

# CADERNOS

30

DE LITERATURA EM TRADUÇÃO



Clássicos greco-latinos traduzidos por mulheres no Brasil

# Tradução e estudo do primeiro capítulo de *Leucipe e Clitofonte*

Isabel Passos Lopez<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo apresenta uma tradução e um estudo do primeiro capítulo do romance *Leucipe e Clitofonte*, de Aquiles Tácio. O estudo visa discutir algumas escolhas adotadas na tradução. O capítulo inicial de *Leucipe e Clitofonte* pode ser lido e interpretado à parte da narrativa principal, pois funciona como um preâmbulo para o enredo. Nele, um narrador anônimo compõe duas *ekphrásis*. Para discutir a tradução proposta, o estudo explora a construção textual do capítulo, lançando luz aos elementos, temas e técnicas utilizados, conferindo destaque à elaboração das paisagens contidas nas *ekphrásis*. O artigo foi dividido em três seções. A primeira introduz a obra, seu autor e contexto histórico. Na segunda, estão dispostos o texto grego e a tradução. A última seção é dedicada ao estudo do trecho.

**Palavras-chave:** *Leucipe e Clitofonte*; Aquiles Tácio; romance grego antigo; *ékphrasis*.

**Abstract:** This paper presents a translation and a study of the first chapter of Achilles Tatius's novel, *Leucippe and Clitophon*. The study aims to discuss some choices made in the translation. The opening chapter of *Leucippe and Clitophon* can be read and interpreted separately from the main narrative, as it serves as a preamble to the plot. In it, an anonymous narrator composes two *ekphrasis*. To discuss the proposed translation, the study explores the textual construction of the chapter, shedding light on the elements, themes, and techniques used, highlighting the elaboration of the landscapes contained in the *ekphrasis*. The article is divided into three sections. The first introduces the work, its author, and its historical context. The second presents the Greek text and the translation. The final section is dedicated to the study of the excerpt.

**Keywords:** *Leucippe and Clitophon*; Achilles Tatius; Ancient Greek Novel; *ekphrasis*.

---

1 Dourandina e mestra em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP). Bolsista CAPES.

## Introdução

*Leucipe e Clitofonte*<sup>2</sup>, de Aquiles Tácio, é um dos cinco romances antigos da vertente dos romances gregos de amor idealizado (*ideal love novels*)<sup>3</sup>. Trata-se de um conjunto de narrativas ficcionais em prosa, escritas em grego durante o período Imperial. Em termos de conteúdo, a paixão erótica e a aventura são seus temas centrais. Geralmente, esta vertente é descrita a partir de um enredo padrão<sup>4</sup>, pois foi sobretudo a semelhança que estas cinco obras revelam quanto à lógica e à estrutura de suas narrativas que lhes rendeu, modernamente, um espaço à parte das outras narrativas ficcionais em prosa escritas no mesmo período<sup>5</sup>.

Ainda que as datações e a ordem cronológica dos cinco romances não sejam rigorosamente exatas, as informações de que dispomos sobre *L&C* indicam que esta obra foi provavelmente composta no século II d.C.<sup>6</sup>. Dentre os sete papiros supérstites com trechos de *L&C*, o mais antigo deles (*P.Oxy.* 3836) data desse século<sup>7</sup>. Além da

---

2 Abreviado como *L&C*. Referências a trechos específicos do romance seguem uma notação composta pela sigla do romance, seguida de uma numeração ordenada em livro, capítulo e seção, segundo a edição de Garnaud (1991). Optou-se por não marcar as linhas de cada seção.

3 Convencionou-se dividir as obras do gênero romance antigo em três vertentes: os romances escritos em grego, marcados pelos temas de amor e aventura, são chamados romances de amor idealizado (*ideal love novels*); os escritos em latim, devido ao seu teor burlesco, romances cômico-realistas (*comic-realistic novels*). A terceira vertente, menos coesa, é formada pelos romances marginais (*fringe novels*). Ao contrário das duas anteriores, esta agrupa obras muito diferentes entre si, escritas em grego e latim. Ela é um guarda-chuva para abrigar a complexa diversidade de temas, enredos e formas que a prosa ficcional do período Imperial apresenta, como as narrativas cristãs, as biografias e autobiografias fictícias, os relatos de viagens fantásticas etc. Além de *Leucipe e Clitofonte*, compõem a vertente de amor idealizado: *As Efesíacas* (ou *Ântia e Habrocomes*), de Xenofonte de Éfeso; *Quéreas e Calírroe*, de Cáriton de Afrodísias; *Dáfnis e Cloé*, de Longo; e *As Etiópicas* (ou *Teágenes e Caricleia*), de Heliodoro. Para a convenção das três vertentes, cf. Holzberg (1996). Para críticas a essa convenção, cf. Selden (1994) e Morales (2009).

4 Um jovem e uma jovem abastados e de notória beleza se apaixonam à primeira vista e desejam viver sua paixão. Devem, para isso, vencer uma série de aventuras inesperadas que insiste em separá-los: viagens, raptos e naufrágios; processos jurídicos, guerras e batalhas; perigos, prodígios e pretendentes indesejados. Depois de muito sofrer, reencontram-se e, com aprovação social, vivem juntos, felizes para sempre. Eis o enredo padrão que sintetiza a lógica das cinco narrativas, a despeito das inúmeras diferenças entre elas.

5 Como as narrativas cristãs, as biografias e autobiografias fictícias, os relatos de viagens fantásticas ou utópicas.

6 A história da crítica do romance antigo foi marcada por datações equivocadas, por isso, alguns estudiosos evitam trabalhar com datações demasiado estritas (cf. BRANDÃO, 2005, p. 85). De qualquer maneira, a problemática é mais frequentemente abordada caso a caso, por envolver a discussão dos papiros disponíveis e detalhes de cada enredo. Para uma tabela que sintetiza as datações aproximadas dos romances gregos, cf. Reardon (2019, p. 6).

7 Para a lista completa dos papiros e suas datações, cf. Whitmarsh (2020, p. 79).

análise papirácea, elementos internos ao enredo<sup>8</sup> igualmente apontam uma composição em meados do século II d.C. (PLEPELITS, 1996, p. 388-390; BOWIE, 2003, p. 60-61). Também a escrita de Aquiles Tácio apresenta, conquanto de maneira inconsistente, certas marcas de aticismo (WHITMARSH, 2020, p. 4). O uso do dialeto ático por escritores imperiais geralmente é associado à Segunda Sofística<sup>9</sup>, um movimento político e cultural que teria se desenvolvido entre os séculos I e III d.C. Sua principal característica seria o protagonismo da retórica nas variadas formas de expressão cultural. Um movimento das elites gregas do Império, cuja educação era atravessada por exercícios de retórica e pautada pela imitação dos modelos clássicos, orientado para a elaboração de uma “identidade cultural grega como um posicionamento social, um modo de relação e de representação pública de si” (BRENER; MARTINS, 2017, p. 14). Com efeito, alguns estudiosos enxergam o romance grego como uma das expressões artísticas desse movimento<sup>10</sup>.

Desse modo, Aquiles Tácio teria escrito o seu romance quando o longo processo de expansão romana mediante conquistas militares e centralização política já havia arrefecido e assumido novos contornos com a consolidação do Império como uma unidade política no Mediterrâneo. Administrado em diferentes escalas geográficas por uma rede de oligarquias em aliança, o Império nunca se tornou uma unidade social uniforme (GUARINELLO, 2008, p. 10-14). Instituições, leis, línguas, práticas e hábitos próprios subsistiram nas diversas localidades mediterrânicas submetidas ao sistema imperial (GUARINELLO, 2008, p. 12). Por meio dos sistemas administrativo, fiscal e tributário, a elite romana se esforçava para subordinar as estruturas locais de produção e de organização social ao sistema imperial, que lhes beneficiava. Para tanto, ela contava com o apoio das elites locais, que governavam autonomamente as cidades provinciais, inclusive, arcando com os custos de sua administração (MENDES, 2002, p. 107).

---

8 Em especial, destaca-se a emboscada dos *boukóloi* em *L&C* 4.12-13. Os *boukóloi* são uma personagem coletiva e histórica que também figura em outros romances da vertente grega. Eram grupos de pastores bandoleiros associados a conflitos e revoltas contra o governo central egípcio e, depois, romano-egípcio. A emboscada ficcional de *L&C* encontra semelhanças com uma revolta histórica ocorrida no Egito entre 166-172 d.C. Sobre os *boukóloi* em *L&C* e no romance grego, cf. Hilton (2020), Blouin (2014, p. 267-297), Rutherford (2000) e Alston (2009).

9 Para uma visão geral sobre a Segunda Sofística, cf. Brener; Martins (2017), Whitmarsh (2005) e Anderson (1993).

10 Para críticas à noção de Segunda Sofística e à maneira como ela foi relacionada ao romance grego pelos estudiosos, cf. Whitmarsh (2011a, p. 5-11 e 2011b).

Por isso a manutenção do Império teria exigido a elaboração ideológica de uma identidade que pudesse ser partilhada pelas oligarquias em aliança. Por meio dela, a elite romana visava “estimular a lealdade política e fortalecer a sua legitimação pelas periferias, através da criação de uma consciência política identificada com as regras e diretrizes políticas do centro” (MENDES, 2002, p. 90). Certamente, tal identidade não foi moldada de maneira uniforme ao longo de toda a extensão territorial do Império, tampouco permaneceu idêntica com o passar do tempo. É mais provável que ela fosse alvo de disputas em relação ao seu conteúdo, às formas de exercê-la, ao sentido a ela atribuído etc. Não obstante, por necessidade própria, a elite central fomentava o poder político das elites locais, a fim de que elas próprias garantissem a eficácia da apropriação de recursos, que seriam realocados por meio do sistema tributário. O que intensificava a relação de interdependência entre o centro do Império e suas províncias.

Se o Império proporcionou a integração das elites por meio de um ideal de pertencimento pautado pela educação grega, por outro lado, “[a] tributação unificou todos os súditos, assim como os recenseamentos alteraram as formas de propriedade e controle da terra, reforçando, em boa parte do Império, a existência da propriedade privada, em oposição a diversificadas formas de propriedade comunal ou estatal” (GUARINELLO, 2010, p. 126). Na prática, a dominação romana levava, gradual e contraditoriamente, à descentralização de Roma como o núcleo político do Império ao mesmo passo que, no interior das cidades, se agravava “a separação entre ricos e pobres no exercício do poder” (GUARINELLO, 2010, p. 126).

Que Aquiles Tácio tenha pertencido à elite imperial é difícil afirmar. É evidente que os romancistas gregos não precisavam ser ricos proprietários provinciais para escreverem suas obras. *L&C* revela que Aquiles Tácio era versado no cânone literário e que tinha a educação retórica básica de funcionários, intelectuais, políticos e bem-nascidos. Ele poderia, portanto, se encaixar em muitos grupos sociais, mas dificilmente faria parte das camadas mais pobres da população imperial. Em todo caso, possuímos poucas informações sobre ele. Seus dados biográficos foram legados por compiladores e estudiosos bizantinos<sup>11</sup>.

Ἀχιλλεὺς Στατίος, Ἀλεξανδρεὺς, ὁ γράψας τὰ κατὰ Λευκίππην καὶ  
Κλειτοφῶντα, καὶ ἄλλα ἐρωτικά ἐν βιβλίοις η. γέγονεν ἔσχατον

11 Para os *testimonia* sobre Aquiles Tácio, cf. Vilborg (1955, p. 163-168).

χριστιανός και ἐπίσκοπος. ἔγραψε δὲ Περὶ σφαίρας καὶ ἐτυμολογίας, καὶ Ἱστορίαν σύμμικτον, πολλῶν καὶ μεγάλων καὶ θαυμασιῶν ἀνδρῶν μνημονεύουσιν. ὁ δὲ λόγος αὐτοῦ κατὰ πάντα ὁμοίος τοῖς ἐρωτικοῖς. (*Suda*, alpha 4695<sup>12</sup>)

Aquiles Estácio, alexandrino, é o escritor de *Leucipe e Clitofonte* e outras histórias eróticas em oito livros. Tornou-se, por fim, cristão e bispo. Escreveu também *Sobre as esferas*, *Etimologias* e *Miscelânea histórica*, que comenta sobre muitos homens grandiosos e admiráveis. Sua linguagem em todas essas obras é parecida com a das histórias eróticas. (*Suda*, alpha 4695, minha tradução<sup>13</sup>)

De acordo com a *Suda*, a enciclopédia bizantina do século X d.C., Aquiles Tácio na verdade se chamaria Aquiles Estácio. Mas a designação grafada pela maioria dos manuscritos do romance, “Tácio”, é tida como a versão mais segura pelos estudiosos (MORALES, 2001, p. xii). Qualquer que seja, seu nome sugere dupla identidade: uma grega, marcada pelo nome “Aquiles”, e outra romana, pois tanto “Tácio” quanto “Estácio” são nomes tipicamente romanos (MORALES, 2001, p. xii). É provável, então, que Aquiles Tácio fosse um grego com cidadania romana. Aliás, os estudiosos têm notado ressonâncias de poesia latina e especialmente de Ovídio em *L&C*<sup>14</sup>, indicando que Aquiles Tácio possivelmente sabia latim. A *Suda* e também outros comentadores bizantinos não têm dúvidas de que Aquiles Tácio era alexandrino<sup>15</sup>, o que faria dele um alexandrino de linhagem grega e cidadania romana, algo comum em seu contexto histórico. Dentre as obras que a *Suda* lhe atribui, subsistem fragmentos apenas de *Sobre as esferas*, preservados em um comentário à obra do poeta helenístico Arato (MORALES, 2001, p. xiii). Não há certeza, porém, se esta e as outras obras referidas seriam, de fato, do autor de *L&C* ou se de outro escritor quase homônimo, o que justificaria a grafia Estácio (MORALES, 2001, p. xiii).

É improvável que Aquiles Tácio tenha se convertido ao cristianismo e se tornado bispo, sobretudo se assumirmos que ele realmente viveu durante o século

12 O texto da *Suda* é citado a partir da edição de Adler (1971, p. 439).

13 Todas as citações traduzidas são de minha responsabilidade, exceto quando mencionado o contrário.

14 A esse respeito, cf. Brêthes (2017) e Jolowicz (2021).

15 Não há consenso entre os estudiosos modernos sobre a veracidade dessa alegação. É provável que ela seja uma dedução embasada no próprio romance, já que os heróis vivem parte de suas aventuras no delta do Nilo e na cidade de Alexandria.

II d.C., pois faria dele um dos primeiros escritores convertidos de que temos notícia (ROBIANO, 2009, p. 147). O termo *éskhaton* (ἔσχατον), traduzido como “por fim”, indica que ele teria escrito *L&C* antes da suposta conversão. E dificilmente poderia ser de outro modo, já que o seu romance é o mais picante dentre os cinco da vertente grega, como fica claro na leitura que Fócio (séc. IX d.C.), patriarca bizantino, faz de *L&C*. Ele elogia as suas qualidades formais e retóricas, mas, em termos de conteúdo, critica a obra por afrontar a moralidade. Assim, os estudiosos costumam ler a alegação de conversão de Aquiles Tácio ao cristianismo como uma justificativa para a preservação e legitimação de seu romance por parte dos bizantinos (ROBIANO, 2009, p. 146).

Por muito tempo o romance grego foi um assunto menor, amiúde visto com desdém, sobretudo por conta da importância da paixão erótica no gênero. Seu estudo foi adquirindo notoriedade entre os anos 1980 e 1990 no quadro acadêmico internacional e início dos anos 2000 no quadro nacional. Desde então, há uma crescente quantidade de publicações e grupos de pesquisa dedicados ao assunto (cf. ZEITLIN, 2016, p. 40-44). No Brasil, o romance grego ainda encontra um número reduzido de leitores. O que se deve, antes de tudo, à indisponibilidade das obras. Um cenário que tende a se modificar com as recentes traduções feitas por Duarte (2020; 2024) de dois romances gregos<sup>16</sup>. No caso de *L&C*, porém, o leitor brasileiro ainda precisa recorrer à tradução portuguesa, feita por Pena (2005). Além das diferenças entre as duas variantes da língua, subsiste a dificuldade do acesso, seja pelos elevados custos de importação, seja porque, não raro, as traduções portuguesas se encontram esgotadas. Aliás, por esse motivo, a tradução proposta aqui não pôde ser cotejada com a versão portuguesa.

## Texto e tradução

A tradução do primeiro capítulo de *L&C* teve por base o texto de Garnaud (1991) e se apoiou no léxico da obra elaborado por O’Sullivan (1980) e no comentário de Whitmarsh (2020). Ela foi cotejada com duas traduções anglófonas, a de Winkler (2019) e a de Whitmarsh (2001). Abaixo apresenta-se o texto grego e, em seguida, a tradução. O texto foi reproduzido com algumas modificações. A primeira delas é a incompatibilidade com as linhas da edição de Garnaud. Por se

---

16 *Quéreas e Calíroo* (2020) e *As Efésíacas* (2024). [N.E. Uma resenha sobre as traduções segue-se a este artigo.]

tratar de um texto em prosa, cada capítulo é dividido em seções que, grosso modo, correspondem a parágrafos. E, internamente a cada seção, o texto é dividido em linhas. Elas foram preteridas para que se destacasse visualmente a localização, no texto grego e na tradução, das seções. O que, por outro lado, também permitiu que as linhas ficassem mais longas, sem a necessidade de adotar as muitas hifenizações de Garnaud.

A segunda modificação também foi pensada para beneficiar a leitura e a comparação entre o texto grego e a tradução. Em vez de apresentar as seções sem qualquer quebra entre elas, como no texto base, optou-se por paragrafar a maioria delas. No caso das seções que foram mantidas sem quebras em um mesmo parágrafo, buscou-se realçar o movimento de focalização do narrador. Em todos os casos, há uma correspondência entre a apresentação dos parágrafos e das seções, numeradas entre colchetes, na tradução e no texto grego.

Por fim, em *L&C* 1.1.2, optou-se por seguir uma emenda proposta por Whitmarsh (2020, p. 119-120). Segundo a leitura de Garnaud, o narrador anônimo teria visto uma pintura votiva em meio a outras oblações, enquanto “da[va] uma volta pelo resto da cidade” (Περιϋὼν οὖν καὶ τὴν ἄλλην πόλιν). Segundo a emenda, isso ocorreria em um recinto fechado (Περιϋὼν οὖν καὶ τὸν αὐλῆς περίβολον). A emenda parece fazer mais sentido, pois indicaria que a pintura e as outras oblações estariam em um templo, e não em um lugar qualquer da cidade, cujo vínculo com a divindade sequer seria explicitado no texto. Por isso, a emenda de Whitmarsh foi traduzida como “pátio interno do templo”.

## ΑΧΙΛΛΕΩΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΩΣ ΤΑΤΙΟΥ ΤΩΝ ΠΕΡΙ ΛΕΥΚΙΠΠΗΝ ΚΑΙ ΚΛΕΙΤΟΦΩΝΤΑ

### ΛΟΓΟΣ ΠΡΩΤΟΣ

1.

[1] Σιδῶν ἐπὶ θαλάαττῃ πόλις· Ἀσσυρίων ἢ θάλασσα· μήτηρ Φοινίκων ἢ πόλις· Θηβαίων ὁ δῆμος πατήρ. Δίδυμος λιμὴν ἐν κόλπω πλατύς, ἡρέμα κλείων τὸ πέλαγος· ἧ γὰρ ὁ κόλπος κατὰ πλευρὰν ἐπὶ δεξιὰ κοιλαίνεται, στόμα δευτερον ὀρώρυκται, καὶ τὸ ὕδωρ αὔθις εἰσρεῖ, καὶ γίνεται τοῦ λιμένος ἄλλος λιμὴν, ὡς χειμάζειν μὲν ταύτῃ τὰς ὀλκάδας ἐν γαλήνῃ, θερίζειν δὲ τοῦ λιμένος εἰς τὸ προκόλιον.

[2] Ἐνταῦθα ἦκων ἐκ πολλοῦ χειμῶνος σῶστρα ἔθιον ἐμαντοῦ τῇ τῶν Φοινίκων· καλοῦσιν αὐτὴν Ἀστάρτην οἱ Σιδῶνιοι. Περιϋὼν οὖν καὶ τὸν αὐλῆς περίβολον

καὶ περισκοπῶν τὰ ἀναθήματα, ὄρω γραφὴν ἀνακειμένην γῆς ἅμα καὶ θαλάσσης. Εὐρώπης ἢ γραφὴ· Φοινίκων ἢ θάλασσα· Σιδῶνος ἢ γῆ.

[3] Ἐν τῇ γῇ λειμῶν καὶ χορὸς παρθένων· Ἐν τῇ θαλάττῃ ταῦρος ἐπενήχето, καὶ τοῖς νότοις καλὴ παρθένος ἐπεκάθητο, ἐπὶ Κρήτην τῷ ταύρω πλέουσα. Ἐκόμα πολλοῖς ἄνθεσιν ὁ λειμῶν· δένδρων αὐτοῖς ἀνεμέμικτο φάλαγξ καὶ φυτῶν. συνεχῆ τὰ δένδρα· συνηρεφῆ τὰ πέταλα· συνηπτον οἱ πτόρθοι τὰ φύλλα, καὶ ἐγένετο τοῖς ἄνθεσιν ὄροφος ἢ τῶν φύλλων συμπλοκή. [4] Ἐγραψεν ὁ τεχνίτης ὑπὸ τὰ πέταλα καὶ τὴν σκιάν, καὶ ὁ ἥλιος ἡρέμα τοῦ λειμῶνος κάτω σποράδην διέρρει, ὅσον τὸ συνηρεφές τῆς τῶν φύλλων κόμης ἀνέωξεν ὁ γραφεύς.

[5] Ὅλον ἐτείχιζε τὸν λειμῶνα περιβολή· εἶσω δὲ τοῦ τῶν ὀρόφων στεφανώματος ὁ λειμῶν ἐκάθητο. Αἱ δὲ πρασιαὶ τῶν ἀνθέων ὑπὸ τὰ πέταλα τῶν φυτῶν στοιχηδὸν ἐπεφύκεσαν, νάρκισσος καὶ ρόδα καὶ μυρρίνα. Ὑδωρ κατὰ μέσον ἔρρει τοῦ λειμῶνος τῆς γραφῆς, τὸ μὲν ἀναβλύζον κάτωθεν ἀπὸ τῆς γῆς, τὸ δὲ τοῖς ἄνθεσι καὶ τοῖς φυτοῖς περιχεόμενον. [6] Ὀχετηγὸς τις ἐγγέγραπτο δίκελλαν κατέχων καὶ περὶ μίαν ἀμάραν κεκυφῶς καὶ ἀνοίγων τὴν ὁδὸν τῷ ρέυματι. Ἐν δὲ τῷ τοῦ λειμῶνος τέλει πρὸς ταῖς ἐπὶ θάλατταν τῆς γῆς ἐκβολαῖς τὰς παρθένους ἔταξεν ὁ τεχνίτης.

[7] Τὸ σχῆμα ταῖς παρθένοις καὶ χαρᾶς καὶ φόβου. Στέφανοι περὶ τοῖς μετώποις δεδεμένοι· κόμαι κατὰ τῶν ὤμων λελυμένοι· τὸ σκέλος ἅπαν γεγυμνωμένοι, τὸ μὲν ἄνω τοῦ χιτῶνος, τὸ δὲ κάτω τοῦ πεδύλου· τὸ γὰρ ζῶσμα μέχρι γόνατος ἀνεῖλκε τὸν χιτῶνα. Τὸ πρόσωπον ὠχραί· σεσηρυῖαι τὰς παρεϊάς· τοὺς ὀφθαλμοὺς ἀνοίξασαι πρὸς τὴν θάλατταν· μικρὸν ὑποκεχηρυῖαι τὸ στόμα, ὥσπερ ἀφήσειν ὑπὸ φόβου μέλλουσαι καὶ βοῆν· τὰς χεῖρας ὡς ἐπὶ τὸν βουὴν ὠρεγον. [8] Ἐπέβαινον ἄκρας τῆς θαλάττης, ὅσον ὑπεράνω μικρὸν τῶν ταρσῶν ὑπερέχειν τὸ κῦμα· ἐφόκεσαν δὲ βούλεσθαι μὲν ὡς ἐπὶ τὸν ταῦρον δραμεῖν, φοβεῖσθαι δὲ τῇ θαλάττῃ προσελθεῖν. Τῆς δὲ θαλάττης ἡ χροιά διπλῆ· τὸ μὲν γὰρ πρὸς τὴν γῆν ὑπέρυθρον· κυάνεον δὲ τὸ πρὸς τὸ πέλαγος.

[9] Ἀφρὸς ἐπεποίητο καὶ πέτραι καὶ κύματα· αἱ πέτραι τῆς γῆς ὑπερβεβλημένοι, ὁ ἀφρὸς περιλευκαίνων τὰς πέτρας, τὸ κῦμα κορυφούμενον καὶ περὶ τὰς πέτρας λυόμενον εἰς τοὺς ἀφρούς. Ταῦρος ἐν μέσῃ τῇ θαλάττῃ ἐγγέγραπτο τοῖς κύμασιν ἐποχούμενος, ὡς ὄρους ἀναβαίνοντος τοῦ κύματος, ἔνθα καμπτόμενον τοῦ βοός κυρτοῦται τὸ σκέλος.

[10] Ἡ παρθένος μέσοις ἐπεκάθητο τοῖς νότοις τοῦ βοός, οὐ περιβάδην, ἀλλὰ κατὰ πλευράν, ἐπὶ δεξιᾷ συμβᾶσα τῷ πόδε, τῇ λοιπῇ τοῦ κέρως ἔχομένη, ὥσπερ ἡνίοχος χαλινοῦ· καὶ γὰρ ὁ βοὺς ἐπέστραπτο ταύτῃ μᾶλλον πρὸς τὸ τῆς χειρὸς ἔλκον ἡνιοχούμενος. Χιτῶν ἀμφὶ τὰ στέρνα τῆς παρθένου μέχρις εἰς αἰδῶ· τούντεῦθεν ἐπεκάλυπτε χλαῖνα τὰ κάτω τοῦ σώματος. λευκὸς ὁ χιτῶν· ἢ χλαῖνα πορφυρᾶ· τὸ δὲ σῶμα διὰ τῆς ἐσθῆτος ὑπεφαίνετο.

[11] Βαθὺς ὄμφαλός· γαστήρ τεταμένη· λαπάρα στενή· τὸ στενὸν εἰς ἰζὺν καταβαῖνον ἠϋρύνετο. Μαζοὶ τῶν στέρνων ἠρέμα προκύπτοντες· ἡ συνάγουσα ζώνη τὸν χιτῶνα καὶ τοὺς μαζοὺς ἔκλειε, καὶ ἐγένετο τοῦ σώματος κάτοπτρον ὁ χιτῶν. [12] Αἱ χεῖρες ἄμφω διετέταντο, ἡ μὲν ἐπὶ κέρασ, ἡ δὲ ἐπ' οὐράν· ἥρτητο δὲ ἄμφοιν ἑκατέρωθεν ὑπὲρ τὴν κεφαλὴν ἡ καλύπτρα κύκλω τῶν νότων ἐμπεπετασμένη· ὁ δὲ κόλπος τοῦ πέπλου πάντοθεν ἐτέτατο κυρτούμενος· καὶ ἦν οὗτος ἄνεμος τοῦ ζωγράφου. Ἡ δὲ δίκην ἐπεκάθητο τῷ ταύρῳ πλεούσης νηός, ὥσπερ ἰστίῳ τῷ πέπλῳ χρωμένη.

[13] Περί δὲ τὸν βοῦν ὠρχοῦντο δελφῖνες, ἔπαιζον Ἔρωτες· εἶπες ἂν αὐτῶν ἐγγεγράφθαι καὶ τὰ κινήματα. Ἔρωσ εἴλκε τὸν βοῦν· Ἔρωσ, μικρὸν παιδίον, ἠπλώκει τὸ πτερόν, ἥρτητο φαρέτραν, ἐκράτει τὸ πῦρ· μετέστραπτο δὲ ὡς ἐπὶ τὸν Δία καὶ ὑπεμεΐδια, ὥσπερ αὐτοῦ καταγελῶν, ὅτι δι' αὐτὸν γέγονε βοῦς.

### **Aquiles Tácio de Alexandria:**

#### ***Leucipe e Clitofonte***

Livro 1

1.

[1] Sídōn é uma cidade litorânea. O litoral dos assírios. É a metrópole dos fenícios. Pai dos tebanos, o povo. No amplo colo da baía há um porto duplo, gentilmente cercado o mar. Duplo, pois onde a baía forma uma curva, descendo pelo flanco à direita, foi escavada uma segunda boca, um canal para onde a água de novo flui. Assim, do porto nasce outro porto, de modo que os navios mercantis podem passar o tempestuoso inverno ali, na calmaria, e no porto externo, o verão.

[2] Foi ali que cheguei, depois de uma intensa tempestade, e ofertei sacrifícios pela minha salvação à deusa<sup>17</sup> dos fenícios: Astarte, os sidônios chamam-na assim. Então, dando uma volta pelo pátio interno do templo e passando a vista sobre as oferendas, vi disposta uma pintura votiva representando, ao mesmo tempo, terra e mar. Era a pintura de Europa. O litoral dos fenícios. Dos sidônios, a terra.

[3] Na terra, havia um prado e um coro de moças. No mar, um touro nadava e sobre as suas costas uma bela moça estava sentada, navegando em cima do touro rumo a Creta. O prado se avolumava cheio de flores. Uma falange de árvores e arbustos emaranhava-se a elas: contínuas eram as árvores, entrelaçadas as folhas. Ramos uniam-se à folhagem e a cópula da folhagem formava um teto para as flores.

17 O texto de Garnaud não segue a leitura do manuscrito F, único a grafar *theai* (deusa) após o artigo *teí*. Mas a presença do artigo permite suprir a ausência de um substantivo, dentre as possibilidades, com o termo “deusa”.

[4] O artista tinha retratado a sombra sob as folhas e, aqui e ali, o sol gentilmente escorria sobre o prado, na medida em que o pintor tinha feito aberturas no entrelaçamento da folhagem.

[5] Um muro cercava completamente o prado. No lado de dentro da coroa formada pelo teto da folhagem, o prado ficava assentado. Canteiros de flores estavam plantados em fileiras sob a folhagem dos arbustos: narcisos, rosas e murtas. Água escorria pelo meio do prado pictórico, parte fluía por debaixo da terra, parte sobre as flores e plantas. [6] Um homem encarregado da irrigação segurava uma picareta. Ele fora retratado inclinado ao redor de uma vala e abria um caminho para o curso d'água. No limite do prado, nas partes da terra que se projetam para o mar, o artista tinha disposto as moças.

[7] O aspecto das moças era de deleite e medo. Guirlandas atadas ao redor de suas frentes, os cabelos soltos até os ombros. As pernas completamente nuas, com as túnicas erguidas, sem sandálias nos pés. Seus cintos seguravam as túnicas até a altura dos joelhos. O rosto pálido, as bochechas entesadas, os olhos escancarados em direção ao mar, as bocas um pouco abertas, como se estivessem prestes a gritar de medo. [8] Seus braços se esticavam como se em direção ao touro. Pisavam na beira do mar apenas o suficiente para a onda molhar um pouco os tornozelos. Pareciam querer correr até o touro, mas temer entrar no mar. A cor do mar era dupla: perto da areia, avermelhada, mas azul em alto mar.

[9] O artista também tinha feito espuma, rochas e ondas. As rochas se elevavam acima da terra, a espuma embranquecia as rochas, as ondas empinavam até a altura das rochas e quebravam-se nelas soltando espuma. O touro estava retratado bem no meio do mar, atravessando as ondas. Enquanto uma onda se elevava como uma montanha, o touro se encurvava dobrando as pernas.

[10] A moça estava sentada no meio das costas do touro. Ela não estava montada nele, mas sentada de lado com os pés juntos para o lado direito. Com a mão esquerda, segurava o chifre, como um cocheiro segurando as rédeas. O touro estava virado, conduzido pela mão que o puxava para aquela direção. Uma túnica ia colada dos seios até as partes mais íntimas da moça. Dali em diante o manto cobria a parte de baixo do corpo. A túnica era branca. Púrpura, o manto. Seu corpo podia ser vislumbrado por baixo das vestes.

[11] Seu umbigo era profundo, o abdômen teso, a cintura fina. Tal finura se alargava conforme se descia até os quadris. Seus mamilos estavam levemente salientes, porque o cinto segurava a túnica e mantinha seus seios apertados, assim, a túnica se tornava um espelho do corpo. [12] Os dois braços estavam esticados, com uma mão ela segurava o chifre, com a outra, o rabo. Com elas também segurava o véu pelas pontas, que se espalhava ao redor da cabeça, formando um círculo para as

suas costas. As dobras de seu manto se estendiam em um arco por todos os lados. Era assim que o pintor retratava o vento. Sentada sobre o touro como se navegasse em um navio, usando o manto como se fosse uma vela.

[13] Ao redor do touro, golfinhos dançavam, cupidos brincavam: você diria que a própria pintura estava em movimento. Eros atraía o touro! Eros, o pequeno menino, batia as asas, portava sua aljava, segurava uma tocha. Ele estava virado em direção a Zeus e esboçava um sorrisinho, como se risse dele, porque, graças a ele próprio, Zeus tinha se transformado em touro.

## Estudo

Dividido em oito livros, *L&C* conta a história da paixão e das aventuras do casal protagonista homônimo. O primeiro capítulo do romance pode ser lido à parte do restante da obra, pois opera como um preâmbulo para o enredo. Nele, um narrador anônimo realiza duas *ekphrásis*. A primeira versa sobre a cidade e o porto de Sídon, a segunda, sobre um quadro que retrata o rapto de Europa. É ao redor delas que este estudo explora a construção textual do capítulo, visando elucidar algumas escolhas adotadas na tradução.

As *ekphrásis* não foram elaboradas isoladamente: uma completa e dialoga com a outra. No texto isso fica claro graças a temas em comum, repetições de palavras e construções sintáticas semelhantes. A começar pelas frases que as introduzem: “Sídon é uma cidade litorânea. O litoral dos assírios. É a metrópole dos fenícios. Pai dos tebanos, o povo” (*L&C* 1.1.1) e “[...] vi disposta uma pintura votiva representando, ao mesmo tempo, terra e mar. Era a pintura de Europa. O litoral dos fenícios. Dos sidônios, a terra” (*L&C* 1.1.2). Outros exemplos de ressonâncias internas podem ser vistos na descrição do porto duplo que “gentilmente” (*ērēma*) cerca o mar (*L&C* 1.1.1), nos mamilos “levemente” (*ērēma*) salientes de Europa (*L&C* 1.1.11) e na luz do sol “gentilmente” (*ērēma*) escorrendo sobre o prado (*L&C* 1.1.4). Esse escorrer (*diérrei*) do sol ressoa com a água da maré que flui (*eisreî*) de volta pelo canal (*L&C* 1.1.1) e também com a água que escorre (*érrei*) pelo meio do prado (*L&C* 1.1.5). A forma como Europa aparece sentada com os pés para o lado direito (*katà pleurán, epì dexià*) (*L&C* 1.1.10) retoma o flanco à direita (*katà pleurán epì dexià*) onde a baía foi escavada (*L&C* 1.1.1). A maneira como o cinto mantém os seios da jovem apertados ou confinados (*ékleie*) (*L&C* 1.1.11) é como o porto cercado (*kleiôn*) o mar (*L&C* 1.1.1). As dobras de seu manto (*ho kólpos*) (*L&C* 1.1.11), como o colo da baía (*ho kólpos*) (*L&C* 1.1.1).

A tradução buscou marcar essas repetições e ressonâncias, mas nem sempre foi possível traduzir pelo mesmo termo sem acarretar perdas de sentido. Tais ressonâncias, porém, revelam algo importante na construção textual do capítulo: fazem o leitor associar as descrições de diferentes objetos, pessoas, lugares ou elementos entre si. Isso, por sua vez, está vinculado a outros três aspectos do texto: ao tema do duplo e do contraste entre opostos; à antropomorfização e erotização das paisagens; e à tematização da técnica como mediadora da relação homem-natureza.

O duplo e o contraste entre opostos são um tema e, ao mesmo tempo, uma técnica de composição. Formam um mesmo tema, pois são tecnicamente trabalhados juntos: o narrador faz um contraste entre um par de opostos, amiúde dissolvendo a fronteira que os opunha, de modo que o par de opostos aparece como uma unidade de duplo caráter. Tematicamente, o duplo é uma característica do porto (*didymos limēn* – *L&C* 1.1.1), aparece na cor do mar (*khroia diplē* – *L&C* 1.1.8), na expressão facial das amigas de Europa que revela, ao mesmo tempo, “deleite e medo” (*kai kharās kai phóbou* – *L&C* 1.1.7), na combinação de cores do manto e da túnica de Europa (*L&C* 1.1.10), que, inclusive, se torna um espelho para o seu corpo (*kátoptron* – *L&C* 1.1.11).

Como técnica, o duplo molda a maneira como o narrador enfoca a pintura e seus elementos. Ele diz que o quadro representava “terra e mar” e logo passa a descrevê-lo nessa sequência (WHITMARSH, 2020, p. 120): “Na terra, havia [...] No mar, [...]” (*L&C* 1.1.3). Assim, da segunda metade de *L&C* 1.1.3 até a primeira metade de *L&C* 1.1.6 é descrita a parte terrestre do quadro. Entre a segunda metade de *L&C* 1.1.6 até quase o final de *L&C* 1.1.8, o narrador enfoca o que há na fronteira entre terra e mar. Daí em diante, descreve o que há na parte marítima do quadro.

Assim, as descrições são também segmentadas. O olhar do narrador transita de um elemento para o outro por proximidade, espacial ou semântica, a fim de reconstruir a totalidade das imagens. É o que ocorre nas descrições das amigas de Europa (*L&C* 1.1.7-8), do corpo da jovem (*L&C* 1.1.10-11) e das ondas quebrando sobre as rochas, soltando espuma (*L&C* 1.1.9). O olhar do narrador desliza do grupo de moças para a descrição do mar e de seus elementos porque o grupo pisa “na beira do mar apenas o suficiente para a onda molhar um pouco os tornozelos” (*L&C* 1.1.8), com medo de entrar na água. Essa segmentação das partes de uma imagem é construída com um estilo paratático e frequentes elipses verbais, que, aliás, marcam o capítulo como um todo.

A técnica do duplo também é aplicada na elaboração das paisagens. A descrição do porto é feita a partir da sobreposição de termos que apontam, ao mesmo

tempo, para a paisagem, para partes do corpo humano e para relações familiares. Essas características estão de tal modo entrelaçadas no texto que é difícil escolher entre a denotação e a conotação ao traduzir, acarretando, necessariamente, uma perda imagética ao se privilegiar um ou outro dos sentidos de cada termo.

O duplo porto (*dídymos limēn*) na ampla baía (*kólpōi platús*) gentilmente cercando o mar (*ērēma kleiō tò pélagos*) (*L&C* 1.1.1) pode ser compreendido em outra chave. O termo *dídymos* significa, mais literalmente, gêmeos. Enquanto *kólpos*, traduzido aqui por baía, transmite principalmente a ideia de uma cavidade. Por isso pode designar as dobras de um tecido, um regaço, colo ou seios e mesmo útero. Surge, assim, a imagem de gêmeos sendo gerados ou envolvidos no colo materno para representar o porto. Também o primeiro verbo do texto, *koilánetai*, traduzido como “forma uma curva”, aponta para o formato da baía e sugere uma cavidade corporal, especialmente junto da construção *katà pleuràn*, “descendo pelo flanco”. Pois *pleurá* significa lado, mas, com frequência, o flanco anatômico humano. Se os termos da descrição contêm sentidos duplos, a tradução duplicou alguns deles. Por exemplo, a construção *stóma deúteron* foi traduzida duas vezes, como “segunda boca” e como “canal”. Aliás, essa segunda boca é sugestivamente erotizada, a água da maré escorre ou flui (*eisreî*) através dela. Não à toa, Whitmarsh qualifica essa descrição como uma “topografia corporal”<sup>18</sup> (WHITMARSH, 2011a, p. 79). Há uma antropomorfização da paisagem.

Também o prado (*leimōn*) pictórico tem traços antropomórficos que resultam em uma imagem erotizada. As árvores e os arbustos estão emaranhados (*anemémikto*) às muitas flores (*polloís ánthesin*) do prado que cresce (*ekóma*) e enfileirados como uma falange (*phálanx*) de soldados (*L&C* 1.1.3). O verbo *koméō* literalmente diz respeito ao crescimento capilar, mas o uso metafórico para designar plantas é comum, por isso a escolha de traduzir *koméō* pelo verbo “avolumar”. O aspecto denso e contíguo da vegetação é marcado pela construção paratática e pelos adjetivos *synekhēs* e *synērephēs*. Literalmente, *synērephēs* tem o sentido de algo densamente coberto, na sombra. Com efeito, o entrelaçamento das plantas forma (*egíneto*) uma cobertura ou um “teto” (*órophos*) para as flores. Os verbos *anamígnymi* e *synēpton* e o substantivo *symplokē* têm conotações sexuais. De modo que o entrelaçamento entre a folhagem e os ramos, formando o “teto”, é pensado como um encontro sexual, uma cópula.

---

18 [corporeal topography].

O termo *leimōn*, traduzido por prado, é, na literatura grega, fortemente associado a contextos eróticos e ao rapto de *parthénoi*, moças núbéis (DE TEMMERMAN, 2012, p. 526). Não à toa, o grupo de amigas de Europa, que assiste ao rapto nos limites do prado (*en dè tōi toū leimōnos télei* – *L&C* 1.1.6), é designado *khōrōs parthénōn*, um coro de moças (*L&C* 1.1.3). Como se elas fizessem parte de uma performance poética e, quiçá, Europa fosse a líder desse coro (WHITMARSH, 2020, p. 123-124). O limite do prado, marcando a fronteira entre os opostos mar e terra, parece sugerir a condição liminar da *parthénos* que, pelo casamento, faz a transição para a idade adulta. Algo que as moças assistem com deleite e medo. Assim, as descrições das paisagens são “semanticamente carregadas como espaços eróticos”<sup>19</sup> (DE TEMMERMAN, 2012, p. 526).

Outro aspecto importante em ambas as *ekphrásaes* é a tematização da técnica. A partir de *L&C* 1.1.4, quando o narrador passa a focar os elementos da pintura, ele procura extrair dela as técnicas usadas pelo artista. Ele nota aberturas feitas (*anéōixen*) no entrelaçamento da folhagem para retratar a luminosidade e a sombra. Ele também infere, a partir do manto estendido de Europa, formando um arco atrás dela, o vento (*L&C* 1.1.12). Como se chamasse a atenção para o fato de que o vento não pode ser visualmente retratado, senão por seus efeitos sobre os objetos.

A técnica também teria sido tematizada pelo próprio pintor. O prado pictórico não aparece como uma “natureza original”. Isso não só porque é pictórico (*toū leimōnos tēs graphēs* – *L&C* 1.1.5), mas também porque é completamente cercado por um muro, expresso implicitamente pelo verbo (*eteikhize*), literalmente, “amuralhar”. O prado fica assentado (*ekáthēto*) do lado de dentro dos muros (*eísō*) e sob um “teto” ou “abóbada”, que, na verdade, são a vegetação do prado, o entrelaçamento da folhagem metaforicamente descrito em *L&C* 1.1.5 como uma coroa ou guirlanda (*stefanōmatos*). Para Whitmarsh (2020, p. 124) e Martin (2002, p. 146), esse teto implicaria que o prado aparece metaforicamente como uma casa, de onde Europa é raptada. Além disso, o prado aparece como cultivado pelos homens. Ele tem canteiros de flores enfileirados (*L&C* 1.1.5), e mesmo um trabalhador, um homem encarregado da irrigação<sup>20</sup> (*okhetégōs tis*), é visto portando sua picareta (*dikellan*) e abrindo um caminho para o curso d’água (*anoigōn tēn*

19 [(...) are semantically charged as erotic spaces].

20 Conforme Whitmarsh (2020, p. 125), a presença deste encarregado da irrigação (*okhetégōs*) é uma alusão ao símile que descreve o fluxo do rio Escamandro perseguindo Aquiles: “Tal o varão que faz o canal de uma fonte água-escura | e direciona o fluxo d’água por plantações e jardins, | com enxada nas mãos tirando obstruções do fosso [...]” (*Iliada* 21.257-59, traduzido por Werner, 2018, p. 581).

*hodòn tōi rheúmati* – *L&C* 1.1.6). A abertura desse caminho forma um paralelo com o canal escavado (*L&C* 1.1.1).

É curioso notar que o narrador se vale do mesmo verbo, *anoígnymi* (abrir), para descrever a ação do trabalhador pictórico (*L&C* 1.1.6) e para descrever a técnica que o artista teria empregado para retratar a luminosidade (*L&C* 1.1.4). Com isso, ele parece sugerir que, a partir de um exame das técnicas de composição do quadro, o trabalhador funciona como um autorretrato do pintor. Mas as ressonâncias do quadro com a primeira *ékphrasis* indicam ao leitor que ele também deve examinar as técnicas de composição textual e, a partir desse exame, o trabalhador e o pintor se tornam um autorretrato do narrador. Para Martin, esse encarregado da irrigação, um jardineiro, seria uma maneira do narrador se autorrepresentar como um “cultivador de histórias”<sup>21</sup> (MARTIN, 2002, p. 146). Ele nota que o advérbio *stokédòn*, usado para descrever os canteiros de flores enfileirados (*L&C* 1.1.5), também pode designar a composição de um texto em linhas (MARTIN, 2002, p. 147), sugerindo uma conexão entre aquele que arranja paisagens com aquele que alinha palavras (MARTIN, 2002, p. 146).

Desde a descrição de Sídon (*L&C* 1.1.1), o leitor é instado a prestar atenção nas técnicas de composição textual do capítulo. Marcada por uma “sintaxe estranha do grego”<sup>22</sup> (WHITMARSH, 2020, p. 76), quase sem verbos e sem partículas conectivas, a *ékphrasis* é construída com qualidades poéticas: repetições sonoras; mudanças de dialeto (*thaláattēi* e *thálassa*); elipses do verbo “ser”; e elementos morfológicamente iguais com o mesmo número de sílabas (*méter* e *patér*; *Phoinikôn* e *Thēbaiôn*; *hē pólis* e *hō dêmos*) colocados em posições alternadas em um modelo A-B-C/B-C-A (WHITMARSH, 2020, p. 117-118). Esse modelo confere destaque ao sentido metafórico do par de opostos *méter* (mãe) e *patér* (pai) (WHITMARSH, 2020, p. 118).

Literalmente, o texto diz que a cidade (*hē pólis*) Sídon é mãe (*méter*) dos fenícios (*Phoinikôn*) e que seu povo (*hō dêmos*) é pai (*patér*) dos tebanos (*Thēbaiôn*). Mas o leitor do grego, ao ver a construção dos termos *méter* e *pólis*, depreende metrópole (*mētrópolis*). Palavra que, ao menos desde Heródoto, tem o sentido de uma capital em relação às suas colônias. Assim, o narrador assume uma etiologia para o povo fenício e coloca em perspectiva a história de sua expansão territorial por meio de colônias de povoamento. Os fenícios seriam originários da cidade de

21 [cultivator of stories].

22 [bizarre syntax of the Greek].

Sídon e a partir dela teriam fundado outras cidades, suas colônias. A cidade é mãe e, ao mesmo tempo, metrópole dos fenícios, graças a uma associação entre mãe e origem. Do mesmo modo, há uma associação entre pai e fundador. O povo fenício é “pai” dos tebanos porque Tebas seria originalmente uma colônia fenícia. Por isso as escolhas de traduzir por “É a metrópole dos fenícios” em sentido metafórico e “Pai dos tebanos, o povo” em sentido literal, para que ambas as possibilidades de leitura permanecessem em jogo e contrastassem entre si.

A descrição do porto, foi visto, revela uma antropomorfização e erotização da paisagem. Isso pode ser interpretado como resultado da tematização da técnica. É por meio da técnica que os homens se relacionam com a natureza, transformando-a; ela é a mediação da relação homem-natureza. O porto é duplo (*L&C* 1.1.1) porque a partir do formato natural da baía os homens teriam construído um quebra-mar e escavado um canal, transformando seu formato natural em um porto com lado externo e interno. O quebra-mar não está explícito no texto, mas é depreendido pelo particípio *kleiōn* (cercar, encerrar) na expressão “gentilmente cercando o mar” (êrema *kleiōn tò pélagos* – *L&C* 1.1.1). Conforme Whitmarsh (2020, p. 119), o advérbio êrema, traduzido por “gentilmente”, deveria referir-se ao mar, cujas águas ficariam calmas, *gentis* (êrema). Mas graças a uma hipálage, o advérbio se refere à ação do quebra-mar que cerca “com gentileza” as águas. A ênfase é colocada na técnica, na função do quebra-mar, por isso, a baía não aparece como uma “natureza original”, ela existe *enquanto* porto, enquanto natureza transformada pelos homens.

Whitmarsh (2020, p. 118-119) destaca na descrição do porto (*L&C* 1.1.1) um contraste entre a natureza e a artificialidade. Contudo, é possível ir um pouco além. A tematização da técnica para representar as paisagens indica que não subjaz à elaboração artística de Aquiles Tácio uma concepção de espaço como um dado natural. Pelo contrário, desde o início, os elementos naturais aparecem já transformados tecnicamente pela ação humana, no plano narrativo, e pelas técnicas de elaboração textual, em um plano “metanarrativo”. Como aponta Martin, a atenção que Aquiles Tácio concede à elaboração dos lugares “é, na verdade, uma forma de estar atento às qualidades da sua própria criação artística”<sup>23</sup> (MARTIN, 2002, p. 143). De fato, a elaboração das paisagens em *L&C* 1.1 aparece como uma “metaquestão”, como uma forma de refletir sobre a própria escrita do romance e, conseqüentemente, sobre como interpretá-lo. Os traços antropomórficos das paisagens sugerem que, para Aquiles Tácio, elas são capazes de transmitir um

23 [(...) is, in fact, a way of being attentive to the qualities of his own artistic creation].

sentido e uma história se interpretadas como fruto da relação homem-natureza. A ação humana, por meio das técnicas, ficou inscrita nas paisagens e a “natureza” foi tornada natureza humana.

Para concluir, gostaria de sugerir que esse movimento transformativo, a capacidade dos homens de construir o espaço, é entendido pelo narrador ou por Aquiles Tácio como uma capacidade erótica. Para ele, o impulso humano de agir sobre a natureza, transformando-a, é um impulso erótico. É Eros quem anima os objetos e as formas das paisagens, dotando-os de sentido e história. A ação humana é uma ação erótica e, conseqüentemente, a interpretação das paisagens e do romance como um todo deve ser guiada pelo pequeno menino, graças a quem Zeus se transformou em touro.

## Referências bibliográficas

- ADLER, A. *Suidae lexicon*. Stuttgart: B. G. Teubner, 1971. Pars 1 (A-G).
- ALSTON, R. The Revolt of Boukoloi: geography, history and myth. In: HOPWOOD, K. (Ed.) *Organised Crime in Antiquity*. Swansea: The Classical Press of Wales, 2009. p. 129-153.
- ANDERSON, G. *The Second Sophistic: a cultural phenomenon in the Roman Empire*. London, New York: Routledge, 1993.
- BLOUIN, K. *Triangular landscapes: environment, society, and the state in the Nile Delta under Roman rule*. New York: Oxford University Press, 2014.
- BOWIE, E. The chronology of the earlier Greek novels since B.E. Perry: revisions and precision. *Ancient Narrative*, v. 2, p. 47-63, 2003.
- BRANDÃO, J. *A invenção do romance*. Brasília: Editora UnB, 2005.
- BRENER, P.; MARTINS, P. Novas luzes sobre a Segunda Sofística. *Codex*, v. 5, n. 2, p. 11-28, 2017.
- BRÈTHES, R. Clitophon lecteur d’Ovide. In: BIRAUD, M.; BRIAND, M. (Eds.) *Roman grec et poésie. Dialogue des genres et nouveaux enjeux du poétique*. Lyon: Maison de l’Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, 2017. p. 133-148.
- DE TEMMERMAN, K. Achilles Tatius. In: DE JONG, I. (Ed.) *Space in Ancient Greek Literature*. Leiden, Boston: Brill, 2012. p. 517-535.
- DUARTE, A. (Trad.) *Cáriton de Afrodísias: Quêreas e Calíroo*. São Paulo: Editora 34, 2020.
- DUARTE, A. (Trad.) *Xenofonte de Éfeso: Efésiacas*. Araçoiaba da Serra: Mnêma, 2024.
- GARNAUD, J.-P. *Achilles Tatius d’Alexandrie: Le roman de Leucippé et Clitophon*. Paris: Les Belles Lettres, 1991.

- GUARINELLO, N. Império e Imperialismo: realidades antigas e conceitos contemporâneos. Em: CAMPOS, A. *et al.* (Eds.). *Os Impérios e suas matrizes políticas e culturais*. Vitória: Flor e Cultura, 2008. p. 10-18.
- GUARINELLO, N. Ordem, Integração e Fronteiras no Império Romano: Um Ensaio. *Mare Nostrum*, v. 1, n. 1, p. 113-127, 2010.
- HILTON, J. The revolt of the *boukoloí*, class and contemporary fiction in Achilles Tatiús' *Leucippe and Clitophon*. Em: EVANS, R.; DE MARRE, M. (Eds.) *Piracy, Pillage and Plunder in Antiquity: Appropriation and the Ancient World*. London, New York: Routledge, 2020. p. 129-144.
- HOLZBERG, N. The genre: novels proper and the fringe. In: SCHMELING, G. (Ed.). *The Novel in the Ancient World*. Leiden, New York, Köln: Brill, 1996. p. 11-28.
- JOLOWICZ, D. *Latin Poetry in the Ancient Greek Novels*. New York: Oxford University Press, 2021.
- MARTIN, R. A good place to talk: discourse and topos in Achilles Tatiús and Philostratus. In: PASCHALIS, M.; FRANGOULIDIS, S. (Eds.) *Space in the Ancient Novel*. Ancient Narrative Supplementum. Groningen: Barkhuis, Groningen University Library, 2002. p. 143-160.
- MENDES, N. *Sistema Político do Império Romano do Ocidente: um modelo de colapso*. Rio de Janeiro: DP&A Editora; FAPERJ, 2002.
- MORALES, H. Challenging Some Orthodoxies: The Politics of Genre and the Ancient Greek Novel. In: KARLA, G. (Ed.) *Fiction on the Fringe: Novelistic Writing in the Post-Classical Age*. Leiden, Boston: Brill, 2009. p. 1-12.
- MORALES, H. Introduction. In: WHITMARSH, T. (Trad.) *Achilles Tatiús: Leucippe and Clitophon*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2001. p. vii-xxxii.
- O'SULLIVAN, J. *A lexicon to Achilles Tatiús*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1980.
- PENA, A. (Trad.) *Aquiles Tácio: Os amores de Leucipe e Clitofonte*. Lisboa: Edições Cosmos, 2005.
- PLEPELITS, K. D. Achilles Tatiús. In: SCHMELING, G. (Ed.) *The Novel in the Ancient World*. Leiden, New York, Köln: Brill, 1996. p. 387-416.
- REARDON, B. Achilles Tatiús and the ego-narrative. In: MORGAN, J.; STONEMAN, R. (Eds.). *Greek Fiction: The Greek Novel in Context*. London, New York: Routledge, 1994. p. 80-96.
- REARDON, B. General Introduction. In: REARDON, B. (Ed.). *Collected Ancient Greek Novels*. Oakland: University of California Press, 2019. p. 1-18.
- ROBIANO, P. Pour en finir avec le christianisme d'Achille Tatiús et d'Héliodore d'Émèse : La lecture des Passions de Galaction et d'Épistèmè. *L'Antiquité Classique*, v. 78, p. 145-160, 2009.

- RUTHERFORD, I. The genealogy of the *boukoloi*: How Greek literature appropriated an Egyptian narrative-motif. *Journal of Hellenic Studies*, n. 120, p. 106-121, 2000.
- SELDEN, D. Genre of Genre. In: TATUM, J. (Ed.) *The Search for the Ancient Novel*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1994. p. 39-64.
- VILBORG, E. *Achilles Tatius: Leucippe and Clitophon*. Göteborg: Almqvist & Wiksell, 1955.
- WERNER, C. (Trad.) Homero: *Iliada*. São Paulo: SESI-SP, Ubu, 2018.
- WHITMARSH, T. (Trad.) Achilles Tatius: *Leucippe and Clitophon*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2001.
- WHITMARSH, T. *Achilles Tatius: Leucippe and Clitophon, books I-II*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2020.
- WHITMARSH, T. *Narrative and Identity in the Ancient Greek Novel: Returning Romance*. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2011a.
- WHITMARSH, T. Hellenism, Nationalism, Hybridity: The Invention of the Novel. In: ORRELLS, D. *et al.* (Eds.) *African Athena: New Agendas*. Oxford, New York: Cambridge University Press, 2011b. p. 210-224.
- WHITMARSH, T. *The Second Sophistic*. New York, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- WINKLER, J. (Trad.) Achilles Tatius: *Leukippe and Kleitophon*. In: REARDON, B. (Ed.) *Collected Ancient Greek Novels*. Oakland: University of California Press, 2019.
- ZEITLIN, F. Romancing the classics: the Hellenic standard and its vicissitudes under the Empire. *Ancient Narrative*, v. 13, p. 37-65, 2016.