sa fiction pour en proposer un mode de lecture ou pour intégrer sa capacité créatrice à son oeuvre” (COLONNA, 2004, p. 55).

⁴¹⁹ “L’important est qu’il vienne se placer dans un coin de son oeuvre, qui réfléchit alors sa présence comme le ferait un miroir (...). En peinture, pour poursuivre le parallèle, il faut penser au procédé du ‘tableau dans le tableau’, où le peintre se représente dans un angle de la toile, souvent devant un chevalet et le pinceau à la main, comme s’il était en train de peindre la scène que nous contemplons” (COLONNA, 2004, p. 119).

⁴²⁰ “Tout artiste possède une image à caractère légendaire et participe plus ou moins à sa constitution” (COLONNA, 2004, p. 98).

⁴²¹ “À la différence de la posture biographique, celle-ci ne se limite pas à accommoder l’existence, elle l’invente; l’écart entre la vie et l’écrit est irréductible, la confusion impossible, la fiction de soi totale” (COLONNA, 2004, p. 74).

por outros; e ainda, que não existem absolutamente e, por princípio, sem possibilidade de vir a existir”⁴²².

No entanto, ao contrário do argumento de Colonna, para quem a autoficção fantástica foi uma concorrente do romance em vias de constituição, como seu duplo burlesco, os procedimentos formulados em *Das narrativas verdadeiras* (“imitação da realidade, pretensão à autenticidade, adoção pelo autor do papel de narrador”) são encontrados em outras narrativas do século II também ficcionais, embora a derrisão não tenha o mesmo espaço que em Luciano.⁴²³ Vemos, por exemplo, que a assinatura do nome próprio, tipicamente historiográfica, em *Τῶν περὶ Χαίρεαν καὶ Καλλιρρόην* [tradicionalmente traduzido apenas por *Quéreas e Calírooe*]⁴²⁴ dá à narrativa certo ar documental, mas também alude a uma leitura de tipo literário tomando como referência as Graças (*Khárites*) e Afrodite: “Eu, Cáriton de Afrodísias, secretário (*hypographeús*) do retórico Atenágoras, narrarei uma paixão amorosa que se passou em Siracusa”⁴²⁵.

A narração em primeira pessoa, em uma prosa declaradamente ficcional e destinada ao prazer, combina e embaralha as normas de variados gêneros discursivos, como o historiográfico (a prosa, a assinatura), a filosofia (a representação, a mimese do narrador), a comédia (o riso) e a poesia (o prazer, a ficção), introduzindo uma indefinição generalizada no próprio estatuto da obra. Antes de se contrapor aos demais romances, *Das narrativas verdadeiras* parece fazer parte de um conjunto de estratégias narrativas que inventa e manipula diferentes vozes enunciativas formuladas aproximadamente por volta do século II.⁴²⁶

⁴²² “γράφω τοίνυν περὶ ὧν μήτε εἶδον μήτε ἔπαθον μήτε παρ’ ἄλλων ἐπιθύμημιν, ἔτι δὲ μήτε ὅλως ὄντων μήτε τὴν ἀρχὴν γενέσθαι δυναμένων” (LUCIANO, *Das narrativas verdadeiras*, I, 4). Ainda resta mais um procedimento autoficcional não identificado na obra de Luciano de Samósata, nomeado de *autoficção intrusiva*, em que o “avatar do escritor é um recitante, um contador ou comentador, enfim um ‘narrador-autor’ à margem da intriga” (L’avatar de l’écrivain est un récitant, un raconteur ou un commentateur, bref un ‘narrateur-auteur’ en marge de l’intrigue”) (COLONNA, 2004, p. 135). No entanto, gostaria de me deter apenas nos três procedimentos elencados por Colonna com relação à obra de Luciano.

⁴²³ “Dès sa naissance, l’autofiction fantastique s’est ainsi posée comme concurrente du roman en voie de constitution, comme son doublon burlesque, mais aussi son envers étrange, la figuration littéraire de ses ruses et de ses mécanismes de séduction: l’imitation de la réalité; la prétention à l’authenticité; l’adoption par l’auteur du rôle de narrateur” (COLONNA, 2004, p. 39).

⁴²⁴ Alguns autores sugerem que o título original do romance seria apenas *Calírooe*, proveniente da última frase do romance, isto é, “essa é a história que escrevi sobre Calírooe” (Τοσάδε περὶ Καλλιρρόης συνέγραψα, VIII, 8, 16). Há um manuscrito do século II (P.Mich. II3) que fornece o título τὰ περὶ κα[λλιρρόην] διηγήματα adotado por Reardon na sua edição de 2006 da Teubner (SANO, 2013, p. 66).

⁴²⁵ CÁRITON, *Quéreas e Calírooe*, I, 1. Brandão observa que “Cáriton parece querer representar-se para o leitor como *escritor*, num processo em que a profissão de *hypographeús* deriva na função de *syngrapheús*”, termo este comumente usado no século II para referir-se ao historiador (BRANDÃO, 2005, p. 112).

⁴²⁶ CARDOSO, 2015, *Capítulo 6: Identidades pós-antigas*.

Não por acaso, também em *Dáfnis e Cloé*, o jogo entre os diversos gêneros discursivos se imbricam:

Em Lesbos, enquanto caçava no bosque consagrado às Ninfas, vi o mais belo espetáculo, um quadro pintado, uma história de amor. O bosque era mesmo belo, de muitas árvores, flores e irrigado; uma única fonte alimentava tudo, as flores e as árvores, mas a pintura, ainda mais encantadora, atestava uma arte prodigiosa e um destino amoroso. Assim, muitos, além dos estrangeiros, iam até lá segundo os rumores em devoção às Ninfas e também pela contemplação da imagem. Mulheres parindo, outras ornando bebês com objetos de identificação, crianças abandonadas, rebanhos que as alimentavam, pastores que as recolhiam, jovens em promessas, incursão de piratas, ataque de inimigos. Tendo visto muitas outras coisas, todas amorosas, e maravilhado, um desejo me tomou para contra-escrever a pintura (*antigrápsai tēi graphēi*). E, por ter encontrado um exegeta do quadro (*exegetēn tēs eikōnos*), compus quatro livros em oferenda ao Amor, às Ninfas e a Pã, mas também como patrimônio encantador (*ktēma terpnón*) para todos: o enfermo será curado, o aflito consolado, o amante lembrado e quem não amou instruído.⁴²⁷

O narrador sabe que o processo de escrita não é imediato e se faz mediador de segundo grau, na medida em que a pintura sobre um acontecimento amoroso necessita de um discurso exegetico para que então possa ser contra-escrita, uma forma de corresponder à pintura escrevendo. A referência ao “patrimônio sempre útil (*ktēma es aiei*)”⁴²⁸ de Tucídides evoca o objetivo da história, que é transposto a um “patrimônio encantador (*ktēma terpnón*)”, pois a relação no caso do romance se dá com a pintura, figurando assim a mimese de uma mimese, como lembra Jacyntho Brandão. O distanciamento com o narrado ao qual o leitor está submetido chama a atenção, conseqüentemente, das próprias engrenagens da narrativa.⁴²⁹

Na tradução de Jacques Amyot, a oferenda consagrada às divindades é destinada às variadas pessoas, sendo suprimido o patrimônio encantador: “et ayant le tout particulièrement entendu, en composai quatre livres, que maintenant je dédie comme une offrande à plusieurs de gens”. Embora a referência tucidideana não tenha sido percebida por Paul-Louis Courier, sua versão restaura o objetivo do romance em relação à tradução de Amyot de agradar as

⁴²⁷ “Ἐν Λέσβῳ θηρῶν ἐν ἄλσει Νυμφῶν θέαμα εἶδον κάλλιστον ὧν εἶδον· εἰκόνα γραπτὴν, ἱστορίαν ἔρωτος. Καλὸν μὲν καὶ τὸ ἄλσος, πολὺδένδρον, ἀνθηρόν, κατάρρυτον· μία πηγὴ πάντα ἔτρεφε, καὶ τὰ ἄνθη καὶ τὰ δένδρα· ἀλλ’ ἡ γραφὴ τερπνοτέρα καὶ τέχνην ἔχουσα περιττὴν καὶ τύχην ἐρωτικὴν· ὥστε πολλοὶ καὶ τῶν ξένων κατὰ φήμην ἦσαν, τῶν μὲν Νυμφῶν ἰκέται, τῆς δὲ εἰκόνης θεαταί. Γυναῖκες ἐπ’ αὐτῆς τίκτουσαι καὶ ἄλλαι σπαργάνοις κοσμοῦσαι, παιδία ἐκκεῖμενα, ποιμνία τρέφοντα, ποιμένες ἀναιρούμενοι, νέοι συντιθέμενοι, ληστῶν καταδρομή, πολεμίων ἐμβολή. Πολλὰ ἄλλα καὶ πάντα ἐρωτικὰ ἰδόντα με καὶ θαυμάσαντα πόθος ἔσχεν ἀντιγράψαι τῇ γραφῇ· καὶ ἀναζητησάμενος ἐξηγητὴν τῆς εἰκόνης τέτταρας βίβλους ἐξεπονησάμην, ἀνάθημα μὲν Ἐρωτι καὶ Νύμφαις καὶ Πανί, κτῆμα δὲ τερπνὸν πᾶσιν ἀνθρώποις, ὃ καὶ νοσοῦντα ἰάσεται, καὶ λυπούμενον παραμυθήσεται, τὸν ἐρασθέντα ἀναμνήσει, τὸν οὐκ ἐρασθέντα προπαιδεύσει” (LONGO, *Dáfnis e Cloé*, Prefácio).

⁴²⁸ TUCÍDIDES, *História do Peloponeso*, I, 22.

⁴²⁹ BRANDÃO, 2005, p. 120.

peessoas: “et ayant le tout entendu, en composai ces quatre livres, que je dédie comme une offrande à Amour, aux Nymphes et à Pan, espérant que le conte en sera agréable à plusieurs manières de gens”. De toda forma, em ambos os casos, a narrativa é mantida como mediada por “quelqu’un qui me les donnât à entendre par le menu”, permitindo que o leitor identifique o processo de montagem de enunciação.

No caso do romance de Freire, o efeito explicitado retoma os sucessivos enquadramentos miméticos, fazendo da tradução de Benjamim Clemente a pintura que deve ser contra-escrita, anunciando, por conseguinte, o desenrolar da relação amorosa entre Cleo e Daniel. Como em Longo, a narrativa desenvolve-se na primeira pessoa, na voz de Rudolf Flugel, “alguém que possibilita entender o tema” ou ao menos tem pretensão a essa tarefa. Também é ele que deseja demarcar a ruptura entre a personagem, figura “romântica” do passado, e o autor do romance, que se abre para novos horizontes. Porém, ao mesmo tempo e quase sem querer, é Flugel, com sua oposição caricatural, que fornece o conjunto de uma obra, a figuração de uma autoria que revela a contragosto vestígios de certa oposição em relação ao tema.

Ao descartar o modelo de Doubrovsky, considerado como simples variante do “romance autobiográfico nominal”⁴³⁰, Colonna permite que a autenticidade dos fatos deixe de ser vista como condição de escrita autoficcional para privilegiar o imaginário literário. Com relação a este trabalho, não parece vantajoso nos prendermos a apenas uma das posições em detrimento da outra, pois dificilmente pode-se negar a crise do sujeito e a recomposição das relações entre público e privado em *Cleo e Daniel*, se observarmos a obra através dos postulados de Doubrovsky. Tampouco é possível ignorar que nesse caso a busca psicanalítica do eu é implodida tanto por Rudolf Flugel quanto pela personagem Roberto Freire, de modo que o autor tanto das peças teatrais e reportagens jornalísticas quanto do romance deve ser compreendido também como categoria do fictício, que não se confunde com o escritor.

Desse modo, enquanto Colonna compreende que “a fabulação de um personagem do autor e a imagem mais ou menos magnificada de um escritor são, devido à capacidade imaginativa, duas entidades igualmente fictícias, duas entidades de contorno instável, que apenas existem na proporção de sua capacidade de produzir emoções e sonhos”, de minha parte, acredito que a distinção entre autor e escritor pode ser profícua na medida em que desloca à categoria do fictício apenas a figura do autor, permitindo que se entenda que nem

⁴³⁰ “L’autofiction se confond entièrement avec le roman autobiographique nominal, une variété de la province du roman autobiographique, qui ne constitue elle-même qu’un des îlots de la fabulation de soi, et tend à masquer la luxuriance de l’archipel” (COLONNA, 2004, p. 196).

sempre o escritor, categoria profissional, coincide com a imagem pública construída em torno de seu trabalho.⁴³¹ O caminho do escritor é apenas acompanhado de uma lenda polimorfa em torno da figura do autor que constitui o sésamo de sua existência na memória humana.

⁴³¹ “Un personnage d’auteur fabulé et l’image plus ou moins magnifiée d’un écrivain, sont pour la faculté d’imaginer deux entités également fictives, deux identités au contour instable, qui n’existent qu’à proportion de leur capacité à produire des émotions et des rêveries” (COLONNA, 2004, p. 78).

Capítulo 4 – Traduzir o autor

A construção de Roberto Freire como autor iniciou-se junto à Escola de Arte Dramática (EAD), de propriedade de Alfredo Mesquita. Professor das disciplinas “Psicologia do Ator” e “Psicologia da Arte Dramática”, Freire participou de algumas peças encenadas como parte da sua conclusão de curso, chegando a dirigir *Escurial*, de Michael de Ghelderode, e a escrever *Canção Francesa*, cuja direção ficou a cargo de Milton Baccarelli.⁴³² Inspirada na canção de Edith Piaf “Les amants d’un jour”, *Canção Francesa* é ambientada em Paris, “aproveitando as sugestões da letra”, conforme noticiava o jornal *Estado de São Paulo* em janeiro de 1958.

Em setembro do mesmo ano, a imprensa anunciava a apresentação de *Escurial* junto a outras duas peças: *O Rosário*, de Frederico De Roberto, e *Quarto de Empregada*, de Roberto Freire, que, a pedido de suas alunas, havia disponibilizado a peça escrita ao longo dos últimos três anos.⁴³³ O que provavelmente seria apenas uma apresentação de alunos prevista para os dias 5, 6 e 7 de setembro, no Teatro João Caetano, em São Paulo, tornou-se verdadeiro evento no meio teatral. A razão inicial se deveu à censura de *Quarto de Empregada* pelo Serviço de Censura, do Departamento de Diversões Públicas, na pessoa do censor José Sales. Sob o argumento de imoralidade, a peça foi proibida de ser exibida ao público.

A reação do jornal *Estado de São Paulo*, que era (e continua a ser) de propriedade da família Mesquita e que repercutia as ações promovidas pela EAD, foi imediata. Já no dia 6 de setembro, noticiava-se a proibição da peça e uma reunião entre os membros do *Seminário de Dramaturgia*, vinculado à EAD, para examinar os pareceres dos censores. No dia seguinte, Freire tem publicado o artigo “Protesto do autor de *Quarto de Empregada*”, cujo título explícita que, como autor, ainda é desconhecido pelo público. No artigo, Freire defende que a decisão do censor Sales o ofendia duplamente, na condição de autor e de sua pessoa. Isso, porque o “conteúdo moral de *Quarto de Empregada*” era o mesmo de sua “vida pessoal de homem católico e médico”, sem haver possibilidade de dissociação entre autor e homem, fato que o levava a receber “em caráter pessoal o ofensivo, gratuito, incompetente e absurdo parecer da Censura” sobre sua peça.

⁴³² Não dispomos da peça escrita por Freire.

⁴³³ Na ocasião da encenação de *Quarto de Empregada*, o jornal *Nossa Voz*, 4 de setembro de 1958, p. 10, relatava que esse espetáculo havia sido “anunciado no princípio do ano, devendo, naquela ocasião, ser apresentado no Teatro Brasileiro de Comédia, tendo sido desfeito o compromisso devido a imaturidade da encenação, que parece estar agora à altura de ser levada ao público”.

No mesmo dia, a Associação Paulista de Críticos Teatrais, então presidida por Décio de Almeida Prado, manifestou oficialmente repúdio à “arbitrária providência tomada” pelo Departamento de Diversões Públicas, saindo em defesa da peça através da qualificação do autor que era “católico e consultor médico e psicólogo da Escola de Arte Dramática”⁴³⁴. No primeiro momento, a imprensa carioca apenas noticiou naquele dia o ocorrido com simples nota pelo *Correio da Manhã*.⁴³⁵

No dia 12 do mesmo mês, o *Estado* deu ampla divulgação ao *Seminário de Dramaturgia*. Este evento se propunha a debater as “tendências artísticas de seus componentes”, entre eles Gianfrancesco Guarnieri, José Renato, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Francisco de Assis, Flavio Migliaccio, Milton Gonçalves, Nelson Xavier, Zulmira Maluf, Paulo Afonso Grizoli e Roberto Freire. Sabe-se que à época Freire terminara sua mais nova peça: *Gente como a gente*. A matéria afirmava ainda que o *Seminário* pretendia convidar o “censor José Sales (...) para comparecer a uma reunião, a fim de debater com os seus componentes o parecer exarado por aquele funcionário”⁴³⁶.

A tentativa de intermediação não impediu que o jornal da família Mesquita mantivesse postura ofensiva. Publica em 14 de setembro o “Protesto contra a censura”, assinado por diversos artistas pertencentes ao quadro do *Seminário*. O protesto descrevia *Quarto de Empregada* com os mesmos tons utilizados pela Associação Paulista de Críticos Teatrais. Ou seja, dizia que a peça era “coerente com o pensamento cristão do autor”,

médico endocrinologista, dos mais categorizados de São Paulo, formado pela Universidade do Brasil, com curso de aperfeiçoamento no “Collège de France”, professor da Escola de Arte Dramática de São Paulo, jornalista, autor de importantes artigos sobre Saúde Pública, editados nesta Capital, elemento intimamente ligado ao movimento renovador do teatro brasileiro (...).

Acrescentava, ainda, que diversos “intelectuais católicos praticantes”, como Clovis Garcia, Jorge da Cunha Lima, Carlos Queiroz Telles, enviavam solidariedade incondicional ao autor.⁴³⁷

Uma tímida nota era veiculada no mesmo dia pelo jornal carioca, de tendência conservadora, *Tribuna da Imprensa*. De propriedade de Carlos Lacerda, o jornal sinalizava alguma desconsideração pelo ocorrido, mas também que o assunto havia transbordado o nível

⁴³⁴ Embora a manifestação tenha ocorrido já no dia 7 de setembro, dispomos do trecho publicado no jornal *Estado de São Paulo*, em 17 de setembro de 1958, p. 9.

⁴³⁵ PROIBIDA pela..., *Correio da Manhã*, 7 de setembro de 1958, p. 4

⁴³⁶ COMPONENTES do Arena..., *Estado de São Paulo*, 12 de setembro de 1958, p. 9.

⁴³⁷ PROTESTO contra..., *Estado de São Paulo*, 14 de setembro 1958, p. 16.

municipal.⁴³⁸ Na semana seguinte, o jornal também carioca *Diário de Notícias* relatou que, depois da censura, a peça havia sido exibida no dia 13 de setembro em “sessão especial aos profissionais de teatro e a jornalistas”, ocasião em que um manifesto foi redigido contra “o fato de estar a censura dos espetáculos artísticos em mãos de funcionários policiais, incapacitados para a perfeita compreensão desses espetáculos”.

Quando mais de “noventa atores, diretores, técnicos de teatro”⁴³⁹ tinham assinado o manifesto, o debate em torno da proibição ganhou novas proporções: extrapolou o impedimento da encenação de *Quarto de Empregada* em São Paulo. Mais ainda: fez desse fato uma ponte para demandar mudanças na burocracia estatal de censura, considerada pelos manifestantes como demanda de todo o “Brasil, em geral, e a de São Paulo em particular”⁴⁴⁰. Assim, o *Correio da Manhã* passava a noticiar que os círculos teatrais de São Paulo, mais organizados que os do Rio de Janeiro naquele momento, “aproveitavam o incidente pra exigir novamente a transferência da Censura: da Polícia para o Ministério da Educação”⁴⁴¹.

Nesse exato momento, o debate dá a ver tensões presentes no meio artístico, no campo da crítica e na representação sindical. Ciente da provável liberação da obra pelo então Governador de São Paulo, Jânio Quadros,⁴⁴² a renomada crítica de teatro Bárbara Heliadora denuncia a pressão da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) e do Sindicato dos Atores, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro (Casa dos Artistas) sobre o Presidente Juscelino Kubitschek para que ele vetasse o projeto de lei que transferia a competência da censura das mãos da Polícia para as mãos do Ministério da Educação e Cultura. Tudo, segundo Heliadora, porque a SBAT controlava com a censura policial “os espetáculos teatrais a fim de conseguir o pagamento de direitos autorais e autores e tradutores de obras dramáticas”, enquanto o Sindicato preferia a condescendência policial com o teatro de revista.⁴⁴³

A questão colocada por Heliadora insere-se em uma disputa mais geral que tinha abrigo no Serviço Nacional de Teatro (SNT), órgão de fomento ligado ao Ministério da Educação e Cultura. Por meio de seu Conselho Consultivo, várias entidades de classe buscavam intervir na política governamental de subvenção teatral implementada por

⁴³⁸ DE SÃO PAULO. *Tribuna da Imprensa*, 17 de setembro de 1958, p. 3.

⁴³⁹ PROTESTOS contra..., *Estado de São Paulo*, 24 de setembro de 1958, p. 8.

⁴⁴⁰ TEATRO proibido. *Estado de São Paulo*, 25 de setembro de 1958, p. 3.

⁴⁴¹ CENSURA impossível. *Correio da Manhã*, 7 de outubro de 1958, p. 6.

⁴⁴² No mesmo dia da publicação de Heliadora no *Jornal do Brasil*, em 5 de outubro, o *Diário de Notícias* noticiava a liberação da peça, pelo Governador de São Paulo, ao público maior de 18 anos, como solicitado por Roberto Freire ao Juizado de Menores (O JUIZADO..., *Estado de São Paulo*, 26 de setembro de 1958, p. 9).

⁴⁴³ HELIODORA, *Jornal do Brasil*, 5 de outubro de 1958, p. 6.

Edmundo Moniz, então presidente do SNT.⁴⁴⁴ Moniz contemporizou os interesses diversos: de um lado, favoreceu as companhias profissionais, aclamadas pela crítica, com auxílios mais vultosos; de outro, negociou a distribuição da verba em pequenos valores a fim de contemplar o maior número de companhias teatrais, prevalecendo o “modelo residual” de patrocínio.⁴⁴⁵

Heliadora contestou peremptoriamente o destino da verba a companhias que não demonstravam alto nível artístico, acusando o SNT de fugir às suas obrigações ao se dedicar à assistência social de teatro e à criação de empregos. Apesar disso, Heliadora apresentou-se como voz dissonante com relação às entidades profissionais que compunham o Conselho Consultivo por fazerem *lobby* junto ao SNT a fim de terem subvenções aprovadas de acordo com seus interesses específicos ou de parceiros com os quais eram associadas. Propôs em contrapartida a instalação de uma “comissão idônea, composta de pessoas que não tenham possíveis interesses diretos na concessão de verbas (...), para examinar os planos de realização de cada companhia que se apresenta como candidata à subvenção do Governo”⁴⁴⁶.

No ensejo dessas disputas, o contraponto a Heliadora não demorou a chegar. Através do “Suplemento Literário” do *Estado de São Paulo*, de 25 de outubro, o também renomado crítico teatral e delegado do SNT em São Paulo Sábato Magaldi defendeu a censura teatral sob administração da Polícia. Apesar de considerar a interdição de *Quarto de empregada* um “revoltante” atentado “contra o princípio de liberdade de expressão”, Magaldi alegou que a proibição seria o resultado de certo “brio” em dar provas “de severidade” por parte de “um policial inculto” incapaz de compreender o desfecho da peça analisada. Com Magaldi, ficamos sabendo que, contrariado com o final infeliz da jovem e ingênua empregada de serviço doméstico Suely, abandonada grávida pelo namorado junto às suas ilusões amorosas, o censor Sales propôs como desenlace alternativo que “o sedutor casasse com a empregada ou, ao menos, fosse vítima de um atropelamento, como castigo para o seu crime...”⁴⁴⁷.

Apoiando-se na defesa alegada ao Departamento de Diversões Públicas pela EAD, para a qual *Quarto de Empregada* recomendaria “a decência, a amizade entre patrões e

⁴⁴⁴ Entre 1956 e 1960, o Conselho Consultivo do SNT era composto pelas seguintes entidades: Associação Brasileira de Críticos Teatrais (ABCT); Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT); Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro; Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos de São Paulo; Associação Brasileira de Empresários Teatrais; Centro do Brasil do Instituto Internacional de Teatro; Associação Brasileira de Proprietários de Circo e Empresários de Diversões; Associação Paulista de Críticos Teatrais; Associação Paulista de Empresários Teatrais / Associação Paulista de Empresários de Teatro e Diversões; Instituto Brasileiro de Teatro (a partir de 1957); Associação Brasileira de Proprietários de Circo e Empresários de Diversões de São Paulo (a partir de 1957); Associação dos Cronistas Teatrais de Pernambuco (a partir de 1958); Representante dos Amadores (a partir de 1958); além de membros do próprio SNT.

⁴⁴⁵ CAMARGO, 2017, p. 204.

⁴⁴⁶ HELIODORA, *Jornal do Brasil*, 17 de agosto de 1958, p. 1.

⁴⁴⁷ MAGALDI, *Estado de São Paulo*, 25 de outubro de 1958, p. 5.

empregados e o respeito à religião”⁴⁴⁸, Magaldi acredita que a peça demonstrava certa recomendação de ideias burguesas que faziam “verdadeira elegia à bondade da patroa, pregando-se a mais profunda compreensão de classes”, e até mesmo “apologia de uma das mais conservadoras instituições: o Exército da Salvação”. *Quarto de Empregada* seria, portanto, uma peça de “reprovável conformismo, que deveria fazer as delícias da censura”.

Magaldi não estava sozinho em sua opinião quanto à peça. No jornal judaico *Nossa Voz*, de linha editorial próxima ao PCB, criticava-se a censura mas também o autor de *Quarto*, que se colocaria ao lado da empregada de serviço doméstico Rosa, mais velha e experiente que Suely, já conformada com as injustiças sociais. Para o jornal, a peça teria a visão “dos filhos das patroas”, perceptível nos “frenéticos aplausos da passagem em que a mocinha diz que as empregadas deveriam ser esterilizadas”. Nessa ótica, restaria concluir que “o autor se confessa católico, mas sua cristandade é muito unilateral – ele apenas se preocupa, na verdade, com a patroa, que ficaria em difícil situação para cuidar dos dois filhos se a empregada fosse embora para construir seu próprio lar”⁴⁴⁹.

Embora todos os críticos fossem unânimes quanto à reprovação da censura de José Sales, curiosamente as análises de *Quarto de Empregada*, favoráveis ou não à peça, aproximavam-se da mesma lógica utilizada pelo policial, na medida em que identificavam o autor com o “conteúdo moral” desenvolvido na peça. Esse conteúdo variou de acordo com o valor depreciado atribuído à ingenuidade de Suely, compreendida entre o aliciamento à miséria humana (José Sales), o conformismo burguês (Sábato Magaldi) e, sob a ótica do humanismo católico, a piedade e a compaixão (Bárbara Heliodora). O jogo não se destinava a colocar a obra no centro das questões, mas a esquadrihá-la tão somente para melhor localizar as intenções do autor, apesar dos protestos do próprio Roberto Freire para a distinção entre autor e pessoa, cuja fusão feita publicamente parece ser resultado mais da necessidade de reação à censura.

Vemos na peça que a jovem Suely, alimentada pelos bens de consumo culturais do cinema e da novela, procura um amor que seja contraponto à existência infame de Rosa, empregada em serviço doméstico, já velha, e que, de tão habituada às violências físicas e simbólicas presentes no trabalho, se orgulha de ter iniciado sexualmente o filho do patrão. Entretanto, o destino de Suely, traçado pelas condições materiais contra as quais não consegue se desvincular, conduz a jovem, que se encontra grávida, ao abandono por seu namorado, um

⁴⁴⁸ TEATRO cômico..., *Estado de São Paulo*, 11 de setembro de 1958, p. 10.

⁴⁴⁹ “QUARTO de empregada”..., *Nossa Voz*, 23 de setembro de 1958, p. 9.

soldado alcoólatra, que ainda lhe tira toda a reserva financeira guardada para a construção de uma vida nova.

Os vícios representados pela modernidade, que subjuga as relações de trabalho e afetivas ao plano de um utilitarismo mesquinho, são contrastados de modo bastante nítido com o amor ingênuo de Suely. Ao contrário das leituras predominantes de *Quarto de Empregada*, esse amor parece ser justamente a força capaz de desvelar a naturalização das violências existentes entre patrão e empregada, entre amante e amado, extrapolando uma visão apenas marcada pela luta de classes. A ingenuidade de Suely é pura, lembrança da natureza virgem, intocada pelas ações do tempo, e, nesse pensamento, uma virtude capaz de visibilizar ações cheias de más intenções de agentes humanos. O preço a pagar por essa ingenuidade é não conseguir antever os infortúnios, como faz Rosa. De todo modo, em ambos os casos, as duas empregadas de serviço doméstico são impossibilitadas de alterar seus destinos devido à inércia do *status quo*. Com efeito, o amor de Suely é incompreensível à luz de uma teoria de emancipação classista (e, talvez por isso, as leituras próximas ao marxismo tenham desqualificado a peça).

Essa leitura não parecerá fortuita se a entendermos sob a mesma lógica que permeia a letra *naïve* de “Mulher passarinho”, escrita por Freire junto com Caetano Zamma e gravada por Agostinho dos Santos em 1960 para o álbum intitulado *Agostinho sempre agostinho*. Nela, a condição de ingenuidade permite a certo menino desconhecer o significado de “Ave Maria / cheia de Graça” para tomar os versos a partir de seu próprio conjunto de referências e compreendê-los como “Mulher passarinho / cheia de estrelas”.⁴⁵⁰ Apesar das múltiplas interpretações em torno da peça de Freire, a ingenuidade tomada como potência foi explicitada mais de uma vez.

De todo modo, logo no início do imbróglio, houve quem percebesse o efeito imediato causado pela censura, compreendida de acordo com o crítico do *Estado de São Paulo* “como se fosse uma verdadeira e inconsciente homenagem prestada à integridade artística da obra em questão”. A caricatura que acompanha o texto, intitulado “A censura e o teatro” (FIGURA 5), com burocratas a apagar a encenação e os diálogos entre Rosa e Suely, dá a ver apenas parte do drama, instigando, como é de se imaginar, o olhar de um público curioso pela zona proibida.

⁴⁵⁰ Disco long-playing nacional, selo azul, “RGE”, de doze polegadas, gravações de 33 1/3 rpm. XRLP-5.081. Faixa 12. Ver letra em Anexo 1.

FIGURA 5 – Caricatura de Morales J. Morales sobre a censura em *Quarto de Empregada*



A Censura vista pelo caricaturista do “Estado”

Fonte: *Estado de São Paulo*, de 21 de setembro de 1958, junto ao artigo “A censura e o teatro”

Em um contexto de agitada produção cultural, permeada pelo nacional popular, a censura acabou por conduzir toda a discussão aonde os olhos não deveriam mirar, enquanto contraditoriamente invisibilizava o que seria a marca autoral mais contundente na obra. Nesse ambiente de disputas, a discussão passa a gravitar em torno da liberdade artística. Até mesmo o governador de São Paulo, Jânio Quadros, beneficiou-se politicamente com toda a confusão causada pelo censor. Ao liberar a peça de Freire, o governador ganha o prêmio de “personalidade teatral do ano”, concedido pela Associação Paulista de Críticos Teatrais.⁴⁵¹

Os desdobramentos não param por aí. Tem início um processo que associa *Quarto de Empregada* a outras peças consideradas “fortes”, tais como *O panorama visto da ponte*, de

⁴⁵¹ SILVEIRA, *Diário de Notícias*, 18 de janeiro de 1959, p. 7.

Arthur Miller, e, “melhor ainda”, *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. O crítico do jornal que prognosticou esse parentesco, decerto com alguma projeção, ressaltou que a obra de Freire teria em comum com a de Guarnieri as “intenções artísticas (...) e principalmente (...) as intenções sociais” de autor.⁴⁵² A comparação expressava a posição compartilhada por muitos que entreviam em Freire uma promessa de “autor dramático”, apesar da sua “falta de experiência”⁴⁵³.

De modo geral, o setor teatral demandava por uma linguagem e uma interpretação que fossem “genuinamente brasileiras”, mais do que propor simples “temas” e abordar genericamente “problemas” nacionais. Tanto é que Mário Nunes – crítico do *Jornal do Brasil* – ressaltou o “esforço pela compreensão da literatura teatral moderna, ideias e processos” por parte “de grupos dramáticos adolescentes”, em referência ao Seminário de Dramaturgia.⁴⁵⁴ Procurava-se uma promessa de equilíbrio entre nacionalismo e internacionalismo, que, segundo comentário de Magaldi, residia na procura da “realidade brasileira, sem as falsificações candentes do ufanismo ou o gosto do escândalo”⁴⁵⁵.

Foi dessa forma que a nova peça de Freire, *Gente como a gente*, formou já no ano seguinte, junto a *Black-tie*, de Guarnieri, e *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho, uma trinca auspiciosa, “parte de uma nova geração de autores”, que acreditava “poder agitar e mesmo esboçar soluções dos problemas fundamentais do povo”, segundo o que era noticiado.⁴⁵⁶

Como se vê, o anúncio publicitário publicado no jornal *Estado de São Paulo* alça *Gente como a gente* – “mais comovente que *Eles não usam black tie*” e “mais realista que *Chapetuba F. C.*” (FIGURA 6) – ao mesmo patamar de consagração que a peça de Guarnieri tomara um ano antes, para muitos “o mais importante acontecimento do ano teatral paulista [de 1958]”⁴⁵⁷. O superlativo empregado pela publicidade foi corroborado até mesmo por Sábato Magaldi, até então desconfiado da capacidade artística do autor, acreditando dessa vez que agora ele buscava “surpreender os gestos e as inflexões naturais do nosso povo”, dando “um passo além de *Eles não usam black-tie* e *Chapetuba F. C.*”⁴⁵⁸.

⁴⁵² A CENSURA..., *Estado de São Paulo*, 21 de setembro de 1958, p. 18.

⁴⁵³ HELIODORA, *Jornal do Brasil*, 24 de janeiro de 1959, p. 6.

⁴⁵⁴ NUNES, *Jornal do Brasil*, 26 de julho de 1959, p. 4.

⁴⁵⁵ MAGALDI, *Estado de São Paulo*, 18 de julho de 1959, p. 41.

⁴⁵⁶ AUTOR de..., *O Cruzeiro*, 12 de setembro de 1959, p. 60.

⁴⁵⁷ HELIODORA, *Jornal do Brasil*, 24 de janeiro de 1959, p. 6.

⁴⁵⁸ MAGALDI, *Estado de São Paulo*, 18 de julho de 1959, p. 41.

FIGURA 6 - Peça publicitária de *Gente como a gente*



Fonte: *Estado de São Paulo*, 23 de julho de 1959, p. 46.

Os desdobramentos da censura prévia somados ao clima de grande efervescência político-cultural contribuíram para que Freire se tornasse conhecido no país. Desse modo, se até o início de setembro de 1958 o autor de *Quarto de Empregada* é um desconhecido para o público em geral e mesmo desprezado por alguns críticos teatrais, já em meados do ano seguinte, Roberto Freire é alçado ao lado de Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho como parte de um conjunto de autores que comungam de um mesmo programa (FIGURA 7), chegando a configurarem, sob a perspectiva de alguns, como a “*nouvelle vague brésilienne*”⁴⁵⁹. Não por acaso, o Teatro de Arena, com Guarnieri, Oduvaldo e Freire, foi representado pelos jornais como se fosse um todo, “a sede desse movimento visando a criação de uma dramaturgia e um estilo de representação brasileiros”, em síntese, “o teatro brasileiro autêntico”⁴⁶⁰.

Todavia, as críticas a *Gente como a gente* foram unânimes quanto à estrutura da peça. Segundo Sábado Magaldi, Freire não foi capaz de “fechar de maneira conveniente os vários destinos” das personagens, ficando a ideia de que “a peça tinha várias veredas e, à falta de organização interna, todas foram experimentadas sem que o autor optasse por uma”⁴⁶¹. Também pertencente aos quadros do *Estado de São Paulo*, o crítico Carvalhaes ressaltou que as personagens da peça “não evoluíam e a ação não progredia, diluindo-se em sentimentalismo sua mensagem social, que assim não encontrava eco”⁴⁶². Em *Nossa Voz*, o crítico escreveu que “o espectador se ressentia, durante o espetáculo, de certa confusão, provocada pelo excesso de histórias e conflitos”⁴⁶³. Miroel Silveira corroborou essa visão,

⁴⁵⁹ P. C. M., *Correio da Manhã*, 19 de dezembro de 1959, p. 3.

⁴⁶⁰ OSCAR, *Diário de Notícias*, 11 de junho de 1959, p. 2.

⁴⁶¹ MAGALDI, *Estado de São Paulo*, 18 de julho de 1959, p. 41.

⁴⁶² CARVALHAES, *Estado de São Paulo*, 10 de junho de 1961, p. 41.

⁴⁶³ I.F.E., *Nossa Voz*, 30 de julho de 1959, p. 10.

salientando a ausência de “desenvolvimento dramático adequado e unidade de estilo” nos dois últimos atos de três, fato, segundo ele, “muito natural em escritor que está crescendo, que está em pleno desenvolvimento de suas faculdades criadoras”⁴⁶⁴.

FIGURA 7 – Peça publicitária de *Gente como a gente*

TEATRO DE ARENA
QUEM GOSTOU DE
"Eles não usam Black Tie"
QUEM GOSTOU DE
"Chapetuba F. C."
NAO PODE PERDER
"GENTE COMO A GENTE"
de ROBERTO FREIRE
MAIS UM AUTOR LANÇADO PELO TEATRO DE ARENA
A PARTIR DE 2 DE JULHO

Fonte: *Estado de São Paul*, 26 de junho de 1959, p. 30.

Essa também foi a posição de Bárbara Heliodora, que acrescentou uma distinção de Freire com relação aos demais teatrólogos do Teatro de Arena:

Se as falhas de *Eles não usam black-tie*, de Guarnieri, eram muito menores do que as de *Gente como a gente*, é preciso que levemos em conta o fato de que Roberto Freire usa uma técnica bem mais difícil, a da ação múltipla, em que várias histórias são desenvolvidas para atingir um efeito total do que resulta um panorama geral, complexo, que deverá encarnar o objetivo do autor na realização da obra. Se *Eles não usam black-tie* observava e expressava a problemática especializada de um grupo de seres humanos condicionados por um determinado ambiente econômico-social, *Gente como a gente*, dentro de um ambiente econômico-social, semelhante ao de Guarnieri, observa as dificuldades que existem para a preservação de valores humanos fundamentais, não especializados, valores que são iguais para todos, que faz daqueles personagens gente como a gente, que busca o amor, a fé, a felicidade, a integração.

Embora comungassem aos olhos dos críticos de um mesmo apelo nacional popular, a peça de Guarnieri foi sentida como de maior “predominância de uma temática social mais adstrita aos problemas de classe”, ao passo que a de Freire manteria vínculos mais estreitos com determinado humanismo, de “curiosidade onívora”, que procurava observar as personagens do ponto de vista físico, emocional, psicológico e espiritual, sendo “justamente nessa multiplicidade de interesses que encontramos a maior diferenciação de Freire”, segundo Heliodora.⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ SILVEIRA, *Diário de Notícias*, 19 de julho de 1959, p. p. 7.

⁴⁶⁵ HELIODORA, *Jornal do Brasil*, 25 de julho de 1959, p. 4.

Magaldi procurou explicitar em que consistiria o humanismo de Freire: “uma visão cristã da existência, de um ângulo exasperado e reivindicador semelhante ao de muitos religiosos que não se conformam com os aspectos acomodatórios da Igreja”⁴⁶⁶. Léo Vítor, do *Jornal do Brasil*, salientou que o autor de *Gente como a gente*, “embora católico, faz crítica à parte de sua Igreja, que lentamente vem se distanciando do homem da rua”⁴⁶⁷. Nos termos de Silveira, a personagem Antônio, ferroviário e “cestobolista”, que, ao final do último ato, exclamava “Eu queria ser um padre comunista. Um troço assim... com esse nome ou com outro. Devia poder!”, representaria a posição do autor na obra que saberia “reunir o caminho da fé e o da ação social”.

Em entrevista, o próprio Freire permitiu que se fizesse tal leitura:

O autor que estiver todo em sua criação, não está também em si próprio. Não há lugar em arte nem em parte alguma para os diletantes e os “auto-falantes”. E, por não admitir qualquer descontinuidade entre a minha participação humana (espiritual e político-social), e aquela artística em dramaturgia, confio que *Gente como a gente* saberá conter-me e completar-me por seus próprios conteúdos, por suas eventuais qualidades e por seus inúmeros erros de aprendiz cabeçudo.⁴⁶⁸

O crítico de *Nossa Voz* também entendeu que era por intermédio da personagem Antônio que o autor falava, no entanto, por seu turno, denunciou a ingenuidade de Freire quanto ao comportamento da Igreja para a solução dos problemas sociais. Além disso, ainda segundo o crítico, o desfecho com a proclamação quase aos berros de Antônio traduziria a falsa ideia de que “a solução dos problemas de gente como a gente está no próprio coração, apesar deste mundo de misérias ter poucos jogadores de bola ao cesto”⁴⁶⁹.

Era no modo como o autor se manifestava na obra artística que residia a maior parte das análises críticas teatrais daquele período. Se em *Quarto de empregada*, essa figura interpretada pela opinião publicizada em jornais e revista divergia quanto às intenções da obra, *Gente como a gente* não deixaria dúvidas sobre o programa católico, certamente envolto pelas preocupações com justiça social, bem-sucedidas ou não, com o qual o espectador seria confrontado.

A rápida ascensão profissional de Freire na área artística, certamente impulsionado pela grande demanda por temas que fixassem “os problemas e a realidade de nosso país”,

⁴⁶⁶ MAGALDI, *Estado de São Paulo*, 18 de julho de 1959, p. 41.

⁴⁶⁷ VÍTOR, *Jornal do Brasil*, 06 de setembro de 1959, p. 9.

⁴⁶⁸ SILVEIRA, *Diário de Notícias*, 19 de julho de 1959, p. 7.

⁴⁶⁹ I. F. E., *Nossa Voz*, 23 de julho de 1959, p. 10.

levou-o a escrever teleteatros para televisão.⁴⁷⁰ São exemplos os programas exibidos nas TV's Excelsior – com *Odeano Guiomar* em 1961 –, Tupi – a convite do produtor Sérgio Brito – e Record – a partir da peça *Gente como a gente*, que deu nome a um seriado televisivo escrito em 1962 e exibido em 1963. Até o presente momento, a TV Record não fornece acesso de seu acervo ao público geral nem a pesquisadores. Roteiros de dez programas de *Gente como a gente* – de 11 a 20 – foram preservados no acervo particular da família Freire.

Os textos de que dispomos giram em torno da família da Silva, cujos personagens consistem em José (pai e professor), Maria (mãe e “dona de casa”), Ney (filho e jogador de futebol), Lúcia (filha e funcionária de escritório), Teo (filho e estudante) e Neco (filho caçula), além de Batista (namorado de Lúcia) e Ermengarda (namorada de Teo). Dirigidos por Ademar Guerra, os episódios são relativamente independentes e encadeiam-se apenas pontualmente. Apesar de inserir o drama da família da Silva no contexto social de dificuldades financeiras, a telenovela de Freire privilegia os conflitos de ordem privada – entre pais e filhos, irmãos, namorados, amigos – e alguns temas transversais, como a sobrecarga da mulher com os trabalhos domésticos (“O Labirinto”); as dificuldades de pais e filhos ao lidarem com a frustração (“O Paletó”); os impasses amorosos entre jovens (“O Parquinho”, “O Pedido”, “O Baile de Formatura”); a violência sexual a que as mulheres estão submetidas (“O Questionário”); a correspondência entre estruturação familiar e valores morais (“O playboy”).

A família da Silva comporta-se como unidade. A cada episódio, um membro familiar encontra-se em uma situação difícil na qual toda a família é envolvida a fim de solucioná-la. Reprovada no exame final da escola, Ermengarda é proibida pelo pai de continuar o namoro com Teo, o que mobiliza os pais do rapaz a contornar a decisão; Maria tem labirintite e, por não parar os trabalhos domésticos, piora seu quadro de saúde, momento em que seus filhos decidem dividir as tarefas entre si; Ney, Lúcia e Batista intercedem em favor do retorno do namoro de Teo e Ermengarda, antes mesmo de descobrirem que a moça está prestes a ser raptada por um galanteador que a seduz; mesmo acreditando que o namoro com Lúcia está acabado, Batista confia suas economias e os cuidados de sua mãe a José, quando precisa se ausentar da cidade: antes de se decidir se aceita a tarefa, José reúne toda a família para saber a opinião de todos sobre Batista; ao perceberem a dificuldade de Neco em cuidar de um cachorro – que, por contrair a doença da raiva, se encontra irascível –, os irmãos decidem dar nova chance ao garoto para tentar educar o animal; quando a situação financeira apertada, os

⁴⁷⁰ PEÇAS..., *Estado de São Paulo*, 05 de novembro de 1960, p. 43.

filhos elaboram uma estratégia para que o pai, professor secundarista, não trabalhe também no turno da noite e, assim, aproveite a oportunidade de fazer um concurso de ensaio com tema sobre educação secundária cujo prêmio consiste em elevada quantia em dinheiro. Sem a menor dúvida, em todos os episódios, José da Silva possui papel centrípeto, ao reunir os membros familiares em torno de si, impedindo que os problemas e os conflitos próprios das relações humanas rompam o *ethos* familiar.

Recentemente, o colunista Artur Xexéo bem observou que *Gente como a gente* foi o pontapé de uma série de produções televisivas que buscavam retratar cenas do cotidiano de uma família de classe média em um Brasil de poucas oportunidades – o que veríamos na década de 1970, por exemplo, com o seriado de sucesso *A grande família*, da TV Rede Globo, cujos primeiros capítulos foram também escritos por Roberto Freire.⁴⁷¹ A crítica da época comentou que o teleteatro da TV Record se apoiou em argumentos percebidos como fuga “aos moldes estrangeiros que têm servido de inspiração para a maioria dos nossos programas”⁴⁷², tendo se tornado “o maior sucesso da TV paulista”, constatado “pelos dados do IBOPE”⁴⁷³. No entanto, duas peças anteriores a *Gente como a gente* não haviam recebido o mesmo destaque dado até então pela imprensa.

A primeira encenação de *Sem entrada e sem mais nada* foi realizada em São Paulo, no Teatro Maria Della Costa, no dia 12 de abril de 1961, pelo Pequeno Teatro de Comédia, com direção de Antunes Filho. Em coluna no *Estado de São Paulo*, Freire disse que a peça, cujo título toma de empréstimo a fala de um comerciante, personagem que vende laranjas a crédito, “sem entrada e sem mais nada”, procurava retratar a “realidade da classe média paulistana”, que “não se beneficiou do desenvolvimento econômico do Brasil”, com a “tese de que, normal e moralmente, essa gente tenderá fatalmente a se proletarizar”⁴⁷⁴.

Pouco menos de dois meses após a primeira encenação, o jornalista Paulo Francis, de *Última Hora*, noticiou o “fracasso de bilheteria” da peça.⁴⁷⁵ Um crítico do próprio *Estado de São Paulo* não poupou a nova peça de Freire, afirmando que “concluir que todo o sistema capitalista é desumano, que a classe média está fadada a desaparecer, parece-nos excessivo, para não dizer descabido”. O crítico de jornal questionou “de quem a culpa senão dele mesmo?”, se referindo a Mário, protagonista da peça, que “fez compras acima de suas posses, perdeu a cabeça, jogou nas corridas, vendeu à vista, por menos da metade do valor, o seu

⁴⁷¹ XEXÉO, *O Globo*, 19 de setembro de 2014.

⁴⁷² O PROBLEMA..., *Estado de São Paulo*, 04 de novembro de 1962, p. 17.

⁴⁷³ ALVIM, *Última Hora*, 29 de janeiro de 1963, p. 14.

⁴⁷⁴ FREIRE, *Estado de São Paulo*, 25 de março de 1961, p. 45.

⁴⁷⁵ FRANCIS, *Última Hora*, 6 de junho de 1961, p. 8.

‘carnet’ de crediário”. De acordo com ele, no segundo ato, a esposa de Mário, Sílvia, acaba por se interessar pelo vizinho Marcelo, aparentemente mais feliz em sua vida conjugal com Marta, revelando um “tipo de insatisfação que regime algum, político ou econômico, poderá saciar. Ou será que Roberto Freire pensa, a sério, que até os prazeres gratuitos do amor são em nossa sociedade privilégios operários, estando fora do alcance da classe média?”.

No entanto, ainda segundo o crítico do *Estado*, no desenlace da peça, com a recuperação do amor de Sílvia por Mário, “parece intervir ativamente o dedo do autor”, pois, subitamente, “pela primeira vez, ambos são felizes, verificando que nada importa a não ser este profundo sentimento recíproco, de base sexual”. Se, em um primeiro momento, a crítica ataca a tese que relaciona as dificuldades econômicas e a perda do interesse sexual, estranhamente, no segundo momento, o crítico credita a quebra desse suposto estereótipo de análise justamente ao “dedo do autor”, parecendo sugerir que, de acordo com a peça, “a felicidade é um fato moral, individual, pouco tendo a ver com o domínio da economia”. A justificativa desse paradoxo, tenta explicar o crítico, se apoiaria em “dois conceitos antagônicos: ou bem a felicidade, para merecer este nome, condiciona-se ao bem-estar coletivo, ou bem é uma conquista pessoal, um reencontrar-se consigo mesmo, que se realiza ou se pode realizar à margem da vida social”⁴⁷⁶.

Ora, talvez essa tenha sido a tese de Gianfrancesco Guarnieri em *Eles não usam black-tie* e também em *Gimba*, como apontado pelo próprio autor em entrevista, mas dificilmente também o mesmo para *Sem entrada e sem mais nada*.⁴⁷⁷ Não está em causa nesta peça uma dicotomia entre felicidade individual e social, mas apenas são explicitadas as dificuldades materiais infligidas à vida conjugal, que, no entanto, não configuram causa determinante da infelicidade na vida privada, a exemplo de Marcelo e Marta, que, de condições econômicas pouco melhores que Mário e Sílvia, se iludem com uma aparente felicidade matrimonial.

De forma semelhante, em *Quarto de empregada*, Rosa alerta Suely, que acredita que “uns têm tudo... tudo dá certo, como no cinema... na novela”, para o fato de que os que mandam “também sofrem, porque não se entendem. Veja a patroa...”. Os conflitos em decorrência da relação amorosa são de certo modo democráticos. Nos dizeres de Rosa, o dinheiro permite aos possuídos apenas que a “desgraça” seja pouco mais “limpa, confortável”. Assim, em *Sem entrada*, a crise econômica faz explicitar com maior intensidade os limites

⁴⁷⁶ “SEM entrada...”, *Estado de São Paulo*, 30 de abril de 1961, p. 15.

⁴⁷⁷ “O objetivo de Guarnieri – e ele próprio confessa – é mostrar que na sociedade atual existe uma contradição de forças e que não basta um indivíduo sozinho querer destruir uma contradição. É preciso que se encontre uma libertação coletiva ou então o choque negativo será inevitável” (AUTOR..., *O Cruzeiro*, 12 de setembro de 1959, p. 60).

morais e éticos na vida privada, ainda que todos estejam sujeitos aos conflitos de ordem pessoal.

Vejam, uma vez mais, o exemplo de Mário, que se vê compelido a escolher o emprego no banco e o fim das dívidas em decorrência do crediário ou a traição da própria classe trabalhista, situação análoga à vivenciada por Tião, personagem de *Eles não usam black-tie*. Ao contrário de Guarnieri, Freire prefere um desfecho que reforce certa relação recíproca, na qual Sílvia reconhece seu amor por Mário em um reencontro antecedido por um “berrar sem um movimento”, cuja “desproporção entre o grito e seu tamanho deve ser absurda”, numa palavra, uma “explosão”⁴⁷⁸. Enquanto a comunhão de Maria, que espera um filho de Tião, se dá com o “morro”, em benefício de uma vida social que dispensa a vida matrimonial, Sílvia, que também está grávida, é capaz de se “proletarizar” em função do amor que passa a reconhecer em Mário.⁴⁷⁹

Não por acaso, o próprio crítico do *Estado* identificou, contradizendo-se de algum modo, “certo lirismo recatado, certa disfarçada ternura pelos homens”, o que faria da peça um “idílio popular”, característica que teria sido deixada de fora pela encenação imprimida pelo diretor Antunes Filho, ou ainda, os diálogos teriam sido sufocados, de acordo com Aracy Amaral, pela cenografia de Maria Bonomi.⁴⁸⁰ Mais do que a denúncia contra um sistema econômico, ficou a impressão, até mesmo para um crítico contrário à tese de proletarização da classe média, de que a peça defende que o amor simples e puro prevalece sobre os infortúnios.

De modo pouco diferente, *Presépio na vitrina*, peça escrita por Freire, que foi encenada pela primeira vez pelos alunos da EAD no dia 9 de dezembro de 1962, no Teatro Leopoldo Fróes, desfecha dramaticamente o enredo vivido por Maria, mulher também grávida, mas que já não conta com a presença do futuro pai.⁴⁸¹ Ao meio de três trabalhadores bêbados vestidos de Papai Noel, em uma loja de brinquedos já fechada com o fim do expediente, ela dá à luz uma criança em plena noite de Natal, morrendo logo em seguida. Com a descoberta do que acontecera na loja, uma multidão se aglomera para explorar o inusitado fato, incluindo o guarda, o delegado, o repórter, o médico, populares e também

⁴⁷⁸ FREIRE, 1961, p. 98.

⁴⁷⁹ Apesar disso, ambas as peças compartilham de certo idealismo, como identificado por Guarnieri alguns anos mais tarde no prefácio para a terceira edição de sua peça: “*Black-tie* parte sem dúvida de uma visão romântica do mundo. Pressupõe uma série de valores básicos, imutáveis, através dos quais os problemas surgem, estourando os conflitos, os homens se debatem, mas tudo chegará a bom termo graças a uma providencial ordem natural das coisas, atingindo-se no tempo a harmonia geral esperada, em virtude de uma tomada de ‘consciência’. *Black-tie*, no fundo, é uma peça idealista” (GUARNIERI, 1959, p. 8).

⁴⁸⁰ AMARAL, *Estado de São Paulo*, 19 de maio de 1962, p. 14.

⁴⁸¹ Embora *Presépio na vitrina* apareça em nota no *Estado de São Paulo* como “a melhor peça de Roberto Freire até o momento”, não houve qualquer crítica publicada em jornais ou revistas (DUAS..., *Estado de São Paulo*, 01 de janeiro de 1963, p. 12).

Herodes, proprietário do estabelecimento. Depois de todos se recusarem a se responsabilizarem pelo recém-nascido, Herculano, um dos Papais Noéis, acaba por colocá-lo junto ao peito, dando a entender, com encerramento do pano, o estabelecimento de uma nova relação familiar.

Mesmo que aqui o desenlace do enredo não inclua a união do casal, há toda uma aproximação entre Herculano e Maria que o impede de abandonar o rebento e o corpo frio da mulher, como sugerem os outros dois Papais Noéis a fim de não serem presos pela invasão do estabelecimento ou pela responsabilização da morte de Maria. Apesar de recente, o vínculo é forte o suficiente para exigir que Herculano aja de acordo com uma ética humanista de proteção aos mais vulneráveis. Salvaguardava-se um núcleo de resistência na intimidade de uma relação contra a perda generalizada de empatia, representada pela polícia, o capital e o jornalismo sensacionalista – instituições emergentes do processo de modernização.

O desencantamento com o mundo e o retorno ao passado para resgatar certos valores humanos perdidos, quando supostamente o desenvolvimento industrial ainda não os havia sufocado, são identificados muitas vezes com a crítica romântica à modernidade.⁴⁸² No início da década de 1960, a procura das autênticas raízes do povo brasileiro promovida por artistas que acreditavam que a arte devia estar a serviço das causas de contestação da ordem vigente constituiu uma vertente dessa crítica anticapitalista, pesquisada por Marcelo Ridenti sob o nome de romantismo revolucionário.

Sob alguns aspectos, é possível compreender a produção artística de Roberto Freire a partir do conceito explorado por Ridenti, em especial quando cotejamos as escolhas políticas em relação à peça explicitadas em entrevista concedida ao *Estado de São Paulo* acerca de *Presépio na vitrina*:

Pensa Roberto Freire que, no esquema atual do profissionalismo, sua dramaturgia pode atingir um público numeroso, mas circunscrito a uma classe social, enquanto, por meio dos elencos amadores e estudantis, talvez chegue às favelas, aos sindicatos, às camadas populares. Interessa-lhe essa forma de empenho, já que, sendo católico, quer transmitir seus valores humanos a um público virgem, capaz de acolhê-los.⁴⁸³

A ideia de um “público virgem”, que é mais apto de ser ensinado por não possuir os vícios trazidos pelo processo de urbanização e industrialização, por certo condiz com o romantismo revolucionário muito comum à produção cultural de parte da esquerda católica e comunista da época. Virgindade, pureza, simplicidade e ingenuidade formaram um conjunto

⁴⁸² LÖWY; SAYRE, 1992, p. 19-84.

⁴⁸³ TEXTO brasileiro..., *Estado de São Paulo*, 09 de dezembro de 1962, p. 18.

de características que qualificavam de forma um tanto genérica o chamado autêntico povo brasileiro, que seria encontrado nos campos, nas favelas, nos sindicatos. Roberto Freire comungava de um pensamento estético e político comum a uma parcela de artistas, vários deles também oriundos do Teatro de Arena.

A boa relação que Freire manteve com os profissionais da cena teatral paulistana possibilitou que fosse escolhido pelo então ministro da Educação e Cultura Paulo de Tarso Santos como diretor do SNT em 17 de julho de 1963.⁴⁸⁴ Ameaçado pelas armas, quando indiciado pelo IPM no Ministério da Educação e Cultura instaurado pelo golpe civil-militar de 1964, Santos limitou-se a afirmar que Freire, indicado pelos “elementos representativos da classe teatral de São Paulo”, era “respeitado inclusive pelos meios católicos de São Paulo como médico, teatrólogo e jornalista”⁴⁸⁵. A imagem criada pelo ex-ministro, corretamente amparada pela opinião publicizada em jornais,⁴⁸⁶ busca dissociar Freire de algumas marcas de sua gestão que poderiam incriminá-lo perante o inquérito em curso.

À frente do SNT, Freire propôs a popularização e a descentralização das peças teatrais nos moldes que a Ação Popular (AP) – agrupamento majoritariamente de jovens católicos de esquerda do qual ele e Tarso Santos pertenciam – entendia a função da cultura popular.⁴⁸⁷ Segundo Marcos Napolitano, o projeto “nacional-popular”, em grande parte promovido pelo Centro Popular de Cultura da UNE, designava uma cultura política e uma política cultural das esquerdas que delineou o caminho para o jovem artista engajado na construção da “autêntica cultura nacional, cuja tarefa principal era estimular a conscientização em prol da emancipação da nação diante dos seus usurpadores (nacionais e estrangeiros)”⁴⁸⁸.

Nesse sentido, Freire subsidiou espetáculos de companhias que se dispusessem a excursionar fora do eixo Rio-São Paulo, em praças públicas, favelas e em frente a fábricas, a fim de promover uma reflexão crítica sobre os problemas do país e suas eventuais soluções.⁴⁸⁹ Também tabelou os valores dos ingressos da companhia oficial do SNT, com preços

⁴⁸⁴ A nomeação de Freire foi comemorada entre os especialistas: “Embora desconhecidos ainda seus planos específicos na administração do cargo, podemos assegurar sua seriedade e gabarito intelectual, bem como sua filiação à corrente do moderno teatro brasileiro” (OSCAR, *Diário de Notícias*, 17 de julho de 1963, p. 4).

⁴⁸⁵ Depoimento prestado ao IPM no Ministério da Educação e Cultura, Delegação de Poderes n. 173, em 14 de agosto de 1964, juntado ao IPM no Movimento de Cultura Popular e Programa Nacional de Alfabetização, Delegação de Poderes n. 714, fls. 323-324. Arquivo do STM.

⁴⁸⁶ Thereza Cesário Alvim descreve Freire, quando da sua nomeação à frente do SNT, com características semelhantes às descritas por Paulo de Tarso Santos, à exceção do qualificativo “de esquerda”, suprimido pelo ex-ministro: “Paulista, médico, especializado em psicanálise, autor teatral, jornalista, católico (de esquerda) e compositor de sambas (o mais conhecido é ‘Mulher passarinho’, um samba religioso), assim é o novo diretor do Serviço Nacional de Teatro, Roberto Freire” (ALVIM, *Última Hora*, 22 de julho de 1963, p. 6).

⁴⁸⁷ Sobre a inserção de Freire na AP, ver FREIRE, 2002, p. 142-147.

⁴⁸⁸ NAPOLITANO, 2014, p. 25.

⁴⁸⁹ MICHALSKI, *Jornal do Brasil*, 04 de setembro de 1963, p. 4.

diferenciados para estudantes e operários sindicalizados.⁴⁹⁰ Ao menos em parte, sabemos pelos jornais que as novas propostas de Freire para o SNT obtiveram resultados positivos, como maior participação e diversidade de espectadores.⁴⁹¹

No entanto, o ambiente político no Brasil se degradava com o avanço do ideário anticomunista, que se alimentava da Revolução Cubana, da reaproximação diplomática do governo de João Goulart com a URSS e, ainda, da reorganização das esquerdas com uma agenda reformista.⁴⁹² Governador da Guanabara, o udenista Carlos Lacerda impede que números circenses, apoiados pelo SNT, se apresentem nas ruas do Estado.⁴⁹³ O Congresso Nacional cria embaraços para que o Poder Executivo promova reformas de base, acentuando um clima de estagnação econômica e polarização política.⁴⁹⁴ Freire perde parte do apoio das companhias profissionais por favorecer os teatros amadores, que representariam, segundo narra em inquérito, cerca de 70% da atividade teatral.⁴⁹⁵

Os movimentos golpistas estão em cena. Alinhados ao ideário anticomunista, os críticos teatrais são unânimes quando a peça *As aventuras de Ripió Lacraia*, de Chico de Assis, é encenada pela primeira vez com verba oriunda do SNT pela Campanha Nacional de Popularização do Teatro. Na *Tribuna da Imprensa*, Fausto Wolff questiona com irritação um suposto rebaixamento artístico da peça de Assis, que, segundo ele, partiria “do princípio de que como o povo é imbecil, o verdadeiro intelectual deve imbecializar-se e que quanto mais estúpido, elementar e quadrado for o teatro, mais ele interessa ao povo”⁴⁹⁶. Mais tarde, Wolff acusa a União Nacional dos Estudantes (UNE), a quem denomina de “gurizada comuno-fascistóide”, de fazer mau uso da verba proveniente do SNT para a construção de um teatro próprio, “sob o olhar displicente e paternal de Roberto Freire”⁴⁹⁷. Em novembro de 1963, é dada como certa a saída de Freire, qualificado pelo *Diário de Notícias* como “comuno-oportunista de primeira água”⁴⁹⁸. A crise financeira do país força o governo Jango a

⁴⁹⁰ CAMARGO, 2017, p. 230.

⁴⁹¹ ELECTRA FAZ..., *Jornal do Brasil*, 18 de fevereiro de 1964, p. 6.

⁴⁹² MOTTA, 2000, p. 289-293.

⁴⁹³ FREIRE, 2002, p. 160.

⁴⁹⁴ RIBEIRO, 2013, p. 150-172.

⁴⁹⁵ Depoimento prestado ao IPM no Ministério da Educação e Cultura, Delegação de Poderes n. 173, em 13 de agosto de 1964, juntado ao IPM no Movimento de Cultura Popular e Programa Nacional de Alfabetização, Delegação de Poderes n. 714, fls. 318-319. Arquivo do STM. Sobre sua posição frente à questão, ver a autobiografia FREIRE, 2002, p.159. Pela imprensa da época, sabemos que Freire rompe, por exemplo, com a Associação Brasileira de Críticos Teatrais (MACHADO, *Diário de Notícias*, 31 de agosto de 1963, p. 3).

⁴⁹⁶ WOLFF, *Tribuna da Imprensa*, 30 de outubro de 1963, p. 9.

⁴⁹⁷ WOLFF, *Tribuna da Imprensa*, 22 de abril de 1964, p. 2.

⁴⁹⁸ EXPURGO, *Diário de Notícias*, 08 de novembro de 1963, p. 3.

cortar verbas destinadas ao SNT, de modo que Freire toma a decisão de se demitir do cargo em janeiro de 1964.⁴⁹⁹

Apesar de serem consideradas subversão comunista, as mobilizações culturais promovidas pelo SNT com Freire à frente da gestão foram reconhecidas até por jornais com linha editorial claramente opositora ao governo de João Goulart. *Tribuna da Imprensa* noticiou, sobre *As aventuras de Ripió Lacraia*, que “22.500 pessoas passaram pelas bilheterias. 60% operários. Destes, 30% analfabetos”, revelando a importância pública do projeto de popularização do teatro.⁵⁰⁰ Outras medidas que procuravam modernizar o órgão, a exemplo do corte de ponto de professores que não compareciam às aulas, dobrou os críticos mais resistentes a assinarem um abaixo-assinado, subscrito por Heliodora e Wolff, para que Freire revogasse a decisão de se demitir do cargo – sem sucesso, contudo.⁵⁰¹ Não demorou que o golpe marchasse em direção ao Rio de Janeiro. Bárbara Heliodora assume o SNT. Acusado de usar a máquina estatal para a promoção do comunismo, Roberto Freire é preso e torturado por agentes militares.⁵⁰² A desilusão com quaisquer possibilidades de transformações sociais rapidamente advém e, trancafiado em uma cela, Freire escreve parte do que vem a ser seu primeiro romance, *Cleo e Daniel*.

A crítica feita no romance por Freire ao romantismo revolucionário, amplamente difundido nos setores intelectuais de esquerda, dirige-se também contra a própria representação autoral, construída ano após ano por sua produção teatral e televisiva, bem como pelos colunistas de jornais e revistas. Para se constituir como novo autor, Freire necessitou fazer morrer a própria invenção que o havia projetado para a cena pública. O contragolpe devia ser forte como foi, pois, a ideia em torno da figura pública de Freire se desenvolvia quase autonomamente, sendo reproduzida mesmo após a publicação do romance, como vista na apresentação feita por Paulo Mendonça, ex-professor da EAD, para a peça *Quarto de empregada*, que ganhava sua primeira publicação em 1966, pela editora Brasiliense, cuja coleção “Teatro Universal” contava com a direção de Sábato Magaldi.⁵⁰³

⁴⁹⁹ Roberto Freire então dizia que “devido à falta de verbas e à burocracia existente, não conseguiu transformar o SNT num órgão cultural” (ROBERTO FREIRE..., *Jornal do Brasil*, 05 de janeiro de 1964, p. 8).

⁵⁰⁰ “RIPÍÓ” já..., *Tribuna da Imprensa*, 10 de janeiro de 1964, p. 3.

⁵⁰¹ HELIODORA, *Jornal do Brasil*, 17 de janeiro de 1964, p. 4; WOLFF, *Tribuna da Imprensa*, 21 de fevereiro de 1964, p. 2.

⁵⁰² Na autobiografia, Freire relata a importância de Heliodora à frente do SNT nesse momento, acreditando que “a Bárbara destruiu tudo o que pudesse me comprometer e deve ter feito um depoimento favorável à minha pessoa, embora, imagino, ela não devesse ter aprovado meu estilo e os métodos usados por mim no SNT” (FREIRE, 2002, p. 203).

⁵⁰³ *Apud* FREIRE, 1966, VIII-IX.

católico esclarecido e médico, Roberto Freire escreve em função desses dois condicionamentos. O da compaixão, decorrente de sentimento religioso, e o da fraternidade, adquirido no conhecimento direto da doença e da dor. Inconformistas e militantes, suas peças diferenciam-se das de vinculação político-partidária por não resultarem de considerações doutrinárias rígidas, nem de programas de ação imediata visando a conquista do poder, mas de uma sensibilidade humana ferida pela condição dos mais indefesos ou dos mais sobrecarregados pelos erros da nossa organização econômica e social.

A personagem Rudolf Flugel de *Cleo e Daniel* fez crer que o amor *naïf* do jovem casal era algo absolutamente novo, inclusive aos olhos da personagem Roberto Freire. Longe disso, o rompimento com os sucessivos enquadramentos profissional, religioso e ideológico concedeu maior visibilidade àquilo que era até então mais genuíno no pensamento de Freire, ainda que pouco compreendido: o enraizamento de seu pensamento na cultura clássica, em parte sob a mediação das traduções e tradições de leitura modernas.

Assim, ainda que Freire tenha mantido estreito diálogo com o romantismo revolucionário, deixaremos escapar sentidos diversos atribuídos às características de pureza, ingenuidade e simplicidade, caras ao perfil psicológico de suas personagens, caso elas não sejam relacionadas ao programa de amor idílico e recíproco e aos conflitos inerentes da vida privada. Pois essas características não são expressão apenas de uma cultura socialmente compartilhada, mas também se desenvolveram a partir de um conjunto de referências que alimentaram uma concepção particular de liberdade. Sem essa consideração, não é possível compreender a autocrítica do escritor Roberto Freire – tal como realizada por diversos artistas e intelectuais que igualmente se desiludiram com os rumos do país após o golpe militar de 1964 – contra o romantismo inscrito no próprio conjunto da obra, mantendo, apesar disso, uma interlocução de quase uma década com a obra de Longo.

Apesar de toda a polêmica em torno de Freire no meio teatral, o lançamento de *Cleo e Daniel* em dezembro de 1965 desde o início foi associado ao sucesso de *Morte e Vida Severina*. O poema de João Cabral de Melo Neto foi transformado em encenação teatral por Roberto Freire e Silnei Siqueira, contratados pelo Teatro da Universidade Católica (TUCA) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). O grupo teatral era formado majoritariamente por estudantes universitários e, nessas condições, Freire, que era diretor artístico do TUCA, utilizou de sua experiência profissional, reconhecida pela imprensa, para orientar a equipe.⁵⁰⁴ Com estreia em setembro daquele ano, a peça ganhou notoriedade dos

⁵⁰⁴ “Da equipe, o único veterano é Roberto Freire, velho idealista que comanda o Tuca, como seu diretor artístico. Mas tem ideias de jovem” (MORTE e..., *Diário de Notícias*, 19 de dezembro de 1965, p. 2”. Ver também: “O grupo obedece à orientação geral de Roberto Freire e o texto, escolhido pelos próprios alunos, foi

críticos teatrais e logo, tendo multiplicado as apresentações, foi premiada pela Associação Paulista da Crítica de Teatro para participar do *Festival Mondial du Théâtre Universitarie* em Nancy, França.⁵⁰⁵ Não por acaso, a associação entre *Morte e Vida Severina* e *Cleo e Daniel* colocou Freire como “líder de um dos setores da juventude paulista”, como o descreveu João Antonio para o *Jornal do Brasil*.⁵⁰⁶

A indexação do público alvo de *Cleo e Daniel* é acentuada pela publicidade que a editora Brasiliense promoveu em jornais:

“Violento e cru, como as coisas puras e livres, à luz do sol”, escrito com toda crueldade e muita raiva. Para que fosse um depoimento corajoso e sincero. Sem perdão. Por isso restou numa história de amor: “caçada a dois adolescentes que o ressuscitaram na cidade habitada por homens ainda vivos para a vida e há muito mortos para o amor”⁵⁰⁷.

Não demorou muito para *Cleo e Daniel* entrar na lista dos livros de ficção mais vendidos no país.⁵⁰⁸ Menos de um ano após o lançamento, o romance ganha uma segunda edição,⁵⁰⁹ chegando à sexta posição na categoria de literatura brasileira ficcional nas livrarias de São Paulo e Rio de Janeiro.⁵¹⁰ A recepção da obra de Freire não se restringiu a esse circuito. Em Recife, por exemplo, o romance esteve na quinta posição de venda entre os livros de ficção.⁵¹¹ Em setembro de 1967, já se cogitava a presença de Ruy Guerra na direção da adaptação do romance ao cinema, mesmo diretor que causara furor em 1962 ao trazer à cena o corpo completamente nu da atriz Norma Bengell.⁵¹² Aproveitando o ensejo do filme, que acabou dirigido pelo próprio Roberto Freire, com auxílio de Humberto Pereira, a editora Brasiliense promoveu em agosto de 1969 um concurso em âmbito nacional, cujo tema foi “O conflito de gerações em *Cleo e Daniel*”⁵¹³. No mês seguinte, a obra chega à quarta edição.⁵¹⁴ É reveladora a produção de cerca de 50 ensaios a respeito do concurso promovido pela

encenado pelo jovem diretor Silnei Siqueira, que acabava de concluir o curso de direção da Escola de Arte Dramática” (OSCAR, *Diário de Notícias*, 18 de dezembro de 1965, p. 2).

⁵⁰⁵ “Dirigido por Roberto Freire e levado pelo elenco do Teatro da Universidade Católica de São Paulo *Morte e Vida Severina* consegue bater todos os recordes de assistência dos musicais já apresentados no gênero, com a vantagem de reunir ainda o apoio unânime da crítica, que o recomenda, inclusive, para apresentações no exterior” (MORTE e..., *Jornal do Brasil*, 15 de dezembro de 1965, p. 5).

⁵⁰⁶ ANTONIO, *Jornal do Brasil*, 14 de dezembro de 1965, p. 8. Sobre o lançamento de *Cleo e Daniel*, Ney Machado escreve: “O escritor Roberto Freire é dos maiores responsáveis pelo êxito do Tuca” (MACHADO, *Diário de Notícias*, 28 de dezembro de 1965, p. 2).

⁵⁰⁷ SÃO PAULO..., *Correio da Manhã*, 14 de abril de 1966, p. 3.

⁵⁰⁸ VIDA..., *Diário de Notícias*, 1 de maio de 1966, p. 3.

⁵⁰⁹ JORNAL..., *O Jornal*, 4 de setembro de 1966, p. 2.

⁵¹⁰ JORGE AMADO..., *Jornal do Brasil*, 17 de setembro de 1966, p. 16.

⁵¹¹ SÉRGIO PORTO..., *Jornal do Brasil*, 15 de julho de 1967, p. 10.

⁵¹² MARIA, *Jornal do Brasil*, 9 de setembro de 1967, p. 3.

⁵¹³ ROBERTO..., *Diário da Noite*, 3 de julho de 1969, p. 6.

⁵¹⁴ CLEO E..., *Diário de Notícias*, 19 de setembro de 1969, p. 3.

Brasiliense, escritos majoritariamente por estudantes universitários de quase todo o território brasileiro.⁵¹⁵ Cinco anos após a publicação do romance, *Cleo e Daniel* ganha uma versão cinematográfica.

Não se conhece nenhum ensaio crítico sobre o romance. É difícil apontar os motivos que levaram os críticos literários ao silenciamento em relação à obra de Freire. A associação de *Cleo e Daniel* à temática e ao público juvenil, que supostamente poderiam afastar alguns profissionais mais sisudos, não é capaz de responder à questão. A boa recepção pela crítica especializada da trilogia *Mitologia do Kaos* (*Deus da chuva e da morte*, de 1962; *Kaos*, de 1963; e *Narciso em tarde cinza*, de 1965) composta pelo jovem Jorge Mautner – que, aliás, retoma temas caros a Freire, como o amor idílico, a rebeldia juvenil e o autoritarismo social – atesta a atualidade das questões abordadas.⁵¹⁶ Algumas falhas na construção narrativa de *Cleo e Daniel* talvez tenham contribuído para certo distanciamento. Não temos nada mais que hipóteses. Certo é que um dos raríssimos casos identificados – senão o único – de recepção crítica ressalta a qualidade da obra em um aspecto preciso. O autor é insuspeito. Fausto Wolff assim escreve:

O que Roberto Freire, ex-diretor do Serviço Nacional de Teatro, possui de ingênuo, possui, também, de honesto, embora tenha cometido alguns pecados veniais em relação à televisão e suas novelas. Infelizmente, porém, nem honestidade de propósitos, nem boa vontade e, principalmente, nem ingenuidade alguma fazem um artista. Daí que há anos venho vendo Roberto Freire tentar e, embora reconheça os seus bons propósitos, não há como incentivá-lo. Por um desses acasos, entretanto, passei na livraria Santa Rosa e vi um livro logo na entrada: “Cleo e Daniel”, de Roberto Freire. Pensei: mais uma peça de teatro onde o autor tenta redimir o seu complexo de culpa pequeno-burguês, colocando-se na pele de um operário, trocando os tempos dos verbos e achando que tudo está muito bem e que o que comete é “une pièce de thèse”. Mas que nada, trata-se de um romance e, para minha maior surpresa, um dos mais vigorosos, lúcidos e estilisticamente perfeitos romances escritos no Brasil nos últimos dez anos, a começar pela proposição do autor, bem mais coerente em relação a uma realidade política (e artística, evidentemente) em andamento. Mas julguem vocês mesmos e depois tratem de comprar o livro. Citando Michaux, diz Roberto Freire que tem tudo, pela amostra que deu, para vir a tornar-se o mais importante romancista da sua geração: “Nada da imaginação voluntária do profissional; nem temas, nem desenvolvimento, nem construção, nem método; ao contrário, apenas a imaginação e a impossibilidade de conformar-se”⁵¹⁷.

Ingênuo, certamente Freire nunca foi. A *naïveté* de suas personagens é parte de um programa consciente. Com “ingênuo”, Wolff se refere ao romantismo revolucionário tão

⁵¹⁵ CLAO E DANIEL..., *Diário da Noite*, 20 de janeiro de 1970, p. 10.

⁵¹⁶ CÂMARA, 2014, p. 62-77.

⁵¹⁷ WOLFF, *Tribuna da Imprensa*, 18 de outubro de 1966, p. 2.

característico das obras de Freire (nas quais se apresentam as condições materiais e psicológicas de famílias operárias, como sugere Wolff) e que, em *Cleo e Daniel*, é profundamente criticado. Daí a radical mudança de postura de Wolff frente à produção artística de Freire, que em pouquíssimo tempo passa a ter “tudo para vir a tornar-se o mais importante romancista da sua geração”, nas palavras de Wolff⁵¹⁸. Além disso, chama a atenção a citação de Michaux que Wolff retoma da quarta capa de *Cleo e Daniel*. A “impossibilidade de conformar-se” revela a capacidade de autocrítica e mudança de postura frente à nova situação do país. No entanto, a valorização da morte de um autor é também acompanhada pelo silenciamento sobre a manutenção e, mesmo, a intensificação de um programa anteriormente já apresentado por Freire, o que de certo modo aponta para a diferenciação entre romantismo revolucionário e amor *naïf*. Em outras palavras, eles não se confundem, não se reduzem um ao outro.

Por outro lado, a postura de Freire, ao reinventar-se como autor – concebendo um novo formato de amor puro entre adolescentes, sufocado pela sociedade contemporânea –, partilha de uma demanda social latente: entre jovens, desloca valores, morais e identidades; em relação a outro público, hipoteticamente, formado por seus pais, permite compreender ou ao menos situar os novos comportamentos juvenis então em voga no Brasil, expressos em grande medida nas eufóricas apresentações musicais do *ié-ié-ié*. Não por acaso, pela revista *Realidade*, Narciso Kalili analisa o fenômeno Roberto Carlos entre a juventude brasileira e, para tal, entrevista Roberto Freire na condição de “psicanalista e estudioso das relações e manifestações sociais dos jovens”. O tom utilizado por Freire é ambíguo, permitindo tanto ao jovem se perceber excessivo quanto ao adulto ensimesmado:

Uma das causas dominantes do progresso é o choque das gerações. Os mais velhos estão sempre em oposição ao que é novo, pois não querem abrir mão do que têm e sobre o que fundamentaram e justificaram toda a sua existência. Os antigos repelem tudo o que foge aos padrões tradicionais. Quando percebe o mundo, o jovem não se considera responsável por nada do que encontra. Mas, como precisa viver nesse mundo, a primeira coisa que faz é manifestar sua crítica. Ser jovem é ser inconformista e protestar contra o que considera superado (...). Rebelando-se contra a sociedade, o jovem estabelece uma posição crítica, hostilizando essa sociedade sem a conhecer e sem saber porque. Essa hostilidade começa em casa, contra o pai que representa tudo aquilo com que boa parte dos jovens não concorda. Depois é a vez do professor, do patrão, do político, do governo, da polícia, das leis, dos símbolos do poder da sociedade da qual ele começa a participar como simples aprendiz. A rebeldia dos jovens, enquanto não se organiza, tem

⁵¹⁸ Posição reafirmada em publicações posteriores, a exemplo de WOLFF, *Tribuna da Imprensa*, 21 de outubro de 1966, p. 2.

caráter anárquico, embora seja sadia e não doentia (...). Ao invés de agredir pela força física [como o rebelde delinquente], o jovem protesta: não para em casa, bebe, joga, fica vagabundo (...). O jovem é, por natureza, alegre. Por isso quer aproveitar tudo que esse mundo possa oferecer de melhor. Sendo assim, recorre à música e à dança para protestar, fazendo algazarra em público, numa embriaguez que às vezes chega à histeria.⁵¹⁹

O comportamento de rebeldia juvenil descrito por Freire pode ser identificado em uma de suas personagens do programa “O Playboy”, da telenovela *Gente como a gente* escrita em 1962. Estudante da família da Silva, Teo leva para casa Luiz Carlos, um jovem “granfino”, que mora “num bruto casão” e “é rico pra burro”, segundo a descrição de Maria e Neco, mãe e irmão de Teo. Com Luiz Carlos, novos problemas também são levados para dentro da família da Silva, pois Teo chega em casa sem saber que acabara de fugir da polícia em um carro roubado pelo recente amigo. O desenrolar do enredo revela que os pais de Luiz Carlos são separados e displicentes na educação do filho, especialmente o pai, que justifica a ausência por morar em Brasília. Por isso, os pais levam a alcunha de “play-pai” e “play-mãe” pelo delegado de polícia.

Na década de 1960, o desentendimento entre pais e filhos comumente foi lido como resultado dos “conflitos de gerações”, que decorrem da especificidade organizacional das sociedades industrializadas. Publicada em 1968, a tese de Theodore Roszak defende que a hiper especialização técnica e científica criou um imaginário social de que apenas o profissional capacitado estaria autorizado a compreender corretamente as necessidades sociais e, portanto, retiraria das massas a capacidade de ação sobre seu próprio destino. A tecnocracia governaria até mesmo a sexualidade, tendo como modelo o modo de vida do *playboy*, cuja “promiscuidade sibarítica” é associada ao nível de renda e estatuto social:

A sexualidade de *playboy* é, idealmente, casual e divertida; e ainda imensamente promíscua. É o sexo anônimo do harém. Não cria compromissos, ligações pessoais, não desvia a atenção das responsabilidades primordiais de uma pessoa: a empresa, a carreira, a posição social, o Sistema de modo geral. O perfeito *playboy* segue uma carreira envolvida em trivialidades descomprometidas: não existem para ele nem lar, nem família, nem romance que estraçalhe dolorosamente o coração. Fora do trabalho, a vida se consome num moto perpétuo de riqueza imbecil e orgasmos impessoais.⁵²⁰

De acordo com Roszak, sob uma educação liberal e progressista, os estudantes universitários da década de 1960 não lidariam com a mesma disciplina da geração de seus

⁵¹⁹ KALILI, *Realidade*, maio de 1966, p. 74.

⁵²⁰ ROSZAK, 1968, p. 27. Tradução de Donaldson M. Garschagen.

pais, estando portanto “despreparados para o mundo real”, quando se deparariam com a cruel realidade da tecnocracia ao adentrarem o mercado de trabalho. Assim, diz Roszak, obrigados às exigências patronais e patrióticas do mundo adulto, alguns jovens “incorrivelmente infantis”, que considerariam “o prazer e a liberdade como direitos humanos”, se marginalizariam ou fugiriam de casa, considerando tal gesto um ato de protesto. A rebeldia antissistêmica, que abrangia um ideário de revolução social tanto quanto psicológica, agruparia indistintamente jovens *hippies* bem como postulantes à nova esquerda. Nessa dinâmica, o movimento contracultural que se difundiu na década seguinte seria tanto fruto da tecnocracia quanto se dirigiria contra essa mesma forma de organização social.

No final da década de 1970, o sociólogo Luciano Martins escreveu sobre a específica reação de jovens estudantes brasileiros contra o regime político autoritário, denominando-os “geração AI-5”, em referência ao paradigmático ano de 1968, quando o Ato Institucional n. 5 serviu para o recrudescimento da repressão militar. De modo geral, Martins defende a existência de três comportamentos por parte de certo segmento da juventude brasileira naquele período: o culto da droga, considerado “uma evasão da realidade, um repúdio da consciência e uma recusa do tempo”; a desarticulação do discurso entendida como “recusa da inteligência crítica e o embotamento da recepção”; e o *modismo* psicanalítico, isto é, a procura pela adaptação do “indivíduo à sua separação do mundo”, que “o reprime e que ele recusa pela evasão”. Esses três comportamentos expressariam segundo Martins o conflito familiar no interior da alta classe média urbana, que não conseguiria ser instrumento de socialização, dada a crise de referências que a ela atingiu.⁵²¹

Ambas as proposições privilegiam a concepção de certa juventude alienada em relação aos problemas sociais e políticos, partindo do pressuposto que determinadas liberalidades comportamentais – como o uso de drogas ilícitas, o sexo sem compromisso, a repulsão ao mundo do trabalho enquanto tal – são expressão da evasão aos compromissos que pessoas, tornadas adultas, têm de encarar um dia ou outro. Em contrapartida, pesquisas mais recentes como as de Christopher Dunn e Heloisa Buarque de Hollanda revelam a importância de movimentos contraculturais para o alargamento da concepção de direitos humanos, ultrapassando um sentido pragmaticamente civil e político na busca de um entendimento sobre a liberdade individual na acepção de sua autonomia reprodutiva, sexual, afetiva, alimentar, de consciência em relação ao mundo (e, conseqüentemente, à natureza) e, mesmo, na participação mais efetiva e direta na vida pública. Certamente, uma pesquisa de fundo

⁵²¹ MARTINS, 1979, p. 13-115.

ainda está por ser feita com relação ao papel de Roberto Freire para a ampliação e diversificação desse debate.

Para a presente discussão, é necessário pontuar que, em alguma medida, as personagens Cleo e Daniel constituem alusões ao comportamento desajustado de jovens, como tão comumente caracterizado na década de 1960: consomem drogas obtidas de forma ilícita (Flugel prescreve anfetamina aos jovens sem fim terapêutico); a princípio, praticam o amor livre, não mantendo parceiro(a)s sexuais fixo(a)s; rebelam-se contra autoridades instituídas, como a família, o hospital e a Igreja. Em suma, o amor juvenil enfrenta as dificuldades impostas pelo autoritarismo social – inclusive, o romance foi assim apresentado em jornais.

Como procurei demonstrar no capítulo anterior, a prosa ficcional de Freire ultrapassa em muitos aspectos a mera narrativa de jovens desajustados. Diferente da personagem Luiz Carlos, do programa televisivo *Gente como a gente*, o jovem casal do romance ganha um sinal positivado; isto é, longe de ser reprovado, o desajuste às normas sociais por parte de Cleo e de Daniel revela-se imprescindível para a descoberta – ou retorno – do amor puro. Apesar disso e dos poucos elementos disponíveis para se aferir a recepção do romance de Freire, parece muito provável que o “conflito de gerações” tenha sido o modo – ou ao menos, um importante modo entre alguns outros – com o qual o romance foi indexado comercialmente. Não é fortuito que a editora Brasiliense, ao lançar a quarta edição de *Cleo e Daniel*, tenha promovido um concurso de redação justamente sob o signo do “conflito de gerações”.

Aliás, esse também foi o tema da mimofarsa musical *O&A*, escrita por Roberto Freire em 1966 e estreada no TUCA em setembro de 1967. Musicada por Chico Buarque de Hollanda, que também havia musicado a peça *Morte e vida severina* apresentada pelo grupo de São Paulo, a mimofarsa não contém falas, mas apenas sons: em “A”, comunicam-se os jovens, mostrando que estão abertos a novas ideias; com a vogal “O”, expressam-se os velhos, sinal de que estão fechados às inovações. Por meio do jornal *Folha de São Paulo*, sabemos que as vestes utilizadas na apresentação procuravam evidenciar o distanciamento geracional: “os que cantam em A usam calças Lee e sueter e seus ritmos e danças são o samba, o *ié-ié-ié* e o jazz (...). De outro lado, o grupo em O usa roupas antigas, canta e dança músicas solenes e óperas, e movimenta-se compassadamente, com o rigor dos velhos costumes”⁵²².

A peça tem início com a dança de jovens. Entre eles, um casal destaca-se pelo intenso relacionamento amoroso, sendo morto por uma bomba atômica. Os jovens sobreviventes

⁵²² *O&A...*, *Folha de São Paulo*, 02 de novembro de 1966.

questionam os velhos sobre a destruição causada. Por meio de imagens projetadas no palco, sabemos que os velhos seduzem parte dos jovens com “dinheiro, mulheres vamps, carros bacanas, piscinas, Paris, Via Veneto”. Os jovens que resistem dirigem-se ao casal morto e erguem-no, “de forma a comporem uma estátua que representaria a imortalidade do amor humano”, fato que afasta os velhos. Em seguida, vemos uma disputa entre professor e alunos que remonta à dualidade entre velhos e jovens, progresso/desenvolvimento industrial e crítica à injustiça social. Após uma passeata estudantil, um novo casal de jovens destaca-se em dança com movimentos idênticos aos realizados pelo casal morto, de modo que os mortos ressurgem através de enormes sombras no fundo do palco. Entram em cena os pais, que pretendem acabar com o novo amor constituído. A cena é especialmente significativa. As mães cantam a *berceuse* (canto de ninar) em “O”, fazendo com que os jovens assumam “as posições de crianças nos ventres maternos”. Um dos filhos capitula e toma para si a máscara de velho, enquanto o outro se soma aos jovens ressuscitados, formando os três uma linha de resistência. A cortina encerra-se com o conflito armado.

Os pontos de contato entre a mimofarsa e o romance são muitos. A existência de um amor primordial como paradigma e exemplo – que remonta a uma estátua: como a de Auguste Otin? – é revivido por novos jovens, a despeito do autoritarismo e das proibições expressas pela sociedade (nesse caso, pela escola e pela família). No entanto, mais do que em *Cleo e Daniel*, no qual Rudolf Flugel e Benjamim Clemente são adultos que compreendem a potência da descoberta do amor primordial pelos jovens, *O&A* destaca-se pela incomunicabilidade entre jovens e velhos. Com certa dose de moralismo, o Capelão Geral da universidade Dom Gabriel Paulino Bueno de Couto assim também entendeu, proibindo a peça sob a justificativa de que ela “nega os valores do espírito quando ridiculariza a autoridade dos pais; dos mestres” e, “ao focalizar a intransigência dos ‘velhos’, nega a possibilidade do diálogo”⁵²³. Além disso, vale ressaltar que, ao contrário do romance, a mimofarsa não decreta a morte do amor como sinal dos tempos. Aqui, a resistência de jovens renova as esperanças.

Nada se fala de psicanálise em *O&A*. Apesar disso, é interessante perceber como a construção de alguns personagens retoma traços conflituosos entre pais e filhos. Na peça, as mães desejam restabelecer a ligação uterina, na qual os filhos são inteiramente subordinados ao *ego* familiar, retirando-lhes todas as condições de determinarem a própria personalidade. Acredito que essa caracterização seja importante para compreender que, mesmo após abandonar o escritório de psicanálise em 1963 e de escrever sobre a ineficácia da profissão

⁵²³ Carta escrita em 2 de janeiro de 1967 aos dirigentes do Teatro da Universidade Católica. Ofício R-984/67 do acervo do Teatro da Universidade Católica (TUCA / PUC-SP).

para a compreensão do amor em *Cleo e Daniel*, Roberto Freire continua a ser procurado como autoridade em psicanálise capaz de falar sobre os problemas específicos da juventude e da sexualidade de modo geral. Notemos que, depois de conceder nova entrevista a *Realidade* – sobre a possibilidade do divórcio no Brasil, onde até então ele não era legalizado –, Freire passa a integrar os quadros de repórteres da revista em 1966 e, na primeira reportagem, escreve sobre as possibilidades terapêuticas que a psicanálise poderia oferecer.⁵²⁴

No artigo, Freire toma como ponto de partida o estudo de caso de Sandra, que após o término do casamento, procura ajuda de um profissional para tratar de suas neuroses não resolvidas na infância. A matéria é pedagógica. Aborda as instâncias psíquicas preconizadas por Freud – *ego, id e superego* –, o papel do inconsciente, as possibilidades interpretativas dos sonhos, o processo de transferência terapêutico, o complexo de Édipo e de castração. Questões de ordem social (“a educação puritana, a religião mal ensinada e vivida, os preconceitos e a falta de preparo dos jovens para a vida adulta”) fazem parte do quadro neurótico da maioria das pessoas. No entanto, a resolução da neurose permanece no enfrentamento do complexo de Édipo, seguindo os passos de Freud:

para que ele se torne um adulto, é preciso fazê-lo substituir a casa paterna pela sociedade e transformar seus sentimentos de libido pela mãe (pelo pai, nas meninas) em qualquer coisa real, amadurecida, objetiva e não mais incestuosa. Ele acaba por reconciliar-se com o pai, se conservou contra ele alguma hostilidade, ou emancipar-se de sua tirania se foi convertido em escravo. Pode, então, amar, desejar e possuir outra mulher sem nenhuma vinculação com a figura da mãe. Os neuróticos não conseguem resolver, sozinhos, esse conflito fundamental. Permanecem submissos à autoridade paterna e são incapazes de transformar a sua libido num objeto sexual não-incestuoso. E a conclusão de Freud é de que o núcleo de todas as neuroses está na não solução do complexo de Édipo.⁵²⁵

Ao resolver seu caso com a psicanálise, Sandra “pela primeira vez em sua vida, via uma porta verdadeiramente aberta. Dentro de si, enquanto andava e depois corria pelas ruas, tinha a impressão de estar atravessando em direção ao futuro, por infinitas portas abertas”⁵²⁶.

Aqui, a distinção entre autor e escritor revela todo seu valor. Em *Cleo e Daniel*, a ruptura com a psicanálise não expressa apenas a angústia e a impotência de Freire em relação ao golpe civil-militar no país; trata-se do modo como Freire conseguiu ficcionalizar-se para

⁵²⁴ Em relação ao assunto, Freire pondera: “As leis estão preservando o matrimônio e a família, mas não podem preservar o que faz a unidade, que é o amor. Será necessária uma abertura em relação às leis, que permitisse a formação de outra família, quando o amor deixou de existir na primeira. Porque, sem amor, a família como unidade perde qualquer sentido social. Para um casal que não se entende e para seus filhos é mais caridoso separá-los que mantê-los unidos” (MARÃO, *Realidade*, julho de 1966, p. 34).

⁵²⁵ FREIRE, *Realidade*, setembro de 1966, p. 103.

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 106.

compreender a própria trajetória de vida, sua obra artística também entendida como trajetória de vida. Compreensão que visa a transformação, pois, ainda que a morte autoral aponte para a ruptura de toda uma formação, a ficcionalização de si apenas prefigura uma existência até então inimaginável.⁵²⁷

Certamente, o resultado mais concreto dela é percebido no desenvolvimento da *somaterapia*, uma terapia antipsicanalítica, criada anos mais tarde, no começo da década de 1970. Porém, até aí, o paroxismo é flagrante: a denúncia contra a psicanálise permite a Freire nos anos imediatamente seguintes à publicação do romance deslocar para o centro de suas questões temas até então publicamente percebidos como tangentes – como o amor, a sexualidade e a rebeldia juvenil – em suas peças teatrais e telenovelas. E tudo isso é feito a partir de uma perspectiva precisamente psicanalítica, um saber autorizado, mas também um saber conhecido, ou seja, um instrumental teórico que se tinha à época, para lidar com problemas tidos como específicos da juventude.⁵²⁸

Gostaria de insistir nesse ponto, ainda que brevemente. Entre o romance (1965) e o filme (1970), de títulos homônimos, é notório o desaparecimento da personagem Roberto Freire. É claro que aí existem questões relativas à linguagem propriamente cinematográfica que escapam ao escopo dessa pesquisa e que, certamente, merecem um olhar atento, inexistente até hoje.⁵²⁹ Outros elementos também interferem na composição final da obra. Diferente do romance, o cinema é um produto artístico que envolve uma equipe numerosa e que, pela própria natureza material dos equipamentos (câmeras, lentes, películas, etc.), exige um alto aporte financeiro para as diferentes etapas do processo: roteiro, filmagens, montagem, pós-produção e comercialização. Ainda que Julio Bozano, então diretor do Banco Bozano Simonsen, tenha financiado a produção de *Cleo e Daniel* – depois de ele próprio ler o romance e julgar pela viabilidade da adaptação ao cinema –, o valor investido não foi suficiente para a filmagem de todas as cenas. Isso deixou Máximo Barros em uma situação muito delicada para a montagem. De acordo com Humberto Pereira, corroteirista do filme, Freire já havia abandonado nesse momento o processo de produção, indo a Roma, talvez porque já não confiava na possibilidade de ter um produto artístico de qualidade. Isso, contudo, não é certo, pois a informação de Pereira diverge da que temos da autobiografia de

⁵²⁷ E, assim, Silviano Santiago compreende a autoficção: “A verdade não está *explícita* numa narrativa ficcional, está sempre *implícita*, recoberta pela capa da mentira, da ficção. No entanto, é a mentira, ou a ficção, que narra poeticamente a verdade ao leitor” (SANTIAGO, 2008, p. 177).

⁵²⁸ Vale ressaltar que Reich e outros dissidentes da psicanálise ainda eram muito pouco conhecidos no Brasil nesse momento.

⁵²⁹ Do texto à imagem, é possível uma infinidade de composições. Roberto Freire diz que seu filme é tributário de uma série de referências cinematográficas, a exemplo do expressionismo alemão, do neorealismo italiano e da poética de Federico Fellini (FREIRE, 2002, p. 228-230).

Freire, na qual o escritor diz ter saído do país depois de o filme começar a ser exibido nos cinemas. Seja como for, o resultado certamente não agradou a Freire. Na viagem à Europa, Freire conhece o grupo estadunidense *Living Theatre* e, com seus diretores Julian Beck e Judith Malina, as obras de Wilhelm Reich e, a partir delas, as obras de Alexander Lowen e de Frederick Perls, com as quais formula poucos anos depois a *somaterapia*.

Não foi possível rastrear o roteiro de *Cleo e Daniel*, fato que impossibilitou a comparação entre o projeto inicialmente proposto e a obra finalizada. Humberto Pereira relata não se recordar do que motivou a ausência da personagem autoral no filme. É possível que ela existisse em um projeto inicial e, com a necessidade de adequar o roteiro à duração de um filme comercial, Freire e Pereira tenham decidido cortá-la para as filmagens. Todos esses elementos por certo colocam dificuldades para interpretar a passagem do texto romanceado à película fílmica, mas não impossibilitam uma aproximação quanto ao assunto. Ainda que os recursos tenham faltado e que a personagem Roberto Freire tenha sido hipoteticamente concebida em um primeiro momento, sua exclusão é parte de uma escolha tanto quanto a inserção de outras passagens do romance no filme. Isto é, enquanto a personagem autoral pôde ser eliminada, Pereira relata que a teoria do andrógino de Platão foi considerada pedra angular para a narrativa e, por isso, mereceu lugar na película.

A questão não envolve a associação da ausência ao prejuízo, evidentemente. Trata-se de perguntar por que uma passagem tão importante no romance – a ponto de merecer destaque pela única crítica literária de que dispomos – perdeu relevância nos anos seguintes. Vimos que sua existência no romance implica na autocrítica ao romantismo revolucionário nas obras dramáticas. Ao eliminar esse debate, o filme diz sobre novos interesses de Freire. Isto é, de que o amor *naïf* dos jovens amantes pode enfim receber um tratamento mais exclusivo. Em outras palavras, da consciência de que no romance Freire poderia ter melhor explorado as alternativas ao fechamento do cenário político, pois, ao justificar a imutabilidade da vergonha humana sobre o próprio sexo, a psicanálise faria dos seus propósitos – o tratamento de tormentos sexuais – apenas seu ponto de chegada. O filme parece indicar uma nova concepção de Freire sobre o deslocamento do mito do andrógino à ficção da história de amor.

Devemos também notar que, diferente do romance, o filme não aborda de modo direto a tradução de Benjamim. Sabemos pela expressão facial aterrorizada de Flugel que a leitura feita da versão brasileira de Longo lhe causara enorme impacto. Em outro quadro, também temos a oportunidade de ler parte da primeira página do prólogo traduzido por Benjamim. Muito provavelmente por alguma displicência, que não é menos reveladora, “*éros*” deixa de ser vertido por morte para designar então o “amor” – termo inclusive destacado – entre Cloé e

Dáfnis. É verdade que essa descrição impacta muito pouco em uma leitura própria de um campo poético. Por outro lado, engano ou não, o resultado pode ser indicativo de uma mudança – sobretudo inconsciente – na percepção de Freire com relação à situação política do país. Os cinco anos entre a publicação do romance e o lançamento do filme revelam a necessidade de mudar a postura inicial frente ao golpe, com a retomada da crença de que as transformações sociais são possíveis, mas dessa vez a partir da transformação de comportamentos individuais.

Em outras palavras, o golpe civil-militar de 1964 foi violento o suficiente para impor uma revisão das idéias sobre a revolução social e uma descrença um tanto quanto generalizada sobre as possibilidades para a tomada de ação; no entanto, ele não aniquilou completamente a reação. Aos poucos, na efervescência de movimentos contraculturais e feministas, foi possível perceber que encontrar o que há em si – o que é próprio da internalização do autoritarismo social – era apenas o primeiro passo para uma revolução social mais profunda, crítica e difusa. Por isso, diria Freire em artigo publicado em 1976 para o jornal *Aqui São Paulo*, “só quando se consegue a libertação no plural, as libertações no singular tornam-se duradouras e profundas”. Como o poeta David Calderoni, citado por Freire nesse artigo, “é preciso matar meu pai / teu, nossos pais”⁵³⁰. No romance, Freire não tinha dúvida de que era preciso fazer morrer o pai, embora não soubesse o que propor em contrapartida ao avanço do autoritarismo.

Em 1983, de modo semelhante, ainda que por outros caminhos, o psicanalista Hélio Pellegrino, também em um desvio de Freud, apontou que a resolução edípica deveria incluir a necessidade de um pacto social na vida adulta, que seria ausente no caso brasileiro. Segundo Pellegrino, a ruptura do pacto social consistiria no retorno do recalcado, com a emergência dos impulsos delinquentiais pré-edípicos, homicidas, parricidas e incestuosos.⁵³¹ Ao se reescrever ficcionalmente, Freire antecipou esse debate em quase duas décadas, ainda que uma síntese programática estivesse por ser feita. Segundo Giorgio Agamben,

Contemporâneo é [...] aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de ‘citá-la’ segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder.⁵³²

⁵³⁰ Como na primeira citação, tomo a versão publicada em FREIRE, 1977, p. 26.

⁵³¹ PELLEGRINO, 11 de setembro de 1983, p. 11.

⁵³² AGAMBEN, 2008, p. 72.

Daí a *contemporaneidade* de Roberto Freire, que soube como poucos fazer das contradições inerentes à escrita de si um meio de se desassujeitar, alicerçando-se, como bem escreveu Carla Silva, em uma nova estética de existência.⁵³³

Uma última vez. Em 1972, ano em que Roberto Freire voltou a clinicar, agora sob a perspectiva antipsicanalista de Reich, seu filho Pedro Freire ilustrou a edição de *Cleo e Daniel* publicada pelo *Jornalivro*. Editada pela “Arte & Comunicação”, por Sérgio de Souza e Roberto Freire, *Jornalivro* destinava-se a publicar romances, com breve biografia do autor e crítica da obra em tela, a um custo abaixo do mercado, pois em folhas de jornais. Na edição de *Cleo e Daniel*, Freire relata que apenas em uma semana cerca de quinze mil exemplares do romance foram vendidos, revelando o importante papel da editora para a democratização da leitura. Apesar do excelente resultado, os autores consagrados (e, em alguns casos, dos familiares que detinham os direitos autorais dos escritores) em geral não aceitaram a publicação de suas obras nesse formato, o que culminou no encerramento das atividades de *Jornalivro*.⁵³⁴

FIGURA 8 – Ilustração de Pedro Freire para a edição *Jornalivro* (1972)



Fonte: Acervo particular da família de Sérgio de Souza

Seja como for, nessa edição do romance *Cleo e Daniel*, a figura de Roberto Freire, com a distinta barba que lhe rendia o apelido de “Bigode”, é representada com os dizeres “De repente, dentro de equilíbrio” entre as palavras “Bem” e “Mal”. Da cabeça, saem-lhe as personagens Cleo e Daniel, ambos nus. Ao lado da jovem, o rapaz toca a terra de onde crescem plantas e gente (FIGURA 8). A ilustração situa-se no trecho em que Daniel, após receber o eletrochoque no Hospício Mesmer, encontra Cleo na Praça da República e, então, a

⁵³³ SILVA, 2015, p. 186-187.

⁵³⁴ FREIRE, 2002, p. 257-258.

cena do beijo escultural... É muito significativo que, a partir da década de 1970, Freire não se interessasse mais pela morte de um autor. Passado o luto, era preciso repor a vida.

A *somaterapia*, bem como as novas produções literárias de Freire, em especial *Coio*te – romance de 1986 que explora como nenhum outro a fusão dos amantes com a natureza como ponto de equilíbrio –, trabalham *Dáfnis e Cloé* sob essa nova ótica. Muito ainda está por ser escrito com relação aos modos como parte dos movimentos contraculturais, dos quais Freire fez parte e foi promotor, mobilizou o discurso sobre o passado pré-industrial – em nosso caso, o passado helenístico – para intervir na constituição do indivíduo e na sua relação com o mundo natural. Porém, aí, trata-se de outra história...

CONCLUSÃO

Recepção como interlocução

A presente pesquisa se insere na clivagem entre História Antiga e História Moderna; ou, ainda, entre teoria literária e história da literatura. Esse entrelugar diz respeito ao estatuto do que é próprio do (des)pertencimento. Digo assim apenas para explicitar alguns pressupostos. Em um sentido pragmático, muito pouco se avançaria em questões demandadas pelas próprias tipologias de fontes caso se ignorasse a especialidade de cada disciplina. Como situar as traduções de Jacques Amyot e Paul-Louis Courier sobre o texto antigo de Longo para compreender as mudanças e as permanências de sentido senão por meio de estudos que dão conta de períodos tão distintos um do outro? Ou ainda: como perceber a historicidade das traduções senão por meio de ferramentas metodológicas com as quais os críticos literários certamente estão mais familiarizados do que os historiadores? E mesmo assim não há a menor dúvida de que esse trabalho não fala a partir da crítica literária, nem tem competência para tanto, mas antes procura narrar a história sobre *Dáfnis e Cloé*, de como a obra foi mobilizada em três momentos distintos. Em outras palavras, trata-se da história de uma fonte antiga sob a perspectiva de quem tem *Cleo e Daniel* como ponto de chegada.

A pesquisa sobre a presença antiga no período moderno não é exatamente uma novidade para os estudos históricos. Contudo, até a década de 1970, eram comuns trabalhos que enfrentavam essa questão sob o signo da influência. Gilbert Murray e Gilbert Highet foram expoentes dessa concepção historiográfica, em geral denominada por estudos da tradição clássica. Nela, um grande lapso temporal fende a fonte antiga e a crítica moderna, pois a tradição clássica e os clássicos são percebidos como objetos independentes entre si.⁵³⁵ O objetivo reside majoritariamente na distinção do que seria próprio dos valores representados na Antiguidade e do que seria a apropriação deles, de modo a revelar o que o passado guardaria exatamente de essencial, sem manter relação com quaisquer usos e abusos dele feitos pelas sociedades posteriores. Nessa concepção, o sentido da Antiguidade seria fixo, e, com efeito, deslocado das marcas do presentismo.

No mesmo período que Freire publicou seu romance, Hans Robert Jauss proferiu a palestra intitulada “A história da literatura como provocação à teoria literária” na Universidade de Constance. Ali, Jauss propôs que se dispusesse da história para compreender a recepção da obra literária, método que ele denominou de “estética da recepção”. Com ela, procurou

⁵³⁵ De Gilbert Murray, vale citar *The Classical Tradition in poetry* (1927); de Gilbert Highet, *The Classical Tradition* (1949).

colocar em cena leitores, ouvintes e espectadores, bem como escritores e críticos, em papel ativo, de modo que a obra não deveria ser compreendida em um sentido atemporal de existência, na qual as premissas interpretativas logram tão-somente aparentar uma objetividade, mas antes a partir de um processo de constante atualização. O juízo de leitores, críticos e professores acerca de um texto literário seria ao longo dos séculos “o desdobramento de um potencial de sentido virtualmente presente na obra”⁵³⁶.

A palestra de Jauss teve significativos desdobramentos para a escrita da história sobre a presença antiga na modernidade, na medida em que questionou grande parte dos pressupostos dos estudos da tradição clássica, colocando em contrapartida o leitor no centro da discussão. Como decorrência das contribuições de Jauss, Lorna Hardwick e Christopher Stray avaliam que a “virada democrática” para os estudos das apropriações da Antiguidade revela fundamentalmente três proposições: a primeira rompe com a suposição de uma superioridade inerente às obras clássicas e sua independência de sentido ao longo dos tempos; a segunda procura demonstrar que a democratização da cultura clássica a grupos menos favorecidos tradicionalmente atua com eficiência para a introdução do conhecimento sobre o passado antigo; a terceira revela que as variadas formas artísticas e os discursos que costumavam usar ou reconfigurar o material clássico foram estendidas para a inclusão da cultura popular.⁵³⁷

No que diz respeito à segunda proposição de Hardwick e Stray, acredito que, longe de negligenciar uma obra de caráter popular e juvenil em seu contato com o mundo clássico, a presente pesquisa demonstrou ser possível retirar importantes conclusões da presença de *Dáfnis e Cloé* no pensamento de Roberto Freire ao apostar na íntima relação mantida com a obra antiga. Não se trata, como nos chamados estudos da tradição clássica, de privilegiar a influência antiga – e nesse caso, também a tradução francesa – sobre Freire, mas antes de dar visibilidade ao modo como atores de diferentes épocas se comunicaram entre si ao compartilharem temas e imaginários comuns, sem que isso impedisse a divergência e os diferentes sentidos conferidos ao amor pastoral.

As edições ilustradas de *Dáfnis e Cloé* – cuja primeira produção remonta ao início do século XVIII, tendo aumento expressivo nos séculos seguintes até o declínio em meados do século XX – proporcionaram a circulação de diferentes imagens sobre o idílio, o campo e as interferências estrangeiras no amor entre Dáfnis e Cloé. Sem dúvida, elas atuaram na imaginação do mundo antigo, a partir de questões e interesses próprios a cada autor e a cada

⁵³⁶ JAUSS, 1967, p. 38. Tradução de Sérgio Tellaroli.

⁵³⁷ HARDWICK; STRAY, 2008, p. 3.

época de produção.⁵³⁸ Pelo escopo desse trabalho, não foi possível explorar a presença dessas referências no filme de Roberto Freire, cabendo uma nova pesquisa para enfrentar esse desafio. De todo modo, é possível que muitos leitores brasileiros tenham sido introduzidos à obra de Longo por meio do romance e/ou do filme de Roberto Freire, especialmente se considerarmos a inexistência de edições e estudos brasileiros de *Dáfnis e Cloé* até recentemente. Afora a pintura de Adolfo Amoedo, de 1887, sobre os ensinamentos de Filetas ao jovem casal, não me ocorrem outros estímulos tão instigantes no caso brasileiro capazes de proporcionar o primeiro contato particularmente com esse mundo idílico antigo.

Em relação à terceira proposição, é significativo que o romance de Freire tenha buscado traduzir o romance de Longo para expressar demandas latentes, especialmente entre a juventude brasileira, no que diz respeito à insatisfação às relações sexuais, ao casamento por interesse, ao autoritarismo institucional, disciplinar e social. Aí, o amor entre Dáfnis e Cloé recebe a função de denúncia da sua ausência. Assim, pelo seu inverso, o amor antigo incorpora a frustração moderna devido à incapacidade para realizá-lo. Dito de outro modo, o romance de Longo torna-se particularmente interessante em diferentes momentos e conjunturas do período moderno porque permite explorar temas que ainda carecem de uma linguagem própria. Não por acaso, artistas e intelectuais bem como leitores diversos, muitos deles participantes da contracultura, retomaram a Antiguidade clássica para nela encontrar um contraponto ao mundo moderno: de pensamento, comportamento, organização social e política etc.

Com relação à primeira proposição de Hardwick e Stray, Charles Martindale chama a atenção para a transformação da concepção da própria História Antiga proporcionada pelos estudos de recepção da cultura clássica, que permitem evidenciar as disputas e os interesses subjacentes à construção do saber.⁵³⁹ Nesse sentido, as fronteiras da disciplina não são colocadas somente em função das fontes precisamente “originais”, mas se movem de acordo com interesses e necessidades de diferentes épocas, o que não significa reduzir tudo a um arbítrio desenfreado.

Conhecer os antigos também diz respeito à capacidade de confrontá-los com outros textos, o que exige uma definição essencialmente moderna de recorte temático, temporal, geográfico, de tipologia de fonte etc. Por exemplo, ao aproximar Heliodoro a Homero, foi possível identificá-lo como “pai do romance”; entretanto, ao compará-lo a outros prosadores de ficção da Antiguidade grega, Heliodoro torna-se o eclipse de um conjunto de escritores que

⁵³⁸ BARBER, 1989; BOWIE, 2018.

⁵³⁹ MARTINDALE, 2006, p. 2.

anteriormente inventaram um modelo a ser seguido de narrativa em prosa de ficção. Do mesmo modo, relacionar ou não Luciano de Samósata, ou as peças da Comédia Nova, aos romancistas ditos canônicos implica escolher quais características evidenciar dessas narrativas: até que ponto o riso subverte o sentido figurado do texto? Ou ainda: apontar alusões a Platão por parte de Longo pode dizer respeito à caracterização de tipos sofistas ou a amores idealizados.

Dito isso, podemos avançar na questão. Mais do que dizer que o texto se constitui apenas enquanto lido – em um círculo hermenêutico do qual o leitor, com sua capacidade de rerepresentar uma narrativa, é quem de fato move o livro –,⁵⁴⁰ nem mesmo de um ponto de vista bastante objetivo haveria texto antigo sem a existência de sucessivos leitores, pois a existência de, por exemplo, *Dáfnis e Cloé* entre nós está vinculada estreitamente à sua transmissão material ao longo do tempo. Trata-se, antes de qualquer coisa, de uma sobrevivência precisamente física, dado que tanto o papiro quanto o pergaminho são materiais perecíveis. É claro que, em grande parte, isso se deveu ao acaso. Apenas a título de exemplo, deve-se levar em consideração que embarcações com miríades de exemplares de textos antigos acidentalmente afundaram no Mediterrâneo, destruindo para sempre – até onde se sabe – grande parte de uma cultura material muitíssimo mais vasta do que aquela de que dispomos atualmente. Por outro lado, não é possível desconsiderar a intencionalidade na contínua preservação de determinadas obras. Em outras palavras, somente conhecemos *Dáfnis e Cloé* porque o desejo pelo texto literário foi renovado a cada século, em diferentes contextos e lugares, sob interesses diversos.

Moses Finley já dizia, antes da emergência dos estudos propriamente de recepção – para os quais, aliás, contribuiu imensamente sob a expressão “uso e abuso”, – que “o que nós lemos, se lemos o texto grego original, é uma versão laboriosamente coligida a partir de manuscritos medievais (...), o resultado final de um número desconhecido de cópias, sempre suscetíveis de transcrições erradas”⁵⁴¹. Assim, mesmo um classicista – isto é, alguém capaz de ler diretamente o texto antigo – depara-se com uma edição moderna que dissimula a significativa variação entre os manuscritos e exclui os escólios, cujos comentários muitas vezes indicam o modo como a obra foi recebida em outros períodos.⁵⁴² Além disso, o resultado do cotejo dos manuscritos pode dizer mais sobre as interpretações que se deseja atribuir ao texto do que a certeza sobre o sentido atribuído pelo autor antigo. Com efeito, o

⁵⁴⁰ RICOEUR, 1983.

⁵⁴¹ FINLEY, 1954, p. 22. Tradução de Armando Cerqueira.

⁵⁴² HEXTER, 2006, p. 28.

que sabemos sobre o texto antigo – e, em decorrência, sobre a Antiguidade – está intimamente relacionado à história de sua transmissão material e, mais especificamente, à história de sua constituição como tradição de leitura.⁵⁴³

Vimos que a percepção sobre a relação entre Dáfnis e Cloé variou enormemente ao longo dos tempos. Enquanto nos finais do século XVII, Longo era criticado por considerar Cloé excessivamente ativa sexualmente, em contraponto à passividade e ignorância de Dáfnis, os séculos XIX e XX majoritariamente consideraram a união do casal como resultado de afetos recíprocos; porém, já nos finais do século XX, Cloé passou a representar, segundo a ótica de alguns estudos sob a rubrica de *genre studies*, a submissão da mulher aos desejos sexuais masculinos. É claro que não se trata de uma escala evolutiva de interpretação. As posições mais moderadas de Whithmarsh e Sano não são acompanhadas, por exemplo, por Alvares, que pouco leva em consideração as ponderações de Lalanne e Haynes. A questão colocada aqui não pretende indicar a leitura mais “correta” dessa obra antiga. Sem a menor dúvida, o debate continuará indefinidamente, enriquecendo cada vez mais as interpretações sobre a obra. Seguindo os passos de Jauss, conhecer as diversas possibilidades de leituras – e também seus limites – já é melhor compreender historicamente a própria Antiguidade.

O objetivo aqui tampouco residiu apenas em identificar a modernidade dos textos antigos, a fim de compreender as intervenções, apropriações, interpolações e desvios promovidos por Jacques Amyot, Paul-Louis Courier e Roberto Freire. Gostaria de explicitar que esse trabalho, sob uma crítica proveniente da recepção da cultura clássica, também pode suscitar questões relevantes para o conhecimento da História Antiga, ao menos no que diz respeito ao romance de *Dáfnis e Cloé* e, em parte, ao período de sua produção. Ao colidir as diferentes concepções sobre amor e natureza em Longo, é possível identificar a permanência e, por isso, a força das tradições de leituras.

Notemos que, mesmo após os *genre studies* se debruçarem sobre o romance grego, alguns estudiosos contemporâneos continuam a interrogar Longo sob o crivo da *naïveté*. Em publicação de 2014, Jean Alvares acredita que *Dáfnis e Cloé* representa um desejo nostálgico pela simplicidade de criança, que, projetado na paisagem rural, incorpora noções idealizadas sobre sociedade e cultura. Segundo o autor, a artificialidade buscada pela descrição poética da natureza visaria apresentar uma vida harmoniosa, esteticamente agradável, “um sonho romântico-sentimental de que essas belezas poderiam ser mais naturais”. Nesse caso, a imitação da natureza pela arte ganharia em Longo “a aura de natural, o não-natural como a

⁵⁴³ GUARINELLO, 2003, p. 55.

mimese da natureza como ela é, ou ainda: natural como uma destilação do processo da arte humana”⁵⁴⁴. É verdade que não encontramos aí o termo *naïf*, mas, como sugeriu Peter Burke, nem sempre as ideias são expressas pelos mesmos vocábulos, do mesmo modo que o mesmo vocábulo pode expressar, em diferentes contextos, diferentes ideias. Em vista disso, não é difícil perceber a leitura romântica que Alvares faz do idílio antigo. Não por acaso, essa interpretação permite-lhe chegar à conclusão de que a violência masculina sobre a mulher deve ser matizada e a assimetria no relacionamento sexual justificada devido à necessidade de contextualização do matrimônio em uma sociedade que privilegia o compromisso com a virgindade da mulher.⁵⁴⁵

Certamente, a *naïveté* de Longo, compreendida como ideal de pureza humana, já que em harmonia com a natureza, é uma atribuição exclusivamente moderna. Não se trata de reificação terminológica com a tradução do texto antigo, se levamos em consideração o enunciado de Burke. Françoise Létoublon, por exemplo, não traz as mesmas implicações no uso do termo para caracterizar o amor entre Dáfnis e Cloé. É verdade que a pesquisadora conclui pela transformação e positivação do deus Pan, que, no decorrer da narrativa, passa a rejeitar o amor agressivo tendo em vista uma versão mais pacificada do amor.⁵⁴⁶ No entanto, seguindo os passos de Bowie, para quem os romances antigos foram produzidos em vista de um público refinado, capaz de reconhecer as dimensões simbólicas da narrativa, Létoublon sugere que a inverossímil *naïveté* dos jovens protagonistas vincula a maturação de Dáfnis e Cloé à vida adulta ao aprendizado de tocar a siringa: instrumento musical e erótico com o qual o ato sexual é poeticamente sublimado.⁵⁴⁷

Acredito que, afora as diferentes atribuições de sentidos ao termo, não há qualquer indício no texto grego de semelhante qualitativo, simplesmente porque não houve durante o século II um fenômeno romântico em reação a uma industrialização capaz de transformar radicalmente paisagens inteiras e os modos de vida campestre. Pelo contrário, verifica-se nesse período o aumento da oferta de produtos de consumo que possibilitaram a opulência mais ou menos generalizada das sociedades subjugadas pelo Império Romano. A meu ver,

⁵⁴⁴ No inglês: “It is an apparent retreat into a simpler life informed with the beautiful, harmonious, and aesthetically agreeable, with the romantic-sentimental dream that these beauties could be natural, the world more human. The aesthetic art has brought out a preexisting beauty compatible with human sensibilities. It is also a space (often quasi-divine) with leisure (and divine protection) enough for humans to enjoy. Pastoral, framing the everyday in art, brings out the mythical in the ordinary and even humble. Through an art that constantly, densely, and self-consciously imitates art as well as nature, Longus’ world gains the aura of the natural, not natural as a mimesis of nature-as-it-is, but rather: natural as a distillation of the processes of human art, a sort of ‘effect of the real’” (ALVARES, 20014, p. 30-31).

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p. 36.

⁵⁴⁶ LÉTOUBLON, 2013, p. 143.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, 2002, p. 28.

esse dado deve ser analisado junto à intensificação de um modo de vida filosoficamente instruído, que advogava pela temperança nos hábitos alimentares, sexuais e comportamentais.⁵⁴⁸ Em meu entendimento, um dos dados mais notáveis na obra de Longo, que explora com habilidosa astúcia a ignorância dos jovens pastores, é o uso de um *tópos* inverossímil, o da inexperiência ingênua em relação ao sexo, para expressar um novo ordenamento. Acredito que *Dáfnis e Cloé* informa sobre a fratura silenciosa com a identidade helênica que já não respondia às demandas daquele período, buscando, ironicamente, a diferença naquilo que lhe era mais próprio: a tradição. Talvez aí a pertinência de algumas retomadas de Longo no período moderno para interpretar as próprias transformações nas relações entre humanos e natureza, em uma relação nostálgica – de retorno e diferença – com o passado.

Essa conclusão parece redundar na aceitação de que há uma linha muito nítida que divide as fontes antigas e suas interpretações. Entretanto, deve-se ponderar que a atual crítica à leitura idealizante de Longo é possibilitada apenas porque os *genre studies* dissociaram, cada qual a seu modo, a reciprocidade amorosa da reciprocidade sexual. Em outras palavras, embora Dáfnis e Cloé sintam amor um pelo outro em igual intensidade, homem e mulher desempenham aí papéis assimétricos no relacionamento sexual. Ao apontar a modernidade da *naïveté* em Longo, indico os pressupostos com os quais analiso o texto antigo, sem os quais seria impossível identificá-la. Assim, a afirmação de que Longo escreve sobre uma ignorância artificial em relação ao amor e ao sexo somente faz sentido porque de modo implícito confrontamos a ideia de que o relacionamento erótico entre os jovens pastores não deve ser entendido como manifestação de um amor ideal. O amor *naïf* em *Dáfnis e Cloé* é tão moderno quanto sua denúncia. Acredito que ter isso em mente nos permite abdicar de um desejo particularmente infértil em busca pelo sentido “original” para que possamos melhor explorar a pertinência dos estudos clássicos para o nosso tempo.

Ao contrário do que alguns de seus críticos possam acusá-la, a recepção da cultura clássica, como interesse de pesquisa, longe de fazer coincidir passado e presente, permite melhor identificar o texto antigo em suas diversas camadas de temporalidade. Trata-se de ter maior ou menor consciência do trabalho histórico: de que as condições de enunciação importam para a formulação da pesquisa científica; da consciência de que o diálogo que estabelecemos com a Antiguidade somente é possível graças à contemporaneidade que conseguimos estabelecer com ela; mas também e, fundamentalmente, de que os *corpora* são

⁵⁴⁸ SCHIAVONE, 1996, p. 150; HINGLEY, 2005, p. 57; BEARD, 2015, “Epílogo: o primeiro milênio romano”.

resultados de contínuas atualizações e modelamentos que escapam propriamente ao período em que foram produzidos. Os estudos de recepção evidenciam, em última instância, que a fonte “original” não deixa de ser também ela um construto socialmente compartilhado. É nesse sentido que entendo que a obra antiga está para sempre e irremediavelmente alterada pelas experiências no tempo, cabendo-nos reconhecer a construção das tradições de leituras sobre a Antiguidade – muitas vezes ignoradas, mas certamente jamais desinteressadas – como parte integrante da análise.⁵⁴⁹

Segundo William Batstone, o estudo da recepção da cultura clássica constitui-se em espaço que permite às palavras serem atravessadas pelo passado (com a memória, a tradição, a história do indivíduo e, claro, o inconsciente) e pelo futuro (com o desejo, o acaso e a ideologia), de modo que a iterabilidade do texto escapa ao criador; e também ao próprio receptor.⁵⁵⁰ Certamente, como afirmou Simon Goldhill, “nenhum outro período desde o Renascimento parece tão decidido a esquecer o passado clássico como o atual”, embora a herança clássica esteja “ao nosso redor e em nosso interior, reconhecidamente ou não”⁵⁵¹. As representações da Antiguidade cada vez mais têm tomado de empréstimo sentidos *fracos*, com pouca consistência documental do passado. Por outro lado, é preciso debater todas as formas de expressão cultural e de resgate da cultura clássica, sem preconceito e presunção. Um olhar cuidadoso pode revelar uma surpreendente circulação de ideias, imaginários e valores, rearticulados por problematizações contemporâneas.

Portanto, não coube aqui reduzir a leitura de Roberto Freire de *Dáfnis e Cloé* às interferências, pois mediada pelas traduções de Jacques Amyot e de Paul-Louis Courier. De modo errante, Benjamim Clemente transplantou seu “original”, a tradução Amyot-Courier, além da ruidosa *La Fontaine de Médicis*, para um âmbito no qual – irônica e inesperadamente – novas concepções sobre o corpo, o amor e o comportamento social eram gestadas, que, em um contexto mais global, insuflaram novas releituras de Longo. Cada um a seu modo, Amyot, Courier e Freire foram capazes, em uma leitura cara a Walter Benjamin, de conferir existência ao texto original ao lhe proporcionar “seu mais tardio e vasto desdobramento”⁵⁵². Ou, ainda, tomando de empréstimo os estudos de Lorena Lopes da Costa, que analisou a retomada da concepção heróica de Homero em três romances franceses no contexto da Primeira Grande Guerra, nossas três “traduções” de Longo podem ser consideradas como parte de uma necessidade histórica de “falsificação”, entendida aqui como retorno à tradição clássica para

⁵⁴⁹ MARTINDALE, 2006, p. 4-5.

⁵⁵⁰ BATSTONE, 2006, p. 19.

⁵⁵¹ GOLDHILL, 2004, p. 8.

⁵⁵² BENJAMIN, 1923, p. 69.

recusar o sentido corrente fazendo circular, assim, um novo sentido, que tem o mesmo valor do “original”⁵⁵³. O estudo de recepção – ou, se quisermos, de “uso e abuso do passado”, de “apropriação do passado” – evidencia de que modo os modernos traduziram os antigos, isto é, de que modo os antigos foram tornados legíveis e, nesse sentido, a importância que os antigos têm para nós.⁵⁵⁴

Gostaria que o trabalho fosse compreendido como parte de um esforço de interlocução entre diferentes disciplinas que podem se enriquecer enormemente quando indagadas por questões estrangeiras. Antiguidade e modernidade, teoria literária e história da literatura, passado e presente, estão sempre implicados um no outro, sempre em diálogo, pois, como afirmou Martindale, “para compreender cada um deles, deve-se pensar no termo do outro”⁵⁵⁵. Ou, então, para retornarmos ao Luciano de Jacyntho Lins Brandão, é o estranhamento com esse outro que nos permite melhor compreender a diferença naquilo que nos parece tão próprio.⁵⁵⁶ Reconhecer a presença, nem sempre facilmente perceptível, dos antigos em nós faculta uma compreensão do que somos, do que não somos, do que nunca fomos, do que nos inspira a ser. A relação íntima com uma cultura que *está* partilhada em comunidade permite questionar a ingênua ilusão, como afirma James Porter, de que a história sobre o passado clássico pode continuar a existir apesar de nós, como se seus objetos fossem atemporais, eternos, invulneráveis aos impasses do tempo e da contingência humana.⁵⁵⁷ O encontro entre nós e eles só tem razão de ser pelo desejo constantemente atualizado.

⁵⁵³ COSTA, 2018, p. 31.

⁵⁵⁴ Não ignoro as críticas feitas contra os estudos precisamente de “recepção”, que muitas vezes compreenderam os objetos analisados como “receptáculos” da tradição clássica. Todavia, espero que minha abordagem revele a incorporação das críticas e uma análise que implica um duplo agenciamento, Moderno e Antigo.

⁵⁵⁵ No inglês: “Antiquity and modernity, present and past, are always implicated in each other, always in dialogue – to understand either one, you need to think in terms of the other” (MARTINDALE, 2006, p. 5).

⁵⁵⁶ BRANDÃO, 2001, p. 264.

⁵⁵⁷ PORTER, 2008, p. 469.

REFERÊNCIAS

Periódicos consultados⁵⁵⁸

Correio da Manhã

PROIBIDA pela censura. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 7 de setembro de 1958, p. 4.

TEATRO: ronda. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 26 de setembro de 1958, p. 15.

CENSURA impossível. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 7 de outubro de 1958, p. 6.

P. C. M. O Brasil no “Theâtre des Nations” em Paris. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 1959, p. 3.

SÃO PAULO dia e noite. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 14 de abril de 1966, p. 3.

Diário da Noite

ROBERTO FREIRE. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 3 de julho de 1969, p. 6.

CLAO E DANIEL versão moderna do famoso Romeu e Julieta. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 1970, p. 10.

Diário de Notícias

OSCAR, Henrique. Protesto contra censura de “Quarto de Empregada”. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1958, p. 2.

LIBERADA em São Paulo “Quarto de Empregada”. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 5 de outubro de 1958, p. 2.

SILVEIRA, Miroel. Os melhores da APCT. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 18 de janeiro de 1959. Suplemento Literário, p. 7.

OSCAR, Henrique. Nasce em São Paulo o “Teatro Brasileiro”? **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 11 de junho de 1959, p. 2.

SILVEIRA, Miroel. Novo espetáculo no “Arena”. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 19 de julho de 1959. Suplemento Literário, p. 7.

OSCAR, Henrique. Apresentação do Teatro de Arena paulista que veio atuar no Rio. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 11 de outubro de 1959, p. 3.

OSCAR, Henrique. Por um teatro brasileiro autêntico. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 16 de abril de 1961. Suplemento literário, p. 3.

⁵⁵⁸ Em ordem cronológica de cada periódico.

OSCAR, Henrique. Novo diretor do SNT e outras notícias. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1963, p. 4.

MACHADO, Ney. “Irma” não vai mais. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1963, p. 3.

EXPURGO. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 08 de novembro de 1963, p. 3.

OSCAR, Henrique. “Morte e vida Severina” pelo Tuca hoje e amanhã no Teatro de Maison de France. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 18 de dezembro de 1965, p. 2.

MORTE e Vida Severina. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 19 de dezembro de 1965, p. 2.

MACHADO, Ney. Show de notícias. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 28 de dezembro de 1965, p. 2.

VIDA literária. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 1 de maio de 1966. Suplemento Literário, p. 3.

CLEO E Daniel. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 19 de setembro de 1969, p. 3.

Estado de São Paulo

EXTENSO e importante programa do T. de Arena para este ano. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 10 de janeiro de 1958, p. 6.

NOVO elenco fundado no Rio. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 5 de setembro de 1958, p. 9.

FOI proibida pela censura a peça “Quarto de Empregada”. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 6 de setembro de 1958, p. 15.

FREIRE, Roberto. Protesto do autor de “Quarto de Empregada”. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 7 de setembro de 1958, p. 18.

“TEATRO cômico” pela EAD. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 11 de setembro de 1958, p. 10.

COMPONENTES do Arena estudam problemas básicos do teatro. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 12 de setembro de 1958, p. 9.

PROTESTO contra a censura. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 14 de setembro 1958, p. 16.

PROTESTO da APTC. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 17 de setembro de 1958, p. 9.

A CENSURA e o teatro. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 21 de setembro de 1958, p. 18.

PROTESTOS contra a interdição da peça “Quarto de Empregada”. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 24 de setembro de 1958, p. 8.

TEATRO proibido. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 25 de setembro de 1958, p. 3.

O JUIZADO de Menores e a peça “Quarto de Empregada”. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 26 de setembro de 1958, p. 9.

MAGALDI, Sábato. O problema da censura. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 25 de outubro de 1958. Suplemento literário, p. 5.

TEATRO de Arena. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 23 de junho de 1959, p. 46.

TEATRO de Arena. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 26 de junho de 1959, p. 30.

MAGALDI, Sábato. Sentido de uma experiência. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 18 de julho de 1959. Suplemento literário, p. 41.

DEBATE sobre “Gente como a gente”. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 30 de julho de 1959, p. 9.

PEÇAS brasileiras na Tv. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 05 de novembro de 1960, p. 43.

DEZ artistas e intelectuais falam sobre as mulheres. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 17 de março de 1961, p. 53.

FREIRE, Roberto. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 25 de março de 1961, p. 45.

“SEM entrada e sem mais nada”. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 30 de abril de 1961, p. 41.

CARVALHAES, A. Teatro de Arena: 60 anos. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 10 de junho de 1961, p. 41.

AMARAL, Aracy. A ilustração e o artista. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 19 de maio de 1962, p. 14.

O PROBLEMA da expressão na TV. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 04 de novembro de 1962, p. 17.

TEXTO brasileiro encerra os exames públicos na EAD. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 09 de dezembro de 1962, p. 18.

DUAS entidades. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 01 de janeiro de 1963, p. 12.

Folha de São Paulo

O&A é a próxima. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02 de novembro de 1966.

PELLEGRINO, Hélio. Da gramática do desejo à sem-vergonhice brasílica. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 de setembro de 1983, p. 11.

Giornale Encilopedico di Firenze

DEL FURIA, Francesco. Della scoperta, e subitanea perdita di una parte inedita del primo libro dei *Pastorali* di Longo ec. – Lettera del Sig. Francesco del Furia Bliibliotecario della Laurenziana al Signor Domenico Valeriani. **Giornale Encilopedico di Firenze**, Firenze, t. 2, n. 17, 1810, p. 131-137.

Jornal do Brasil

HELIODORA, Bárbara. Momento perigoso para o Teatro Nacional. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 de agosto de 1958. Suplemento dominical, p. 1.

HELIODORA, Bárbara. A questão da censura. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 de outubro de 1958. Suplemento dominical, p. 6.

HELIODORA, Bárbara. 1958 em São Paulo: ano excepcional para os valores nacionais. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 de janeiro de 1959. Suplemento dominical, p. 6.

HELIODORA, Bárbara. Novo autor no teatro de arena. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 de julho de 1959. Suplemento dominical, p. 4.

NUNES, Mário. Panorama visto da minha poltrona. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 de julho de 1959, p. 4.

MAURÍCIO, Augusto. Vem de São Paulo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 01 de setembro de 1959, p. 3.

VÍTOR, Léo. O teatro agora também é nosso. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 06 de setembro de 1959. Revista de domingo, p. 9.

MICHALSKI, Yan. Roberto Freire com a classe teatral (II). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 04 de setembro de 1963, p. 4.

ROBERTO FREIRE afirma que é irrevogável sua saída do Serviço Nacional de Teatro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 05 de janeiro de 1964, p. 8.

HELIODORA, Bárbara. Ainda o SNT & outras. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 de janeiro de 1964, p. 4.

ELECTRA FAZ justiça ao som de berimbau. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1964, p. 6.

ANTONIO, João. Um filme e um livro contra a engrenagem. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 de dezembro de 1965, p. 8.

MORTE e Vida, um sucesso vem ao Rio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1965, p. 5.

MARIA, Léa. Picadinho. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 16 de setembro de 1966, p. 3.

JORGE AMADO é quem mais vende nos lugares onde mais se lê. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 de setembro de 1966. Suplemento do Livro, p. 16.

SÉRGIO PORTO é o autor mais procurado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 de julho de 1967. Suplemento do Livro, p. 10.

MARIA, Léo; COLASANTI, Marina; LEONAM, Carlos. “Front” de guerra. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 9 de setembro de 1967, p. 3.

GENERAL alerta para comunismo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 03 de outubro de 1976, p. 30.

Le Figaro

LEVAILLANT, Maurice. Un Helléniste avec tache. **Le Figaro**, Paris, 04 de abril de 1925, p. 1-2.

Le Constitutionnel

ROMANS grecs traduits par Paul-Louis Courier, vigneron. **Le Constitutionnel**, Paris, 17 de dezembro de 1822, p. 4.

Le Réveil

LITTÉRATURE. **Le Réveil**, Paris, 23 de fevereiro de 1823, p. 2.

Nossa Voz

A EAD no Teatro João Caetano. **Nossa Voz**, São Paulo, 04 de setembro de 1958, p. 10.

“QUARTO de Empregada” – sem censura. **Nossa Voz**, São Paulo, 23 de setembro de 1958, p. 9.

I. F. E. “Gente como a gente”, de Roberto Freire, no Teatro de Arena. **Nossa Voz**, São Paulo, 23 de julho de 1959, p. 10.

I. F. E. “Gente como a gente” - direção e interpretação. **Nossa Voz**, São Paulo, 30 de julho de 1959, p. 10.

O Cruzeiro

AUTOR de 24 anos agita temas sociais com suas peças. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1959, p. 60.

O Globo

XEXÉO, Artur. O primeiro integrante da Grande Família. **O Globo**, Rio de Janeiro, 17 de setembro de 2014.

O Jornal

JORNAL literário. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 4 de setembro de 1966, p. 2.

Realidade

KALILI, Narciso. Vejam quem chegou de repente. **Realidade**, São Paulo, I, 2, maio de 1966, p. 73-75.

MARÃO, José Carlos. Quando o casamento fracassa: desquite ou divórcio? **Realidade**, I, 4, julho de 1966, p. 26-34.

FREIRE, Roberto. Psicanálise: os segredos da alma. **Realidade**, São Paulo, I, 6, setembro de 1966, p. 91-106.

Tribuna da Imprensa

DE SÃO Paulo. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 17 de setembro de 1958, p. 3.

BORGES, Miguel. Gente, teatro, arena. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 10-11 de julho de 1959, p. 14.

PEREZ, Carlos. São Paulo: órgão de classe. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1961, p. 3.

WOLFF, Fausto. Um insulto ao teatro e ao povo. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 30 de outubro de 1963, p. 9.

“RIPIÓ” já provou que teatro pode ir ao povo. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 10 de janeiro de 1964, p. 3.

WOLFF, Fausto. O Robert Taylo da plebe. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1964, p. 2.

WOLFF, Fausto. Coquetel para os tupis. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 22 de abril de 1964, p. 2.

WOLFF, Fausto. Teatro. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1966, p. 2.

WOLFF, Fausto. Teatro. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1966, p. 2.

Última Hora

FRANCIS, Paulo. Teatro. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 06 de junho de 1961, p. 8.

ALVIM, Thereza Cesário. Espetáculos. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 1963, p. 14.

ALVIM, Thereza Cesário. Espetáculos: quem é Roberto Freire. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 22 de julho de 1963, p. 6.

Arquivos consultados

ARQUIVO NACIONAL. Brasília, Divisão de Censura e Diversões Públicas. Departamento de Polícia Federal. Processo de censura do filme *Cléo e Daniel*, de Roberto Freire. DCDP, ofício n. 750/2014/COREG-AN.

BIBLIOTECA MEDICEA LAURENZIANA. Firenze, Ufficio Manoscritti. Manoscritti *Conventi Soppressi 627*. Extrato: 22r-35v.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. Paris, Gallica, Département Arsenal, Reserve 8-BL-17052. Monographie imprimée de *Les amours pastorales de Daphnis et de Chloé, escriptes premièrement en grec par Longus, & puis traduites en françois*. 84 ff: marque du libraire au titre et à la fin; in-8. Identifiant: ark:/12148/bpt6k133491f.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. Paris, Gallica, Département des Manuscrits. Manuscrit *Parisinus Grec 2895*. Format: papier, 106 f. Identifiant: ark:/12148/btv1b10723254v.

SUPERIOR TRIBUNAL MILITAR. Seção de Arquivo. Auditoria da Aeronáutica n. 1426/68. Inquérito Policial-Militar no Movimento de Cultura Popular e Programa Nacional de Alfabetização. Ministério da Educação e Cultura. Encarregado Tenente-Coronel Celso dos Santos Meyer (1G-163.694). Delegação de Poderes n. 714. Identificador: AF-1033-1968 (1384-1387).

TEATRO DA UNIVERSIDADE CATÓLICA (TUCA / PUC-SP). São Paulo, Centro de Documentação e Memória, *O&A*, Backstage (1966, 1967, 1968). Disponível em: < <http://www.teatrotuca.com.br/50anos/oea-backstage-1966.html> >. Último acesso em: < 01 de fevereiro de 2019 >.

Obras de Roberto Freire citadas

(1961). **Sem entrada e sem mais nada**. São Paulo: Massao Ohno, 1961.

(1962). **Gente como a gente TV**: de 11 a 20. São Paulo, 1962. [Roteiro para TV datilografado].

(1965). **Cleo e Daniel**. São Paulo: Brasiliense, 1965.

(1966). **A&O**. Mimo-farsa de Roberto Freire. Musicada por Chico Buarque de Hollanda. Disponível em: < <http://www.teatrotuca.com.br/50anos/oea-palco.html> >. Último acesso em: < 01 de fevereiro de 2019 >.

(1966). **Quarto de empregada; Presépio na vitrina**. São Paulo: Brasiliense, 1966.

(1970). **CLEO E DANIEL**. Diretor: Roberto Freire. São Paulo: Produz e Wallfilme, 1970. 1 videocassete (98 min., aprox.), p&b.

(1972). Cleo e Daniel; A sujeira (cristalina) de Roberto Freire. Uma entrevista simples e epilética com o autor de *Cléo e Daniel*. **Jornalivro**, São Paulo, n. 14, 1972.

(1977). **Viva eu, viva tu, viva o rabo do tatu!** São Paulo: Símbolo, 1977.

(2002). **Eu é um outro**: autobiografia de Roberto Freire. Salvador: Maianga, 2002.

Edições e traduções de autores antigos citados

ARISTÓTELES (1986). **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndice de Eudoro de Sousa. 7 ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003.

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

CHARITON (1995). **Callirhoe**. Edited and translated by G. P. Goold. Cambridge; London: Harvard University Press, 1995.

HELIODORUS (1547). **L’Histoire AEthiopique de Heliodorus, contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Theagenes Thessalien, & Chariclea AEthiopienne nouvellement traduite de grec en François**. Traducteur Jacques Amyot. Paris: Ian Longis Libraire, 1547.

_____ (1789). **The Adventures of Theagenes and Chariclea**: a romance. Translated from the greek of Heliodorus. London: George Stafford, 1789.

ISOCRATES (1938). **Discours**. Ed. G. Mathieu. Paris: Les Belles Lettres, 1963.

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

LONGUS (1559). **Les amores pastorales de Daphnis et de Chloé, écrites premièrement en Grec par Longus, & puis traduites en François**. Tradução de Jacques Amyot. Paris: Vincent Sertenas, 1559.

_____ (1587). **Daphnis and Chloe**: the Elizabethan version from Amyot translation. By Angell Daye. London: Joseph Jacobs, 1890.

_____ (1714). **Les amours pastorales de Daphnis et Chloé**. Traduit du grec par Amyot. Avec figures [de Phillippe d’Orléans]. Paris: Quillau, 1718.

_____ (1825). Les Pastorales de Longus, ou Daphnis et Chloé. Traduction par Paul-Louis Courier. In: **Oeuvres complètes de Paul-Louis Courier**. Paris: Firmin Didot Frères, 1861.

_____ (1895). **Daphnis et Chloé**. Traduction d’Amyot revue par P.-L. Courier. Illustrations de Paul Leroy gravées par F. Horrie. Paris: Alphonse Lemerre, 1895.

_____ (1934). **Pastorales (Daphnis et Chloé)**. Texte établi et traduit par Georges Dalmeyda. 3 ed. Paris: Les Belles Lettres, 1971.

_____ (1987). **Pastorales (Daphnis et Chloé)**. Texte établi et traduit par Jean-René Vieillefond. Paris: Les Belles Lettres, 1987.

_____ (2005). **Longus’ Daphnis & Chloe**. Introduction, greek text, notes by Shannon N. Byrne and Edmund P. Cueva. Munddelein: Bolchazy-Carducci Publishers, 2005.

LUCIAN (1913). **Lucian with an english translation**. Translated by A. H. Harmon. Cambridge: Harvard University Press, 1960 (v. 2, v. 3); 1961 (v. 1).

_____ (1972-1980). **Lucian Opera**. Ed. M. D. Macleod. Oxford: Clarendon Press, 1972 (v. I). 1974 (v. II); 1980 (v. III).

LUCIANO (2009). **Como se deve escrever a história**. Texto, tradução, notas, apêndices e o ensaio “Luciano e a história” por Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Tessitura, 2009.

_____ (2012). [Os dois] amores; Eu, Lúcio – memórias de um burro; Uma história verídica. In: **Luciano II**. Tradução do grego, introdução e notas Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

LUCIUS (1818). La Luciade ou l’Âne. Traducción de Paul-Louis Courier. In: **Oeuvres complètes de Paul-Louis Courier**. Paris: Firmin Didot Frères, 1861.

OVID (1892). **Metamorphoses**. Ed. Hugo Magnus. Gotha: Pethers, 1892.

OVÍDIO (1983). **As metamorfoses**. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992

PLATÃO (s/d). **O banquete**. 3 ed. Tradução Sampaio Marinho. Mem Martins: Europa-América, 2000.

_____ (1966). O banquete. In: **Diálogos**. Tradução José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

_____ (1981). **Fedro ou da beleza**. 6 ed. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães, 2000.

PLATO (1900). **Platonis opera**. Ed. John Burnet. Oxford: Clarendon Press, 1967, v. 2.

PLUTARCO (2008). Diálogo sobre o amor. In: **Obras morais**. Tradução do grego, introdução e comentários Carlos de Jesus. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra / Annablume, 2009.

TEÓCRITO (2013). Idílio VII. In: MAGALHÃES, Alexandre Cardoso. **A temática pastoral em Teócrito**: os Idílios I, III, VI, VII, XI. Belo Horizonte: UFMG, 2013. [dissertação]

THEOCRITUS (1950). **Theocritus**. Edited with a translation and commentary by A. S. F. Gow. 2 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1952.

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

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

Autores modernos citados

ADLER, Eric (2016). **Classics, the Culture Wars, and Beyond**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016.

AGAMBEN, Giorgio (2008). O que é o contemporâneo? Tradução Vinícius Nicastro Honesko. In: **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ALVARES, Jean (2014). *Daphnis and Chloe: Innocence and Experience, Archetypes and Art*. In: CUEVA, Edmund; BYRNE, Shannon (Ed.). **A companion to the Ancient Novel**. Oxford: Wiley Blackwell, 2014.

ANDERSON, Graham (1984). **Ancient Fiction: The novel in the Graeco-Roman World**. London; Sydney: Croom Helm, 1984.

_____. (1993). **The Second Sophistic: A Cultural Phenomenon in the Roman Empire**. London: Routledge, 2005.

ARAÚJO, Nabil (2018). Contra a teoria: do romance (entre a lei do gênero e a lei do gênio). In: WERKEMA, Andréa; TEIXEIRA, Maria Juliana Gambogi; ARAÚJO, Nabil (orgs.). **Variações sobre o romance II**. Rio de Janeiro: Makunaima, 2018.

ATKINSON, James B. (1974). Naïveté and Modernity: the French Renaissance battle for a literary vernacular. **Journal of the History of Ideas**, Vol. 35, No. 2, Apr. - Jun., 1974, p. 179-196.

BAILLY, Anatole (1894). **Le Grand Bailly: Dictionnaire grec français**. 4 ed. Édition revue par L. Séchan et P. Chantraine. Paris: Hachette, 2000.

BAKHTIN, Mikhail (1934-1935). O discurso no romance. In: **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. 4 ed. Tradução de Aurora Bernardini. São Paulo: Unesp, 1998.

BARBER, Giles (1989). **Daphnis and Chloe: the markets and metamorphoses of an unknown bestseller**. London: The British Library, 1989.

BARON, Hans (1959). The Querelle of the Ancients and the Moderns as a Problem for Renaissance Scholarship. **Journal of the History of Ideas**, v. 20, n. 1, 1959, p. 3-22.

BATAILLE, Georges (1957). **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BATSTONE, William (2006). The Point of Reception Theory. In: MARTINDALE, Charles; THOMAS, Richard (Ed.). **Classics and the Uses of Reception**. Oxford: Blackwell, 2006.

BAYLE, Pierre (1697). **Dictionnaire historique et critique**. 5 ed. Revue, corrigée, et augmentée avec la vie de l'auteur par Mr. Des Maizeaux. Leyde, La Haye, Utrecht, Amsterdam: P. Brunel, 1740. Disponível em: « <http://artfl-project.uchicago.edu/node/74> ».

BEARD, Mary (2015). **SPQR: uma história da Roma Antiga**. Tradução de Luis Reyes Gil. São Paulo: Planeta, 2017. [e-book]

BENJAMIN, Walter (1923). A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: BRANCO, Lucia Castelo (org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Belo Horizonte: Fale, 2008.

BIANCHI, Nuncio (2006). **Il codice del romanzo: tradizione manoscritta e ricezione dei romanzi greci**. Bari: Dedalo, 2006.

BILLAULT, Alain (1996). La nature dans Daphnis et Chloé. **Revue des Études Grecques**, tome 109, Juillet-décembre, 1996, p. 506-526.

BOURDIEU, Pierre (1982). **A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer**. Tradução Sergio Miceli [et al...]. São Paulo: EDUSP, 1996.

BOWERSOCK, G. W. (1969). **Greek Sophists in the Roman Empire**. Oxford: Clarendon Press, 1969.

BOWIE, Ewen (2005). Les animaux dans le Daphnis et Chloé de Longus. **Lieux, décors et paysages de l'ancien roman des origines à Byzance**. Actes du 2e Colloque de Tours, 24-26 octobre 2002. Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2005, p. 75-85.

_____ (2018). Captured moments: Illustrating Longus' Prose. In: THORSEN, Thea S.; HARRISON, Stephen. **Dynamics of Ancient Prose: biographic, novelistic, apologetic**. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2018.

BRANDÃO, Jacyntho L. (1990). O orfismo no mundo helenístico. In: CARVALHO, Sílvia M. (org.). **Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos**. São Paulo: UNESP, 1990.

_____ (2001). **A poética do Hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata**. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

_____ (2005). **A invenção do romance: narrativa e mimese no romance grego**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2005.

_____ (2009). Luciano e a história. In: LUCIANO. **Como se deve escrever a história**. Texto, tradução, notas, apêndices e o ensaio *Luciano e a história*. Belo Horizonte: Tessitura, 2009.

_____ (2014). **Em nome da (in)diferença: o mito grego e os apologistas cristãos do segundo século**. Campinas: Unicamp, 2014.

BRAYBROOK, Jean (1995). Space and time in Remy Belleau's *Bergerie*. **Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance**, T. 57, N. 2, 1995, p. 369-380.

BUDELMANN, Felix; HAUBOLD, Johannes (2008). Reception and tradition. In: HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher. **A companion to classical receptions**. Malden; Oxford; Carlton: Blackwell Publishing, 2008.

BURTON, Joan B. (2012). From Theocritean to Logan Bucolic: Eugenianus' *Drosilla and Charicles*. **Greek, Roman, and Byzantine Studies**, Durham, n. 52, 2012, p. 684-713.

BURY, Emmanuel (2000). À la recherche d'un genre perdu: le roman et le poéticiens du XVII^e siècle. In: **Perspectives de la recherche sur le genre narratif français du dix-septième siècle**. Pisa: Honore Champion, 2000.

BUTRICA, James L. (2005). Some Myths and Anomalies in the Study of Roman Sexuality. **Journal of Homosexuality**, Same-Sex Desire and Love in Greco-Roman Antiquity and in the Classical Tradition of the West, v. 49, n. 3-4, 2005, p. 209-270.

CAIAFFO, Stéfani Silveira (2009). **Cartogramas de um terapeuta anárquico**. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009. [Tese]

CALVET-SÉBASTI, Marie-Ange (2015). La traduction française des romans grecs. In: BOST-POUDERON, Cécile; POUDERON, Bernard (org.). **La réception de l'ancien roman: de la fin du Moyen Âge au début de l'époque classique**. Actes du Colloque de Tours, 20-22 octobre 2011. Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2015, p. 47-60.

CÂMARA, Mario (2014). **Corpos pagãos: usos e figurações na cultura brasileira (1960-1980)**. Tradução Luciana di Leone. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

CAMARGO, Angélica Ricci (2017). **Por um Serviço Nacional de Teatro: debates, projetos e o amparo oficial ao teatro no Brasil (1946-1964)**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2017. [Tese]

CANFORA, Luciano (1980). **Ideologías de los estudios clásicos**. Traducido por Maria Del Mar Llinares García. Madrid: Akal, 1991.

CAPELLARI, Marcos Alexandre (2007). **O discurso da contracultura no Brasil: o underground através e Luiz Carlos Maciel (c. 1970)**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007. [Tese]

CARDOSO, Igor B. (2015). **“Ó César!”: poder, ficcionalidade e narrativa na pós-Antiguidade**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2015. [Dissertação]

_____ (2017). A *katábasis* de Orfeu no Brasil, por Cacá Diegues. **Codex – Revista de Estudos Clássicos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 1, 2017, p. 31-39.

CARL HAMMER, Jr. (1980). Amyot's "Daphnis and Chloé" and Goethe's "Faust". **The South Central Bulletin**, Vol. 40, No. 4, Winter, 1980, p. 147-149.

CASSIN, Barbara (1995). **O efeito sofisticado: sofística, filosofia, retórica, literatura**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: ed. 34, 2005.

CHALK, H. H. O. (1960). Eros and the Lesbian Pastorals of Longos. **The Journal of Hellenic Studies**. V. 80, 1960, p. 32-51.

_____ (1971). *Ancient Romances*. The Classical Review. Cambridge: Cambridge University Press, 1971. Resenha de: PERRY, Edwin Ben. **The Ancient Romances: A Literary-Historical Account of Their Origins**. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1967.

CHARNES, Jean-Antoine de (1679). **Conversations sur la critique de La Princesse de Cleves**. Lyon: Thomas Amaulry, 1679.

- CHEYNS, André (2001). Le dieu Pan et l'expression de la violence dans Daphnis et Chloé. **Les Personnages du roman grec**. Actes du colloque de Tours, 18-20 novembre 1999. Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2001, p. 165-180.
- CIZEK, Alexandru (1996). Les racines helléniques du pamphlétaire Paul-Louis Courier. **International Journal of the Classical Tradition**, v. 3, n. 2, 1996, p. 185-207.
- CLO, Magdeleine (2015). Amyot, traducteur de Daphnis et Chloé. In: BOST-POUDERON, Cécile; POUDERON, Bernard (org.). **La réception de l'ancien roman**: de la fin du Moyen Âge au début de l'époque classique. Actes du colloque de Tours, 20-22 octobre 2011. Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2015, p. 87-98.
- COATES, Peter (1998). Reassessments of Nature: Romantic and Ecological. In: **Nature**: western attitudes since ancient times. Berkeley: University of California Press, 1998.
- CODATO, Adriano Nervo (2004). O golpe de 1964 e o regime de 1968: aspectos conjunturais e variáveis históricas. **História: Questões & Debates**, n. 40, p. 11-36, 2004.
- COELHO, Frederico (2010). **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- COHEN, Edward E. (2014). Sexual Abuse and Sexual Rights: Slaves' Erotic Experience at Athens and Rome. In: HUBBARD, Thomas K. (ed.). **A companion to Greek and Roman sexualities**. Oxford: Wiley Blackwell, 2014.
- COHEN, Henry (1870). **Guide de l'amateur de livres à gravures du XIII^e siècle**. 5 ed. Paris: P. Rouquette, 1887.
- COLONNA, Vincent (2004). Autoficcion & autres mythomanies littéraires. Auch: Tristram, 2004.
- COSTA, Lorena Lopes da (2018). **Heróis antigos e modernos**: a falsificação para se pensar a história. Belo Horizonte: Fino Traço, 2018.
- COURIER, Paul-Louis (1809). Lettre à M. et Madame Thomassin. Milan, le 12 octobre 1809. In: **Oeuvres complètes de Paul-Louis Courier**. Paris: Firmin Didot Frères, 1861.
- _____ (1810). Lettre à M. Renouard, libraire, sur une tache faite à un manuscrit de Florence. Tivoli, le 20 septembre 1810. In: **Oeuvres complètes de Paul-Louis Courier**. Paris: Firmin Didot Frères, 1861.
- _____ (1819). Lettre V au rédacteur du "Censeur". Vézetz, le 12 novembre 1819. In: **Oeuvres complètes de Paul-Louis Courier**. Paris: Firmin Didot Frères, 1861.
- _____ (1820). Lettre IX au rédacteur du "Censeur". Vézetz, le 12 février 1820. In: **Oeuvres complètes de Paul-Louis Courier**. Paris: Firmin Didot Frères, 1861.
- _____ (1820). Lettre X au rédacteur du "Censeur". Vézetz, le 10 mars 1820. In: **Oeuvres complètes de Paul-Louis Courier**. Paris: Firmin Didot Frères, 1861.
- CUEVA, Edmund (2007). **The myths of fiction**: studies in the canonical greek novels. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2007.

- CZAJKA, Rodrigo (2009). **Praticando delitos, formando opinião**: intelectuais, comunismo e repressão no Brasil (1958-1968). Campinas: Unicamp, 2009. [Tese]
- D'HULST, Lieven (1999). Paul-Louis Courier: un traducteur atypique? In: DELISLE, Jean (ed.). **Portraits de traducteurs**. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1999.
- DABDAB TRABULSI, José Antonio (2006). **Participação direta e democracia grega**: uma história exemplar? Coimbra: Grácio Editor, 2018.
- DIAS, Lucy (2003). **Enquanto corria a barca**: anos de chumbo, piração e amor: uma reportagem subjetiva. 2 ed. São Paulo: SENAC, 2004.
- DELMANTO, Júlio (2013). **Camaradas caretas**: drogas e esquerda no Brasil após 1961. São Paulo: USP, 2013. [Dissertação de Mestrado]
- DEMETRIOU, Tania; TOMLINSON, Rowan (2015). Introduction: 'Abroad in Mens Hands': the culture of translation in Early Modern England and France. In: **The Culture of Translation in Early Modern England and France, 1500-1660**. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- DICTIONNAIRE de l'Académie Française (1694). Paris: Chez la Veuve de Jean Baptiste Coignard, Imprimeur ordinaire du Roy, & de l'Académie Française, 1694. Disponível em: <<http://dictionnaires.atilf.fr/dictionnaires/index.htm>>
- DIDEROT, Denis; D'ALEMBERT, Jean (1772). **Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**. Mis en ordre & publié par M. Diderot; & quant à la partie mathématique, par M. D'Alembert. Genève: Pellet, 1778. 22 t.
- DOODY, Margaret Anne. Heliodorus Rewritten: Samuel Richardson's *Carlissa* and Frances Burney's *Wanderer*. In: TATUM, James (ed.). **The Search for the Ancient Novel**. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1994.
- DOUBROVSKY, Serge (1980). Autobiographie/vérité/psychanalyse. In: **Autobiographiques**: de Corneille a Sartre. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.
- DUNN, Christopher (2001). **Brutalidade jardim**: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. Tradução Cristina Yamagami. São Paulo: UNESP, 2009.
- ECKERMANN, Johann Peter (1836). **Conversações de Goethe com Eckermann**. Traduzidas do alemão prefaciadas e escolhidas por Luís Silveira. Porto: Tavares Martins, 1947.
- _____ (1836). **Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida 1823-1832**. Traduzido por Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Unesp Digital, 2017.
- ENGELS, Friedrich (1884). **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. Trabalho relacionado com as investigações de L. H. Morgan. 9 ed. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- FÉRAUD, Jean-François (1787-1788). **Dictionnaire critique de la langue française**. Marseille: Mossy, 1787-1788, 3 vol. Disponível em: <<http://dictionnaires.atilf.fr/dictionnaires/index.htm>>.

- FERREIRA, Nadiá P. (2004). **A teoria do amor na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- FERRINI, Maria Fernanda (1991). **Bibliografia di Longo Dafni e Cloe**. Edizioni e traduzioni di Maria Fernanda Ferrini. Roma: Facoltà di Lettere e Filosofia, 1991.
- _____ (1992). Il romanzo di Longo, *Dafni e Cloe*, e la traduzione di Jacques Amyot. **Quaderni di Filologia e Lingue Romanze**, Macerata, n. 7, 1992, p. 61-93.
- _____ (1995). Il romanzo di Longo e la traduzione di Jacques Amyot: il problema del testo seguito. **Giornale Italiano di Filologia**, Roma, n. 47, v. 1, 15 maggio 1995, p. 77-100.
- FINLEY, M. I. (1954). **O mundo de Ulisses**. Tradução de Armando Cerqueira. Lisboa: Editorial Presença, 1972.
- FLAHAULT, François (2012). L'imaginaire pastoral: Un héritage païen en milieu chrétien. **L'Homme**, n. 203/204, Anthropologie début de siècle (juillet/décembre 2012), p.501-544.
- FLANZER, Sandra N (2006). Sobre o ódio. **Interações**. V. XII, n. 22, p. 215-229. Jul-Dez, 2006.
- FOLLET, Simone (1992). Un manuscrit inconnu de Leningrad et quelques leçons de Longus, I 13-17. In: BASLEZ, Marie-Françoise; HOFFMANN, Philippe; TRÉDÉ, Monique. **Le monde du roman grec**. Actes du colloque international tenu à l'École normale supérieure (Paris 17-19 décembre 1987). Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1992, p. 21-26.
- FOUCAULT, Michel (1976). **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. 13 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.
- _____ (1984a). **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. 8 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.
- _____ (1984b). **História da sexualidade 3: o cuidado de si**. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. 8 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.
- FREUD, Sigmund (1910). Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens (contribuições à psicologia do amor I). In: **Cinco lições de psicanálise**. Tradução de Durval Marcondes (*et. al.*). Rio de Janeiro: Imago, 1970.
- _____ (1912). Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor (contribuições à psicologia do amor II). In: **Cinco lições de psicanálise**. Tradução de Durval Marcondes (*et. al.*). Rio de Janeiro: Imago, 1970.
- _____ (1914a). A história do movimento psicanalítico. In: **Cinco lições de psicanálise**. Tradução de Durval Marcondes (*et. al.*). Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- _____ (1914b). Sobre o narcisismo: uma introdução. Tradução de Elsa V. K. P. Susemihl (*et. al.*). In: **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 2004-2007.
- _____ (1920). Além do princípio de prazer. Tradução de Elsa V. K. P. Susemihl (*et. al.*). In: **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 2004-2007.

_____ (1923). O ego e o id. Tradução de Elsa V. K. P. Susemihl (*et. al.*). In: **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 2004-2007.

_____ (1924). O problema econômico do masoquismo. Tradução de Elsa V. K. P. Susemihl (*et. al.*). In: **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 2004-2007.

_____ (1927). Fetichismo. Tradução de Elsa V. K. P. Susemihl (*et. al.*). In: **Escritos sobre a psicologia do inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 2004-2007.

FUMAROLI, Marc (1985). Jacques Amyot and the Clerical Polemic Against the Chivalric Novel. **Renaissance Quartely**, v. 38, n. 1, 1985, p. 22-40.

FUNARI, Pedro Paulo; SILVA, Glaydson José; GARRAFFONI, Renata Senna (2017). Posfácio: Usos do passado e recepção: um debate. In: SILVA, Glaydson José [*et. al.*] (org.). **Usos do passado**. Curitiba: Prismas, 2017.

FUSILLO, Massimo (1989). **Naissance du roman**. Traduit de l'italien par Marielle Abrioux. Paris: Éditions du Seuil, 1991.

GARCIA, Claudio Boeira (2012). Rousseau: escrita, política e natureza. In: ESPÍNDOLA, Arlei de (org.). **Rousseau: pontos e contrapontos**. São Paulo: Barcarolla, 2012.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo (1994). **Freud e o inconsciente**. 24 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____ (1995). **Artigos de metapsicologia, 1914-1917**: narcisismo, pulsão, recalque, inconsciente. 7 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

GASCHET, Robert (1911a). **La jéneusse de Paul-Louis Courier**. Étude anecdotique et critique sur la vie et ses oeuvres de 1772 à 1812 d'après des documents inédits. Paris: Hachette, 1911. [Thèse pour le Doctorat Ès Lettres]

_____ (1911b). **Les Pastorales de Longus**. Traduction par Paul-Louis Courier. Édition critique, suivie d'une étude sur l'essai de style vieilli de Courier. Paris: Recueil Sirey, 1911. [Thèse pour le Doctorat Ès Lettres]

GENETTE, Gérard (1991). **Fiction and diction**. Translated by Catherine Porter. London: Cornell University Press, 1993.

GOLDHILL, Simon (1995). **Foucault's virginity**: ancient erotic fiction and the history of sexuality. New York/Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

_____ (2004). **Amor, sexo e tragédia**: como gregos e romanos influenciaram nossas vidas até hoje. Tradução Cláudio Bardella. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

GUARINELLO, Noberto Luiz (2003). Uma morfologia da história: as formas da História Antiga. **Politeia: História e Sociedade**, Vitória da Conquista, v. 3, n. 1, p. 41-61, 2003.

GUARNIERI, Gianfrancesco (1959). **Eles não usam black-tie**. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

- GUTHRIE, William K. C. (1952). **Orpheus and Greek religion: a study of the Orphic movement**. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- HADOT, Pierre (1972). **Exercices spirituels et philosophie antique**. 2 ed. Paris: Études Augustiniennes, 1987.
- _____ (1995). **O que é filosofia antiga?** Tradução de Dion Davi Macedo. 4 ed. São Paulo: Loyola, 2010.
- HÄGG, Tomas (1980). **The novel in Antiquity**. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1991.
- HALPERIN, David M. (1990). The Democratic Body: Prostitution and Citizenship in Classical Athens. In: **One hundred years of homosexuality and others essays on Greek love**. New York; London: Routledge, 1990.
- HARDIN, Richard (2000). **Love in a green shade: idyllic romances ancient to modern**. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 2000.
- HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher (2008). Introduction: making connections. In: HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher (ed.). **A companion to classical receptions**. Malden; Oxford; Carlton: Blackwell Publishing, 2008.
- HAYNES, Katharine (2003). **Fashioning the feminine in the Greek novel**. London: Routledge, 2003.
- HAYNES, Kenneth (2006). Text, Theory, and Reception. In: MARTINDALE, Charles; THOMAS, Richard (Ed.). **Classics and the Uses of Reception**. Oxford: Blackwell, 2006.
- HELLER, Ágnes (1967). **O homem renascentista**. Tradução Conceição Jardim e Eduardo Nogueira. Lisboa: Presença, 1982.
- HEXTER, Ralph (2006). Literary History as a Provocation to Reception Studies. In: MARTINDALE, Charles; THOMAS, Richard (Ed.). **Classics and the Uses of Reception**. Oxford: Blackwell, 2006.
- HINGLEY, Richard (2005). **Globalizing Roman culture: unity, diversity and empire**. New York: Routledge, 2005.
- HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (1983). **A invenção das tradições**. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HOLTSMARK, Erling B (2001). The *katabasis* theme in modern cinema. In: WINKLER, Martin (ed.). **Classical myth & culture in the cinema**. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- HUBBARD, Thomas K. (2009). The Paradox of “Natural” Heterosexuality with “Unnatural” Women. **Classical World**, v. 102, n. 3, Spring 2009, p. 249-258.
- _____ (2014). Peer Homosexuality. In: **A companion to Greek and Roman sexualities**. Oxford: Wiley Blackwell, 2014.

HUET, Pierre-Daniel (1670). **Traité de l'origine des romans**. 8 ed. Paris: Jean Mariette, 1711.

HUNT, Lynn (2007). **A invenção dos direitos humanos**: uma história. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HUNTER, R. L. (1983). **A study of *Daphnis & Chloé***. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

IMBERT, Claude (1992). Le roman grec: du protreptique à l'Éducation sentimentale. In: BASLEZ, Marie-Françoise; HOFFMANN, Philippe; TRÉDÉ, Monique. **Le monde du roman grec**. Actes du colloque international tenu à l'École normale supérieure (Paris 17-19 décembre 1987). Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1992, p. 321-338.

JAUSS, Hans Robert (1967). **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JENKINS, Keith (2001). **A história repensada**. Tradução de Mario Vilela. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2009.

JOPE, James (2014). Platonic and Roman Influence on Stoic and Epicurean Sexual Ethics. In: HUBBARD, Thomas K. (ed.). **A companion to Greek and Roman sexualities**. Oxford: Wiley Blackwell, 2014.

KARALIS, Vrasidas (2012). Glory and Demise: 1960-1970. In: **A history of Greek cinema**. New York: Continuum, 2012.

KONSTAN, David (1994). **Sexual symmetry**: love in the Ancient Novel and related genres. Princeton: Princeton University Press, 1994.

KUSCH, Manfred (1986). The garden, the city and language in Rousseau's *La Nouvelle Héloïse*. **French Studies**, Volume XL, Issue 1, 1 January 1986, p. 45-54.

LACAN, Jacques (1975). **O seminário, livro 20**: mais, ainda. Versão brasileira M. D. Magno. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. (1986). **O seminário, livro 7**: a ética da psicanálise. Tradução Antônio Quiner. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. (1991). **O seminário, livro 8**: a transferência (1960-1961). Versão brasileira Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LACERDA, Sonia (2003). **Metamorfoses de Homero**: história e antropologia na crítica setecentista da poesia épica. Brasília: UnB, 2003.

LAFRENIERE, Gilbert F. (2008). The counterculture and the environment. In: **The decline of nature**: environmental history and the Western worldview. Corvallis: Oak Savanna, 2012.

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

LAPLANCHE, Jean (1970). **Vida e morte em psicanálise**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985.

_____ (1982). **Vocabulário da psicanálise**. Tradução Pedro Tamen. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LARRÈRE, Catherine (2012). Jean-Jacques Rousseau: o retorno da natureza? **Cadernos de ética e de filosofia**: Rousseau: Natureza e Sociedade, n. 1, 2012, p. 13-30.

LE GOFF, Jacques (1957). **Os intelectuais na Idade Média**. Tradução de Maria Julia Goldwasser. 4 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____ (1990). Documento/monumento. In: **História e memória**. 4 ed. Campinas: Unicamp, 1996.

LEAR, Andrew (2014). Ancient Pederasty: An introduction. In: HUBBARD, Thomas K. (ed.). **A companion to Greek and Roman sexualities**. Oxford: Wiley Blackwell, 2014.

LECERCLE, J.-L. (1973). Paul-Louis Courier et la tradition des Lumières. **Annales historiques de la Révolution française**, 45e Année, n. 214, Octobre-Décembre 1973, p. 519-527.

LEJEUNE, Philippe (1973). Le pacte autobiographique. **Poétique**, n. 14, 1973.

LÉTOUBLON, Françoise (2002). Sous le signe des Nymphes et de Pan: *Daphnis et Chloé* ou le paradoxe d'une culture raffinée sous les apparences d'une idylle rustique. **Information Littéraire**, v. 54, n. 4, 2002, p. 23-28.

_____ (2013). Mythological Paradigms in the Greek Novels. PASCHALIS, Michael; PANAYOTAKIS, Stelios (ed.). **Ancient Narrative: The Construction of Real and Ideal in the Greek Novel**, Supplementum 17, Barkuis Publishing, Groningen University Library, 2013, p. 127-145.

_____ (2015). Jacques Amyot, inventeur du roman grec. In: BOST-POUDERON, Cécile; POUDERON, Bernard (org.). **La réception de l'ancien roman: de la fin du Moyen Âge au début de l'époque classique**. Actes du Colloque de Tours, 20-22 octobre 2011. Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2015, p. 61-85.

LIDDELL, Henry; SCOTT, Robert (1843). **Greek-English Lexicon**. Abridged Edition. Oxford: Clarendon Press, 1991.

LIMA, Luiz Costa (1986). **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LIVELEY, Genevieve (2006). Surfing the Third Wave? Postfeminism and the Hermeneutics of Reception. In: MARTINDALE, Charles; THOMAS, Richard (Ed.). **Classics and the Uses of Reception**. Oxford: Blackwell, 2006.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert (1992). **Revolta e melancolia**: o romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.

MARCUSE, Hebert (1955). **Eros e a civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Tradução de Álvaro Cabral. 6 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

- MARTINDALE, Charles (2006). Introduction: Thinking Through Reception. In: MARTINDALE, Charles; THOMAS, Richard (Ed.). **Classics and the Uses of Reception**. Oxford: Blackwell, 2006.
- MARTINS, Luciano (1979). A “Geração AI-5”. In: A “**Geração AI-5**” e maio de 68: duas manifestações intransitivas. Rio de Janeiro: Argumento, 2004.
- MASSOUNIE, Dominique (ed.) (1995). **Paris et ses fontaines**: de la Renaissance à nos jours. Paris: Délégation à l’action artistique de la ville de Paris, 1995.
- MENDES, Norma Musco (et. al.) (2005). Religiões e as questões de cultura, identidade e poder no Império Romano. **Phoênix**, Rio de Janeiro, 11: p. 196-220, 2005.
- MOLINIÉ, Georges (1992). Postérité du roman grec à l’époque moderne: pour une sémiotique de second niveau. In: BASLEZ, Marie-Françoise; HOFFMANN, Philippe; TRÉDÉ, Monique (org.). **Le monde du roman grec**. Actes du colloque international tenu à l’École Normale Supérieure (Paris 17-19 décembre 1987). Paris: Presses de l’École Normale Supérieure, 1992, p. 315-320.
- MONNIN, Luc (2009). De la genèse naturelle à la régénération sociale: fictions de l’origine chez Rousseau. **MLN**, Vol. 124, No. 4, September 2009, p. 970-985.
- MOTTA, Rodrigo Patto Sá (2000). **Em guarda contra o perigo vermelho**: o anticomunismo no Brasil (1917-1964). São Paulo: USP, 2000. [Tese]
- MOURA, Magali dos Santos (2012). O solitário Rousseau e o mundano Goethe: duas naturezas em contraste. In: ESPÍNDOLA, Arlei de (org.). **Rousseau**: pontos e contrapontos. São Paulo: Barcarolla, 2012.
- NAPOLITANO, Marcos (2011). **Coração civil**: arte, resistência e lutas culturais durante o Regime Militar Brasileiro (1964-1980). São Paulo: USP, 2011. [Tese de Livre-Docência]
- _____ (2015). **1964**: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2015.
- NICOT, Jean (1606). **Thresor de la langue francoyse, tant ancienne que moderne**. Paris: David Dovevr, 1606. Disponível em: < <http://dictionnaires.atilf.fr/dictionnaires/index.htm>>
- NORTON, Glyn P. (2015). Francis I’s Royal Readers: translation and the triangulation of Power in Early Renaissance France (1533-4). In: DEMETRIOU, Tania (ed.). **The culture of translation in Early Modern England and France, 1500-1600**. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- PATTONI, Maria Pia (2014). Longus’ *Daphnis and Chloe*: literary transmission and reception. In: CUEVA, Edmund (org.). **A companion to the Ancient novel**. Oxford: Wiley Blackwell, 2014.
- PERRY, Edwin Ben (1967). **The Ancient Romances**: A Literary-Historical Account of Their Origins. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1967.
- PLAZENET, Laurence (1997). **L’ébahissement et la délectation**: réception comparée et poétiques du roman grec en France et en Angleterre aux XVI^e et XVII^e siècles. Paris: Honoré Champion, 1997.

_____ (2002). Jacques Amyot and the Greek Novel: the invention of the French Novel. In: SANDY, Gerald (ed.). **The classical heritage in France**. Leiden; Boston; Köln: Brill, 2002.

_____ (2015). Il était une fois... le roman grec. **La réception de l'ancien roman de la fin du Moyen Âge au début de l'époque classique**. Actes du Colloque de Tours, 20-22 octobre 2011. Lyon: Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2015, p. 21-43.

PONTANI, Filippomaria (2015). Scholarship in the Byzantine Empire (529-1453). In: MONTANARI, Franco (ed.). **Brill's Companion to Ancient Greek Scholarship**. Leiden; Boston: Brill, 2015.

PORTER, James I (2008). Reception Studies: Future Prospects. In: HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher Stray (ed.). **A companion to classical receptions**. Oxford: Blackwell, 2008.

PROVENCAL, Vernon (2005). *Glukus Himeros*: Pederastic Influence on the Myth of Ganymede. **Journal of Homosexuality**, Same-Sex Desire and Love in Greco-Roman Antiquity and in the Classical Tradition of the West, v. 49, n. 3-4, 2005, p. 87-136.

REARDON, B. P. (1969). The Greek Novel. **Phoenix**, v. 23, n. 3, 1969, p. 291-309.

_____ (1971). **Courants littéraires grecs**: des II^e et III^e siècles après J.-C. Paris: Les Belles Lettres, 1971.

REEVE, Michael D. (1979). Fulvio Orsini and Longus. **Journal of Hellenic Studies**, London, n. 99, 1979, p. 165-167.

_____ (1981). Five Dispensable Manuscripts of Achilles Tatius. **Journal of Hellenic Studies**, London, n. 101, 1981, p. 144-145.

RENOUARD, Anoine-Augustin (1810). **Notice sur une nouvelle édition de la traduction française de Longus, par Amyot, et sur la découverte d'un fragment grec de cet ouvrage**. Daphnis et Chloé, traduction complète d'après le manuscrit de l'Abbaye de Florence. Imprimé à Florence, chez Piatti, 1810, in-8. Paris, le 5 juillet 1810.

REPATH, Ian (2011). Platonic Love and Erotic Education in Longus' *Daphnis and Chloe*. In: DOULAMIS, Konstantin (ed.). **Echoing Narratives**: Studies of Intertextuality in Greek and Roman Prose Fiction. Groningen: Barkhuis, 2011.

RIBEIRO, David Ricardo Sousa (2013). **Da crise política ao Golpe de Estado**: conflitos entre o Poder Executivo e o Poder Legislativo durante o governo João Goulart. São Paulo: USP, 2013. [Dissertação]

RICOEUR, Paul (1983). **Tempo e narrativa** (tomo 1). Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994.

_____ (2000). **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François [et. al.]. Campinas: Unicamp, 2008.

RIDENTI, Marcelo (2000). **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

- RIDER, John (1589). *Bibliotheca scholastica*. In: **Lexicons of Early Modern English**. Ed. Ian Lancashire. Toronto: University of Toronto Library and University of Toronto Press, 2006. Disponível em: <<http://leme.library.utoronto.ca/>>. Acesso em: 28 de março de 2018.
- ROHDE, Erwin (1870). **Der griechische Roman und seine Vorläufer**. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1914.
- ROMERO, Francisco (1978). Sobre la transmission textual de Longo. **Emerita**, v. 46, n. 1, 1978, p. 131-135.
- ROMM, James (1994). *Novels beyond Thule: Antonius Diogenes, Rabelais, Cervantes*. In: TATUM, James (ed.). **The Search for the Ancient Novel**. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1994.
- ROSZAK, Theodore (1968). **A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e aoposição juvenil**. Tradução de Donaldson M. Garschagen. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1972.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1755). *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. In: **O contrato social e outros escritos**. Introdução e tradução de Rolando Roque da Silva. São Paulo: Cultrix, 1971.
- _____ (1761). **Júlia ou A nova Heloisa: cartas de dois amantes habitantes de uma cidadezinha ao pé dos Alpes**. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Hucitec, 1994.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin (1862). *Daphnis et Chloé*. Lundi 29 décembre 1862. In: **Nouveaux Lundis**. Paris: Michel Lévy, 1865, T. 4.
- SANDY, Gerald (2002). *Resources for the study of Ancient Greek in France*. In: **The Classical Heritage in France**. Leiden: Brill, 2002.
- SANO, Lucia (2013). **Sendo homem: a guerra no romance grego**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013. [Tese]
- SANTIAGO, Silviano (2008). *Meditação sobre o ofício de criar*. **Aletria**, v. 18, jul-dez 2008, p. 173-179.
- SANTOS, Lídia Noêmia Silva dos (2013). **A invenção da juventude transviada no Brasil (1950-1970)**. São Paulo: PUC-SP, 2013. [Tese]
- SCHIAVONE, Aldo (1996). **Uma história rompida: Roma antiga e Ocidente moderno**. Tradução Fábio Duarte Joly. São Paulo: USP, 2005.
- SCHILLER, Friedrich (1800). **Poesia ingênua e sentimental**. Estudo e tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SCHROEDER, Vera (2008). *Corpo, arte e política: as contribuições de Roberto Freire para a psicologia no Brasil*. **Mnemosine**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 230-242, 2008.
- SILVA, Carla Fernanda da (2015). **Arte e anarquia: uma ética de existência em Roberto Freire**. Curitiba: UFRP, 2015. [Tese]

SIMÕES, Gustavo Ferreira (2011). **Roberto Freire: tesão e anarquia**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011. [Dissertação]

SISSA, Giulia (2014). *Phusis and Sensuality: Knowing the Body in Greek Erotic Culture*. In: HUBBARD, Thomas K. (ed.). **A companion to Greek and Roman sexualities**. Oxford: Wiley Blackwell, 2014.

SOBOUL, Albert (1973). Paul-Louis Courier et la Révolution Française. **Annales historiques de la Révolution française**, 45e Anné, n. 214, Octobre-Décembre 1973, p. 528-538.

STAROBINSKI, Jean (1971). **Jean-Jacques Rousseau: A transparência e o obstáculo**. Seguido de *Sete ensaios sobre Rousseau*. Tradução Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

STEPHENS, Susan (1996). Fragments of Lost Novels. In: SCHMELING, Gareth (ed.). **The novel in the ancient world**. Revised edition. Boston; Leiden: Brill Academic Publishers, 2003.

SÜSSEKIND, Pedro (2005). Schiller e os gregos. **Kriterion**, Belo Horizonte, n. 12, Dez/2005, p. 243-259.

SKINNER, Mariyn B. (2005). *Sexuality in Greek and Roman culture*. 2 ed. Chinchester: Wiley Blackwell, 2014.

TATUM, James (1994). Introduction: The Search for the Ancient Novel. In: **The Search for the Ancient Novel**. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1994.

THOMAS, Keith (1983). **O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)**. Tradução João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TURNER, Paul (1968). Novels, Ancient and Modern. **Novel: A Forum on Fiction**, Vol. 2, No. 1, Autumn, 1968, p. 15-24.

VEYNE, Paul (1982). A Homossexualidade em Roma. In: ARIÈS, Philippe; BÉJIN, André (orgs.). **Sexualidades ocidentais: contribuições para a história e para a sociologia da sexualidade**. Tradução Lygia Araújo Watanabe; Thereza Christina Ferreira Stummer. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

VIEILLEFOND, Jean-René (1978). Paul-Louis Courier et l'hellénisme au début du XIXe siècle. **Revue des Études Grecques**, tome 91, fascicule 432-433, Janvier-juin 1978, p. 177-185.

_____ (1982). Pour l'Amour du Grec... Xénophon, Longus, Lucien et autres auteurs grecs dans l'Œuvre de Paul-Louis Courier. **Cahiers Paul-Louis Courier**, Tome II, N. 7, 8, Juin-Décembre 1982, p. 3-195.

_____ (1987a). Introduction. In: LONGUS. **Pastorales**. Texte établi et traduit par Jean-René Vieillefond. Paris: Les Belles Lettres, 1987.

_____ (1987b). La fin d'un hellénisme. **Revue des Études Grecques**, Tome 100, Fascicule 475-476, Janvier-Juin, 1987, p. 141-146.

VILLEMAIN, Abel-François (1822). Essai littéraire sur les romans grecs. In: **Collection des romans grecs**. Traduits en français, avec des notes par Mm. Courier, Larcher, et autres hellénistes. Paris: Merlin, 1822.

VOLTAIRE (1736). **Le mondain**. [s.n.]: Paris, 1736.

_____ (1764). Dictionnaire philosophique. Tome V. In: CONDORCET, Jean Antoine; MOREAU, Jean Michel (ed.). **Oeuvres complètes de Voltaire**. [s.n.]: De l'Imprimerie de la Société Littéraire-Typographique, 1784-1789, T. 41.

WATT, Ian (1957). **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WHITMARSH, Tim (2001). **Greek literature and the Roman Empire**: the politics of imitation. Oxford: Oxford University Press, 2001.

_____ (2011). **Narrative and identity in the Ancient Greek Novel**: returning romance. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

WILLIAMS, Raymond (1980). Ideias sobre a natureza. In: **Cultura e materialismo**. Tradução André Glasser. São Paulo: Unesp, 2011.

WILSON, N. G. (1983). **Scholars of Byzantium**. 2 ed. London: Gerald Duckworth, 1996.

WINKLER, John J. (1990). The Education of Chloe: Hidden Injuries of Sex. In: **The constraints of desire**: the anthropology of sex and gender in ancient Greece. New York: Routledge, 1990.

WOUTERS, Alfons (1987). Irony in Daphnis' and Chloe's Love lessons. **Quaderni Urbinati di Cultura Classica**, v. 26, n. 2, 1987, p. 111-118.

XIRAU, Joaquín (1973). Rousseau e as ideias políticas modernas. In: BENJAMIM, César. **Estudos sobre Rousseau**. Organização e tradução de César Benjamim. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

ZEITLIN, Froma I. (1990). The poetics of *erôs*: nature, art and imitation in Longus' Daphnis and Chloe. In: HALPERIN, D. M.; WINKLER, J. J.; ZEITLIN, F. I. (ed.). **Before Sexuality**: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World. Princeton: Princeton University Press, 1990.

ZUBER, Roger (1968). **Les "Belles Infidèles" et la formation du goût classique**: Perrot d'Ablancourt et Guez de Balzac. Paris: Colin, 1968.

ANEXO

1. Mulher Passarinho

Caetano Zamma / Roberto Freire

Ave Maria
cheia de graça
foi assim que o menino
aprendeu a rezar

Como não entendia,
o que “Ave Maria”,
o que cheia de graça queria dizer
O menino começou a indagar

“Ave Maria cheia de graça”
Ave, dizia a cartilha
é nome de passarinho,
De tudo o que sabe voar

Sua mãe se chamava Maria
e o menino pensava
ser o nome
de toda mulher

Ele achava graça
no manto azul
cheio de estrelas
Daquela imagem do altar

E foi assim que o menino
Passou a rezar sua Ave Maria
Pensando baixinho em mulher-passarinho
cheia de estrelas, o menino dizia:

Ave Maria cheia de graça
Mulher-Passarinho cheia de estrelas