



## Lugares, paisagens e corpos: topografias nas *Pastorais* de Longo

Jacyntho Lins Brandão

Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil.

linsbrandao@gmail.com

**Resumo:** Este artigo examina o papel que paisagens e corpos têm no romance *Dáfnis e Cloé* de Longo. Argumenta que a importância dos lugares na trama deriva do fato de que o autor propõe escrever uma pintura (*antigráphein tèn graphén*), o que termina por configurar uma espécie de topografia amorosa.

**Palavras-chave:** romance grego, topografias, pintura e escrita

**Abstract:** This article examines the role that landscapes and bodies play in Longo's novel *Dafnis and Chloe*. It argues that the importance of the places in the plot comes from the very fact that the author proposes to write a painting (*antigráphein tèn graphén*), which ends up configuring a kind of amorous topography.

**Keywords:** greek novel, topographies, painting and writing

É suficientemente famoso o prêmio do romance de Longo *Dáfnis e Cloé*:

Ἐν Λέσβῳ θηρῶν ἐν ἄλσει Νυμφῶν θέαμα εἶδον κάλλιστον ὧν εἶδον· εἰκόνα γραπτὴν, ἱστορίαν ἔρωτος. Καλὸν μὲν καὶ τὸ ἄλλος, πολύδενδρον, ἀνθηρόν, κατάρρυτον· μία πηγὴ πάντα ἔτρεφε, καὶ τὰ ἄνθη καὶ τὰ δένδρα· ἀλλ' ἡ γραφὴ τερπνοτέρα καὶ τέχνην ἔχουσα περιττὴν καὶ τύχην ἐρωτικὴν· ὥστε πολλοὶ καὶ τῶν ξένων κατὰ φήμην ἤεσαν, τῶν μὲν Νυμφῶν ἰκέται, τῆς δὲ εἰκόνης θεαταί. Γυναικες ἐπ' αὐτῆς τίκτουσαι καὶ ἄλλαι σπαργάνοις κοσμοῦσαι, παιδία ἐκκείμενα, ποιμνία τρέφοντα, ποιμένες ἀναιρούμενοι, νέοι συντιθέμενοι, ληστῶν καταδρομή, πολεμίων ἐμβολή. Πολλὰ ἄλλα καὶ πάντα ἐρωτικά ἰδόντα με καὶ θαυμασάντα πόθος ἔσχεν ἀντιγράψαι τῆ γραφῆ· καὶ ἀναζητησάμενος ἐξηγητὴν τῆς εἰκόνης τέτταρας βίβλους ἐξεπονησάμην, ἀνάθημα μὲν Ἔρωτι καὶ Νύμφαις καὶ Πανί, κτῆμα δὲ τερπνὸν πᾶσιν ἀνθρώποις, ὃ καὶ νοσοῦντα ἰάσεται, καὶ λυπούμενον παραμυθήσεται, τὸν ἐρασθέντα ἀναμνήσει, τὸν οὐκ ἐρασθέντα προπαιδεύσει. Πάντως γὰρ οὐδεὶς ἔρωτα ἔφυγεν ἢ φευξεται, μέχρις ἂν κάλλος ἦ καὶ ὀφθαλμοὶ βλέπωσιν. Ἡμῖν δ' ὁθεὸς παράσχοι σωφρονοῦσι τὰ τῶν ἄλλων γράφειν.

Em Lesbos caçando, no bosque das Ninfas, um espetáculo vi, o mais belo de quantos vi: uma pintura de um quadro, uma história de amor. Belo também era o bosque, arborizado, florido, irrigado: uma fonte tudo alimentava, tanto as flores, quanto as árvores. Mas a pintura era mais encantadora, mostrando uma arte ímpar, um trecho de amor. Assim muitos, mesmo dentre os estrangeiros, pela fama ali vinham, como suplicantes das Ninfas, como espectadores do quadro. Mulheres havia, nele, que davam à luz e outras que enrolavam em cueiros, criancinhas abandonadas, gado que nutria, pastores que recolhiam, jovens que faziam juras, incursão de piratas, invasão de inimigos. Muitas outras coisas – e todas de amor – vendo eu e admirando-as, um desejo tomou-me de contra-escrever a pintura. E, tendo procurado um exegeta do quadro, quatro livros trabalhei, oferta ao Amor e às Ninfas e a Pã, patrimônio encantador para todos os homens, o qual ao doente curará, ao triste consolará, ao que já amou fará recordar, ao que não amou instruirá. Pois jamais ninguém do amor fugiu ou fugirá, enquanto beleza houver e olhos para ver. E a nós o deus permita sermos sensatos ao escrever o que é alheio.

O que de imediato essas palavras inaugurais do livro reivindicam é uma espécie de narrativa espacializada ou, dizendo talvez com mais precisão, uma autêntica «topografia». Num primeiro nível, isso se dá



a ver pelo fato de o próemio ter como núcleo a écfrase do quadro pintado (εἰκόνα γραπτῆν) no bosque das Ninfas, o procedimento ecfástico estendendo-se todavia ao próprio bosque, por dizer-se *também* tão belo quanto o quadro (καλὸν μὲν καὶ τὸ ἄλλος). Isso seria por si significativo, mas ganha toda sua potência na medida em que faz coalescer a «história» a ser contada com o «quadro», postos numa unidade significativa: de fato, o narrador afirma o espetáculo visto ser «um quadro pintado, uma história de amor» (εἰκόνα γραπτῆν, ἱστορίαν ἔρωτος), ou seja, a εἰκών, que só se pode realizar como espacialidade, faz-se o mesmo que a ἱστορία, que se desdobra no tempo. Trata-se, sem dúvida, de um experimento sofisticado, como tudo neste romance, ao nome de cujo autor a erudição germânica de início dos seiscentos acrescentou a designação de «sofista».

O experimento evidentemente explora a antiga tópica das relações entre pintura e poesia, a qual, conforme Plutarco, remonta ao poeta Simônides, que «chamava a pintura de poesia que cala e a poesia de pintura que fala» (τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν, *De gloria Atheniensium* 346F), comparação que conhece outros registros, com propósitos variados, como no Pseudo-Longino (*De sublimitate* 17. 3) e no famoso «ut pictura poesis» horaciano (*Ars Poetica* 361). No caso de Longo, além da tópica de caráter geral, parece que se tem em vista o que declara Platão no *Fedro*: «algo terrível, Fedro, tem a escrita: ser assim verdadeiramente semelhante à pintura» (δαινὸν γὰρ που, ὦ Φαίδρε, τοῦτ' ἔχει γραφή, καὶ ὡς ἀληθῶς ὁμοίον ζωγραφία, 275d), pois a coalescência entre pintar e escrever, que o uso de um só termo em grego de antemão já garante (γράφειν), declara Longo ser nada menos que aquilo que movimenta a narrativa, na medida em que «um desejo tomou-me de contra-escrever a pintura» (πόθος ἔσχεν ἀντιγράψαι τῇ γραφῇ), a história escrita se definindo, portanto, como «antigrafia». Ora, ainda que interfira no processo um «exegeta do quadro» (ἐξηγητὴν τῆς εἰκόνας), o que faz supor uma etapa de passagem do visto ao ouvido<sup>1</sup> –este último sendo o meio natural de recepção do poético–, a «antigrafia» de Longo concretiza-se nos «quatro livros» (τέτταρας βίβλους) que se põem como «oferenda ao Amor e às Ninfas e a Pã» (ἀνάθημα μὲν Ἐρωτι καὶ Νύμφαις καὶ Πανί), na qualidade de «patrimônio encantador para todos os homens» (κτῆμα δὲ τερπνὸν πᾶσιν ἀνθρώποις), capaz de oferecer cura, consolo, recordação e instrução sobre Eros. O jogo que o «patrimônio encantador» faz com o «patrimônio para sempre» (κτῆμα εἰς αἰεὶ) de Tucídides reforça como é na materialidade do escrito que a história que se narra se constitui como aquisição capaz de provocar nos futuros leitores os efeitos descritos, do modo como, em sua materialidade, a pintura do quadro do bosque das Ninfas impacta os «espectadores do quadro» (τῆς δὲ εἰκόνας θεαταί). Portanto, na espacialidade concreta do livro enquanto escrita (γραφῆ), a história que se conta, como na pintura (γραφῆ), vai da mão de quem escreve para os olhos de quem lê –e parece que é esse efeito máximo de visualização que o autor pretende.

Nesse contexto de valorização do visual, é curioso que não se proceda propriamente a uma écfrase do quadro a não ser de modo extremamente esquemático: «mulheres havia, nele, que davam à luz e outras que enrolavam em cueiros, criancinhas abandonadas, gado que nutria, pastores que recolham, jovens que faziam juras, incursão de piratas, invasão de inimigos». (Γυναῖκες ἐπ' αὐτῆς τίκτουσαι καὶ ἄλλαι σπαργάνοις κοσμοῦσαι, παιδία ἐκκείμενα, ποιμνία τρέφοντα, ποιμένες ἀναιρούμενοι, νέοι συντιθέμενοι, ληστῶν καταδρομή, πολεμίων ἐμβολή). Observe-se, em primeiro lugar, como se prescinde de verbos finitos, o que impõe a impressão de um discurso que emula o modo estático das imagens, mesmo quando representam ações das mais movimentadas, como incursões de piratas e invasões de inimigos. Observe-se ainda que, a écfrase admitindo referências sumárias àquilo que faz ver, falta oferecer ao leitor dados sobre a perspectiva de quem vê: o que se encontra acima, abaixo, à direita ou esquerda etc. Em conclusão, da forma como se elabora, menos que écfrase, é como se estivéssemos diante do sumário da obra, em que os principais movimentos se resumem. Note-se, todavia, que esse sumário não corresponde exatamente à narrativa, pois esta não trata do parto e do enfaixamento das duas crianças, bem como, por outro lado, abrange sucessos não contemplados na pintura, o reconhecimento dos protagonistas por seus pais e, como ponto de chegada da trama, o casamento dos protagonistas. Ainda que seja assim, o breve trecho produz o impacto de visão pretendido a partir de sua própria organização, pois dispõe-se topograficamente até pelas formas gramaticais, alternando pares de quadros conjugados sobre ações levadas a cabo

<sup>1</sup> Di Virgilio (1991: 224) não acredita que haja essa passagem pela oralidade: «È caratteristico, e non involontario, il fatto che Longo dichiari di aver cercato un interprete del dipinto, ma non dica di averlo trovato o di essere stato informato da lui in qualche modo». Lauwers (2011: 62) é de opinião que a função do exegeta é prover uma «chronological narrative» a partir do quadro. Newlands (1987: 57) acredita que a necessidade de um exegeta do quadro sugere que o narrador seja «inexperiente no amor».

por várias personagens (as mulheres, os animais, os pastores, os piratas e os inimigos) com quadros únicos relativos aos protagonistas, num esquema que se pode representar assim:

γυναῖκες ἐπ' αὐτῆς τίκτουσαι	καὶ ἄλλαι σπαργάνοις κοσμοῦσαι
παιδία ἐκκείμενα	
ποιμνία τρέφοντα	ποιμένες ἀναιρούμενοι
νέοι συντιθέμενοι	
ληστῶν καταδρομή	πολεμίων ἐμβολή

Esse exercício de topicalização que o texto incita deixa mais destacado quanto a éfrase do quadro elude o desfecho da história, pois seria necessário pelo menos mais um quadro que, tendo como objeto o casal protagonista, pintasse suas núpcias ou, com mais exatidão, o que declaram as últimas palavras do derradeiro livro:

Δάφνις δὲ καὶ Χλόη γυμνοὶ συγκατακλιθέντες περιέβαλλον ἀλλήλους καὶ κατεφίλουσαν, ἀγρυπνήσαντες τῆς νυκτὸς ὅσον οὐδὲ γλαῦκες· καὶ ἔδρασε τι Δάφνις ὧν αὐτὸν ἐπαίδευσε Λυκαίνιον, καὶ τότε Χλόη πρῶτον ἔμαθεν ὅτι τὰ ἐπὶ τῆς ὕλης γινόμενα ἦν ποιμένων παίγνια.

Dáfnis e Cloé tendo-se deitado nus, abraçaram-se um ao outro e beijaram-se, ficando acordados à noite como nem as corujas; e fez Dáfnis daquilo que lhe ensinara Lucênio e então pela primeira vez soube Cloé que o acontecido no bosque eram só brincadeiras de pastores. (4. 40)

## 1. Escritas do espaço

Em outro trabalho me ocupei do quadro do bosque das Ninfas em contraponto com os quadros que decoram o templo de Dioniso no jardim de Lâmon, descritos no quarto livro, a fim de mostrar as conexões dessas «histórias pintadas» com a técnica narrativa dos romances antigos.<sup>2</sup> Avançando contudo para além da consideração interartes, minha intenção aqui é refletir sobre o modo como Longo, na escrita da «história de amor», explora as possibilidades de uma escrita «topográfica», as quais no próêmio se anunciam não só como antecipação dos eventos (da τύχη ἐρωτική), sublinhando sobretudo a perícia (τέχνη περιττή) com que se narram.

A questão do espaço na literatura tem recebido atenção da crítica e pode-se admitir a existência de quatro de modo de representação, como aponta Santos: a) a representação do espaço enquanto cenário, lugares de pertencimento ou trânsito; b) o uso do espaço como forma de estruturação textual, especialmente para produzir efeito de simultaneidade; c) o espaço como focalização, com base na ideia-chave de que há na literatura um tipo de visão que enfatiza a presença de um agente, o enunciador; d) finalmente, o espaço como a própria linguagem.<sup>3</sup> A definição de Soethe, para quem «perceber o espaço possibilita a imersão dos sujeitos perceptivos em um mundo partilhado», fornece uma ampla gama de possibilidades de abordagem do tema:

Assumo (...) a definição do espaço literário como conjunto de referências discursivas, em determinado texto ficcional e estético, a locais, movimentos, objetos, corpos e superfícies, percebidos pelas personagens ou pelo narrador (de maneira efetiva ou imaginária) em seus elementos constitutivos (composição, grandeza, extensão, massa, textura, cor, contorno, peso, consistência), e às múltiplas relações que essas referências estabelecem entre si. Esse conjunto constitui o entorno da ação e das vivências das personagens no texto e surge sob a visão mediadora de um ou mais sujeitos perceptivos no interior da obra, que o apreendem (ou imaginam) e que elaboram verbalmente o resultado da percepção (própria ou alheia, seja com recursos objetivos e descritivos, seja com formulações criativas, metafóricas e associativas). (Soethe, 2007: 223-224)

<sup>2</sup> Cf. Brandao (2005: 191-199).

<sup>3</sup> Santos (2007: 208-213). Um estudo mais abrangente e detalhado do mesmo autor encontra-se em Santos (2013).

Considerando essa multiplicidade de abordagens, cumpre observar que, por mais que o romance de Longo pareça dedicar especial atenção a descrições de espaços existentes –muito se discutiu sobre o seu conhecimento *in loco* da ilha de Lesbos–, tem razão Lauwers ao afirmar que *Dáfnis e Cloé* tem em vista um público culto capaz não só de reconhecer as referências à literatura anterior, em especial à poesia bucólica,<sup>4</sup> como um leitor que conheça o próprio romance de amor e aventuras, de modo a perceber o quanto se trata de uma narrativa de segundo grau, pelos desvios que provoca no padrão dos dois gêneros, chamando a atenção do que se conta para o como se conta.<sup>5</sup> Esse aspecto sofisticado da narrativa se reconhece como um traço distintivo das *Pastorais* de Longo, na esteira da abordagem de Pandiri:

A obra é pastoral por excelência, menos por causa de seus protagonistas pastores do que pela estratégia narrativa do autor, com sua mistura de gêneros e a distância fria que estabelece entre personagem e leitor. Crucial para estabelecer essa distância é a ênfase do autor na cena pastoral como um artefato, uma obra artesanal para ser vista e admirada pelo perito. (Pandiri, 1985: 129)<sup>6</sup>

A singularidade da obra de Longo é comumente admitida pela crítica, já Bakhtin observando que o cronótopo comum nos outros exemplares do gênero nela não se encontra ou se encontra «envolto pela desagregação», de tal modo que «não se pode relacionar o idílio de Longo com um tipo de romance grego de aventuras» (Bakhtin, 1988: 237). Na opinião de Reardon, há no texto «muito pouco de δράμα», no sentido comum de acontecimentos, a estrutura da história baseando-se na passagem das estações e o descobrimento de Eros pelos protagonistas sendo parte disso, de tal modo que «o cenário natural –o tempo e o lugar onde as coisas acontecem– não é propriamente um cenário: ele é a ação». (Reardon, 1994: 137-138). Concordo com essa avaliação, mas acredito que seja necessário dar um passo além, a fim de compreender a «desagregação» do cronótopo no caso das *Pastorais*: como o tempo é representado não da perspectiva de sua linearidade, a qual acompanharia os sucessos experimentados pelas personagens, mas com base nos ciclos da natureza –em sua sucessão de infecundidade e fecundidade–, o espaço acaba potencializado ao máximo, pois a sequência das estações só se pode manifestar como mudanças na paisagem, a qual se torna, com efeito, o objeto privilegiado da escrita topográfica de Longo.<sup>7</sup>

## 2. Paisagens

De fato, as referências a cada estação sendo feitas em fórmulas concisas («da primavera era o princípio», «da primavera era já o fim e princípio do verão» etc.), tudo mais se apresenta como paisagem, como se faz já no início do primeiro movimento narrativo:

Ἦρος ἦν ἀρχὴ καὶ πάντα ἤκμαζεν ἄνθη, τὰ ἐν δρυμοῖς, τὰ ἐν λειμῶσι καὶ ὄσα ὄρεα· βόμβος ἦν ἤδη μελιττῶν, ἦχος ὀρνίθων μουσικῶν, σκιρτήματα ποιμνίων ἀρτιγεννήτων· ἄρνες ἐσκίρτων ἐν τοῖς ὄρεσιν, ἐβόμβουν ἐν τοῖς λειμῶσιν αἱ μέλιτται, τὰς λόχμας κατῆδον ὄρνιθες.  
De primavera era o princípio e desabrochavam todas as flores, as dos bosques, as dos prados e quantas nos montes; zumbido havia já de abelhas, pipilar de pássaros canoros, saltos de rebanhos há pouco nascidos: cordeiros saltavam nos montes, zumbiam nos prados as abelhas, pelas matas cantavam os pássaros. (l. 9)

Não se trata de apenas prover um cenário para as ações –o *locus amoenus* da poesia bucólica–, mas de fazer do espaço em si um motivo da própria história, ao conjugá-lo com a dos protagonistas. E do mesmo modo como um protagonista só o é enquanto se dá a ver, o mesmo se aplica ao espaço, que então se entrega

<sup>4</sup> A presença de motivos presentes na poesia bucólica, tanto grega quanto latina, foi detalhadamente apontada por Hunter (1983: 16-52).

<sup>5</sup> Cf. Lauwers (2011).

<sup>6</sup> Cf. ainda Newlands (1987).

<sup>7</sup> Cf. Briand (2018: 3), «o romance é aqui uma galeria de quadros submetidos a nossa recepção ativa, até mesmo crítica, sensorial e moral, cujo tema principal é o amor, figurado por Eros e a evolução (o *muthos*) dos dois jovens protagonistas, e fonte de vivos prazeres que implicam a imersão, até mesmo a ilusão pictórica».

ao leitor como paisagem, ou seja, um local que se vê. Nesse sentido, pode-se dizer que *Dáfnis e Cloé* promove uma hegemonia quase absoluta do visual. Sim, há uma história que se conta, mas o esforço de fazer ver a sequência de paisagens que se apresentam ganha expressão em todos os níveis, por meio não só de écfrases propriamente ditas como por outros traços de estilo, como o gosto por parataxes, que sugerem uma espécie de suspensão da sequência temporal da linguagem, e a escolha dos tempos verbais imperfeitos que, mais que de sucessão, dão ideia de duração (como no trecho há pouco citado).<sup>8</sup> Cada ação é introduzida e envolvida por uma paisagem, sendo nisso que se manifesta a prometida coalescência entre história e pintura. Ora, tendo em vista que se trata de uma história que se poderia dizer intimista, pois tudo diz respeito ao amadurecimento dos dois pastores, conduzidos por Eros, a representação dos espaços poderia ser até mesmo dispensável, mais que nos outros romances de amor e aventura – o fato de que não o seja tornando mais eloquente sua consideração meticulosa.

É significativo que a história se desenvolva circunscrita numa ilha, Lesbos, mais especificamente numa cidade que ocupa sua península oriental, Mitilene –de tal modo que, alerta o narrador, «dirias ao vê-la, não uma cidade, mas uma ilha» (νομίσαις οὐ πόλιν ὄραν ἀλλὰ νῆσον, l. 1)–, mais precisamente ainda, no campo (ἀγρός) pertencente à cidade onde se encontra o lugar de pastoreio, apresentado como um «patrimônio belíssimo» (κτῆμα κάλλιστον) e descrito com a mesma técnica paratática. Se considerarmos essas três esferas espaciais como círculos concêntricos (a ilha, Mitilene, o campo), poderemos perceber como a incursão de personagens externos ao mais interior deles (o campo) produz intensa perturbação no decorrer da narrativa: no caso dos piratas de Tiro que capturam Dáfnis, é o círculo da ilha que se vê violado; no episódio da invasão pelos moradores de Metimna que raptam Cloé, os perturbadores procedem do norte da ilha; enfim, a ida ao campo dos moradores de Mitilene é o que provoca o auge das perturbações do *locus amoenus*, com o reconhecimento de Dáfnis por seus pais e, já na cidade, também o de Cloé, acontecimentos que levam à conclusão da narrativa.<sup>9</sup> Considerando que nenhum dos outros romances gregos ou latinos conservados apresentam essa lógica circular de organização do espaço, desenvolvendo-se antes linearmente (em geral em linhas paralelas, em que se perde cada membro do casal apaixonado), a especificidade de *Dáfnis e Cloé* de novo ressalta, sendo de destacar como esse espaço circular coaduna com o tempo cíclico da história.

### 3. Corpos

Acrescente-se que a topografia do romance admite detalhamentos significativos para o enredo, dois dos quais de importância especial. O primeiro lugar especial é constituído pela gruta das Ninfas onde Cloé foi encontrada e que assim se introduz na narrativa:

Νυμφῶν ἄντρον ἦν, πέτρα μεγάλη, τὰ ἔνδοθεν κοίλη, τὰ ἔξωθεν περιφερής. Τὰ ἀγάλματα τῶν Νυμφῶν αὐτῶν λίθοις ἐπεποίητο· πόδες ἀνυπόδητοι, χεῖρες εἰς ὤμους γυμναί, κόμαι μέχρι τῶν αὐχένων λελυμένα, ζῶμα περὶ τὴν ἰξύν, μειδίαμα τὴν ὄφρυν· τὸ πᾶν σχῆμα χορεία ἦν ὀρχουμένων. Ἡ ὤα τοῦ ἄντρου τῆς μεγάλης πέτρας ἦν τὸ μεσαίτατον. Ἐκ πηγῆς ἀναβλύζον ὕδωρ ρεῖθρον ἐποίει χεόμενον, ὥστε καὶ λειμῶν πάνυ γλαφυρὸς ἐκτέτατο πρὸ τοῦ ἄντρου, πολλῆς καὶ μαλακῆς πῶας ὑπὸ τῆς νοτίδος τρεφομένης. Ἀνέκειντο δὲ καὶ γαυλοὶ καὶ αὐλοὶ πλάγιοι καὶ σύριγγες καὶ κάλαμοι, πρεσβυτέρων ποιμένων ἀναθήματα.

Uma gruta das Ninfas havia, rocha grande, no interior côncava, no exterior circular. As imagens das próprias Ninfas com pedra estavam feitas: pés descalços, braços nus até os ombros, cabelos soltos até o pescoço, faixa em volta da cintura, sorriso na frente –o todo era um coro dançante. A abertura da gruta no meio mesmo da grande rocha estava. Duma fonte a água que jorrava formava um fluente regato, de modo que também um prado todo denso se estendia diante da gruta, espessa e delicada erva

<sup>8</sup> Sobre o uso dos tempos verbais, ver Weinrich (1974).

<sup>9</sup> Sobre a representação desses espaços, Cabrero (2008: 72–73).

pela humidade alimentada. Estavam postos ainda baldes, flautas oblíquas, seringas e cálamos, oferendas de velhos pastores. (1. 4)<sup>10</sup>

Além da técnica descritiva para cujos elementos já chamei a atenção, ressalta que, havendo um espaço repleto de significados, pois não só é consagrado às divindades como consagra o resgate de Cloé – tanto que Driante, diante da criança, imediatamente considera aquela descoberta ser algo divino (θεῖον δὴ τι νομίσας τὸ εὖρημα, 1. 6)–, não se trata de um espaço vazio, mas preenchido pelas imagens que com detalhamento se descrevem. Na técnica da focalização do espaço, pela qual o narrador conduz o olhar de seu leitor, se o campo era, da perspectiva mais ampla, o ponto central das paisagens encaixadas, a gruta revela-se um ponto ainda mais interno, sua concavidade interior e a circularidade da rocha em que se encontra mimetizando o espaço cíclico que sustenta a narrativa. Contudo, até por sua posição na passagem cumpre identificar mais um ponto de centramento: cercadas pela descrição da gruta, os corpos das Ninfas esculpidos em pedra são uma sorte de antecipação de uma das cenas mais dignas de admiração no romance, quando o lugar mais central que é a gruta será ocupado também pelos corpos dos próprios protagonistas, configurando um espaço pleno de desejo amoroso.

A cena encontra-se ainda no primeiro livro, o que propicia que a topicalização concêntrica já de início se defina, selando os elos entre paisagem, personagens e o amor. Após Dáfnis ter-se sujado por ter caído num fosso, decide lavar-se na fonte existente na gruta:

Καὶ ἔλθῶν ἄμα τῇ Χλόῃ πρὸς τὸ νυμφαῖον τῇ μὲν ἔδωκε καὶ τὸν χιτωνίσκον καὶ τὴν πήραν φυλάττειν, αὐτὸς δὲ τῇ πηγῇ προσ τὰς τῆν τεκόμην καὶ τὸ σῶμα πᾶν ἀπελούετο.<sup>7</sup> Ἦν δὲ ἡ μὲν κόμη μέλαινα καὶ πολλή, τὸ δὲ σῶμα ἐπίκαυτον ἠλίω· εἴκασεν ἂν τις αὐτὸ χρώζεσθαι τῇ σκιᾷ τῆς κόμης. Ἐδόκει δὲ τῇ Χλόῃ θεωμένη καλὸς ὁ Δάφνις, ὅτι <δὲμῆ> πρότερον αὐτῇ καλὸς ἐδόκει, τὸ λουτρὸν ἐνόμιζε τοῦ κάλλους αἴτιον. Καὶ τὰ νῶτα δὲ ἀπολουούσης ἡ σὰρξ καθυπέπιπτε μαλθακῇ, ὥστε λαθοῦσα ἐαυτῆς ἤψατο πολλάκις, εἰ τρυφερωτέρα εἶη πειρωμένη. Καὶ τό τε μὲν –ἐπὶ δυσμαῖς γὰρ ἦν ὁ ἥλιος ἀπήλασαν τὰς ἀγέλας οἴκαδε καὶ, ἐπεπόνθει Χλόῃ περιττὸν οὐδέν, ὅτι μὴ Δάφνιν ἐπεθύμει λουόμενον ιδέσθαι πάλιν. E entrando junto com Cloé na gruta das Ninfas, a ela dá a túnica e o alforje para guardar. Ele próprio, colocando-se junto da fonte, os cabelos e o corpo inteiro põe-se a lavar. Eram seus cabelos negros e abundantes, e o corpo queimado de sol: figuraria alguém que era a sombra dos cabelos que lhe dava essa cor. E parecia a Cloé, ao contemplá-lo, que Dáfnis era belo. E porque pela primeira vez ele lhe parecia belo, julgava ser o banho a causa da beleza, lavando-lhe as costas, sentia sua carne delicada, de modo que, dissimulando, tocou várias vezes em si mesma, para experimentar se seu corpo seria mais terno. E então –pois o sol estava no ocaso– conduziram os rebanhos para casa. Padecia Cloé mais que tudo, porque deseja ver Dáfnis banhando-se de novo. (1. 13)

A relevância dessa cena fica clara: após relatar como, no dia seguinte, Cloé de novo se dá conta da beleza de Dáfnis enquanto ele, «assentado sob o carvalho costumeiro, tocava flauta»,<sup>11</sup> de novo pediu-lhe que se banhasse, viu-o banhando-se e, vendo-o, tocou-o, a conclusão assim se expressa: «foi-se embora de novo elogiando-o e o elogio era princípio do amor» (ἀπῆλθε πάλιν ἐπαινέσασα, καὶ ὁ ἔπαινος ἦν ἔρωτος ἀρχή, 1.13). Assim se celebra o vínculo entre o espaço que se dá a ver de diferentes modos com a «história de amor» que é objeto da narrativa. Toda a passagem é dominada por um extremo sensorialismo, que, da gruta das Ninfas leva ao corpo de Dáfnis e deste ao corpo de Cloé, pois ela, depois de experimentar a delicadeza do corpo alheio, testa também a delicadeza de seu próprio corpo, num exercício autêntico de topicalização.

São esses elementos que, acredito, autorizam considerar o romance de Longo, ele também, um exercício de narrativa movido não pelo tempo, como é próprio em geral das narrativas, mas pelo espaço, entendido como cenário, paisagem e experiência. Experiência de um mundo que, nos exercícios de focalização concêntricos, conduzem da periodização cíclica da natureza à intimidade dos processos de Eros, que levam os protagonistas da experiência do mundo ao gozo dos corpos, na coalescência mútua visada pela

<sup>10</sup> Park (2015: 260) vê nesta descrição os elementos do locus *amoenus*, assim resumidos por Curtius: «O locus *amoenus* (...) é (...) um belo local natural sombreado. Seus ingredientes mínimos incluem uma árvore (ou várias árvores), um prado e uma nascente ou riacho. Cantos de pássaros e flores podem ser adicionados. Os exemplos mais elaborados também adicionam uma brisa».

<sup>11</sup> A música integra os quadros de Longo, tendo função no desdobramento da história. Veja-se a detalhada análise de Montiglio (2012): a música se ouve quando a natureza está plena de vida e felicidade, mas a irrupção do amor faz com que Cloé se silencie, em razão do casamento.

escrita topográfica que emula, ela própria, o triunfo de espacialização logrado pela pintura. Noutros termos, a escrita se confirma, em termos de sua realização, como antigrafa do pintado, podendo produzir assim o efeito pretendido: ser «patrimônio encantador para todos os homens, o qual ao doente curará, ao triste consolará, ao que já amou fará recordar, ao que não amou instruirá».

### Referências bibliográficas

- Bakhtin, Mikhail (1988). *Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)*, (tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al). Editora Hucitec.
- Brandão, Jacyntho Lins (2005). *A invenção do romance*. Editora da Universidade de Brasília.
- Briand, Michel (2018). Écho chez Longus: quelques enjeux esthétiques et éthiques. *Polysèmes*, 20, 1–18.
- Cabrero, María del Carmen (2008). Instrucciones para leer una novela griega. Longo, *Dafnis y Chloe*: texto y paratexto. *Circe*, 12, 61–76.
- Di Virgilio, Raffaele (1991). Introduzione. En Longo *Sofista. Dafni e Chloe*. Arnaldo Mondadori.
- Hunter, Richard Lawrence (1983). *A Study of Daphnis & Chloe*. Cambridge University Press.
- Lauwers, Jeroen (2011). A *pepaideumenoï's* novel: Sophistry in Longus' *Daphnis and Chloe*. *Ancient Narrative*, 9, 53–75.
- Montiglio, Silvia (2012). The (cultural) harmony of nature: music, love, and order in *Daphnis and Chloe*. *Transactions of the American Philological Association*, 142, 133–156.
- Newlands, Carole Elizabeth (1987). *Techne and Tuche in Longus' Daphnis and Chloe*. *Pacific Coast Philology*, 22, 52–58.
- Pandiri, Thalia (1985). *Daphnis and Chloe*: the art of pastoral. *Ramus*, 14, 116–141.
- Park, Arum (2015). The pastoral parents of *Daphnis and Chloe*. *Arethusa* 48, 253–281.
- Reardon, Bryan Peter (1994). Μῦθος οὐ λόγος: Longus's Lesbian Pastorals. En *The search for the ancient novel* (pp. 135–147). The Johns Hopkins University Press.
- Santos, Luis Alberto Brandão (2007). Espaços literários e suas expansões. *Aletria*, 15, 207–220.
- (2013). *Teorias do espaço literário*. Editora Perspectiva.
- Soethe, Paulo Astor (2007). Espaço literário, percepção e perspectiva. *Aletria*, 15, 221–229.
- Weinrich, Harald (1974). *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Gredos.