

Cronotopoi e motivos em Dáfnis e Cloé

Aurora Gedra Ruiz Alvarez^a

Resumo

Este trabalho tem como objetivo investigar a presença dos cronotopoi no romance antigo, focalizando precipuamente Dáfnis e Cloé, de Longus de Lesbos (circa século II d.C.), obra inscrita no gênero “romance de aventuras de provações” segundo a classificação elaborada por Mikhail Bakhtin. No estudo dos cronotopoi serão examinados os motivos a eles relacionados e as repercussões desses recursos estéticos em obras ulteriores. Dar-se-á ênfase à análise dos modos de representação do locus amoenus, do encontro e da iniciação no amor, bem como os efeitos de sentido desses fenômenos no texto.

Palavras-chave: *Dáfnis e Cloé, Cronotopos, Motivo, Locus amoenus, Iniciação no amor, Repercussões.*

*Recebido em 30 de junho de 2015
Aceito em 30 de dezembro de 2015*

^a Docente do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, auroragedra@hotmail.com.

Cronotopos no romance antigo: conceitos e tipologias

Dentre as complexas questões da Filosofia da Linguagem e da Teoria da Literatura discutidas por Mikhail Bakhtin está o cronotopo¹. Compreendido como unidade narrativa que capta, na enunciação, as interações do sujeito com o mundo em um determinado tempo e lugar, esse elemento desempenha também função decisiva na composição da trama. De acordo com o estudioso, no cronotopo, os “índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo” (BAKHTIN, 1998, p. 211). Ou seja, as categorias mencionadas imbricam-se, tornam-se uma unidade indissolúvel, significativa no andamento da trama, e respondem pela imagem do homem que se constitui na narrativa e pelos gêneros que se constroem na literatura. O cronotopo apreende o homem como sujeito sócio-histórico experimentando vivências assimiladas de um tempo que deixa marcas no espaço, ou vice-versa, e que são altamente representativas para a vida desse ser.

No capítulo “Formas de tempo e de cronotopo no romance” da obra *Questões de literatura e de estética*, Bakhtin (1998, p. 213) ensina que na Antiguidade se encontram três tipos fundamentais de cronotopo, que dão existência às formas literárias mais representativas da prosa desse tempo: “o romance de aventuras e de costumes”, as formas biográficas e autobiográficas (embrião do romance biográfico) e “o romance de aventuras de provações”. A partir do século XVIII, surgiram outras variantes de cronotopos, que contribuíram para a ampliação desse quadro. No entanto, para este trabalho, interessa-nos focalizar as formas de apresentação do tempo-espaço nas narrativas produzidas entre os séculos I-VI da nossa era, especialmente em *Dáfnis e Cloé*.

Dos três tipos de cronotopos desse período, “o romance de aventuras e de costumes” integra em sua espécie dois gêneros e, por conseguinte, duas formas de representação tempo-espacial na prosa de ficção: o tempo-espaço do romance de “costumes” e o tempo-espaço do romance de “aventuras”, que, fundidos, se transformam em uma única forma de representação cronotópica. Essa forma híbrida de representação tempo-espacial está presente nos fragmentos encontrados do *Satiricon*, de Petrônio, e em *O asno de ouro*, de Apuleio (125-180 d.C.),

¹ Cronotopos, do grego χρόνος (tempo) e τόπος (lugar); cronotopo, no português, registro que doravante usaremos.

escritores romanos. Para exemplificá-la, tomemos a última narrativa, que trata da trajetória de Lúcio que percorre três momentos excepcionais e determinantes de sua existência, tanto para “a imagem definitiva do próprio homem, como [para] o caráter de toda sua vida subsequente” (BAKHTIN, 1998, p. 238). Esses aspectos composicionais que expõem a personagem em situações pontuais, singulares, afastam a obra em exame da característica do romance biográfico, como as “hagiografias de crise”, do início do cristianismo, que mostram uma vida anterior e outra posterior ao pecado (BAKHTIN, 1998, p. 238). *O asno de ouro* tem outro feito. Ele focaliza um jovem leviano, lascivo, muito curioso, que em certo momento se envolve em uma aventura de feitiçaria que o torna um asno. A ruptura em sua vida de humano, provocada por seu caráter e não pela ação de forças superiores, o conduz a uma crise, instalada pela metamorfose, e que, por circunstâncias do acaso (ladrões que o raptam, pensando tratar-se de um animal), o introduz num percurso de deambulações, experiências cruciais, que cobram dele reflexão sobre o seu modo de vida anterior. A punição, os sofrimentos, as expiações regeneram-no e constroem a identidade de um sujeito ascético.

O segundo tipo não se configura, na Antiguidade, como romance, segundo hoje compreendemos essa forma literária. Nessa fase, ele se constitui de biografias e de autobiografias, que estão estreitamente relacionadas com a biografia retórica. Nesta se apreende a vivência do homem da Antiguidade clássica na *ágora*. Desse índice espacial, Bakhtin nos oferece o curso do tempo em que se erige o retrato desse ser que se mostra, por excelência, “visível e audível” e que desconhece “a vida interior muda”, privada (BAKHTIN, 1998, p. 253); toda a sua existência é manifesta pelo verbo, mediante o discurso civil, o encômio, o fúnebre, o lamento etc. Essas narrativas representam momentos e “formas de tomada de consciência pública do homem” (BAKHTIN, 1998, p. 258). Segundo o teórico russo, nesse cronotopo não há uma mudança do caráter do homem, mas a sua revelação na praça pública, o seu *acabamento*, como aparece no escritor latino Suetônio (69-141 a.C).

O cronotopo que estrutura o terceiro tipo de romance clássico, o “romance de aventuras de proações”, pode ser ilustrado com o romance de Longus (possivelmente do século II d.C.), *Dáfnis e Cloé* (LONGO, 1990), obra sobre a qual nos

debruçaremos para estudar a importância da unidade tempo-espacial como elemento de composição narrativa, como fator que delimita as provações e, ao mesmo tempo, reafirma a permanência dos traços caracterológicos das personagens. No exame do texto, atentaremos a que o tempo, princípio condutor do cronotopo, assimila-se ao espaço, tornando-se uma única categoria que se traduz nos motivos que enformam o cronotopo idílico inter-relacionado com o “romance de aventuras de provações”.

O cronotopo em *Dáfnis e Cloé*

Longus de Lesbos, escritor grego, cujo nome em português é Longo, registro que adotaremos a partir de agora neste trabalho, apresenta uma narrativa que se desenvolve em um amplo espaço geográfico que abrange diferentes países e culturas que possibilitam às personagens diversos confrontos e experimentações diante do novo – uma vivência de aventuras e de provações. O enredo gira em torno de um amor intenso, inquebrantável, entre dois jovens, que enfrentam diversos entraves para a sua união. Os encontros e os desencontros são marcados por rapto, longos períodos de afastamento, em que numerosas aventuras transcorrem. As experiências e sofrimentos (guerra, naufrágios, cativo, rivalidades, inveja etc.) constituem o longo percurso em que a trama não se constrói “sobre eles, mas sim no que há (realiza-se) *entre* eles” (BAKHTIN, 1998, p. 215). No tempo-espço de aventuras e de dificuldades, nada muda na relação do casal: o amor continua o mesmo, eles continuam jovens e belos. Mais ainda: nesse percurso há apenas dois pontos fixos: o despertar do amor, começo da intriga, e o casamento, no desfecho. Observemos que não há um processo biográfico de amadurecimento, de alterações físicas ou de mudança de sentimentos das personagens, como ocorre no romance *O asno de ouro*, de Apuleio. No tempo-espço entre o início e o fim da narrativa de Longo, tudo é obra do acaso ou da ação dos deuses e não das ações humanas.

A intervenção do sobrenatural no tempo-espço de aventuras também se delinea de modo distinto nas duas narrativas. Em Apuleio, a deusa Ísis surge no sonho de Lúcio para guiá-lo em suas ações, exigindo-lhe sacrifícios para poder

retornar à forma humana e alterar a sua sorte (BAKHTIN, 1998, p. 239). Já na narrativa de Longo, o sobrenatural não intervém para impedir a ação do destino ou para orientar o herói sobre como agir diante do acontecimento; ao contrário, ele comparece para vincar que a personagem está exposta às forças do destino, às diferentes provações. Em outros termos, os heróis agem, mas a iniciativa da ação cabe aos deuses (BAKHTIN, 1998, p. 220).

Dentre os vários expedientes de intrusão do sobrenatural na narrativa, há dois relevantes: o primeiro incide no sonho e sinaliza aos protagonistas o que está por vir, preparando-os para um novo momento. Um bom exemplo dessa solução estética sobrevém no episódio em que Eros proporciona vivências amorosas oníricas a Dáfnis e Cloé, que, ao acordarem, se sentem “possuídos pelo deus” (LONGO, 1990, p. 35), isto é, prontos para amar. O segundo expediente se dá por intromissão direta, como na passagem da guerra invisível em Metimna em que as manifestações do sobrenatural atuam sob a forma de um exército invisível de Pã, que atinge os soldados e derrota-os.

Se cotejarmos o herói do “romance de aventuras de provações” com o herói épico, também encontramos traços distintos nos dois perfis: o último responde aos obstáculos, investindo contra eles para superá-los, mesmo que sofra danos nesse enfrentamento. O herói de Longo, ao contrário, se posta inerte diante dos problemas, clamando pelas desgraças que o atingem, como no caso do rapto de Cloé por Lâmpis, em que é Gnaton quem assume a responsabilidade de resgatar a jovem². Dáfnis mostra-se refém de seu destino.

Pelas razões acima expostas, podemos dizer que o enredo não possui complexidade dramática, uma vez que as ações mais decisivas são fruto da intervenção dos deuses que solucionam os conflitos e restabelecem o equilíbrio, para que o destino dos jovens se cumpra.

Um aspecto importante a considerar na narrativa de Longo é que, além da participação decisiva na ação, a presença das divindades assegura também a existência do valor religioso em um tempo-espaço em que os rituais estão inscritos nas práticas sociais da coletividade e regulam os ciclos da vida das personagens.

Situada a narrativa em um tempo mítico, as ações mais comezinhas, como as refeições, o trabalho, os banhos, são

²Embora a ação de Gnaton seja heróica, não podemos considerá-lo como herói épico, porque ele não é movido pelo interesse coletivo, mas pelo único propósito de receber o perdão de Dáfnis. A mola propulsora de sua ação destitui-o de epicidade.

permeadas pelos rituais que estreitam as relações entre as personagens e as divindades. “As prescrições rituais, que determinam obrigações com o sagrado, dão passagem em favor do homem, a uma região de menos tensão, onde as influências ontológicas se exercerão a seu favor” (GUSDORF, 1980, p. 60). A natureza litúrgica das ações domésticas e dos diferentes estágios da vida das personagens transforma esse espaço em zona sem grandes tensões, onde o equilíbrio é mais facilmente mantido.

Uma paisagem exótica, com uma vegetação exuberante, um espetáculo de harmonia e beleza entre todos os elementos da natureza e o homem, a presença de deidades que acolhem agradecidos os sacrifícios recebidos e derramam-se em favorecimentos à comunidade onde Dáfnis e Cloé vivem, tudo isto compõe um cenário de ritos que se repetem obedecendo ao fluir do tempo que, por sua vez, regula as tarefas naquele universo pastoril e as fases da vida dos homens, como a iniciação amorosa dos jovens amantes. Em virtude da existência dessa fusão entre a vida humana, as forças telúricas e o sagrado, instala-se, no início e no fim do romance, o cronotopo idílico, que se constitui por um universo harmônico em que as liturgias às deidades se inscrevem na mesma rotina das tarefas do pastoreio, assim como se entrelaçam com o ritual não menos sagrado, que é o noviciado no amor. Nesses momentos que antecedem e sucedem às aventuras de provações é que surgem os motivos (*locus amoenus*, a iniciação no amor), que examinaremos neste trabalho.

Os motivos do cronotopo idílico no romance de Longo e as repercussões

O cronotopo idílico não é traço estético do “romance de aventuras de provações”, embora a ele esteja inter-relacionado na narrativa em exame. O cronotopo idílico também comparece na lírica da Antiguidade, como nos *Idílios* de Teócrito (310-250 a.C.), poeta grego, e nas *Églogas* ou *Bucólicas* de Virgílio (70-19 a.C.), bem como em repercussões nas estéticas ulteriores, como veremos adiante.

O reconhecimento, por sua vez, não é também motivo intrínseco ao cronotopo idílico, pertence antes ao cronotopo do “romance de aventuras de provações”. Ele comparece

na narrativa em análise com o propósito de mostrar que os protagonistas eram seres especiais, pertencentes a famílias gregas muito ricas, embora tivessem sido criados por pastores. Esse motivo diz respeito a sinais que alguém possui no corpo, como a cicatriz de Ulisses – traço decisivo para ser reconhecido quando do seu retorno a Ítaca –, ou a objetos que alguém porta, principalmente uma criança, raptada ou abandonada por seus familiares, como Dáfnis e Cloé, encontrados por pastores que os adotaram. Ele estava envolvido em “faixas suntuosas”, “um manto de púrpura, com uma presilha de ouro e uma pequena espada com punho de marfim” (LONGO, 1990, p. 8). Ela trazia uma faixa de cabeça bordada a ouro, calçados dourados, tornozeleiras de ouro”. (LONGO, 1990, p. 9) Estes objetos servirão para os pais adotivos irem ao encalço dos pais legítimos, dias antes da celebração do casamento dos jovens, para confirmarem que eles descendiam de um extrato social superior ao que eles viviam. O motivo do reconhecimento funciona, em *Dáfnis e Cloé*, como abertura e fechamento da trama, pois ele introduz os protagonistas e coroa seu feliz desfecho na narrativa, momento em que todos, filhos e pais (adotivos e legítimos) gozam de riqueza e de uma relação harmoniosa.

Focalizando agora os motivos que integram o cronotopo idílico, comecemos pelo *locus amoenus*. Ele surge no prefácio, seção escrita pelo autor implícito³, e especialmente no início e no final da narrativa, mediante diferentes formas de representação. Mas, antes de enveredar pelo exame dessa questão, queremos lembrar que, embora outros estudiosos, como Wolfgang Kayser (1970), usem a terminologia *topos* para *locus amoenus*, Mikhail Bakhtin privilegia o termo “motivo”, como mencionamos acima. Vamos acolher esta última nomenclatura para dar completude à nossa exposição, que pretende relacionar esse elemento temático ao estudo do cronotopo, relação esta filiada ao pensamento bakhtiniano.

Para que as considerações acerca das diferentes formas de representação do *locus amoenus* se tornem mais claras, citemos um fragmento do prefácio, para posterior exame dessa matéria.

Em Lesbos, enquanto eu caçava no bosque sagrado das Ninfas, vi um espetáculo, o mais belo que jamais vi: era um quadro pintado, que contava uma história de amor. O bosque, sem dúvida, era belo; havia muitas árvores, flores,

³ O autor implícito, expressão cunhada pelo teórico americano, é a representação ficcional do criador, o seu desdobramento, que se posiciona na tessitura narrativa entre o autor empírico e o narrador. (BOOTH, 1983, p. 212)

águas correntes; uma única fonte dava vida a tudo, às flores e às árvores, mas a pintura era ainda mais encantadora, pois atestava uma arte extraordinária e relatava uma aventura amorosa – assim, muitas pessoas, e mesmo estrangeiros, iam até lá por ter ouvido falar a respeito, em parte para apresentar suas devoções às Ninfas, mas também para contemplar esse quadro. (LONGO, 1990, p. 5)

No início do excerto, o primeiro narrador, assumindo a voz do autor implícito, apresenta as razões que o motivaram a escrever a obra e, ao final do extrato, confia a seu enunciatário o desejo de compor uma obra que “rivaliz[e]” com a tela exposta no bosque sagrado das Ninfas. À parte desse procedimento metalinguístico, há alguns aspectos bastante interessantes que cumpre serem examinados.

Primeiramente encontramos o deleite estético fruído pelo autor implícito. Ele se coloca como sujeito que percebe, que descobre sentidos no que lê e avalia o objeto. Em face do que tem diante de si, afirma ser essa tela de rara beleza, que “atest[a] uma arte extraordinária e relat[a] uma aventura amorosa”. A recepção desse quadro, fictício ou não, ficcionalizado no prefácio, antecipa as considerações de Robert Jausss sobre o valor de uma obra. De acordo com o teórico, essa valoração repousa especialmente nos “critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade” (JAUSS, 1979, p. 8).

O receptor inscrito no texto em exame não apenas expõe o seu ponto de vista sobre o observado, como relaciona o seu juízo de valor à percepção do coletivo acerca desse mesmo objeto (“muitas pessoas, e mesmo estrangeiros, iam até lá por ter ouvido falar a respeito [...] para contemplar esse quadro”). Esse julgamento do consenso confirma a qualidade do que é percebido, legitima a sua não “reproduzibilidade técnica” (BENJAMIN, 1994, p. 167) – “jamais vi”, afirma o narrador –, conferindo-lhe o estatuto de obra de arte, conforme entendimento do estudioso alemão.

Na sequência da exposição, o autor implícito procede a uma reflexão, no mínimo intrigante, se levarmos em conta que, em sua apreciação sobre a natureza, ele sobreleva o seu encantamento diante da natureza representada plasticamente na tela, em detrimento da captada pelo seu olhar diante da paisagem.

O bosque, sem dúvida, era belo; havia muitas árvores, flores, águas correntes; uma única fonte dava vida a tudo, às flores e às árvores, mas a pintura era ainda mais encantadora. (LONGO, 1990, p. 5)

Estamos diante da questão polêmica discutida desde Platão até os estudiosos contemporâneos: o absoluto *versus* o relativo; mundo das ideias *versus* mundo da representação. Jean Baudrillard, em *Simulacros e simulação* (1991), faz a distinção entre imagem e reprodução, ou entre coisa representada e a sua própria representação. O simulacro, no entendimento de Baudrillard, diz respeito à representação do mundo, à coisa/ ao objeto representada(o), como, por exemplo, a natureza representada no quadro que o escritor implícito contempla; enquanto o bosque que ele percorreria durante a caça e apreciaria por sua beleza é a imagem do mundo em si mesmo. O bosque é como ele se manifesta enquanto “verdade em si” e não como representação de uma realidade.

Por um lado, retomando o conceito da *mimesis* aristotélica, podemos dizer que o quadro enquanto representação de uma dada realidade produz *katarsis*: purifica, enleva, traz deleite estético por conter, segundo Benjamin (1994, p. 168), a “quintessência”, a “aura”, propriedade intrínseca ao objeto que se inscreve na categoria de obra de arte. Por outro, se pensarmos na valoração daquilo que é “a coisa em si”, a natureza, como ela se manifesta em sua vitalidade e a tela como simulacro daquilo que traduz a ideia de vigor, de energia vital, desaguamos na intrincada questão da forma de representação do *locus amoenus* nessa passagem.

No prefácio, o *locus amoenus* é captado por meio da *ekphrasis*, isto é, pela “representação verbal de um texto real ou fictício composto em um sistema sógnico não-verbal”⁴ de acordo com Claus Clüver (1997, p. 26). Nesse processo, o autor implícito transpõe para o sistema verbal o que decodifica do objeto plástico percebido no bosque das Ninfas; portanto, ele representa uma arte (literatura) que fala de outra arte (pintura).

E que sentidos produzem o motivo do *locus amoenus* representado mediante a *ekphrasis*?, poderíamos nos perguntar. Trata-se, nesse caso, da percepção do elemento espacial figurativizado pela pintura que provoca prazer estético naquele que transpõe para a literatura o que contempla na tela. Observemos que há, aqui, tão somente o tempo da *fruição do*

⁴No original: “*Ekphrasis* is a verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system”. Tradução nossa.

espaço, apreendida pelo olhar e não o tempo-espaço gozado por todos os sentidos daquele que percorre o bosque durante a caça, como aparece no início do fragmento do prefácio transcrito. Para tornar mais claro o que expomos, apresentamos, a seguir, um excerto em que o *locus amoenus* se organiza de outro modo no texto e, portanto, conhece outra função.

Ora, era o começo da primavera, e todas as espécies de flores estavam desabrochando, as dos bosques, as dos prados e todas as das montanhas; já havia o zumbido das abelhas, o canto dos pássaros ressoava, os carneiros recém-nascidos cabriolavam nas montanhas, as abelhas zumbiam nos prados, e nas moitas cantavam os pássaros. E como tudo, à volta deles, encontrava-se pleno dessa bela estação, os dois meninos, em si ternos e jovens, imitavam o que ouviam e o que viam: ouvindo os pássaros a cantar, eles cantavam, vendo os carneiros a cabriolar, eles saltavam com ligeireza e, a exemplo das abelhas, colhiam flores que ora colocavam nas dobras de suas túnicas, ora trançavam em pequenas coroas que levavam às Ninfas. (LONGO, 1990, p. 11)

Cria-se o motivo do *locus amoenus* que instaura um tempo-espaço de uma vivência não apenas estética, mas, principalmente, das sensações, ou seja, uma vivência plena de Dáfnis e Cloé, em que eles experimentam, por meio dos sentidos, a natureza. É o tempo-espaço de as personagens renascerem com a nova estação, distantes das agruras impostas pelas aventuras e provações.

É nessa comunhão com a natureza que surge o idílio amoroso que estrutura a narrativa, construindo o cerne da trama, e marca o destino das personagens por um amor intenso, constante e inabalável. Nele, dá-se o motivo da iniciação no amor, cumprida por meio de um ritual de passagem pelos protagonistas. Vejamos, primeiramente, como transcorre o ritual de Cloé:

Sim, estou doente, mas qual é meu mal? Não sei; sofro, e não estou ferida; sinto pesar, e não perdi nenhuma de minhas ovelhas; queimo, e estou sentada sob uma sombra densa [...]. Dáfnis é belo, mas as flores também são; sua siringe dá aos ouvidos uma bela música, mas os rouxinóis também. E no entanto os rouxinóis não me interessam. Ah! Se eu fosse sua siringe, para que ele soprasse em mim; se eu fosse cabra, para que ele me levasse a pastar! (LONGO, 1990, p. 15)

Neste extrato, Cloé descobre o amor e, em um momento de introspecção, por meio do discurso direto, dá vazão ao conflito em que se debate tentando conhecer o sentimento que a domina. No interesse de examinar o uso do discurso direto no episódio do reconhecimento de Ulisses, na *Odisseia*, Erich Auerbach considera que a presença desse recurso em Homero é a de “informar acabadamente o que se significa no seu [da personagem] interior” (AUERBACH, 1971, p. 8). Deste modo, nada fica por dizer, mesmo que o que está para ser dito não seja ainda suficientemente compreendido como no caso de Cloé. A dificuldade de identificar ou de dar nome ao que lhe sucede, explicita-se mediante paradoxos (“sofro, e não estou ferida; sinto pesar, e não perdi nenhuma de minhas ovelhas; queimo, e estou sentada sob uma sombra densa”). Certos sentimentos, antes reconhecidos como carentes de qualquer complexidade, parecem agora regidos por uma lógica que lhe causa estranhamento. O dilema agrava-se mais na continuidade de seu discurso. Percebe-se que no esforço de assimilar essa nova realidade, Cloé estabelece comparações entre suas vivências interiores e as experiências físicas obtidas da lida nos campos. Essa *discors concordia*⁵ (concordância discordante), segundo expressão de Ovídio em *Les métamorphoses* (1994), traz-lhe tensão e a conduz a uma sensação de aporia.

A imagem do amator que tenta perscrutar a natureza do amor é recorrente na literatura. No poema “A uma ausência” (1997), do escritor português António Barbosa Bacelar (1610-1663), um soneto composto por paradoxos e antíteses segundo o modelo da lírica camonianiana, a voz enunciativa tenta exprimir o conflito em que vive, em virtude de sofrer os efeitos de uma causa que desconhece – o amor. O sujeito poético termina suas reflexões dizendo:

Ando perdido em mim como em deserto (BACELAR, 1997, p. 191-192).

O desconhecimento do objeto da reflexão leva ao desconhecimento de si, da perda de orientação na existência. O mesmo sentimento inscrito no verso desse poeta barroco encontra-se também no discurso de Cloé. Observemos que semelhantes dúvidas, angústias e ansiedades dominam Dáfnis quando, logo depois de Cloé, ele também descobre o amor.

⁵ A citada expressão está nos versos: “cumque sit ignis aquae pugnax, uapor umidus omnes/ res creat et discors concordia fetibus apta est.” (I, 432-433). Tradução de Elaine Cristina Prado dos Santos: “Ainda que o fogo seja inimigo da água,/ O úmido vapor cria todas as coisas e a discordância concordante é favorável ao nascimento deles.” Nessa passagem, Ovídio concebe a cosmogonia como fundada no princípio da *discors concordia* (concordância discordante), ou seja, a oposição é a força recriadora do universo.

O que me fez o beijo de Cloé? Seus lábios são mais delicados que as rosas, e sua boca é mais doce do que o favo do mel. Mas seu beijo é mais picante do que o ferrão da abelha. Muitas vezes dei beijos em meus cabritos, [...]; mas aquele beijo é estranho; minha respiração ofega, meu coração pula, minha alma se esmorece, e no entanto quero lhe dar mais um beijo. Ó maldosa vitória! Ó estranha doença, da qual ignoro até mesmo o nome. (LONGO, 1990, p. 18)

Todo o contexto cultural da época é convocado para traduzir as sensações que o amor provoca; nos discursos, tanto de Dáfnis quanto no de Cloé, os elementos da natureza são instrumentos privilegiados para expressar as vivências amorosas. Da comparação estabelecida entre essas realidades, os sentidos apontam as diferenças, mas Dáfnis não abarca o significado dos sentimentos que o movem. Em um jogo de antinomias, o herói busca o entendimento do que não conhece ao certo, e que, por isso, não sabe nomear.

Muitos dos expedientes do processo de iniciação amorosa, presentes no romance de Longo, perduram em líricas posteriores da cultura ocidental. Não nos afastando muito desse epicentro gerador de ressonâncias, podemos nos referir à poética camoniana. No soneto “Amor é fogo que arde sem se ver” (CAMÕES, 1963, p. 270), além de a estrutura do poema estar assentada no paradoxo, encontramos muitas imagens herdadas dessa tradição, como “É ferida que dói e não se sente”, “É servir a quem vence o vencedor”. A primeira delas, a imagem da “ferida” construída por meio do paradoxo sintetiza as percepções de Dáfnis acerca da manifestação do amor em si, na descrição que faz do beijo de Cloé. Ele sobreleva as características dos lábios e da boca de sua amada, acima do que experimenta na interação com a natureza, mas quando se refere ao beijo, usa a imagem do ferrão da abelha, que pica, machuca, causa ferida. Na sequência de sua reflexão, no entanto, mostra que a sua volição contraria a experiência da dor do metafórico “ferrão”. Novamente desagamos em Camões, agora no último terceto do poema mencionado, quando o sujeito poético questiona a complexidade do ser humano que, mesmo sofrendo por amor, quer amar⁶. A segunda imagem reside na ideia de conquistar o amor e, ao mesmo tempo, tornar-se vítima dele. No mesmo poema camoniano, o bardo nos apresenta o paradoxo “É servir a quem vence, o vencedor”.

⁶ “Mas como causar pode seu favor/ Nos corações humanos amizade,/ Se tão contrário a si é o mesmo Amor?” (CAMÕES, 1963, p. 270)

A imagem daquele que vence servindo o vencido é projeção da imagem criada no discurso de Dáfnis: “Ó maldosa vitória!”. O conceito de a vitória produzir maldade contém em seu cerne o sentido de o conquistador não experimentar o sabor do triunfo no amor, mas tornar-se vítima dele, passivo, como ele acrescenta: torna-se refém da “estranha doença”.

Curiosamente, ambos, Dáfnis e Cloé, falam em “doença” ou em “estar doente”. Camões, em outro poema também antológico sobre o amor (“Busque Amor novas artes, novo engenho”), refere-se ao Amor como “Um mal, que mata e não se vê” (CAMÕES, 1963, p. 273). A palavra “mal”, na acepção de “doença” nos versos do poeta português, retoma a memória clássica que forjou essa metáfora para a referência ao amor, como vimos em Longo.

Ainda perscrutando ecos do discurso da iniciação amorosa, constante em Dáfnis e Cloé, nesse último soneto de Camões, encontramos a representação da personagem que ignora a natureza do sentimento que a domina e, por conta desse desconhecimento, não sabe nomeá-lo. Nos versos do poeta lusitano se encontra igual configuração no último terceto: “Que dias n’alma me tem posto/ Um não sei quê, que nasce não sei onde,/ vem não sei como, e dói não sei porquê”. (CAMÕES, 1963, p. 273) A voz poética também ignora a natureza do amor, como ele surge no coração humano e as razões de o amor assim proceder.

Se esse sentimento se mostra tão complexo, dicotômico nos primeiros momentos da iniciação no amor, pouco adiante, os discursos dos amantes tomam direção contrária, quando se dão conta da correspondência amorosa. Nesse passo, a subjetividade do sujeito da enunciação constrói-se em congraçamento com a natureza.

Também [Cloé e Dáfnis] estavam inflamados pela estação do ano. Já era final da primavera e o início do verão, e tudo estava na *plenitude* do vigor: as árvores em *frutos*, as planícies em *espigas*. Agradável era o canto da cigarra, açucarado o perfume dos *frutos maduros*, delicioso o balido das ovelhas. Era como se os regatos cantassem ao correrem *pacificamente*, como se o vento tocasse a siringe ao soprar dos pinheiros, como se as *maçãs* se deixassem cair ao chão *pesadas de amor*, e o sol, enamorado pela beleza, quisesse despir as coisas. (LONGO, 1990, p. 21. Grifos nossos)

Vocábulos cuja carga semântica traduz completude, harmonia, maturidade proliferam nessa passagem extraída de *Dáfnis e Cloé*. A *Natura Mater* mostra-se em seu esplendor: em beleza, perfume e viço: os frutos, os animais, as aves, enfim, toda a natureza exhibe os bons resultados da fecundação. O sol, grande agente desse processo de renovação da vida, parece disposto a tocar os amantes, a “inflam[á-los]” nessa nova estação, a proceder a uma ação de contagiante encantamento: prodigaliza as benesses naturais e envolve Dáfnis e Cloé em um ambiente de sedução.

Por artimanha dos deuses – de Pã? Das Ninfas? De Eros? Ou de todos em mútua conspiração? – cria-se um universo sem tensões, de júbilo e de fruição dos prazeres que a vida oferece. O espaço, generoso em dádivas naturais, prepara-se para dar continuidade ao ritual de formação amorosa dos jovens, despindo os últimos recatos, libertando-os do pudor. Vejamos:

[...] ‘Como são belos esses olhos adormecidos, como é doce o hálito dessa boca: um tal perfume, nem mesmo as maçãs, nem mesmo as silvas têm igual. Mas não ousou dar-lhe um beijo; o beijo morde o coração e, como o mel novo, enlouquece; e receio também que um beijo a desperte.

[...]

Enquanto assim falava, uma cigarra, fugindo de uma andorinha que queria apanhá-la caiu no seio de Cloé [...]. Então a cigarra, do seio da jovem, começou a cantar, como uma suplicante, querendo demonstrar sua gratidão por ter sido salva. E novamente Cloé lançou um grande grito, e Dáfnis começou a rir. Aproveitando esse pretexto, ele escorregou suas mãos pelo peito dela e trouxe a boa cigarra, que, mesmo em sua mão não parava de cantar. E Cloé ficou encantada ao vê-la, pegou-a, deu-lhe beijos e recolocou-a, sempre cantante, entre o busto. (LONGO, 1990, p. 22-23)

Eros apresenta-se em plena ação nessa passagem. A força do amor encoraja os amantes a persistir no processo iniciatório. Notemos que os elementos da natureza comungam com esse ritual, apontando as sendas para os noviços que ainda têm olhos ingênuos para o amor. O canto da cigarra prenuncia os prazeres que Dáfnis terá em contato com Cloé e inicia-os no ritual de Eros. Dá-se uma troca de favores e de reconhecimentos: a cigarra por ter escapado da perseguição da andorinha, e Dáfnis e Cloé por terem sido amparados pela cigarra nesse primeiro momento de iniciação amorosa.

Na análise do romance de Longo, observamos que a natureza é espaço ideal de representação do ciclo de renovação da vida, expressa pela fecundação que se processa nos elementos que compõem o cenário bucólico onde as personagens se inserem. Assume o papel de progenitora (*Natura Mater*), de guia nos primeiros passos da formação amorosa dos jovens; ela está preparada para receber os amantes e propiciar a paz cósmica de Eros.

Considerações finais

Do exame do texto, podemos concluir que o cronotopo do “romance de aventuras de provações” se constitui um dos pilares da narrativa pelo modo como apresenta a estrutura da trama, que se encarrega em construir as ações das personagens enquanto seres conduzidos pelo jogo do destino, que a eles interpõem várias provas, não para que eles se purifiquem/regenerem, mas para que se mostrem fiéis aos seus valores, ao seu caráter. As aventuras em que se envolvem confirmam, no desfecho, que são seres tão especiais quanto antes eram, dignos dos favorecimentos dos deuses, especialmente de Eros.

Dando corpo à narrativa de Longo, surgem os motivos que urdem a trama, construindo também um mundo de recompensa e de comunhão com a natureza. São eles: o reconhecimento, que comparece para acentuar o caráter especial dos heróis no cronotopo de “aventuras de provações” e os motivos do *locus amoenus* e o da iniciação no amor, que gravitam no constelado do cronotopo idílico.

Os elementos *pastoris* fazem-se presentes no romance grego em foco, bem como em outras obras da literatura que privilegiam o *locus amoenus* como cenário. Nele as forças naturais convidam o homem ao equilíbrio dos sentidos, à iniciação aos ciclos da vida, especialmente na descoberta e experimentação do amor em comunhão com a *Terra Mater*. “Face aos modelos arquétipos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão” (JENNY, 1979, p. 5). Desta feita, a análise de *Dáfnis e Cloé* vem confirmar a natureza dialógica dos discursos, ou seja, de que todo discurso sempre se reporta ao seu arquétipo e daí estabelece uma teia de relações com outros, recuperando a significação primordial e (re)significando, como expusemos neste estudo.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Tradução Suzi Frankl Sperber. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética (A Teoria do Romance)*. Tradução Aurora Fornoni Bernadini *et alii*. 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BACELAR, António Barbosa. A uma ausência. In: MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa através dos textos*. 25. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. 2nd. edition. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1983.
- CAMÕES, Luís de. *Obra completa*. Org. Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.
- CLÜVER, Claus. Ekphrasis reconsidered: On verbal representations of non-verbal texts. In: LAGERROTH, Ulla-Britta; LUND, Hans; HEDLING, Erik (org.). *Interart poetics. Essays on the interrelations between the arts and media*. Amsterdam e Atlanta, GA: Rodopi, 1997, p. 19-33.
- GUSDORF, Georges. *Mito e metafísica*. Tradução Hugo di Prímio Paz. São Paulo: Convívio, 1980.
- JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aesthesis* e *katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor - textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JENNY, Laurent *et al.* *Intertextualidades*. Tradução da Revista *Poétique*, n. 27. Tradução Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Tradução Paulo Quintela. 5. ed. Coimbra: Arménio Amado, 1970.
- LONGO. *Dáfnis e Cloé*. Tradução Denise Bottmann. Campinas: Pontes. 1990. 104 p.
- OVIDE. *Les métamorphoses*. Tradução Georges Lasaye. Paris: Les Belles Lettres, 1994, t. I.

Abstract

Cronotopoi and motifs in *Daphnis and Chloe*

*This work aims to investigate the presence of cronotopoi in the Ancient novel, primarily focusing on *Daphnis and Chloe*, by Longus of Lesbos (circa IInd century AD), work classified as "adventure novel of ordeal" genre according to Mikhail Bakhtin. In this study it will be examined the motifs related to the cronotopoi and the echo of these aesthetic resources in later works. Emphasis will be given on analyzing the modes of representation of the locus amoenus, the love meeting and initiation and the meaning effects these phenomena bring to the text.*

Keywords: *Daphnis and Chloe, Cronotopos, Motif, Locus amoenus, Love initiation, Resonances.*