

O narrador no romance grego

JACYNTHO LINS BRANDÃO

Universidade de Aveiro

Universidade Federal de Minas Gerais

Abordarei a questão do narrador no romance grego tendo em vista que ele é o agente através do qual se estabelece o jogo ficcional, de acordo com os diferentes pactos que celebra com o leitor. Assim, concentro-me num único ponto, visando justamente à abordagem do *corpus* em seu conjunto. Ainda que não possa entrar em detalhes com relação a cada uma das obras, meu interesse é pensar a aludida questão justamente da perspectiva do gênero, propondo uma determinada tipologia sobre as formas como o narrador se *apresenta* e se *representa* para o leitor. Isso significa que estarei privilegiando os processos de comunicação que envolvem narrador e leitor, na busca de caracterizar como se estabelece o pacto ficcional, num gênero que defino, em grandes linhas, como *narrativa ficcional em prosa*, que tem justamente nisto sua novidade: ser uma narrativa de ficção (e não alguma forma de discurso verdadeiro) que utiliza a prosa (e não o verso)¹.

¹ Estudei esta questão em J. L. Brandão, *Narrativa e mimese no romance grego: o narrador, a narrativa e a narração num gênero pós-antigo*, (Belo Horizonte 1996), tese apresentada em concurso para o cargo de Professor Titular de Língua e Literatura Grega.

De início, cumpre lembrar que, tratando-se do último gênero literário criado pelos antigos, o romance imita, parodia, mescla, critica e transforma estratégias de enunciação dos gêneros anteriores. De fato, o que o caracteriza é ser um gênero sincrético ou, para usar o termo de Kristeva, *transformacional*², ou ainda, na expressão de Bakhtin, permanentemente em constituição diante de nossos olhos³. É ainda provavelmente por isso que ele nos foi transmitido, pelos antigos, como um gênero sem teoria, para o que conta não só o fato de ter surgido tardiamente, numa época já posterior à elaboração dos principais tratados poéticos, mas sobretudo o ser um gênero aberto, o que dificultou a elaboração de cânones mesmo em épocas posteriores. Com efeito, o primeiro esforço consistente de teorização data apenas do século XVII, com o estudo de Pierre Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans*, aparecido em 1670, em que, a par de uma certa teoria, se traça também a história do gênero, desde a Antiguidade oriental⁴.

² J. Kristeva, *Le Texte du roman* (Paris 1976).

³ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (Paris 1978).

⁴ Huet define assim o romance: «ficções de aventuras amorosas, escritas em prosa, com arte, para o prazer e a instrução dos leitores» (Pierre Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans* (1670) 5). O autor admite que a invenção do romance coube aos povos orientais, incluindo egípcios, árabes, persas e sírios, mas ressalta que seu florescimento e elevação a um estágio admirável se deveu aos autores gregos (deve-se observar que a hipótese de uma origem oriental para o romance é justificada, por Huet, apenas pelo fato de os próprios autores de romances em grego serem procedentes do Oriente: Clearco é da Cilícia; Jâmblico, Luciano, São João Damasceno, Damáscio e Xenofonte de Antioquia são sírios; Heliodoro é fenício; Aquiles Tácio é egípcio; etc.). A lista dos autores gregos apresentada por Huet inclui: Aristides de Mileto, Clearco de Sólis, Antônio Diógenes, Luciano, Jâmblico, Heliodoro, Aquiles Tácio, Atenágoras, São João Damasceno, Teodoro Pródromo, Eustácio, Longo, Xenofonte de Antioquia, Xenofonte de Éfeso, Xenofonte de Chipre e Partênio de Nicéia (para comentários sobre os problemas que esta relação levanta, remeto para meu trabalho citado na nota 1, p. 47-57).

Apenas para situar a presente reflexão, apresento, no quadro abaixo, o *corpus* do romance grego, contendo uma proposta de datação dos textos, ainda que, com relação a isso, mais ignoremos que saibamos:

O CORPUS DO ROMANCE⁵

1.º século a.C./d.C.?	Nino
1.º século d.C.	Metíoco e Parténope Iolau
1.º /2.º século d.C.?	<i>As Efesiacas</i> – Xenofonte de Éfeso <i>Quéreas e Calíroo</i> – Cáriton de Afrodísias Sesôncosis
2.º século d.C.	<i>As coisas incríveis além da Tule</i> – Antônio Diógenes <i>As Babilônicas</i> – Jâmblico <i>As Feniciacas</i> – Loliano <i>Leucipe e Clitófonte</i> – Aquiles Tácio <i>Lúcio ou o asno</i> – Luciano <i>Das narrativas verdadeiras</i> – Luciano
2.º /3.º século d.C.	<i>Dáfnis e Cloé</i> – Longo
3.º século d.C.	<i>As Etiópicas</i> – Heliodoro

Dos autores relacionados, a única certeza que temos é de que Luciano viveu no segundo século. As descobertas papirológicas têm mudado substancialmente as propostas anteriores de datação. Apenas para se ter uma idéia, Rohde considerava que *Quéreas e Calíroo* deveria ser um dos últimos romances gregos, situando-o no século

⁵ Os nomes em negrito são das obras cujos textos foram conservados na íntegra; dos demais, conhecemos apenas fragmentos ou resumos; há ainda outros fragmentos menores, de difícil identificação. O conjunto dos fragmentos foi recentemente publicado por S. A. Stephens & J. J. Winkler, *Ancient Greek Novel: The Fragments*, Introduction, Text, Translation and Commentary (Princeton 1995).

VI⁶. Foi o acaso de se terem descoberto fragmentos do mesmo em papiros do segundo século que provocou a revisão da data, de tal modo que a crítica passou a ver em Cáriton «o primeiro romancista do Ocidente». Seja como for, o florescimento do romance, se não sua invenção, pode ser situado, com alguma segurança, entre os séculos I e III d.C., isto é, no período às vezes chamado de «renascimento grego», quando, sobretudo sob a égide dos Antoninos, se observa um importante movimento cultural muitas vezes identificado com a Segunda Sofística, mas que a ultrapassa em muitos aspectos⁷. Como lembra Reardon, no contexto de uma época em grande parte voltada para o culto do antigo, o romance é um gênero novo⁸, para o qual confluem várias tendências, dando origem a uma forma literária intencionalmente aberta⁹.

⁶ A cronologia de Rohde estendia-se de 165 d.C., com Jâmblico, ao VI século, com Heliodoro. Parece-me sensata a posição de A. Lesky (1971) 957: «Die Entwicklungszeit des griechischen Romanes ergab sich der spaetere Hellenismus; sein Leben koennen wir bis in das 3. Jahrhundert n. Chr. verfolgen».

⁷ Para outras propostas de datação, ver E. L. Bowie, “The Greek Novel” in P. E. Easterling & B. M. W. Knox (ed.), *The Cambridge History of Classical Literature*, vol. 1 (Cambridge 1987) 684, em que, em grande parte, me baseio; também Vítor Humberto Guiomar Cardoso Ruas, *A viagem nos antigos romances gregos: o antigo e o novo, o real e o fantástico* (Ponta Delgada 1995) que acolhe principalmente os pontos de vista de C. García Gual e B. P. Reardon.

⁸ B. P. Reardon, *Courants littéraires grecs des IIe et IIIe siècles après J.C.* (Paris 1971).

⁹ Sobre as questões teóricas e históricas relativas ao romance grego, podem-se consultar G. Anderson, *Ancient Fiction: The Novel in the Graeco-Roman World* (Beckenham 1984); M. Fusillo, *Naissance du roman* (Paris 1991); T. Hagg, *The Novel in Antiquity* (Oxford 1983); C. Miralles, *La novela en la Antigüedad clásica* (Barcelona 1968); E. Perry, *The Ancient Roman: A Literary-Historical Account of Their Origins* (Berkeley & Los Angeles 1967); B. P. Reardon, *The Form of Greek Romance* (Princeton 1991).

Minha proposta de classificação do narrador no romance grego tenta responder à seguinte questão: como o narrador se apresenta para o leitor e que consequências isso tem para a recepção do texto? Distingo dois tipos genéricos: as *apresentações* propriamente ditas, e, num outro nível, as *representações* (sem descurar do fato de que a *apresentação* é também uma forma de representação). Quero enfatizar três aspectos: a diversidade de soluções; como se tomam e se transformam processos ensaiados em gêneros anteriores; e, finalmente, como se avança no sentido de explicitar o carácter ficcional do texto¹⁰.

1. A apresentação do narrador

Nas fórmulas de apresentação do narrador (que, em princípio, não pretende distinguir-se do autor), o tipo básico seria aquele que as confina às margens do livro, através de títulos e seus contrários, o que chamo de fechos, para distingui-los dos epílogos propriamente ditos. O modelo prototípico encontra-se em Xenofonte de Éfeso:

Título: *Livro primeiro das efesíacas sobre Antia e Habrocomes de Xenofonte*
(Ξενοφώντος τῶν κατὰ Ἀντίαν καὶ Ἀβροκόμην ἐφεσιακῶν λόγος πρῶτος)

¹⁰ Na análise e na proposta de classificação, não me orientarei pela ordenação cronológica das obras, como se os diferentes experimentos se desenrolassem pouco a pouco e os mais elaborados constituíssem desdobramentos de soluções temporalmente anteriores. Em primeiro lugar, pelas já referidas dificuldades relativamente à datação dos textos; em segundo lugar, porque a cronologia não necessariamente constitui um dado indispensável da perspectiva que adoto, que é antes teórica que histórica; enfim, o desenvolvimento de um gênero não é linear, admitindo sempre retomadas de estratégias anteriores, naturalmente com novos sentidos, instituídos pelo conjunto da produção que cerca cada obra em cada momento histórico.

marcado por uma extrema isenção, como na *Anábase*, em que o próprio autor se trata, no decorrer da narrativa, como terceira pessoa¹².

Parece que, mais que como verdadeiro, este narrador quer se apresentar como isento, o que parece ser o caso de Heliodoro, cujo texto, em termos de estrutura da narrativa, é o mais complexo de todos os romances antigos, sem contudo registrar qualquer interferência direta do narrador, que, mesmo no epílogo, se refere a si mesmo na terceira pessoa (a *não-pessoa*, de acordo com Benveniste): «Assim tem fim o livro (σύνταγμα) das etiópicas sobre Teágenes e Caricléia, o qual compôs (συνέταξε) um homem fenício de Emesa, dos da raça de Hélio, o filho de Teodósio, Heliodoro»¹³.

Em *Quéreas e Calíroë* apresenta-se um breve proêmio (que pode ser entendido como uma espécie de ampliação do título), no estilo do de Tucídides: «Cáriton de Afrodísias, secretário (ὑπογραφεύς) de Atenágoras, o retor, uma paixão amorosa, acontecida em Siracusa, narrarei (διηγέσομαι)». O paralelismo com a abertura da *História da guerra do Peloponeso* é evidente: «Tucídides ateniense escreveu (ἔυνέγραψε) a guerra dos peloponésios e atenienses...». Em primeiro lugar, o nome do autor e sua naturalidade; em seguida, o tema do livro, com uma determinação geográfica.

¹² A aproximação de Xenofonte de Éfeso com seu homônimo é precedente, havendo mesmo estudiosos que supõem que o nome do primeiro não passe de um pseudônimo, cuja finalidade seria justamente estabelecer paralelo com o antigo Xenofonte. Acrescente-se que muitos outros vêem em obras como a *Ciropedia* uma espécie de romance *avant la lettre*. Contudo, a primeira hipótese é indemonstrável; a segunda tese tem alguma razão de ser, embora eu próprio acredite que o romance não é devedor deste ou daquele autor, deste ou daquele gênero em particular. Ele antes explora livremente características de diferentes procedências, em que, como bem observou Reardon, Op. cit., avultaria a *Odisséia*, onde o romance de amor teria buscado inspiração para a mescla que lhe é característica: um trecho de viagem somado a uma história de amor no casamento.

¹³ O título do livro de Heliodoro segue o modelo prototípico já referido: «Livro etiópico de Heliodoro» (Ἡλιοδώρου αἰθιοπικὸν βιβλίον).

O confronto com o modelo tucidideano é importante para que se percebam as novidades de Cáriton, ao registrar também sua profissão (ὑπογραφεύς) e ao introduzir na fórmula uma primeira pessoa (διηγήσομαι).

Ora, dizer-se ὑπογραφεύς, isto é, notário, escrivão, secretário, não deixa de ser uma garantia de isenção, como a dos modelos comentados anteriormente. Mas o fato de Cáriton assinar seu texto em primeira pessoa revela uma postura diferente, enfatizada estrategicamente apenas no último termo da fórmula: *narrarei*. Mínimamente, isso implica apresentar o lugar do narrador, o que a derradeira frase do texto confirma, agora com o uso do verbo γράφειν: «Essas coisas sobre Calírroe escrevi (ἔγραψα)».

A marca de primeira pessoa que Cáriton imprime a seu breve cabeçalho, Longo desenvolverá em todo um proêmio:

«Em Lesbo caçando, no bosque das Ninfas, um espetáculo vi, o mais belo de quantos vi: uma pintura de um quadro (εἰκόνας γραφήν), uma história de amor (ἱστορίαν ἔρωτος). Belo também era o bosque, arborizado, florido, irrigado: uma fonte tudo alimentava, tanto as flores, quanto as árvores. Mas a pintura (γραφή) era mais encantadora, contendo tanto uma arte ímpar (τέχνην περιττήν), quanto um trecho de amor (τύχην ἐρωτικήν). Assim, muitos, mesmo dentre os estrangeiros, por causa da fama ali vinham, como suplicantes das Ninfas, como espectadores do quadro (εἰκόνας θεαταί). Mulheres havia, nele, que davam à luz e outras que enrolavam em cueiros, criancinhas abandonadas, gado que as nutria, pastores que as recolhiam, jovens que faziam juras, incursão de piratas, invasão de inimigos. Muitas outras coisas – e todas de amor – vendo eu e admirando-as, tomou-me o desejo de escrever o que estava pintado (ἀντιγράψαι τὴν γραφήν).

E, procurando um intérprete do quadro (ἐξηγητήν τῆς εἰκόνας), quatro livros (βίβλους) trabalhei, oferenda ao Amor, às Ninfas e a Pã, patrimônio encantador (κτῆμα τερπνόν) para todos os homens, o qual ao doente curará, ao triste consolará, ao que já amou fará recordar, ao que não amou instruirá. Pois ninguém jamais do Amor fugiu ou fugirá, enquanto beleza houver e olhos para ver. E, a nós, o deus permita sermos sensatos, ao escrevermos (γράφειν) as histórias de outros.»¹⁴

Como se vê, o próêmio é já uma narrativa em primeira pessoa, que permite arrolar, para o leitor, as motivações do livro, sua natureza e finalidade. Em primeiro lugar, trata-se de uma narrativa cuja origem é uma pintura. Em segundo lugar, em decorrência disso, a narrativa constrói-se como um ἀντιγράψαι τὴν γραφήν, que traduzi como escrever o que estava pintado, sabendo que é uma opção empobrecedora, pois leva a que se perca o sentido duplo de γράφειν (escrever e pintar) e γραφή (escrita e pintura), em que evidentemente se baseia todo o próêmio. De um modo mais livre, teríamos de entender que se trata antes de algo como *contrapintar* a pintura, o que se faz escrevendo, garantindo-se que a origem da obra está em algo que o narrador viu: não os próprios acontecimentos, senão uma representação figurada deles, ou seja, o que ele dá é um testemunho mediatizado, inclusive pela interferência de um intérprete do quadro. Finalmente, o objetivo da obra é constituir um «patrimônio encantador» (κτῆμα τερπνόν, fórmula que ecoa o «patrimônio para sempre» - κτῆμα ἔς αἰί - de Tucídides), cujos efeitos se pretende que sejam curar, consolar, fazer recordar e ensinar.

Esse narrador que se dirige diretamente ao leitor encontra-se também em diversas referências internas em *Quéreas e Calírroe*. Assim, na abertura do livro V, elabora ele um resumo do narrado até

¹⁴ Longo, *Dáfnis e Cloé*, próêmio.

então, acrescentando, em primeira pessoa: «essas coisas no livro anterior foram mostradas; as seguintes eu agora narrarei». Mais ainda, o oitavo e último livro abre-se com um longo cometário metadieético:

«Como Quéreas, convencido de que Calíroe tinha sido devolvida a Dionísio e desejoso de vingar-se do rei, se passou para o lado egípcio; como, ao comando da armada obteve uma vitória naval; como, depois da vitória, ocupou Arados, onde o grande rei tinha instalado a mulher, todo o seu séquito e a própria Calíroe, foram assunto do livro anterior (ἐν τῷ πρόσθεν λόγῳ δεδήλωται). Preparava então a Fortuna (Τύχη) um golpe, não só extravagante, mas amargo; que Quéreas, que tinha em seu poder Calíroe, se não apercebesse desse facto e que, depois de fazer embarcar, nas trirremes, as mulheres dos outros, partisse e deixasse ali apenas a sua, não como Ariadne adormecida à espera do noivo Dioniso, mas como uma presa abandonada ao próprio inimigo. Entendeu Afrodite poupá-lo a este horror, quando já se reconciliava com Quéreas. Este tinha-a de facto irritado profundamente com o seu ciúme despropositado, de modo como, depois de receber dela a mais bela das dádivas, que nem Páris Alexandre, correspondeu com violência a esse favor. Mas uma vez que Quéreas tinha pago toda a sua dívida para com o Amor, a vaguear de poente para nascente, por entre sofrimentos sem fim, Afrodite apiedou-se dele. Aquele laço com que, à partida, tinha unido aquelas duas criaturas perfeitas, que empurrou por terras e mares, quis a deusa reatá-lo. Julgo que este livro final (τελευταῖον τοῦτο σύγγραμμα) será mais agradável (ἡδιστον) para os leitores (τοῖς ἀναγνώσκουσιν), pois serve como purificação (καθάρσιον) da gravidade dos

primeiros. Não mais piratarias, escravidões, processos, combates, tentativas de suicídio, guerras, capturas, mas amores legítimos e casamentos legais. Como é que a deusa revelou a verdade e desvendou, um ao outro, dois seres que não mais se reconheciam, é o que passo a contar.»¹⁵

Assim, estabelece-se uma relação direta do narrador com o leitor, adiantando inclusive o desfecho da trama, ainda que em prejuízo do suspense. De um certo modo, interessa a Cáriton, em intervenções desse tipo, quebrar a ilusão de uma narrativa que corre no grau zero, tornando complexa a postura tanto do narrador, quanto do receptor, sem entretanto deixar de falar como o autor do livro, o escritor.

2. A representação do narrador

A variante do conjunto de fórmulas de apresentação do narrador utilizada por Jâmblico, em *As Babilônicas*, sugere-nos um exemplo no limite entre o que poderia ser propriamente uma apresentação e já algum tipo de representação. Ainda que o texto não tenha sido conservado, Fócio, que o leu, afirma que o próprio autor informaria (num prólogo ou num epílogo?) ser babilônio de nascimento, ter adquirido educação grega e ter escrito seu livro na época de Marco Aurélio. Entretanto, como observa Hagg, uma nota marginal no mais antigo dos manuscritos da *Biblioteca* de Fócio traz outros dados: Jâmblico seria sírio e teria aprendido o grego e as histórias babilônicas que narra com seu tutor, um prisioneiro de guerra nativo da Babilônia, vendido como escravo na Síria¹⁶. Se forem verídicas as informações do escoliasta, as informações que Fócio diz ter lido no próprio livro de Jâmblico tornar-se-iam mais interessantes,

¹⁵ Cáriton de Afrodísias, 8, 1, 1-5 (Tradução de Maria de Fátima de Sousa e Silva, Cáriton, *Quéreas e Calirroé* (Lisboa 1996) com adaptações).

¹⁶ Cf. T. Hagg, Op. Cit.: 34.

na medida em que apontariam para a possibilidade de não serem verdadeiras (ou, pelo menos, não de todo verdadeiras). Assim, visariam não a fornecer dados sobre a biografia do autor, mas fariam parte da própria estratégia textual, já que nada poderia ser mais natural, para alguém que escreve uma história babilônica, que garantir para seu leitor ter nascido naquela terra; todavia, como a história se conta em grego, faz-se necessária também a informação seguinte, sobre o modo como o narrador teria adquirido educação helenística. Podemos estar diante, portanto, de um processo de ficcionalização da apresentação do narrador, que visaria a propiciar uma certa representação do mesmo, regulada pelas necessidades da própria narrativa.

Seja como for, todos os exemplos até aqui relacionados supõem não desvincular autor de narrador, num uso da primeira pessoa que poderia ser classificado como *ingênuo*. As intervenções de Cáriton não são diferentes, por exemplo, das intervenções de Tucídides ou, sobretudo, Heródoto – e ninguém pensaria que, nesses casos, o narrador não fosse os próprios Heródoto e Tucídides. É provavelmente por isso que Luciano Canfora afirmou que, na historiografia antiga, «o gênero narrativo por excelência», e no romance, «sua variante lúdica», os *tópoi* dos proêmios são basicamente os mesmos e exercem a mesma função: garantir a dignidade do assunto da narrativa e apresentar as credenciais de credibilidade do autor-narrador¹⁷. Mais que isso, contudo, creio que se procura também garantir o domínio do narrador sobre seu próprio texto, explicitando como detém o controle sobre o que diz e o que não diz (como declara muitas vezes Heródoto), sobre como julga os fatos que relata (como faz Tucídides) – e também, no caso de Cáriton, como, apesar da aparente aporia em que se encontram os heróis, ele domina os meandros da história que conta do princípio ao fim.

¹⁷ Luciano Canfora, *Teorie e tecnica della storiografia classica: Luciano, Plutarco, Dionigi, Anonimo su Tucidide* (Roma 1974).

Ora, a tradição já havia representado esse narrador consciente, onisciente e com controle total sobre a narrativa em *personagens narradoras*, de que o protótipo é Ulisses na corte de Alcínoo. O modelo de Homero será explorado por Heliodoro, que representa em seu texto não uma única personagem narradora, mas duas: a primeira, Cnêmon, introduz um fio paralelo do trecho; a segunda, Calásiris, tem exatamente a mesma função que Ulisses, ao tomar, desde o início, a história de Teágenes e Caricléia, terminando no ponto em que o narrador principal havia começado (como Homero, *in medias res*)¹⁸. Interessa-me apenas apontar que, como nas simples apresentações do narrador, as personagens narradoras abrem seus discursos com a indicação de quem são, de onde, etc. Assim, Cnêmon principia sua narrativa enquadrada, declarando: «... meu pai era Aristipo, ateniense de nascença, membro do Areópago, de fortuna mediana...»¹⁹; do mesmo modo, Calásiris apresenta suas credenciais: «Minha cidade é Mênfis e o nome de meu pai é também Calásiris; não tinha antes a vida errante: antigamente eu era profeta...»²⁰. O contraponto com a abertura do relato de Ulisses, na *Odisséia*, é evidente²¹, o que comprova como o modelo de introdução de narrativas pode migrar das margens para o interior do texto e vice-versa. Sublinhe-se como estes exemplos consistem numa efetiva representação da função narrativa.

¹⁸ Sobre a narrativa enquadrada de Calásiris, ver Marília Pulquério Futre Pinheiro, «Calasiris' Story and its Narrative Significance in Heliodoros' *Aethiopica*», *Groningen Colloquia on the Novel*, 4 (1991) 70-83.

¹⁹ Heliodoro, 1. 9. 1.

²⁰ Heliodoro, 2. 24. 5.

²¹ *Odisséia*, 9. 16 e 19-21:

« Agora meu nome primeiro direi...
Sou Ulisses Laertida, o qual, por todas as astúcias,
Dos homens sou conhecido – e minha fama chega ao céu.
Habitado Ítaca que ao longe se vê...»

Acredito que é essa representação de personagens responsáveis, em discurso direto, por narrativas enquadradas que dá margem a um novo experimento, que chamarei de *narrador representado*, cujo exemplo se encontra no livro de Aquiles Tácio. Com efeito, a obra principia como uma narrativa em primeira pessoa, na qual o narrador/autor descreve como chegou a Sídon e viu uma pintura (γραφῆ) do rapto de Europa, ou seja, constrói-se uma cena semelhante à do proêmio de Longo, que comporta, inclusive, uma longa ecfrase do quadro:

*...Chegando a esse lugar, após forte tempestade, ofereci sacrifícios à deusa dos fenícios; chamam-na Astarté os habitantes de Sídon. Passeando então pelo resto da cidade e olhando as oferendas, vejo uma pintura (γραφῆν) votiva da terra e, ao mesmo tempo, do mar. A pintura de Europa; o mar dos fenícios; a terra de Sídon.*²²

Entretanto, no romance de Aquiles Tácio, a referência à pintura apenas cria a situação para que o narrador/autor possa comentar:

*Eu todas as outras coisas admirava na pintura mas, sendo amoroso, com mais atenção olhava Eros que conduzia o touro. E dizia: como uma criança domina o céu, a terra e o mar!*²³

Essa observação aparentemente fortuita dá a deixa para a introdução de uma nova personagem, Clitofonte, que assim dialoga com o narrador principal:

Eu essas coisas creio saber – dizia ele – tantas violências sofri por causa do amor. (...) E o que padeceste – disse eu – ó meu caro? Pois vejo em tua face

²² Aquiles Tácio, 1. 1. 2.

²³ Id., 1. 2. 1.

*que não estás distante da iniciação do deus. Um enxame despertadas – disse ele – de histórias (λόγων); pois minhas experiências se parecem com mitos (μύθοις). Não hesites, ó ilustre – disse eu – por Zeus e pelo próprio Eros, em assim mais me agradar, se elas se parecem com mitos.*²⁴

Assim, no jardim junto do templo, Clitofonte iniciará a narrativa de sua própria história, tornando-se o narrador principal seu ouvinte:

*É hora – dizia eu – do começo das tuas histórias (λόγων). Este lugar é em tudo agradável e digno de mitos de amor (μύθων ἐρωτικῶν). E ele começa a falar: Eu sou de raça fenícia, minha pátria é Tiro, meu nome Clitofonte, meu pai Hípias, o irmão de meu pai é Sótrato – não de todo irmão de meu pai, mas enquanto ambos têm o mesmo pai...*²⁵

Observe-se como a fórmula de introdução do segundo narrador é semelhante à usada por Heliodoro (conforme o modelo homérico). Entretanto, o que há de surpreendente neste caso é que Clitofonte, assumindo o papel do narrador em primeira pessoa, conduzirá a narrativa até a última linha da obra (sem que se registre, daí para a frente, qualquer interferência do primeiro narrador que, também em primeira pessoa, abriu o livro). É como se, em vez de termos uma narrativa enquadrada, em que se apresentam personagens narradoras, controladas pelo narrador principal, o enquadramento fosse quebrado numa das pontas, transformando a referência ao primeiro narrador numa sorte de próêmio, como o de Longo, ou um cabeçalho ou título ampliado.

Essa representação do narrador que é a própria personagem da narrativa tem um primeiro efeito bem evidente: distinguir o narrador

²⁴ Id., 1. 2. 1-2.

²⁵ Id., 1. 2. 3-3. 1.

do autor, ao fazer, de início, do primeiro, uma personagem deste. Por outro lado, permite a introdução de uma narrativa em primeira pessoa que, uma vez iniciada, se desenvolve autonomamente, diferindo portanto de uma mera narrativa enquadrada que se mantém sob o controle de uma outra narrativa em primeiro grau. Consequência disso é que se possa representar um narrador que não é onisciente, até porque refere os fatos apenas a partir de seu ponto de vista, o que dá margem a diversos jogos de suspense, através dos quais conduz o leitor. Exemplos bastante evidentes do efeito que se tira dessa técnica se encontram nas cenas em que Clitofonte supõe Leucipe morta²⁶. Ora, o leitor, que assim se deixa conduzir pelas vicissitudes da Τύχη, comunga com a personagem narradora as limitações da falta de onisciência, explorada intencionalmente: as mortes da amada não passam de morte aparente (uma *Scheintod*, na classificação dos comentadores alemães), de que, apenas no momento desejado, tanto o protagonista, quanto aquele que o ouve sentado no bosque e o leitor se darão conta²⁷.

Note-se bem: uma vez que narra histórias que lhe aconteceram no passado, o narrador Clitofonte tem decerto a onisciência dos fatos acontecidos; entretanto, abstém-se de utilizar essa onisciência, para *representar* um certo tipo de narrador, que praticamente se atém ao presente dos acontecimentos, no ritmo em que acontecem. Ora, essa representação não diz respeito apenas a uma narrativa em primeira pessoa, com as limitações disso decorrentes. A ser assim, Aquiles Tácio poderia ter deixado de lado toda a introdução em que a função

²⁶ Cf. os episódios em que a jovem é literalmente estripada (Id., 3. 15, 1-6) e decapitada (Id. 5. 7. 4) diante dos olhos da personagem narradora.

²⁷ Não é sem interesse observar que esta técnica contrária, ultrapassando-a, a regra aristotélica da verossimilhança, sendo justamente este o exemplo que se apresenta na *Poética*: uma personagem que morre num ponto do entrecho não poderia surgir viva mais à frente. Creio que isto constitui mais uma prova do caráter experimental do romance, como procurei demonstrar no trabalho citado na nota 1.

diegética cabe ao primeiro narrador (apresentado, implicitamente, como o próprio autor). O que interessa, de fato, é tornar claro que se está representando o conjunto da narrativa em primeira pessoa, a qual, como um longo monólogo de uma personagem, se revela essencialmente mimética. Em resumo: menos que a eventual verdade do que se narra, está em causa a representação de quem narra e daquilo que se narra, num jogo complexo em que autor, narrador e leitor alternam suas respectivas funções para, a partir do embaralhamento de fronteiras, obterem uma certa perspectiva com relação à própria narrativa.

Um documento de excepcional valor para o tema em questão é o livro de Antônio Diógenes, *As coisas incríveis além da Tule*, que, embora não tenha sido conservado, foi lido e resumido por Fócio e, a crer-se nas informações deste, fazia uma espécie de exploração até os últimos limites dos recursos até agora apontados. Nele, Antônio Diógenes se apresenta, representa um segundo narrador, Balagro, também se apresentando, o qual, em seguida, representa o narrador da história propriamente dita, Cimbas, no interior de cujo relato há narrativas enquadradas de outras personagens, no interior de cujos relatos há ainda outras narrativas enquadradas. Hagg chamou essa estrutura de jogo de caixinhas chinesas²⁸, embora, em termos de metáforas, pelo menos com relação aos dois primeiros níveis, devêssemos pensar que as caixas são abertas num dos lados, como em Aquiles Tácio.

Conforme Fócio, o livro começava com uma carta do autor para um certo Faustino, em que declara que «está compondo uma obra sobre as coisas incríveis além da Tule», a qual irá dedicar a «sua irmã Isidora»; em seguida, «põe em cena Balagro, escrevendo para sua própria mulher, de nome Fila», uma história surpreendente. Cito abaixo os passos mais importantes do resumo de Fócio:

²⁸ T. Hagg, Op. cit.: 118.

Diz ele (Antônio Diógenes) de si mesmo que é autor de uma antiga comédia e que, ainda que invente coisas incríveis e falsas, tem todavia, para a maioria do que narra, testemunhos dos mais antigos autores, de que as tomou com grande trabalho. Põe inclusive, diante de cada livro, os homens que disseram tais coisas, para que não pareça que essas coisas incríveis carecem de testemunhos. (...) No princípio de sua obra ele (Antônio Diógenes) escreve uma carta a sua irmã Isidora, na qual diz que lhe dedica a obra, mas também põe em cena Balagro escrevendo para sua própria mulher, de nome Fila (esta era filha de Antípatro). (...) Depois que Tiro foi tomada por Alexandre, rei da Macedônia, e destruída em grande parte pelo fogo, um soldado compareceu diante de Alexandre para anunciar-lhe algo extraordinário e estranho – e que tal espetáculo estava fora da cidade. O rei então, levando consigo Hefestíon e Parmenion, seguiu o soldado e encontraram uns sarcófagos de pedra numa câmara subterrânea, nos quais havia as seguintes inscrições: ‘Lisila viveu trinta e cinco anos’; e outro: ‘Mnáson, filho de Mantínias, viveu sessenta e seis anos, depois setenta e um’; e outro: ‘Aristíon, filho de Filocles, viveu quarenta e sete anos, depois cinquenta e dois’; e outro: ‘Mantínias, filho de Mnáson, viveu quarenta e dois anos e setecentas e seis noites’; e outro: ‘Dercilis, filha de Mnáson, viveu trinta e nove anos e setecentas e sessenta noites’; e o sétimo sarcófago: ‘Dínias, o arcádio, viveu cento e vinte e cinco anos’. Perplexos diante disso, exceto diante do primeiro sarcófago, pois sua inscrição era fácil de entender, encontraram junto do muro um pequeno cofre feito de cipreste, no qual estava escrito: ‘Ó estrangeiro, quem quer que sejas, abre-me para que conheças coisas que te encherão de admiração’. Assim

pois, os que acompanhavam Alexandre abriram o cofre e encontraram as tabuinhas de cipreste que, segundo parece, ali havia colocado Dercilis, seguindo as instruções de Dínias. Põe-se em cena Balagro escrevendo isso para a sua mulher e dizendo que havia copiado as tabuinhas de cipreste e as enviava a ela. E, daqui, o relato passa para a leitura e transcrição das tabuinhas de cipreste, em que se apresenta Dínias contando a Cimbas o que eu disse antes. Dessa maneira, pois, sobre essas coisas, Antônio Diógenes compôs seu romance.»²⁹

Portanto, em última instância, *As coisas incríveis além da Tule* são essa longa carta de Balagro a sua mulher, contendo a narrativa de Dínias a Cimbas, em que se põem em cena ainda outras personagens narradoras: Dercilis, que relata a Dínias sua viagem até a ilha de Tule; no interior da história narrada por Dercilis, uma outra personagem, Atreu, narra-lhe histórias sobre a vida de Pitágoras, que ele próprio teria ouvido de uma outra personagem, Filótis; etc.

Pode-se notar como essas várias estratégias parecem destinadas, em última análise, a permitir o discurso narrativo em primeira pessoa, representando narradores que, ao mesmo tempo que falam do que lhes aconteceu, se separam claramente do autor (ou narrador principal). Ora, em dois textos de feição peculiar, um latino e o outro grego, a saber, as *Metamorfoses* (ou *O asno de ouro*) de Apuleio e *Lúcio ou o asno* de Luciano, encontramos essa narrativa em primeira pessoa sem nenhum dos tipos de enquadramento até agora vistos³⁰. Trata-se de um novo tipo de narrador, o que chamo de *narrador-personagem*, através do qual se torna possível o que os comentadores alemães chamam de *Ich-Erzaelung* e os ingleses de *ego-narrative*, ou seja, uma narrativa do eu, cujo modelo mais remoto

²⁹ Fócio, *Bibl.* 166.

³⁰ Talvez fosse também o caso do *Satiricon*, embora seja difícil avaliá-lo com segurança, devido ao estado fragmentário como recebemos o texto.

parece estar na *República* de Platão, apresentada como uma longa narrativa de Sócrates, em primeira pessoa. Assim, sem outros enquadramentos, usando uma primeira pessoa, Lúcio, personagem de Luciano, abre seu relato:

Fui certa vez à Tessália. Tinha um negócio de meu pai com um homem de lá a resolver. Um cavalo transportava-me e à bagagem, bem como um servo me seguia. Fizemos o caminho devido. Aconteceu de encontrar também outros que iam para a cidade de Hípata na Tessália, sendo de lá. (...) E eu perguntei aos tessálios se conheciam um homem que morava em Hípata, de nome Hiparco...»³¹

O narrador-personagem impõe um problema complexo para o leitor, já que embaralha os esquemas tradicionais de enquadramento da narrativa, que supõem a distinção entre o autor/narrador e a personagem. A crise que isso provoca é bem atestada tanto por leitores antigos, quanto modernos, do que a história do homem transformado em burro fornece bons exemplos. O mais evidente diz respeito à infundável querela sobre a autoria do texto grego, a partir da informação de Fócio de que haveria lido dois livros gregos sobre o mesmo trecho: *Lúcio ou o asno*, de Luciano, e as *Metamorfoses*, de

³¹ *Lúcio ou o asno*, 1 (Tradução de Custódio Magueijo (Lisboa s/d.)). Compare-se com a abertura da *República*, que também começa como uma narrativa em primeira pessoa, sem outros enquadramentos: «Ontem fui ao Pireu com Gláucon, filho de Ariston, a fim de dirigir as minhas preces à deusa, e, ao mesmo tempo, com desejo de ver de que maneira celebravam a festa, pois era a primeira vez que a faziam. (...) Depois de termos feito preces e contemplado a cerimônia, íamos regressar à cidade. Entretanto, Polemarco, filho de Céfalos, que, de longe, observou que estávamos deabalada, mandou um escravo correr, para nos pedir que esperássemos por ele. Agarrando-me no manto por detrás, o escravo disse: - Polemarco pede que espereis. Eu voltei-me e perguntei-lhe onde estava seu senhor. - Está já aí - replicou - vem mesmo atrás de mim...» (Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, Platão, *A República* (Lisboa 1980)).

Lúcio de Patras. Ora, esse Lúcio de Patras é ninguém menos que o narrador-personagem do romance de Luciano, fato que deve provavelmente estar na origem do problema³². Tanto é assim que, ainda que as *Metamorfoses* latinas sejam obra de um autor bem conhecido, Apuleio, e sua personagem também se chame Lúcio, Santo Agostinho não duvidava de que se tratasse de um pseudônimo e de que a metamorfose narrada tivesse ocorrido com o próprio autor³³.

A motivação para pôr-se em cena um narrador-personagem pode ser exatamente esta: aparentemente dar credibilidade ao relato mas, tratando-se de histórias inverossímeis, tornar problemático o

³² A apresentação do narrador-personagem acontece no final da narrativa, quando ele declara: «Meu pai – eu disse – é ... Meu nome é Lúcio. O de meu irmão é Gaio. Ambos os dois temos um sobrenome comum. Eu sou escritor de histórias e de outras coisas (ιστοριῶν καὶ ἄλλων εἰμὶ συγγραφεύς). Ele é poeta elegíaco e um bom adivinho. Nossa pátria é Patras, na Acaia.» (*Lúcio ou o asno*, 55, tradução de Custódio Magueijo, com adaptações)

³³ Santo Agostinho, *A cidade de Deus*, 18, 2: «sicut Apuleius, in libris quo Asini aurei titulo inscripsit, sibi ipsi accidisse ut, accepto veneno, humano animo permanente, asinus fieret, aut indicavit aut finxit». É interessante que Santo Agostinho admita duas possibilidades: Apuleio *indicavit* ou *finxit* o que lhe ocorreu; entretanto, não duvida de que fale do que lhe ocorreu *a si mesmo*. A dúvida refere-se portanto ao conteúdo do narrado, considerando que «essas coisas ou são falsas, ou tão inusitadas que merecidamente não se lhes deve dar crédito», embora não descarte ele que prodígios acontecem e que «essas coisas nos foram transmitidas não por qualquer um em que acharíamos indigno crer, mas foram referidas por pessoas que não julgaríamos mentirosas». Não se pretende, de fato, estabelecer uma distinção entre real e fictício, mas, admitida a história como autobiográfica, a metamorfose do homem em burro poderia ser real, a partir do uso de poderes demoníacos, ou resultado de uma ilusão também demoníaca, que teria levado Apuleio a perceber-se e ser percebido pelos outros sob a forma de um burro. Isso só comprova a autoridade do narrador-personagem que fala em primeira pessoa, embaralhando as fronteiras entre verdade e ficção.

próprio critério de verdade³⁴. Um narrador-personagem necessariamente fala de coisas que são únicas, incomuns, pois só ele, no jogo narrativo, pode oferecer garantias com relação a algo que o leitor não julgaria ser verdadeiro, uma vez que, assumindo totalmente a função narrativa do autor, não mais permite que se apele para a credibilidade deste, de que se tira o controle sobre a narrativa.

Esse embaralhamento de fronteiras entre o autor e o narrador-personagem é intencional e explicitamente buscado por Luciano em *Das narrativas verdadeiras* (ou, como se costuma traduzir: *Histórias verdadeiras* ou *Uma história verídica*). A narrativa se faz em primeira pessoa³⁵ e o narrador-personagem afirma, numa cena significativa, que seu nome é Luciano, ao contar como, no fim de sua visita à Ilha dos Bem-Aventurados, Homero lhe fez um dístico epigramático, gravado numa coluna de berilo³⁶. Ora, se na história do homem que se

³⁴ Apuleio reforça intencionalmente as marcas de autoridade, ao abrir seu livro dirigindo-se diretamente ao leitor, para apresentar suas credenciais, numa primeira pessoa que não difere narrador de personagem: «Por mim, neste discurso milesiano (*sermone isto Milesio*), quero apresentar-te histórias variadas (*uarias fabulas*), e afagarei tuas benévolas orelhas com alegre murmúrio... Quem é este? Em poucas palavras ouve: o Himeto ático, o Istmo coríntio e o laudemónio Tenaro são a origem de minha antiga linhagem. Ali, nos primeiros anos de minha infância, estudei a língua grega; e depois, estrangeiro, em Roma, com ímprobo trabalho e sem ajuda de mestre, cultivei a língua vernácula dos romanos. (...) Comecemos a fábula grega. Leitor, atenção e alegrar-te-ás. Caminhava eu para a Tessália (...) por motivo de negócio... (Cito a tradução de Francisco António de Campos, Apuleio, *O burro de ouro* (Lisboa 1978))

³⁵ *Nar. Verd.* 1. 5: «Um dia, tendo partido das Colunas de Hércules, apontei ao oceano ocidental, navegando com vento favorável. Causa e objectivo da viagem: a curiosidade intelectual, o desejo de experimentar novidades e a vontade de saber como é o fim do oceano e que espécie de homens habitam do lado de lá...» (Tradução de Custódio Magueijo, Luciano, *Uma história verídica* (Lisboa s/d.)).

³⁶ *Nar. Verd.* 2. 28: «No dia seguinte, dirigí-me ao poeta Homero e pedi-lhe que me fizesse um dístico epigramático; logo que o fez, gravei os

transforma em burro, Lúcio é o nome do narrador-personagem e Luciano ou Apuleio os nomes dos autores, aqui o autor se chama Luciano, tanto quanto o narrador e o protagonista da narrativa. Podemos, sem dúvida, entender que se trata de uma sobrecarga de marcas de autoridade, garantindo-se para o leitor que, apesar de totalmente fabulosas, as aventuras que se narram são autênticas.

Entretanto, esse autor-narrador-personagem abre seu relato com um próêmio em que faz várias afirmativas surpreendentes: primeiramente, que escreveu sua história buscando os dados fantásticos nas obras de antigos poetas, historiadores e filósofos; em segundo lugar, que seu modelo é Ulisses na corte dos feácios, o qual ele classifica como ἀρχηγός (fundador, inventor, príncipe) desse tipo de narrativa; em seguida, que nada do que será narrado é verdadeiro, pois escreve sobre coisas que não viu, nem experimentou, nem soube da boca de outrem; mais ainda: que não existem de todo e que, por princípio, não poderiam existir; finalmente, em consequência desses pressupostos, que não deve o leitor, de modo algum, crer nelas:

Efetivamente, o que nela (na minha narrativa) seduzirá não reside apenas na estranheza do tema, ou na minha intenção de divertir, ou no fato de ter inventado mentiras variadas que têm todo ar de verossimilhança e verdade, mas igualmente na circunstância de, à laia de paródia, cada passo da narrativa fazer alusão a certos poetas, historiadores e filósofos, que nos deixaram obras fantásticas e cheias de imaginação – autores esses cujos nomes eu explicitaria, se a simples leitura não bastasse para que tu próprio os identificasse. (...) Mas quem lhes se viu de guia (ἀρχηγός) e mestre neste tipo de

versos numa coluna de berilo, que erigira junto ao porto. O epigrama dizia assim:

Luciano, querido dos deuses bem-aventurados, aqui tudo
Viu e, de novo, voltou para sua querida pátria.»

charlatanice foi o Ulisses de Homero, o qual, na corte de Alcínoo, contou histórias de ventos aprisionados, de seres com um olho só, de canibais e de povos selvagens (...) – tudo patranhas que ele impingiu aos parvos dos feaces. Em vista de toda esta produção, não verberei por aí além os seus autores, porquanto verificava que tal era habitual, mesmo entre os que faziam profissão de filósofos. Uma coisa, no entanto, me espantava neles: o facto de cuidarem que as mentiras que escreviam passariam despercebidas. Foi assim que também eu, por vanglória, resolvi deixar à posteridade qualquer coisa do género, só para não ser o único a não beneficiar da liberdade de contar histórias (τῆς ἐν τῷ μυθολογεῖν ἐλευθερίας). E já que não tinha nada de verdadeiro para contar (μηδὲν ἀληθὲς ἱστορεῖν), nem havia experimentado nada digno de nota, virei-me para a mentira (ψεῦδος), mas uma mentira muito mais desculpável que a daqueles, porquanto numa coisa serei eu verdadeiro: dizendo que minto. (...) Escrevo, pois, sobre coisas que não vi, nem experimentei, nem soube da boca de outrem; mais ainda: que não existem de todo nem, por princípio, poderiam vir a existir. Portanto, não deve o leitor, de modo algum, crer nelas.³⁷

O que é pois uma narrativa aparentemente comum, porque feita em primeira pessoa, revela-se complexa ao máximo – no sentido de que, afinal, o mais comum (falar eu em meu próprio nome) se mostra o auge da complexidade mimética (representar eu mesmo aquilo que sou ou representar o outro como sendo eu próprio). Admitir que o narrador possa estar representando seu próprio papel, implica uma

³⁷ *Das narrativas verdadeiras*, 1. 2-4 (Tradução de Custódio Magueijo, Op. cit., com pequenas adaptações).

sorte de descoberta da ficção, ao introduzir a dúvida nos *tópoi* que tradicionalmente garantiam a verdade do narrado, vindo a ser a abertura de *Das narrativas verdadeiras* não apenas paródia, mas uma efetiva inversão dos prólogos dos antigos, sobretudo dos historiadores. O próêmio assume assim uma nova função, não mais apresentar ou representar o narrador, mas apresentar a ficção como ficção.

Liberada a ficção da tensão implícita ou explícita com os discursos verdadeiros, Luciano pode embaralhar as fronteiras, inserindo no corpo da narrativa observações que funcionariam como garantias de verdade, mas assumem um papel radicalmente diferente, já que se fez a confissão inicial de mentira. Assim, no estilo de Heródoto, ele declara, referindo-se aos habitantes da lua: «sobre como são seus olhos temo falar, não vá alguém achar que minto por causa do incrível da história»³⁸; ao falar de um fabuloso espelho que há na lua, de onde se vê tudo que acontece na terra, ele comenta ainda: «e quem não acredita nisso certamente comprovará que digo a verdade, se alguma vez for lá»³⁹.

Em resumo, celebrado um novo pacto com o leitor, pela declaração de mentira, a narrativa como que se libera do controle tanto do autor, quanto do narrador. Ela não é mais representada como um derivado dos discursos verdadeiros, mas como um outro gênero de discurso autônomo que, em sua autonomia, põe em xeque os discursos verdadeiros. Afinal, se, mentindo, Luciano declara estar fazendo o mesmo que os antigos poetas, historiadores e filósofos, a partir de que parâmetro o leitor poderia ler não só o livro de Luciano, mas toda a literatura anterior?

Como se vê, o leque dos modos de apresentação e de representação do narrador no romance antigo é matizado, experimentando os diferentes autores enquadramentos diversos cuja

³⁸ *Nar. Verd.* 1. 25.

³⁹ *Nar. Verd.* 1. 26.

função, no meu modo de entender, é justamente tornar complexo o estatuto tanto do narrador, quanto, conseqüentemente, do leitor e da narrativa. Em vista dessas variantes, podemos mesmo admitir que a apresentação mais simples não deixa de ser também uma das espécies de representação, no sentido de que o único que importa, no nível textual, são as estratégias de enunciação que buscam estabelecer certos parâmetros capazes de orientar o entendimento e a fruição da obra. Dizendo de outro modo: o experimentalismo com relação à figura do narrador dá margem a que se elabore o conceito de ficção, o que, na esfera das novidades que se encontram neste último dos gêneros criados pelos antigos, talvez seja a mais surpreendentemente nova – a celebração de um novo pacto de leitura, que define um novo estatuto para o narrador e para a própria narrativa.

Aveiro, novembro de 1998