



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

DIOGO MARTINS ALVES

Iuuentius, Marathus, Alexis, Ligurinus:
o *puer delicatus* e o subgênero homoerótico

CAMPINAS
2024

DIOGO MARTINS ALVES

***Iuuentius, Marathus, Alexis, Ligurinus:*
o *puer delicatus* e o subgênero homoerótico**

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da
Linguagem da Universidade Estadual de
Campinas como parte dos requisitos exigidos
para a obtenção do título de Doutor em
Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA
TESE DEFENDIDA PELO ALUNO DIOGO MARTINS
ALVES, E ORIENTADA PELO PROF. DR. PAULO SÉRGIO
DE VASCONCELLOS

CAMPINAS
2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Ana Lúcia Siqueira Silva - CRB 8/7956

AL87i Alves, Diogo Martins, 1983-
 Iuuentius, Marathus, Alexis, Ligurinus : o puer delicatus e o subgênero
 homoerótico / Diogo Martins Alves. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Paulo Sérgio de Vasconcellos.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos
da Linguagem.

1. Catulo. 2. Tibulo. 3. Virgílio. 4. Horácio. 5. Poesia homoerótica. I.
Vasconcellos, Paulo Sérgio de, 1959-. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: Iuuentius, Marathus, Alexis, Ligurinus : the puer delicatus and the homoerotic subgenre

Palavras-chave em inglês:

Catullus

Tibullus

Virgil

Horace

Homoerotic poetry

Área de concentração: Linguística

Titulação: Doutor em Linguística

Banca examinadora:

Paulo Sérgio de Vasconcellos [Orientador]

Patricia Prata

Robson Tadeu Cesila

Renato Pinto

Anderson de Araújo Martins Esteves

Data de defesa: 09-05-2024

Programa de Pós-Graduação: Linguística

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0009-8120-1421>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/5699024359739308>



UNICAMP

BANCA EXAMINADORA:

Paulo Sérgio de Vasconcellos

Patricia Prata

Robson Tadeu Cesila

Renato Pinto

Anderson de Araujo Martins Esteves

**IEL/UNICAMP
2024**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos, exímio docente que, com cuidadosas e dedicadas observações, orientou-me ao longo desses anos.

À Profa. Dra. Patricia Prata e ao Prof. Dr. Robson Tadeu Cesila, pelas contribuições durante o exame de qualificação e por aceitarem fazer parte da banca de defesa desta tese.

Aos Profs. Drs. Renato Pinto, Anderson de Araújo Martins Esteves, Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho, Guilherme Gontijo Flores e Marcos Aurélio Pereira por aceitarem, gentilmente, integrar a banca de defesa desta tese, como titulares e suplentes.

À Profa. Dra. Érica Luciene Alves de Lima, pela orientação em minha qualificação de área, à Profa. Dra. Maria Viviane do Amaral Veras e ao Prof. Dr. Luis Augusto Schmidt Totti, por aceitarem emitir o parecer à pesquisa.

Aos funcionários do Instituto de Estudos da Linguagem, especialmente aos da Biblioteca Antônio Candido (IEL) e aos secretários de Pós-graduação.

À minha mãe, Neuza Martins Alves, por ter-me propiciado as condições para que eu pudesse me dedicar à realização deste projeto, e à minha família. Aos meus amigos que, cada um à sua maneira, acompanharam-me ao longo deste estudo: Alan Parma, Alessandro Batista, Bárbara Polastri, Bruno Leite, Daniel Arantes, Danielle Lima, Débson Vianelli, Fernanda Reis, Gabriel Silva, Kênia Franco, Heloísa Fonsechi, Larissa Mazuchelli, Leonardo Barros, Michel Bueno, Rafael Targino, Renata Mazaferro, Ricardo Adorno, Sérgio Toledo e, em especial, Maurício Júnior.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

O presente trabalho tem como objeto de estudo a análise de poemas de Gaio Valério Catulo (87-84 – 57-54 a.C.), Álbio Tibulo (55? – 19? a.C.) Públio Virgílio Maro (70 – 19 a.C.) e Quinto Horácio Flaco (65 – 8 a.C.) cuja temática é o homoerotismo pederástico. O intuito desta pesquisa é observar em que medida poemas de gêneros poéticos diversos (no sentido tradicional da concepção de gênero), mas com essa temática bastante específica, poderiam representar um subgênero próprio, a saber: o subgênero homoerótico pederástico. Por meio da observação de elementos presentes em composições gregas do tipo *Paidikón*, e amparado por estudos modernos acerca dos gêneros poéticos nos Estudos Clássicos (Cairns (1972), Conte (1994), Barchiesi (2001) e Harrison (2013)), procura-se apresentar elementos e tópicos que evidenciem a existência do subgênero homoerótico. A pesquisa está dividida em cinco capítulos: em um primeiro momento, apresenta-se um contexto acerca da pederastia grega e romana, seguido do primeiro capítulo acerca das discussões sobre os estudos dos gêneros nos Estudos Clássicos. Em seguida, analisa-se, separadamente, os poemas de cada poeta, a saber: os poemas 24, 48, 81 e 99, de Catulo; as elegias 1.4, 1.8, 1.9, de Tibulo; a segunda bucólica, de Virgílio; e as odes 4.1 e 4.10, de Horácio. Por fim, apresenta-se um anexo com a tradução dos poemas presente na antologia *Por que calar nossos Amores? Poesia homoerótica latina*.

ABSTRACT

The present study intends to analyze poems written by Gaius Valerius Catullus (87-84 – 57-54 B.C.), Albius Tibullus (55? – 19? B.C.), Publius Vergilius Maro (70 – 19 B.C.) and Quintus Horatius Flaccus (65 – 8 B.C.), with the theme of pederastic homoeroticism. The purpose of this research is to determine if poems of diverse poetic genres (in the traditional conception of genre), yet with this highly specific theme, could represent a distinct subgenre, namely: the pederastic homoerotic subgenre. Through the observation of elements present in *Paidikón* type Greek compositions, and supported by modern studies on poetic genres in Classical Studies (Cairns (1972), Conte (1994), Barchiesi (2001), and Harrison (2013)), the goal is to present elements and topics that support the existence of the homoerotic subgenre. The research is divided into five chapters: initially, it is presented a context about Greek and Roman pederasty, followed by the first chapter on discussions about genre studies in Classical Studies. Subsequently, poems by each poet are analyzed separately, namely: poems 24, 48, 81, and 99 by Catullus; elegies 1.4, 1.8, 1.9 by Tibullus; the second bucolic by Virgil; and odes 4.1 and 4.10 by Horace. Finally, it is provided the translation of the poems present in the anthology “*Por que calar nossos Amores? Poesia homoerótica latina*”.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
INTRODUÇÃO	13
Pederastia grega e romana	15
O <i>puer</i> e os poemas pederásticos romanos	19
1. GÊNEROS POÉTICOS NOS ESTUDOS CLÁSSICOS	22
1.2 O gênero <i>Paidikón</i>	27
2. CATULO	31
2.1 <i>Flosculus Iuuentiorum</i> : o <i>puer</i> catuliano	31
2.2 O Ciclo de Juvêncio	35
2.3 <i>Flosculus Iuuentiorum</i> ; <i>mellitos oculos tuos</i> ; <i>mellite iuuenti</i> : uma linguagem afeminada?	38
2.4 A submissão do <i>amator</i>	55
2.5 <i>Neque seruus neque arca</i> : a pobreza dos rivais	57
3. TIBULO	61
3.1 A elegia tibuliana	61
3.2 O ciclo de Mátrato	65
3.3 O <i>puer</i> elegíaco como metapoesia	67
3.4 <i>Transiet aetas</i> : a efemeridade da juventude do <i>puer</i>	74
3.5 <i>Obsequio plurima uincet amor</i> : a submissão do <i>amator</i>	77
3.6 Elegias 1.8 e 1.9: construção e desconstrução metapoética do <i>puer</i> elegíaco	82
3.7 O arrependimento do <i>amator</i> submisso e as invectivas contra o rival	98
4. VIRGÍLIO	105
4.1 <i>Formosum Alexim</i> : a segunda Bucólica virgiliana	105
4.2 <i>Huc ades, o formose puer</i> : um convite para o subgênero homoerótico	115
5. HORÁCIO	123
5.1 <i>Heu, Ligurine</i> : o <i>puer</i> horaciano	123
5.1 <i>Inesperata ueniet pluma... deciderint comae</i> : a tópica da efemeridade	131
CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
Referências bibliográficas	140
Anexo – Texto latino e tradução dos poemas	155

APRESENTAÇÃO

O presente estudo tem por objeto poemas latinos cuja temática seja o homoerotismo “pederástico”, especificamente, textos dos poetas Gaio Valério Catulo (87-84 – 57-54 a.C.), Públio Virgílio Maro (70 – 19 a.C.), Quinto Horácio Flaco (65 – 8 a.C.) e Álbio Tibulo (55? – 19? a.C.). Por razões práticas, nosso recorte do *corpus* não vai além da época de Augusto. O intuito desta pesquisa é observar em que medida poemas de gêneros poéticos diversos (no sentido tradicional da concepção de gênero), mas com essa temática bastante específica, poderiam representar um subgênero próprio, a saber: o subgênero homoerótico “pederástico”.

O recorte que aqui propomos como *corpus* visa analisar, além do Ciclo de Juvêncio na obra de Catulo, poemas de autores do período augustano.¹ Para a seleção dos poemas, visamos aqueles que se centram em dois elementos primários (conforme a nomenclatura proposta por Francis Cairns (1972), em seu estudo em que classifica os gêneros em termos de conteúdo): um *amator* que se dirige a um *puer*, por quem está apaixonado.² Desse modo, poemas que abordam a temática da relação entre homens mas que não são centrados nessas duas figuras não foram incluídos em nosso *corpus*, como é o caso das invectivas ou dos poemas sobre a relação entre dois adultos. Acerca do levantamento de nosso *corpus*, gostaríamos ainda de destacar que foi de extrema importância o extenso trabalho desenvolvido por Thomas Kent Hubbard, *Homosexuality in Greece and Rome: A Sourcebook of Basic Documents* (2003), em que o estudioso apresenta diversos textos em latim e em grego, poéticos ou não, cuja temática é o homoerotismo.³

¹ Em *Homosexuality in Republican and Augustan Rome*, Saara Lilja (*apud* Williams 1999, p. 11) faz um recorte semelhante como *corpus* de seu estudo, propondo também como limite o ano de 14 d.C. Em seu caso, a estudiosa afirma ter ocorrido, após esse período, muita influência estrangeira (i.e. grega) oriundas de diferentes fontes, o que interferiria na produção e, consequentemente, na análise dos poemas. Williams (1999, p. 12), por sua vez, refuta essa alegação, afirmando que não houve alteração na questão do comportamento sexual dos romanos na transição da República para o Império nos primeiros séculos, sendo a permissão para a prática sexual entre um cidadão e um nascido livre na sociedade grega a única diferença entre pederastia grega e a romana, de modo que não poderia haver, então, tais influências nas composições dos poetas.

² A escolha de tais elementos como primários parte da sua presença também na poesia grega, especificamente na *paidikón*, canção de elogio pederástico cantada pelo amado a fim de seduzir o jovem nos simpósios. Sobre esse assunto, falaremos detalhadamente no primeiro capítulo do presente estudo.

³ Para consultar outros poemas sobre a mesma temática, sugerimos a leitura da publicação *Por que calar nossos amores? Poesia homoerótica latina*, antologia bilíngue organizada pelos estudiosos Raimundo Carvalho, Guilherme Gontijo Flores, Márcio Meirelles Gouvêa Júnior e João Angelo Oliva Neto, e que apresenta textos latinos e traduções inclusive de poemas a que temos acesso apenas de modo indireto, a

Nosso interesse nesta pesquisa se dá sobretudo porque não temos nos deparado com esse foco acerca dos gêneros nos estudos sobre o homoerotismo latino. Essa situação parece justificável se pensarmos que, por muitos séculos, obras com conteúdo homoerótico sofreram com a censura, seja na transmissão dos textos, seja em suas traduções para as línguas vernáculas, tendo grande parte de seu conteúdo ora omitido, ora atenuado.⁴ Esse cenário começou a se modificar a partir do momento em que os estudiosos passaram a considerar o homoerotismo como tema literário. Um importante estudo que contribuiu para isso foi a obra *Greek Homosexuality*, de K. J. Dover, publicada no ano de 1978.⁵ Nesse estudo, Dover procurou descrever o que considerou como o fenômeno de comportamento e sentimento homossexual (“phenomena of homosexual behaviour and sentiment”) a partir da iconografia e textos dos séculos VIII a II a.C., procurando evitar julgamentos morais que estavam presentes até então em estudos sobre o homoerotismo na cultura grega.⁶

Entretanto, ainda assim, a partir do momento em que foi se dando maior visibilidade a esse tipo de material, grande parte dos estudiosos passou a dedicar suas pesquisas a tentar reconstruir, a partir dos poemas, um contexto social das relações homoeróticas na Antiguidade. Um olhar mais atento, sobretudo ao gênero dos textos com essa temática, ainda estava relacionado aos gêneros canônicos, como a elegia e a lírica. Isso se deu também porque apenas a partir da segunda metade do século XX, com a publicação de *Generic composition in Greek and Roman Poetry*, de Francis Cairns, tornou-se possível direcionar o olhar para os gêneros literários dos textos antigos focando em seu conteúdo, teoria fundamental para a pesquisa que aqui desenvolvemos.

Neste estudo, apresentamos um capítulo introdutório acerca da pederastia grega e romana, uma vez que entendemos que sua compreensão contribuiria para a análise e interpretação dos poemas. No primeiro capítulo, visamos apresentar questões referentes

partir da menção ou citação presentes em outras obras. Nem todos os poemas homoeróticos desse livro são composições propriamente “pederásticas”, termo que explicaremos mais além.

⁴ Sobre a censura no poema 16 de Catulo em edições latinas e suas traduções para a língua portuguesa, cf. Alves (2018).

⁵ No Brasil, mais recentemente, além da já mencionada obra *Por que calar nossos amores?*, também encontramos publicações voltadas exclusivamente ao tema do homoerotismo. No ano de 2015, Anderson Martins Esteves, Katia Teonia Azevedo e Fávio Frohwein publicaram o livro *Homoerotismo na Antiguidade Clássica* (que no ano seguinte seria reeditado e publicado em versão digital); já no final de 2016, a revista *Hélide* (vol. 2, n. 3) publicou o dossiê *Homoerotismo na Antiguidade*. Sobre o homoerotismo em Marcial, temos a recente dissertação de Diogo Moraes Leite, intitulada *Os epigramas homoeróticos de Marcial: estudo e tradução*, defendida em abril de 2019.

⁶ Cf. Dover (1978, p. vii). Sobre o tratamento da relação entre homens na Grécia como tabu entre os estudiosos, cf. também Aldrich (2002, pp. 13-15).

às discussões sobre gêneros literários, destacando os elementos que consideraremos relevantes para a nossa análise. Nosso interesse em procurar identificar uma classificação genérica homoerótica segue na esteira dos estudos de alguns pesquisadores contemporâneos, como S. J. Harrison (2013, pp. 6-7), sobre a importância do gênero para a interpretação de uma obra:

Sobre essa questão fundamental acerca da importância do gênero para a interpretação, eu concordaria com Jonathan Culler que as classificações genéricas são vitais para o significado ao fornecerem ‘um conjunto de normas literárias às quais os textos podem ser relacionados e em virtude dos quais se tornam significativos e coerentes’, e com E. D. Hirsch que são os limites genéricos que de fato tornam possíveis as leituras críticas de uma obra, fornecendo uma matriz contra a qual se pode estabelecer uma interpretação.⁷

Já no capítulo segundo, abordamos os poemas do poeta veronense Catulo que constituem o chamado Ciclo de Juvêncio. Trata-se dos poemas 24, 48, 81 e 99. Sobre os textos latinos, para os poemas de Catulo adotamos o texto estabelecido por Georges Lafaye (1996), publicado pela editora *Les Belles Lettres*. Quanto à tradução dos poemas, ao longo da discussão do trabalho, quando não indicado o tradutor, as traduções são de nossa autoria. Ao final trabalho, apresentamos um anexo com as traduções poéticas completas dos poemas de Catulo aqui analisadas, todas realizadas por João Angelo Oliva Neto (2017), publicadas na obra *Por que calar nossos amores? Poesia homoerótica latina*.

O terceiro capítulo do presente estudo se dedica ao elegíaco Tibulo, que compôs três elegias de seu primeiro livro sob a temática homoerótica. São elas as elegias 1.4, 1.8, 1.9. Quanto ao texto latino, utilizaremos a edição de Robert Maltby (2002). Assim como no capítulo anterior, as passagens traduzidas sem indicação de tradução são de nossa autoria. Ao final do presente trabalho, apresentamos no Anexo a tradução poética feita por João Paulo Matedi Alves (2017), publicada também na obra *Por que calar nossos amores? Poesia homoerótica latina*.

Já no quarto capítulo, centraremos nosso olhar à segunda bucólica de Virgílio, em que presenciamos a fala do pastor Córídon direcionada ao seu amado, Aléxis. Quanto ao texto latino, adotamos o texto estabelecido por Eugène de Saint-Denis (1967), publicado pela editora *Les Belles Lettres*. Do mesmo modo que nos capítulos anteriores, as traduções

⁷ “On this key issue of the importance of genre for interpretation, I would agree with Jonathan Culler that genre classifications is vital for meaning in providing ‘a set of literary norms to which texts may be related and by virtue of which they become meaningful and coherent’, and with E. D. Hirsch that it is generic boundaries which in fact make the critical readings of a work possible by providing a matrix against which to set an interpretation”.

em que não há indicação de tradução são de nossa autoria. No anexo, ao final do trabalho, apresentamos uma tradução completa do poema realizada por Raimundo Carvalho (2017), publicada na obra *Por que calar nossos amores? Poesia homoerótica latina*.

O quinto capítulo do presente trabalho se dedicará a duas odes de Horácio: 4.1 e 4.10, que são direcionadas ao *puer* Ligurino. A edição latina das odes utilizada é publicada por Richard F. Thomas (2011), publicada pela editora *Cambridge University Press*. A tradução, quando não indicado o tradutor, será de nossa autoria. E, no anexo, apresentamos a tradução completa das duas odes realizada por Guilherme Gontijo Flores (2017) e publicada na obra *Por que calar nossos amores? Poesia homoerótica latina*. Vale ressaltar que, em todos os capítulos, outras edições latinas e traduções de cada autor também foram consultadas.

Em geral, as abreviações de autores e obras gregos e latinos mencionados na presente pesquisa seguem o padrão indicado, respectivamente, pelos dicionários *A Greek-English Lexicon* (Liddell&Scott) e *Oxford Latin Dictionary* (OLD). Por fim, vale informar que, sempre que apresentarmos um texto latino, procuramos uniformizar o uso do “u” consonantal como “u” nos textos latinos, ainda que a edição latina adotada apresente a consoante “v”.

Passemos, então, ao texto introdutório.

INTRODUÇÃO

“Criações literárias, as relações amorosas dos heróis épicos ou dos poetas mélicos podem provavelmente conduzir à reconstrução de uma representação do amor, mas, certamente, não à restituição de uma prática da sexualidade.”
(Calame, 2013, p. 47)

Primeiramente, antes de nos determos na análise dos poemas mesmos, parece-nos importante apresentar alguns aspectos sobre as relações homoeróticas na Antiguidade, sobretudo na sociedade romana. O motivo é poder interpretar com propriedade certos aspectos dos poemas que podem remeter ou não a comportamentos sabidamente próprios da sociedade romana. Buscamos, assim, evitar anacronismos e interpretações biografistas.⁸ Sabemos que a temática homoerótica se faz presente em muitos poemas daquele período, tanto na sociedade grega quanto na romana, e certas relações sexuais entre homens⁹ se faziam presentes também em seu cotidiano.¹⁰

Essa realidade parece ter sido motivo para que tenha surgido determinado tipo de análise que buscava, sobretudo no século XIX, uma reconstrução histórica a partir do conteúdo dos *carmina*, como se tais textos fossem relatos reais de experiências homoeróticas daquele período.¹¹ Entretanto, vale lembrar que, embora possam existir

⁸ Sobre a crítica acerca desse tipo de abordagem, indicamos o estudo de Paulo Sérgio de Vasconcellos (2016) *Persona poética e autor empírico na poesia amorosa romana*.

⁹ Sempre que possível, procuraremos empregar a expressão “relação/sexo entre homens” a fim de evitar o uso da expressão “relação homossexual” ou o termo “homossexualidade”, uma vez que, como destaca Williams (1999, p. 260-261 nota 13), seu sentido está mais atrelado à questão de orientação sexual e evoca uma ideologia segundo os estudos da Psicologia moderna, que não pretendemos abordar aqui. Alguns estudiosos consideram a homossexualidade uma condição biológica e, portanto, presente também na sociedade romana. Sobre essa discussão, cf. Pollini (1999, p. 45 nota 27), que defende inclusive o uso dos termos “homossexual” e “homossexualidade” para se referir ao comportamento sexual na Antiguidade (pp. 23-24). Nesse sentido, Richlin (1993, p. 526) também defende o emprego do termo “homossexual”, mas para se referir especificamente aos romanos que optavam por ser penetrados durante uma relação entre homens. Sobre o termo “homossexual” propriamente dito, ele teria sido empregado pela primeira vez no ano de 1869 (cf. Cartledge, 1981, p. 30 nota 6); cf. ainda Candido (2016, pp. 36-37). Sobre o conceito de masculinidade, seguiremos o proposto por Williams (1999, p. 4), que se refere a ele como um “complexo de valores e ideias que podem ser mais proficuamente entendidos como uma tradição cultural do que como um dado biológico” (“Masculinity refers to a complex of values and ideals that can more profitably be understood as a cultural tradition than as a biological given”).

¹⁰ É importante termos em mente, como nos lembra Walters (1997, p. 29), que os testemunhos antigos a que temos acesso sobre as relações sexuais entre homens estão presentes nos textos de autores que eram homens e que faziam parte da elite romana da época e, portanto, refletiam uma ideologia hegemônica dessa camada da sociedade. Sobre essa questão, discutiremos a seguir ao abordarmos as imagens “ativo vs passivo” / “penetrador vs penetrado”.

¹¹ Um estudo sobre o panorama da teoria crítica literária acerca da poesia latina e essa abordagem histórica à poesia latina, que resultaria na criação do gênero textual denominado “poesia-história”, pode ser apreciado no artigo “Breve história da crítica da Literatura Latina”, de Martins (2008a).

elementos verossímeis nos poemas, que poderiam corroborar fatos históricos, é esse tipo de abordagem biográfica que pretendemos evitar aqui, uma vez que ela, na verdade, desvia o olhar do caráter literário do texto para criar hipóteses incertas que em nada contribuem em sua análise.¹² Além do que, pode-se criar, nessa abordagem, um círculo vicioso: o texto é tomado como fonte para reconstituir comportamentos e, em seguida, essa reconstituição ser empregada para interpretar esses mesmos poemas ou outros poemas de mesma temática. Nesse sentido, G. B. Conte, em seu estudo “Genre between Empiricism and Theory” (1994), comenta que a poesia não trabalha com elementos reais, mas, sim, com uma realidade cultural marcada por convenções e tensões, de modo que a análise biográfica não corresponderia então à realidade:

Assim, a poesia não trabalha em realidades ‘primárias’, objetos nus e isolados para coleta, mas trata de uma realidade cultural (ou, se se preferir, culturalizada), uma semiótica já marcada por convenções e tensões. É por isso que a abordagem biográfica não faz justiça à realidade.¹³

Além disso, parece-nos relevante apresentar algumas questões sobre como essas relações se davam naquela época.¹⁴ Isso se faz importante porque, além de se tratar de um período tão distante do contexto atual em que vivemos, as informações acerca desses códigos de comportamento esperados dos cidadãos romanos, ao menos da elite (sobre a qual temos mais informações), desde que manejadas com a devida cautela, contribuirão para a interpretação dos poemas de nosso *corpus*, como no caso dos textos de Catulo dedicados à *persona* de um jovem nascido livre, Juvêncio. Antes de abordarmos esse tema na sociedade romana, procuraremos levantar algumas questões sobre a pederastia¹⁵ na

¹² Essa questão será discutida mais detalhadamente nos capítulos em que apresentarmos as críticas acerca das obras dos poetas.

¹³ “Hence, poetry does not work on “primary” realities, naked, isolated objects for collection, but instead deals with a cultural (or, if you prefer, culturalized) reality, a semiotic one, already marked by conventions and tensions. That is why the biographical approach does not do justice to reality” (Conte, 1994, p. 111).

¹⁴ Para Williams (1999, p. 9), embora os poemas não tenham uma autenticidade histórica, eles representam o comportamento do cidadão romano quanto ao que era considerado aceitável em uma relação entre homens.

¹⁵ Termo originado de *paiderastia* (“amor por meninos”), uma composição de *paid-* (menino) e do termo *erastēs*, derivação de *eran* “amar”, cujo sentido está relacionado a um adulto responsável por cuidar, amar e educar um jovem, segundo Candido (2014, pp. 36-37). Cf. também Lear (2014, p. 106), que apresenta, em seu estudo *Ancient Pederasty: An Introduction*, diversas informações acerca desse costume, como a época de seu possível surgimento, o local onde era praticado, quem eram seus praticantes, as iconografias a que temos acesso sobre pederastia, assim como os limites desse costume para que ele fosse socialmente aceito. Cf. ainda Williams (1999, p. 264 nota 3).

sociedade grega e em que medida ela influenciou a sociedade romana, mais especificamente, a do século I a.C., período de composição dos poemas de nosso *corpus*.

Pederastia grega e romana

Alguns autores apontam que a relação sexual entre homens eram geralmente aceitas socialmente desde que respeitadas algumas condições.¹⁶ Da época arcaica grega até o período helenístico, a pederastia era um costume cuja função era contribuir com a educação dos jovens, como nos rituais de iniciação para a idade adulta, quando eles adquiriam a cidadania.¹⁷ Segundo Candido (2014, p. 38), essas relações temporárias que envolviam um homem mais velho (chamado de *erastēs*, cuja idade variava entre vinte e vinte e cinco anos) e um menino mais jovem (*erōmenos*),¹⁸ ambos cidadãos e pertencentes à aristocracia, eram toleradas e inclusive encorajadas na sociedade ateniense.

O ritual que envolvia o *erastēs* e o *erōmenos* estabelece uma relação com a mitologia, como nos aponta Candido (2014, p. 37). Segundo a estudiosa, alguns especialistas veem uma relação entre a pederastia no mundo grego e a mitologia grega, uma vez que a narrativa mítica ligada ao sexo também deteria certo conteúdo ritual de iniciação. Como exemplo, pode-se mencionar a atuação de Zeus como *erastēs* de Ganimedes, assim como o modo em que os jovens Jacinto, Narciso e Ciparisso foram *erōmenoi* iniciados por Apolo.

Os princípios que envolviam a pedagogia erótica estabeleciam regras que visavam também testar as virtudes do *erastēs* na conquista do *erōmenos*. Na competição que envolvia a conquista do jovem, tais regras

encorajam os *erastai* a perseguirem os *erōmenoi* que buscam fugir, ou seja, realizava-se o ato da caça, prática tradicional masculina e de caráter aristocrático dos helenos. A vitória na perseguição materializava-se através da atração dos presentes como forma de estabelecer um vínculo de comprometimento na relação, e o jovem a ser conquistado, ao aceitar os presentes, ratificava o relacionamento.¹⁹

As funções e os significados que a pederastia operava na sociedade grega mudaram ao longo da história. De acordo com Aldrich (2002, p. 16), é possível

¹⁶ Cf. Pollini (1999, p. 22); Williams (1999, p. 20).

¹⁷ Cf. Candido (2014, p. 40).

¹⁸ Cf. também Andrade (2017, p. 68).

¹⁹ Cf. Candido (2014, p. 39).

reconhecer três fases da história da pederastia que surgiu na Ática. Na era arcaica, a pederastia era parte do ritual iniciático da aristocracia grega e tinha por função introduzir o jovem à idade adulta, contribuindo com sua educação. Nessa situação, o *erastēs* servia como modelo para o *erōmenos* e oferecia ao jovem presentes que marcariam essa passagem: uma armadura (que o identificaria como um guerreiro), um boi (para que fosse sacrificado aos deuses) e uma taça (que simbolizava sua admissão nos banquetes). Em um segundo momento, algumas das conotações simbólicas iniciáticas se perderiam, momento em que a pederastia passa a estar mais relacionada ao ensino de habilidades masculinas, como a caça. E, em sua terceira fase, já no período clássico, a pederastia se generalizaria entre a população livre, passando a perder sua conotação pedagógica e se tornando uma relação erótica voltada para a satisfação sexual.²⁰

É importante destacar uma característica dessa relação entre *erastēs* e *erōmenos* que diferiria das que ocorriam em Roma: os jovens envolvidos nas relações pederásticas eram jovens nascidos livres que ainda não tinham atingido a cidadania plena. De acordo com Candido (2014, pp. 39-40), cabia ao *erastēs* ensinar o jovem a se tornar um adulto sábio, justo e nobre, formando um cidadão ideal que viria a contribuir com a *polis* na política, por exemplo. Em contrapartida, o *erōmenos* deveria ser submisso ao *erastēs*, inclusive sexualmente, exercendo a função de passivo na relação sexual. Essa relação duraria até que o *erōmenos* atingisse a idade de se tornar um cidadão.²¹

Vale lembrar, ainda, que no mundo grego havia diferenças no modo como cada sociedade lidava com a pederastia. Em Esparta, por exemplo, as relações pederásticas estavam relacionadas ao contexto militar. Além de uma função educativa, em que o *erastēs* se tornava um modelo a ser seguido pelo jovem *erōmenos*, elas também significavam a criação de um importante elo de amizade entre os dois.²² Segundo Vecchiatti (2008, p. 44 *apud* Andrade, 2017, p. 69), a presença dos jovens no exército o tornaria mais eficiente, uma vez que o soldado, além de lutar pela sua cidade-estado, também se esforçaria para proteger a vida dos jovens amados.²³ Esse cenário, inclusive,

²⁰ Ainda sobre a função pedagógica da pederastia nos banquetes, cf. Bremmer (1990, pp. 135-148).

²¹ É importante ressaltarmos, aqui, que a noção sobre passividade e sua reprovação na sociedade grega seriam concernentes aos gregos do período clássico, de acordo com Calame (2013, p. 92). Para o estudioso, a reprovação no período clássico estava mais associada à passividade dos homens afeminados, situação retratada sobretudo nas comédias gregas. Ainda segundo Calame, a “homofilia grega foi interpretada em termos de polaridade ativa/passiva nos papéis sexuais tanto pelos eruditos que se inspiraram nos filósofos antigos, tais como K. J. Dover (1978) e M. Foucault (1984) [...], quanto pelos eruditos influenciados pelo movimento feminista, como E. Keuls (1985) ou E. Cantarella (1988)”. Sobre essa questão, cf. também Davidson (2001, pp. 3-51).

²² Cf. Cartledge (1981, p. 28).

²³ Cf. ainda Lear (2014, p. 116).

estaria presente no Batalhão Sagrado de Tebas, mencionado por Xenofonte (*Simpósio* 8.34) e Plutarco (*Pelópidas* 18–19). Segundo esses autores, o batalhão seria uma tropa militar de elite, composta por 300 soldados, e que teria vencido Esparta na Batalha de Leuctra, em 371 a.C.²⁴ O que se destaca nessa tropa é o fato de que ela seria formada por amantes do mesmo sexo, ou seja, tratava-se de 150 casais de soldados amantes (*erastai*) e amados (*erōmenoi*).²⁵

A permissão grega de se relacionar sexualmente com um nascido-livre talvez seja a maior diferença entre a pederastia que acontecia em Roma e na Grécia, mais especificamente, em Atenas,²⁶ a ponto de alguns estudiosos atribuírem a essa relação a criação de uma lei que procurasse regular o comportamento do cidadão romano por meio de um viés moral.²⁷ Embora haja poucos testemunhos sobre ela e tenha interpretação controversa, parece acertado que a lei Escantínia (*lex Scantinia*) teria como intenção penalizar o cidadão que, além de assumir o papel de passivo nas relações sexuais, mantivesse também relações com um cidadão nascido livre.²⁸ A data da criação da lei é incerta, assim como as menções diretas a ela são poucas, como afirma Pollini (1999, p. 27). De acordo com o estudioso, ela deve ter sido criada entre os séculos III e II a. C.,²⁹ provavelmente em um momento em que Roma estava sendo muito influenciada pela cultura e costumes gregos.

²⁴ Plutarco *Pel.* 18: “um grupo cimentado sobre os laços da amizade baseada no amor nunca se romperá e é invencível; já que os amantes, envergonhados de não serem dignos ante a vista de seus amados e os amados ante a vista de seus amantes, desejosos se arrojam ao perigo para o alívio de uns e outros.” (tradução de Gilson Cesar Cardoso, 1991).

²⁵ Cf. Alves (2013, pp. 136-137) e Pastore (2011, pp. 41-44). Um contraponto sobre a possibilidade de o Batalhão Sagrado de Tebas não ter se baseado em uma realidade histórica pode ser conferido em Leitaio (2014, p. 234), que menciona a ausência desse fato em textos historiográficos que cobrem a hegemonia tebana do século IV, mas presente apenas em textos moralizantes como os de Xenofonte e de Plutarco, o que sugeriria, então, a origem do batalhão como “uma fantasia política utópica dentro do círculo socrático no início do século IV” (“But this detail is attested only in moralizing texts such as Xenophon’s Symposium (8.34) and Plutarch’s Pelopidas (18–19) and is notably absent in historiographic texts that cover the Theban hegemony of the fourth century, such as Xenophon’s own Hellenica; it has been suggested that the tradition of an erotic Sacred Band was not based on a historical reality, but originated as a utopian political fantasy within the Socratic circle in the early fourth century”).

²⁶ Cf. Williams (1999, p. 20); Pollini (1997, p. 23); Walters (1997, p. 31).

²⁷ Uma dessas regulações se referia à proibição de um cidadão romano exercer o papel de passivo em uma relação sexual. Cf. Pollini (1999, p. 22 e 27); Lear (2014, p. 106); Walters (1999, p. 34-35). Sobre esse tipo de comportamento, considerado moralmente ilícito pela elite romana e retratado em diversos epigramas de Marcial, cf. Leite (2019, pp. 62-109).

²⁸ Cf. Williams (1999, p. 120), que apresenta, ainda, diversos estudos acerca das possíveis punições da Lei Escantínia. Cf. ainda Pollini (1999, p. 46 nota 57) e Richlin (1993, pp. 569-570), que indicam bibliografia sobre a lei.

²⁹ Williams (1999, p. 312 nota 98) menciona que a referência mais antiga e concreta que se tem sobre a lei remete ao ano de 50 a.C., em uma passagem de Cícero (*Fam.* VIII, 12 - 14), em que o orador acusa Ápio de tentar atacá-lo fazendo uso da lei Escantínia.

Na introdução de seu estudo *Roman Homosexuality*, Williams (1999, p. 18) apresenta alguns aspectos sobre o comportamento sexual dos cidadãos romanos, como o fato de que a eles havia a liberdade de manter relações sexuais com outros homens, desde que eles fossem seus próprios escravos, ex-escravos, não-cidadãos ou homens que se prostituíam, todos mais jovens. Além disso, cabia ao cidadão desempenhar o papel de ativo na relação, ou seja, que penetrasse o outro, seja por via oral ou anal, já que não ser penetrado em uma relação sexual era o que se esperava do comportamento sexual masculino na época, como mencionamos anteriormente.³⁰ Em uma passagem de Sêneca, o Velho, citada por Paul Veyne (2008, p. 243), esse assunto é abordado:

‘A impudícia [quer dizer, a passividade] é uma infâmia para um homem livre’, escreve Sêneca, o Velho; ‘para um escravo é seu dever mais absoluto diante do seu dono; para o alforriado, torna-se um dever moral de complacência’³¹

Isso porque, para os romanos, a relação sexual indicava uma relação de poder e, portanto, seus cidadãos deveriam manter um comportamento de dominância, e não um comportamento que os igualasse ao das mulheres em uma relação sexual, visto que elas, naquela época, assim como os escravos, também eram consideradas seres inferiores, subordinados e controlados por homens.³² De acordo com Pollini (1997, p. 23), uma das possíveis justificativas para esse protocolo estava no fato de que a falocêntrica sociedade romana esperava do cidadão romano uma postura de dominância masculina, seja na guerra, na política ou nas relações sexuais. Essa imagem de dominância estaria refletida,

³⁰ Além desses protocolos tradicionais gerais, Williams comenta que um aspecto bastante relevante não era a prática sexual propriamente dita de determinada pessoa, mas como os demais cidadãos viam essa determinada pessoa. Ou seja, não era necessariamente o que ela fazia, mas o que diziam que essa pessoa fazia (a imagem que ela tinha), e o que seus pares falavam sobre ela. É interessante observarmos que essa situação é também explorada pelos poetas em seus poemas. Catulo, por exemplo, ao ter sua virilidade questionada por Aurélio e Fúrio, direciona suas invectivas contra os rivais no *carmen* 16 de seu *libellus*, ameaçando penetrá-los por via anal (*pedicabo*) e oral (*irrumabo*).

³¹ A passagem mencionada por Veyne está contida na obra *Declamações* 4. 10 (*impudicitia in ingenuo crimen est, in seruo necessitas, in liberto officium*, “a impudícia é um crime para um nascido livre, uma necessidade para o escravo e um dever para o liberto”), e não se refere exatamente às relações entre homens de modo geral, mas ao discurso de um certo Hatério ao empregar expressões inusuais ao defender um liberto que se relacionava com seu senhor.

³² Sobre a questão de submissão e dominância, Pinto (2001, pp. 183-186) questiona a submissão atribuída ao indivíduo penetrado, como se ele não tivesse alguma ação ou desejo no ato. Para demonstrar a existência desse tipo de comportamento, o estudioso recorre à iconografia, tanto nas pinturas das paredes de Pompeia, como também no Warren Cup. Este último, um vaso de prata em que nos deparamos com duas cenas: uma, que representa a relação sexual entre um senhor e seu escravo (lado A); e uma segunda (lado B), em que dois homens, de idades próximas, mantêm relações. Nesse caso, o próprio fato de a cena estar representada em um vaso já seria um indicativo, segundo estudiosos, de se tratar de uma prática existente na época. Cf. ainda Richlin (1997, p. 531).

inclusive, na descendência mítica do povo romano do deus da guerra, Marte.³³ Entretanto, o estudioso faz uma ressalva: apesar de o papel do cidadão romano ser definido socialmente como “penetrador impenetrável” (“impenetrable penetrator”), na prática nem sempre isso ocorria. Walters (1997), em seu estudo “Invading the Roman body: manliness and impenetrability in Roman thought”, procura demonstrar que o protocolo sexual romano acerca da impenetrabilidade refletia um padrão de comportamento esperado de um cidadão romano e, portanto, apropriado a um membro da elite da época. Desse modo, tal padrão não refletiria, necessariamente, o comportamento da sociedade de um modo geral.

O estudo de Richlin (1997, pp. 530-531) corrobora essa linha de pensamento: a estudiosa procura apresentar diversos termos latinos para representar “um homem que gosta de ser penetrado por outro homem” (“a man who likes to be penetrated by another man”) que eram empregados pelos romanos, e defende, inclusive, conforme já mencionamos, o emprego do termo moderno “homossexual” para se referir aos homens daquele período. Os termos latinos mencionados por ela, substantivos e adjetivos, são: *pathicus*, *exoletus*, *concubinus*, *spintria*, *puer*, *pullus*, *pusio*, *delicatus*, *mollis*, *tener*, *debilis*, *effeminatus*, *discinctus*, *morbosus*.³⁴

A partir dessas informações sobre o comportamento sexual romano entre homens, procuraremos observar como é retratada a imagem do *puer*, figura central dos poemas pederásticos aqui analisados, e como ela é retratada nos textos que compõem nosso *corpus*.

O *puer* e os poemas pederásticos romanos

Uma das características temáticas com as quais nos deparamos nos poemas homoeróticos do *corpus* aqui selecionado, e que será foco de nosso estudo, é a presença de um jovem amado sobre quem o poeta se exprime em seus versos. Assim como na

³³ Walters (1997, p. 30) comenta, ainda, que uma forma de definir esse cidadão penetrado por outro homem era por meio da expressão *muliebria pati*, ou seja, “ter a experiência de uma mulher”. Já sobre a sociedade grega, Dover (2007, pp. 148-149) nos informa que um cidadão adulto que optasse por ser passivo em uma relação sexual estaria se desligando do corpo dos cidadãos homens, escolhendo ser tratado como objeto à disposição de um outro cidadão, o que indicaria a perda de seu *status* de cidadão e, conseqüentemente, passaria então a integrar a mesma categoria de mulheres e estrangeiros.

³⁴ Williams (1999, p. 173) nos lembra ainda do termo *impudicus*. Podemos lembrar também que expressões como *parum pudicus* (presente em Catulo 16.4 e 8) e *male mas* (presente em Catulo 16.13) têm essa mesma conotação.

poesia grega,³⁵ esses *pueri* eram jovens que se destacavam por sua beleza. De acordo com Williams (1999, pp. 56-57), a figura de Ganimedes, jovem príncipe troiano, aparece como o arquétipo de beleza e de jovem escravo sexualmente desejável: segundo a história mitológica, devido a sua beleza, Ganimedes foi raptado por Júpiter, que o transformou em seu escravo escanção. Assim, o jovem teria eternamente servido ao deus no Olimpo, além de ser também seu amante.³⁶ Vale lembrar que no mito, porém, Ganimedes primitivamente não era um escravo, mas, como diz Grimal (1993, p. 181): “um jovem herói, que pertencia à estirpe real de Troia e que era descendente de Dárdano”.

Sobre a idade do jovem amado, Pollini (1999, p. 34) comenta que ela não era definida cronologicamente, uma vez que o limite para que um jovem continuasse a ser considerado um *puer* era a ausência de pelos em seu corpo e na região da barba.³⁷ Essa condição é retratada, por exemplo, no epigrama IX 4, 7, de Marcial:

*Cur, here quod dederas, hodie, puer Hylle, negasti,
durus tam subito qui modo mitis eras?
Sed iam causaris **barbamque annosque pilosque.**
O nox quam longa es quae facis una senem!
Quid nos derides? Here qui puer, Hylle, fuisti,
dic nobis, hodie qua ratione uir es?*

“Hoje negas, menino, o que ontem deste, ó Hilo?,
agora rude, há pouco só doçura?
Alegas **barba e idade e pelos**: como és longa,
noite, que fazes, tu sozinha, um velho!
Ris de quê, Hilo? Tu, que ontem eras menino,
hoje, me diz, por que razão és homem?”
(Trad. de João Angelo Oliva Neto, 2017, p. 191, *grifo nosso*)

Como se vê, a existência de certas condições físicas tornaria inapropriado o papel de *puer* para um jovem. Por esse motivo, alguns senhores romanos poderiam inclusive castrar seus *pueri* a fim de que eles mantivessem tais características.³⁸ A partir de alguns

³⁵ De acordo com Murgatroyd (1977, pp. 107-110), a poesia homoerótica grega costuma apresentar um tom bastante sério, em que o poeta é retratado como uma pessoa perdidamente apaixonada por seu *puer*, tendo o elemento humor rara presença na poesia homoerótica de alguns poetas, como Anacreonte, Dioscórides e Meléagro. O estudioso faz, ainda, nesse estudo, um levantamento de diversos autores que exemplificam essas questões.

³⁶ Para as diversas fontes antigas em que a beleza de Ganimedes é abordada, cf. Williams (1999, p. 298 nota 235).

³⁷ Cf. ainda Lear (2014, p. 109) e Candido (2014, p. 45).

³⁸ Cf. Walters (1997, p. 31), que menciona uma passagem de Sêneca (*Ep.* 122.7) acerca de um escravo que fora castrado a fim de que preservasse as características juvenis: “Sêneca usa essa oposição de “senso comum” quando escreve sobre um escravo castrado para preservar sua beleza juvenil: ‘Ele nunca será um homem, para que possa suportar a penetração de um homem por muito tempo’” (“Seneca uses this

testemunhos que nos foram legados e estão presentes na *Antologia Palatina*, Murgatroyd (1977, p. 105 nota 2) menciona algumas idades que poderiam sugerir um certo limite: de acordo com Meléagro, um *puer* poderia ter como idade limite os dezoito anos;³⁹ já Escitino, poeta e filósofo do século IV a.C., mencionaria os dezesseis anos como idade conveniente;⁴⁰ e Estratão, por sua vez, indicaria a idade entre os doze e dezessete anos como período em que um jovem seria atraente a um cidadão.⁴¹

Além da imagem de delicadeza, de afeminação e da pouca idade, há outra semelhança com o qual nos deparamos entre as *personae* do *erōmenos* da Grécia arcaica e do *puer* romano geralmente presentes nos poemas: trata-se do seu comportamento (segundo o eu poético) bastante cruel, infiel e ganancioso. De acordo com Murgatroyd (1977, pp. 106-107), as relações eram descritas nos poemas como pouco tranquilas, destacando a imagem de um poeta que constantemente lamentava o comportamento do jovem, que ora o refutava, ora se envolvia com outros cidadãos. Ou, ainda, a imagem de um jovem que passava a ter um gosto mais refinado e mais caro, desprezando os presentes que antes eram aceitos.

A questão da descrição dos *pueri* presentes nos poemas de nosso *corpus* merecerá uma atenção mais pormenorizada, tópico que procuraremos desenvolver quando abordarmos tais textos ao longo dos capítulos da presente pesquisa. A seguir, faremos algumas observações acerca do estudo dos gêneros poéticos da Antiguidade, destacando os elementos teóricos que serão usados neste estudo.

“commonsensical” opposition when he writes of a male slave castrated to preserve his youthful beauty, ‘He will never be a man, so that he may be able to endure penetration by a man for a long time’”).

³⁹ A. P. 12.125: “Noite dentro, um sonho doce com um rapaz sorridente,/ de uns dezoito anos e ainda de clâmide/ trouxe-me Eros sob as mantas. Eu, à sua pele delicada/ encostei o peito, colhendo apenas vãs esperanças./ Abrasa-me ainda o prazer dessa memória. Nos olhos,/ guardo sempre o sonho que capturou essa visão alada./ Alma de loucas paixões! Deixa de uma vez, até em sonhos,/ de excitar-te em vão com tais miragens da beleza!” (tradução de Carlos A. Martins de Jesus, 2017, pp. 67-68), que lembra o que era a clâmide: “uma túnica curta sujeita ao ombro por uma pregadeira, identificava a classe dos efebos (até aos 18 anos)”.

⁴⁰ A. P. 12.22: “Atingiu-me a desgraça, grande guerra, grande fogo,/ pois Ilisso, na melhor idade para o amor,/ tem os anos convenientes (dezesseis), e mais ainda,/ os encantos todos, os grandes e os pequenos: para recitar, uma voz doce como o mel; para beijar,/ esses lábios, e para receber por trás a perfeição maior. Quanto sofrerei? Diz-me que apenas o olhe – velarei noites a fio,/ combatendo com a mão uma Cípris imaginária.” (tradução de Carlos A. Martins de Jesus, 2017, p. 37).

⁴¹ A. P. 12.4: “Gosto de um moço com doze anos, e muito mais/ desejo um que não tenha mais que treze; duas vezes sete – a mais doce flor d’amores,/ mais delicioso ainda o que acaba de fazer quinze;/ os de dezesseis, só para deuses; um com dezessete,/ nem me cabe buscá-lo, a Zeus e apenas a ele./ Quem busque com mais idade, já não tem prazer;/ consegue quanto muito um comum ‘e ele disse’.” (tradução de Carlos A. Martins de Jesus, 2017, p. 32).

1. GÊNEROS POÉTICOS NOS ESTUDOS CLÁSSICOS

*Nam quam uaria sint genera poematorum, Baebi,
quamque longe distincta alia ab aliis, sis, nosce.*
(Ácio, *Didascalica*, fr. 8).

“Quão diferentes são os gêneros de poemas, Bébio,
e quão muito diferentes são uns dos outros, por favor, aprenda.”

A tentativa de classificar as obras em determinados gêneros não é recente. Já na Antiguidade greco-romana, deparamo-nos com essa discussão no século IV a.C., como na *República* 3. 394c, de Platão (428–347 a.C.), que sugere a existência de três categorias em que uma obra literária se enquadraria: a que se construiria por imitação (comédia e tragédia); os ditirambos, que se configurariam pela exposição dos poetas (gênero narrativo); e a epopeia, que surgiria de uma combinação de ambas (gênero misto):

Percebeste muito bem, e creio que já se tornou bem evidente para ti o que antes não pude demonstrar-te; que em poesia e em prosa há uma espécie que é toda de imitação, como tu dizes que é a tragédia e a comédia; outra, de narração pelo próprio poeta – é nos ditirambos que pode encontrar-se de preferência; e outra ainda construída por ambas, que se usa na composição da epopeia e de muitos outros gêneros, se estás a compreender-me.
(Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, 2001, p. 118).

Harrison (2013, p. 2) nos lembra que essa divisão criou a taxonomia genérica tripartida de épico, drama e lírico, que foi muito influente na tradição ocidental e segue ainda bastante relevante na teoria genérica.⁴²

Décadas mais tarde, a *Poética*, de Aristóteles (384 – 322 a.C.), apresentaria um sistema de classificação distinto do sistema de Platão. Na seguinte passagem do filósofo grego, podemos perceber que o critério apenas métrico se torna insuficiente para definir um gênero, já que não se poderia equiparar Homero e Empédocles como poetas apenas baseando-se nos metros de suas composições:

A arte que emprega só simples palavras ou metros, quer misturando-os uns aos outros, quer servindo-se de apenas um gênero de metros permaneceu até agora inominada. Pois nada em comum teríamos para nomear os mimos de Sófron e Xenarco, os diálogos socráticos e

⁴² Cf. também Soares (2007, p. 9). Cf. ainda Costa (2014, p. 20 nota 55), que desenvolve uma excelente pesquisa acerca dos gêneros poéticos, sobretudo associados à performance, em sua tese intitulada *Gêneros poéticos na comédia de Plauto: traços de uma poética plautina imanente*, defendida no ano de 2014.

qualquer imitação que alguém fizesse mediante trímetros [jâmbicos] ou versos elegíacos ou outros meios semelhantes. Mas os homens ao metro juntaram a palavra “poeta”, chamando a uns “poetas elegíacos”, a outros “poetas épicos”, não segundo a imitação, mas segundo o metro utilizado. E se explicarem um tema de medicina ou de física em verso, é costume aplicar-lhe este nome, mas nada têm em comum Homero e Empédocles com exceção do metro. Por isso, é justo chamar àquele “poeta” e a este “fisiólogo” mais que “poeta”. (Arist. *Po.* 1448a, Tradução de João Angelo Oliva Neto, 2004, p. 112).

Segundo Harrison (2013, p. 3), o filósofo acrescenta uma ideia que considera crucial: a de adequação, em que passa a considerar também o conteúdo, ou seja, cada tipo de texto teria sua forma apropriada (como prosa ou verso, metro e ritmo, por exemplo) e assunto apropriado.⁴³ Como exemplo, teríamos a tragédia, que se ocuparia, como a poesia épica, de versar sobre homens nobres, ao passo que, na comédia, teríamos representados homens medíocres; ou, ainda, a diferenciação entre épica e tragédia, que se faria não pelo seu conteúdo (uma vez que ambas teriam o mesmo), mas sim pela sua extensão e metro. Ainda que não seja nosso intuito nos deter acerca das teorizações dos gêneros poéticos na Antiguidade, parece-nos importante destacar que mesmo naquele período eram diversas as abordagens e os aspectos destacados.⁴⁴

Autores romanos também viriam a apresentar uma arte poética, associando o assunto escolhido pelo autor e o ritmo, metro e tom empregado na obra. Em uma passagem de *Epístola aos Pisões*, Horácio (65 – 8 a.C.) parece complementar a ideia presente em Aristóteles, reafirmando que o entendimento acerca dos gêneros poéticos está relacionado a uma adequação entre forma e conteúdo:

<i>Res gestae regumque ducumque et tristia bella</i>	
<i>quo scribi possent numero, monstravit Homerus.</i>	
<i>Versibus impariter iunctis querimonia primum,</i>	75
<i>post etiam inclusa est uoti sententia compos;</i>	
<i>quis tamen exiguos elegos emiserit auctor,</i>	
<i>grammatici certant et adhuc sub iudice lis est</i>	
<i>Archilochum proprio rabies armauit iambo;</i>	
<i>hunc socci cepere pedem grandesque coturni,</i>	80
<i>alternis aptum sermonibus et popularis</i>	

⁴³ “Aristóteles, na *Poética* (1448a), acrescenta a ideia crucial de adequação: cada tipo literário tem uma forma naturalmente apropriada (prosa ou verso, metro, música, harmonia, tipo de fala) e assunto apropriado (de duração apropriada, dignidade, realismo)” (“Aristotle in the *Poetics* (1448a) adds the crucial further idea of appropriateness: each literary kind has a naturally appropriate medium (prose or verse, metre, music, harmony, kind of speech) and appropriate subject-matter (of fitting length, dignity, realism)”).

⁴⁴ Embora o emprego do termo “gênero” seja uma definição tardia, S. M. Braund (2001 p. 138), em texto introdutório à obra *Texts, Ideas, and the Classics: Scholarship, theory and classical literature*, recorda-nos de que o emprego do termo *genus*, com a noção de “gênero” que hoje conhecemos, já aparecia em Ácio (170 – 86 a.C.), como revela a passagem que colocamos como epígrafe deste capítulo: *Nam quam uaria sint genera poematum, Baebi, quamque longe distincta alia ab aliis, sis, nosce* (“Quão diferentes são os gêneros de poemas, Bébio,/ e quão muito diferentes são uns dos outros, por favor, aprenda.”).

*uinentem strepitus et natum rebus agendis.
Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum
et pugilem uictorem et equom certamine primum
et iuuenum curas et libera uina referre.* 85
*Discriptas seruare uices operumque colores
cur ego, si nequeo ignoroque, poeta salutor?
Cur nescire pudens praue quam discere malo?
Versibus exponi tragicis res comica non uult;
indignatur item priuatis ac prope socco* 90
*dignis carminibus narrari cena Thyestae.
Singula quaeque locum teneant sortita decentem.*

“As gestas de reis e de chefes, as tristes guerras
em que ritmo podem ser descritas Homero mostrou.
O lamento, primeiro, exprimia-se em versos desiguais que foram unidos: 75
depois, neles inclui-se também a expressão de um voto satisfeito.
Sobre que autor, porém, criou as tênues elegias,
disputam os gramáticos e até agora o litígio está *sub iudice*.
A raiva armou Arquíloco com o iambo que lhe é próprio.
Os tamancos [da comédia] e os grandes coturnos [da tragédia] adotaram este pé 80
apto às falas alternadas e a superar
o tumulto do público, nascido para ações que se realizam.
A Musa concedeu à lira cantar os deuses e os filhos dos deuses,
o pugilista vencedor e o primeiro cavalo na corrida;
os cuidados dos jovens e o vinho que liberta. 85
Se conservar as funções distintas e os tons dos gêneros
Eu não posso e não sei, por que sou saudado como poeta?
Por que, por falso pudor, prefiro ignorar a aprender?
A matéria cômica não quer ser exposta em versos trágicos;
O repasto de Tiestes indigna-se igualmente em ser narrado 90
em versos dignos, familiares, quase de comédia.
Cada qual [isto é, cada matéria] tenha decorosamente seu lugar conforme a sorte.”
(Tradução de João Angelo Oliva Neto, 2004, pp. 114-115)

Nessa passagem, observamos que o poeta romano esclarece que o critério para identificação de um gênero não é apenas formal, mas também relacionado ao seu conteúdo. O poeta, inclusive, demonstra o que seria essa associação entre forma/ritmo e conteúdo: hexâmetros para façanhas de reis e comandantes e guerras (vv. 73-74), dístico elegíaco para lamento (v. 75), iambo para a invectiva (v. 79), lírica para os “cuidados” dos jovens, isto é, seus amores, e os vinhos, ou seja, a poesia do simpósio, (vv. 83-85), além dos hinos religiosos e os epinícios. Importante também é observarmos que o poeta destaca o que seria a inadequação, ao mencionar que não caberia à comédia ser composta em versos trágicos (v. 89).

Já em um passado mais recente, sobretudo entre o final do século XIX e primeira metade do século XX, surgiram algumas outras teorias acerca dos gêneros. Uma delas, a de Ferdinand Brunetière (1849-1906), considerava o gênero literário como um processo biológico de seleção natural darwinista, no sentido de que, assim como a seleção natural

de Darwin, o desenvolvimento dos gêneros também passava por uma seleção natural em que os gêneros cruzavam entre si, modificavam-se por meio desses cruzamentos, e se renovavam (ou, ainda, desapareciam), de acordo com as circunstâncias culturais em que estavam inseridos. Já Benedetto Croce (1866-1952) proporia a negação da existência do gênero, procurando estabelecer uma classificação pela valorização de cada obra como única, individual.⁴⁵

No entanto, foi na segunda metade do século XX, em 1972, que surgiu uma teoria mais diretamente relevante para nossa pesquisa. Em *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, F. Cairns desenvolve seu estudo considerando os gêneros não como classificações literárias em termos de forma/conteúdo, como a épica, lírica, elegia ou epistolografia, mas sim uma classificação em termos exclusivamente de conteúdo:

os poemas e os discursos da Antiguidade clássica não são obras individuais completas internamente, mas são membros de classes de literatura conhecidas na Antiguidade como γένη ou εἶδη, as quais são descritas neste livro como *gêneros*. Gêneros, nesse sentido, não são classificações de literatura em termos de forma, como a épica, lírica, elegia ou epístola, mas classificações em termos de conteúdo.⁴⁶

Assim, cada gênero poderia ser pensado como um conjunto de elementos primários (como personagens, situações e funções, por exemplo) e secundários.⁴⁷ Na visão de Cairns (1972, p. 6 e p. 99), esses elementos secundários seriam os *topoi*: uma menor divisão da matéria de qualquer gênero em elementos que são importantes para os propósitos de análise e que, em combinação com os elementos primários, ajudariam a identificar o exemplo genérico. Seriam esses elementos primários, segundo Cairns, os “únicos árbitros finais de identidade genérica, uma vez que qualquer *topos* individual

⁴⁵ Cf. Rossi (1971, p. 71); Harrison (2013, p. 7); Barchiesi (2001, p. 146); Soares (2007, pp. 15-16). Uma outra teoria, a dos estudiosos Deubner e Kroll (denominada *Kreuzung der Gattungen*), propunha uma análise mecânica sobre a combinação e cruzamento de gêneros para que novos gêneros surgissem, e se limitava apenas a essa observação, ignorando o modo como esses gêneros se relacionavam e a particularidade de cada obra decorrente dessas relações. Sobre essa teoria, cf. Conte (1994, pp. 120-121) e, sobretudo, o capítulo “The Crossing”, de Barchiesi (2001).

⁴⁶ “the poems and speeches of classical antiquity are not internally complete, individual works but are members of classes of literature known in antiquity as γένη or εἶδη which will be described in this book as genres. Genres in this sense are not classifications of literature in terms of form as epic, lyric, elegy, or epistle, but classifications in terms of content” (Cairns, 1972, p. 6). Esse conceito ficou então denominado pelos estudiosos nos Estudos Clássicos como “gêneros de conteúdo” (“genres of content”), estando já presente em artigo de Cairns “Propertius 4.9: Hercules exclusus” and the dimensions of genre”, como nos informa Costa (2014, p. 7). Cf. ainda Harrison (2013, p. 3).

⁴⁷ Cf. Cairns (1972, p. 21).

específico (elemento secundário) pode ser encontrado em vários gêneros diferentes”.⁴⁸ Desse modo, esses elementos delimitariam o gênero em sua especificidade, de tal modo que o público poderia, por meio deles, saber a qual gênero o poema ou discurso pertenceria.

Tal perspectiva passou a ser estudada e mais contribuições de grande relevância para os estudos clássicos começaram então a surgir. Por sua vez, Conte (1994, pp. 106-107) concorda ser inaceitável a categorização genérica apenas por critérios da forma. No entanto, para o estudioso, também não parece plausível recorrer apenas ao conteúdo para determinar um gênero, uma vez que se corre o risco de não ser possível indicar as fronteiras entre o que pode ser considerado geral e o particular.⁴⁹ Conte propõe, então, uma relação entre conteúdo e forma para que se caracterize um gênero:

A meu ver, pelo menos uma função dá significado ao conceito crítico de gênero e torna produtivo o seu estudo: a função de associar elementos do conteúdo e forma, colocando-os em relação e correspondência entre si. Somente se a categoria de gênero for bem-sucedida em estabelecer uma conexão não-arbitrária e não-impressionista entre esses dois níveis, parece-me útil e, também, se assim posso dizer, sensato.⁵⁰

As observações de Conte se fazem extremamente relevantes para o estudo que propomos aqui, uma vez que não pretendemos destacar elementos e condições genéricas como se fosse um manual mecânico de composição poética para que possamos identificar um subgênero homoerótico.⁵¹ Assim como propõe o estudioso, é observando as estratégias de composição literária de cada autor, e sua relação entre forma e conteúdo, que procuraremos entender as funções desse possível subgênero e de que modo ele ali se

⁴⁸ “These *topoi* are the smallest divisions of the material of any genre useful for analytic purposes. Their usefulness lies material in the fact that they are the commonplaces which recur in different forms in different examples of the same genre. They help, in combination with the primary elements, to identify a generic example. But the primary elements are the only final arbiters of generic identity since any particular individual *topos* (secondary element) can be found in several different genres” (Cairns, 1972, p. 6).

⁴⁹ “Uma categoria de gênero baseada exclusivamente em características formais é claramente inaceitável. [...] é igualmente perigoso, e mais comum em estudos recentes, pensar em gênero como uma tipologia fundada exclusivamente em conteúdos recorrentes: *topoi*, temas e motivos repetidos, situações. Uma classificação por conteúdo corre o risco de nunca indicar a fronteira entre o geral e o particular” (“A category of genre based exclusively upon formal features is clearly unacceptable. [...] it is just as dangerous, and more common in recent studies, to think of genre as a typology founded exclusively upon recurring contents: *topoi*, repeated themes and motifs, situations. A classification by contents runs the danger of never indicating the boundary between the general and the particular”) (Conte, 1994, p. 107).

⁵⁰ “In my view, at least one function gives meaning to the critical concept of genre and makes its study productive: the function of associating elements of the content and form, putting them into relation and correspondence with each other. Only if the category of genre succeeds in the establishing a nonarbitrary and nonimpressionistic connection between these two levels does it seem to me useful and also, if I may say so, sensible” (Conte, 1994, pp. 106-107).

⁵¹ Conte (1994, p. 106).

estabelece, precavendo-nos de não criar uma proposta que redunde arbitrária. Nesse sentido, A. Barchiesi também destaca a importância de não se considerar forma e conteúdo isoladamente durante a apreciação de uma obra, destacando ainda a importância do gênero como o que os interliga, e que resulta na compreensão do texto pelo público leitor/ouvinte:

Quanto à minha própria ideia tradicional de gênero, escolho dois princípios básicos e um refinamento. Os princípios são que as pessoas estão inclinadas a imaginar o gênero como algo que abrange duas oposições, (i) conteúdo *versus* forma e (ii) textos literários *versus* sociedade, discurso, instituições. Eu não vejo muito sentido em todo o debate se os gêneros não forem usados para interligar essas oposições.⁵²

A partir desses estudos que direcionam um olhar aos poemas focando não apenas em sua forma ou conteúdo, mas sim numa relação entre ambos para a construção de sentido do poema, passaremos à observação dos poemas que integram nosso *corpus*. Antes, é importante destacarmos que a definição do que consideramos como elementos primários do gênero homoerótico (um *amator* que se dirige a um *puer*, por quem está apaixonado) estavam presentes já na poesia pederástica grega, o *paidikón*.

1.2 O gênero *Paidikón*

Na Grécia arcaica, clássica e helenística também nos deparamos com um tipo de poesia pederástica, em que um adulto se dirige a um menino ou efebo, a fim de seduzi-lo: a poesia mélica chamada de *paidikón*. De acordo com Ragusa (2017):

Trata-se da canção simposiástica entoada pelo conviva adulto – o simposiasta, aquele que celebra o simpósio – que é o amador (*erastês*) ao efebo que é o amado (*erómenos*) e o *país kalós*, o “belo menino” elogiado no *paidikón* que lhe é oferecido como presente de corte.

Durante a *performance*, “efebo elogiado e cortejado pelo amador dramatizado na *persona* do poeta é um dos que participam do simpósio”. A presença do jovem ali, além de enfeitar a festa com a sua juventude, serviria também para que ele aprendesse o papel da vida adulta que viria a desempenhar futuramente. Embora o gênero (ou subgênero

⁵² “As for my own traditional idea of genre, I choose two basic tenets plus a refinement. The tenets are that people are inclined to imagine genre as something that straddles two oppositions, (i) content versus form, and (ii) literary texts versus society, discourse, institutions. I don’t see much point in the whole debate if genres are not used to bridge those oppositions” (Barchiesi, 2001, p. 150).

mélico, como aventa Ragusa, 2017, p. 189) *paidikón* não fosse assim definido na Antiguidade,⁵³ podemos encontrar a sua nomenclatura presente em outros testemunhos antigos, como na obra *Banquete dos Eruditos*, do retórico e gramático grego Ateneu de Náucratis (séculos II-III d.C.). Nessa obra, uma coleção antológica em quinze livros, que abarca temas diversos, temos o terceiro livro dedicado ao mundo de *éros*.⁵⁴ Dentre os temas ali abordados, menciona-se a pederastia (564a): “Pois, de fato, antigamente, [os homens] amavam meninos [*paídōn*] (...), de sorte que vieram a ser chamados *paidiká* os meninos amados [*erōménous*]”.⁵⁵ Também ao apresentar um excerto de Anacreonte (563 a.C. – 478 a.C.), Ateneu menciona um predecessor desse poeta, Estesícoro (séculos VII-VI a.C.), que “compôs esse tipo de canções que antigamente eram chamadas *paídeia* ou *paidiká*” (601a).⁵⁶

Nos excertos apresentados por Ateneu, deparamo-nos frequentemente com a imagem do adulto arrebatado pela beleza presente no olhar do jovem. Em uma passagem em que Ateneu (564e) cita um fragmento de Píndaro (Fr. 123), temos:

τὰς δὲ Θεοξένου ἀκτῖνας πρὸς ὄσσων
μαρμαρυζοίσας δρακεῖς
ὅς μὴ πόθῳ κυμαίνεται, ἐξ ἀδάμαντος
ἢ σιδάρου κεχάλκευται μέλαιναν καρδίαν
ψυχρᾷ φλογί 5

“Mas, após fitar os raios a faiscar dos olhos de Teoxeno,
quem não for inundado com desejo, tem forjado 5
de adamantos o negro coração, ou de ferro,
com fria chama.”
(tradução de Giuliana Ragusa, 2017, p. 197).

Em Ateneu (564d), menciona-se um fragmento de Anacreonte (Fr. 360), em que o amante se vê dominado pelo jovem:

⁵³ Podemos mencionar que na criação da Biblioteca de Alexandria, em que houve uma tentativa de “reunir, guardar, estudar, editar, copiar, enfim, as obras dos grandes poetas de tempos já idos – o arcaico e o clássico” a partir do seu gênero, por exemplo, esses poemas pederásticos não estavam assim classificados, mas se encontravam dentre as demais mélicas que pertenciam ao gênero encômio. Cf. Ragusa (2017, pp. 187-188), que distingue encômio do *paidikón* pelo fato de que, no primeiro, estaria ausente o elemento erótico de sedução.

⁵⁴ Cf. Ragusa (2017, p. 190).

⁵⁵ Tradução de Ragusa (2017, p. 190), que apresenta a seguinte passagem em grego para o trecho traduzido: καὶ γὰρ τὸ παλαιὸν παίδων ἥρων, (...) ὅθεν καὶ καλεῖσθαι τοὺς ἐρωμένους συνέβη παιδικά.

⁵⁶ Tradução de Ragusa (2017, p. 195), que apresenta a seguinte passagem em grego para o trecho traduzido: καὶ Στῆσιχορος δ’ οὐ μετρίως ἐρωτικὸς γενόμενος συνέστησε καὶ τοῦτον τὸν τρόπον τῶν ἁσμάτων· ἃ δὴ καὶ τὸ παλαιὸν ἐκαλεῖτο παίδεια καὶ παιδικά.

erastēs tomado de desejo pelo *paîs kalós* [“belo menino”]”. Além desse aspecto, Ragusa (2017, p. 201) também destaca que o “elogio que enfoca a beleza do efebo que arrebatava o adulto que a contempla” seria um dos elementos que se espera do *paidikón*.⁵⁷

Passaremos agora à observação dos poemas que integram o *Ciclo de Juvêncio*, de Catulo. Ali, procuraremos descobrir se questões de forma, como uma composição repleta de termos empregados no diminutivo, e de conteúdo, como presença de tópicos como a submissão do *amator* pelo *puer* e a rivalidade estabelecida entre o *puer*, o eu poético e os amantes do jovem podem conjecturar uma pertinência genérica, ou seja, corroborar a possibilidade de identificarmos um subgênero homoerótico.

⁵⁷ Segundo Ragusa (2017, p. 201), essa posição é defendida por Vetta (1982, pp. 10-11), e seguida por outros helenistas, como Bernardini (1990, p. 72), Acosta-Hugues (2010, p. 116) e pela própria Ragusa (2010, pp. 391-394).

2. CATULO

“No universo do amor pederástico deste Catulo textual, a riqueza, a única abundância é, antes de tudo, o próprio exercício poético do delicado amor: sejam os trezentos mil beijos que quer dar em Juvêncio, seja aquele único beijinho que lhe rouba.”

Oliva Neto, 2017, p. 44.

2.1 *Flosculus Iuuentiorum*: o puer catuliano

O *liber* de Gaio Valério Catulo pode ser considerado, ao lado de *De rerum Natura*, de Tito Lucrécio Caro, a obra poética do fim do regime republicano em Roma a que temos acesso de modo mais completo.⁵⁸ Comumente dividido em três partes pela crítica, o livro de Catulo se insere em uma corrente denominada neotérica.⁵⁹ A partir dessa estética que visava, entre outras coisas, a transformação de qualquer matéria, de temática banal e cotidiana, as *nugae*,⁶⁰ em poesia, Catulo e os poetas de seu círculo buscavam atingir um grau de elaboração e refinamento até então inéditos na literatura latina.⁶¹ Isso porque, como nos lembra Cesila (2017, p. 58), esses poetas cultivavam

temas ligados ao cotidiano e ao indivíduo, sem as preocupações cívicas de exaltação da pátria, dos valores guerreiros da coletividade e das virtudes morais dos antepassados romanos (o *mos maiorum*).

Como veremos a seguir, essa estética se reflete nos poemas de nosso *corpus* catuliano tanto pela temática, como também na própria elaboração dos poemas, a partir da presença de um vocabulário repleto de diminutivos e adjetivos que produzem efeitos semânticos e sonoros.

Esse fazer poético catuliano tinha influência de Calímaco de Cirene (310 a.C. - 240 a.C.), sobre quem pouco se sabe, mas que teria influenciado tanto o poeta veronense

⁵⁸ Cf. Oliva Neto (2017, p. 43).

⁵⁹ Conte (1994, p. 136).

⁶⁰ Cf. Kenney e Clausen (1982 p. 175). Acerca da poesia de circunstância e da influência helenística nas composições de Catulo, indicamos a leitura dos textos introdutórios das edições de Fordyce (1987) e de Thomson (1997), assim como as introduções das traduções brasileiras de Vasconcellos (1991) e de Oliva Neto (1996).

⁶¹ Vasconcellos (1991, p. 18).

quanto os poetas coevos e os augustanos.⁶² A poesia de Calímaco, como se sabe, rechaçava poemas épicos longos e cíclicos, que narravam as façanhas de deuses e heróis à maneira de Homero, formato que também não encontramos em Catulo, cujos poemas com tal temática, breves e concisos, “epílios” (como se diz modernamente)⁶³, podem ser vistos como uma “espécie de épica em miniatura que, em comparação com a epopeia, pode ser considerada uma forma curta”.⁶⁴ Kenney e Clausen (1982, p. 184) comentam que esse fazer poético do período helenístico teria chegado aos romanos sobretudo através de Partênio de Niceia, poeta grego capturado e levado para Roma no ano de 73 a.C., e que teria então difundido ali a obra calimaquiana. No entanto, Barchiesi (2011, p. 515) sugere que a influência calimaquiana teria se dado antes desse período, por meio da poesia dos *Epigramas*.⁶⁵ Sob essa influência, Catulo e seus coevos protagonizaram importantes transformações no cenário da poesia romana, de modo que seus poemas, diferentemente das longas narrativas épicas, eram menores e assumiram uma perspectiva mais subjetiva.⁶⁶ Essa influência se refletiu também na linguagem do texto, cujo refinamento pode ser notado a partir da escolha do vocabulário que nos soa bastante delicada e afetiva, como veremos adiante.

A obra em si conta com mais de cem poemas, e não existe consenso entre os estudiosos se o livro, como nos chegou, teria sido assim organizado pelo autor, já que

⁶² Calímaco foi não apenas imitado como também mencionado pelo próprio Catulo em dois de seus poemas, a saber: os poemas 65 e 116. Além disso, o poema 66 de seu *liber* é uma tradução da elegia calimaquiana “A Trança de Berenice”. Cf. Oliva Neto (1996, p. 63). Sobre as obras de Calímaco, cf. Mair (1989); Kenney e Clausen (1996, pp. 815-816) e Acosta-Hugues *et alii* (2011). Sobre a influência de Calímaco em Roma, veja-se Hunter (2006) e o capítulo “Roman Callimachus” de Alessandro Barchiesi (2011, pp. 511-533). Sobre os poetas neotéricos coevos de Catulo, cf. Alves (2009).

⁶³ Cf. verbete *epyllion* no *The Oxford Classical Dictionary* (OCD) (2003, p. 550).

⁶⁴ Cf. Cesila (2017, p. 59).

⁶⁵ “A familiaridade com Calímaco – que nunca se tornou autor curricular nas escolas romanas – presumivelmente começou mesmo antes de os romanos terem escolas regulares, com a poesia dos *Epigramas*, já que esse era um gênero influente na Itália republicana e tem ligações com a cultura dos simpósios” (“Familiarity with Callimachus – who never became a curricular author in Roman schools—presumably started, even before the Romans had regular schools, with the poetry of the *Epigrams*, since this was an influential genre in republican Italy and has links with the culture of symposia”). Cf. ainda Granarolo (1971, pp. 14-15), que também indica que predecessores de Catulo já compunham poemas líricos de feição calimaquiana: “Deveríamos recordar que, antes mesmo dos neotéricos do século de Cícero, a geração de Lutácio Cátulo, Lévio, Mácio, Suévio e Édito praticava, nas palavras de Alfonsi, *Poetae Novi*, p. 29, ‘o culto da elegância, o refinamento da elocução considerada por si mesma em seus poderes de expressividade’?” (“Faut-il rappeler qu’avant même les néotériques du siècle de Cicéron, la génération des Lutatius Catulus, Laevius, Matius, Sueius, Aedituus avait pratiqué, selon le mot d’Alfonsi, *Poetae Novi*, p. 29, ‘le culte de l’élégance, le raffinement de l’élocution considérée en elle-même dans ses pouvoirs de l’expressivité’?”). No entanto, essas obras, de que só restam fragmentos, não podem ser aqui discutidas.

⁶⁶ A importância dessa assimilação é apontada por Oliva Neto (1996, p. 16), uma vez que a poesia helenística já existia desde o século III a.C., mas foram os poetas do grupo de Catulo que “incluíram a poesia latina na literatura mais sofisticada do período, que era escrita em grego”.

alguns desses poemas, os maiores, não se encaixariam no conceito de *nugae*,⁶⁷ que comparece no primeiro poema do livro e tem caráter programático, como é comum na poesia latina. Um dos critérios para a divisão, como nos informa Cesila (2017, pp. 60-61), procura aliar metro e extensão dos poemas. Assim, na primeira parte da obra teríamos os 60 primeiros poemas, em que encontramos as poesias de circunstância, compostas em metros variados, porém nenhuma delas em dístico elegíaco. Os oito poemas seguintes, de números 61 a 68, também em metros variados (sendo quatro deles em dísticos elegíacos – os poemas 65 a 68), são tradicionalmente denominados *carmina docta* ou *carmina longiora* (“poemas eruditos” ou “poemas mais longos”, respectivamente), uma vez que são de maior extensão e erudição mais visível, chegando a mais de quatrocentos versos, apresentando maior grau de refinamento em sua elaboração. Por fim, na última parte da obra, em que estariam os poemas 69 a 116, encontramos os poemas breves compostos em dísticos elegíacos e que os estudiosos denominam como epigramas.⁶⁸

Essa organização da obra, segundo Rodrigues (1993, p. 49), seria puramente formal, pautada nos metros empregados e não nas possíveis datas das composições ou semelhança dos assuntos ou temas. Nesse sentido, Conte (1994, p. 143 *apud* Cesila, 2017, p. 61) reforça a ideia de uma proposta de organização externa, uma vez que empregar o critério métrico seria um “critério de filólogos”. É interessante destacarmos a observação de Cesila (2017, p. 61) em relação à divisão da obra a partir da métrica, pois, segundo o estudioso, uma segunda forma de se pensar a estruturação do livro seria dividindo-o em duas partes: do poema 1 ao 64, poemas de metros variados; e do poema 65 a 116, poemas em dísticos elegíacos.⁶⁹ Vale lembrar que os eruditos alexandrinos organizaram livros de poetas por metro também: talvez Catulo imitasse a feição do livro de Safo tal como organizado por eles (apenas uma hipótese, mas possível). De fato, parece que os poemas sáficos tiveram uma edição alexandrina organizada por metro:

Enquanto os livros de Alceu foram ordenados por estudiosos alexandrinos de acordo com seu conteúdo e/ou cronologia interna, o princípio de ordenação predominante da divisão de

⁶⁷ *Quoi dono lepidum nouum libellum/ arida modo pumice expolitur?/ Corneli, tibi, namque tu solebas/ meas esse alicquid putare nugae* “A quem dedico esta graça de livro/ novinho em folhas recém-buriladas?/ A ti, Cornélio, pois tu costumavas/ Ver uma coisa qualquer nestas nugae” (*Carm.* 1, vv. 1-4, tradução de João Angelo Oliva Neto). Cf. Oliva Neto (1996, p. 57). Cf. ainda Cesila (2017, p. 61).

⁶⁸ Cf. também Vasconcellos (1991, p. 19) e Oliva Neto (1996, p. 35).

⁶⁹ Há outras possibilidades de se pensar a organização da obra de Catulo, que consideram, por exemplo, volumes que continham apenas os poemas de temáticas ligeiras, de 1 a 60 ou, ainda, de 1 a 60 e de 69 a 116. Ou, ainda, sobre um livrinho dedicado ao poeta Cornélio Nepos, que concentrariam os poemas de 1 a 14b. Sobre essas reflexões, cf. Cesila (2017, pp. 61-62).

livros na edição alexandrina de Safo, com exceção do livro intitulado *Epitalâmia*, era métrico.⁷⁰

Nessas duas propostas de organização da obra, os quatro poemas do ciclo de Juvêncio que compõem nosso *corpus* estariam separados. Os poemas 24 e 48 estariam presentes na primeira parte das duas propostas de divisão, e têm como metro empregado o hendecassílabo falécio. Já nos dois outros poemas que compõem o ciclo, 81 e 99, o metro empregado é o dístico elegíaco, o que os colocaria na terceira parte da obra de Catulo (ou na segunda, se considerarmos a proposta de Cesila sobre a divisão em apenas duas: metros variados e dísticos elegíacos). Sobre o gênero propriamente dito, embora seja consenso entre os estudiosos considerar os poemas 81 e 99 como epigramas (assim como todos os poemas da terceira parte que mencionamos anteriormente), essa definição não é consenso nos dois primeiros poemas de nosso ciclo temático. Isso porque esses dois poemas integrariam um grupo que alguns estudiosos tendem a considerar também como epigramas, já que “partilham em grande parte os mesmos temas, tratando das mesmas situações cotidianas, pessoais, centradas no indivíduo”.⁷¹ Para essa questão, Cesila (2017, p. 65) aponta os estudos de Martin e Gaillard, *Les genres littéraires à Rome* (1981): segundo os estudiosos, exceto os poemas 11, 34 e 51 (que seriam poemas líricos), todos os outros poemas da primeira parte da obra de Catulo poderiam ser considerados epigramas (1-10, 12-33, 35-50 e 52-60), análise que inclui os dois primeiros poemas do nosso ciclo de Juvêncio.

No entanto, assim como observa Cesila (2017, p. 75 nota 12), classificar a obra de Catulo a partir do sistema de gêneros já era problemático para os antigos, assim como também é para os estudiosos modernos. Nossa proposta aqui não pretende estabelecer uma nova divisão da obra. Entretanto, parece-nos possível pensarmos, a partir da observação de determinados elementos, como veremos neste capítulo, em um subgênero

⁷⁰ “Whereas Alcaeus’ books were ordered by Alexandrian scholars according to their content and/or internal chronology, the prevailing ordering principle of book-division in Sappho’s Alexandrian edition, with the exception of the book entitled *Epithalamia*, was metre.”. Cf. Prauscello (2021, p. 221). Poderíamos mencionar, ainda, um fato que pode ser significativo nessa questão: o primeiro fragmento de Safo traz a imagem de aves associada à Afrodite, em que se descreve o carro da deusa sendo puxado por pardais (“[...] E belos te conduziram/ velozes pardais em torno da terra negra [...]”, tradução de Juliana Ragusa, 2005, p. 273). Já em Catulo, após a dedicatória a Nepos, os dois primeiros poemas do *liber Catulli* têm por foco um pardal.

⁷¹ Cf. Cesila (2017, p. 63). O estudioso aponta, ainda, que, embora a métrica seja diversificada nos poemas desse bloco, ela não seria um critério decisivo para definir um poema como epigramático ou não, já que o esquema elegíaco, embora predominante nesse gênero, nunca foi o único empregado.

pederástico ao qual pertenceriam esses poemas do ciclo de Juvêncio. Dessa forma, essa proposta poderia ser considerada numa possível divisão da obra em gêneros ou subgêneros que, entretanto, não teriam sido sistematicamente agrupados sob tal critério. Sobre o ciclo de Juvêncio propriamente dito e esses elementos que sugerem a existência de um subgênero pederástico, falaremos a seguir.

2.2 O Ciclo de Juvêncio

Como apontado no capítulo introdutório desta pesquisa, os poemas que consideramos pederásticos são aqueles nos quais encontramos a presença de uma *persona* poética masculina que dirige seus versos a um jovem amado. No *liber* de Catulo, como vimos, quatro poemas são dedicados ao *puer* Juvêncio. São eles, como já mencionamos: os poemas de número 24, 48 (ambos em hendecassílabo falécio) e os de número 81 e 99 (ambos em dístico elegíaco).

No poema 24, que é direcionado nominalmente a Juvêncio no primeiro verso: *O qui flosculus es Iuuentiorum* (“Ó tu, que és a florzinha dos Juvêncios”), Catulo procura aconselhar o *puer* a não aceitar as investidas de um pretendente, que alguns estudiosos tendem a associar à figura de Fúrio (talvez Fúrio Bibáculo), mencionado em outros poemas do livro de Catulo.⁷² Se considerarmos informações presentes nos poemas 15 e 23, como sugere Thomson (1997, p. 264), notamos que Catulo acusa dois desafetos, Fúrio e Aurélio, de tentarem seduzir seu *puer*.⁷³ O principal argumento usado pelo poeta para que o jovem refute o pretendente é o de que Fúrio seria pobre. No poema 48, por sua vez, temos como elemento temático os beijos que Catulo deseja dar em seu *puer*. A linguagem, hiperbólica, enumera: trezentas mil vezes, continuamente (*usque ad milia basiem trecenta*, v. 3). Já no poema 81, Catulo retoma a temática sobre alertar seu *puer* a respeito da pobreza de seu pretendente (aqui identificado como Aurélio por alguns estudiosos), acusando o jovem de tê-lo trocado pelo rival de Pisauro. E, por fim, no poema 99, o mais

⁷² Thomson (1997, p. 257) acredita se tratar de Fúrio, já que a mesma expressão empregada no poema 23 (*Furi, cui neque seruius est neque arca*) é empregada novamente no poema 24 (*isti, quoi neque seruius est neque arca*). Cf. ainda Marsilio e Podlesney (2006), que discutem, a partir de elementos de outros poemas da obra de Catulo, a identificação de Fúrio como Fúrio Bibáculo.

⁷³ Como veremos a seguir, nesses dois poemas não há menção ao nome do *puer*.

extenso dos quatro, deparamo-nos novamente com a temática do beijo: nessa composição, o poeta⁷⁴, ao roubar um beijo do jovem, é cruelmente desprezado pelo *puer*.⁷⁵

Aqui, vale uma ressalva em relação aos poemas 15, 21 e 40. Oliva Neto (2017, p. 43) considera o poema 15 como “propriamente pederástico” por exibir o amor por um adolescente. Nesse poema especificamente, Catulo se dirige a Aurélio, solicitando que poupe seu inocente *puer*, não nomeado, assim como ocorre no poema 21, que apresenta o mesmo tema (nesses dois poemas, a referência ao *puer* se dá pela expressão *mei amores*). Thomson (1997, p. 257) também considera se tratar de Juvêncio o *puer* mencionado nos poemas 15 e 21, e inclui, ainda, a possibilidade de o poema 40 fazer parte do ciclo de Juvêncio, a partir da presença de expressões que se ligam especialmente ao poema 15 (*mala mens... uecors; miser/misellus; mei amores*). Não integramos esses poemas no *corpus* de nossa pesquisa por não apresentarem alguns elementos que consideramos relevantes para definir um poema como propriamente pederástico, no sentido de constituir um subgênero próprio, como veremos nas análises dos poemas presentes neste capítulo. Vale lembrar, ainda, que há outros poemas que apresentam também conteúdo homoerótico, como as invectivas, mas esses também não se enquadram no tipo de poesia pederástica que aqui estudaremos.

Uma das características destacadas pelos estudiosos acerca desse jovem seria um desvio do protocolo social: como vimos anteriormente, não era bem-visto socialmente que um cidadão romano mantivesse um jovem nascido livre como parceiro da relação sexual. Mas Catulo, por sua vez, parece criar exatamente um nascido livre como *persona* a quem direciona seus poemas. Sabemos, a partir de testemunhos antigos, da existência dos Juvêncios, uma abastada família de Túsculo, como é mencionado por Marco Túlio

⁷⁴ Empregamos o termo “poeta” por conveniência, a fim de se evitar a repetição do termo técnico “eu poético”.

⁷⁵ A temática dos beijos incontáveis também está presente no ciclo de Lésbia, mais especificamente, nos poemas 5 e 7. Skinner (2003, p. 122) sugere uma alusão entre os poemas 5, 7, 48 e 99 a partir da presença do termo *basia*: “*basia* na linha 16 lembra o *basia* e *basiationes* dados a Lésbia (5.7 e 13, 7.1 e 9) e o ato de beijar, *basiare*, realizado com Lésbia em 7.9 e com Juvêncio em 48.2 e 3 [...] É certo que o *liber Catulli* não contém nenhum outro poema sobre beijos roubados. Mas, a substituição enfática de *basia* por *saviolum* no final do poema pode muito bem ser uma reminiscência dos poemas-*basia* 5, 7 e 48 como um grupo coletivo.” (“*basia* in line [99].16 looks back to the *basia* and *basiationes* given to Lesbia (5.7 and 13, 7.1 and 9) and the act of kissing, *basiare*, performed upon Lesbia at 7.9 and Juventius at 48.2 and 3 [...] Admittedly, the *liber Catulli* contains no other poem dealing with stolen kisses. But the emphatic substitution of *basia* for *saviolum* at the poem’s close might well be a reminiscence of the *basia*-poems 5, 7, and 48 as a collective group.”). Sobre uma análise entre os *carmina* 5, 7 e 48 a partir de suas estruturas epigramáticas, cf. Moreno (2018); sobre uma relação entre os poemas 5, 7, 48, 99 de Catulo e o *Idílio 20* de Teócrito, cf. Khan (1967). Sobre a introdução do termo *basium* na literatura latina por Catulo, conferir a discussão em Ross (1969, pp. 104-105). Sobre relações intratextuais entre o poema 16 e o 5, veja-se Vasconcellos (2015).

Cícero (106 a.C. – 43 a.C.) em *Pro Plancio*, 19: “Você é da muito antiga cidade de Túsculo, de onde provêm muitas famílias consulares, dentre elas também a dos Juvêncios”⁷⁶. Wiseman (1985, p. 122 nota 100) destaca, ainda, que a origem abastada de Juvêncio poderia ser percebida a partir dos três primeiros versos do poema 24, ao se mencionar a família dos Juvêncios:

*O qui flosculus es Iuuentiorum,
non horum modo, sed quot aut fuerunt
aut posthac aliis erunt in annis,
(vv. 1-3)*

“Ó tu, que és a florzinha dos Juvêncios,
e não só dos de agora, mas daqueles que foram,
ou que ainda serão nos anos vindouros.”

A indicação de uma família dos Juvêncios, que teria realmente existido, não indica que pretendemos buscar uma informação biográfica acerca desse *puer* amado por Catulo. No entanto, essa informação se torna relevante se pensarmos na construção dessa *persona* feita pelo poeta: diferentemente do que se esperava, Catulo elege como amante a figura de um jovem nascido livre (vale lembrar, como mencionamos na introdução deste estudo, a criação da Lei Escantínia, que pretendia punir esse tipo de relação). Essa questão é lembrada por Nikoloutsos (2004, p. 27) em seu trabalho doutoral, que atenta, ainda, para a representação que essa construção tem para a obra catuliana:

em vez de ser apenas entendida como um desvio do protocolo social, a autorrepresentação de Catulo como amante de alguém da alta classe, e não de um escravo poderia ser percebida como projetada para produzir a imagem de um *puer* idealizado que, incorporando qualidades remissivas de homens amados na Grécia clássica, é redefinido como um símbolo para a ancestralidade literária e a perfeição estética da obra de Catulo.⁷⁷

Nesse sentido, Oliva Neto (2017, p. 44) destaca esse aspecto que vai além da imagem da família de Juvêncio: para o estudioso, o termo *Iuuentius* seria cognato de *iuventas* e *iuuentus*, cujo significado é juventude; essa associação etimológica consta, também, no verbete *iuuenis* do dicionário etimológico de Ernout-Meillet (2001, p. 331).

⁷⁶ Cic. *Planc.* 19: *tu es e municipio antiquissimo Tusculano, ex quo plurimae familiae sunt consulares, in quibus est etiam Iuuentia.* Cf. Thomson (1997, p. 264); Robinson (1889, p. 82).

⁷⁷ “[...] instead of being solely understood as a deviation from the social protocol, Catullus’ selfrepresentation as lover of an upper-class and not of a slave boy could be perceived as designed to produce the image of an idealized *puer* who, by embodying qualities reminiscent of male beloveds in classical Greece, is redefined as a symbol for the literary ancestry and the aesthetic perfection of the Catullan oeuvre.”

Desse modo, segundo Oliva Neto (2017, p. 44), o termo Juvêncio seria “a concretização verbal do adolescente idealmente eterno e radicalmente necessário à espécie pederástica de poemas que Catulo também pratica”. Poderíamos passar a pensar, então, na figura do *puer* catuliano como objeto genérico de produção literária.⁷⁸ E é às características que envolvem esse objeto genérico presentes nos poemas, como a presença de termos empregados no diminutivo, a sonoridade que evoca uma linguagem afeminada, a submissão do *amator* e a pobreza dos rivais que vamos nos deter agora.

2.3 *Flosculus Iuuentiorum; mellitos oculos tuos; mellite iuuenti: uma linguagem afeminada?*

Como vimos anteriormente, a elaboração dos poemas de Catulo é norteadada pela estética neotérica. Além de temas cotidianos presentes em seus poemas, uma outra característica que observamos na elaboração dos versos dos poemas de nosso *corpus* é o emprego de termos no diminutivo. Como veremos adiante, a presença desse recurso não indica, necessariamente, apenas a forma diminutiva de um termo, mas carrega, em si, algumas particularidades, como o valor afetivo que é atribuído ao texto. Ou seja, para além do valor dimensivo, os diminutivos podem indicar também valor de intensidade, de carinho e de pejoratividade.⁷⁹

Esse emprego de termos no diminutivo a fim de denotar certa intimidade e linguagem afetuosa é mencionado por Hofmann (1951, p. 139 e p. 200). Segundo o estudioso,

essas nuances afetivas são particularmente características da fala coloquial e são encontradas aqui principalmente na forma carinhosa de tratamento, geralmente com o pronome possessivo, o que aumenta o nível de familiaridade [...] é certo que o diminutivo é usado na maioria dos casos para expressar sentimentos.⁸⁰

⁷⁸ Essa ideia é similar à que propõe Nikoloutsos em sua análise, ao afirmar que visa “investigar as funções erótica, poética e ideológica que o *puer*, como um objeto genérico de desejo, exerce na poesia de Catulo” (“investigate the erotic, poetic, and ideological functions that the *puer* as a generic object of desire serves in the poetry of Catullus”). Entretanto, seu estudo não é focado necessariamente na questão genérica.

⁷⁹ No presente estudo, focaremos no emprego de termos no diminutivo que visem atribuir ao texto certo tom de afetividade. Entretanto, nos poemas de Catulo nos deparamos, também, com esses termos usados de modo que evoquem ironia e sarcasmo. Sobre esses casos específicos, cf. Rodrigues (1993, pp. 171-205).

⁸⁰ “Diese affektischen Nuancen sind vor allem der Umgangssprache eigen und haben hier ihren Sitz besonders in der kosen Anrede, meist mit dem die Zutraulichkeit noch erhöhenden Possessivpronomen [...] richtig ist, daß das Diminutiv in den meisten Fällen zum Ausdruck der Empfindungen dient”. Ao abordar os adjetivos hipocóricos, Mueller (1865, p. 58 *apud* Petersen, 1916, p. 444) menciona o fato de que muitas vezes tais termos são adornados com diminutivos entre os latinos, de modo a se destacar a beleza: “esses adjetivos [hipocóricos], pelos quais a qualidade agradável e amável de uma coisa é significada, são frequentemente adornados pela forma diminutiva entre os latinos, a fim de destacar mais a

Tais termos são encontrados, por exemplo, nas peças de Tito Mácio Plauto (c. 254 a.C. – 184 a.C.). Hofmann menciona duas passagens da peça *Poenulus* em que o jovem Agorástocles se dirige ao escravo Milfão pelo uso do vocativo *Milphio*: *nunc obsecro te, Milphio*, v. 417 (“agora, Milfão, eu te suplico”); ao não ter atendido o seu pedido, reforça-o, de modo mais afetuosamente, agora a partir do emprego do nome do escravo no diminutivo, *Milphidisce: mi Milphidisce, mea commoditas, mea salus*, v. 421 (“meu Milfãozinho, meu bem, minha salvação”)⁸¹.

O uso do diminutivo como forma afetiva é encontrado, também, como um “autoendereço”, como podemos observar na peça *Os Adelfos*, de Públio Terêncio Afro (185 a.C. – 159 a.C.). Logo no início do quinto ato, o escravo Siro conversa sozinho e, de forma carinhosa, refere a si no diminutivo: *Edepol, Syrisce, te curasti molliter/lauteque munus administrasti tuom*, vv. 763-764 (“Por Pólux, Sirozinho, você cuidou de si com delicadeza e cumpriu muito bem com seu dever”).⁸² Com o tempo, o emprego do diminutivo em formas de tratamento passaria também a integrar outros contextos (confidenciais ou não), atribuídos a substantivos, em seguida, também a adjetivos.⁸³ Na peça *Cistellaria*, de Plauto, deparamo-nos com a expressão *mulierculam exornatulam*, v. 306, quando o *senex* da peça avista uma mulher por quem se apaixona: *mulierculam exornatulam <faci>e quidem hercle scita*, v. 306 (“uma mulherzinha esplêndida, de rosto

beleza, e de modo que indique com que prazer essas qualidades são percebidas” (*Adjectiua ea, quibus grata et amabilis rei qualitas significatur, apud Latinos saepe ornantur forma diminutiua, quo magis insigniatur uenustas, utque significetur, quanta uoluptate eae qualitates animaduertantur*). Já para Palmer (1954, p. 77), os diminutivos são a classe “mais importante de palavras carregadas de emoção”: “Mas os diminutivos são a classe mais importante de palavras carregadas de emoção. Tais formações não denotam, é claro, apenas pequenez como em *catillus*, um pequeno *catinus*, mas, com as conotações adicionais ‘querido’, ‘pobrezinho’ e similares, expressam toda uma gama de atitudes emocionais de carinho, brincadeira, jocosidade, familiaridade e desprezo” (“But the diminutives are the most important class of emotionally charged words. Such formations do not, of course, merely denote smallness as in *catillus*, a small *catinus*, but, with the added connotations ‘dear little’, ‘poor little’, and the like, express a whole range of emotional attitudes-endeavourment, playfulness, jocularly, familiarity, and contempt”).

⁸¹ Texto latino extraído de De Melo (2012, p. 60), que mantém o diminutivo em sua tradução, apresentando a passagem da seguinte maneira: “My dear little Milphio, my Opportunity, my Salvation”. Esse emprego do nome no diminutivo a fim de atribuir certa afetuosidade à fala é também mencionado por Starks (1997, p. 20): “Agorástocles tenta obter o favor de Milfão usando uma forma diminutiva de seu nome como um termo carinhoso: “Meu doce Milfãozinho!” (“Agorastocles tries to gain Milphio’s favor by using a diminutive form of his name as a term of endearment: “My sweet little Milphio!”). Cf. também Naudet (2010, p. 33 nota 12).

⁸² Texto latino extraído de Kauer e Lindsay (1990).

⁸³ Cf. Hofmann (1959, p. 140): “Partindo do substantivo, a forma diminutiva - sempre inicialmente dentro das relações afetivamente acentuadas da fala coloquial - passou por transferência “contagiosa” para o adjetivo que o acompanha” (“Vom Substantivum aus ging die Diminutivform - immer zunächst innerhalb der affektisch betonten Verhältnisse der Umgangssprache - durch „kontagiöse“ Übertragung auf das nebenstehende Adjektiv über”).

encantador, por Hércules!”).⁸⁴ Já na peça *Epidicus*, quando se dirige à jovem Teléstis, o escravo Epídico se refere a uma lua e a um anel dourados, presentes dados à jovem em seu aniversário, no diminutivo: *Non meministi me auream ad te afferre natali die/ lunulam atque anellum aureolum in digitum?*, vv. 639-640 (“não se recorda de que eu lhe trouxe uma luazinha dourada de aniversário e um anelzinho de ouro para seu dedo?”)⁸⁵.⁸⁶ Termos carinhosos empregados no diminutivo também estão presentes na peça *Cásina*, de Plauto. Ao se referir às falas que imagina ouvir da amada em um suposto encontro amoroso, o escravo Olímpio menciona uma sequência de termos cujos diminutivos atribuem uma carga afetiva às falas da amada (*animulus*, diminutivo de *animus*; *mellilla*, diminutivo de *mel*; e *ocellos*, diminutivo de *oculus*): *Quom mihi illa dicet: mi animule, mi Olympio,/ Mea uita, mea mellilla, mea festiuitas,/ Sine tuos ocellos deosculer, uoluptas mea*, vv. 134-136 (“Quando ela me disser: meu coraçãozinho, meu Olímpio, minha vida, meu melzinho, minha alegria, deixe-me beijar os seus olhinhos, meu bem”)⁸⁷.⁸⁸

Na prosa, ao mencionar nas cartas sua filha querida, *Tullia* (“Túlia”), Cícero constantemente fazia uso do diminutivo afetivo, *Tulliolae* (“Tuliazinha”), a fim de demonstrar o seu carinho pela jovem. Em *ad Familiares* 14.1, o título da carta já apresenta o nome da filha no diminutivo, quando Cícero endereça as cartas a sua esposa Terência e seus filhos, Tuliazinha e Cícero: *Tullius Terentiae suae, Tulliolae suae, Ciceroni suo salutem dicit* (“Túlio saúda sua Terência e os seus Tuliazinha e Cícero”). No corpo das cartas, Cícero se refere à filha sempre no diminutivo: 14.1.1 (“e nossa Tuliazinha”)⁸⁹; *Mihi omnino iam brevis expectatio est, Tulliolae et Ciceroni salutem dic. Valete*, 14.1.6 (“Para mim, a expectativa já é completamente breve. Saúda Tuliazinha e Cícero. Adeus”)⁹⁰.

⁸⁴ Texto latino extraído de De Melo (2011, pp. 164-165), que traduz a passagem da seguinte maneira: “a nicely made-up little woman of really pretty appearance”.

⁸⁵ Texto latino extraído de De Melo (2011, pp. 402-403), que traduz a passagem da seguinte maneira: “don’t you remember me bringing you a little golden moon on your birthday and a little golden ring for your finger?”. A edição de Nixon (1917, pp. 347) traduz: “don’t you remember my bringing you a little golden crescent on your birthday and a little golden ring for your finger?”.

⁸⁶ As passagens aqui citadas são mencionadas em Hofmann (1959, p. 140).

⁸⁷ Texto latino extraído de MacCary e Willcock (1976, p. 48). O verso 835 também traz uma sequência de três diminutivos afetivos: *meum corculum, melculum, uerculum* “Meu coraçãozinho, meu melzinho, minha primaverinha”.

⁸⁸ Uma listagem dos diminutivos que ocorrem em Plauto, apresentados em ordem alfabética, pode ser conferida em Conrad (1930, pp. 129-134).

⁸⁹ Texto latino extraído de Constans (1963, p. 69).

⁹⁰ Texto latino extraído de Constans (1963, p. 71), que traduz a passagem da seguinte maneira: “Quant à moi, mon attente, dans tous les cas, ne sera plus longue. Saluez pour moi Tulliola et Cicéron. Portez-vous bien”.

Construções semelhantes ao que também ocorre em *Fam.* 14.2: *Tullius s. d. Terentiae suae et Tulliolae et Ciceroni suis* (“Túlio saúda sua Terência e os seus Tuliuzinha e Cícero”); e *Tulliolamque nostram, Ad te uero et ad nostram Tulliolam non queo sine plurimis lacrimis scribere*, 14.2.1 (“de fato, para ti e para nossa Tuliuzinha não posso escrever sem muitas lágrimas”).⁹¹ Em diversas outras cartas, Cícero novamente menciona a filha empregando seu nome no diminutivo de modo a atribuir ao termo certa afetividade: *Sed quid Tulliola mea fiet?* “Mas, o que será feito de minha Tuliuzinha?” (*Fam.*, 14.4.3)⁹²; *nec miserrimae [mulieris] Tulliolae obsecrationem, Ad Atticum* 3.19.2 (“nem a prece de Tuliuzinha, mulher tão infeliz”)⁹³.

Podemos observar que, seja em prosa, seja em verso, o emprego de termos no diminutivo designados a nomes ou objetos atribui um viés afetivo ao texto, o que Hofmann e Szantyr (2002, p. 143) chamam de “coloração emocional”, de modo que o sentido primeiro de indicar algo pequeno se perde: “Desde o início, os diminutivos são em sua maioria tão cobertos de coloração emocional que quase não é mais possível retornar à sua função básica”.⁹⁴ Especificamente acerca dos poemas de Catulo, Marouzeau (1946, p. 118) comenta sobre o emprego dos diminutivos como uma espécie de assinatura do poeta veronense:

O uso do diminutivo é para ele [Catulo] como uma assinatura, e parece destinado a dar o tom da poesia leve ou amorosa, mesmo em peças de aspecto grandiloquente, como o *carmen* 64, em que a figura de Ariadne é, por assim dizer, aureolada com hipocorísticos: seus olhos são *ocelli* (60), seu lábio, *labella* (104), sua cama, *lectulus* (88), suas oferendas aos deuses, *munuscula* (103), seus soluços são *frigiduli* (131)...⁹⁵

⁹¹ Texto latino extraído de Constans (1963, p. 65), que traduz a passagem da seguinte maneira: “Quant à t’écriture à toi et à notre chère petite Tullia, je ne puis le faire sans verser d’abondantes larmes”.

⁹² Texto latino extraído de Constans (1963, p. 35), que traduz a passagem da seguinte maneira: “Mais qu’advientra-t-il de ma chère petite Tullia?”.

⁹³ Texto latino extraído de Constans (1963, p. 63), que traduz a passagem da seguinte maneira: “ni aux supplications de ma petite Tullia”.

⁹⁴ “Sin da principio, i diminutivi sono perlopiù tanto ricoperti da coloriture emotive che non è quasi più possibile risalire sino alla loro funzione base”. Sobre outras funções do emprego do diminutivo, como indicar termos e instrumentos técnicos do campo, cf. Hofmann e Szantyr (2022, p. 144). É interessante comentarmos que Hoffman e Szantyr (2002, p. 146) mencionam o uso artístico dos diminutivos frente ao uso popular: embora muito empregados em linguagem popular e familiar, em que costumeiramente são empregados de forma mais abrangente, quando empregados no que denominam “linguagem artística”, o emprego de diminutivo constituiria uma utilização deliberada e “para uma caracterização bem pensada” (“Come in altre lingue, anche in latino essi sono popolari e familiari, rari nella lingua d’arte. La differenza tra lingua popolare e lingua d’arte sta nel fatto che la prima li impiega spesso a caso e senza una chiara distinzione rispetto ai lessemi primitivi, mentre la lingua d’arte li usa deliberatamente e per una ben ponderata caratterizzazione, talora anche come mezzo di espressività fonica, per esempio”).

⁹⁵ “L’emploi du diminutif est chez lui comme une signature, et semble destiné à donner le ton de la poésie légère ou amoureuse, même dans les pièces d’allure grandiloquente, comme le *Carmen* 64, où la figure d’Ariane est pour ainsi dire auréolée d’hypocoristiques: ses yeux sont *ocelli* (60), sa lèvre *labella* (104), son lit *lectulus* (88), ses offrandes aux dieux *munuscula* (103), ses sanglots sont *frigiduli* (131)...”. Hofmann (1951, p. 139) menciona também o nome de Verânio presente no *carmen* 12, no diminutivo, como uma

Na língua portuguesa, alguns estudiosos procuraram distinguir os sentidos produzidos no texto quando se empregam termos no diminutivo. Cunha e Cintra (2007, p. 102), por exemplo, comentam que os sufixos nominais aumentativos e diminutivos possuem “valor mais afetivo do que lógico”, e que quando há a necessidade de se indicar o valor de aumento ou de diminuição, normalmente são empregadas as formas analíticas, por meio de adjetivos como pequeno e grande. Ao abordar a afetividade decorrente da presença dos termos sufixados no diminutivo, citam Skorge (1958 *apud* Cunha e Cintra, 2007, p. 212):

O emprego dos sufixos indica ao leitor ou interlocutor que aquele que fala ou escreve põe a língua afetiva no primeiro plano. Não quer comunicar ideias ou reflexões, resultantes de profunda meditação, mas o que quer é exprimir, de modo espontâneo e impulsivo, o que sente, o que o comove ou impressiona – quer seja carinho, saudade, desejo, prazer, quer, digamos, um impulso negativo: troça, desprezo, ofensa. Assim se encontra no sufixo um meio estilístico que elide a objetividade sóbria e a severidade da linguagem, tornando-a mais flexível e amável, mas às vezes também mais vaga.

Podemos notar que, de acordo com a estudiosa, o uso de termos no diminutivo pode indicar tanto um sentimento de carinho, atenção, como também de desprezo.⁹⁶ As possibilidades desses recursos sempre foram bastante exploradas pelos autores, como nos mostra Manuel Rodrigues Lapa em seu livro *Estilística da Língua Portuguesa* (1984). De acordo com o estudioso, já no século XVI o poeta português Garcia de Resende empregava esses termos no diminutivo com certa tonalidade de desdém, a fim de criticar as novidades de vestuário de sua época: “Agora vemos capinhas,/ muito curtos pelotinhos,/ pois que tudo são cousinhas”. Ao empregar tais termos, o poeta não estaria,

forma carinhosa de se referir ao amigo: [...] *haec amem necesse est/ ut Veraniolum meum et Fabullum* (“é preciso que eu o ame, como eu amo meu Veraninho e Fabulo”).

⁹⁶ Cf. ainda Lima (2011, pp. 135-136); Luft (1991, p. 107); Emilio (2014, pp. 162-163); Martins (1989, p. 114) e Bechara (2004, p. 141 e pp. 295-296). Este último, assim como Lima (2011, p. 230), lembra ainda outros usos de termos no diminutivo, como para expressar o valor superlativo de um advérbio: “andar devagarinho”; “acordava cedinho”, ou para acentuar uma recomendação: “vá depressinha”, “é bom que estudes devagarinho”. O valor afetivo de termos com sufixos no diminutivo, no sentido de evocar uma conotação carinhosa, também foi apontado por Said Ali em sua *Gramática Histórica da Língua Portuguesa*. Para o estudioso, “à percepção dos seres pequenos, como crianças, crias de animais, objetos de uso comum, delicados e de pequenas proporções, associa-se facilmente o sentimento de carinho, e daí resulta dizerem-se muitas vezes, tão-somente para despertar este sentimento, sob a forma diminutiva os nomes de seres que na realidade não são pequenos, e estender-se este uso aos adjetivos: *mocinho, bonzinho, bonitinho, tolinho, grandezinho, pobrezinho*, etc.” (2001, p. 48).

segundo Lapa, referindo-se ao tamanho propriamente dito dos vestuários, mas à influência da moda estrangeira que se fazia presente em sua época.

O recurso de imprimir uma conotação afetiva a um texto por meio do emprego de termos no diminutivo também se faz presente na caracterização de um personagem. Na obra *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós (1845-1900), deparamo-nos com o personagem Libaninho descrito como um beato homossexual, fofoqueiro e afeminado (note-se que o próprio nome do personagem já é empregado no diminutivo). Lapa (1984, p. 110-111) comenta que o tom de afeminado é atribuído ao personagem pela constante presença de diminutivos em sua fala: “- Ai, sossega, leãozinho! Não te percas, filhinho!”. D’Alge (2005, p. 48), por sua vez, destaca também a descrição do personagem como tendo “a voz fina falando constantemente no diminutivo”, o que lhe caracterizaria também o tom afeminado:

Quando iam sentar-se à mesa chegou o Libaninho todo azafamado, gingando muito, com a calva suada, exclamando logo em tons agudos:
- Ai, filhos! desculpem-me, demorei-me mais um bocadinho. Passei pela igreja de Nossa Senhora da Ermida, estava o padre Nunes a dizer uma missa de intenção. Ai, filhos! papei-a logo, venho mesmo consoladinho!” (2002, p. 70)⁹⁷

É interessante observamos também que, no caso do personagem Libaninho, não são apenas suas falas que são impregnadas de termos no diminutivo para lhe atribuir determinada afetação, mas também a própria descrição dos atos do personagem recorre a esse recurso. Na primeira aparição de Libaninho na obra, Eça de Queirós o descreve como “gordinho”, que caminha com “passinho miúdo”:

— Então o senhor pároco veio, hem? perguntou o Libaninho, mostrando à porta da sala de jantar o seu rosto gordinho cor de limão, a calva luzidia; e vindo para ela com o passinho miúdo, um gingar de quadris (2002, p. 36)

Esses últimos exemplos aqui apresentados procuram atribuir ao emprego de termos no diminutivo certo tom de afetação, com sentido pejorativo e depreciativo, que é dado, pelos estudiosos, como uma das possibilidades do uso desse tipo de linguagem. No entanto, como dissemos anteriormente, termos sufixados no diminutivo também atribuem

⁹⁷ Disponível em: <http://www.culturatura.com.br/obras/O%20Crime%20do%20Padre%20Amaro.pdf>, acessado em 12 de outubro de 2019.

ao texto uma carga afetiva de carinho. Bechara (2004, p. 357), em *Moderna gramática portuguesa*, menciona alguns exemplos de termos que, sufixados, expressam carinho, como “mãezinha”, “paizinho”, “maninho”. Nesse sentido, Lima (1989, p. 81) destaca também o efeito afetivo sobretudo quando os diminutivos se apresentam em adjetivos, como em “limpinho”, “bonitinho”, “pequenito”.

Alguns exemplos do emprego de sufixos diminutivos com conotação afetiva de carinho em língua portuguesa são lembrados também por Lapa (1984, p. 111), que menciona a obra do escritor português Alves Redol (1911-1969). No romance *Barrancos de cegos* (1962), Lapa cita a passagem em que o personagem Diogo Relvas se recorda, saudoso, dos tempos em que exercia forte controle político sobre a população local: “Os tempos, porém, iam duros. Onde andava agora a doçura tradicional da nossa gente, tão brandinha, tão -inhazinha?”.⁹⁸

Na literatura brasileira, por sua vez, podemos citar a peça teatral *Os sete gatinhos* (1980), em que Nelson Rodrigues, como apontado por Medeiros (2007, p. 92), também faz uso de termos no diminutivo a fim de destacar a expressividade afetiva nas falas de seus personagens. Em determinada passagem, o personagem “seu Saul”, procurando demonstrar algum afeto pela personagem Silene, emprega, no diminutivo, o termo mão: “Oh, só quero segurar seu mãozinha [sic], assim”.

O poder de expressividade que a sufixação de termos possibilita foi engenhosamente empregado por Guimarães Rosa (1908-1967) em suas obras. É interessante observarmos que os neologismos criados pelo autor não necessariamente seguiam os padrões estabelecidos pela gramática normativa. Isso fica evidente quando o autor insere, por exemplo, um sufixo indicativo de diminutivo a um verbo: “Vou p’ra o Belorizonte... Arranjezinho lá um lugar de guarda-civil”, em *A volta do marido pródigo*, um dos contos presentes na obra *Sagarana*. O sufixo indicador de diminutivo “inho” adicionado a um verbo “arranjar” intensifica certa tonalidade afetiva que não havia anteriormente no verbo. Em outro conto, *São Marcos*, deparamo-nos com a soma do substantivo “amor”, do pronome possessivo “meu” acrescido do sufixo “inho”, formando o termo “amormeuzinho”.

Como dissemos, essas construções de Guimarães Rosa não seguem necessariamente uma lógica esperada na construção de diminutivos. Em *Uns inhos engenheiros*, por exemplo, deparamo-nos com a presença do termo “territorinho” logo no

⁹⁸ Lapa ainda cita outros autores, como Bocage (1765-1805), Almeida Garret (1799-1854), Érico Veríssimo (1905-1975) e Camilo Pessanha (1867-1926).

início do texto, ao especificar o local em que se passa a história. Nesse caso específico, Coelho e Santos (2008, p. 150) destacam essa construção como proposital, visto que normativamente o termo diminutivo de “território” é preferencialmente indicado como “territoriozinho”.⁹⁹ De acordo com os estudiosos, o fato de não seguir o cânone da língua faz com que se identifique o termo como estranho e, dessa forma, se reconheça seu valor estilístico.¹⁰⁰

Essa construção proposital de “território” e as possibilidades de conotar afetividade ao discurso por meio do emprego de termos no diminutivo levaram alguns estudiosos a, inclusive, propor uma terminologia a esse processo de sufixação a fim de que se tornasse evidente a tonalidade afetiva nesses termos. Seguindo o pensamento de Rosa (1982, p. 20 *apud* Rocha, 1994, p. 12), que afirma que “o grau manifesto por meio de um processo morfológico revela necessariamente emotividade”, o pesquisador Luiz Carlos Rocha sugere que se empregue a terminologia “grau afetivo” e “sufixo afetivo” no lugar de “grau aumentativo/diminutivo” e “sufixo aumentativo/diminutivo”.¹⁰¹ Isso porque, para o estudioso, “a afetividade está sempre presente na sufixação gradual, ao passo que a noção de aumento ou diminuição pode estar presente ou não” (Rocha 1992, p. 11 *apud* Rocha 1998, p. 72).

Rocha parte de uma reflexão sobre os diminutivos em língua espanhola para elaborar sua proposta de terminologia. Em seu estudo, o autor menciona o trabalho do filólogo espanhol Amado Alonso:

Com relação ao sentido de “diminuição de tamanho”, deve-se acrescentar que, apesar de se adotar a denominação de diminutivo, esta é, de longe, a sua função menos frequente, tanto na língua escrita, como na oral; qualquer inventário convencerá o leitor de que o uso mais abundante do diminutivo é o das funções emocional, representacional e ativa, de que logo falaremos. Quando o sentido central é realmente o de diminuição, costuma-se insistir na ideia de pequenez com outros recursos (*uma casinha pequena, uma coisinha de nada etc.*). É raro, ainda que perfeitamente idiomático, atribuir exclusivamente ao diminutivo a ideia de tamanho reduzido.¹⁰²

⁹⁹ Preferencialmente porque não existe, segundo os estudiosos, uma regra que norteie a seleção para o emprego dos sufixos -inho e -zinho. Alguns estudiosos já consideraram a letra “z” como uma consoante de ligação, ou mesmo como empregada para indicar um sentido pejorativo ao termo no diminutivo. Coelho e Santos (2008, pp. 149-150 nota 1) consideram-na como alomorfes de um mesmo morfema. Sobre essa discussão, além do estudo de Coelho e Santos, indicamos ainda os trabalhos de Carneiro (2015), Carvalho (2009) e Emilio (2003).

¹⁰⁰ Outros exemplos de criações de Guimarães Rosa que envolvem sufixos marcadores de diminutivo, como “justinamente” e “confortavelzinho”, são discutidos por Umbach (1994).

¹⁰¹ Em edição mais recente de sua obra *Estruturas morfológicas do português* (2008), Rocha sugere também o emprego dos termos “grau avaliativo” e “sufixo avaliativo”.

¹⁰² Cf. Alonso (1967, p. 163 *apud* Rocha, 1994, pp. 38-39). Na mesma passagem, Rocha indica ainda outro estudo que adota esse mesmo posicionamento. Trata-se de *Generative morphology* (1984), de Sergio Scalise.

Esse mesmo sentido é apontado também por Turenen (2009), ao destacar o estudo de Novais (2002) acerca das construções diminutivas no português de Portugal e o caráter avaliativos que elas conotam:

“A diminuição operada pelos sufixos diminutivos é mais subjectiva do que a dos adjectivos, porque os sentidos centrais daqueles são influenciados por valores conotativos que se lhes sobrepõem. Assim, quando querem usá-los no sentido estritamente literal, os falantes rebatem a ideia de pequenez com perífrases ou servindo-se da comparação”¹⁰³

A partir desses apontamentos acerca do emprego e dos efeitos que surgem a partir do emprego de termos no diminutivo, tanto no latim quanto na língua portuguesa, passemos então a observar a presença de tais termos nos poemas do ciclo de Juvêncio. Como veremos, na obra catuliana, o emprego de diminutivos ocorre tanto em substantivos quanto em adjetivos.¹⁰⁴ Assim como apontamos anteriormente, a presença de termos sufixados no diminutivo nos poemas de Catulo produz um efeito de sentido que não se limita a questões dimensionais apenas, mas que, segundo Rodrigues (1993, p. 135), destaca-se como um dos principais meios de expressão na poesia.¹⁰⁵

Nos quatro poemas selecionados, observamos que logo os primeiros versos direcionam o leitor para o seu conteúdo, em que é evocada a figura de Juvêncio. No primeiro poema do ciclo de Juvêncio, já nos deparamos com a menção ao jovem associada a um substantivo empregado no diminutivo:

O qui flosculus es luventiorum,

¹⁰³ Cf. Novaes (2002, p. 35 *apud* Turenen, 2009, pp. 139-140).

¹⁰⁴ Ao destacar a relevância do emprego dos diminutivos na poesia catuliana para caracterizar a linguagem afetiva, Munro (1878, p. 235) critica a ausência de tais construções nas obras dos poetas do período augustano, chegando a sugerir que essa ausência tornara “impossível a lírica do coração”: “Considero um dos defeitos mais graves do estilo literário estabelecido na época de Augusto, que quase banuiu da linguagem da poesia aqueles diminutivos que são uma característica, não só do estilo de Catulo, mas das cartas a Ático, e do verso de Plauto e Terêncio: tornou a lírica do coração impossível” (“I hold it to be one of the most grievous defects of the literary diction established in the Augustan age, that it almost banished from the language of the poetry those diminutives which are a characteristic, not only of Catullus’ diction, but of the letters to Atticus, and of the verse of Plautus and Terence: it made the lyric of the heart impossible”). Embora se trate de uma afirmação bastante taxativa e discutível, parece-nos interessante observar como, de fato, a presença dos diminutivos em Catulo é importante.

¹⁰⁵ Um estudo acerca de algumas considerações sobre o estatuto gramatical dos diminutivos em latim pode ser consultado em Rodrigues (1993). Agrademos à própria pesquisadora Mirtes Rocha Rodrigues e a Sônia Regina Morais, secretária administrativa da Universidade Estadual Paulista (*campus* Assis), pela diligência ao enviar-nos seus estudos sobre o assunto. E à Naiara Alberti Moreno por intermediar o acesso à tese de Rodrigues.

*non horum modo, sed quot aut fuerunt
aut posthac aliis erunt in annis,
(24, vv. 1-3)*

“Ó tu, que és a **florzinha** dos Juvêncios,
e não só dos de agora, mas daqueles que foram,
ou que ainda serão nos anos vindouros.”
(grifos nossos)

A menção aos Juvêncios, como vimos, alude à abastada família de Túsculo mencionada por Cícero, mas dentre eles Catulo emprega o termo metafórico *flosculus* para identificar e destacar o seu jovem. Essa delicadeza evocada pelo diminutivo é ainda acentuada, uma vez que o substantivo também indica a tenra idade do jovem, o que nos faz pensar em um reforço à tonalidade afetiva do verso, própria do tipo de poema que aqui analisamos. É por meio desse termo no diminutivo que Catulo já introduz o leitor ao tipo de poema com o qual ele se deparará e que Rodrigues (1993, p. 138) considera como poesia de “inérita riqueza conotativa [...] pelas novas situações e especializações em que são construídas as estruturas diminutivas”, e que aqui entendemos como parte da construção do que consideramos o subgênero homoerótico.

Já no poema 99, Catulo rouba um beijo de Juvêncio, mas não se trata apenas de um beijo, e sim de um “beijinho” (*suaviolum*):¹⁰⁶

*Surripui tibi, dum ludis, mellite iuuenti,
suaviolum dulci dulcius ambrosia.
(99, vv. 1-2)*

“Roubei de ti, enquanto brincavas, Juvêncio de mel,
um **beijinho** mais doce que a doce ambrosia”
(grifos nossos)

¹⁰⁶ Acerca da temática do roubo do beijo, Gutzwiller (2012, p. 82) sugere se tratar de uma referência a um epigrama de Ártemon: “o poema do beijo de Juvêncio (99) toma como motivo central o beijo roubado de um epigramático menor, Ártemon” (“the Juventius kissing poem (99) takes its central motif of the stolen kiss from a minor epigrammatist Artemon (AP 12.124 = 1 HE)”). No epigrama em questão, lemos: “Quando às ocultas Equedemo espreitava pela porta,/ às ocultas beijei a sua juventude encantadora./ Tive medo, pois em sonhos vinha até mim com a aljava/ e, oferecendo-me um galo, sempre se ia embora,/ sorrindo umas vezes, outras hostil. Acaso pus a mão/ num enxame de abelhas, de urtigas ou de fogo?” (tradução de Carlos A. Martins de Jesus, 2017, p. 67) (λάθρη παπταίνοντα παρὰ φλὴν Ἐχέδημον/ λάθριος ἀκρήβην τὸν χαρίεντ’ ἔκυσα./ δειμαίνω, καὶ γάρ μοι ἐνύπνιος ἦλθε φαρέτην/ αἰωρῶν καὶ δοὺς ὄχρετ’ ἀλεκτρούνας./ ἄλλοτε μειδιῶν, ὅτε δ’ οὐ φίλος. ἀλλὰ μελισσέων/ ἔσμοῦ καὶ κνίδης καὶ πυρὸς ἡψάμεθα?, texto grego extraído de R. Aubreton, R., J. Irigoín, J. e F. Buffière, 1994). Quanto à referência à doçura do beijo, Gutzwiller (2012, p. 82) sugere uma alusão a um poema de Meléagro: “e a descrição de sua doçura (*dulci dulcius ambrosia*, 99.2) a partir de um poema de Meléagro (‘Beijando Antíoco, bebi o doce mel de sua alma’)” (“and the description of its sweetness (*dulci dulcius ambrosia*, 99.2) from a poem by Meleager (φιλήσας/ Ἀντίοχον, ψυχῆς ἡδὺ πέπωκα μέλι, ‘Kissing Antiochus, I drank his soul’s sweet honey’, AP 12.133,5-6 = 84,5-6 HE)”).

Novamente, deparamo-nos com um termo empregado no diminutivo que é, nesse caso, associado metaforicamente ao sabor doce (mais doce que) da ambrosia. Além da associação ao sabor, a repetição dos termos *dulci dulcius*, que, para Thomson (1997, p. 533), constitui uma marca de coloquialismo, parece evidenciar ainda mais a delicadeza do termo empregado no diminutivo, intensificando o caráter afetivo do poema. Esse mesmo recurso é novamente empregado nesse mesmo poema, no verso 14. Entretanto, o *suauiolum* que era *dulci dulcius ambrosia* se torna um *suauiolum tristi tristius elleboro* (“mais amargo que o amargo heléboro”), após Juvêncio repudiar a ação do amado.¹⁰⁷

Os diminutivos presentes nos poemas do ciclo de Juvêncio também são empregados por Catulo para descrever o comportamento do jovem. No mesmo poema 99, após roubar um “beijinho” de Juvêncio, o *puer*, contrariado, passa, então, a reagir com desprezo em relação ao poeta. Esse comportamento, que o poeta vê como crueldade, não diminui nem um “tantinho” (*tantillum*) apesar de suas súplicas:

*Verum id non impune tuli; namque amplius horam
suffixum in summa me memini esse cruce,
dum tibi me purgo nec possum fletibus ullis
tantillum uestrae demere saeuitiae.*
(99, vv. 3-6)

“mas não impune pois por uma hora ou mais
me vi na ponta de uma estaca enfiado
me desculpando, mas meus prantos não dobraram
nem um **tantinho** da maldade tua.”
(Tradução de Oliva Neto, 2017, grifos nossos)

Na sequência do poema, o comportamento severo do *puer* ganha maior destaque quando o poeta descreve a ação do jovem de limpar seus “labiozinhos” (*labella*) com seus “dedos todos” (*omnibus articulis*):¹⁰⁸

Nam simul id factum est, multis diluta labella

¹⁰⁷ Podemos notar que a ideia de uma consequência negativa para o roubo de um beijo já se encontra no epigrama de Ártemon mencionado na nota anterior: “Acaso pus a mão/ num enxame de abelhas, de urtigas ou de fogo? (ἀλλὰ μελισσέων/ έσμοῦ καὶ κνίδης καὶ πυρὸς ἤψάμεθα?)”

¹⁰⁸ Rodrigues (1993, p. 169) acredita já estar presente, no emprego do termo *articulis*, certa afetividade: “*articulis*, metonímia por *digitis*, supõe também uma atitude carinhosa ou amável que se compraz na expressividade do vocábulo”. Poderíamos, ao aceitar tal interpretação, arrolar esse substantivo entre aqueles de carga afetiva empregados nesse poema. Além disso, o termo é diminutivo de *artus*, e, de acordo com Ernout e Meillet (2001, p. 49), trata-se de uma palavra de uso poético, em contraposição ao prosaico *membrum*: “*artus* est le plus souvent le synonyme poétique de *membrum*, qui est le mot de la prose”.

Para a estudiosa, o uso do termo *pupulus* destaca ainda mais o sentido primitivo do termo *pupus* (rapaz, garoto), e “reforça mais duramente a ideia de feminilidade”.¹¹¹ Isso porque o termo é empregado de forma irônica nesse poema, já que se trataria de um *puer* que estaria se comportando como um cidadão romano, ao manter relação sexual (*trusantem*¹¹²) com uma mulher. Dessa forma, a *persona* de Catulo mostraria ao *puer* qual é o seu papel em uma relação sexual.

Esse tom afeminado parece também se destacar quando analisamos traços formais dos poemas, como a constante presença da consoante “l” nos versos, ponto que mencionamos mais acima. Essa impressão parece se confirmar quando lemos o poema 25 do livro de Catulo.¹¹³ No *carmen* 25, o poeta ataca um certo Talo, a quem acusa de lhe ter roubado um manto (*pallium*) e um lenço (*sudarium*):

*Cinaede Thalle, mollior cuniculi capillo
uel anseris medullula uel imula oricilla*¹¹⁴
(25, vv. 1-2)

“Talo, bicha, mais mole que pelagem de coelho,
Que miolo de ave ou o lóbulo de uma orelhinha”
(Tradução de Oliva Neto, 1996)

Logo nos dois primeiros versos, percebemos que Catulo emprega diversos termos com o fonema “l”, presentes em substantivos e adjetivos, sendo três diminutivos (*medullula*, *imula*, *oricilla*; a eles, soma-se ainda *cuniculi*, que tem “a forma de um diminutivo”¹¹⁵),¹¹⁶ como também o próprio nome de seu rival contém o fonema. Assim, o nome *Thalle* já inicia a sonoridade presente nos versos, e a sequência desses termos evoca uma linguagem afeminada que parece contribuir com a crítica feita contra a virilidade de Talo. Ao longo do poema, deparamo-nos novamente com uma sequência do fonema “l”, incluindo um diminutivo verbal *conscribillo*¹¹⁷ (“escrevinhar”) no verso 11:

¹¹¹ A estudiosa sugere, ainda, que as aliterações e assonâncias produzem uma musicalidade que tornaria os versos mais delicados, como em *pupulum puellae* (v. 5) e *Cato, Catullum*, presente no verso 3 do poema.

¹¹² *Truso*: “w. dat., colloq. term for the action of a man in sexual intercourse”, segundo o *Oxford Latin Dictionary*.

¹¹³ Uma análise sobre o *carmen* 25 de Catulo pode ser conferida em Richlin (2007, pp. 299-301).

¹¹⁴ Thomson (1997, p. 267), Richlin (1983, p. 122) e Ellis (1889, P. 85) lembram que o verso ecoa *Priap.* 64.1: *quidam mollior anseris medulla*.

¹¹⁵ Cf. Ernout e Meillet (2001, p. 157): “*Cuniculus* a la forme d’un diminutif”.

¹¹⁶ Cf. também Vasconcellos (2015, p. 62, nota 15).

¹¹⁷ De acordo com Rodrigues (1993, pp. 130-131), o termo *conscribillare* é abonado, por especialistas, como sendo a forma diminutiva do verbo *conscribo*. Segundo a autora, no caso do poema 25 o termo sugere uma elocução catuliana que pretende “deixar escritas as marcas, os estigmas do açoite, da flagelação a que poderia ter sido submetido Talo, o efeminado”.

*Quae nunc tuis ab unguibus reglutina et remitte,
ne laneum latusculum manusque mollicellas* 10
inusta turpiter tibi flagella conscribillent

“Agora tira as unhas deles e devolve,
que a lanugem, que é teu ladinho, e as mãos molinhas 10
vão ter riscos, rabiscos de tosca vergasta”
(tradução de Oliva Neto, 1996)

Após acusar Talo de ser afeminado e de roubar seu lenço e seu manto, Catulo faz uso da aliteração em “l” (além do diminutivo) para reforçar a feminilidade de seu rival. O termo *laneum latusculum* retomaria aqui a tópica da suavidade já apresentada nos primeiros versos do poema, segundo Thomson (1997, p. 268), ao passo que nos parece ser reforçada essa ideia com a presença dos termos *manusque mollicellas*.

Sobre o processo de atribuir a um termo no diminutivo uma sonoridade afeminada, podemos também sugerir que ele se faz presente no *carmen* 16 de Catulo. Ao direcionar suas invectivas contra Aurélio e Fúrio, rivais de Catulo que teriam questionado sua virilidade a partir de seus versos, Catulo emprega os termos *uersiculis... molliculi* (“versos delicadinhos”) para se referir os seus próprios poemas:

*qui me ex uersiculis meis putastis,
quod sunt molliculi, parum pudicum.*
(16, vv. 3-4)

“que por meus versos breves, delicados [lit.: “delicadinhos”],
me julgastes não ter nenhum pudor”
(tradução de Oliva Neto, 1996).

A aliteração em “l” presente na associação dos termos *uersiculis* e *molliculi* (e que se repete nos versos 6 e 8, respectivamente) é observada por Vasconcellos (2015, p. 62 nota 15) como uma “estratégia linguística associada à pederastia”, em que Catulo “utiliza uma linguagem ‘afeminada’” para se defender da acusação de afeminação de seus versos.¹¹⁸ Rodrigues (1993, p. 185), por sua vez, também menciona a passagem. No entanto, ao analisar os termos *uersiculis... molliculi*, a estudiosa sugere uma interpretação que consideramos bastante especulativa: a de que seria uma imitação sarcástica de Catulo

¹¹⁸ “The use of diminutive forms (*uersiculis* and *molliculi*) is a linguistic strategy associated with pederasty in Catullus’ poetry. [...] In a poem in which Catullus defends himself from the accusation of effeminacy by characterizing the kissing poem as effeminate, he uses ‘effeminate’ language”.

sobre o modo afeminado de seus rivais, Aurélio e Fúrio, ao falarem de seus versos. Seria então a sonoridade dos termos que evocaria, segundo a estudiosa, a representação da afetação dos rivais de Catulo. Embora especulativa, é interessante notarmos como essa observação também corrobora a ideia de que a reiteração do fonema atribui ao texto certa tom de afeminação.¹¹⁹

seus “versos delicados” (*uersiculis... molliculi*, Cat. 16.3-4). No caso do epigrama, os termos *inbelles thalamos mollemque maritum* parecem reforçar ainda mais o termo pejorativo *cinaedus* presente no primeiro verso.

Como contraste a esse efeito de efeminação, deparamo-nos, na sequência do mesmo epigrama, com um jogo sonoro em que é constante a presença da consoante “u”. Nessa passagem, parece que o fonema evoca a virilidade dos homens com quem Gala se deita fora de seu casamento:

*Quaere aliquem Curios semper Fabiosque loquentem,
hirsutum et dura rusticitate trucem*
(vv. 7-8, grifos nossos)

“Busca alguém que sempre fale dos Cúrios e dos Fábios,
hirsuto e selvagem com dura rusticidade”
(tradução de Diogo Moraes Leite, 2019)

Essa assonância em som fechado “u” na passagem *hirsutum et dura rusticitate trucem* (v. 8) ao se referir aos homens viris nos parece reforçar, como contraste, a patente associação entre o fonema “l” e efeminação. No caso dos poemas de nosso *corpus*, Catulo teria encontrado no uso de diminutivos certa expressividade que evocaria o subgênero que aqui entendemos como pederástico. Ou seja, tanto o conteúdo dos poemas, que são dedicados a um *puer*, quanto sua forma, com a constante presença de diminutivos e sonoridade que evoca determinada afeminação, parecem contribuir para identificarmos esse subgênero homoerótico.¹²⁰

Uma outra característica de refinamento que nos parece relevante apontar acerca da linguagem delicada que percebemos ao ler os poemas do ciclo de Juvêncio é a ausência de termos sexuais explícitos. Assim como mencionamos anteriormente, os estudiosos tendem a acreditar que os poemas 15 e 21 fazem parte do Ciclo de Juvêncio, ainda que o *puer* não seja mencionado nominalmente. Wiseman (1985, pp. 130-131) sugere se tratar de Juvêncio nos dois poemas, e o fato de o nome de Juvêncio não ser mencionado estaria

¹²⁰ Lyons (1979, p. 5), em seu estudo *Introdução à Linguística Teórica*, apresenta um panorama dos estudos da língua acerca da distinção entre “natureza” e convenção”, especificamente a discussão dos gramáticos antigos sobre uma possível conexão entre o significado de uma palavra e sua forma. Nessa discussão, é interessante notarmos que já se notava o simbolismo fonético do fonema “l”: “podia-se afirmar, na linha dos “naturalistas”, que o l (“ele”) é um som líquido e que, portanto, as palavras *líquido*, *fluido*, etc., contêm um som que é “naturalmente” apropriado para o seu significado”. Agradecemos ao Prof. Dr. Marcos Aurélio Pereira pela indicação bibliográfica.

relacionado ao *status* social da *persona* do jovem, incompatível com a presença de um linguajar tão explícito, envolvendo conteúdo sexual:

quando Catulo o nomeia [Juvêncio], ele não dá nome a seus amantes, e se refere a nada mais específico do que beijos; quando ele menciona Aurélio e seus desejos de *pedicatio*, o menino permanece anônimo.¹²¹

Esse refinamento que percebemos nos poemas, na ausência de termos sexuais e no emprego dos termos no diminutivo que evocam certa delicadeza, é destacado por Nikoloutsos (2004, p. 84) como característica da poesia calimaquiiana, que tem no próprio *puer* o símbolo para essa poética:

Um *puer delicatus* se torna um símbolo para a poética calimaquiiana e funciona como um significante do refinamento no estilo que Calímaco definiu como *lepton* (“delgado”), em oposição ao *pachu* (“corpulento”). A suavidade do enunciador, devido ao seu apego emocional a um menino, é outro sinal de delicadeza calimaquiiana.¹²²

E assim, Catulo emprega em seus poemas um vocabulário familiar cotidiano¹²³, trabalhado de tal modo que tanto as escolhas lexicais, por meio do emprego dos diminutivos, que denotam uma ideia de afeminação, quanto sua sonoridade intensificam a carga afetiva presente nos versos. Essa carga, por sua vez, evoca uma linguagem cujo efeito caracteriza o que entendemos aqui como um subgênero homoerótico. Essa carga emotiva, inclusive, é mencionada por Gow (1932, p. 155) ao analisar o emprego de diminutivos em poetas augustanos: segundo o estudioso, o uso de diminutivos em Catulo depende “tanto quanto da escolha da métrica, como também do tom e do assunto”.¹²⁴

¹²¹ “where Catullus names him, he does not name his lovers, and refers to nothing more specific than kisses; where he mentions Aurelius and his hopes of *pedicatio*, the boy remains anonymous”.

¹²² “A *puer delicatus* becomes a symbol for Callimachean poetics and functions as a signifier of the refinement in style which Callimachus had defined as *lepton* (‘slender’), as opposed to *pachu* (‘fat’). The softness of the speaker due to his emotional attachment to a boy is another sign of Callimachean delicacy”.

¹²³ De acordo com Rodrigues (1993, p. 50) e Basseto (2001, p. 97), o uso de diminutivo era uma característica da linguagem familiar do povo romano e bastante numerosa no latim vulgar. Muitas palavras das línguas românicas, inclusive, atestam sua origem nesses diminutivos presentes no latim vulgar, como o termo “orelha” (em português), “oreja” (em espanhol), originários do diminutivo *auricula*, e não do termo clássico *auris*; *uascella*, diminutivo de *uas*, que originaria “baixela” (em português), “veisseau” (em francês), “vascello” (em italiano); *ungula*, diminutivo de *unguis*, que originaria “unha” (português), “unghia” (italiano) e “ongle” (francês). Cf. Ilari (2006, p. 115). Cf. também Wright (2011, p. 78) e Hofmann e Szantyr (2002, p. 149).

¹²⁴ “The general impression left by his practice is that their use depends, much as the choice of metre depends, on the mood and the subject”.

Um outro tópico que nos parece relevante apresentar e no qual nos deteremos agora é o da submissão do *amator* ao *puer*.

2.4 A submissão do *amator*

Assim como nas poesias dedicadas à amada Lésbia, em seus poemas pederásticos Catulo também se vê dependente emocionalmente de Juvêncio. Essa dependência se faz presente de três formas distintas. No poema 48, temos um eu poético que parece querer devotar sua vida a beijar seu *puer*, continuamente:

*Mellitos oculos tuos, Iuuenti,
siquis me sinat usque basiare,
usque ad milia basiem trecenta
nec numquam uidear satur futurus,
non si densior aridis aristis* 5
sit nostrae seges osculationis.
(48, vv. 1-6)

“Os teus olhos de mel, Juvêncio, se eu
os pudesse beijar continuamente,
continuadamente eu beijaria até
trezentos mil sem ver-me satisfeito
nem se mais densa do que espigas secas 5
fosse a messe dos beijos meus e teus.”
(Tradução de Oliva Neto, 2017)

Além de beijar continuamente (*usque basiare*; note-se que o advérbio aparece também no poema 5.9, dedicado a Lésbia), esse desejo se torna mais evidente ainda quando se menciona, exageradamente, a quantidade de beijos: trezentos mil! *Siquis me sinat usque basiare,/ usque ad milia basiem trecenta*, vv. 1-2 (“se eu/ os [=teus olhos de mel] pudesse beijar continuamente,/ continuamente eu beijaria até/ trezentos mil”). A linguagem hiperbólica, como apontado por Thomson (1997, p. 321),¹²⁵ destaca um comportamento que contraria, novamente, o protocolo social esperado pela sociedade da época, como nos lembra Nikoloutsos (2004, p. 67):

De acordo com o protocolo romano de masculinidade, aquele que admite publicamente seu amor por um objeto de desejo, seja este um jovem ou uma mulher, não pode ser considerado mais masculino que aquele outro homem que não pode controlar seus impulsos sexuais. Um

¹²⁵ “Para Juvêncio: 300.000 beijos. O grande número em si indica a inclinação de Catulo pela extravagância na linguagem” (“To Juventius: 300,000 kisses. The huge number itself indicates C.’s penchant for extravagance in language”).

homem que confessa sua vulnerabilidade emocional e a defende atacando verbalmente os outros não difere de um homem que não consegue controlar suas paixões sexuais. Um homem apaixonado pode ser acusado de sofrer de uma doença mental semelhante à fixação sexual da qual um outro homem sofre.¹²⁶

Assim, a vulnerabilidade do eu poético também se torna mais evidente quando, mesmo após trezentos mil beijos, ele não estaria satisfeito: *nec numquam uidear satur futurus*, v. 4 (“sem ver-me satisfeito”), ainda que a colheita dos beijos fosse maior que de um feixe de espigas: *non si densior aridis aristis/ sit nostrae seges osculationis*, vv. 5-6 (“nem se mais densa do que espigas secas/ fosse a messe dos beijos meus e teus”).

Já no poema 81, o sofrimento do eu poético é ocasionado pela rejeição de Juvêncio, que teria preferido um outro pretendente:

qui tibi nunc cordi est, quem tu praeponere nobis 5
audes? Ei! nescis quod facinus facias.
 (81, vv. 5-6)

“que tens no coração e que ousas preferir 5
 a mim? Não vês o crime que cometes!”
 (Tradução de Oliva Neto, 2017).

Aqui, a rejeição chega a ser retratada como crime: *facinus*. Mas, é no poema 99 que o eu poético parece demonstrar maior vulnerabilidade e submissão ao *puer*. Ao roubar um beijo do *puer* (*surripui tibi, dum ludis, mellite iuuentil suauiolum*, vv. 1-2, “Roubei de ti, enquanto brincavas, Juvêncio de mel, um beijinho”), o poeta se vê duramente repreendido pelo jovem, por horas:

Verum id non impune tuli; namque amplius horam
suffixum in summa me memini esse cruce,
dum tibi me purgo nec possum fletibus ullis 5
tantillum uestrae demere saeuitiae.
 (99, vv. 3-6)

“mas não impune pois por uma hora ou mais
 me vi na ponta de uma estaca enfiado
 me desculpando, mas meus prantos não dobraram 5

¹²⁶ “According to the Roman protocol of masculinity, the one who publicly admits his love for an object of desire, whether this is a boy or a woman, cannot be considered as more masculine than another man who cannot suppress his sexual drives. A man who confesses his emotional vulnerability and defends it by verbally attacking others does not differ from a man who fails to control his sexual passions. A man in love can be accused of suffering from a mental disease similar to the sexual fixation from which another man suffers”. Williams (2010, p. 38) nos lembra ainda que o cidadão que se envolvia emocionalmente com os escravos poderia virar motivo de chacota na sociedade da época.

nem um tantinho da maldade tua.”
(Tradução de Oliva Neto, 2017)

A maldade do jovem ao secar os lábios com desprezo: *multis diluta labella/ guttis abstersisti omnibus articulis*, vv. 7-8 (“teus lábios, úmidos de muitas/ gotas, secaste com teus dedos todos”) desperta no eu poético tal desespero que ele se vê “no alto de uma cruz” (*in summa me memini esse cruce*, v. 4), desculpando-se, aos prantos (*dum tibi me purgo nec possum fletibus ullis*, v. 5). O poeta se sente, então, crucificado de todas as formas (*non cessasti omnique excruciare modo*, v. 12), de modo que o beijo mais doce que a doce ambrosia (*duaiolum dulci dulcius ambrosia*, v. 2) se torna muito amargo, “mais que o amargo heléboro” (*tristi tristius elleboro*, v. 14). E, assim, o amante promete nunca mais roubar beijos: *numquam iam posthac basia surripiam*, v. 16 (“de agora em diante, nunca mais vou roubar beijos”). Podemos observar que o episódio é retratado com vocabulário que remete à esfera de um crime duramente punido: o castigo da “cruz”, reservado a escravos, é a metáfora do sofrimento que a ação culposa do eu poético cometeu. Afetivamente, o eu poético se torna como que um escravo nas relações com o *puer*, uma tópica que, sabidamente, encontramos também na elegia amorosa romana destinada a uma *puella*.

Resta, então, ao eu poético lamentar ser rejeitado pelo jovem e buscar tentar convencê-lo a não ceder às investidas de seus pretendentes. Um dos recursos empregados por Catulo nessas tentativas é o de destacar a pobreza de seu rival, tópico que abordaremos a seguir.

2.5 *Neque seruius neque arca: a pobreza dos rivais*

O triângulo amoroso que envolve o eu poético, o jovem amado e um rival está presente em dois dos poemas de nosso *corpus*: os poemas 24 e 81. Neles, o poeta roga para que seu *puer* não ceda às investidas dos pretendentes, ainda que se tratem de *belli homines* (c. 24, 7; c. 81, 2).¹²⁷ O principal argumento empregado pelo poeta é o de destacar que tais pretendentes são pobres: no poema 24, a expressão *neque seruius est*

¹²⁷ De acordo com Acosta-Hughes (2011, p. 596), “o amor homossexual promíscuo é uma convenção artística para Calímaco” (“promiscuous homosexual love is an artistic convention for Callimachus”). Papangelis (1999, p. 46) também sugere se tratar de uma influência calimaquiana o triângulo amoroso entre o amante, o *puer delicatus* e o *diues amator* (“the homoerotic triangle of lover, *puer delicatus* and *diues amator* [...] is a distinctly Callimachean idea”).

neque arca, que indica que o rival não tem “nem escravo e nem arca”, está presente nos versos 5, 8 e 10.¹²⁸ Na primeira referência, Catulo afirma preferir que o jovem dê suas riquezas todas ao pretendente que “não tem escravo ou arca”, a se deixar por ele ser amado:

*mallem diuitias Midae dedisses
isti, cui neque seruus est neque arca,
quam sic te sineres ab illo amari,
(24, vv. 4-6)* 5

“antes riquezas mil de Midas desses
àquele que não tem escravo ou arca,
que te deixares ser por ele amado”
(tradução de Oliva Neto, 2017) 5

Essa afirmação o *puer* refuta destacando a beleza do pretendente: “*Qui? non est homo bellus?*” *inquires*, v. 7 (“O quê?, ele não é um homem belo?”, perguntarás”), argumento novamente contraposto pelo poeta, que reafirma a pobreza do indivíduo: *Est;/sed bello huic neque seruus est neque arca*, v. 7-8 (“É./ Mas este “belo” não tem nem escravo nem arca”). Ao finalizar o poema, o poeta reproduz pela terceira vez sua afirmação diante da negação do *puer*:

*Hoc tu quam lubet abice eleuaque;
nec seruum tamen ille habet neque arcam.* 10

“Recusa e ignora o fato o quanto queres.
(Porém, escravo ele não tem, nem arca!).” 10
(tradução de Oliva Neto, 2017)

Nikoloutsos (2004, p. 50) nos lembra que, de acordo com os padrões da aristocracia romana, um homem que não pudesse dispor de um escravo e nem de uma “arca” (*neque seruus est neque arca*) em que pudesse guardar seu dinheiro, era considerado, além de extremamente pobre, alguém parecido a um plebeu que busca por ascensão social, explorando um membro de sua própria classe. E é a essa condição que Catulo, então, estaria aludindo ao alertar Juvêncio de que seu rival do poema 24 não teria nada a lhe oferecer e, a fim de consumir a sua fortuna, tentaria criar uma ligação com o

¹²⁸ Sobre a identificação de *bellus* com Fúrio Bibáculo e uma análise do poema 23, em que a mesma expressão *neque seruus est neque arca* é encontrada, cf. Marsilio e Podlesney (2006). Nesse estudo, os pesquisadores acreditam também que a pobreza atribuída a Fúrio ao longo de toda obra de Catulo não representaria apenas o aspecto financeiro, mas também a produção poética do rival, que seria desprovida de talento. Cf. ainda Oliva Neto (1996, p. 193); Robinson (1889, p. 82).

jovem fingindo estar apaixonado. Para que seu jovem amado não perca sua dignidade ao ser estigmatizado como aquele que se deixou enganar, o poeta sugere que ele, de preferência, entregue todo seu dinheiro a deixar-se ser amado.¹²⁹

Já no poema 81, a imagem do rival belo, que ganha a atenção do *puer*, surge novamente logo nos dois primeiros versos:

*Nemone in tanto potuit populo esse, Iuuenti,
bellus homo, quem tu diligere inciperes,*
(vv. 1-2)

“Não havia, Juvêncio, em povo tão imenso,
um homem belo a quem quisesses mais”
(tradução de Oliva Neto, 2017)

Assim como nos exemplos mencionados, poderíamos sugerir que a assonância em “l” presente no termo *bellus* também evocaria certo tom sarcástico e de desprezo pelo rival.¹³⁰ O poeta, ainda, destaca a origem provinciana do pretendente: *moribunda ab sede Pisauri/ hospes*, vv. 3-4 (“de Pisauro moribunda”), reforçada pelo termo *hospes*, v. 4 (“hóspede”), que indicaria se tratar ainda de um estrangeiro.¹³¹ O ataque ao rival do eu poético, seja por meio da ironia, seja por associá-lo a um estrangeiro pobre, poderiam ser identificados como elementos que contribuem na construção desse subgênero pederástico na obra de Catulo.

Como comentamos no início deste capítulo, a poesia catuliana foi pautada na estética neotérica, cujo labor formal com temas aparentemente banais (*nugae*) acaba por revelar uma grande expressividade. No caso de Catulo, o emprego de termos no diminutivo tem demonstrado uma poética bastante refinada no emprego do termo com tom afetivo, amoroso ou sarcástico. Acerca de tais termos, em um primeiro momento, estudiosos aventaram se tratar apenas de uma escolha que satisfizesse a métrica do verso, sem efeito semântico, como aventado por Platner (1895, p. 189), que vê *molliculi* no

¹²⁹ Skinner (1997, p. 132) e Konstan (1991, pp. 15-30 *apud* Nikoloutsos, 2004, p. 50) reafirmam essa ideia de que a reputação do jovem estaria comprometida ao se envolver com um pretendente pobre, com quem acabaria por compartilhar da pobreza.

¹³⁰ Essa acepção do termo também é apresentada por Ernout e Meillet (2001, p. 73): “*Bellus* foi usado pela primeira vez para mulheres e crianças. Na linguagem clássica, só se diz ironicamente dos homens” (“*Bellus* s’est d’abord employé des femmes et des enfants. Dans la langue classique ne se dit des hommes qu’ironiquement”).

¹³¹ Segundo Thomson (1997, p. 509), o termo *hospes* contrastaria com a expressão *in tanto populo*, que seria uma referência a Roma. A expressão fazendo referência a Roma também está presente no livro 1 de *A Arte de Amar*, de Ovídio: *Siquis in hoc artem populo non nouit amandi* (I, 1) (grifos nossos).

poema 16 apenas como um caso para satisfazer a assonância do verso.¹³² Entretanto, a partir de um olhar mais atento, como procuramos evidenciar ao longo deste capítulo, essas presenças revelam uma grande engenhosidade poética que alinha conteúdo e forma. E são nesses momentos em que lidamos com tais termos que encontramos um cuidado também quanto à forma, em uma poesia cuja sonoridade evoca uma linguagem bastante afetiva, com tom que seria sentido como afeminado.

Desse modo, tanto elementos formais dos poemas do ciclo de Juvêncio, como também seu conteúdo, parecem representar o que Conte (1994) e Barchiesi (2001) consideram como relevantes para identificar e configurar um (sub)gênero poético. Ou seja, ao direcionar seus versos a um *puer* e empregar estrategicamente termos com certa sonoridade que produz efeitos de sentido, Catulo estaria aqui remetendo a um subgênero próprio, que consideramos como subgênero pederástico. Entretanto, vale ressaltar que o metro não teria um papel definidor na configuração desse subgênero, uma vez que, como vimos, dentre os quatro poemas que aqui analisamos, os de número 24 e 48 são versados em hendecassílabo falécio, enquanto os poemas 81 e 99 são compostos em dístico elegíaco.

No capítulo seguinte, analisaremos as elegias de Tibulo que compõem o chamado ciclo de Márato, os poemas 1.4, 1.8 e 1.9. Ao longo da análise, procuraremos observar tópicos como a do *obsequium* do *amator*, a efemeridade da juventude e ataques ao rival, e em que medida tais elementos contribuem para a construção do subgênero homoerótico. Observaremos, também, a elaboração metapoética do *puer* realizada por Tibulo.

¹³² “Catulo usa *mollis* mais de vinte vezes, mas em nenhum lugar com *uersus*, nem em relação à poesia. A forma diminutiva aqui parece dever-se principalmente à influência do *uersiculus*, que o precede em ambos os casos, e à assonância da linha, e não a qualquer variação pretendida no significado de *mollis*” (“Cat. uses *mollis* more than twenty times, but nowhere with *versus*, nor in relation to poetry. The dim. form here would seem to be due mainly to the influence of *versiculus*, which precedes it in both cases, and to the assonance of the line rather than to any intended variation on the meaning of *mollis*).

3. TIBULO

“These three poems [1.4, 1.8, 1.9] that focus on male love are not a thing apart from elegy, but are in fact integral to it, providing an example of an alternate approach to the genre that nonetheless reinforces the centrality of the male speaker.” (Drinkwater, 2012, p. 445)¹³³

3.1 A elegia tibuliana

Dos poemas catulianos passemos agora às elegias do poeta Álbio Tibulo (55? – 19? a.C.). Considerado um dos mais importantes elegíacos da Antiguidade – Quintiliano o definiria como “esmerado e maximamente elegante” (*tersus atque elegans maxime*, *Inst.* 10.1.93) –, Tibulo nos legou dois livros.¹³⁴ Neles, há três *personae* que são objetos de desejo do eu elegíaco: Délia, Nêmesis e o jovem Márato.¹³⁵ Neste capítulo, concentraremos nossa atenção no primeiro livro, em que, dentre as dez elegias ali presentes, três compõem os poemas pederásticos que pretendemos analisar: as elegias 1.4, 1.8 e 1.9. Trata-se, inclusive, dos poemas mais longos sobre a temática pederástica do período augustano a que temos acesso, e que também foram lidos, por parte de alguns estudiosos da obra tibuliana, sob um viés biográfico.¹³⁶

O gênero elegíaco é notadamente conhecido tanto pela sua forma, cujos versos são formados por um hexâmetro e um pentâmetro que se alternam entre si, formando o dístico elegíaco, como também pelo seu tema, que tem, em Roma, predominantemente o amor como principal conteúdo.¹³⁷ Essa configuração inclusive foi tema da metapoesia de

¹³³ “Esses três poemas [1.4, 1.8, 1.9] que focam no amor masculino não são algo separado da elegia, mas são, na verdade, parte integrante dela, fornecendo um exemplo de uma abordagem alternativa ao gênero que, no entanto, reforça a centralidade do orador masculino”.

¹³⁴ Cf. Grimal (1978, p. 119). Segundo Lopes (2010, p. 36), o *Corpus Tibullianum* é composto por quatro livros, dos quais apenas os dois primeiros são considerados de autoria de Tibulo. Os demais poemas, como nos informa Luck (1982, p. 411), poderiam ter sido escritos por poetas do círculo de amigos de Marco Valério Messala Corvino.

¹³⁵ Merino (1985, p. 145).

¹³⁶ Cf. Nikoloutsos (2007, p. 55) e Verstraete (2005, p. 299).

¹³⁷ Predominantemente porque temos elegias que abordam outros temas, como as elegias cívicas do livro IV de Propércio (Orosco, 2016, p. 20 nota 25) ou sobre a morte, presentes no livro I de Tibulo, em 1.1.59-68 e 1.3.53-94 (Heise, 2020, p. 8). Em *Epistula ad Pisones*, Horácio sugere ser o lamento o primeiro tema do metro que seria característico das elegias: “Em dísticos de versos desiguais encerrou-se de início a endecha;/ mais tarde, também a satisfação dum voto atendido” *Versibus impariter iunctis querimonia primum,/ post etiam inclusa est uoti sententia compos*, vv. 75-76 (tradução de Jaime Bruna, 2005). Sobre a discussão acerca de a elegia ter sido de fato empregada, primeiramente, como poesia de lamento fúnebre, cf. Heise (2020), Conte (1994, p. 321) e Luck (1982, pp. 405-406).

Ovídio (43 a.C. – 17 d.C.). No primeiro livro dos *Amores*, o poeta sulmonense associa o dístico elegíaco ao conteúdo amatório:

*Arma graui numero uiolentaque bella parabam
Edere, materia conueniente modis.
Par erat inferior uersus; risisse Cupido
Dicitur atque unum surripuisse pedem.*
(*Am.* 1. 1.1-4)

“Armas e violentas guerras em ritmo grave eu me preparava
para cantar, com uma matéria adequada ao metro.
Semelhante era o verso inferior, Cupido riu,
dizem, e surruiu um pé.”
(Tradução de Lucy Ana de Bem, 2010)

Ovídio brinca, metapoeticamente, ao associar a forma elegíaca ao conteúdo amatório, já que, pelo ritmo grave do hexâmetro, preparava-se para cantar um poema épico, mas foi impedido pelo deus do amor, Cupido, que lhe roubou um pé do segundo verso. Assim, transformando um hexâmetro em pentâmetro, formou-se um dístico elegíaco, que, conseqüentemente, mudaria o tema de seu poema.¹³⁸ Essa expectativa de que o amor seria tema da elegia está presente também na obra *Remedia amores*:

Grande sonant tragici: tragicos decet ira cothurnos; 375
usibus e mediis soccus habendus erit.
Liber in aduersos hostes stringatur iambus,
seu celer, extremum seu trahat ille pedem.
Blanda pharetratos Elegia cantet Amores
et leuis arbitrio ludat amica suo. 380
(*Ov. Rem.* 375-380, grifo nosso)

“Os trágicos são ouvidos em tom elevado: a paixão convém aos trágicos
[coturnos; 375
os socos da comédia deverão ser usados nos costumes dos homens comuns.
Livre, o iambo é empunhado contra os inimigos,
ou em ritmo breve, ou prologando-se o último pé.
Que a branda Elegia cante os Amores armados com a aljava
e que a amante frívola se divirta à vontade.” 380
(Tradução de Gabriela Orosco, 2016, grifo nosso)

¹³⁸ Outra alusão ao metro da elegia está presente também nos *Amores* 3. 1.7-8: *uenit odoratos Elegia nexa capillos,/ et, puto, pes illi longior alter erat* “Veio a Elegia, de cabelos trançados e perfumados/ e, creio, tinha um pé mais longo que o outro” (tradução de Lucy Ana de Bem, 2011). Essa passagem mostra como se podia considerar o pentâmetro um hexâmetro imperfeito, a que faltaria, justamente, um pé métrico.

É interessante observarmos, então, a relação entre o valor expressivo da junção do pentâmetro ao hexâmetro e o conteúdo amatório presente nas elegias. Sobre isso, Grimal (1978, p. 116) sugere que, no primeiro período da poesia helenística, o dístico elegíaco foi empregado para tudo (“pendant cette première période de la poésie hellénistique, le distique élégiaque sert à tout”), mas que foram os poetas latinos que atribuíram a ele o valor subjetivo, impregnado de lirismo pessoal.¹³⁹ Assim, escritas em primeira pessoa, nas elegias nos deparamos com a batalha do *amator* pelo amor do objeto de seus desejos, cenário que constrói o lugar comum da *militia amoris*.¹⁴⁰ E é a esse caráter subjetivo que o dístico contribui com um grande valor expressivo, como comenta Luck (1969, p. 28 *apud* Morgan, 2012, p. 206):

Há um elemento intensamente ‘pessoal’ no pentâmetro: em vez de estender a mão para abraçar o mundo, ele hesita, reconsidera e termina com uma nota final abrupta - cuja brusquidão é suavizada imediatamente pela renovação da batida contínua no hexâmetro seguinte.¹⁴¹

Desse modo, o final abrupto do pentâmetro proporciona um ritmo que parece ser determinante para a identificação do gênero elegíaco. Junto a essa métrica, está o sofrimento do eu elegíaco, que se vê subordinado àquela ou àquele que ama, que ora o

¹³⁹ Segundo Grimal, não é possível saber se os poetas helenísticos como Calímaco, Filetas e Hermesianax de Cólono teriam compostos elegias amorosas, visto que poucos fragmentos desses poetas nos foram legados. Desse modo, o estudioso francês considera Cornélio Galo, de quem não nos restou nenhuma obra, como o fundador ou quem iniciou o gênero (“Cornelius Gallus, qui fut le fondateur ou du moins l’initiateur du genre”). A questão, entretanto, é controversa: segundo Bessone (2013, pp. 39-40), já em 1895 Friedrich Leo defendia a existência de uma elegia erótica subjetiva no mundo helenístico, hoje perdida. Essa discussão teria aberto novas perspectivas a partir da edição, em 1979, do papiro “Novo Galo” (“New Gallus”) e da publicação, em 1987, de um papiro do século II contendo fragmentos de uma elegia erótica grega: de acordo com Bessone, “no último verso, a narração dos mitos homoeróticos parece interrompida pela incursão monológica do ‘eu’ poético, de modo próximo ao da elegia latina” (“After the edition of the ‘new Gallus’ papyrus (1979), the publication in 1987 of a second-century papyrus containing fragments of a Greek erotic elegy (*POxy.* LIV 3723) opened a new perspective: in the last verse, the narration of homoerotic myths seems interrupted by the monologic incursion of the poetic ‘I’, in a manner that is close to that of Latin elegy”). Sobre essa questão, além de Bessone (2013, pp. 39-56), ver também Gibson (2005, pp. 159-173).

¹⁴⁰ Sobre os poetas elegíacos compondo em primeira pessoa, Veyne (1985, p. 9) comenta: “Dois ou três séculos antes do começo da nossa era, jovens poetas romanos, Propércio, Tibulo e, na geração seguinte, Ovídio, decidiram-se a cantar na primeira pessoa, com seu verdadeiro nome, episódios amorosos e a relacionar esses diversos episódios a uma só e mesma heroína, designada por um nome mitológico; a imaginação dos leitores povoou-se assim de casais de sonhos: Propércio e sua Cíntia, Tibulo e sua Délia, Ovídio e sua Corina.” Cf. ainda Fabre-Serris (2004, p. 1).

¹⁴¹ “There is an intensely ‘personal’ element in the pentameter: instead of reaching out to embrace the world, it hesitates, it reconsiders and ends on an abrupt final note - whose abruptness is softened immediately by the renewal of the rolling beat in the following hexameter”. Grimal (1978, p. 117) também interpreta o efeito expressivo do pentâmetro como uma “impressão de desenvolvimento interrompido, como se quebrado por um soluço” (“d’un développement heurté, comme brisé par un sanglot”).

oprime, repelindo-o, ora cede aos seus desejos. Assim, cria-se um cenário de instabilidade que alimenta esse sofrimento amoroso do eu elegíaco, cuja batalha para conquistar seu amado ou sua amada, situação a que se convencionou chamar de *militia amoris*, já que, metaforicamente, o amante sofre tal qual um soldado em guerra, proporciona novos episódios que são narrados no universo das elegias.

Luck (1982, p. 407) também considera a elegia amorosa uma criação dos poetas do período augustano, grupo no qual às vezes Catulo é incluído, uma vez que seu *carmen* 68 poderia ser considerado um protótipo da poesia amorosa augustana.¹⁴² Já acerca da poesia homoerótica, especificamente, o estudioso nos lembra que na poesia helenística o amor homoerótico era um tema recorrente – como exemplo, cita o fato de que todos os poemas amorosos de Calímaco teriam sido endereçados a rapazes -, mas que essa temática não desempenha o mesmo papel de destaque na elegia romana. No entanto, o tema parecia ser de interesse dos poetas romanos, uma vez que já no final do século II e início do século I, o cônsul Quinto Lutácio Cátulo teria traduzido um dos poemas homoeróticos de Calímaco para o latim.¹⁴³ Uma vez que a poesia helenística, que exercia grande influência sobre os poetas elegíacos, era, quando se tratava de amor, predominantemente homoerótica, como apontam Miller e Luck, parece-nos possível questionar o porquê de a elegia romana ser sobretudo de temática amorosa heterossexual. Para Miller (2002, p. 137), essa questão pode ser explicada pela instabilidade das relações de poder em Roma no início do principado. Segundo ele,

a relação *seruus amoris/domina* representou uma inversão das relações normais profundamente enraizadas na sociedade romana. Casamento, família e as heranças dependentes deles eram todas partes da matriz ideológica da qual surgiu a compreensão peculiar da elegia do amor. O amor elegíaco personificava uma instabilidade sentida nas relações de poder que poderia ser revertida a qualquer momento, uma instabilidade que Augusto tentou abordar por meio de seu programa de reforma moral [22-23]. A relação pederástica era mais limitada por regras e, por definição, mais temporária. O amante mais velho pode alegar ser o escravo do menino, mas nunca poderia cair no papel passivo. A figura tão difamada do passivo adulto, o *cinaedus*, sempre foi retratada como um homem adulto que foi penetrado por outros homens adultos. Na terminologia sexual

¹⁴² “For our purposes the love elegy or the book of love elegies may be considered a creation of the Augustan age, though Catullus is sometimes included. His poem 68 would seem to represent the prototype of the Augustan love elegy though love is only one theme among many”.

¹⁴³ “Homosexual love no longer plays the important role it played in Hellenistic poetry. All of Callimachus’ love poems were addressed to boys. [...] was translated into Latin by the consul of 102 B.C., Q. Lutatius Catulus. This shows, perhaps, a taste not only for this kind of poetry but also for this kind of love, among the Roman aristocracy of the late second century B.C.” (Luck, 1982, p. 409). Miller (2002, p. 137), por sua vez, destaca a importância da elegia 1.4 por considerar que ela “demonstra as raízes da elegia erótica romana na poesia alexandrina, que era predominantemente pederástica” (“it demonstrates Roman erotic elegy’s roots in Alexandrian poetry, which was predominantly pederastic”).

da época, um homem que gostasse de ser penetrado por meninos simplesmente não existia. No mundo antigo, o pederasta era menos subversivo que o elegíaco.¹⁴⁴

Tíbulo, assim como os demais elegíacos do período augustano, compôs livros inteiros de elegias, e seus dois livros, seguindo a tradição grega de levar o nome de uma mulher no título, poderiam ter sido conhecidos como *Delia*, no caso do primeiro livro com dez elegias, e *Nemesis*, no caso do segundo livro contendo seis elegias.¹⁴⁵ Em sua poesia, no entanto, há também a menção ao amigo e patrono Marco Valério Messala Corvino (elegias 1.3 e 1.7, em que celebra o aniversário do patrono). Além disso, a vida amorosa e os prazeres da vida no campo também são temas recorrentes na obra tibuliana: logo na primeira elegia, o poeta rejeita uma vida de riquezas, fruto dos esforços em campanhas militares, em prol de uma vida tranquila no campo, o que, aliás, pode ser interpretado metapoeticamente, como discorreremos adiante.

Sobre as questões amorosas, a temática do *magister amoris* é recorrente em suas elegias, como nas elegias 2, 4, 6 e 8 do primeiro livro.¹⁴⁶ A figura de Délia está presente nas três primeiras elegias e, embora seja a presença recorrente nos poemas amorosos do primeiro livro (a ela são direcionadas as elegias 1.1, 1.2, 1.3, 1.5 e 1.6, totalizando cinco das dez elegias), outras três elegias desse mesmo livro são centradas na figura de Márato, formando o chamado Ciclo de Márato. Nesse ciclo nos deteremos agora.

3.2 O ciclo de Márato

Os poemas do ciclo de Márato compõem o que estudiosos consideram trilogia homoafetiva, ou seja, as elegias apresentam certa continuidade temporal que sugere se tratar de uma sequência. Essa análise é proposta por Francis Cairns (1979) e seguida por

¹⁴⁴ “The *seruus amoris/domina* relationship represented an inversion of normal relations that were deeply embedded in Roman society. Marriage, family, and the inheritances dependent on them were all parts of the ideological matrix from which elegy’s peculiar understanding of love sprang. Elegiac love embodied a felt instability in power relations that could at any moment be reversed, an instability that Augustus attempted to address through his moral reform program [22–23]. The pederastic relationship was more rule-bound and by definition more temporary. The elder lover might claim to be the young boy’s slave, but he could never slip into the passive role. The much-maligned figure of the adult passive, the *cinaedus*, was always pictured as an adult man who was penetrated by other adult men. Within the sexual terminology of the day, a man who liked to be penetrated by boys simply did not exist. In the ancient world, the pederast was less subversive than the elegist.”

¹⁴⁵ Luck (1982, p. 407).

¹⁴⁶ Cerqueira (2016, p. 142). Dois desses poemas sobre essa temática estão presentes no Ciclo de Márato que aqui analisaremos. Cf. também Trevizam (2003, p. 142).

alguns pesquisadores.¹⁴⁷ De acordo com Cairns, alguns fatores sugerem essa possibilidade de leitura das três elegias do ciclo de Márato, a partir da observação de determinados elementos como o fato de que seja Márato o *puer delicatus* das três elegias, enquanto Fóloe seria a *puella* mencionada nas elegias 1.8 e 1.9. Na elegia 1.8 há ainda a presença de um *canus amator* de Fóloe, que seria o amante com quem Márato também teria se relacionado em 1.9 e que, segundo Cairns, também viria a ser a mesma *persona* que se tornaria marido de Fóloe nessa mesma elegia 1.9.¹⁴⁸

Assim como nos poemas dos poetas elegíacos que são dedicados a uma *puella*, na elegia de Tibulo dedicada ao *puer* Márato também nos deparamos com cenários comuns que constroem as convenções elegíacas: um eu elegíaco apaixonado capaz de tudo pelo amor (*seruitium amoris*) de uma *persona* (muitas vezes infiel), cujo amor não é correspondido.¹⁴⁹ Na elegia 1.4, o eu elegíaco recorre a Priapo para conquistar o *puer* e pergunta ao deus o que faz dele um ser cativante aos belos jovens (vv. 1-6). O deus, assumindo então a *persona* de *praeceptor amoris*, toma a palavra no diálogo e recomenda ao eu elegíaco que faça uso da *obsequium*, ou seja, de certas técnicas para sedução para conquistar os belos rapazes (vv. 9-72). Nos versos finais, o eu elegíaco retoma a palavra e apela, aos atormentados amantes dos *pueri*, para que o celebrem como mestre (vv. 75-80), e finaliza a elegia lamentando o sofrimento pelo jovem Márato (vv.81-84).¹⁵⁰

Já em 1.8, deparamo-nos com o próprio eu elegíaco como *magister amoris*, ou seja, o *ethos* criado pelo eu elegíaco é o de uma *persona* conhecedora dos assuntos amorosos, cujos ensinamentos teriam sido adquiridos com a própria Vênus (vv. 1-8). Nessa elegia, é Márato quem se vê apaixonado por uma *puella*, Fóloe, e sofre pelo amor não correspondido. Passando a assumir a figura do *praeceptor amoris*, o eu elegíaco

¹⁴⁷ Cf. Matedi (2017, p. 105); Luck (1982, p. 409). Segundo Lopes (2010, p. 35), entre os poetas elegíacos não havia uma rígida preocupação com a cronologia dos fatos narrados nas elegias, pois essa não seria uma proposta desse fazer poético. O que uniria, então, as elegias entre si seria o nome da *puella*, ou, no nosso caso, do *puer*. Um estudo sobre a intertextualidade entre Tibulo e os poetas helenísticos, sobretudo Calímaco, pode ser conferido em Bulloch (1973, pp. 71-89) e Dawson (1946, pp. 1-15).

¹⁴⁸ Cf. Cairns (1979, pp. 151-153 *apud* Booth, 1996, p. 240) e Drinkwater (2012, p. 444).

¹⁴⁹ Para Drinkwater (2012, p. 425), “é precisamente como *servus amoris* que o locutor se identifica de forma mais clara e consistente ao longo do ciclo [de Márato], tanto no poema de abertura quanto no de encerramento do grupo de poemas com esse conceito” (“it is precisely as the *servus amoris* that the speaker most clearly and consistently identifies himself throughout the cycle, both opening and closing poem the group of poems with that conceit”).

¹⁵⁰ Matedi (2017, p. 118) divide a elegia em quatro movimentos: (i) proposição a Priapo (vv. 1-6), (ii) “narração”, em que a palavra é passada ao deus (vv. 7-8), (iii) *ars amandi* de Priapo a *ego* (vv. 9-72) e (iv) “narração” da “ascensão” (vv. 75-80) e “queda” (vv. 81-84) de *ego*. Sobre os diálogos, Verger (1987, p. 337) afirma que o tema pederástico e a forma dialogada são elementos tipicamente helenísticos, mas que, no ciclo de Márato, o tom de “amargura y resentimiento es genuinamente tibuliano”.

aconselha o jovem a evitar o excessivo cuidado com a aparência para conquistar a *puella* (vv. 9-14). Na sequência, dirige-se à jovem e roga para que ela não maltrate o *puer*.¹⁵¹

Em 1.9, por sua vez, vemos a ruptura da relação entre o *amator* e o *puer*. Nessa elegia, o eu elegíaco lamenta a infidelidade de Márato (vv. 1-4), cujo nome não é mencionado. Assim, o poeta desiste de celebrar as qualidades do jovem (vv. 47-50), uma vez que o *puer* teria cedido às investidas de um velho rico e casado (vv. 53-74). Nos últimos versos da elegia, o poeta se vê restabelecido de sua paixão (vv. 80-84).¹⁵²

Observaremos agora, então, em que medida as elegias tibulianas, em sua forma e convenções genéricas e *topoi* apresentados pelo poeta, poderiam configurar o subgênero homoerótico. Nos poemas de Tibulo dedicados ao jovem Márato nos deparamos com tópicos como o *obsequium* do *amator*, a efemeridade da juventude e ataques ao rival. Além desses tópicos, observaremos também como Tibulo elabora a construção metapoética do *puer*.

3.3 O *puer* elegíaco como metapoesia

Assim como mencionamos anteriormente, o ciclo de poemas pederásticos dedicados ao jovem Márato já foi lido sob um viés biográfico, seja para avarar informações sobre a vida do poeta Tibulo, seja para procurar identificar e reconstruir um ideário do comportamento sexual romano da época. Até mesmo Paul Veyne, estudioso que propunha combater a leitura biográfica da elegia romana, também acabava por confundir o autor empírico e a *persona* poética e recair no biografismo ao abordar a elegia tibuliana, como nos lembra Vasconcellos (2011, p. 111):

Causa espécie o fato de que o próprio Veyne resvala no biografismo mais discutível ao caracterizar Tibulo: ‘O engraçado neste caso é que o cavaleiro Álbio Tibulo não amava as mulheres e que o seu gosto se dirigia aos rapazes; ele era mesmo misógino’.

¹⁵¹ Temos aqui a chamada *erotodídaxis*, situação em que o poeta cria uma *persona* que conhece as relações amorosas e atua, então, como *praeceptor amoris*. Nessa situação, o eu elegíaco, que recebe o mesmo nome do poeta, usa de sua experiência nas relações amorosas para atuar como conselheiro. Cf. Gonçalves (2019, p. 4) e Verstraete (2005, p. 305).

¹⁵² Trevizam (2003, p. 143) nos lembra que, de fato, o poeta não canta mais poesia homoerótica em seu livro e que esse mesmo tipo de apagamento também ocorre em Propércio, quando, a partir de 3.24 (momento do *discidium* entre Cíntia e Propércio), há um rareamento da figura de Cíntia nos poemas seguintes. Para o estudioso, trata-se de um jogo com os níveis de realidade (não biográfica), uma vez que a decisão de não cantar mais uma personagem equivaleria a um “redirecionamento de seu engenho poético para empresas diversas”.

No entanto, como aponta Nikoloutsos (2007, p. 56), o tipo de leitura que vê o tema sexual como motivo único da composição poética homoerótica acaba por desconsiderar fatores relevantes da produção poética no período augustano. Dentre esses fatores, é possível destacar o papel que um poema assume como parte indissociável de uma obra, assim como os princípios artísticos regidos pelo gênero, no caso, o elegíaco. Desse modo, esse olhar biográfico deixa de observar sentidos importantes na função que o *puer* exerce na poesia elegíaca.¹⁵³ Dentre essas funções, é importante observarmos a metapoesia e seu efeito a partir de termos relacionados ao *puer* que evocam tanto o gênero elegíaco como o próprio fazer poético.¹⁵⁴ E essa chave metapoética está presente ao longo de todo o primeiro livro tibuliano.¹⁵⁵

A primeira elegia presente no livro I de Tibulo, por exemplo, já possibilita uma leitura metapoética: o eu elegíaco rechaça a riqueza (*Diuitias alius fuluo sibi congerat auro,/ et teneat culti iugera multa soli*, vv. 1-2, “Luxos em ouro reluzente outro acumule,/ tenha de terra arada muitas jeiras”) e as campanhas militares que trazem desassossego (*quem labor adsiduus uicino terreat hoste,/ Martia cui somnos classica pulsa fugent*, vv. 3-4, “que afã assíduo infenso vizinho lhe inflija,/ Márcia trombeta lhe afugente o sono”), optando por uma vida simples no campo (*ipse seram teneras maturo tempore uites/ rusticus et facili grandia poma manu*, vv. 7-8, “Eu próprio plante em tempo certo tenras vides/ e, agricultor, mãos hábeis, grandes pomos”), e rogando aos deuses que lhe concedam bons cultivos (*nec Spes destituat, sed frugum semper aceruos/ praebeat et pleno pinguia musta lacu*, vv. 9-10, “Não me deixe Esperança, dê-me sempre fartos/

¹⁵³ Observar a função do *puer* na poesia é uma das propostas de Paul Allen Miller (2004) em seu estudo *Subjecting Verses: Latin Love Elegy and the Emergence of the Real*. Ao propor uma análise intertextual entre Meléagro e Propércio, o autor defende que o gênero do objeto de desejo do *amator* é cambiável, e que os poetas romanos substituíam os *pueri* pelas *puellae* em suas poesias: “Uma das maneiras mais óbvias pelas quais o poema de Propércio difere do de Meléagro é que o gênero dos amados foi alterado. Todo mundo sabe disso, mas ninguém comentou sobre seu significado. Sem dúvida, porque grande parte da poesia helenística é pederástica por natureza e, portanto, não é incomum encontrar intertextos que têm o masculino no lugar dos objetos de desejo femininos. Os gêneros parecem ser comutáveis. Os poetas romanos simplesmente substituem os meninos por meninas e seguem seu caminho” (“One of the most obvious ways in which Propertius’s poem differs from Meleager’s is that the gender of the beloveds has been switched. Everybody knows this, but no one has remarked upon its significance. This is no doubt because much Hellenistic poetry is pederastic in nature and so it is not unusual to find intertexts that have masculine in place of feminine objects of desire. The genders would appear to be commutable. Roman poets just substitute girls for boys and go on their way” (Miller, 2004, pp. 85-86).

¹⁵⁴ Aqui, assim como Cesila (2004, p. 19) e Serrano (2013, p. 1 nota 3), entendemos metapoesia como “a presença, em um poema, de reflexões acerca da própria poesia”.

¹⁵⁵ Para uma análise metapoética mais detalhada de todo o livro I de Tibulo, cf. Serrano (2013).

Aqui, notamos o tema pederástico já no terceiro verso, com a presença do termo *formosus*. É interessante observarmos que o epíteto é comumente usado como adjetivo empregado no feminino como *topos* para a amada na elegia latina, cuja beleza seduz o amado com sua aparência.¹⁶⁰ Nikoloutsos (2007, pp. 63-64) vê no epíteto uma retomada da figura de Délia presente na primeira elegia do livro (*me retinent uinctum formosae uincla puellae*, v. 55, “me mantêm acorrentado as correntes da formosa menina”), mas, ao mesmo tempo, o estudioso lembra que o termo figura também como uma alegoria para as aspirações estéticas do poeta, que busca uma excelência estética de seu texto, sobretudo porque o termo seria um cognato de *forma*, um termo que, no nível da poética,

opera como um significante do estilo desejável, lançando a perfeição corporal que a *puella* recebe como uma alegoria da excelência estética do *corpus* elegíaco ao qual ela está incorporada¹⁶¹.

Essa ideia seria reforçada, ainda, pela construção *formosos... cepit* (v. 3): o pedido ao deus não seria apenas para conquistar os formosos rapazes, mas também para concebê-los na condição de objetos da narrativa. Sendo assim, teríamos aqui uma possível leitura metapoética no apelo do eu elegíaco, estabelecendo uma relação entre a sedução erótica para conquistar o amado e os padrões literários para a iniciação poética.¹⁶² Podemos notar, aqui, o indício de certa afetividade e afeminação que já encontramos em Catulo: no livro do poeta veronense, esse tom afetivo era estabelecido a partir do emprego de termos no diminutivo, cuja forma e sonoridade ajudaram a estabelecer essa linguagem afetiva, ao passo que aqui em Tibulo são os termos que remetem à ternura, à beleza e à delicadeza (muito presentes nas elegias) que parecem evocar esse tom logo no início da elegia.

¹⁶⁰ Maltby (2002, p. 215).

¹⁶¹ “This epithet operates as a signifier of desirable style, casting the bodily perfection the girl is granted as an allegory for the aesthetic excellence of the elegiac corpus into which she is incorporated” (Nikoloutsos, 2007, p. 60). Cf. também Serrano (2013, p. 35).

¹⁶² Nesse sentido, Maltby (2002, p. 217) destaca que não é a aparência de Priapo, que não tem nem a barba nem os cabelos bem tratados (*non tibi barba nitet, non tibi culta coma est*, v. 4), capaz de conquistar os formosos jovens; seu sucesso com os garotos seria resultado de sua *sollertia*, o que também poderíamos aqui associar com a criação literária. Podemos destacar também a construção presente no verso 9: *o fuge te tenerae puerorum credere turbae* (“Oh, evites acreditar na tenra turba juvenil”). Para Maltby (2002, p. 201), o imperativo *fuge* seguido do infinitivo *credere* seria um registro elevado, provavelmente um eco do estilo didático de Lucrécio, que apresenta essa construção pela primeira vez. Parece-nos, então, que esse contraste da figura rústica de Priapo e da construção elevada reforça a imagem dos *pueri* como motivos de criação literária, como mencionamos a seguir. Cf. também Murgatroyd (1977, p. 112).

Ao tomar a palavra, o deus passa então a atuar como *praeceptor amoris*. De acordo com Maltby (2002, p. 215), ao longo da elegia 1.4, a fala do deus se divide em “seis sessões cuidadosamente balanceadas”: atenção às atrações perigosas dos meninos (vv. 9-14), seja paciente (vv. 15-20), esteja preparado para jurar falsamente (vv. 21-26), seja oportuno (vv. 27-38), faça o que o seu garoto desejar (vv. 39-56), garotos deveriam colocar poesia e poetas à frente do dinheiro (vv. 57-72).¹⁶³

Ao mencionar garotos, o deus elenca os tipos de *pueri* com quem o eu elegíaco deveria ter cuidado:

“O fuge te tenerae puerorum credere turbae:
nam causam iusti semper amoris habent. 10
Hic placet, angustis quod equum compescit habenis,
hic placidam niueo pectore pellit aquam;
hic, quia fortis adest audacia, cepit; at illi
uirgineus teneras stat pudor ante genas.

“ó, não creias na tenra turba de meninos,
sempre motivo têm de justo amor. 10
Este apraz por reter corcéis com rédea curta;
este, água fresca fende em níveo peito;
este te cativou por ser valente; aquele,
virgem pudor se eleva em tenra face.”

Nessa passagem, deparamo-nos no verso 9 com o termo *tenera*, adjetivo comum na poesia elegíaca, sobretudo empregado pelos elegíacos para se referirem às suas *puellae*, como aponta Drinkwater (2012, pp. 427-428)¹⁶⁴. Esse termo evoca a ideia de juventude dos *pueri*, seguido de um catálogo de atrativos desse tipo de jovens: o que conquista por meio da habilidade equestre, o que seduz quando o níveo peito toca a água, um terceiro, o que cativa pela audácia e um outro pelo virginal pudor e tenra face. Nikoloutsos (2007, p. 66) destaca a imagem desses rapazes: segundo o estudioso, teríamos aqui novamente a metapoesia tibuliana, visto que a imagem desses *teneri pueri* não seria compatível com o *status* servil desses jovens, o que indicaria se tratar não de

¹⁶³ Ruiz (1993, p. 270), por sua vez, propõe cinco divisões: a) Tibulo se dirige a Priapo (vv. 1-6); b) conselhos homoeróticos de Priapo (vv. 7-72); c) objetivo desses ensinamentos (vv. 73-74); d) brilhante ensino de Tibulo (vv. 75-80); e) constatação da inutilidade do ensino amoroso (vv. 81-84).

¹⁶⁴ “Priapus describes the crowd of boys as *tenera* (9), here using an epithet often applied by elegiac speakers to their *puellae*”.

rapazes, mas sim de criação literária.¹⁶⁵ Para essa afirmação, o estudioso lembra uma passagem de Williams (1999, pp. 207-208):

De fato, os garotos que o Priapo de Tibulo descreve como tão facilmente despertando os desejos dos homens agem como jovens romanos aristocráticos, dedicando-se aos exercícios tradicionais de equitação e natação no Tibre (11-12), ansiosos para viajar por terra e mar (41-46) ou para se divertir com caça ou esgrima (49-52)... Esses não são passatempos de escravos.¹⁶⁶

Essa observação nos faz lembrar também do *puer catuliano*: como mencionamos no capítulo anterior, a *persona* de Juvêncio criada pelo poeta não seria a de um escravo, mas a de um nascido livre, o que poderia reforçar essa ideia da presença do *puer* como criação literária.¹⁶⁷ Além disso, o termo *tener*, segundo Nikoloutsos (2007, p. 67),

¹⁶⁵ A passagem evoca uma sonoridade interessante no verso 12: *hic placidam niueo pectore pellit aquam*. De acordo com Maltby (2002, p. 219), a assonância em “a” e a aliteração em “p” parecem procurar ecoar o som da água.

¹⁶⁶ “Indeed, the boys whom Tibullus’ Priapus describes as so easily arousing men’s desires act like aristocratic young Romans, engaging in the traditional exercises of horsemanship and swimming in the Tiber (11-12), eager to travel on both land and sea (41-46) or to amuse themselves by hunting or fencing (49-52). These are not the pastimes of slaves”.

¹⁶⁷ Ainda sobre Catulo, a associação entre termos empregados pelos poetas e o fazer poético também pode ser encontrada no *carmen* 50 de seu livro: nesse poema, a *persona* poética de Catulo está na casa de Licínio, compondo, em uma situação que supõe inclusive uma conotação homoerótica: *Hesterno, Licini, die otiosi/ multum lusimus in tuis tabellis/ ut conuenerat esse delicatos/ scribens uersiculos uterque nostrum/ ludebat numero modo hoc modo illoc/ reddens mutua per iocum atque uinum*, vv. 1-6 (“No ócio de ontem, Licínio, muitas lides/ mantivemos em verso nas tabuinhas/ quando o trato era sermos delicados./ Cada qual escrevendo versos breves,/ lidava cá num metro, lá com outro,/ em troca mútua em meio a gozo e vinho.” (tradução de João Angelo Oliva Neto, 2017, p. 95). Fitzgerald (1992, 420 nota 2) destaca, nesse caso, o termo *delicatos*: para o estudioso, o termo poderia denotar “tanto uma atividade quanto o objeto dessa atividade” (“[...] *deliciae* can denote both an activity and the object of that activity”). Sobre a conotação homoerótica, Gunderson (1997, p. 205) sugere que ela poderia ser evocada pelos termos *lusimus* (v. 2), *ludebat* (v. 5) e *ocellos* (vv. 10 e 19): ao passo que *ludere* pode indicar “passar bons momentos” (“to have a good time”) e *ocelle* ser apenas um termo afetivo, o estudioso lembra que há paralelos na elegia latina em que “esporte sexual” e “olhares” (“glancing”) também são designados por esses termos, possibilitando uma leitura erótica de todo o poema. O primeiro poema do livro de Catulo, inclusive, também já revela possibilidade de leitura metapoética, em que as características do *libellus* poderiam indicar as características da *ars*. Para Batstone (1998, pp. 125-126), a descrição da aparência do rolo de papiro desempenha uma função programática, indicando os ideais estéticos da poesia calimaquiana, em que os termos presentes no poema (*lepidum*, *nouum*, *libellum*, *expolitum* e *nugas*) poderiam fazer referência ao “polimento e charme, inovação e refinamento que os neotéricos valorizavam”. Ainda no poema, a presença de termos associados a Cornélio Nepos (*ausus*, *unus*, *omne aeuum tribus... cartis*, *doctis* e *laboriosis*), por sua vez, complementariam tais valores do *libellus* de Catulo, visto que compartilhariam “os valores estéticos da erudita, laboriosa e ousada abreviação da história italiana de Nepos”, ou seja, esses valores seriam “a base sobre a qual Catulo pode rogar por uma imortalidade modesta: *plus uno maneat perenne saeclo*” (“que ele dure por mais de um século”) (“In the dedication poem for Catullus’ *libellus*, Catullus 1, a description of the external appearance of the papyrus role performs a programmatic function; that is, by metaphor and metonymy it locates the qualities of Catullus’ poetry within the aesthetic ideals of Callimachean poetry: *lepidum*, *nouum*, *libellum*, and *nugas* refer to the polish and charm, innovation and refinement which the Neoterics prized. [...] Cornelius Nepos, is associated [...] with another set of terms, which repeat or complement the values that are revealed in and by the *libellus*: *ausus*, *unus*, *omne aeuum tribus... cartis*, *doctis*, and *laboriosis*. Catullus’ implicit claim is that his new, attractive, polished, and diminutive poetry

empregado para indicar o corpo do jovem, também funciona aqui como indicativo de um estilo poético específico, o da delicadeza da elegia (em oposição a gêneros mais elevados como a épica). Outros termos merecem destaque também nessa passagem: *niueo pectore*, *uirgineus* e *teneras*. De acordo com Miller (2002, p. 138), o termo *niueus* é um atributo feminino, uma vez que se esperava dos homens a pele queimada devidos aos exercícios ao ar livre;¹⁶⁸ já os termos *uirgineus* e *teneras* seriam epítetos que efeminizam.¹⁶⁹ Podemos notar que o tom afeminado dos poemas pederásticos que encontramos em Catulo, que surgia a partir de uma linguagem que emprega diminutivos e reiteração da consoante “l”, parece ser evocado aqui por meio do emprego de termos elegíacos que são característicos do universo da *puella*.¹⁷⁰

Ao seguir com seus ensinamentos, Priapo passa então a alertar ao eu elegíaco que não se deixe fatigar pela negação do jovem: *sed ne te capiant, primo si forte negabit, / taedia*, vv. 15-16 (“mas que não te tome o tédio se ele primeiro negar”), visto que aos poucos o *puer* se rende: *paulatim sub iuga colla dabit*, v. 16 (“aos poucos dará o pescoço ao jugo”), uma metáfora da sedução como captura de uma presa selvagem que será “domada”. E é por meio da ação do tempo, enfatizada pelo pares anafóricos *longa dies e annus*,¹⁷¹ que o deus procura então exemplificar a argumentação da *ars amandi*: levou muito tempo para que os homens domassem os leões (*longa dies homini docuit parere leones*, v. 17), muito tempo para que a mole água perfurasse a rocha (*longa dies molli saxa peredit aqua*, v. 18), para que um ano mature as uvas nos cumes ensolarados (*annus in apricis maturat collibus uuas*, v. 19), para que um ano conduza os lúcidos astros (*annus agit certa lucida signa uice*, 20).¹⁷² Por fim, é possível ainda sugerir que o esforço a ser

shares the aesthetic values of Nepos’ learned, labored, and daring reduction of Italian history, and that these values are the basis upon which Catullus may pray for a modest immortality: *plus uno maneat perenne saeclo*.” Além do *carmen* 1, o poema 86 também tem sido lido de modo metapoético: Papangelis (1991) propõe que a falta de atributos que a *persona* de Catulo direciona a Quíntia, em contraste com as qualidades de Lésbia, estaria ligada aos ideais estéticos da poesia calimaquiiana: enquanto Quíntia é *longa e recta*, falta-lhe *uenustas* em seu *tam magno corpore*. Ou seja, Quíntia não seria *formosa*, ao passo que Lésbia, sim, seria *formosa, pulcerrima tota est*. Essa beleza expressaria, de acordo com o estudioso, aspectos literários da estética do poeta, concebida “neotericamente”.

¹⁶⁸ “*Niueus* is normally a feminine attribute. Men were supposed to be sunburnt from outdoor exercise and activity”.

¹⁶⁹ “*Virgineus* and *teneras* are effeminizing epithets”.

¹⁷⁰ Podemos destacar, ainda, a escolha de Priapo e a ausência de qualquer menção ao seu pênis ao longo de toda a elegia: como vimos no capítulo anterior, nos poemas de Catulo em que encontramos o *puer* nomeado, há a ausência de termos de cunho sexual. Aqui, podemos sugerir também esse mesmo efeito, além de considerarmos as restrições impostas pelo próprio gênero elegíaco ao lidar com termos de cunho sexual.

¹⁷¹ Cf. Fineberg (1999, p. 424), que propõe uma análise sobre a anáfora presente na elegia 1.4 sob o viés da noção de semiótica proposta por Julia Kristeva e conceito de imaginário de Jacques Lacan.

¹⁷² Sobre esses motivos da ação invisível do tempo, Fabre-Serris (2004, p. 5) vê uma referência à obra *De rerum natura*, de Lucrécio. Como exemplos, a estudiosa cita: a rocha escavada pela água (v. 313) e palavras empregadas na elegia como *paulatim* (v. 15 e Lucr. 1. 323), *docuit* (v. 17, que ela sugere ser um termo

despendido na sedução do *puer* poderia conotar, metapoeticamente, o *labor* requerido pelo fazer poético ideal a que se aspira.

Ao sugerir a paciência ao eu elegíaco mencionando o tempo, Priapo introduz uma nova tópica que é a da efemeridade da juventude do *puer*, sobre a qual falaremos agora.

3.4 *Transiet aetas*: a efemeridade da juventude do *puer*

Nos versos que se seguem após os conselhos acerca da paciência e da perseverança, Priapo aborda um novo tema de grande relevância para o amor homossexual: a efemeridade da juventude. Aqui, o deus alerta para que o eu elegíaco não espere demais:

*at si tardus eris errabis: transiet aetas
quam cito non segnis stat remeatque dies.
quam cito purpureos deperdit terra colores,
quam cito formosas populus alta comas.* 30
(1.4, vv. 27-30)

“Mas, se hesitares, errarás: a idade foge.
Tão logo nasce o dia e já se esvai!
Tão logo a terra perde o purpúreo matiz!
Tão logo o grande choupo, a bela coma!” 30

Como vimos na introdução do presente estudo, na sociedade grega e romana havia um limite de idade do *puer* para que ele fosse ainda um jovem atraente e para que sua relação com um cidadão fosse socialmente aceita. E esse elemento de verossimilhança aparece nos poemas.¹⁷³ Nesta passagem da elegia 1.4, ao passo que nos versos anteriores

recorrente no *De rerum natura*), *saxa peredit* (v. 18), que viria a ser uma transcrição da expressão *saxa peresa* (Lucr. 1. 326), e *lucida signa* (v. 20 e Lucr. 5. 518), que visaria também dar um tom lucreciano à elegia (“Le motif d’une action invisible dont le temps finit par révéler les résultats est emprunté au livre 1 du *De rerum natura*, ainsi qu’un des exemples évoqués: celui du rocher creusé par l’eau (v. 313). Plusieurs des mots employés dans ce passage: *paulatim* (v. 15 et *De rer. nat.*, 1, 323), *docuit* (v. 17, terme récurrent dans le *De rerum natura*), *saxa peredit* (v. 18), qui est une transcription de l’expression *saxa peresa* (*De rer. nat.*, I, 326), ou encore *lucida signa* (v. 20 et *De rer. nat.*, 5, 518) visent aussi à lui donner une tonalité lucretienne.”).

¹⁷³ Maltby (2002, p. 223) menciona a importância do tema da efemeridade nas relações entre homens que já aparecia em Teócrito (310-250 a.C.): “It was particularly important in homosexual love because once the boy had matured he was no longer attractive [...] Theocr. 23.32 καὶ κάλλος καλὸν ἐστὶ τὸ παιδικόν, ἀλλ’ ὀλίγον ζῆ “fair is the beauty of boyhood, but brief lived”). O tema também está presente na ode horaciana 1.4. 19-20: o *tenerum Lycidan*, pelo qual os jovens agora (*nunc*) ardem, deve ser admirado por Séstio agora, pois logo (*mox*) passará a inflamar as “virgens”, deixando de ser, então, objeto do amor masculino. No último capítulo deste estudo, analisaremos a tópica da efemeridade presente na ode 4.10 de Horácio.

Priapo sugeria paciência ao eu elegíaco, as recomendações contrastam diretamente com tais conselhos: se antes era preciso ser paciente, pois levaria “muito tempo” (*longa dies*, v. 17 e v. 18) para que o *puer* “desse o pescoço ao jugo” (*sub iuga colla dabit*, v. 16), aqui o eu poético não deve demorar, e o contraste com os versos anteriores é estabelecido pela repetição da expressão anafórica *quam cito* seguida de uma série de ilustrações de situações efêmeras na natureza a fim de demonstrar a rápida passagem da beleza e da juventude: o dia, que não para e nem retorna; a terra, que perde a cor de suas flores; os altos choupos, que perdem suas folhagens.

Aqui, as ilustrações empregadas nos versos reforçam a ideia de que a juventude passa depressa, e as escolhas vocabulares que procuram servir de exemplos para as situações humanas merecem destaque. De acordo com Maltby (2002, p. 224), a ideia de empregar exemplos da natureza, como flores e folhagens, para ilustrar a transição da juventude e da beleza, estaria presente também em Horácio *Carm.* 2.11.9: *non semper idem floribus est honor/ uernis* “nem sempre as flores da primavera conservam sua beleza”.¹⁷⁴ Já o termo *purpureus*, presente também no verso 29, pode ser empregado como “flor da juventude”, assim com o próprio brilho da florescência.¹⁷⁵ Do mesmo modo que o termo *color*, metonímia de origem neotérica significando flores, faz também referência à tez humana.¹⁷⁶ E, por fim, o termo *comas*, “de caractère surtout poétique”, segundo o dicionário de Ernout e Meillet (2001, p. 135), que no período dos poetas augustanos se tornou um termo comum para indicar folhagem, aqui na passagem tibuliana seu sentido original aludiria, segundo Maltby, ao longo cabelo dos garotos (não escravos) que era cortado quando eles assumiam a *toga uirilis* na idade de 16 anos, aproximadamente.

¹⁷⁴ Harrison (2017, p. 140), em sua edição comentada ao livro II das *Odes* de Horácio, lembra que a breve vida das flores da primavera é um *topos* já estabelecido na poesia, e associa, por sua vez, a passagem a esses versos de Tibulo. Maltby (2002, p. 224) lembra, ainda, uma passagem de Ovídio em *Ars* 3.67, na qual lemos que flores são empregadas como exemplos da transição da juventude, e que se deve desfrutar da idade (*utendum est aetate*). Na passagem, lemos: *utendum est aetate: cito pede labitur aetas/ nec bona tam sequitur, quam bona prima fuit./ hos ego, qui canent, frutices uiolaria uidi;/ hac mihi de spina grata corona data est*, vv. 65-69, (“A formosura é um dom frágil; quanto acresce aos anos, mais diminui e se consome em sua própria duração. As violetas e os lírios risonhos nem sempre florescem; perdida a rosa, enrijece o espinho que fica...”, tradução de Matheus Trevizam, 2003, p. 234). Em comentários à passagem, Brunelle (2015, p. 38) reforça a ideia de Maltby: “Ovídio continua a argumentar por analogias com a natureza” (“Ov. continues to argue by analogies to nature”).

¹⁷⁵ Como exemplo do termo empregado nesse sentido, o estudioso menciona *En.* 1. 590-591: [...] *lumenque iuuentuae/ purpureum* “[...] luz purpúrea da juventude”.

¹⁷⁶ O estudioso lembra, ainda, que o termo pode ser encontrado em *Cat.* 64.90, Virg. *Georg.* 4. 306, *Prop.* 1.2.9. Cf. Maltby (2002, p. 224).

Nos versos seguintes, a fala do deus segue apresentando um catálogo de situações que exemplificam a ação do tempo:

*quam iacet, infirmae uenere ubi fata senectae,
qui prior Eleo est carcere missus equus.
uidi iam iuuenem, premeret cum serior aetas,
maerentem stultos praeteriisse dies.
crudeles diui! serpens nouus exuit annos: 35
formae non ullam fata dedere moram.
solis aeterna est Baccho Phoeboque iuuentas:
nam decet intonsus crinis utrumque deum.
(1.4, vv. 31-38)*

“Jaz, vítima fatal da velhice, o cavalo
que páreos liderou na raia Eleia.
Já vi homem aflito na maturidade,
por ter passado à toa os tolos dias.
Deuses cruéis! Serpentes se despem dos anos: 35
não deram prazos à beleza os fados.
Só Baco e Febo são eternamente jovens,
pois intonso cabelo quadra a ambos.

A tópica da efemeridade¹⁷⁷ apresentada na obra de Tibulo soma um total de doze versos, elencando exemplos tomados da natureza. Segundo a observação de Cairns (1979, p. 207 *apud* Fabre-Serris, 2004, pp. 5-6), que analisa a disposição do discurso de Priapo, esses versos se situam no centro da elegia. Para o estudioso, trata-se de uma composição em anel, uma vez que “os demais motivos se distribuem em torno desse núcleo, respondendo uns aos outros aos pares segundo uma estrutura envolvente”¹⁷⁸. Outro destaque seria o fato de que as considerações sobre a efemeridade da beleza aqui na elegia tibuliana se dirigem ao amante e não à amada, como geralmente ocorre, ou seja, é o amante que recebe os conselhos sobre as consequências do envelhecimento que atingirá o *puer* e o tornará menos atraente.¹⁷⁹ Fabre-Serris (2004, p. 6) sugere, ainda, um possível

¹⁷⁷ A tópica da efemeridade é estudada por Achcar (1994, pp. 59-149) associada à tópica do *carpe diem*. No poema horaciano, o “tempo foge invejoso” (*fugerit inuida /aetas*, *Odes* 1.11.7-8). Aqui, como aponta Serrano (2013, p. 37), o mesmo termo, *aetas*, está presente nos versos 27 e 33, em posição final no hexâmetro, dando destaque para duas acepções que são opostas (juventude e velhice), mas que estão relacionadas.

¹⁷⁸ “F. Cairns, qui a étudié l’ordonnance du discours de Priape, remarque qu’ils se situent au centre du texte: les autres motifs se répartissent autour de ce noyau, en se répondant deux par deux selon une structure d’embrassement (ce qu’il appelle une ring-composition)” (“os demais motivos se distribuem em torno desse núcleo, respondendo uns aos outros aos pares segundo uma estrutura envolvente (o que ele chama composição anular)”.

¹⁷⁹ “[...] mais du point de vue de l’amant. C’est ce dernier qui est invité à tirer les conséquences de la loi naturelle du vieillissement, qui va atteindre l’objet de son désir et le rendre moins attractif”. Maltby (2002, pp. 225-226) destaca nessa passagem o verbo *uidi*: para ele, o uso de exemplos a partir de uma experiência pessoal é uma característica da poesia didática.

eco do *Idílio 7* de Teócrito nessa passagem, em que o tema da beleza efêmera é usado para curar um amante infeliz de sua paixão por um menino que o despreza. Dessa forma, essa passagem de Tibulo parece também demonstrar o exercício poético na elaboração de sua elegia, em que o poeta maneja um elemento significativo para a poesia pederástica, a beleza do *puer*, muda a perspectiva do seu receptor que comumente estava presente nas elegias de sua época, direcionando então a fala do deus não à pessoa amada, mas ao amante, demonstrando que a eterna juventude, representada pelas longas madeixas (*intonsus crinis*, v. 38), cabe somente a Baco e Febo.¹⁸⁰

Nos versos seguintes, Priapo passa a elencar uma série de ações que o amante deve seguir a fim de que conquiste seu *puer*. A elegia passa a abordar, desse modo, o tema do *obsequium*, do qual falaremos agora.

3.5 *Obsequio plurima uincet amor: a submissão do amator*

Após apresentar uma série de situações que se contrapõem, aconselhando o eu elegíaco a não acreditar na turba juvenil (1.4, vv. 9-10), a ter paciência e a não desistir caso o *puer* não ceda a suas investidas (1.4, vv. 15-16), mas também a não esperar demais (1.4, vv. 31-32), agora as recomendações contrastam diretamente com as dos versos 9 e 10: o amante deve fazer tudo o que o amado desejar, já que é por meio do obséquio que o amor triunfará:

tu puero quodcumque tuo temptare libebit,
cedas: *obsequio plurima uincet amor.* 40
(1.4, vv. 39-40)

“Tu, do menino sejam quaisquer os desejos,
cedas: o amor triunfa com favores.” 40

E o deus segue com as recomendações das ações que devem ser tomadas pelo amante:

neu comes ire neges quamuis uia longa paretur
et Canis arenti torreat arua siti,
quamuis praetexens picta ferrugine caelum
uenturam amiciat imbrifer arcus aquam;
uel si caeruleas puppi uolet ire per undas, 45

¹⁸⁰ Cf. também Miller (2002, p. 140).

*ipse leuem remo per freta pelle ratem.
nec te paeniteat duros subiisse labores
aut opera insuetas atteruisse manus;
nec, uelit insidiis altas si claudere ualles,
dum placeas, umeri retia ferre negent. 50
si uolet arma, leui temptabis ludere dextra;
saepe dabis nudum, uincat ut ille, latus.
(1.4, vv. 41-53)*

“Segue-o, mesmo em extensa estrada, em que a Canícula
abrase com ardente sede os campos;
mesmo que o arco chuvoso, que colore o céu
plúmbeo, revele chuvas iminentes;
ou se quiser talhar à quilha o mar cerúleo, 45
lança tu próprio a nave contra as vagas.
Não te arrependas dura faina suportar
ou machucar as mãos, hostis à lida.
Se ele quiser munir de insídias fundos vales,
que lhe agrade levandando aos ombros redes. 50
Se ele quiser as armas, treina-o com mão leve,
concede-lhe – que vença! – o flanco nu.”

De acordo com os conselhos de Priapo, o amante precisa ceder para que consiga conquistar o *puer*. Fabre-Serris (2004, p. 6) sugere que o termo *obsequium* (v. 40) empregado aqui na elegia funciona como um sinônimo de *seruitium*, que é reforçado pela expressão *uincet amor*.¹⁸¹ Assim, para conquistar o jovem, o deus apresenta uma lista de lugares-comuns da poesia erótica helenística e romana, tarefas às quais o amante precisa se submeter a fim de provar seu amor:¹⁸² seja acompanhando-o em jornada por terra (pela longa estrada, mesmo que sob forte calor ou iminente tempestade, vv. 41-44), ou por água (ainda que o amante tenha de manejar ele mesmo os remos, vv. 45-48); o amante deve acompanhá-lo também na caça (ainda que tenha que carregar nos ombros as redes, como forma de agradar o jovem, vv. 49-50), e, numa luta, deixar que o jovem o vença, oferecendo-lhe o flanco nu (vv. 51-52).

¹⁸¹ Cf. também Maltby (2002, p. 227). Miller (2002, p. 140) e Fabre-Serris (2004, p. 6) veem aqui eco na *Bucólica* 10.69 de Virgílio. Sobre a expressão *neu comes ire*, Maltby destaca ainda se tratar do sentido literal de *obsequium* (“*neu comes ire* picks up the literal meaning of *obsequium*”), e indica seu emprego no mesmo contexto nas *Metamorfoses* 10. 173. Na passagem, lemos: *inmemor ipse sui non retia ferre recusat, non tenuisse canes, non per iuga montis iniqui/ ire comes, longaue alit adsuetudine flamas*, vv. 171-173, “Das coisas que próprias lhe são, cães, redes portar não se nega,/ Nem, companheiro, a vagar pelo cimo de montes oblíquos,/ E cresce no peito uma chama nutrida por longo convívio” (tradução de Rodrigo Tadeu Gonçalves *et alii*, 2011).

¹⁸² Miller (2002, p. 140) destaca que a submissão proposta nas ações apresentadas por Priapo estão no cerne da *seruitium amoris*. Podemos observar as menções a atividades próprias do escravo, como, por exemplo, carregar as redes para o senhor que caça. Cf. também Maltby (2002, p. 227).

E é assim, cedendo ao *puer*, que o amante conseguirá, por fim, roubar-lhe beijos e, aos poucos, conquistará o jovem que enfim desejará, por vontade própria, estar com o amante:

*tunc tibi mitis erit, rapias tunc cara licebit
oscula: pugnabit, sed tamen apta dabit.
rapta dabit primo, post adferet ipse roganti,
post etiam collo se implicuisse uelit.* 55
(1.4, vv. 53-56)

“E será bom contigo, então roubarás caros
beijos: resistirá, mas os dará.
Dará no início à força, então te brindará,
por fim o teu pescoço abraçará.” 55

Desse modo, Priapo termina de descrever a *militia*, que Miller (2002, p. 140) considera, na passagem, um paradoxo da conquista por meio da submissão.¹⁸³ Aqui, Priapo ilustra o sucesso obtido pelo *amator*: conseguirá finalmente os caros beijos (*cara oscula*, vv. 53-54). Acerca da sonoridade desses verbos, Perrelli (2002, p. 148 *apud* Matedi, 2014, p. 118) destaca a forte presença de labiais, surdas e sonoras que fazem referências aos beijos: *rapiat*, *apta*, *rapta*, *pugnabit*, *licebit*, *dabit*. Matedi, ainda, atenta para o que ele considera uma sonoridade rebuscada do trecho:

mais do que labiais temos uma série de oclusivas e uma sequência de futuros e rimas: *erit* rima com *licebit*, que, por sua vez, faz rima consoante com *uelit*. O verbo *pugnabit* rima com o verbo *dabit*, que está repetido no v. 55, e ambos quase rimam com *roganti*.

A partir desse ponto da elegia, Priapo abandona seus preceitos do *obsequium* e passa a lamentar o comportamento dos que tratam mal as míseras artes (*artes miseras*, v. 57), focando nos presentes (*munera*, v. 58) de seus amantes:

*Heu! male nunc artes miseras haec saecula tractant:
iam tener adsuevit munera uelle puer.
at tu, qui uenerem docuisti uendere primus,
quisquis es, infelix urgeat ossa lapis.* 60
(1.4, vv. 57-60)

¹⁸³ Fabre-Serris (2004, p. 6) sugere uma possível referência dessa passagem em *Satíricon* de Petrónio (c. 27 - 66 d.C.), especificamente o episódio do Garoto de Pérgamo (*Puer Pergami*, 85-87) em que o amante Eumolpo consegue seduzir o *puer* primeiro roubando-lhe beijos por meio de presentes, e, aos poucos, vencendo a resistência do menino, que, uma vez tendo experimentado o prazer, entregou-se ao poeta voluntariamente.

“Ai! Que arte desprezível pratica este século:
 por vezo já se vende o meu menino.
 Mas tu, primeiro que vendeste vênus, sejas
 quem for, crave-te os ossos negra lápide. 60

Para Nikoloutsos (2007, pp. 72-73), a fala de Priapo na elegia de Tibulo não se refere a questões que servem apenas de motivos para a criação literária. Segundo o estudioso, há elementos verossimilhantes na elegia que partilhavam da experiência social de sua audiência masculina, como é caso do interesse dos *pueri* por presentes e bens materiais. De todo modo, trata-se de uma tópica do gênero, que aparece também na elegia erótica cujo objeto amoroso é uma *puella*.

Em seguida, o deus se dirige não mais ao *amator*, mas aos *pueri*, alertando-os de que deveriam se ocupar da arte da poesia e de seus poetas:

*Pieridas, pueri, doctos et amate poetas,
 aurea nec superent munera Pieridas:
 carmine purpurea est Nisi coma; carmina ni sint,
 ex umero Pelopis non nituisset ebur.
 Quem referent Musae, uiuet, dum robora tellus 65
 dum caelum stellas, dum uehet amnis aquas.
 At qui non audit Musas, qui uendit amorem,
 Idaeae currus ille sequatur Opis
 et ter centenas erroribus expleat urbes
 et secet ad Phrygios uilia membra modos. 70
 Blanditiis uult esse locum Venus ipsa: querellis
 supplicibus, miseris fletibus illa fauet.’
 (1.4, vv. 61-72)*

“Doutos vates amai, meninos, e as Piérides;
 áureos brindes não vençam as Piérides.
 Devido aos carmes, coma purpúrea tem Niso;
 pelos carmes, ebúrneos ombros, Pélops. 65
 Vive quem Musa louva, enquanto der a terra
 carvalho; o céu, estrela; o rio, água.
 Mas quem não ouve as Musas, quem o amor seu vende,
 persiga os carros de Ops do Monte Ida;
 em seu errar percorra trezentas cidades,
 corte o vil membro ao som da flauta Frígia. 70
 Para a ternura Vênus quer lugar: às súplicas
 ela será bondosa e ao triste pranto.”

Assim se encerra a fala do deus, exaltando as artes e os poetas, capazes de eternizarem os mitos e os homens que ela celebra, afinal viverá para sempre aquele a

quem as Musas rememorarem (v. 65), mas aqueles que ouvem as Musas e vendem seu amor, terão um fim trágico: serão castrados assim como os sacerdotes de Cibele¹⁸⁴, como os frígios.¹⁸⁵ E, no último dístico, Priapo faz referência à própria elegia amorosa: *blanditiis... querellis ... fletibus* (vv. 71-72). De acordo com Maltby (2002, p. 235), os termos remetem à própria elegia, com destaque para os termos *querellis* e especialmente *fletibus*, que refletem uma derivação antiga da elegia da lamentação. Podemos identificar na passagem mais um exercício metapoético de Tibulo, que usa do tema da pederastia para refletir sobre a elaboração elegíaca. A reflexão parece também estar presente na enfática expressão em *Venus ipsa* (v. 71): é a própria Vênus favorável às meiguices, queixas e choro, elementos importantes para o gênero elegíaco-amoroso.

Ao final da fala de Priapo, o eu elegíaco retoma a palavra na elegia. Se num primeiro momento ele informa que a fala do deus era direcionada a um certo Tício¹⁸⁶ (vv. 73-74), é na sequência que o próprio eu elegíaco passa a assumir então a figura de *magister amoris*:

haec mihi, quae canerem, Titio deus edidit ore:
sed Titium coniunx haec meminisse uetat.
Pareat ille suae: uos me celebrate magistrum. 75
quos male habet multa callidus arte puer.
Gloria cuique sua est: me, qui spernentur, amantes
consultent; cunctis ianua nostra patet.
Tempus erit cum me Veneris praecepta ferentem
deducat iuuenum sedula turba senem. 80
 (1.4, vv. 73-80)

“Isso, para eu cantar a Tício, disse o deus,
 mas a Tício lembrar a esposa impede.
 Que ele obedeça. Vós, que manhoso menino 75
 seduz com arte, celebrai-me mestre.
 Todos têm sua glória: tenho a porta aberta
 às consultas de amantes desprezados.
 Um dia, atentos jovens me acompanharão,
 já velho, rico nas lições de Vênus.” 80

¹⁸⁴ Maltby (2002, p. 235) lembra que Ops, deusa esposa de Saturno, é a deusa equivalente a Reia, esposa de Cronos, para os romanos. Reia, por sua vez, é associada a Cibele, deusa do monte Ida e cujos sacerdotes eram eunucos. Um episódio de autocastração de um sacerdote de Cibele é narrado no poema 63 de Catulo.

¹⁸⁵ Miller (2002, p. 142) destaca que o uso de exemplos mitológicos é parte integrante do gênero elegíaco.

¹⁸⁶ Maltby (2002, p. 236) sugere se tratar do mesmo nome que aparece em *Epist.* 1.3.9 de Horácio, como também, na esteira de Cairns, poderia se referir a Marcos Tício, sucessor de Messala no consulado no ano de 31 a.C., que teria se casado recentemente à época da elegia e que poderia ter solicitado um poema a Tibulo.

O eu elegíaco, então, direciona sua fala aos que sofrem com as artimanhas do *puer* (*qui spernentur amantes*, v. 77) e, já velho, ele será um *praeceptor amoris* escoltado por uma turba juvenil, transmitindo os preceitos de Vênus.

Mas, todo o ensinamento aprendido com Priapo e que um dia o eu elegíaco ensinará, tem falhado em sua relação com seu jovem Márato:

*Heu! Heu! quam Marathus lento me torquet amore!
deficiunt artes deficiuntque doli.
parce, puer, quaeso, ne turpis fabula fiam
cum mea ridebunt uana magisteria.*
(vv. 81-84)

“Ai! Quão longo tormento é meu amor por Márato!
Falham ardis e falham artifícios.
Rogo, menino, poupa-me! Que não debochem
de mim, por rirem de meus vãos preceitos.”

Podemos notar certo humor nesses dois últimos dísticos, como aponta Drinkwater (2012, p. 430), visto que nos versos anteriores o próprio eu elegíaco se coloca como *magister amoris*, mas confessa, aqui, a ineficácia de seus próprios conselhos vãos, já que é torturado, pelo *puer*, com *lento amore* (v. 81). Essa característica de sofrer castigos até então destinados a escravos é comumente presente na tradição elegíaca. Nesse caso, além de indicar o sentido de ter o espírito atormentado, o verbo *torqueo* pode significar também o castigo físico a que eram, normalmente, submetidos os escravos como forma de punição por algum delito.¹⁸⁷ Assim, vemos o amor retratado como uma tortura lenta, refinada em sua crueldade.

Se no final da elegia 1.4 o eu elegíaco assume a figura do *praeceptor amoris* após ser iniciado por Priapo na arte de amar, é nas elegias 1.8 e 1.9 que ele coloca em prática o seu discurso. Ao direcionar sua fala a Fóloe e ao jovem Márato, diversos elementos nessas elegias sugerem interpretações metapoéticas, sobre as quais falaremos agora.

3.6 Elegias 1.8 e 1.9: construção e desconstrução metapoética do *puer* elegíaco

¹⁸⁷ Cf. também Trevizam (2003, p. 114).

*Desine dissimulare: deus crudelius urit,
quos uidet inuitos succubuisse sibi.
Quid tibi nunc molles prodest coluisse capillos
saepeque mutatas disposuisse comas, 10
quid fuco splendente genas ornare, quid unguis
artificis docta subsecuisse manu?
Frustra iam uestes, frustra mutantur amictus
ansaque compressos colligat arta pedes.
Illa placet, quamuis inculto uenerit ore 15
nec nitidum tarda compserit arte caput
(1.8, vv. 7-16)*

“Deixa de simular: com mais cólera o deus
abrsa os que se curvam de mau grado.
Que serve agora haver ornado a bela coma,
várias vezes penteado os frágeis fios? 10
Que serve maquiar em cor brilhante a face,
unhas polir com hábeis mãos de artífice?
Em vão tua figura, em vão teu traje alteras,
em vão teus pés oprime um laço estreito.
Ela te agrada, mesmo que não pinte o rosto 15
e não trate com arte as belas tranças.”

Sobre essa passagem, Nikoloutsos (2011, p. 35) sugere que a pressão exercida por Márato em seus pés para se ajustar a um tamanho ideal seria uma referência metafórica “às restrições impostas pelo metro e à necessidade de sílabas curtas - principalmente na segunda metade dos versos do pentâmetro”.¹⁹⁰ Serrano (2013, p. 63) corrobora o comentário, acrescentando a informação de que, apenas no primeiro livro, o termo *pes* ocorre 21 vezes, sendo 19 delas no final do pentâmetro,¹⁹¹ verso em que os leitores antigos sentiam haver um “pé” métrico a menos, como comentamos no início deste capítulo. Desse modo, essa recorrência parece nos permitir aventar uma leitura metapoética da passagem. Podemos acrescentar, ainda, o fato de que o eu elegíaco estabelece também uma oposição entre o excesso de cuidado e a simplicidade que agrada, passagem que também nos permite aventar uma leitura metapoética sobre o fazer poético. Assim, o *puer* figuraria como uma personificação dos atributos estilísticos do gênero elegíaco, alegoria reforçada também com a presença dos termos *molles... capillos* (v. 9): os cabelos macios são uma tópica que se faz presente na elegia e também simbolizam a juventude dos *pueri*

¹⁹⁰ “The pressure Marathus exercises upon his feet to adjust their size may refer metaphorically to the restrictions imposed by the meter and the need for short syllables—especially in the second half of the pentameter verses”.

¹⁹¹ Segundo Serrano (2013, p. 63 nota 119), as passagens em que o termo *pes* ocorre no primeiro livro de Tibulo são: 1.2.20; 1.2.37; 1.2.50; 1.3.20; 1.3.92; 1.5.24; 1.5.66; 1.6.38; 1.6.62; 1.6.68; 1.7.36; 1.7.46; 1.7.62; 1.8.14; 1.8.48; 1.8.66; 1.9.4; 1.9.16; 1.9.30; 1.10.16; 1.10.34.

delicati (que na elegia 1.4 é marcada como eternizada apenas nas figuras de Baco e Febo, já que “convém a cada deus a intonsa madeixa”, vv. 37-38), o que aqui é reforçado por um epíteto *molles*, que é característico da elegia romana e que denota um tom afeminado pelo significado do termo em si, também reforçando esse caráter feminino pela sonoridade evocada no fonema “l”.¹⁹²

É interessante observarmos que, nesses primeiros versos, não sabemos a quem o eu elegíaco se refere exatamente: o excesso de cuidado com o embelezamento poderia ser atribuído a uma mulher, como sugere Burkowski (2012, p. 47), já que a menção aos cabelos, por exemplo, constitui uma tópica elegíaca constante ao se referir às amadas. Nesse caso, poderia a *persona* tibuliana estar aconselhando uma mulher utilizando uma outra como exemplo. No verso 23 nos deparamos com o termo *misero*, e sabemos, então, que o destinatário é do sexo masculino: *Quid queror heu! Misero carmem nocuisse, quid herbas?* (“Por que lamento ervas e versos a um mísero?”).¹⁹³ Mas, é apenas no verso 49 que efetivamente sabemos se tratar do *puer* Márato, quando o eu elegíaco pede a Fóloe para que não torture o jovem (*Neu Marathum torque: puero quae gloria uicto est?*, “Márato não tortures: há glória em vencer um menino?”).

A menção aos cabelos, inclusive, é bastante significativa na elegia tibuliana: de acordo com Bright (1978, p. 74), Tibulo “fala sobre os cabelos com mais frequência do que qualquer outro poeta”¹⁹⁴, afirmação que Burkowski (2012, p. 2 nota 4) corrobora, já que, segundo o estudioso, “todas, exceto duas de suas dezesseis elegias (2.4; 2.6), incluem alguma referência ao cabelo”¹⁹⁵. Na elegia 1.8, essa menção por diversos momentos parece aludir a um trato bastante afeminado: além da descrição dos cabelos macios no verso 9 (*molles... capillos*), no verso 10 nos deparamos com a cena em que o *puer* com frequência dispõe o cabelo de diferentes modos (*saepeque mutatas disposuisse comas*). Para Burkowski (2012, p. 48), esse verso ecoa o Hino 5 (*Hino ao banho de Palas*) de

¹⁹² A temática dos cabelos longos associados à elegia também está presente nos *Amores* de Ovídio, como nos lembra Nikoloutsos (2011, p. 35): *nec mihi materia est numeris leuioribus apta, / aut puer aut longas compta puella comas*, vv. 1.1. 19-20 (“Não me há matéria apta a ritmos mais leves, / Um menino ou menina penteada, de longas madeixas”, tradução de Lucy Ana de Bem, 2007, p. 99). É significativo observarmos que Marcial também retrata a elegia personificada elegendo como característica os cabelos: *cultis aut elegia comis* (5.30.4): “A Elegia, com seus cabelos bem penteados”. Sobre a imagem dos cabelos na elegia latina, cf. Burkowski (2012).

¹⁹³ Maltby (2002, pp. 308-309), que associa os termos *puer* e *misero* a Márato, lembra-nos de que no verso 27 somos informados de que se trata de um *puer*: *Nec tu difficilis puero tamen esse memento*, “Mas, tu, lembra: ao menino não sejas difícil”. Na passagem em questão, o eu elegíaco passa a se dirigir a Fóloe, ainda sem nomeá-la. Putnam (1973, p. 130 *apud* Serrano, 2013, p. 167 nota 455) aventa a possibilidade de o termo *misero* se referir ao próprio eu elegíaco.

¹⁹⁴ “Tibullus speaks of hair more often than any other poet”.

¹⁹⁵ “As all but two of his sixteen elegies (2.4; 2.6) include some reference to hair”.

Calímaco, especificamente o verso 22: segundo o estudioso, o cuidado com o cabelo, alterando sua disposição, talvez fazendo uma referência a cachos artificiais, sugeriria um penteado feminino, assim como também evocaria a imagem de Afrodite refazendo, por duas vezes, um cacho de seus cabelos (πολλάκι τὰν αὐτὰν δις μετέθηκε κόμαν, “alterou duas vezes, com frequência, o mesmo arranjo do cabelo”¹⁹⁶). Desse modo, uma imagem feminina seria levada à mente dos leitores sensíveis a essa alusão.¹⁹⁷ Em comentário ao Hino, Bulloch (1985, p. 131) afirma que o gesto de Afrodite, ajustando o cabelo com uma mão, tornou-se um “motivo favorito na arte helenística após o famoso retrato de Afrodite Anadiômene de Apelles”.¹⁹⁸

Outra possível analogia com a criação poética poderia ser sugerida na oposição entre o excesso de cuidado do *puer* com a sua bela coma, a face e as unhas, todas elas ações que resultam ineficazes, e a simplicidade da *puella* que agrada ainda que não pinte o rosto ou nem trate os cabelos.¹⁹⁹ Nesse sentido, Nikoloutsos (2011, p. 34) sugere que a obsessão de Márato com a aparência também reflete a imagem do próprio *puer* como uma “personificação dos atributos estilísticos do gênero elegíaco” (“embodiment of the stylistic attributes of the elegiac genre”).²⁰⁰

O *puer*, então, é descrito como apaixonado pela jovem, cuja paixão não foi proveniente de magia, mas, sim, de um contato físico com a garota:

*Num te carminibus, num te pallentibus herbis
deuouit tacito tempore noctis anus?
Cantus uicinis fruges traducit ab agris,
cantus et iratae detinet anguis iter,
cantus et e curru Lunam deducere temptat,*

20

¹⁹⁶ Tradução de Agatha Pitombo Bacelar (2007). Mair (1989, p. 115) e Bulloch (1985, p. 93) traduzem o termo κόμαν por mecha: “often altered and again altered the same lock” e “frequently twice rearranged the same lock of hair”, respectivamente.

¹⁹⁷ “The particular description of what Marathus has been doing to his hair, too arranging it, ‘altering’ it (probably a reference to artificial curling) more readily suggest a woman’s hairstyle. The phrasing of the line also echoes Callimachus’s description of the repeated restyling of the same curl by Aphrodite *saepeque mutatas disposuisse comas*, Tib. 1.8.10; πολλάκι τὰν αὐτὰν δις μετέθηκε κόμαν, Callim. *Hymn* 5.22), putting a distinctly feminine image into the minds of readers sensitive to the allusion”. A edição da obra de Calímaco realizada por A. W. Mair (1989, p. 114) menciona, em nota, inclusive, a passagem da elegia 1.8 de Tibulo ao analisar o Hino 5.

¹⁹⁸ “A typical gesture: Aphrodite with one hand adjusting her hair became a favourite motif in Hellenistic art after Apelles’ famous portrait of Aphrodite Anadyomene”. O estudioso menciona também que a comparação da passagem à elegia 1.8 de Tibulo foi realizada por um estudioso anônimo (“an anonymous scholar quoted by Ernesti aptly compared Tib. 1.8.10”).

¹⁹⁹ Nikoloutsos (2011, p. 36) propõe ainda uma outra possibilidade de leitura metapoética no verso 12: ao mencionar que Márato pule as unhas com hábeis mãos de artífice, o estudioso lembra o trabalho do próprio poeta polindo o texto, alisando as pontas do pergaminho com pedra-pomes.

²⁰⁰ A menção a parte dos corpos do *puer*, sobretudo no final dos versos, é apontada por Serrano (2013, p. 64): *capillos* (v. 9); *comas* (v. 10); *ungues* (v. 11); *manu* (v. 12); *pedes* (v. 14); *ore* (v. 15); *caput* (v. 16). E nos versos adiante: *femur* (v. 26); *sinu* (v. 30); *lacertos* (v. 33); *sinus* (v. 36); *linguis* (v. 37).

et faceret, si non aera repulsa sonent.
Quid queror heu! misero carmem nocuisse, quid herbas?
Forma nihil magicis utitur auxiliis:
sed corpus tetigisse nocet, sed longa dedisse 25
oscula, sed femori conseruisse femur.
 (1.8, vv. 17-26)

“Com ervas que empalecem e com versos velha
 bruxa, em silente noite, te encantou?
 O canto move frutos de campos vizinhos,
 o canto vence a mais selvagem cobra, 20
 o canto intenta a lua descer de seu carro,
 e o faria, se o bronze não soasse.
 Por que lamento ervas e versos a um mísero?
 O belo não se serve da magia.
 Eis teu mal: ter tocado seu corpo, ter longos 25
 beijos lhe dado e unido coxa à coxa.”

Nos versos 55 a 66, o eu elegíaco cede a palavra a Márato.²⁰¹ O jovem, então, diz ser conhecedor dos ensinamentos da própria Vênus. Ao longo de sua exposição, podemos notar algumas características que acabam por atribuir ao jovem, novamente, certo tom de afeminação (e que, em Catulo, como vimos, encontramos tanto no conteúdo da poesia quanto na sonoridade presente nos versos):

“Quid me spernis?” ait. “Poterat custodia uinci: 55
ipse dedit cupidis fallere posse deus.
Nota uenus furtiua mihi est, ut lenis agatur
spiritus, ut nec dent oscula rapta sonum;
et possum media quamuis obrepere nocte
et strepitu nullo clam reserare fores. 60
Quid prosunt artes, miserum si spernit amantem
et fugit ex ipso saeua puella toro?
Vel cum promittit, subito sed perfida fallit,
est mihi nox multis uigilanda malis:
dum mihi uenturam fingo, quodcumque mouetur, 65
illius credo tunc sonuisse pedes”.
 (1.8, vv. 55-66)

“Desprezas-me?”, ele diz, “teus guardas venceria: 55
 astúcia o próprio deus deu aos amantes.
 Conheço oculta Vênus: como suspirar

²⁰¹ Verstraete (2005, p. 310) destaca o fato de que, de toda a poesia pederástica que nos foi legada, a elegia 1.8 é a única em que o *puer* assume a palavra: “Aqui, Tibullus 1.8 é único na poesia pederástica grega e romana, pois permite que o *puer delicatus* fale com suas próprias palavras enquanto o menino é levado a assumir o papel de *exclusus amator* (‘o amante excluído’, cuja permissão para vê-la é recusada por sua amante) - um papel de outra forma reservado para a *persona* adulta do poeta-amante elegíaco, seja ele Tibulo, Propércio ou Ovídio, na literatura augustana” (“Here Tibullus 1.8 is unique in Greek and Roman pederastic poetry in that it allows the *puer delicatus* to speak in his own words as the boy is made to assume the role of the *exclusus amator* (‘the shut-out lover’ who is refused admittance by his mistress to see her)—a role otherwise reserved for the adult *persona* of the elegiac poet-lover, whether he be Tibullus, Propertius, or Ovid, in Augustan literature”).

leve, como roubar calados beijos;
 e deslizar furtivo no meio da noite
 e abrir, silente, portas sem rangê-las. 60
 Para que ardis, se a dura menina do próprio
 leito foge e despreza o infausto amante?
 Sem mais a pérfida não cumpre os juramentos,
 me engana e velo a noite em mil tormentos.
 Quando imagino sua vinda, creio então, 65
 ao menor movimento, ouvir seus passos”.

Embora na tradução aqui apresentada esteja “teus guardas”, existe certa indefinição sobre quem seria a pessoa que estaria sob guarda, o que nos possibilita uma interpretação acerca da afeminação de Márato e, conseqüentemente, sobre uma característica da poesia homoerótica. Nos versos 75-76 da elegia, Márato é colocado como *exclusus amator*, que se depara com as “duras portas cerradas” (*ianua dura sera*, v. 75), o que faria com que coloquemos Fóloe como a pessoa que estaria sob guarda. Mas, como lembra Maltby (2002, p. 317), a porta cerrada poderia se referir a um exemplo geral de *fastus* (presente no verso 75), e não a uma referência específica à situação de Márato aqui.²⁰²

E é nesse sentido, o de considerar que era Márato que estivesse dentro da casa, que Booth (1999, pp. 235-237) apresenta sua interpretação. A primeira consideração é referente ao verbo *reserare* (v. 60): de acordo com a estudiosa, o termo é comumente empregado pelos poetas augustanos em situações em que a porta ou portões são destrancados pelo lado de dentro e por uma pessoa que é capaz de realizar o ato de girar uma chave ou de levantar uma barra e, portanto, pela pessoa capaz de abrir a porta.²⁰³ Além disso, Booth também questiona a masculinidade de Márato a partir das ações do jovem representadas na elegia, procurando interpretar, textualmente, se seria possível inferir que o jovem teve uma relação sexual com Fóloe. Nos versos 25-26, Booth aponta a presença de uma relação sem penetração: *sed corpus tetigisse nocet, sed longa dedisset*

²⁰² “However, the locked door in 75 could be taken as a general example of *fastus*, rather than a specific reference to Marathus’ situation here”. O dístico em questão é: *nunc omnes odit fastus, nunc displicet illi/ quaecumque opposita est ianua dura sera*, vv. 75-76 (“Agora odeia todo orgulho, agora o irritam/ duras portas cerradas com ferrolho”).

²⁰³ “but *reserare* (60) points, if anything, towards Marathus’, for when this verb is used in Augustan Latin of the opening of a door or gate, the opener is normally someone in a position to employ legitimate means, e.g. turning a key or lifting a bar”. Sobre os exemplos em que o termo *reserare* é empregado nesse sentido por poetas augustanos, a estudiosa menciona as seguintes passagens: *En.* 7.613 *insignis reserat stridentia limina consul*; *En.* 12.584 *urbem alii reserare iubent et pandere portas*; duas passagens de Tibulo: 1.2.17-18 *illa fauet seu quis iuuenis noua limina temptat/ seu reserat fixo dente puella fores*; e 1.2.33-34 *non labor hic laedit, reseret modo Delia postes/ et uocet ad digiti me taciturna sonum*; e Propércio 1.16.19 *cur numquam reserata meos admittis amores?*.

oscula, sed femori conseruisse femur (“Eis teu mal: ter tocado seu corpo, ter longos/beijos lhe dado e unido coxa à coxa”). Essa imagem seria reforçada pelos versos 35-38, que, além de uma alusão aos beijos e carícias dos versos 25-26, também evocariam o mito de Vênus e Adônis: o mito, cuja passagem está em *Lamento de Adônis* (atribuído a Bion de Esmirna), indica que o beijo de Vênus em Adônis (morto ou prestes a morrer) seria uma ação substituta à relação sexual, o que poderia ser mais um indicativo de que os beijos e carícias de Fóloe e Márato teriam se encerrado antes da relação sexual também.²⁰⁴

At Venus inuenit puero concumbere furtim, 35
dum timet et teneros conserit usque sinus,
et dare anhelanti pugnantibus umida linguis
oscula et in collo figere dente notas.
 (1.8, vv. 35-38)

“Vênus se deita a furto com um rapazinho, 35
 que, temeroso, ao peito seu se atira,
 para em luta de línguas dar-lhe beijos úmidos
 e imprimir-lhe mordidas no pescoço.”

Outras duas cenas são destacadas por Booth: no dístico 61-62, em que Fóloe é descrita fugindo do leito, e no dístico 65-66, em que o jovem anseia pela visita de Fóloe. No primeiro caso, ainda investigando a possibilidade de não ter havido uma relação sexual com penetração entre Márato e Fóloe, Booth sugere que essa passagem poderia indicar que Fóloe teria de fato fugido do leito antes de essa relação sexual ocorrer (interpretação que ganharia reforço com a intensificação dos termos *ipso... toro*). Já nos versos 65-66, Márato espera pela visita de sua amante, que não caberia à jovem realizar, mas, sim, ao amante. Para Booth, esse conjunto de cenas sugere “uma surpreendente inversão dos habituais papéis de gênero elegíacos em latim”²⁰⁵, uma vez que Márato, embora aspire por um papel masculino ativo em sua relação com Fóloe, apresenta o comportamento de um *puer delicatus*, ou seja, o de um jovem passivo. Nesse sentido, podemos somar ainda a imagem de Márato trancado em casa,²⁰⁶ esperando pela visita de sua amada, o que atribui a Fóloe o comportamento do amante masculino. Essa cena nos

²⁰⁴ “[...] but lines 35-38 are more reminiscent of a passage in the *Lament for Adonis* generally ascribed to Bion (1.40-53), where Venus’ sensual kissing of the dead (or dying) Adonis is clearly a substitute for intercourse. The reminiscence arguably helps to suggest that the sensual touching and kissing of Pholoe and Marathus stopped short of intercourse too”. Cf. ainda Booth (1999, p. 237 nota 21) sobre possíveis ecos de Bion de Esmirna na elegia de Tibulo.

²⁰⁵ Cf. Booth (1999, p. 237): “This is a startling reversal of the usual Latin elegiac gender-roles”.

²⁰⁶ Booth (1999, p. 237 nota 23) aponta que algum tipo de proteção sobre os *pueri* aparecem indicados na poesia helenística, e sugere que a mãe desses garotos era quem controlava o acesso a eles.

parece reforçar, mais uma vez, o tom de afeminação de Márato nessa relação com sua amada, o que contribui como um elemento para a configuração do subgênero homoerótico.

Além disso, Maltby (2002, p. 316) aponta que os ensinamentos descritos por Márato aparecem anteriormente na obra de Tibulo e, nas duas ocasiões, estão relacionados ao ensinamento às *puellae*. Em 1.2.15-20, os ensinamentos são dados por Vênus às garotas:

<i>Tu quoque ne timide custodes, Delia, falle;</i>	15
<i>audendum est: fortes adiuuat ipsa Venus;</i>	
<i>illa fauet seu quis iuuenis noua limina temptat</i>	
<i>seu reserat fixo dente puella fores;</i>	
<i>illa docet molli furtim derepere lecto,</i>	
<i>illa pedem nullo ponere posse sono,</i>	20
(1.2, vv. 15-20)	

“Tu também, Délia, engana sem medo teus guardas;	15
coragem: Vênus favorece os fortes.	
Ela assiste ao rapaz que ronda novas portas	
e à moça que, com chave certa, as abre;	
ela ensina a esgueirar-se do leito macio;	
ela ensina a pisar sem som algum;”	20
(Tradução de João Paulo Matedi Alves, 2014)	

Já em 1.6.9-12, é o próprio eu elegíaco quem ensina a Délia sobre as artes do amor:

<i>Ipsa miser docui, quo posset ludere pacto</i>	
<i>custodes: heu! heu! nunc premor arte mea.</i>	10
<i>Fingere nunc didicit causas ut sola cubaret,</i>	
<i>cardine nunc tacito uertere posse fores;</i>	
(1.6, vv.9-12)	

“Eu, infausto, ensinei-lhe a enganar os seus guardas.	
Ai! Minha arte agora me aniquila.	10
Agora, finge para deitar-se sozinha;	
agora, gira o gonzo sem rangê-lo.”	
(Tradução de João Paulo Matedi Alves, 2014)	

Essa interpretação nos possibilita sugerir que, embora Tibulo esteja retratando uma relação “heteroerótica” entre Márato e Fóloe, o *puer* é seu amado, passivo, e não o amante ativo. Nesse sentido, Maltby (2022, p. 317) aponta que essa possibilidade de leitura seria “mais um sinal de sua efeminação e falta de preparo para um caso heterossexual”, em que o *puer* é colocado em uma papel normalmente desempenhado

pela amada na elegia.²⁰⁷ A essas informações, podemos somar ainda outras características: o excesso de cuidado de Márato com a beleza, que já mencionamos anteriormente, como os *molles... capillos* (v. 9) que evocam uma afeminação própria dos *pueri delicati* e que aqui funciona tanto visualmente (essa característica dos cabelos tende a agradar mais aos homens que às mulheres)²⁰⁸, como também sonoramente a partir da presença do fonema em “l”, cujo traço formal também evoca certa afeminação, como discutimos no capítulo referente aos poemas de Catulo; a imagem do jovem chorando: ele chora por não ter sido correspondido em seu amor por Fóloe: *Desistas lacrimare, puer: non frangitur illa,/ et tua iam fletu lumina fessa tument* (“Deixa de lágrimas, menino! Ela não cede/ e o pranto incha teus olhos fatigados”, vv. 67-68); e também a descrição de um homem que se propõe a ter uma relação com uma mulher, mas que ainda é praticamente imberbe, o que, conseqüentemente, acaba por atribuir a Márato mais um aspecto de afeminação: *Carior est auro iuuenis, cui leuia fulgent/ ora nec amplexus aspera barba terit* (“Mais que ouro é o rapaz de face fresca e fúlgida,/ que abraça sem roçar a barba rala, vv. 31-32).

Nessa última passagem, vemos também a retomada da tópica do amor em troca de presentes, quando nos deparamos com o comparativo entre “ouro” (*auro*) e “rapaz de face fresca e fúlgida” (*iuuenis, cui leuia fulgent/ ora*). No dístico anterior, o eu elegíaco já introduzira essa tópica ao mencionar que Fóloe não deveria cobrar prendas de Márato, pois essa ação caberia ao velho amante executar: “Não peças prendas: dê prendas o amante velho” (*Munera ne poscas: det munera canus amator*, v. 29).

Uma outra tópica retomada na elegia 1.8 é a da efemeridade. No entanto, aqui é a Fóloe que o eu elegíaco se dirige.²⁰⁹

*Heu! sero reuocatur amor seroque iuuentas
cum uetus infecit cana senecta caput.
Tum studium formae est: coma tum mutatur, ut annos
dissimulet uiridi cortice tincta nucis;
tollere tum cura est albos a stirpe capillos
et faciem dempta pelle referre nouam.*

45

²⁰⁷ “[...] Marathus is put in a role normally fulfilled by the mistress in elegy, a further hint at his effeminacy and unreadiness for a heterosexual affair”.

²⁰⁸ Cf. Maltby (2002, p. 305): “*molles... capillos*” [...] In a boy this feature would be more likely to attract men than women”.

²⁰⁹ O cenário da elegia 1.8, em que o eu elegíaco se dirige a Fóloe e ao *puer*, é apontado por Maltby (2002, p. 302) como uma possível influência da Comédia Nova e do mimo: “Tais cenas de confronto triangular são uma característica da Nova Comédia e do mimo, e o presente poema poderia, em parte, ter sido inspirado por elas” (“such triangular confrontation-scenes are a feature of New Comedy and mime, and the present poem could in part have been inspired by them”).

*At tu dum primi floret tibi temporis aetas
utere: non tardo labitur illa pede.*
(1.8, vv. 41-48)

“Ai! Tarde o amor se busca e tarde a juventude,
quando pinta os cabelos branca idade.
Então do aspecto cuida-se, então, para os anos
mentir, com verde noz se tinge a coma;
então pela raiz as cãs são extirpadas, 45
de antigas rugas nasce novo rosto.
Mas tu, enquanto os verdes anos te florescem,
goza-os: em largos passos eles fogem.”

Nessa passagem, o eu elegíaco emprega a tópica da efemeridade a fim de tentar convencer Fóloe a ficar com Márato, um esforço que já havia empreendido alguns versos antes ao sugerir que a jovem, assim como a própria Vênus (vv. 35-38), tome a iniciativa e enrosque seus braços sob os ombros do inexperiente *puer*: *huic tu candentes umero suppone lacertos*, v. 33 (“Tu, em seus ombros pousa os resplendentes braços”). Fóloe deveria então seguir esses conselhos a fim de que não chegasse à velhice só: *non lapis hanc gemmaeque iuuant, quae frigore solal dormiat et nulli sit cupienda uiro*, vv. 39-40 (“À que se deita só, no frio, e não excita/ homem algum, não basta rica pérola”), e tivesse então que passar a recorrer aos artifícios para esconder a idade, arrancando os cabelos brancos e disfarçando as rugas na face (vale lembrar que esses mesmo elementos já haviam sido descritos como dotados de beleza nos versos 15 e 16). O dístico final da elegia reforça a tópica de que a soberba de Fóloe ao desprezar o jovem fará com que seja punida e envelheça só:²¹⁰ *at te poena manet, ni desinis esse superba;/ quam cupies uotis hunc reuocare diem!*, vv. 77-78 (“Serás punida, conservando-te soberba./ Ah! Buscarás com votos este dia!”).

E, assim, ao tentar convencer a jovem a ceder ao *puer*, o eu elegíaco roga para que ela não o torture (assim como o próprio *puer* havia feito em 1.4), uma vez que o jovem já sofre pelo amor não correspondido:

*Neu Marathum torque: puero quae gloria uicto est?
in ueteres esto dura, puella, senes; 50
parce, precor, tenero: non illi sontica causa est,*

²¹⁰ Maltby (2002, p. 313) nos lembra que essa tópica está presente também em Ov. *Ars* 3.69-76: *tempus erit, quo tu, quae nunc excludis amantes,/ frigida deserta nocte iacebis anus,/ nec tua frangetur nocturna ianua rixa,/ sparsa nec inuenies limina mane rosa,/ quam cito, me miserum, laxantur corpora rugis/ et perit, in nitido qui fuit ore, color,/ quasque fuisse tibi canas a uirgine iures/ sparguntur subito per caput omne comae!* (“Haverá um tempo em que tu, que agora repudias os amantes, jazerás velha e fria numa noite deserta; tua porta não mais será violada numa rixa noturna nem encontrarás tua soleira semeada de rosas pela manhã. Quão rápido, por minha infelicidade, as rugas fenecem os corpos, some-se a cor que um rosto resplandecente teve e os cabelos brancos que juras ter tido desde menina subitamente se disseminam por toda a cabeça!”, tradução de Matheus Trevizam, 2003, p. 253).

*sed nimius luto corpora tingit amor.
Vel miser absenti maestus quam saepe querelas
conicit et lacrimis omnia plena madent!*
(1.8, vv. 49-54)

“Márato não tortures: há glória em vencê-lo?
Sê dura, moça, aos velhos veteranos. 50
Poupa o menino, peço: não está doente,
mas um imenso amor o deixa pálido.
Quantas vezes dirige à ausente tristes queixas
o desgraçado e tudo banha em lágrimas!”

É possível sugerir, também, nessa passagem, certo interesse do eu elegíaco pelo *puer*, uma vez que, caso a jovem ceda ao rapaz, haveria alguma esperança de que Márato também se entregasse ao eu elegíaco em troca de seus favores.²¹¹

No entanto, essa imagem de preocupação pelo sofrimento do *puer* parece se desfazer nos versos seguintes, já que parece haver certo deleite do eu elegíaco ao ver esse sofrimento, uma vez que, outrora, era o jovem quem ria dos pobres amantes (*hic Marathus quondam miseros ludebat amantes*, v. 71), ignorando o deus ultor (*nescius ultorem... deum*, v. 72), e agora tem de lidar com as “duras portas cerradas com ferrolho” (*quaecumque opposita est ianua dura sera*, v. 76).

Em 1.9, embora não seja nomeado, a figura do *puer* (associada a Márato)²¹² permeia todo o poema e, a partir de elementos que o descrevem, podemos sugerir, novamente, uma leitura metapoética. Nos 84 versos dessa elegia, o eu elegíaco se dirige a duas pessoas não nomeadas: do verso 1 ao 52 e do verso 77 ao 84, ele se dirige ao *puer*, e do verso 53 ao 76, ao rico amante casado que seduziu o jovem por meio de presentes.²¹³

Nos primeiros versos da elegia, o eu elegíaco questiona o jovem por sua infidelidade, lembrando-lhe das juras que o *puer* fizera aos deuses:

*Quid mihi, si fueras miseros laesurus amores,
foedera per diuos, clam uiolanda, dabas?
A miser, et si quis primo periuria celat,
sera tamen tacitis Poena uenit pedibus.*
(1.9, vv. 1-4)

²¹¹ Cf. Drinkwater (2012, p. 433), que destaca também o fato de que, além de tentar liberar o *puer* da função de *seruus amoris*, o pedido do eu elegíaco é para que Fóloe não se comporte como uma típica *puella* elegíaca, entregando-se a Márato sem fazer com o que jovem sofra.

²¹² Cf. Maltby (2002, p. 322), Nikoloutsos (2011, p. 27), Bright (1978, pp. 248-249), Drinkwater (2012, p. 424 nota 2) e Murgatroyd (1977, p. 111).

²¹³ Em sua tradução espanhola do texto de Tibulo, Ruiz (1993, p. 272) propõe a divisão da elegia 1.9 em cinco unidades: a) a traição (vv. 1-16); b) o castigo (vv. 17-30); c) as promessas (vv. 31-38); d) a rival (vv. 39-52); e e) o rival (vv. 53-84).

“Por que juravas pelos deuses, se trairias
às escuras meus míseros amores?
Ah, infeliz! Se alguém oculta seus perjúrios,
mesmo tarde vem Pena em mudos passos.”

Logo no início da elegia, deparamo-nos com a tópica da *foedus amoris uiolatum*, ou seja, o pacto de fidelidade que havia entre os dois (*foedus amoris*) havia sido rompido pelo jovem.²¹⁴ A traição do *puer* é revelada apenas no verso 75: *Huic tamen accubuit noster puer* (“Mas com este nosso menino se deitou”), mas é antes, já nos versos 11 a 20, que nos deparamos com as maldições que o eu elegíaco lança sobre o jovem que, embora advertido pelo *amator* (v. 17), quebra o pacto de fidelidade e aceita presentes do amante.²¹⁵

*muneribus meus est captus puer. At deus illa
in cinerem et liquidas munera uertat aquas.
Iam mihi persoluet poenas, pulvisque decorem
detrahet et uentis horrida facta coma;
uretur facies, urentur sole capilli, 15
deteret inualidos et uia longa pedes.
Admonui quotiens: “Auro ne pollue formam:
saepe solent auro multa subesse mala.
Diuitiis captus siquis uiolauit amorem,
asperaque est illi difficilisque Venus. 20
(1.9, vv. 11- 20)*

²¹⁴ Cf. Pino (2010, p. 156). Verger (1987, p. 337), citando Grimal, lembra-nos ainda que o castigo dos deuses contra os injustos, mencionado no segundo dístico da elegia 1.9, remonta a uma formulação presente em Hesíodo *Op.* 333-334: τῷ δ' ἦτοι Ζεὺς αὐτὸς ἀγαίεται, ἐς δὲ τελευτήν/ ἔργων ἀντ' ἀδίκων χαλεπήν ἐπέθηκεν ἀμοιβήν (“Contra eles indigna-se o próprio Zeus, e no fim/ dá uma dura resposta às ações injustas”, tradução de Alessandro Rolim de Moura, 2012), embora o motivo (a temática de violação do pacto de amor) teria os poetas latinos como precedentes mais conhecidos. A temática dos perjúrios também é apresentada na elegia 1.4.21-26.

²¹⁵ Dawson (1946, p. 11) considera o *Iambo* 3 de Calímaco como influência helenística mais direta para a elegia 1.9 de Tibulo: “Há uma semelhança incomum entre as circunstâncias deste poema e as de Tibulo 1.9. Lá, como aqui, o poeta foi abandonado por um jovem companheiro em favor de um rico sedutor, e a experiência inspira Tibulo a amaldiçoar a venalidade da idade. A punição de impotência ou incapacidade de satisfazer seus desejos é agora, no entanto, desviada do próprio poeta e proferida como uma maldição sobre o sedutor (vv. 53-56, 73 f.). A divergência mais importante reside na presença em Calímaco da figura familiar, a *lena*, a mãe de Eutidemo, para quem não há contrapartida na elegia de Tibulo” (“There is an unusual similarity between the circumstances of this poem and those of Tibullus, I, 9. There, as here, the poet has been deserted by a young associate in favor of a wealthy seducer, and the experience inspires Tibullus to curse the venality of the age. The punishment of impotence or inability to satisfy his desires is now, however, diverted from the poet himself and uttered as a curse on the seducer (vv. 53-56, 73 f.). The most important divergence lies in the presence in Callimachus of the familiar figure, the *lena*, Euthydemus' mother, for whom there is no counterpart in the Tibullus elegy”). Cf. também Verstraete (2005, p. 306), que cita a diegese do texto de Calímaco como forma de corroborar a informação sobre a possível influência: “Calímaco critica o período por valorizar a riqueza mais do que a virtude, e ele aceita o período anterior (como superior), no qual a visão oposta prevaleceu. Ele também critica um certo Eutidemo por explorar sua juventude e beleza com fins lucrativos, depois de ser apresentado a um homem rico por sua mãe” (“Callimachus criticizes the period as valuing wealth more than virtue, and he accepts the preceding period (as superior), in which the opposite view prevailed. He also criticizes a certain Euthydemus for exploiting his youth and beauty for profit, after being introduced to a wealthy man by his mother”).

A preocupação de Márato com seu penteado também pode ser lida metapoeticamente. Paralelos da elegia latina revelam uma conexão entre a aparência do cabelo da *puella* e a preocupação do poeta com o refinamento estilístico como um atributo de sua obra. Por exemplo, no poema de abertura do livro 1 de seus *Amores*, Ovídio reclama que não pode escrever elegia porque, como afirma de maneira jocosa, *nec mihi materia est numeris levioribus apta, / aut puer aut long compta puella comas* (Não tenho material adequado para metros mais leves, nem menino nem menina de cabelo comprido e penteado, 1.1.19-20).²¹⁹

Os sensíveis pés, que na elegia 1.8 eram oprimidos (*ansaque compressos colligat arta pedes*, v. 14), aqui na elegia 1.9 serão feridos (*deteret inualidos et uia longa pedes*, v. 16), reforçando novamente a ideia de que o *puer* se tornará um objeto de desejo inadequado ao fazer poético, impróprio ao cenário de uma elegia homoerótica. Assim, com os cabelos eriçados, a pele queimada e os pés feridos, o *puer* perderá o decoro (*decorem*, v. 13), que, como nos lembra Serrano (2013, p. 69), pode indicar tanto “boa aparência” e “elegância” como também “decência”, “conveniência” (o verbo impessoal *deceat*, da mesma família do substantivo *decor*, transmite a ideia de “ser apropriado”). Desse modo, o termo *decorem* poderia reforçar a conotação metapoética da passagem, indicando que o Márato se tornaria “inadequado” tanto como *puer delicatus* como matéria elegíaca.²²⁰

A ideia de associar o *puer* como objeto adequado ao fazer poético por meio da ideia de “pé adequado” parece estar presente também nos versos 29-30:

*Haec ego dicebam: nunc me fleuisse loquentem,
nunc pudet ad teneros procubuisse pedes.* 30
(1.9, vv. 29-30)

“Disse! Agora me peja ter falado aos prantos,
ter me atirado aos teus sensíveis pés.” 30

O termo *inualidus* (v. 16), como nos lembra Maltby (2002, p. 327), é frequentemente empregado por Tito Lívio para representar soldados que eram

²¹⁹ Cf. Nikoloutsos (2011, pp. 34-35): “The preoccupation of Marathus with his coiffure can also be read metapoetically. Parallels from Latin elegy reveal a connection between the look of the hair of the *puella* and the poet’s concern about stylistic refinement as an attribute of his work. For example, in the opening poem of book 1 of his *Amores* Ovid complains that he cannot write elegy because, as he claims in a playful manner, *nec mihi materia est numeris levioribus apta, / aut puer aut longas compta puella comas* (I do not have material suitable for lighter meters, neither boy nor girl with long, combed hair, 1.1.19–20)”.

²²⁰ Serrano (2013, p. 70) aponta ainda que a conotação metapoética dos termos *decor*, *deceat* é conhecida e está presente na *Arte Poética* de Horácio na abordagem acerca da matéria e forma poéticas, em que “a um metro poético equivaleria um conjunto de temas adequados”, ou seja, que cada composição preserve “o lugar que lhe convém” (*locum... decentem*, Hor. *Ars* 92).

inadequados ao serviço militar. Assim, poderíamos visualizar aqui certa referência irônica aos serviços militares, caso o *puer* pretenda acompanhar o amante nas campanhas, o que também representaria uma inadequação ao gênero elegíaco que lhe caberia. Nessa passagem, notamos ainda a presença da tópica do arrependimento (*pudet*) do eu elegíaco por ter cantado seu amor ao *puer*. Ao jovem é atribuído novamente um termo que o afemina: *teneros*. Associado ao termo *pedes*, parece aqui possível sugerir que o eu elegíaco se arrepende não apenas de cantar seu amor, mas de cantar especificamente um amor homoerótico, cujo subgênero estaria representado em *teneros pedes*.²²¹ Despido de seus atributos de beleza, Márato então se torna um *puer* que não desperta mais o interesse dos homens. E, nesse sentido, torna-se também inadequado para o próprio subgênero que representa, de modo que o próprio eu elegíaco roga ao deus Vulcano, com as mesmas imprecações que proferiu contra os presentes que o *puer* recebeu,²²² que seus versos sejam consumidos pelo fogo e que, pelas águas, sejam levados:

*illa uelim rapida Vulcanus carmina flamma
torreat et liquida deleat amnis aqua.* 50
(1.9, vv. 49-50)

“Vulcano abra-se os versos em fogo voraz,
corredeira os dissolva em suas águas.” 50

Ainda que o eu elegíaco apresente sua *renuntiatio amoris* e se arrependa de cantar seu amor por Márato,²²³ rogando para que seus versos sejam destruídos por Vulcano, os versos finais da elegia sugerem que ele não abandona por completo a poesia pederástica.²²⁴ Se nos versos 31 a 38 o *amator* lamenta ter acreditado ingenuamente na

²²¹ Esse mesmo arrependimento de ter cantado ao jovem é retomado nos versos 47-48: *Quin etiam attonita laudes tibi mente canebam, / et me nunc nostri Pieridumque pudet* (“Até cantava, com ardor, canções a ti:/ de mim, de minhas Musas envergonho-me”).

²²² Cf. Maltby (2002, p. 333).

²²³ Cf. também Verger (1985, p. 374) e Verstraete (2005, p. 306).

²²⁴ É interessante mencionarmos que a própria *renuntiatio amoris* é considerada por Cairns (1972, pp. 80-81) como um gênero, e o estudioso utiliza a elegia 1.9 de Tibulo para exemplificá-lo. Para Cairns, os elementos primários desse gênero seriam: a) 1) o falante (um amante) (“the speaker (a lover)”; 2) o destinatário (o amado) (“the addressee (the beloved)”) e 3) um ato de renúncia do destinatário pelo locutor (“an act of renunciation of the addressee by the speaker”). Diversos outros elementos figurariam, então, como elementos secundários (*topoi*) do gênero *renuntiatio amoris*. No caso de Tibulo, Cairns destaca os seguintes elementos secundários e suas respectivas passagens na elegia 1.9: 1: os sentimentos anteriores do amante pela pessoa amada, Tib. 1.9. 1-28, 41-50 (“the lover’s previous sentiments for the beloved”); 2. A renúncia formal do amante ao seu amado/amor, Tib. 1.9. 51-51 (“the lover’s formal renunciation of his beloved/love”); 3. As razões do amante para rejeitar o amor/amada - (ii) A infidelidade do amado (e perjúrio), Tib. 1.9 (“the lover’s reasons for rejecting love/the beloved” - (ii) “the beloved’s infidelity (and perjury)”; 4. Os rivais/sucessores do amante, Tib. 1.9. 53-75 (“the lover’s rivals/successors”); 5. As futuras misérias dos rivais/sucessores do amante, principalmente maus tratos e infidelidade por parte da pessoa

fidelidade do *puer*, é aqui, no final, que ele parece aventar a possibilidade de se apaixonar por um novo *puer*, o que poderia ser mais uma possível referência metapoética sobre voltar a compor novamente a elegia pederástica:

*Blanditiasne meas aliis tu uendere es ausus,
tune aliis demens oscula ferre mea?
Tum flebis, cum me uinctum puer alter habebit
et geret in regno regna superba tuo.* 80
(1.9, vv. 77-80)

“Tu ousaste vender meus carinhos, ousaste
levar meus beijos, louco, para outros?
Chorarás, quando me enlaçar outro menino
e alçar altivo reino onde reinavas.” 80

3.7 O arrependimento do *amator* submisso e as invectivas contra o rival

Assim como na elegia 1.4, notamos aqui na elegia 1.9 a submissão do *amator* nas falas do eu elegíaco. Como apontamos anteriormente, o eu elegíaco afirma preferir ser torturado como um escravo a ver o jovem quebrar a promessa. A cena demonstra certa vulnerabilidade estranha a um cidadão romano, sobretudo ao preferir ser açoitado como um escravo a descumprir uma jura de amor:

*Diuitiis captus siquis uiolauit amorem,
asperaque est illi difficilisque Venus.
Vre meum potius flamma caput et pete ferro
corpus et intorto uerbere terga seca,*
(1.9, vv. 19-22)

“Por riquezas cegado, se alguém violou
o amor, seja-lhe hostil e altiva Vênus.
Antes, com fogo marca-me, com ferro fere-me,
com curvo látigo meu dorso açoita.”

amada, Tib. 1.9.53-74 (infidelidade da esposa do rival) (“the future miseries of the lover’s rivals/successors, mainly ill-treatment and infidelity by the beloved”); 6. As futuras misérias do amado, principalmente a perda deste/de todo(s) amante(s), Tib. 1.9. 79-80, (“the future miseries of the beloved, mainly loss of this/all lover(s)”); 7. O presente estado de espírito do amante sempre implicitamente, às vezes descrito explicitamente como um conflito ou satisfação, 1.9. 81-84 (“the lover’s present state of mind always implicitly, sometimes explicitly described as one of Conflict or Contentment”); 9. A decisão do amante de encontrar uma pessoa amada melhor, Tib. 1.9. 79-80 (“the lover’s resolve to find a better beloved”). Cf. também Cairns (1979, pp. 121-141).

Além disso, o eu elegíaco também demonstra arrependimento por ter se lançado aos pés do jovem:

*Haec ego dicebam: nunc me fleuisse loquentem,
nunc pudet ad teneros procubuisse pedes.*
(1.9, vv. 29-30)

“Disse! Agora me peja ter falado aos prantos,
ter me atirado aos teus sensíveis pés.” 30

E por acreditar na fidelidade do *puer*:

*Tunc mihi iurabas nullo te diuitis auri
pondere, non gemmis, uendere uelle fidem,
non tibi si pretium Campania terra daretur,
non tibi si Bacchi cura Falernus ager,
Illis eriperes uerbis mihi sidera caeli 35
lucere et puras fulminis esse uias.
Quin etiam flebas: at non ego fallere doctus
tergebam umentes credulus usque genas.*
(1.9, vv. 31-38)

“Juravas que por ouro algum, por joia alguma
tua fidelidade venderias;
nem se o campo Falerno, querido de Baco,
nem se a terra Campânia te entregassem.
Com tais palavras esqueci que os astros brilham 35
e que é fulgente o serpear dos raios.
Até choravas! Eu, não doto em enganar,
secava, ingênuo, tuas faces úmidas.”

A partir do arrependimento desencadeia-se, então, uma sequência de ameaças contra o rival. Como apontamos anteriormente, a tópica do triângulo amoroso e do amor homossexual promíscuo é associada a uma influência calimaquiana,²²⁵ e aqui se faz presente também. Se em Catulo nos deparamos com o eu poético alertando o jovem sobre a pobreza de seu rival, aqui o eu elegíaco direciona sua fala diretamente ao *diues*

²²⁵ Cf. Acosta-Hughes (2011, p. 596) e Papanghelis (1999, p. 46).

*amator*²²⁶ que corrompeu o *puer* com presentes.²²⁷ Dos versos 53 ao 74, deparamo-nos com uma série de ataques ao amante rival, a começar por destacar a infelicidade de sua esposa, que estaria se deitando com um jovem,²²⁸ e desejando que ela o engane com diversos homens:

*At te qui puerum donis corrumpere es ausus
rideat adsiduis uxor inulta dolis,
et, cum furtiuo iuuenem lassauerit usu, 55
tecum interposita languida ueste cubet.
Semper sint externa tuo uestigia lecto
et pateat cupidis semper aperta domus;
(1.9, vv. 53-58)*

“Mas tu, que com regalos cegaste um menino,
que mil vezes te engane tua esposa,
e, após cansar um jovem com prazer furtivo, 55
deite contigo, atada a veste, lânguida.
Sempre vestígios haja de outros em teu leito,
que teu lar sempre esteja aberto a todos;”

²²⁶ Segundo Bright (1978, p. 255), o amante de Márato seria uma típica figura de *diues amator*, que só teria sua riqueza para oferecer ao *puer* e cuja esposa, bela e jovem, também só o toleraria devido à sua riqueza (“Marathus’ seducer is the purest kind of *diues amator*, with nothing to recommend him but his wealthy. His wife – young, beautiful and passionate – surely also puts up with him only for his money”). Flores (2014, p. 12) nos lembra que os rivais eram geralmente representados como mais velhos e mais ricos (daí o fato de que esse personagem seja representado nas elegias como *diues amator*, um “amante rico”), que podem “tentar comprar a jovem com presentes, enquanto o poeta tem apenas a sua poesia e sua fidelidade para oferecer”.

²²⁷ É interessante observarmos aqui que o eu poético parece iludir-se sobre o *ethos* do *puer*, que teria feito o que fez por ter sido corrompido com presentes, uma espécie de justificativa parcial de seu comportamento, que não seria naturalmente interesseiro.

²²⁸ Alguns estudiosos atribuem a Fóloe a figura da esposa do amante rival: Cairns (1979, pp. 151-153 *apud* Nikoloutsos, 2011, pp. 42-43) propõe, considerando uma leitura sequencial das elegias 1.8 e 1.9, que o *canus amator* que tenta seduzir Fóloe com caros presentes na elegia 1.8 seja o velho rival presente em 1.9, e que Fóloe seria a esposa descrita na elegia. Dessa forma, o estudioso sugere que o jovem citado nos versos 55 e 71 da elegia 1.9 seja o mesmo rejeitado por ela em 1.8, ou seja, o próprio Márato (“Arguing in favor of a reading of poem 1.9 as a sequel to poem 1.8, Francis Cairns (1979, 151–3) has proposed the following identifications at the level of the narrative. First, the *canus amator* of poem 1.8 is the old rival of poem 1.9. Second, the rival’s young wife in poem 1.9 is Pholoe, the *puella* he tries to seduce with his expensive gifts in poem 1.8. According to this scheme, the anonymous *iuuenis* (55, 71) with whom the uxor has a secret affair in poem 1.9 is the *puer* whose love she used to reject in the past, that is, Marathus”). Cf. também Booth (1996, pp. 240-241), que reitera a consideração de Cairns e atenta para o fato de que a imagem de Fóloe na elegia 1.8.15-16 seria distinta à descrita em 1.9.67-70, embora a própria Booth não considere a cena conflitante a ponto de anular a teoria de Cairns, ainda mais que, para a estudiosa, os versos 1.9.41-44 parecem reforçar a ideia já apresentada por ela sobre a elegia 1.8: a de que Márato teria recebido a visita da amante, e não o contrário, como seria de se esperar. Para Booth, não há no texto latino nada que impeça essa possibilidade de leitura, e que, inclusive, essa interpretação poderia justificar o porquê de a jovem estar “encoberta” (*adoperta*, v. 44) ao visitar o *puer*: *O quotiens, uerbis ne quisquam conscius esset, ipse comes multa lumina nocte tuli! Saepe insperanti uenit tibi munere nostro/et latuit clausas post adoperta fores*, vv. 41-44 (“Sempre levei contigo, à noite, tochas, para/ teus encontros não terem testemunhas!/ Por mim, não raro, súbito, achegou-se a ti/ e, encoberta, ocultou-te atrás das portas”). Cf. também Drinkwater (2012, p. 443 nota 95 e p. 444 nota 101).

Na sequência, o eu elegíaco fala da irmã do rival, descrevendo-a como uma pessoa inclinada ao consumo de álcool, atitude que Maltby (2002, p. 334) descreve como sendo uma característica das meretrizes, já que ela oferecia banquetes noturnos:

*nec lasciua soror dicatur plura bibisse
pocula uel plures emeruisse uiros;* 60
*illam saepe ferunt conuiuia ducere Baccho,
dum rota Luciferi prouocet orta diem;
illa nulla queat melius consumere noctem
aut operum uarias disposuisse uices.*
(1.9, vv. 59-64)

“não se diga que a tua irmã devassa bebe
mais nem que tem gozado mais amantes. 60
Ela, dizem, não raro alonga os festins báquicos
até que, em rodas, chame o dia Lúçifer.
Ela, nenhuma frui com mais desfrute a noite
nem mais lascivas há no agir do amor.”

E volta a falar sobre a esposa do rival, desejando que ela supere sua irmã em libertinagem:

At tua perdidicit: nec tu, stultissime, sentis, 65
cum tibi non solita corpus ab arte mouet.
*Tune putas illam pro te disponere crines
aut tenues denso pectere dente comas?*
Ista haec persuadet facies, auroque lacertos
uinciat et Tyrrio prodeat apta sinu? 70
*Non tibi sed iuueni cuidam uult bella uideri,
deuoueat pro quo remque domumque tuam;
nec facit hoc uitio, sed corpora foeda podagra
et senis amplexus culta puella fugit.*
(1.9, vv. 65-74)

“Mas a tua aprendeu! Tu não percebes, néscio, 65
quando move seu corpo em arte insólita.
Para ti, os cabelos, crês, ela penteia
e orna com pente fino os frágeis fios?
Por teu semblante os braços em ouro ela envolve
e se exhibe vestida em traje tírio? 70
Não por ti, por um jovem busca ser jeitosa,
por quem teus bens, teu lar execraria.
Não é vício, a esmerada moça foge aos toques
de um velho deformado pela gota”

A sequência de ofensas parece procurar atentar diretamente contra a virilidade do seu rival, uma vez que, além de ser traído pela própria esposa, ele seria também incapaz de controlar a promiscuidade da própria irmã.²²⁹ Nesse cenário, Nikoloutsos (2011, p. 45) interpreta a figura de Márato como a de um *moechocinaedus*, ou seja, um “homem que persegue mulheres casadas (*moechus*), mas é ele próprio afeminado e procura desempenhar o papel passivo nas relações sexuais com homens (*cinaedus*)”²³⁰. Em sua análise, bastante especulativa, o estudioso procura vincular essa figura do jovem como uma crítica a Augusto e a demais membros da elite romana, que teriam tido diversos casos amorosos com mulheres casadas e, quando jovem, teriam se deitado com outros homens e, inclusive, teriam sido penetrados por eles. No entanto, para nós parece relevante destacar aqui na elegia 1.9 essa associação de Márato à figura do *moechocinaedus*, uma vez que elementos textuais novamente ecoam na elegia certa afeminação que nos soam significativos na construção do subgênero homoerótico, uma vez que, mesmo em uma relação com uma mulher, o jovem não perde suas características de *puer delicatus*.

Os dois últimos dísticos selam de vez o fim da relação entre o eu elegíaco com o *puer* Márato:

*At tua tum me poena iuuat, Venerique merenti
fixa notet casus aurea palma meos:
'hanc tibi fallaci resolutus amore Tibullus
dedicat et grata sis, dea, mente rogat'.*
(1.9, vv. 81-84)

“Que me deleite tua dor e que uma palma
de ouro a Vênus registre meu triunfo:
‘livre de amor falaz, Tibulo a palma sagra-te
e roga, deusa, que lhe sejas grata’”.

Uma vez “livre do amor falaz” (*fallaci resolutus amore*, v. 83), o eu elegíaco reafirma que deseja se deleitar com o sofrimento do *puer* infiel (*At tua tum me poena*

²²⁹ Nikoloutsos (2011, p. 44) lembra que caberia ao *uir* ter controle não apenas sobre si como também aos demais de quem é responsável, como é mencionado também por Williams (2010, p. 141): “Sugeri que o controle e o domínio constituem a principal diretriz da masculinidade. Um homem deve exercer domínio sobre seu próprio corpo e seus próprios desejos, bem como os corpos e desejos daqueles sob sua jurisdição - sua esposa, filhos e escravos [...]” (“I have suggested that control and dominion constituted the prime directive of masculinity. A man must exercise dominion over his own body and his own desires as well as the bodies and desires of those under his jurisdiction—his wife, children, and slaves [...]).

²³⁰ “A man, that is, who pursues married women (*moechus*) but is himself effeminate and seeks to play the passive role in sexual intercourse with men (*cinaedus*)”.

iuuet, v. 81) e dedica a Vênus a palma de ouro (*aurea palma*, v. 82)²³¹, símbolo da vitória do poeta por conseguir se livrar dos sofrimentos (*casus... meos*, v. 82)²³² causados pelo amor ao jovem. Nessa última elegia do ciclo de Márato, vemos, então, diversos elementos que contribuem para a construção do subgênero pederástico: o mote da traição do jovem, logo nos primeiros versos (vv. 1-4), o arrependimento do *amator*, por se ver submisso ao *puer*, chegando até mesmo a se lançar aos pés do amado (vv. 29-30), e as invectivas contra o rival amante que seduzira Márato por meio de presentes. A afirmação da *renuntiatio amoris*, projetada num futuro desejado como é comum em Tibulo, parece metapoeticamente simbolizar o fim do ciclo de elegias pederásticas.

A presença desses *topoi*, aliados a outros elementos, como a linguagem que denota certa afeminação, por exemplo, configuraram o que aqui pretendemos denominar de subgênero homoerótico. É interessante observarmos que um olhar bem próximo a essa consideração foi feito por Drinkwater (2012, p. 427): ao analisar as três elegias que compõem o ciclo de Márato, a estudiosa considera que as elegias “representam um microcosmo de elegia, refratado pelas lentes inesperadas de um caso de amor masculino”.²³³ Isso porque, para ela, ao não abordar o típico amor “heteroerótico” comumente presente na elegia latina, a elegia tibuliana do ciclo “tipifica e reforça as normas da elegia de amor latina, apesar (ou talvez por causa) de seu conteúdo homoerótico incomum”.²³⁴ Mas é, ao abordar os elementos que considera destoantes do típica elegia amorosa romana, que Drinkwater destaca o que vemos como elementos que configuram um subgênero próprio.²³⁵ Somada a tais elementos, podemos reforçar também a presença de uma linguagem bastante polida e a ausência de qualquer termo que poderia remeter a alguma vulgaridade, como nos lembra Murgatroyd (1977, pp. 118-119): “Seus poemas sobre este tópico são caracterizados pela elegância e polimento e não são

²³¹ Segundo Maltby (2002, p. 338), a palma de ouro era um símbolo de vitória frequentemente dedicada a Júpiter por generais vitoriosos. O estudioso também vê certa ironia no fato de que Vênus receberá do poeta uma palma de ouro, tendo em vista as referências ao ouro nos versos anteriores: 17, 18 e 31.

²³² A expressão *casus...meos*, segundo Maltby (2002, p. 339), é frequentemente empregada em casos de sofrimentos amorosos.

²³³ “The poems represent a microcosm of elegy, refracted through the unexpected lens of a male love affair”.

²³⁴ “In this attempt, his portrayal of the characters that populate these elegies both typifies and reinforces the norms of Latin love elegy despite (or perhaps because of) its unusual homoerotic content”.

²³⁵ É importante destacarmos que o estudo de Drinkwater tem por objetivo demonstrar que há uma intercambialidade dos papéis masculinos e femininos que ilustram como os personagens que postulam essas elegias tipificam e reforçam as normas da elegia de amor latina, embora mantendo a centralidade do falante masculino da elegia. Ou seja, embora haja o elemento inesperado do amor homoerótico, o gênero sexual da pessoa amada mudou, mas não a dinâmica de elaboração do gênero elegíaco: “o espaço entre masculino e feminino aqui é quase inexistente, pois os dois gêneros são assimilados em termos de sua desejabilidade física como objetos de amor” (“the space between male and female here is nearly non-existent, as the two genders are assimilated in terms of their physical desirability as love objects”, p. 428).

marcados por qualquer vulgaridade real”²³⁶. Vale destacar, também, conforme já mencionamos, que a linguagem elegíaca costuma apresentar em seus versos termos que não remetem a conotações sexuais de modo explícito. Ainda assim, parece-nos relevante comentar sobre esse aspecto na poesia pederástica tibuliana, visto que essa mesma característica também estava presente nos versos de Catulo, como vimos no capítulo anterior. Além disso, a submissão do *amator* pelo *puer* e a rivalidade estabelecida entre o *puer*, o eu poético e os amantes do jovem, que apontamos em Catulo como elementos da poesia pederástica (um triângulo amoroso cuja influência se supõe vir da poesia de Calímaco), são elementos presentes na poesia de Catulo que também encontramos aqui nas elegias do ciclo de Márato.

A seguir, analisaremos a segunda bucólica de Virgílio, em que presenciamos a fala do pastor Córidon direcionada ao seu amado, Aléxis. Ao longo do poema, procuraremos evidenciar como, por meio de uma linguagem bastante afetiva, elementos do universo bucólico são representados de modo adequado à delicadeza do *puer delicatus*, com a presença de traços típicos da poesia homoerótica.

²³⁶ “His poems on this topic are characterized by elegance and polish and are unmarred by any real vulgarity.”

4. VIRGÍLIO

“Os pastores de Virgílio tocavam avenas e outras cousas
E cantavam de amor literariamente
(Depois — eu nunca li Virgílio.
Para que o havia eu de ler?).

Mas os pastores de Virgílio, coitados, são Virgílio,
E a Natureza é bela e antiga.”
(Alberto Caeiro, *O Guardador de Rebanhos*, XII)

4.1 *Formosum Alexim*: a segunda Bucólica virgiliana

Neste capítulo, analisaremos a segunda bucólica de Públio Virgílio Maro (70 - 19 a.C.). Sua obra *Bucólicas* é composta de dez poemas, de extensão variada, também chamados de éclogas.²³⁷ O gênero bucólico, por sua vez, faz referência à temática pastoril e seus textos, de composições relativamente curtas e de temas variados, versam também acerca do “*amor*, quer correspondido e louvado, quer rejeitado e deplorado”, como afirma Possebon (2007, p. 32). Tradicionalmente, convencionou-se atribuir aos poemas bucólicos uma visão de mundo idealizada, como afirma o estudioso:

A natureza está sempre presente, muitas vezes como o tema principal, mas não se trata de uma visão realista, mas idealizada, evasiva, uma espécie de mundo de sonhos, onde reina a tranquilidade, a paz, o descanso, o *otium*.²³⁸

No entanto, essa visão de “mundo dos sonhos”, supostamente ideal, nem sempre se faz presente nos poemas, que abordam diversas outras questões: além do já mencionado conflito amoroso, sobretudo ressaltando o sofrimento por amor (e que será objeto de análise neste capítulo), questões políticas também estão presentes nos poemas bucólicos, como na primeira écloga, em que, em um diálogo entre os pastores Títilo e

²³⁷ Segundo Hasegawa (2019), o termo écloga significa “escolha”, “seleção”, e faz referência a um termo antigo usado para breve composição, semelhante ao termo idílio, tendo servido para indicar cada poema da obra. Além disso, o estudioso informa que cada uma dessas composições, na tradição manuscrita (provavelmente advinda de escoliastas), traz o nome de um personagem como título: *B.* 1: “Títilo”; *B.* 2: “Aléxis / Alexe”; *B.* 3: “Palemão”; *B.* 4: “Polião”; *B.* 5: “Dáfnis / Dáfnide”; *B.* 6: “Varo” ou “Sileno”; *B.* 7: “Coridão / Córidon”; *B.* 8: “Damão” ou “Mágica”; *B.* 9: “Méris / Méride”; *B.* 10: “Galo”. Cf. também Vasconcellos *et alii* (*apud* Virgílio, 2008, p. 10).

²³⁸ Cf. Possebon (2007, p. 33).

Melibeu, é abordado o tema das expropriações de terras (que volta a ser matéria central na écloga 9).

É interessante comentarmos que, como aponta Hasegawa (2012, p. 27), a própria poesia pastoril já foi entendida como subgênero do *epos* (textos compostos em hexâmetros) ou como uma espécie de lírica. No entanto, o estudioso apresenta autores antigos que já consideravam a existência do gênero bucólico, como Quintiliano (*Inst.* 10.1.55):

Admirabilis in suo genere Theocritus, sed musa illa rustica et pastoralis non forum modo, uerum ipsam etiam urbem reformidat

“Em seu gênero é admirável a obra de Teócrito, mas a musa rústica e pastoril não se adapta ao fórum nem à cidade”
(Tradução de Bruno Fregni Basseto, 2016, pp. 42-43);

Assim como no segundo livro dos *Tristes*, de Ovídio:

*Phyllidis hic idem teneraeque Amaryllidis ignes
Bucolicis iuuenis luserat ante modis
(Tr. 2. 537-538)*

“O mesmo os amores de Filis e da doce Amarílis antes
Cantou, quando jovem, em versos bucólicos”,
(Tradução de Patricia Prata, 2007, p. 229);

E também nas *Sátiras*, de Horácio:

*[...] molle atque facetum
Vergílio adnuerunt gaudentes rure Camenae
(Hor. Sat. 1.10. 44-45)*

“[...] tenro e fino
verso a Virgílio deu a Camena do campo”
(Tradução de Bruno Francisco dos Santos Maciel, 2021, p. 426)

Por não nos ter sido legada nenhuma tradição bucólica latina precedente a ela, a obra de Virgílio acaba por ser considerada o marco do nascimento desse gênero em

Roma,²³⁹ e o poeta helenístico Teócrito de Siracusa (300 – 260 a. C.)²⁴⁰ é apontado pela crítica como o inventor da poesia bucólica que teria servido de modelo para Virgílio.²⁴¹ A menção a poetas bucólicos (pastores de bois e tocadores de avena), no entanto, estaria presente já no canto XVIII da *Ilíada*, na descrição do escudo forjado de Aquiles, como nos lembra Hasegawa (2012, pp. 13-14):

“Depois saíram dois vigias para longe da hoste,
à espera de verem chegar as ovelhas e bois de chifres recurvos,
que chegaram depressa. Atrás deles seguiam dois pastores,
deleitando-se ao som da flauta. Não pressentiram o dolo.” 525
(Tradução de Frederico Lourenço, 2013)

²³⁹ Alguns estudiosos lembram que, a partir de uma leitura metapoética de seus primeiros versos, a sexta écloga poderia indicar certa reivindicação da primazia de Virgílio no gênero bucólico: *Prima Syracosio dignata est ludere uersul nostra neque erubuit siluas habitare Thalea. / cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem / uellit et admonuit: “pastorem, Tityre, pinguis / pascere oportet ouis, deductum dicere carmen”*, vv. 1-5 (“Primeiro quis brincar com verso siracúsio/ nossa Talia e não corou de habitar bosques. / Porque cantava reis e combates, o Cíntio/ a orelha beliscou-me e advertiu: ‘convém, Títiro,/ gorda ovelha pascer, fino canto dizer.’”), tradução de Alexandre Pinheiro Hasegawa, (2019). Na passagem, podemos notar a presença do termo *prima*, que ocupa a primeira posição da écloga: embora o termo concorde com “nossa Talia” (v. 2: *nostra... Thalea*), Hasegawa (2019) afirma que ele deve ser entendido como advérbio, *primum* (“primeiramente”; “por primeiro”), possibilitando, então, a leitura metapoética da écloga, além do fato de que, recorda o estudioso, ser “lugar-comum entre os augustanos reclamar a primazia em determinado gênero”.

²⁴⁰ A inspiração virgiliana na poesia de Teócrito é apontada já nos gramáticos antigos, como Sérvio (séc. IV d.C., em *In Vergilii carmina comentarii, praef. 1*): *Intentio poetae haec est, ut imitetur Theocritum Syracusanum* (“a intenção do poeta é esta: imitar o siracusano Teócrito”); Élio Donato (séc. IV d.C., em *Praefatio comm. in Verg. Eclogas*, 64): *intentio libri quam σκοπόν Graeci uocant, in imitatione Theocriti poetae constituitur*, (“a ‘intenção’ do livro, que os gregos chamam de σκοπόν, constitui-se na imitação do poeta Teócrito”); e Filargírio (séc. V d.C., em *Explanationes in bucolica Vergilii*): *intentio libelli, quem skopon Graeci uocant, in imitatione Theocriti poetae constituitur* (“a ‘intenção’ do livrinho, que os gregos chamam *skopon*, constitui-se na imitação do poeta Teócrito”). Cf. Hasegawa (2012, pp. 50-51). Há um consenso entre os estudiosos de que o *Idílio* 11 de Teócrito tenha sido tomado como um modelo para a segunda bucólica; sobre isso, cf. Casanova-Robin (2014, p. 44); Cucchiarelli (2012, p. 171); Hubbard (2008, p. 88); Clausen (1994, p. 61) e Fernandelli (2008, p. 281).

²⁴¹ Cf. Basseto (2016, p. 163 nota 22), que destaca, na poesia bucólica, a “a nostalgia da vida do campo, entre a natureza, em oposição ao refinamento das cortes”. Hasegawa (2019) nos lembra que dos 30 poemas que nos chegaram da obra *Idílios* (εἰδύλλια), de Teócrito, nem todos são bucólicos, ou seja, tratam da temática pastoril, e oito outros poemas não seriam propriamente de Teócrito (a saber: os idílios 8, 9, 19, 20, 21, 23, 25 e 27). O estudioso aventa, no entanto, a possibilidade de que uma edição com apenas poemas bucólicos pudesse ter servido de inspiração a Virgílio, suposição criada a partir de um epigrama do gramático Artemidoro de Tarso (séc. II-I a.C.), presente na *Antologia Palatina* (9. 205), que sugere a existência dessa edição: “Musas bucólicas uma vez dispersas, mas agora todas juntas / em um único aprisco, em um único rebanho” (tradução de Alexandre Pinheiro Hasegawa, 2019). Essa edição poderia ter circulado sob o título de βουκολικά (*Bucólicas*). De acordo com García e Ruiz (1990, p. 149), o termo *Bucolicon*, presente nos códices que nos foram transmitidos (P. VERGILI MARONIS BVCOLICON LIBER EXPLICIT) seria “relativo ao pastor ou pastor de bois”, explicação que encontramos já nos *Comentários às Bucólicas de Virgílio*, de Sérvio: *Bucolica, ut ferunt, dicta sunt a custodibus boum, id est ἀπὸ τῶν βουκόλων: praecipua enim sunt animalia apud rusticos boues* (“As Bucólicas, como dizem, foram chamadas a partir dos guardadores de bois, isto é, ἀπὸ τῶν βουκόλων, pois, entre os rústicos, os principais animais são os bois”, tradução de Alexandre Pinheiro Hasegawa, 2012, p. 35 nota 22). Para um detalhamento sobre os estudos acerca da origem do gênero bucólico, a partir das menções em textos de comentadores antigos, como Filargírio e Donato, ou de autores, como Isidoro de Sevilha (séc. VI/VII d.C.) e João de Garlandia (séc. XII/XIII), cf. Hasegawa (2012, pp. 34-39). Cf. também Vasconcellos *et alii* (apud Virgílio, 2008, p. 10).

É importante destacar a relevância dessa passagem, uma vez que se trata da descrição do escudo de Aquiles e é tida pelos estudiosos como primeira écfrase a que temos acesso. Como nos lembra Martins (2011, p. 51), a descrição do escudo é um mecanismo metapoético cuja função, no caso, seria a de filiar o poema ao gênero a que pertence a *Ilíada*, no caso, o gênero épico.

Acerca do *genus dicendi* do poema bucólico, autores antigos o enquadram como *genus humile* (“humilde”), filiado à poética do diminuto, diferentemente dos gêneros considerados mais elevados, como a épica e a tragédia.²⁴² Essa diferenciação já estaria presente nos comentários de autores antigos, como Sérvio:

A qualidade, porém, é esta, a saber: o estilo humilde. Pois três são os estilos: o humilde, o médio e o grandiloquente, que encontramos todos neste poeta. Com efeito, na *Eneida* há o grandiloquente; nas *Geórgicas*, o médio; nas *Bucólicas*, o humilde, pela qualidade dos assuntos e das personagens: com efeito, aqui as personagens são rústicas, alegrando-se com a simplicidade e delas não se deve exigir nada de elevado.²⁴³
(Tradução de Alexandre Pinheiro Hasegawa, 2012, p. 39 nota 31)

O cenário dos poemas, por sua vez, é o de uma paisagem amena (um *topos* que se costuma denominar *locus amoenus*, “lugar aprazível”).²⁴⁴ Além do cenário, convém abordar, aqui, o metro empregado nas éclogas, uma vez que a métrica é bastante importante na caracterização do gênero bucólico. No poema bucólico de Virgílio é empregado o hexâmetro datílico, métrica também empregada na poesia épica e na poesia didática. No entanto, como aponta o gramático Donato, o verso bucólico se distingue do verso épico a partir de leis próprias:

Resta a ‘explicação’ que descreveremos na ordem como predissemos: deve-se tomar, primeiramente, aquele poema bucólico que de tal modo está distante do caráter heroico que os versos deste poema também têm algumas cesuras próprias e distinguem-se por leis próprias. Com efeito, que se examine o metro com estas três coisas: cesura, escansão e ritmo. Não haverá verso bucólico, se nele o primeiro pé não concluir parte da oração, o terceiro (pé)

²⁴² A caracterização da poesia bucólica como um gênero menor estaria relacionada à matéria que canta e por sua extensão, como apresenta Hasegawa (2012, pp. 39-48), baseado em autores antigos (Sérvio, Donato, Filargório e Aulo Gélío, por exemplo).

²⁴³ *Qualitas autem haec est, scilicet humilis character. Tres enim sunt characteres, humilis, medius, grandiloquus: quos omnes in hoc inuenimus poeta. Nam in Aeneide grandiloquum habet, in georgicis medium, in bucolicis humilem pro qualitate negotiorum et personarum: nam personae hic rusticae sunt, simplicitate gaudentes, a quibus nihil altum debet requiri.*

²⁴⁴ Cf. Vasconcellos *et alii* (apud Virgílio, 2008, p. 10).

não for troqueu na cesura, o quarto pé – dátilo mais do que espondeu – não terminar parte da oração e o quinto e sexto pés não forem pronunciados sem pausa, o que, observado amiúde por Teócrito, Vergílio, todavia, vencido pela dificuldade da obra, negligenciou.²⁴⁵ (Tradução de Alexandre Pinheiro Hasegawa, 2012, p. 49 nota 46)

Ao lermos a segunda bucólica, composição em 73 versos, deparamo-nos com o amor do pastor Córídon pelo jovem Aléxis, escravo de outro pastor, Iolas.²⁴⁶ Nos cinco primeiros versos, um narrador (que não é identificado) descreve a cena em que Córídon, delirante de amor, caminha em um cenário pastoril. Os 68 versos seguintes se caracterizam por um monólogo de lamentação de Córídon narrados em primeira pessoa.²⁴⁷ É interessante notarmos que alguns estudiosos consideram o poema como o mais elegíaco do livro de Virgílio, como Coleman (1977, p. 109), que vê, na bucólica segunda, uma combinação de elementos que formam uma poesia “pastoril verdadeiramente elegíaca”.²⁴⁸ Sobre a composição da écloga, Eugène de Saint-Denis (1967, p. 43) a divide da seguinte forma:

Vv. 1-5: O amor infeliz de Córídon;

Vv. 6-27: Ele reclama desse ardor implacável, lamenta não ter amado de outro modo, afirma que não é tão desprezível;

²⁴⁵ *Superest “explanatio”, quam in ordinem digeremus, cum praedixerimus, illud imprimis tenendum esse, bucolicum poema usque adeo ab heroico caractere distare, ut uersus quoque huius carminis suas quasdam caesuras habeant et suis legibus distinguantur. Nam cum tribus his probetur metrum: caesura scansionis modificatione. Non erit bucolicus uersus, nisi in quo et primus pes partem orationis absoluerit, et tertius trochaeus fuerit in caesura, et quartus pes dactylus magis quam spondeus partem orationis terminauerit, quintus et sextus pes cum integris dictionibus fuerint, quod tamen Vergilius a Theocrito saepe seruatum uictus operis difficultate neglexit.*

²⁴⁶ Cf. Saint-Denis (1967, p. 42).

²⁴⁷ Nessa bucólica 2, há a presença da fala da *persona* do poeta (assim como em todas as éclogas pares: além da 2, as de número 4, 6, 8 e 10, consideradas éclogas narrativas); ao passo que as ímpares são consideradas dialógicas (ou dramáticas), ou seja, apenas os personagens falam (1, 3, 5, 7 e 9). Cf. Hasegawa (2019). Para um detalhamento sobre o *modus dicendi* de todas as éclogas de Virgílio, cf. Hasegawa (2012, pp. 54-58).

²⁴⁸ “Whatever views we take of the poem’s genesis do not affect our appreciation of it as a literary creation, in which Vergil’s originality has blended a number of traditional elements to form a truly elegiac pastoral.” (“Quaisquer opiniões que tenhamos sobre a gênese do poema não afetam nossa apreciação dele como uma criação literária, na qual a originalidade de Virgílio combinou uma série de elementos tradicionais para formar uma [poesia] pastoril verdadeiramente elegíaca.”). Essa mesma afirmação é reiterada por Kenney (1983, p. 44) e Papanghelis (1999, p. 48). Casanova-Robin (2014, p. 49) também destaca as características elegíacas na segunda bucólica de Virgílio, sugerindo que o poeta mantendo enriqueceria a tradição bucólica (“gênero de que pretendia apropriar-se, renovando-o”) misturando-a com a da elegia erótica (“Virgile, posant ici encore les jalons d’un genre qu’il entend bien s’approprier en le rénovant, enrichit la tradition bucolique en la mêlant avec celle de l’élégie érotique”). Além disso, a estudiosa também sugere que o próprio nome de Aléxis evocaria uma tradição elegíaca “fazendo referência em particular a um epigrama de Meléagro (*Antologia Palatina* XII, 127)” (“tandis que le nom d’Aléxis convoque la tradition élégiaque, faisant référence notamment à une épigramme de Méléagre (*Anthologie Palatine* XII, 127). A referência ao epigrama de Meléagro também é apontada por Coleman (1977, p. 91) e Cucchiarelli (2012, p. 196).

Vv. 28-55: Se o jovem concordar em vir morar com ele, promete-lhe uma flauta, dois cabritos, flores, frutas e folhagens;

Vv. 56-68: Por uma reversão repentina, Córidon condena a loucura de seu amor; ele retorna às súplicas melancólicas; descobre que a noite não traz trégua ao seu ardor;

Vv. 69-73: Nova reação: quer se distrair com ocupações úteis.²⁴⁹

Assim como nos poemas dos capítulos anteriores, aqui também presenciamos os elementos que consideramos primários no subgênero homoerótico: o amante, o pastor Córidon, que se dirige ao *puer* objeto de seu amor, Aléxis. É a primeira écloga do livro que aborda a temática amorosa.²⁵⁰ Nos cinco primeiros versos, vemos um narrador apresentar o pastor Córidon que, apaixonado por Aléxis, fala sozinho aos montes e aos bosques:

*Formosum pastor Corydon ardebat Alexim,
delicias domini, nec quid speraret habebat.
Tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos
adsidue ueniebat; ibi haec incondita solus
montibus et siluis studio iactabat inani:* 5
(2, vv. 1-5)

“Córidon, o pastor, ardia pelo formoso Aléxis,
favorito do dono; nem algo, que esperar pudesse, ele possuía.
Apenas por entre as densas - copas umbrosas! – faias
assiduamente ele vinha. Aí estes cantos desordenados, sozinho,
aos montes e aos bosques com afinco inútil lançava.”²⁵¹ 5
(Tradução de Frederico Lourenço, 2021)

²⁴⁹ “Vv. 1-5: L’amour malheureux de Corydon; vv. 6-27; Il se plaint de cette ardeur implacable, regrette de ne pas avoir aimé ailleurs, affirme qu’il n’est pas si méprisable; vv. 28-55: si le jeune homme consent à venir habiter avec lui, il lui promet une flûte, deux chevreuils, des fleurs, des fruits et du feuillage; vv. 56-68: par un brusque revirement, Corydon condamne la folie de son amour; il revient aux supplications plaintives; il constate que le soir n’apporte à son ardeur aucune trêve; vv. 69-73: nouvelle réaction: il veut se distraire en se livrant à des occupations utiles”.

²⁵⁰ Vale ressaltar, no entanto, que na primeira écloga há, nos versos 30-32, uma breve menção a dois amores do pastor Títiro: Galateia e Amarílis (*postquam nos Amaryllis habet, Galatea reliquit./ Namque (fatebor enim) dum me Galatea tenebat, nec spes libertatis erat nec cura peculi*, “desde que nos possuí Amarílis, <desde que nos> deixou Galateia./ Pois (admiti-lo-ei, sim) enquanto Galateia me dominava,/ nem esperança de liberdade havia, nem cuidado do pecúlio”, tradução de Frederico Lourenço, 2021).

²⁵¹ Como anunciado na apresentação deste estudo, ao longo de nossa pesquisa apresentamos, nas análises, as traduções poéticas publicadas na obra *Por que calar nossos amores?*, cuja tradução da segunda bucólica é realizada por Raimundo Carvalho. No entanto, por motivos filológicos, nesta passagem utilizamos a tradução de Frederico Lourenço. A tradução de Raimundo Carvalho, que será utilizada ao longo deste capítulo, para a passagem é: “Córidon, um pastor, pelo formoso Aléxis,/ delícias do seu dono, em desespero ardia-se./ Entre denso faial, de vértices sombrios,/ vinha assíduo; aí, só, às selvas e montes/ lançava, sem empenho e arte, estes delírios.”, e se encontra completa no Anexo I deste estudo.

Já no primeiro verso da écloga, o jovem é apresentado como *formosus*: *Formosum pastor Corydon ardebat Alexim* (“o pastor Córidon ardia pelo formoso Aléxis”). O epíteto, como vimos no capítulo anterior, marca uma tópica comumente empregada na elegia latina para se referir à amada, mas que, também, do ponto de vista metapoético, poderia fazer referência às aspirações estéticas do poeta.²⁵² Aqui, é importante destacarmos que o termo, na função acusativa, abre a bucólica, ocupando uma posição de destaque que, muitas vezes, assume uma função programática no poema. O leitor, ao se deparar com o termo, é informado de que um homem belo, formoso, é amado, mas são os próximos dois termos que já revelam que é um homem quem o ama: *pastor Corydon*. Não apenas ama, mas arde de amor (*ardebat*), o que já atribui ao poema considerável carga emotiva.²⁵³

Ao fim do verso, em uma estrutura de quiasmo, somos informados de que se trata de Aléxis a pessoa amada (*Formosum pastor, Corydon ... Alexim*). O nome, de origem grega, além de parecer pertencer ao universo elegíaco, e não à tradição pastoril, como aponta Coleman (1977, p. 91), também é sugerido como um nome bastante comum aos *pueri* objetos de desejo homoerótico.²⁵⁴ Desse modo, o leitor, acostumado com a poesia de temática homoerótica, já se vê introduzido no universo do homoerotismo, assim como também no universo bucólico, afinal, o segundo termo do primeiro verso é *pastor*, o que introduz o poema nessa temática pastoril.²⁵⁵ Chama atenção, ainda, a própria disposição

²⁵² Lembramos aqui Nikoloutsos (2007, pp. 63-64), que recorda haver, no termo *formosus*, um cognato do termo *forma*, e que, na elegia, “opera como um significante do estilo desejável, lançando a perfeição corporal que a *puella* recebe como uma alegoria da excelência estética do *corpus* elegíaco ao qual ela está incorporada”. Rumpf (2008, pp. 66-67) aponta que o termo *formosus* associado a *Alexis* ocorre mais duas outras vezes, nas éclogas 5.86 e 7.55; já o termo *formosus* associado a *puer* ocorre duas vezes na segunda écloga, nos versos 17 e 45. Rumpf chama a atenção para um fato interessante: embora se note a tendência nas bucólicas virgilianas de evitar tornar adjetivos empregados atributivamente como “epítetos fixos de um substantivo”, a fim de que ocorra sempre variações nessas combinações, no caso do termo *formosus* há repetições na combinação com os termos *Alexis* e *puer* (nos dois casos, *puer* se referindo a Aléxis) (“When these adjectives are used attributively, the following restriction can be observed: there is a tendency not to make them fixed epitheta of *one* substantive, but to vary the combinations [...] Only the combinations with *Alexis* and *puer* (the latter likewise referring to Alexis in *Ecl.* 2) are used more than once – an obvious exception to the rule.”).

²⁵³ Podemos sugerir, ainda, que a carga emotiva é intensificada a partir do emprego do verbo *ardeo* como transitivo (*ardeo* + acusativo), que, segundo Clausen (1994, p. 64), é pela primeira vez atestada nessa écloga, e não viria a ser repetida por Virgílio (“first attested here (the text of Ter. *Phorm.* 82 is uncertain) with the accusative, a construction V. was not to repeat, except in ‘quoting’ this line (5 . 86)”). Cf. ainda Fernandelli (2008), que discute essa transitividade do verbo *ardeo* a partir de uma análise intertextual entre a segunda bucólica e um epigrama de Meléagro.

²⁵⁴ Cf. Cucchiarelli (2012, p. 196): “Nome piuttosto comune per fanciulli che si trovano a essere oggetto di desideri omoerotici”. Cf. ainda Hubbard (2008, pp. 88-89) e Clausen (1994, p. 64).

²⁵⁵ Já o nome *Corydon* (de grego *korudós*), de acordo com Coleman (1977, p. 91), é um “nome pastoril familiar”. Hubbard (2008, pp. 88-89) sugere que o nome seja alusão ao jovem pastor *Corydon* presente no *Idílio* 4 de Teócrito. Cf. também Casanova-Robin (2014, p. 44 nota 1).

dos termos no primeiro verso: o primeiro e último termos se referem ao belo Aléxis (*formosum... Alexim*) e envolvem o pastor que arde de amor (*pastor Corydon ardebat*), criando, assim, uma imagem que reforça a carga emotiva de um amante envolvido pela beleza de um belo jovem.²⁵⁶ O segundo verso revela, ainda, uma importante informação: *nec qui speraret habebat* – o amor do pastor não é correspondido. Nesse segundo verso ainda nos deparamos com a expressão *delicias domini*, sugerindo que o *puer* pertença a outro: como veremos adiante, a referência provavelmente é a Iolas, mencionado nominalmente no verso 57.²⁵⁷

Os versos 3-5 apresentam um cenário bastante importante para o universo da poesia bucólica virgiliana: o atmosfera do *locus amoenus* a partir da menção à sombra das densas faias (*densas, umbrosa cacumina, fagos*, v. 3)²⁵⁸, dos montes e dos vales (*montibus et siluis*, v. 5).²⁵⁹ Há, no entanto, uma imagem a se destacar: apesar do cenário aprazível, o pastor arde de amor, sozinho, e grita aos montes (*solus... iactabat*) em um empenho inútil.²⁶⁰ Novamente, a carga emotiva presente no primeiro verso é, aqui, reforçada.

A partir do verso 6, inicia-se a fala de Córidon, que se estenderá até o final da écloga. A interjeição que abre o verso intensifica a linguagem “fortemente afetiva” da bucólica.²⁶¹

*O crudelis Alexi, nihil mea carmina curas?
nil nostri miserere? mori me denique coges.
(2, vv. 6-7)*

“Não escutas, cruel Aléxis, os meus cantos?”

²⁵⁶ Segundo Clausen (1994, p. 64), o adjetivo no início do verso e o substantivo no final é um arranjo neotérico (“adjective at the beginning of the line, noun at the end, *formosum ... Alexin*, a neoteric arrangement.”).

²⁵⁷ Cf. Cucchiarelli (2012, p. 177 e p. 196).

²⁵⁸ Hasegawa (2019) destaca a importância do termo *umbra* na poesia virgiliana, considerando-a como “palavra fundamental da poética de Virgílio”: na primeira bucólica, o termo está presente nos primeiros versos, em que nos deparamos com Tíro deitado à sombra da larga faia, descrevendo assim o cenário do *locus amoenus*. O mesmo termo, inclusive, encerra a primeira écloga, descrevendo as sombras dos altos montes. Já na última *Bucólica*, o termo reaparece encerrando o poema, sendo por três vezes repetido. A palavra *umbra*, inclusive, também se faz presente nas outras duas obras de Virgílio: ao final do livro das *Geórgicas* (4. 472) e no último verso da *Eneida* (12. 952).

²⁵⁹ Cucchiarelli (2012, p. 177) comenta que as *silvae* são “o lugar identificador do programa bucólico virgiliano” (“Le *silvae* sono il luogo identificante del programma bucolico virgiliano”). Além disso, o estudioso também destaca o cenário e a poesia de temática homoerótica: “A ambientação da canção de amor à sombra do bosque já aparece no protótipo helenístico do homoerotismo” (“L’ambientazione del canto amoroso all’ombra del bosco figura già nel prototipo ellenistico dell’omoerotismo”). Cf. também Chandler (2012, p. 200).

²⁶⁰ Acerca desse contraste, Cucchiarelli (2012, p. 177) sugere se tratar de uma alusão a Teócrito (*Id.* 12. 8-9).

²⁶¹ Cf. Vasconcellos *et alii* (*apud* Virgílio, 2008, p. 55), que destacam a linguagem afetiva da bucólica a partir, por exemplo, do frequente uso das interjeições, presentes também nos versos 17, 28 e 69.

Nem tens pena de mim? Me forças a morrer.”²⁶²

O lamento do pastor se inicia com a expressão *o crudelis*: é interessante destacarmos que, além da linguagem afetiva presente nela, essa interjeição, como nos lembra Brunhara (2017, p. 54), “constitui um traço típico da poesia homoerótica”, uma vez que remete à apóstrofe ὦ παῖ presente nos poemas homoeróticos da coleção *Teognideia*, ocorrendo, inclusive, onze vezes na posição inicial de um dístico.²⁶³ No verso 17, novamente nos deparamos com construção parecida: *o formose puer*. Essa construção parece reforçar a ideia de que a écloga se filia ao subgênero pederástico. As aliterações em “r”, nos versos 6 e 7 (*crudelis curas... miserere, mori*), por sua vez, reforçariam a linguagem afetiva desses versos: segundo Casanova-Robin (2014, p. 50), várias “modalidades elegíacas” nessa passagem, dentre elas “o léxico destacado pelas aliterações”, atribuem o tom afetivo da passagem.²⁶⁴

Pela fala do pastor poeta, vemos que o *puer* rejeita os seus cantos. A imagem do *formosus puer* aqui é descrita como cruel, e, novamente, vemos a descrição da insensibilidade do jovem, um tópico recorrente na poesia homoerótica, como vimos nos capítulos anteriores e também é lembrado, nessa passagem, por Cucchiarelli (2012, p. 179).²⁶⁵ Aléxis, então, é apresentado como indiferente às investidas do pastor, pois nem escuta os seus cantos (*nihil mea carmina curas*, v. 6), nem tampouco tem pena de Córidon (*nil nostri miserere*, v. 7) (grifos nossos). Tal indiferença força o poeta pastor a pensar na morte (*mori me denique coges*, v. 7), que, aqui, aventa Coleman (1977, p. 93), também poderia ser resultado da longa caminhada sob forte sol, descrita nos versos 12 e 13, “*mori* é deliberadamente vago [...] Sua morte será o resultado do *studium inane* que o obriga a vagar no calor do meio-dia”.²⁶⁶

²⁶² Um análise intertextual entre esse trecho com o *Idílio* 3 de Teócrito, a partir do paralelo entre a ordem das palavras, é feita por Hubbard (2008, p. 89).

²⁶³ Essa mesma construção é encontrada na ode 4.10 de Horácio, que analisaremos no próximo capítulo deste estudo.

²⁶⁴ “L’ouverture du lamento se présente comme informée par les modalités élégiaques: le lexique mis en relief par les allitérations - *crudelis curas, miserere, mori* - le mode exclamatif à l’initiale des vers, ainsi que la métrique traduisent cette coloration” (“A abertura do lamento parece ser apresentada por modalidades elegíacas: o léxico destacado pelas aliterações - *crudelis curas, miserere, mori* - o modo exclamativo no início dos versos, assim como a métrica traduzem esse colorido”).

²⁶⁵ “L’insensibilità del *puer/παῖς* è tema ricorrente della poesia omoerotica”.

²⁶⁶ “*mori* é deliberadamente vago. Os amantes rejeitados em *Id.* 3.9 e 23.21 ambos ameaçam suicídio, mas Córidon é um personagem muito gentil para contemplar tal violência e muito inocente para fazer ameaças vazias. Sua morte será o resultado do *studium inane* que o obriga a vagar no calor do meio-dia” (“*mori* is deliberately vague. The rejected lovers in *Id.* 3.9 and 23.21 both threaten suicide, but Corydon is too gentle a character to contemplate such violence and too guileless to make empty threats. His death will be the

Nos versos 12 e 13, deparamo-nos novamente com outro contraste: perdido de amor, Córidon persegue, sob o sol ardente, os passos de Aléxis:

*At mecum raucis, tua dum uestigia lustrō,
sole sub ardenti resonant arbusta cicadis.*
(2, vv. 12-13)

“Mas, enquanto persigo o teu rastro, cigarras
roucas, sob sol ardente, em arbustos ressoam.”

A cena em que Córidon persegue os passos de Aléxis (*tua dum uestigia lustrō*, v. 12) parece também evocar certo efeito homoerótico: como vimos na introdução de nossa pesquisa, a pedagogia erótica estabelecia regras que visavam testar as virtudes do *erastēs* na conquista do *erōmenos*, dentre essas regras estavam a de perseguir o jovem, encenando o ato da caça. Nessa passagem da écloga, podemos sugerir haver uma evocação nesse sentido, que também é observada por Cucchiarelli (2012, pp. 181-182). Para o estudioso, a cena é uma metáfora que combina homoerotismo e caça:

A obsessão expressa-se através de uma metáfora tradicional do eros homossexual, ainda mais adequada à situação: é possível que numa viagem de caça Aléxis tenha passado por montanhas e bosques, e agora Córidon segue o rastro da sua “presa”.²⁶⁷

É interessante observamos que essa imagem do sol ardente sob o qual caminha Córidon, apaixonado, lançando seus delírios aos montes, já havia sido descrita enfaticamente nos versos anteriores, em que os animais buscam o frescor da sombra e os ceifeiros, sob esse calor intenso, procuram suavizar os efeitos do calor com serpillhos:

*Nunc etiam pecudes umbras et frigora captant;
nunc uiridis etiam occultant spineta lacertos,
Thestylis et rapido fessis messoribus aestu
alia serpyllumque herbas contundit olentis.*
(2, vv. 8-11)

10

result of the *studium inane* that compels him to wander about in the midday heat.”). Ainda que especulativa, é interessante observamos que essa interpretação corrobora a linguagem emotiva da écloga.

²⁶⁷ “L’ossessione è espressa attraverso una metafora tradizionale dell’eros omosessuale, tanto più appropriata alla situazione: è possibile che per una battuta di caccia Alessi sia passato tra monti e selve, e ora Coridone segue le tracce della sua “preda””. O estudioso lembra, ainda, que essa combinação entre homoerotismo e caça é mencionada na écloga 3. 74-75, e também na *Eneida* (9. 176-181 e 245), em que a paixão pela caça unirá Niso e Eurialo (“Il binomio di omoerotismo e caccia ritornerà in 3, 74-75, e la passione per la caccia, nell’*Eneide*, accomunerà Niso ed Eurialo (9, 245; anche 176-181)”. Essa alusão ao ato da caça será abordada novamente nos versos 63-65: *Torua leaena lupum sequitur, lupus ipse capellam;/ florentem cytisum sequitur lasciua capella,/ te Corydon, o Alexi: trahit sua quemque uoluptas* (“Torva leoa segue o lobo, o lobo a cabra;/ lasciva cabra a flor do codesso; a ti, Córidon:/ a cada qual atraí seu próprio gozo, Aléxis”).

“Agora o gado goza o frescor de uma sombra;
 agora o espinhal verde lagarto oculta,
 e Téstiles prepara, ao ceifeiro exaurido
 pelo estio voraz, alho e serpilho olentes.”

10

Assim, o período do dia que é retratado na écloga, momento de quietude que deveria ser de descanso tanto para os pastores quanto para os rebanhos,²⁶⁸ é interrompido pelo monólogo do pastor apaixonado. No verso 10, vemos ainda uma ambiguidade que atribui mais um elemento de efeito afetivo ao poema: a expressão *rapido aestu* significa, de modo mais concreto, o calor escaldante provocado pelo sol, mas, também em sentido figurado, pode indicar “força violenta, paixão”, como se aponta em Vasconcellos (*apud* Virgílio, 2008, p. 56). Tal ambiguidade entre calor do dia e calor da paixão também é notada por Cesila (2011, p. 124), ao analisar a intertextualidade entre a segunda bucólica virgiliana e o epigrama 8.55 de Marcial. A intertextualidade se destaca, sobretudo, a partir do emprego da aliteração em sibilante: *TheStyliS et rapido feSSiS meSSoribuS aeStu*, na segunda écloga, e *TheStyliS et rubraS meSSibuS uSta genaS*, no verso 18 do epigrama de Marcial.

4.2 *Huc ades, o formose puer: um convite para o subgênero homoerótico*

Ao longo do poema, Córidon procura convencer o jovem a viver com ele num ambiente rústico, próprio do gênero bucólico. Porém, assim como apontamos nos capítulos anteriores, diversos elementos que contribuem para a configuração do subgênero homoerótico estão presentes também aqui na segunda écloga de Virgílio. Dentre esses elementos, está a descrição do *puer* a partir de adjetivos normalmente atribuídos às mulheres, uma característica que tende a tecer uma imagem efeminada do jovem. No verso 16 da bucólica, Aléxis é descrito como *candidus* (*tu candidus esses*), um ideal estético tipicamente feminino:²⁶⁹

²⁶⁸ Cf. Cucchiarelli (2012, p. 180). Segundo Fernadelli (2008, p. 283), trata-se de uma “regra de vida” da poesia de Teócrito: “A regra ‘teocrítica’ da vida ‘Comecem a colher quando a cotovia acordar [κορυδαλλώ, cf. Corydon],/ e terminem quando for dormir, mas parem na hora mais quente’ (10, 50-51)” (“La regola di vita teocritea ‘Cominciate a mietere quando si sveglia l’allodola [κορυδαλλώ, cf. Corydon],/ e finite quando va a dormire, ma smettete nell’ora più calda’ (10, 50-51)”).

²⁶⁹ Cf. Cucchiarelli (2012, p. 183): “[...] a qualificação de *candidus*, aqui referente a Aléxis, representava um valor estético tipicamente feminino (a oposição masculino/escuro *versus* feminino/claro é comum na iconografia antiga)” (“[...] la qualifica di *candidus*, qui riferita ad Alessi, rappresentava un valore estetico tipicamente femminile (l’opposizione maschile/oscuro di contro a femminile/chiaro è comune nell’iconografia antica)”. Em Catulo, por exemplo, encontramos a construção *candida puella* em dois

*Nonne fuit satius tristis Amaryllidis iras
atque superba pati fastidia? nonne Menalcan,
quamuis ille niger, quamuis tu candidus esses?
O formose puer, nimium ne crede colori!
Alba ligustra cadunt, uaccinia nigra leguntur.
(2, vv. 14-18)*

15

“Melhor não era, ira amara de Amarílis,
seu soberbo desdém, sofrer? Ou de Menalcas,
embora ele seja um negro, e tu tão branco?
Ó formoso rapaz, não fies tanto em cor!
Alfena branca jaz, negro jacinto colhe-se.”

15

Essa passagem, inclusive, é comentada por Maltby (2002, p. 327), como apontamos no capítulo anterior, ao analisar as imprecações da *persona* de Tibulo contra o jovem Márato: tomado de raiva, o amante destaca a efemeridade da beleza do *puer*, uma vez que, ao caminhar sob o sol acompanhando o amante rival, o jovem terá sua pele queimada e sua beleza se esvairá, consequentemente fazendo com que o *puer* deixe, também, de ser objeto de poesia pederástica.²⁷⁰ Aqui na écloga, notamos que Virgílio utiliza elementos tipicamente bucólicos para comparar a candura de Aléxis (*candidus*) à tez negra de Menalca (*niger*), e alertar o *puer* para que não se fie apenas na cor, já que ela apenas não basta: a alfena branca, por exemplo, jaz (*alba ligustra cadunt*, v. 18), ao passo que são os jacintos negros que são colhidos (*uaccinia nigra leguntur*, v. 18). O contraste é ainda realçado pela estrutura das locuções que contrastam as cores, cuja apresentação é em quiasma: adjetivo-substantivo / substantivo-adjetivo.²⁷¹

Uma outra característica que apontamos nos capítulos anteriores, sobretudo nos poemas de Catulo, e que também encontramos na segunda bucólica de Virgílio, é o emprego de termos que atribuem certa delicadeza à linguagem do poema, ou, como sugere Papanghelis (1999, p. 45), uma “composição literária de *tenuissimo stilo*” (“literary composition *tenuissimo stilo*”):

poemas: 13.4 e 35.8. Cucchiarelli lembra ainda que o termo *candidus* é comumente empregado por Virgílio para descrever divindades femininas (“*candidus* è spesso usato da V. per divinità femminili). Entretanto, parece-nos interessante destacar que o termo também é empregado na *Eneida* 9. 432, especificamente em uma passagem cuja temática é homoerótica, quando é descrita a morte jovem Euríalo, no momento em que ele é atingido em seu “cândido peito” (*pectora candida*) pela espada do inimigo. Cf. também Clausen (1994, p. 69).

²⁷⁰ Segundo Maltby, os meninos e as amantes deveriam ser idealmente pálidos (“Boys and mistresses should ideally be pale”).

²⁷¹ Cf. Vasconcellos *et alii* (apud Virgílio, 2008, p. 57) e Casanova-Robin (2014, p. 52).

Huc ades, o formose puer, tibi lilia plenis 45
ecce ferunt Nymphae calathis; tibi candida Nais,
pallentis uiolas et summa papauera carpens,
narcissum et florem iungit bene olentis anethi;
tum, casia atque aliis intexens suauibus herbis,
mollia luteola pingit uaccinia calta. 50
Ipse ego cana legam tenera lanugine mala,
castaneasque nuces, mea quas Amaryllis amabat;
addam cerea pruna; honos erit huic quoque pomo;
et uos, o lauri, carpam et te, proxima myrte,
sic positae quoniam suavis miscetis odores. 55
 (2, vv. 45-55)

“Vem, formoso rapaz: para ti Ninfas trazem 45
 muito lírio em buquês, para ti branca Náíade,
 pálida violeta e alta papoula alçando,
 junta o narciso e a flor do aneto bem olente:
 e trançando o alecrim e outras ervas suaves,
 meigos jacintos põe, com cravos amarelos. 50
 De lanugem macia, alçarei alvos frutos,
 castanha e noz, que a minha Amarílis amava.
 Ameixas juntarei, das pretas, em destaque,
 mas também a vós, mirto e louro, colherei,
 pois, dispostos assim, tereis odor suave.” 55

Nesse trecho, observamos que Córidon oferece como presente ao *puer* um cesto de flores, frutos e ervas aromáticas, como lírios (*lilia*), pálida violeta (*pallentis uiolas*), alta papoula (*summa papauera*), narciso (*narcissum*), flor de aneto bem olente (*bene olentis anethi*), cravos amarelos (*luteola... calta*), meigos jacintos (*mollia... uiccina*), castanhas e nozes (*castaneasque nuces*) e ameixas (*pruna*). A descrição dos elementos por Córidon é como um convite ao *puer* a habitar esse ambiente com ele.²⁷² Ao analisar essa passagem, a partir de um olhar intertextual com o epigrama de Meléagro, Papanghelis (1999, pp. 45-46) sugere que a guirlanda de flores, frutos e ervas aqui apresentados por Córidon possibilitam uma potencial leitura metafórica, considerando a associação entre flores e poesia.²⁷³ Nesse sentido, Martins (2011, p. 56), a partir de uma

²⁷² Cf. Saunders (2008, p. 117): “Corydon passa a criar uma imagem do campo que convida Alexis a habitar” (“Corydon in any case proceeds to create an image of the countryside which he invites Alexis to inhabit”).

²⁷³ “À luz da onipresente associação de flores com poesia, o potencial metafórico desta Guirlanda é muito óbvio, e se Meléagro, A.P. 41 (=3926-83 G.-P.) é um dos textos colocados sob contribuição, pode valer a pena notar que *carpens* (47), *iungit* (48), *intexens* (49), *carpam* (54), *miscetis* (55) são equivalentes aos termos em que Meléagro descreve a composição de sua guirlanda literária: ἐμπλέξας (5), σύν δ’ ἀναμίξ πλέξας (9), ἀπέθρισε (17), σύμπλεκτον (18), ἐνέπλεκε (25), ἀμνησάμενος (26), μίξας (51). O procedimento de tecelagem, com ênfase no material e no tátil, sugere a composição literária *tenuissimo stilo*” (“In the light of the ubiquitous association of flowers with poetry, the metaphorical potential of this Garland is all

abordagem que visa a questão das visualidades poéticas nas éclogas 2 e 6, mais especificamente nas passagens 2. 45-55 e 6. 13-26, destaca certa funcionalidade no poema em que está inserida a visualidade e a sua finalidade, e propõe uma leitura metapoética dessa écloga, associando as flores às palavras, os frutos à própria poesia e o cesto ao próprio texto. Para nós, é importante observarmos como tais mecanismos de construção visual de Virgílio contribuem para a configuração do subgênero homoerótico. Nessa passagem, podemos notar que os elementos concretos do universo bucólico (ervas e frutos) são adjetivados com epítetos que remetem à delicadeza: *suauibus herbis* (v. 49), *mollia uaccinia* (v. 50), *tenera lanugine mala* (v. 51), *suauis odores* (v. 55) (grifos nossos), ou seja, o universo bucólico é representado como adequado à delicadeza do *puer*; e a poesia bucólica, então, tinge-se de linguagem afetiva típica do universo homoerótico, sobretudo com imagens de flores (muitas das quais apresentadas com aliteração em “l”), que, segundo Martins (2011, p. 57), “servem à causa da conquista amorosa, essencialmente pederástica”.

É expressivo destacarmos, também, a ordem das palavras no verso 50 desse trecho: aqui, deparamo-nos com um *uersus aureus*, em que se apresentam dois adjetivos seguidos dos dois substantivos que eles modificam, respectivamente, com o verbo ao centro do verso (*mollia luteola pingit uaccinia calta*). Vasconcellos (*apud* Virgílio, 2008, p. 22) lembra que há muitos exemplos de uso expressivo da ordem das palavras em Virgílio, e que, nesse caso do verso áureo, a ordem “mimetiza o entretecer das flores: a calta, uma espécie de malmequer, colocada no meio dos jacintos, matizará as cores do ramalhete”. Trata-se, novamente, da ordem refinada, de matiz neotérica, que mencionamos no início do poema: a própria composição do poema tem, na sua construção linguística, o refinamento que convém ao *puer delicatus*.

Como comentamos no início deste capítulo, o segundo verso da écloga apresenta a expressão *delicias domini*, que já sugere a existência de um rival do pastor Córion, a quem Aléxis pertenceria. E é no verso 57 que ele é nomeado:

*Rusticus es, Corydon; nec munera curat Alexis,
nec, si muneribus certes, concedat Iollas.
(2, vv. 56-57)*

too obvious, and if Meleager, A.P. 41 (=3926-83 G.-P.) is one of the texts laid under contribution it may be well worth noting that *carpens* (47), *iungit* (48), *intexens* (49), *carpam* (54), *miscetis* (55) are equivalent to the terms in which Meleager describes the composition of his literary Garland: ἐμπλέξας (5), σύν δ' ἀναμίξ πλέξας (9), ἀπέθρισε (17), σύμπλεκτον (18), ἐνέπλεκε (25), ἀμησάμενος (26), μίξας (51). The weaving procedure, with its emphasis on the material and tactile, suggests literary composition *tenuissimo stilo*.”)

“Aléxis não quer teus dons, ó Córidon rústico,
nem Iolas cederá, mesmo se deres muitos.”

Esses versos que apresentam o *diues amator*²⁷⁴ evidenciam uma oposição entre o ambiente rural, de Córidon (*rusticus es*, v. 56), e o urbano, de Iolas, destacado a partir da menção à tópica dos presentes (*muneribus*, v. 57), contra os quais Córidon não seria capaz de competir,²⁷⁵ como também pelo próprio nome Iolas, que, segundo o Clausen (1994, p. 62), não seria um nome pastoril e indicaria, portanto, um indivíduo proprietário de terras que moraria na cidade, onde manteria o jovem Aléxis.²⁷⁶

Essa imagem de rústico já vinha sendo destacada pelo pastor ao longo da écloga, com destaque às qualidades do campo. Nos versos 19 a 23, Córidon procura evidenciar seus bens:

*Despectus tibi sum nec qui sim quaeris, Alexi,
quam diues pecoris, niuei quam lactis abundans. 20
Mille meae Siculis errant in montibus agnae;
lac mihi non aestate nouum, non frigore defit.
(2, vv. 19-22)*

“Não perguntas quem sou, ignorando-me, Aléxis,
nem o quanto sou rico em gado e níveo leite. 20
Mil crias minhas vão por montes da Sicília;
não me falta, no inverno ou no verão, leite fresco.”

É interessante notarmos que o pastor, ao arrolar suas riquezas (*pecus*, v. 20; *niueum lac*, v. 20; *mille agnae*, v. 21; *lac nouum*, v. 22), todas elas ligadas ao universo bucólico, cria uma imagem de ser ele mesmo um *diues amator*: como vimos no capítulo anterior, os rivais eram representados como mais velhos e mais ricos e, por isso, eram denominados *diues amator* (“amante rico”), já que poderiam tentar comprar os *pueri* com presentes.²⁷⁷ Aqui, Córidon descreve as suas riquezas (que contrastam diretamente com o universo urbano de Iolas), a fim de que, nessa competição com seu rival, consiga conquistar o jovem Aléxis.

²⁷⁴ Cf. Casanova-Robin (2014, p. 196), Cucchiarelli (2012, p. 196) e Papangelis (1999, p. 46), que sugere se tratar de uma influência calimaquiiana o triângulo amoroso entre o amante, o *puer delicatus* e o *diues amator*.

²⁷⁵ Cf. Papangelis (1999, p. 46).

²⁷⁶ Cf. ainda Cucchiarelli (2012, p. 183), que, ao analisar o verso 16, acrescenta a palidez do *puer* também como um elemento a indicar a origem citadina de Aléxis. Fernandelli (2008, p. 281) sugere que o próprio nome Aléxis evoca “uma vida galante da cidade” (“nome Alexis: nome che non si ritrova in Teocrito e che evoca infatti la vita galante di città”). Clausen (1994, p. 62), por sua vez, sugere que a expressão *formosum pastor* já insinua um contraste entre campo e cidade, ideia que seria reforçada, segundo ele, pela expressão *sordida rura* (v. 28), ideia que é seguida por Casanova-Robin (2014, p. 47).

²⁷⁷ Cf. Flores (2014, p. 12).

Mas, na sequência, lamenta o fato de o *puer* não se interessar pelos seus modestos campos (*sordida rura*, v. 28) e por habitar seu humilde casebre (*humilis casas*, v. 29), nem por caçar cervos (*figere ceruos*, v. 29) e guiar cabritos (*haedorum compellere*, v. 30), ou ainda, cantar pelos bosques imitando Pã (*imitabere Pana canendo*, v. 31):

*O tantum libeat mecum tibi sordida rura
atque humilis habitare casas et figere ceruos
haedorumque gregem uiridi compellere hibisco! 30
Mecum una in siluis imitabere Pana canendo.
(2, vv. 28-31)*

“Ah! Se só te aprouvesse estes meus pobres campos
e uma cabana humilde habitar, caçar cervos
e os cabritos guiar rumo ao verde hibisco! 30
Em par cantando, Pã na selva imitaríamos.”

Percebemos, então, que o cortejo do pastor ao jovem Aléxis é um convite, uma tentativa de seduzir e convencer o *puer* a viver com ele em um universo bucólico. Para isso, Córidon está constantemente apresentando elementos desse universo genérico, seja por meio da descrição das flores e folhagens que compõem o cesto de flores, como mencionamos anteriormente, seja pela presença dos bosques, cabanas, animais e o convite a cantar, juntos, imitando Pã. Tais imagens contribuem no estabelecimento do gênero bucólico. É nesse sentido que Papanghelis (1999, p. 48) aventa a possibilidade de se ler esse cortejo sob o viés metapoético (“metaliterary”), uma “aspiração do gênero pastoral”²⁷⁸, como se Córidon procurasse pastorear o próprio *puer*.²⁷⁹ Sob esse mesmo ponto de vista metapoético, parece-nos importante destacar que o universo bucólico da segunda écloga, como todos esses elementos e tópicos próprias do gênero, colore-se de uma ambientação do subgênero homoerótico, com termos adequados à delicadeza do *puer delicatus*. Vemos que nesse convite ao mundo bucólico, então, o campo é retratado de forma condigna com a do subgênero homoerótico.

²⁷⁸ “Furthermore, viewed as a whole and with regard to imagery, motifs and figures, Corydon’s wooing of Alexis lends itself to being read as the pastoral genre’s aspiration to reduce everything to the terms of its own discourse” (“Além disso, visto como um todo e no que diz respeito às imagens, motivos e figuras, o cortejo de Aléxis por Córidon se presta a ser lido como a aspiração do gênero pastoral de reduzir tudo aos termos do seu próprio discurso”).

²⁷⁹ Cf. Papanghelis (1999, p. 48): “To follow Corydon’s amatory rhetoric as closely as possible is to realise that what the shepherd endeavours to do is to transform the beautiful boy into a co-ordinate of the forms and sensations of the pastoral world” (“Seguir a retórica amorosa de Córidon o mais de perto possível é perceber que o que o pastor se esforça para fazer é transformar o belo menino em uma coordenada das formas e sensações do mundo pastoral”).

A écloga se encerra, então, mantendo a linguagem fortemente afetiva: com o pastor queimando de amor (*me tamen urit amor*, v. 68) e tendo como objeto de interlocução o próprio Córídon:

*A! Corydon, Corydon, quae te dementia cepit?
Semiputata tibi frondosa uitis in ulmo est. 70
Quin tu aliquid saltem potius, quorum indiget usus,
uiminibus mollique paras detexere iunco?
Inuenies alium, si te hic fastidit, Alexim. '*
(2, vv. 69-73)

“Córídon, que demência apossou de ti, Córídon?
Manténs a vide mal podada em olmo alto. 70
Por que não te propões a fazer algo útil,
trançando com o vime e o junco maleável?
Se este te repele, acharás outro Aléxis.”

Nesses últimos versos da écloga, a lide com o campo, representada pela vide mal podada (*semiputata uitis*, v. 70), poderia ser lida, sob o olhar da metapoesia, como uma alusão à lide com próprio gênero bucólico, ainda mais se pensarmos que já fora anunciado, no verso 3 da écloga, que eram *incondita* (v. 3) os cantos de Córídon, que tampouco eram ouvidos pelo *puer* (*nihil mea carmina curas?*, v. 6). Essa leitura metapoética se destaca ainda mais quando observamos que o esforço do pastor, apresentado como inútil (*studio inani*, v. 5), traz em si um sentido ambíguo, uma vez que o termo *studium* poderia se referir tanto à paixão quanto uma reflexão sobre a própria escrita.²⁸⁰

A leitura metapoética das *Bucólicas*, inclusive, é defendida por Conte (1984, p. 40 nota 41 *apud* Hasegawa, 2012, p. 27), quando o estudioso observa os limites do gênero bucólico e do elegíaco e defende: “Eu insisto e reinsisto sobre a exigência de ler a operação metaliterária do texto vergiliano como discurso de poética”.²⁸¹ Assim, o *puer*, que desdenha (*fastidit*, v. 73) do pastor, não se deixará convencer: o gênero da écloga continuará a ser bucólico, incorporando elementos notadamente elegíacos, como apontam diversos estudos, mas incorporando também elementos homoeróticos, sem contudo,

²⁸⁰ Cucchiarelli (2012, p. 178) e Casanova-Robin (2014, p. 49) destacam esse duplo sentido do termo *studium*: “Con *studium* è designata sia la passione d’amore, sia il canto che ne è il frutto” (“*Studium* refere-se tanto à paixão do amor quanto à canção que é seu fruto”) e “*Studio inani* est aussi à entendre à double sens: *studium* désignant aussi bien la passion que l’écriture” (“*Studio inani* também deve ser entendido em um duplo sentido: *studium* designa tanto a paixão quanto a escrita”), respectivamente.

²⁸¹ No texto de Conte (1984, p. 40 nota 41), lemos: “Io batto e ribatto sull’esigenza di leggere l’operazione metaletteraria del testo virgiliano come discorso di « poetica ».”

renunciar a sua predominância, assim como os demais poemas que analisamos anteriormente. O confronto genérico, então, sugerido por Conte, não se limitaria apenas à elegia, mas também à temática do subgênero homoerótico no sentido que se tem entendido nesta pesquisa. O enquadramento metapoético da écloga se encerra, no último verso, em que o nome *Alexim* ocupa ali a última posição, com mais um elemento pederástico: a menção a encontrar um outro Aléxis (*alium Alexim*, 73), uma vez que Córidon foi desdenhado pelo *formosus puer*, o que poderia sugerir a possibilidade de o pastor voltar a se aventurar no universo do subgênero pederástico.

Passaremos, a seguir, ao último capítulo do presente estudo, em que analisaremos as odes 4.1 e 4.10 de Horácio. Nelas, veremos como alusões à poesia pederástica de Tibulo e as tópicas da pedagogia erótica e da efemeridade parecem contribuir para o que procuramos definir como subgênero homoerótico.

5. HORÁCIO

“That does not mean pederastic activity was not socially and culturally possible for H., just that its presence in these two poems is a literary phenomenon.”²⁸²
(Thomas, 2011, p. 154)

5.1 *Heu, Ligurine: o puer horaciano*

Neste último capítulo, analisaremos dois *carmina* do poeta Quinto Horácio Flaco (65 – 8 a.C.) presentes no livro quarto das *Odes*. Dentre os quinze poemas que compõem a obra, dois são direcionados ao jovem Ligurino: as *Odes* 4.1 e 4.10.²⁸³ Dos quatro livros das *Odes*, estudiosos apontam que há um distanciamento entre a publicação dos três primeiros e do quarto livro, em que se encontram os poemas que serão aqui analisados: acredita-se que o último livro das *Odes* teria sido composto no ano 13 a.C., ao passo que os três primeiros, “primeiro ciclo da sua produção lírica”,²⁸⁴ teriam sido escritos cerca de dez anos antes, entre os anos de 30 e 26 a.C.²⁸⁵ Esse distanciamento nos parece importante, visto que, como analisaremos adiante, ao retornar à composição amorosa, o primeiro poema do livro aborda o homoerotismo como tema.²⁸⁶

Os metros empregados no gênero lírico são, como se sabe, bastante diversos e, como apontado por Flores (2014, p. 100), nem mesmo são descritos por Horácio no trecho

²⁸² “Isso não significa que a atividade pederástica não fosse social e culturalmente possível para Horácio, apenas que a sua presença nestes dois poemas é um fenômeno literário”.

²⁸³ O emprego de primeira pessoa nos versos de Horácio é significativo. De acordo com Harrison (2007, p. 22): “A primeira pessoa é proeminente em toda a obra de Horácio: o *ego* e seus casos oblíquos ocorrem cerca de 460 vezes nos 7.795 versos de sua poesia existente” (“The first person is prominent in all of Horace’s work: *ego* and its oblique cases occur some 460 times in the 7.795 lines of his extant poetry”). No entanto, como aponta Flores (2017, p. 83) sobre a poesia horaciana, “embora haja muitos momentos de homoerotismo, pouquíssimos estão na primeira pessoa”, elemento que consideramos primário para a seleção do *corpus* da presente pesquisa.

²⁸⁴ Hasegawa (2010, p. 15).

²⁸⁵ Cf. Clay (2010, p. 141): “Ten years after the publication of the first three books of *Odes*, Horace returned to lyric.” Cf. também Silva (2011, p. 57). Sobre uma análise detalhada com os estudos acerca das possíveis datas de publicações dos três primeiros livros das *Odes*, cf. Hutchinson (2002, pp. 517-537). Cf. ainda Putnam (1986, p. 16) e Flores (2017, 100).

²⁸⁶ Alguns testemunhos antigos, como Porfírião (século III d.C.) e Pseudo-Acrão (século V d.C.), baseados em Suetônio, chegaram a sugerir que Horácio teria sido coagido por Augusto a escrever o quarto e último livro das *odes*. No entanto, estudos recentes consideram que a encomenda se referia apenas a duas *odes* (4.4 e 4.14), acerca das vitórias de Tibério e de Druso. Para um detalhamento sobre essa discussão, cf. Nogueira (2006, pp. 5-10). Cf. ainda Thomas (2011, pp. 28-30).

de sua arte poética (vv. 73-92),²⁸⁷ passagem já apresentada aqui no primeiro capítulo de nosso estudo, em que o poeta estabelece relações entre metro e tema. Além disso, a própria variedade de temas da lírica é também complexa, como aponta Oliva Neto (2013, p. 50 *apud* Flores, 2014, pp. 99-100) ao descrever as cinco espécies líricas mencionadas concisamente nos versos 83 a 85²⁸⁸ da mesma passagem horaciana:

Horácio em três versos descreve com aquela torturante brevidade cinco espécies líricas:

→ lírica hínica no cantar deuses (*referre diuos*, v. 83) mediante hinos;

→ lírica laudatória ou encomiástica no cantar filhos de deuses, isto é, reis, príncipes ou heróis (*referre pueros deorum*, v. 83) mediante encômios;

→ lírica epinícia no cantar os vencedores (*pugilem uictorem et equom certamine primum*, v. 84), isto é, mediante epínícios;

→ lírica erótica no cantar os cuidados de amor juvenil (*iuuenum curas*, v. 85), mediante odes;

→ lírica convivial ou simpótica no cantar o prazer dos banquetes e o refrigério de males que é o vinho (*libera uina*, v. 85) mediante escólios.

A menção ao esquema métrico de Horácio nos parece importante, uma vez que a harmonia entre conteúdo e forma na criação poética horaciana, como menciona Penna (2007, p. 101), é relevante para considerarmos o *ethos* métrico, sobretudo nas duas odes objetos de nossa análise. Tendo o poeta grego Alceu (VII a.C.) como inspiração, grande parte das odes horacianas são compostas em versos alcaicos.²⁸⁹ No entanto, as duas odes que analisaremos aqui seguem uma métrica bastante específica: a ode 4.1 é composta em asclepiadeu 2 ou menor²⁹⁰ (cuja formação se dá pelo dístico glicônico e asclepiadeu

²⁸⁷ “Em comparação com a épica, a elegia, o epigrama, o jambo e o drama, a lírica apresenta mais temas imediatamente acessíveis; mas essa não é a única questão em jogo: mais importante é notar que Horácio nem sequer menciona os metros específicos do gênero lírico, por serem muitos”. Penna (2007, p. 79) menciona o emprego de treze esquemas métricos nos quatro livros das odes horacianas.

²⁸⁸ *Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum/ et pugilem uictorem et equom certamine primum/ et iuuenum curas et libera uina referre* “A Musa concedeu à lira cantar os deuses e os filhos dos deuses,/ o pugilista vencedor e o primeiro cavalo na corrida;/ os cuidados dos jovens e o vinho que liberta” (Tradução de João Angelo Oliva Neto, 2004, pp. 114-115).

²⁸⁹ Penna (2012, p. 93) nos lembra que há 37 odes horacianas escritas em versos alcaicos, destacando a variedade de temas distintos moduladas por essa mesma métrica.

²⁹⁰ Thomas (2011, p. 134) nos lembra que alguns estudos consideram o metro como asclepiadeu 3.

menor,²⁹¹ e está presente em doze odes); já a ode 4.10 é versada em asclepiadeu 5 ou maior²⁹² (presente em três odes).²⁹³

Segundo McDermott (1981, p. 1671), o programa lírico da poesia horaciana apresenta diferentes modelos clássicos gregos e dentre as técnicas empregadas por Horácio ao apresentar tais modelos uma delas seria a de “basear-se em formas e/ou temas reconhecidamente alexandrinos”.²⁹⁴ Como vimos no primeiro capítulo deste estudo, a poesia pederástica (gênero *paidikón* ou subgênero mélico) estava presente nos períodos arcaico, clássico e helenístico e, em Calímaco, presente em todos seus poemas amorosos e cantados em primeira pessoa.²⁹⁵ E é esse modelo temático que encontramos na primeira ode do quarto livro de Horácio, desenvolvido, segundo Clay (2010, p. 141), em termos

²⁹¹ Penna (2012, p. 88) explica o dístico presente na ode 4.1: “O glicônico é um *colon* [frase métrica única com, no máximo, doze sílabas] formado de espondeu, dátilo e um ditroqueu catalético [i.e. verso que termina por um pé incompleto]. O início dos dois metros [glicônio e asclepiadeu menor] é igual, espondeu e dátilo”. Já o asclepiadeu menor “é dividido em duas partes iguais pela cesura estável”. A representação do dístico segundo a estudiosa é:

---o--o--
---o--o--o--o--

²⁹² Segundo Penna (2007, p. 91), trata-se de um verso que admite uma “expansão coriâmbica interna” em relação ao asclepiadeu menor, criando assim uma cesura a mais, com a característica de sempre incidir (as duas pausas) após o fim dos vocábulos”. A representação do dístico segundo a estudiosa é:

---o--o--o--o--o--o--

²⁹³ Cf. Thomas (2011, p. 134 e p. 322) e Penna (2007, p. 97), que apresenta um quadro com a distribuição dos esquemas métricos nos quatro livros das *Odes*.

²⁹⁴ “Além disso, dentro do ‘círculo erudito’ de poetas neoalexandrinos, a forma aceita de defender a poética alexandrina não era tanto a de citar nomes, mas, primeiro, criar um produto acabado que passasse por um rígido escrutínio quanto à delicadeza do trabalho; segundo, recorrer a formas e/ou temas reconhecidamente alexandrinos; e, terceiro, adotar nas próprias declarações programáticas a terminologia e os motivos que se tornaram, através do uso, necessariamente associados e impregnados da estética calimaquiana.” (“Furthermore, within the ‘learned coterie’ of neo-Alexandrian poets, the accepted way to espouse Alexandrian poetics was not so much to name names as, first, to create a finished product which would pass rigid scrutiny for fineness of craftsmanship; second, to draw on recognizably Alexandrian forms and/or themes; and, third, to adopt in one’s own programmatic statements the terminology and motifs which had become, through usage, necessarily associated with and redolent of Callimachean aesthetics”). Nogueira (2006, p. 37) complementa a ideia de McDermott ao mencionar os modelos gregos romanizados por Horácio: “período arcaico (com efeito Safo, Alceu e Anacreonte são do século VII a.C.,) [...] e do clássico (Píndaro) quanto do período alexandrino (Calímaco)”.

²⁹⁵ Ao analisar a ode 4.1, Thomas (2011, p. 135) reforça a ideia de que os poemas amorosos de Calímaco eram consistentemente pederásticos: “No final do poema, H. está de volta ao domínio de Vênus, embora agora com um *puer* como distração. Essa postura está de acordo com os epigramas amorosos simposiáticos de Calímaco, que são consistentemente pederásticos” (“By the end of the poem H. is now back in the thrall of Venus, albeit now with a puer as his distraction. That stance is in line with Callimachus’ sympotic amatory epigrams, which are consistently pederastic”).

sáficos (“Sapphic terms”).²⁹⁶ No início no poema, vemos que Vênus move o poeta, já em idade avançada (*circa lustra decem*, v. 6), a militar novamente no amor.²⁹⁷

*Intermissa, Venus, diu
rursus bella moues? Parce precor, precor.
Non sum qualis eram bonae
sub regno Cinarae. Desine, dulcium
mater saeua Cupidinum, 5
circa lustra decem flectere mollibus
iam durum imperiis: abi,
quo blandae iuuenum te reuocant preces.
(4.1, vv. 1-8)*

“Vênus, interrompida então
guerra inovas? Mas não! Peço-te, peço-te.
Não sou mais como outrora fui
quando Cínara reinava-me. Deixa, ó
mãe dos doces Cupidos vis, 5
de oprimir o vigor duro de um cinquentão
com suaves impérios:
vai atrás das sutis preces dos juvenis.”²⁹⁸

Nessa passagem, a construção *Intermissa...diu...bella* (vv. 1-2) parece sugerir um duplo sentido: é possível interpretar que há uma referência tanto ao tempo decorrido desde a produção da última lírica erótica, como vimos anteriormente, como também à interrupção desse tipo de produção pelo narrador, já que, agora, ele se encontra com 50 anos de idade.²⁹⁹ No segundo verso, o poeta narrador implora para que não seja instigado a militar no amor, empregando a repetição do termo *precor* (*Parce precor, precor*) em uma construção (*parce, precor*) considerada comum na língua latina, segundo Thomas (2011, p. 139), mas que anteriormente é atestada apenas na elegia 1.8 de Tibulo, segundo o estudioso.³⁰⁰ É interessante destacarmos que essa elegia está inserida no universo do homoerotismo e foi objeto de nossa análise no terceiro capítulo deste estudo: na passagem, o poeta elegíaco implora para que Fóloe não torture o jovem Márato que, no verso, é representado pelo epíteto *tenero*: *parce, precor, tenero* (1.8.51). Chama-nos a atenção a presença dessa construção, presente até então em um poema homoerótico de

²⁹⁶ A estudiosa considera sobretudo a repetição na poesia de Safo, que se tornaria programática para Horácio e estaria presente, por exemplo, na repetição do verso 5, como falaremos a seguir. Além disso, como veremos, alguns estudiosos também consideram a ode 4.1 como uma alusão ao hino a Afrodite de Safo. Cf. também Nagy (1994, pp. 415-426) e Putnam (pp. 39-41).

²⁹⁷ Flores (2017, p. 100), seguindo Thomas (2011, pp. 134-135), lembra que a última ode erótica composta por Horácio foi a 3.26, que por sua vez “finaliza o programa anunciado em 1.6”.

²⁹⁸ As traduções das odes 4.1 e 4.10 utilizadas neste capítulo são de Guilherme Gontijo Flores, 2017.

²⁹⁹ Cf. Thomas (2011, p. 138): “*Intermissa...diu...bella*: refers both to the putative cessation of the 50-year-old narrator’s erotic activities and to the time elapsed since the writing of (erotic) lyric (C. 1–3 published 23 BCE)”.

³⁰⁰ “The pairing “parce, precor” is common, though found before this only at Tib. 1.8.51”.

Tibulo, logo no segundo verso do poema de abertura do quarto livro de Horácio, sobretudo se pensarmos que o leitor, até então, ainda não foi introduzido claramente na temática pederástica do poema, já que o nome do *puer* Ligurino será introduzido apenas no verso 33.

Na súplica, uma “imitação às avessas de Safo de Lesbos (ca. 630-580 a.C.)”³⁰¹, o poeta diz não ser mais o mesmo, quando estava sob o amor de uma certa Cínara (*Non sum qualis eram bonae sub regno Cinarae*, vv. 3-4). A identificação de Cínara não é consenso entre os estudiosos,³⁰² mas Kiessling e Heinze (1930 *apud* Thomas, 2011, p. 139), a partir da repetição desse nome, que ocorre também na ode 4.13 e nas *Epístolas* 1.7 e 1.14, aventa que ele poderia simbolizar a juventude do poeta, mais especificamente, seu interesse genérico erótico.³⁰³ Nesse sentido, uma possível leitura metapoética da expressão *non sum qualis eram* parece ser reforçada pelo termo *mollibus* do verso 6: a ordem da *mater saeua* para que o poeta volte a militar no amor se dá por meio de *mollibus imperiis*. Ou seja, os comandos gentis ao já *durus* poeta, que se encontra com cinquenta anos, para voltar a compor lírica amorosa poderia indicar, também, o próprio fazer poético de uma poesia *mollis*, uma característica típica da poesia homoerótica, como vimos nos capítulos anteriores.³⁰⁴

A ideia de retorno aos versos líricos também pode ser notada pela retomada literal de *mater saeua Cupidinum* presente no quinto verso: a mesma expressão também está presente no primeiro livro das *Odes*, especificamente no primeiro verso da ode 19, em que a deusa lhe ordena compor versos amorosos:

*Mater saeua Cupidinum
Thebanaeque iubet me Semelae puer*

³⁰¹ Cf. Hasegawa (2018), que, ao analisar a passagem, recorda o hino a Afrodite em que a deusa é invocada para auxiliar a poetisa nas conquistas amorosas. Thomas (2011, p. 136) segue a mesma afirmação de se tratar uma inversão do “hino de invocação”, de Safo, a Afrodite (“H. may be seen as specifically inverting the invitation to Aphrodite of Sappho”). Cf. ainda Putnam (1986, pp. 39-41).

³⁰² Sobre a identificação de Cínara (que não é mencionada em nenhuma ode dos três primeiros livros de Horácio), há uma divergência entre os estudiosos: Thomas (2011, p. 139) sugere a leitura de Kiessling e Heinze (1930) sobre uma possível associação à figura de Glícera, que é mencionada na ode 1.19, interpretação que é refutada por Flores (2014, pp. 118-120), que considera a mera sobreposição entre Cínara e Glícera não funcionar, embora, para ele, essa menção a Cínara estabelecesse, sim, uma possibilidade de conexão genérica entre o livro IV das *Odes* e os três primeiros.

³⁰³ “Other occurrences of the name (13.21, 22; *Epist.* 1.7.28; 1.14.33) conspire with this to support the suggestion of K–H (*ad loc.*) that mention of Cinara/Cinura is symbolic of the poet’s youth, or perhaps better, the generic erotic interest of C. 1–3”.

³⁰⁴ O contraste entre termos não se dá apenas com os epítetos *durum... mollibus*: como aponta Thomas (2011, p. 140), há um “arranjo esteticamente artístico de epítetos contrastantes, distribuídos um por linha: *dulcium |...saeua...mollibus |...durum*” (“There is an aesthetically artful arrangement of contrasting epithets, distributed one per line: *dulcium |...saeua...mollibus |...durum*”). Poderíamos apontar, ainda, o termo *blandae* no oitavo verso.

*et lasciua Licentia
finitis animum reddere amoribus
(1.19, vv. 1-4)*

“Mãe cruel dos Cupidos vis
me ordenou, e o rapaz filho de Sêmele
e a Licença mais lúbrica
que entregue a alma ao amor velho que se findou.”
(Tradução de Guilherme Gontijo Flores, 2014)

Em seguida, o poeta sugere a Vênus para que ela se dirija à casa de Paulo Máximo³⁰⁵, que tem a arte de militar pela deusa (*late signa feret militiae tuae*, v. 16), já que a ele, como poeta, nem o amor de mulheres, nem o de jovens rapazes, nem a espera por mútuo amor, nem o vinho e nem o cingir das flores nas têmporas agradam mais:

<i>Tempestiuus in domum Pauli purpureis ales oloribus comissabere Maximi, si torrere iecur quaeris idoneum; namque et nobilis et decens et pro sollicitis non tacitus reis et centum puer artium</i>	10 15
<i>late signa feret militiae tuae, et, quandoque potentior largi muneribus riserit aemuli, Albanos prope te lacus ponet marmoream sub trabe citrea. Illic plurima naribus duces tura, lyraque et Berecynthia delectabere tibia mixtis carminibus non sine fistula; illic bis pueri die</i>	 20 25
<i>numen cum teneris uirginibus tuum laudantes pede candido in morem Salium ter quatient humum. Me nec femina nec puer iam nec spes animi credula mutui nec certare iuuat mero nec uincire nouis tempora floribus.</i>	 30 (4.1, vv. 9-32)

“Melhor: corre pro lar do bom Paulo Máximo e traz para te acompanhar os teus cisnes purpúreos, para assim abraçar um coração sem mal; pois é nobre, decente e são, tão solícito sai pra defender seus réus, tem mil artes o tal rapaz	10 15
e carrega os sinais de militar por ti toda vez que demonstra ter	

³⁰⁵ Sobre uma análise que considera a menção a Paulo Máximo como um epitalâmio, cf. Habinek (1986).

mais poder que o rival pelos seus dons e ri,
 juntos aos lagos da Albânia
 sob a tuia te fez toda de mármore. 20
 Lá perfumes de bálsamos
 sentirás ao ouvir ecos da cítara,
 berecintas túbias
 e entremeando à canção sons de uma fístula;
 duas vezes ao dia, lá 25
 tenras virgens sutis todas com alvos pés
 ao teu nume virão louvar
 como os sális dão três saltos por sobre o chão.
 Nem mulher, nem sequer rapaz,
 nem a espera fiel quanto a um mútuo amor, 30
 nem o vinho me agrada mais,
 nem cingir uma flor nova nas têmporas.”

Os versos 09 a 32 apresentam elementos mitológicos ligados à deusa Vênus e diversos tipos de jovens, um priamel “de acordo com os outros inícios dos livros horacianos”³⁰⁶. A passagem parece indicar um momento de transição entre um poeta que, já endurecido pela idade, não queria voltar a militar no amor – e que indica Paulo Máximo como pessoa adequada que carrega os sinais de militar pela deusa (v. 16) –, para um poeta (*me*, v. 29) que, embora retratado de forma oposta a Paulo Máximo nos versos 29 a 32 (com destaque ao termo negativo *nec* repetido cinco vezes, descrevendo as qualidades de amante que o poeta já não possui mais),³⁰⁷ aos poucos vai sendo vencido e passa, na sequência, a militar pelo amor do *puer* Ligurino.³⁰⁸

Vemos, então, que a tentativa de fugir da composição amorosa e direcioná-la a Fábio Máximo se torna infrutífera. No verso 33, é ao *puer* Ligurino que o poeta se direciona, e temos a certeza de que esse retorno à *militia amoris* se inicia por meio da poesia pederástica:

Sed cur heu, Ligurine, cur
manat rara meas lacrima per genas?
Cur facunda parum decoro 35
inter uerba cadit lingua silentio?
Nocturnis ego somniis

³⁰⁶ Cf. Thomas (2011, p. 136).

³⁰⁷ Thomas (2011, p. 152) sugere que essa passagem contrasta diretamente com os anteriores, em que Horácio descreve a presença de *pueri ... cum teneris uirginibus* na casa de Paulo Máximo. Poderíamos sugerir uma possibilidade de leitura metapoética do verso 27: considerando que os poetas brincam muitas vezes com a ambiguidade do termo *pes* (como vimos na elegia 1.8, por exemplo), a expressão *pede candido* poderia sugerir esse tipo de leitura: aqui, unindo a um epíteto que caracteriza a *puella* ou o *puer* amado.

³⁰⁸ O termo *certare* presente no verso 31 está relacionado, segundo Thomas (2011, p. 155), ao universo do *erōmenos* de Calímaco: “The toasting and competition (*certare*) has to do with the *eromenos* in Callim. *Epigr.* 29 Pf. (= *Anth. Pal.* 12.51 = 5 G–P)”, o que poderia sugerir mais uma indicação da temática pederástica da ode.

iam captum teneo, iam uolucrum sequor
te per gramina Martii
campi, te per aquas, dure, uolubilis. 40
 (4.1, vv. 33-40)

“Ligurino, por que, por que
 sinto a lágrima vir furtivamente à tez?
 Por que minha fluidíssima 35
 língua teima em cair torpe em silêncio?
 Entre sonhos noturnos eu
 sei pegar e seguir rastros de um pássaro
 pelo Campo de Marte: tu,
 entre as águas a flux, duro em volúveis, tu.” 40

A menção a um certo Ligurino, até então não mencionado em nenhuma outra ode dos três primeiros livros de Horácio, merece atenção: Thomas (2011, p. 156) afirma que nos poemas de Horácio não é comum encontrarmos nomes que indicam procedência da pessoa (neste caso, Ligurino indicando “um homem da Ligúria”), exceto como uma alcunha, o que abre a possibilidade de se analisar a menção a partir de uma “interpretação simbólica ou etimológica”.³⁰⁹ Uma possibilidade de leitura remete ao mito de Cicno, rei da Ligúria: apaixonado por Faetonte, filho de Hélios e da ninfa Clímene, ao ver o amado ser fulminado por um raio de Zeus, Cicno lamenta copiosamente a morte do amado, o que faz com que os deuses (Apolo em algumas versões) o transformem em um cisne.³¹⁰ Parece-nos bastante relevante pensarmos na possibilidade de alusão ao mito de Cicno, uma vez que a ode, como vimos anteriormente, já parecia indicar a temática pederástica, e sua confirmação se faz exatamente no verso 33, com a menção do nome de um *puer*, Ligurino, e a possível referência a um mito também de temática pederástica.³¹¹

O lamento do amante (*sed cur... cur*, v. 33) pelo *puer* é retratado por meio de um jogo de palavras: *ego... te, captum teneo... uolucrum sequor, te per gramina...te per aquas*. Os termos *sequor* e *captum teneo* parecem, ainda, evocar o efeito pederástico da

³⁰⁹ “H. does not use provenance names (‘the man from Liguria’) except as nicknames, whence the real identity can sometimes be recovered (S. 1.10.36 *Alpinus* = ?Furius Bibaculus; *Epist.* 1.16.49 *Sabellus* = himself; so this name, attested in inscriptions and in literary texts, is either a real cognomen (highly unlikely in the context) or, like that of Cinara/Cinura (see 3–4n.), susceptible to symbolic or etymological interpretation”.

³¹⁰ Thomas (2011, p. 156) seguido por Flores (2017, p. 101) apontam que era o filho de Cicno, Cupavo, quem seria apaixonado por Faetonte e transformado em cisne. O mito é narrado por Virgílio (*En.* 10. 185-197) e Ovídio (*Met.* 2.367-400). Sobre o assunto, cf. ainda Putnam (1986, pp. 43-45), Nagy (1994, pp. 424-425) e, sobretudo, McCallum (2015, p. 30), que estabelece uma análise entre a ode 4.1 e a referida passagem da *Eneida*.

³¹¹ Outra possibilidade de interpretação, agora sob o ponto de vista etimológico, e que é seguida por Thomas (2011, p. 156) e Flores (2017, p. 101), é a de que o termo *Ligurinus* poderia estar ligado a *ligurrio* (“comer iguarias”, “fartar-se”) ou *liguritio* (“gulodice”), apropriados ao ambiente simpótico (*conuiuium*).

pedagogia erótica que encenava o ato de caça, sobre o qual comentamos no início deste estudo e parece também estar presente na segunda bucólica de Virgílio. A ideia de perseguir um *puer* alado em sonhos, inclusive, cuja imagem parece mesmo a de evocar uma caça, também está presente em um epigrama pederástico de Meléagro.³¹² Desse modo, constrói-se a imagem de um *puer* que parece desprezar o amante, tópica recorrente na poesia homoerótica, e o poeta, que era *durus* para militar no amor, devido à idade, agora se depara com um *puer*, que se faz *durus* (v. 40) em relação ao seu amor. O *seruitium amoris* que parecia inadequado devido à idade se mostra, então, vívido nos sonhos do poeta.

É interessante observarmos que os oito primeiros versos dessa programática³¹³ ode 4.1 pareciam já indicar ao seu leitor o universo pederástico do poema, seja pela alusão à elegia 1.8 de Tibulo, seja pelo jogo de palavras com os epítetos *mollis* e *durus* que se contrastam, seja pela confirmação da temática no verso 33, quando se menciona o *puer* Ligurino. A relevância desses oito versos iniciais e oito versos finais da ode fez com que Thomas (2011, p. 137) aventasse a possibilidade de eles funcionarem como um epigrama autônomo: para o estudioso, a ode 4.1 é “enquadrada por dois conjuntos de oito versos (1–8, 33–40), com uma seção central mais narrativa 9–32”; essas duas partes do poema, uma o retorno à elegia erótica e a outra o elogio a um *puer delicatus*, segundo o estudioso, encontrariam “uma sequência [na ode 4].10, também para Ligurino, também com oito versos”, ode sobre a qual falaremos agora.³¹⁴

5.1 *Inesperata ueniet pluma... deciderint comae*: a tópica da efemeridade

A ode 4.10 é considerada a “mais alexandrina de toda a lírica horaciana”³¹⁵, uma vez que ela dialoga com uma série de epigramas presentes na *Antologia Palatina*. Nela,

³¹² Cf. CXVII (A.P. 12. 125) “Esta noite, sob o manto, um doce sonho/ Eros deu-me: um jovem de dezoito anos que ria/ graciosamente ainda em sua clâmide. E pressionando/ o meu peito contra seu tenro corpo colhi esperanças vazias./ E ainda agora a memória do desejo me aquece. Tenho sempre/ nos olhos o sono que caça a alada visão./ Alma, amante infeliz, para de excitar-te em vão nos sonhos por meio de fantasmas de beleza” (Tradução de Flávia Vasconcellos Amaral, 2009).

³¹³ Cf. Clay (2010, p. 141) e McCallum (2015, p. 29).

³¹⁴ “The poem is framed by two sets of eight lines (1–8, 33–40), with a central, more narrative section 9–32 (two sets of 12 lines each) [...] Indeed, the frames (1–8, 33–40) could function as self-standing epigrams of eight lines each, in which guise they find a sequel in 10, also to Ligurinus, also eight lines long”.

³¹⁵ Cf. Flores (2017, p. 102). Thomas (2011, p. 323) considera, dentre todas as odes do *corpus*, a que mais busca por uma “identidade próxima ao epigrama helenístico” (“More than any other in the corpus the poem strives for a close identity with Hellenistic epigram, of which it is in part a Romanizing adaptation”). Já

deparamo-nos com a temática pederástica e, neste caso, uma abordagem acerca da tópica da efemeridade:

*O crudelis adhuc et Veneris muneribus potens,
insperata tuae cum ueniet pluma superbiae
et, quae nunc umeris inuolitant, deciderint comae,
nunc et qui color est puniceae flore prior rosae
mutatus Ligurinum in faciem uerterit hispidam,* 5
*dices, heu, quotiens te speculo uideris alterum:
'Quae mens est hodie, cur eadem non puero fuit,
uel cur his animis incolumes non redeunt genae?'*

“Ó cruel por enquanto, ó poderoso entre venéreos dons,
quando a barba vier sem avisar sobre tua altivez
o cabelo cair que hoje flutua entre as espáduas,
e hoje a cor que reluz mais do que a flor rosa punícea
fenecida tornar meu Ligurino árido e lívido,

 5
dirás, ai!, toda vez que outro te olhar dentro do espelho, assim:
‘Por que aquele rapaz não conseguiu ter este espírito?
Nem à alma que sou pode voltar todo o vigor da tez?’”

A tópica da transição da juventude “pederasticamente atraente” do *puer* para a maturidade, que o torna desagradável como amado, está presente em uma série de epigramas (24 a 41) do livro XII da *Antologia Palatina*.³¹⁶ Trata-se de uma estratégia comum na poesia homoerótica a fim de se conquistar o jovem, alertando-o sobre a efemeridade da juventude. Na elegia 1.4 de Tibulo, que analisamos no terceiro capítulo do presente estudo, Priapo alerta o eu elegíaco para que não tardasse em conquistar o *puer*, uma vez que sua juventude se esvairá tão rápido quanto termina o dia (1.4.27-30). Aqui, um dos elementos trabalhados por Horácio é o dos pelos que aparecerão nessa transição, marcando o fim da fase imberbe do *puer*: o poeta se dirige ao jovem, ainda (*adhuc*, v. 1) cruel e poderoso graças ao dons de Vênus (v. 1), e o alerta de que, inesperadamente, ele terá *pluma* (v. 2) lhe cobrindo a soberba.³¹⁷ Diante do espelho, o

Pasquali (1920, p. 461 *apud* Bradshaw, 1970, p. 152) chega a considerar a ode 4.10 como o poema que segue mais servilmente os modelos de inspiração: “Talvez em nenhum outro poema ele [Horácio] siga seus modelos tão servilmente; em nenhum poema ele se comporta, ousaremos dizer, de forma mais passiva em relação à inspiração” (“Forse in nessun altro carme egli segue così servilmente i suoi modelli; in nessun carme si comporta, oseremo dire, più passivamente rispetto all’ispirazione”).

³¹⁶ Cf. Thomas (2011, p. 322). Flores (2017, p. 102) lembra que o epigrama 186 do livro XII também apresenta essa temática. Para uma tradução desses epigramas, cf. *Antologia Grega. A Musa dos Rapazes (livro XII)*, tradução de Carlos A. Martins de Jesus (2017).

³¹⁷ Thomas (2011, p. 324) lembra que a recusa de favores sexuais poderia ser representada como arrogância. O estudioso comenta ainda que tanto os pelos faciais quanto em outras partes do corpo e a pele áspera são tópicos bastante presentes nos epigramas gregos, como nos epigramas 12.31 e 12.36 que constam na *Antologia Palatina*. Uma outra característica bastante presente nesses epigramas seria a metáfora entre ausência e presença de pelos e penugens e o mundo vegetal. Jesus (2017, p. 41 nota 18) cita o emprego da imagem de espiga de milho para “expressar a preferência pela tez tenra de um jovem ainda imberbe”. Sobre

puer então lamentará o tempo perdido e não ter mais a face que possuía (um possível jogo sonoro de *TE... alTERum* (v. 6) parece reforçar, aqui, essa imagem). Além disso, a tópica dos cabelos longos, símbolo da beleza masculina jovem, também é aqui abordada: no verso 3, o poeta alerta o *puer* que seus cabelos cairão (*deciderint comae*), ou seja, que eles serão cortados quando o jovem atingir a idade adulta, momento em que deixará de ser objeto de desejo pederástico. Na elegia 1.4, a mesma tópica também é abordada, como vimos: no verso 38, Priapo alerta o *puer* que a eterna juventude, representada pelas longas madeixas (*intonsus crinis*), cabe somente a Baco e Febo.

É interessante comentar, ainda, que a ode é iniciada com a expressão *o crudelis*, ocupando as duas primeiras posições do primeiro verso: uma construção semelhante encontramos também na segunda bucólica de Virgílio, poema que analisamos no capítulo anterior: *O crudelis Alexi* (v. 6). Além de uma possível alusão a um poema pederástico romano,³¹⁸ a abertura do poema com o termo *o*, que Thomas (2011, p. 325) lembra ser “mais característica do epigrama sepulcral do que do erótico”, também está presente, conforme mencionamos, na coleção *Teognideia* por meio da expressão ὦ παῖ (“ó menino”), ocorrendo onze vezes na posição inicial do dístico. Brunhara (2017, p. 54), em seu estudo sobre a coleção, lembra que a apóstrofe ὦ παῖ “constitui um traço típico da poesia homoerótica”.

A crueldade do *puer*, que é aqui mencionada, também é retratada no poema 99 de Catulo, como vimos no segundo capítulo deste estudo: ao roubar um beijo de Juvêncio (*surripui tibi, dum ludis, mellite iuuentil suauiolum*, vv. 1-2, “Roubei de ti, enquanto jogavas, Juvêncio de mel, um beijinho”), o *amator* é duramente rejeitado pelo jovem, que seca os lábios com desprezo (*multis diluta labella/ guttis abstersisti omnibus articulis*, vv. 7-8 (“teus lábios, úmidos de muitas/ gotas, secaste com teus dedos todos”), de modo que o *amator* se vê “no alto de uma cruz” (*in summa me memini esse cruce*, v. 4), desculpando-se, aos prantos, em vão (*dum tibi me purgo nec possum fletibus ullis/ tantillum uestrae demere saeuitiae*, vv. 5-6, me desculpando, mas meus prantos não dobraram/ nem um tantinho da maldade tua.”³¹⁹

o emprego do termo *pluma*, Putnam (1986, p. 181), seguindo Kiessling e Heinze (1930), afirma se tratar de uma originalidade de Horácio, que usa o termo no lugar do esperado termo *lanugo*.

³¹⁸ A alusão à bucólica virgiliana já foi apontada por escoliastas das *Odes* de Horácio, segundo Thomas (2011, p. 325): “*O crudelis*: as ps.-Acro noted (*ad loc.*), the *incipit* alludes to and invokes the context of Virg. *Ecl.* 2.6”. Cf. também Putnam (1986, p. 178 nota 2) e Asztalos (2008, p. 295).

³¹⁹ Traduções de João Ângelo Oliva Neto, 2017.

Nos versos 4 e 5, uma nova tópica da poesia pederástica é mencionada: a do tom de pele do *puer*. Na ode, o jovem é alertado que sua pele, cuja cor hoje é *puniceae flore prior rosae*, tornar-se-á *hispidam*. Thomas (2011, p. 327) aventa, novamente, uma alusão à segunda bucólica de Virgílio: nos versos 17-18, o pastor alerta Aléxis para que não confie tanto na cor de sua tez (*O formose puer, nimium ne crede colori!*), mencionando, como metáfora, a branca alfena, que jaz, ao passo que são os negros jacintos que são colhidos (*Alba ligustra cadunt, uaccinia nigra leguntur*). Como vimos no terceiro capítulo deste estudo, a elegia de Tibulo também apresenta essa tópica, quando nos deparamos com epítetos “efemenizantes”: em 1.4, tanto na menção ao níveo peito que toca a água (*hic placidam niueo pectore pellit aquam*, v. 12), como também na tenra face de virginal pudor dos *pueri* (*uirgineus teneras... pudor genas*, v. 14). Ou, ainda, na elegia 1.9, quando o eu elegíaco lança suas imprecações contra o jovem que o traiu: na passagem, ele alerta o jovem Márato de que o sol queimará seu o rosto (*uretur facies*, 15) ao ter de acompanhar o rival amante em suas expedições, o que o fará perder sua característica de *puer delicatus* e, então, deixará de ser interessante como objeto de poesia pederástica.

E assim, decorrido o tempo, Ligurino irá se deparar com uma figura descaracterizada de *puer*, no reflexo do espelho, como se um outro ser (*alterum*, v. 6) o encarasse a partir desse reflexo. Ligurino, então, lamentará não possuir a mente de hoje na época em que foi um *puer*. Trata-se, aqui na ode 4.10, de uma “profecia ameaçadora”, que Achcar (1994, p.128) define como “discurso do amante ao amado que não cede à paixão daquele”.³²⁰

É possível depreendermos, então, que os elementos presentes nos dois poemas dedicados a Ligurino discutidos neste capítulo parecem indicar a possibilidade de inseri-los no subgênero homoerótico. Os elementos primários, assim como a alusão à poesia pederástica de Tibulo e de Virgílio e as tópicas da pedagogia erótica e da efemeridade evidenciam, diferentemente de uma análise biografista ou moral presente em estudiosos e tradutores de Horácio,³²¹ que a presença do *puer* opera como um “fenômeno literário”,

³²⁰ Achcar segue Cairns (1972, p. 85) ao definir a “profecia ameaçadora” como um gênero. Sobre uma interpretação distinta acerca da figura de Ligurino, porém biografista em certa medida, cf. Asztalos (2008): segundo a estudiosa, Ligurino representaria o próprio poeta, jovem, na época de escrita dos três primeiros livros das *Odes*, e seria a ele que o poeta, agora com cinquenta anos, se dirigiria (“In *Carm.* 4.10 (as I will argue), Horace in his fifties addresses someone who is quite as unreachable as Alexis or any Greek *eromenos*: himself as a younger poet at the time of writing *Carm.* 1-3”).

³²¹ Dentre os tradutores das odes de Horácio, Flores (2017, pp. 177-178) chama a atenção para o trabalho de José Augusto Cabral de Melo (1793-1871), publicado em 1853: o tradutor omite palavras e alguns versos que considera “a expressão de idéas ou sentimentos, não só depressores da gravidade e ilustração de tão

assim como sugere Thomas (2011, p. 154) em seu estudo citado como epígrafe deste capítulo.

insigne poeta, mas extremamente repugnantes aos povos modernos”. Em uma dessas supressões, Cabral de Melo omite o nome de Ligurino da ode 4.1, substituído por um travessão: “Cuido, em sonhos noturnos,/ Já ver-te; – já seguir do campo márcio/ Pela relva teu vôo,/ Já, ó cruel, pelas instaveis ondas”, ação que desconfigura o subgênero pederástico que apresentamos neste estudo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A atenção aos poemas pederásticos se mostrou relevante uma vez que não temos nos deparado com estudos cujo foco tenha sido a questão do gênero na poesia homoerótica latina. Como comentamos no início deste estudo, tal lacuna parece ter sua origem principalmente na longa história de censura que recaiu sobre textos com essa temática, afetando tanto as edições dos textos latinos quanto suas traduções para línguas vernáculas ao longo dos séculos. Isso mudou a partir do momento em que o olhar sobre os textos homoeróticos mudou, passando a considerá-lo como tema literário, sobretudo a partir do século XX. Ainda assim, muito dos estudos clássicos estavam voltados para uma tentativa de reconstruir o contexto social das relações homoeróticas na Antiguidade a partir do conteúdo dos poemas, resultando, frequentemente, em análises biografistas acerca dos *carmina* e de seus autores.

A viabilidade de direcionar a atenção para os gêneros literários dos textos antigos, com foco em seu conteúdo, tornou-se possível a partir da publicação da obra *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, de Francis Cairns, em 1972. Essa perspectiva constitui uma teoria que foi fundamental para a pesquisa aqui apresentada, embora não tenha sido a única utilizada, visto que as contribuições de autores como Conte (1994), Barchiesi (2001) e Harrison (2013) foram de grande importância, pois nos possibilitou um olhar aos poemas que não focasse apenas em sua forma e conteúdo, mas também na relação entre ambos para a construção de sentido do poema.

Para a seleção de nosso *corpus*, focamos em poemas que apresentassem dois elementos que consideramos primários (conforme a nomenclatura proposta por Cairns (1972)): um *amator* que se dirige a um *puer*, por quem está apaixonado. Essa escolha se fez por se tratar de elementos que já estavam presentes na poesia pederástica grega, do tipo *paidikón*, como apresentado por Ragusa (2017, p. 205): “fato central na composição de uma canção do tipo do *paidikón*: a voz nela construída é a do *erastēs* tomado de desejo pelo *paîs kalós* [“belo menino”]”. Optamos por delimitar os textos cujo período não ultrapassasse a época de Augusto, e, assim, selecionamos poemas de Gaio Valério Catulo (87-84 – 57-54 a.C.), Públio Virgílio Maro (70 – 19 a.C.), Quinto Horácio Flaco (65 – 8 a.C.) e Álbio Tibulo (55? – 19? a.C.).

Evidenciou-se, ao longo de nosso de nossa pesquisa, que os poemas pederásticos costumam apresentar forte carga afetiva, e diferentes estratégias são empregadas para

estabelecer tal efeito. Em Catulo, termos empregados no diminutivo evocam certa delicadeza, seja para se referir ao *puer* (*flosculus Iuuentiorum*, Cat. 24. 1), seja para fazer referência ao seu doce beijo (*suauiolum*, Cat. 99.2) ou aos seu lábios (*labella* Cat. 99.7). Já em Tibulo, são os termos que remetem à ternura, à beleza e à delicadeza, e que costumam ser atribuídos às *puellae*, que evocam aqui essa afetividade logo no início da primeira elegia do ciclo de Tibulo: *teneri pueri* (v. 9), *niueus pectus* (v. 12), *uirgineus pudor* (v. 14). Na segunda bucólica, além do frequente uso das interjeições ao longo do poema, a carga afetiva já é evocada no primeiro verso, na presença do verbo *ardebat*, em que já se revela que o pastor Córidon arde de amor pelo jovem Aléxis. Além disso, o *puer* é descrito como *candidus* no verso 16, outro termo que evoca certa delicadeza. Soma-se a isso o fato de que Virgílio colore o universo pastoril com uma ambientação do subgênero homoerótico, com termos adequados à delicadeza do *puer delicatus*, e que atribui ao poema certo valor afetivo.

Além da afetividade evocada nos versos, alguns poemas apresentam certo tom de afeminação. Em Catulo, vimos que essa característica é sonoramente evocada pela presença reiterada da consoante “l”. Em Tibulo, notamos que esse tom por meio da descrição de Márato e seu excessivo cuidado com os cabelos, a face e as unhas, além de seu próprio comportamento em uma situação “heteroerótica” para conquistar Fóloe, em que o jovem não perde as suas características de *puer delicatus*. Na segunda bucólica, notamos que os elementos da poesia pastoril, como as ervas e os frutos, são impregnados do tom apropriado ao subgênero homoerótico, com a presença de termos que são adequados à delicadeza do *puer delicatus*. Esse efeito nos pareceu bastante significativo para a configuração do subgênero homoerótico.

A figura do rival, que procura seduzir o *puer*, por sua vez, também se faz presente nos poemas pederásticos: se em Catulo ele é descrito como pobre (notamos aqui a tópica da *paupertas*), uma vez que ele não tem *neque seruus neque arca* (Cat. 24.5), em Tibulo 1.9 o rival aparece na figura do *diues amator* que corrompeu o *puer* com presentes. Já na segunda bucólica de Virgílio, é a figura do urbano Iolas que a *persona* do poeta apresenta no triângulo amoroso entre o amante, o *puer delicatus* e o *diues amator*. É relevante apontarmos que esse tema não comparece nos poemas pederásticos horaciano: como mencionamos no início deste estudo, Cairns (1972, p. 06) já alertava para o fato de que nem todos os elementos secundários frequentes aparecem obrigatoriamente em toda composição de certo gênero (no nosso caso, subgênero), uma vez que os elementos primários “são os únicos árbitros finais da identidade genérica”, e os elementos

secundários “ajudam, em combinação com os elementos primários, a identificar um exemplo genérico”, podendo ser encontrado em vários gêneros diferentes.

Outra tópica presente na poesia homoerótica é a crueldade do *puer*: se em Catulo o jovem despreza o poeta que lhe roubara um beijo, de modo que o poeta se vê no alto de uma cruz (*in summa me memini esse cruce*, Cat. 99.4), em Tibulo 1.4, ele é torturado pelo *puer* (*eheu, quam Marathus lento me torquet amore!*, v. 81). Aléxis, por sua vez, é indiferente às investidas do pastor (*nihil mea carmina curas*, v. 6), (*nil nostri miserere*, v. 7). Na ode horaciana 4.1, o próprio epíteto *crudelis* é empregado para definir o *puer*: *O crudelis adhuc et Veneris muneribus potens* (v. 1), assim como na elegia tibuliana.

Em certos ciclos, aventamos a possibilidade de se ler a figura do *puer* como metapoesia, alertados para o fato de que, em determinados momentos, as informações associadas a eles não condiziam com o *status* servil desses jovens em uma relação homoerótica. Em Catulo, por exemplo, a *persona* de Juvêncio suscitava a imagem de um jovem nascido livre, ao passo que os *pueri* presentes na elegia 1.4 de Tibulo eram descritos como jovens romanos aristocráticos, já que eram praticantes de exercícios tradicionais de equitação, natação, caça e esgrima. Outros elementos também suscitaram essa possibilidade de leitura: o *puer* Aléxis, na segunda bucólica de Virgílio, é descrito como *formosus*, termo que do ponto de vista metapoético, poderia fazer referência às aspirações estéticas do poeta. Esse mesmo termo também se faz presente na elegia tibuliana, cuja construção *formosos... cepit* (1.4.3) poderia ser interpretada não apenas sobre como conquistar os formosos rapazes, mas também sobre concebê-los na condição de objetos da poesia. O fim da elegia 1.4 e o da segunda bucólica também suscitam uma leitura metapoética, uma vez que, no primeiro, a *persona* poética ameaça o jovem com a possibilidade de enlaçar outro *puer* (*cum me uinctum puer alter habebit*, v. 79), ao passo que no segundo caso é a possibilidade de encontrar um outro Aléxis que é mencionada (*Inuenies alium, si te hic fastidit, Alexim*, v. 73). Em ambos os casos, pode-se sugerir uma leitura metapoética, em que se aventa a possibilidade sobre voltar a compor novamente a poesia de temática pederástica.

A tópica da efemeridade também se fez presente nos poemas aqui analisados, e, novamente, pareceu-nos possível sugerir uma leitura metapoética nas passagens. Na ode 4.10, Horácio lembra o *puer* de que, inesperadamente, em breve ele terá *pluma* (v. 2) cobrindo o rosto, além de ter os cabelos cortados (*deciderint comae*, v. 3). Em Tibulo 1.4, Priapo alerta o *puer* de que a eterna juventude, representada pelas longas madeixas (*intonsus crinis*, v. 38), cabe somente a Baco e Febo. É interessante observar que, em

ambas as passagens, é possível novamente sugerir uma leitura metapoética, uma vez que o jovem, perdendo suas características de *puer delicatus*, deixará de ser um objeto de desejo adequado ao fazer poético, mais especificamente, à poesia homoerótica.

Na introdução de nosso estudo, vimos que uma característica da pedagogia erótica pederástica estava ligada ao ensino de habilidades masculinas, como a caça. Nos poemas aqui analisados, vimos essa tópica em alguns momentos: na segunda bucólica, Córídon persegue os passos de Aléxis (*tua dum uestigia lustró*, v. 12). Em Horácio, é por meio de um jogo de palavras que essa tópica parece ser evocada: *ego... te, captum teneo... uolucrum sequor, te per gramina...te per aquas* (vv. 38-40).

Esse conjunto de observações e recorrência de elementos nos fazem sugerir que, de fato, a poesia pederástica romana apresenta algumas tópicas que a insere em um subgênero próprio: o subgênero homoerótico pederástico. Em um primeiro momento, levantamos como elementos primários a figura do *amator* que se dirige a um *puer*, assim como encontramos na poesia *paidikón*. No entanto, parece-nos relevante observarmos demais poemas que apresentem a temática homoerótica e que, em um primeiro momento, pareçam não estar inseridos nesse subgênero, visto que não há esse direcionamento ao *puer*. Levantamos essa possibilidade a partir de dois poemas de Tibulo aqui analisados: a elegia 1.8, em que o *amator* não se dirige diretamente ao *puer*, e a elegia 1.9, em que ele não é nomeado. Ainda que outros poemas não se enquadrem no subgênero homoerótico, nosso estudo parece levantar a possibilidade de analisar outros tipos de poemas que poderiam conter tais traços desse subgênero, como vimos no capítulo 4, em uma cena marcadamente homoerótica: na descrição na morte de Euríalo, presente na *Eneida*, o jovem é atingido em seu “cândido peito” (*pectora candida*) pela espada do inimigo. Como vimos, o termo parece adequado à temática homoerótica, o que nos sugere, em um próximo momento, em futura pesquisa, um olhar a esses demais poemas que apresentam em alguma de suas partes conteúdo homoerótico considerando os elementos aqui apresentados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Edições críticas, traduções e comentários sobre autores antigos

- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.
- AUBRETON, R., IRIGOIN, J. & BUFFIÈRE, F. **Anthologie Grecque. Tome XI (Livre XII)**. Paris: Les Belles Lettres, 1994.
- CALLIMACHUS. **Hymns and epigrams**. With an English translation by A. W. Mair; G. R. Mair. Cambridge; London: Harvard University Press, 1989.
- CATULLE. **Poésies**. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1984.
- CATULLUS. **Catullus**. Edited with a Textual and interpretative commentary by D. F. S. Thomson. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1997.
- _____. *Catullus*. Edited by Elmer Truesdell Merrill. Cambridge: Harvard University Press, 2012.
- CATULO. **O Cancioneiro de Lésbia**. Introdução, tradução e notas de Paulo Sérgio de Vasconcellos. São Paulo: Editora Hucitec, 1991.
- _____. **O Livro de Catulo**. Introdução, tradução e notas de João Angelo de Oliva Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- _____; TIBULO. **Poemas. Elegias**. Introducciones, traducciones y notas de Arturo Soler Ruiz. Madrid: Gredos, 1993.
- CICERO. **Pro Archia. Post Reditum in Senatu. Post Reditum ad Quirites. De Domo Sua. De Haruspicum Responsis. Pro Plancio**. With an English translation by N. H. Watts. Cambridge, London: Harvard University Press, 1993.
- CICÉRON. **Correspondance**. Tome II. Texte établi et traduit par L.-A. Constans. Paris: Les Belles Lettres, 1963.
- HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Edição, tradução, introdução e notas de Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Editora Segesta, 2012.
- HORACE. **Odes book II**. Edited by Stephen. J. Harrison. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- OVID. **Ars Amatoria Book 3**. Edited by Christopher M. Brunelle. Oxford: Oxford University Press, 2015.

- OVIDIO. **A Arte de Amar**. Tradução e notas de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.
- PETRÓNE. **Le Satiricon**. Texte établi et traduit par A. Ernout. 3ed. Paris: Les Belles Lettres, 1962.
- PLATÃO. **A República**. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- PLAUTUS. *M. Accii Plauti Comoediae cum selectis variorum notis et novis commentariis curante J. Naudet*. Whitefish: Kessinger Publishing, 2010.
- _____. **The Little Carthaginian – Pseudolus – The Rope**. Edição e tradução de Wolfgang de Melo. Tomo IV. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2012.
- _____. **Casina – The Casket Comedy – Curculio – Epidicus – The Two Menaechmuses**. Edição e tradução de Wolfgang de Melo. Tomo II. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2011.
- _____. **Casina**. Edited by W. T. MacCary and M. M. Willcock. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.
- _____. **Casina – The Casket Comedy – Curculio – Epidicus – The Two Menaechmuses**. Traduzido para o inglês por Paul Nixon. Tomo II. Londres; Nova York: William Heinemann; G. P. Putnam's sons, 1917. Reimpressão.
- PLUTARCO. **Vida Paralelas - Pelópidas**. Introdução e notas de Paulo Matos Peixoto, tradução de Gilson Cesar Cardoso. São Paulo: Editora Paumape, 1991.
- PROPÉRCIO. **Elegias de Sexto Propércio**. Organização, tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- PUTNAM, M. C. J. **Artifices of Eternity: Horace's Fourth Book of Odes**. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986.
- SENECA THE ELDER. **Declamations, Volume I: Controversiae, Books 1-6**. Translated by Michael Winterbottom. Loeb Classical Library n° 463. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1974.
- TERENCE. **Comoediae**. Edited by Robert Kauer and Wallace M. Lindsay. New York: Oxford University Press, 1990.
- THOMAS. R. F. **Horace, Odes. Book IV and Carmen saeculare**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

- TIBULLE. **Tibulle et les auteurs du corpus Tibullianum: élégies**. 3e ed. revue et corrigée. Texte établi et traduit par Max Ponchont. Paris: Les Belles Lettres, 1950.
- TIBULLUS. **Elegies**: text, introduction and commentary by Robert Maltby. Cambridge: Francis Cairns Publications, 2002.
- VIRGILE. **Bucoliques**. Texte établi et traduit par E. de Saint-Denis. Paris: Les Belles Lettres, 1967.

Obras de referência

- BECHARA, E. **Moderna gramática portuguesa**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.
- CANUTO, H. K. P. **Do latim ao português: rudimentos de filologia e história da língua portuguesa com uma pequena gramática de latim**. Curitiba: Appris Editora, 2019.
- CUNHA, C.; CINTRA, L. **Nova gramática do português contemporâneo**. 4.ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2008.
- ERNOUT, A.; MEILLET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots*. 4a.ed., Paris: Klincksieck, 2001.
- GLARE, P. G. W. (Ed.). **Oxford Latin dictionary**. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- HORNFLOWER, S.; SPAWFORTH, A. (ed.). **The Oxford Classical Dictionary**. Oxford: Oxford University Press, 2003.
- LIDDELL, H. G. & SCOTT, R. **A Greek-English Lexicon**. Oxford: Clarendon Press, 1973.
- LIMA, R. **Gramática normativa da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.
- LUFT, C. P. **Moderna gramática brasileira**. São Paulo: Globo, 1991.

Bibliografia complementar

- ACHCAR, F. **Lírica e lugar comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português**. São Paulo: Edusp, 1994.

- ACOSTA-HUGUES, B.; LEHNUS, L.; STEPHENS, S. (ed.). **Brill's companion to Callimachus**. Leiden/Boston: Brill, 2011.
- ALDRICH, R. **The seduction of the Mediterranean: writing, art, and homosexual fantasy**. New York: Routledge, 2002
- ALVES, D. M. Catulo Revisitado: Reflexões sobre propostas de traduções do poema 16 em língua portuguesa. **Cadernos de Tradução**, v. 38, n. 2, p. 120-142, 2018.
- _____. Os Poetas Novos em Catulo: primeiras reflexões. **Língua, literatura e ensino**, v. 4, p. 24-35, 2009.
- ALVES, T. O. Em torno do batalhão sagrado de Tebas. **Cadmo**, n. 23, p. 133-146, 2013.
- AMARAL, F. V. **A guirlanda de sua Guirlanda: Edpigramas de Meleagro de Gadara: tradução e estudo**. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- ANDRADE, T. S. M. O relacionamento homoerótico na Grécia Antiga: uma prática pedagógica. **Faces Da História**, Assis-SP, v. 4, n. 2, p. 58-72, 2017.
- ASZTALOS, M. The Poet's Mirror: Horace *Carmen* 4.10. **Harvard Studies in Classical Philology**, v. 104, p. 289-302, 2008.
- BACELAR, A. P. Um ato de culto à arte poética: o Hino ao Banho de Palas, de Calímaco – tradução e comentário. **Calíope**, v. 17, p. 119-137, 2007.
- BALME, M. & MORWOOD, J. **Oxford Latin Reader**. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- BASSETO, B. **Elementos de Filologia Românica**. São Paulo: EDUSP, 2001.
- BARBOSA, T. V. R.; TREVIZAM, M.; AVELLAR, J. C. de. **Tempestades clássicas: dos Antigos à Era dos Descobrimentos**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.
- BARCHIESI, A. Roman Callimachus. In: B. ACOSTA-HUGHES *et alii* (eds.), **Brill's Companion to Callimachus**. Leiden/Boston: Brill, 2011, p. 511-533.
- _____. The crossing. In: HARRISON, S. J. **Texts, ideas, and the classics: Scholarship, theory and classical literature**. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 142-187.
- BATSTONE, W. W. Dry Pumice and the Programmatic Language of Catullus 1. **Classical Philology**, v. 93, n. 2, p. 125-135, 1998.

- BEM, L. A. de. **O amor e a Guerra no livro I d'Os Amores de Ovídio**. 2007. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- _____. **Metapoesia e confluência genérica nos Amores de Ovídio**. 2011. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- BESSONE, F. Latin precursors. In: THEA S. THORSEN (ed.). *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*. New York: Cambridge University Press, 2013, p. 39-56.
- BOOTH, J. Tibullus 1.8 and 1.9: A Tale in Two Poems?. *Museum Helveticum*, v. 53, n. 3, p. 232-247, 1996.
- BRADSHAW, A. T. von S. Horace, Odes 4.1. *The Classical Quarterly*, v. 20, n. 1, p. 142-153, 1970.
- BREMMER, J. Adolescents, *Symposia* and Pederasty. In: MURRAY, O. *Sympotica: a Symposium on the Symposium*. New York: Oxford University Press, 1990, p. 135-148.
- BRIGHT, D. F. **Haec mihi fingebam: Tibullus in his world**. Leiden: E. J. Brill, 1978.
- BRUNHARA, R. **Uma poética do simpósio: a performance da elegia grega arcaica na Teognideia**. 2017. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- BULLOCH, A. W. Tibullus and the Alexandrians. *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, v. 119, n. 19, p. 71-89, 1973.
- BURKOWSKI, J. M. C. **The Symbolism and Rhetoric of Hair in Latin Elegy**. 2012. Tese (Doutorado de Filosofia em Língua e Literatura Clássicas) – Oriel College, Oxford University, Oxford, 2012.
- CAIRNS, F. **Generic composition in Greek and Roman poetry**. Ann Arbor: Michigan Classical Press, 1972.
- _____. Self-imitation within a Generic Framework: Ovid, *Amores* 2.9 and 3.11 and the *renuntiatio amoris*. In: west, D.; WOODMAN, T. (eds.). **Creative Imitation and Latin Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 1979, p. 121-141.
- CALAME, C. **Eros na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CANDIDO, M. R. Pederastia: ritual de passagem na formação do jovem cidadão ateniense. In: FROHWEIN, F. *et al.* (eds.). **Homoerotismo na Antiguidade**

- Clássica**. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Letras Clássicas – UFRJ, 2016, p. 36-50.
- CARNEIRO, L. V. Considerações sobre o uso dos sufixos -inh e -zinh na norma popular de Fortaleza: dimensão/ênfase/expressividade. **Ao Pé da Letra** (UFPE. Online), v. 16.2, p. 157-177, 2015.
- CARTLEDGE, PAUL. The Politics of Spartan Pederasty. **Proceedings of the Cambridge Philological Society**, n. 27 (207), p. 17-36, 1981.
- CARVALHO, M. C. G. **Sistematização funcional dos sufixos avaliativos no português do Brasil**. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Teologia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- CARVALHO, R. *et al.* **Por que calar nossos amores? Poesia homoerótica latina**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- CERQUEIRA, A. L. S. O homoerotismo e o tema do *magister amoris* na lírica augustana: a *Ars amandi* de Tibulo. In: FROHWEIN, F. *et al.* (eds.). **Homoerotismo na Antiguidade Clássica**. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Letras Clássicas – UFRJ, 2016, p. 141-149.
- CESILA, R. T. **Epigrama: Catulo e Marcial**. Campinas: Editora da Unicamp; Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2017.
- _____. **Metapoesia nos epigramas de Marcial: tradução e análise**. 2004. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- CLAY, J. S. Horace and Lesbian lyric. In: DAVIS, Gregson. (Ed.). **A companion to Horace**. Oxford: Blackwell, 2010, p. 128-46.
- COELHO, S. M.; SANTOS, A. G. Uma reflexão acerca do emprego do sufixo diminutivo no Português do Brasil. **Revista Alpha**, v. único, p. 149-157, 2008.
- CONTE, G. B. **Latin Literature – a history**. Translated by Joseph B. Soldow. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994.
- _____. **Genres and readers: Lucretius, love elegy, Pliny's Encyclopedia**. Translated by Glenn W. Most with a foreword by Charles Segal. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1994.
- CONRAD, F. Die Deminutiva im Altlatein. **Glotta**, 19. Bd, p. 127-148, 1930.

- COSTA, L. N. **Gêneros poéticos na comédia de Plauto: traços de uma poética plautina imanente**. 2014. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- D’ALGE, C. A “arte de combate” nos dois primeiros romances de Eça de Queirós. *In*: FIÚZA, R. P. (org.). **Literatura Universal**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2005, p. 35-48.
- DAVIDSON, J. Dover, Foucault and Greek Homosexuality: Penetration and the Truth of Sex. **Past & Present**, n. 170, p. 3–51, 2001.
- DAWSON, C. M. An Alexandrian prototype of Marathus. **The American Journal of Philology**, v. 67, n. 1, p. 1-15, 1946.
- DOVER, K. J. **Greek Homosexuality**. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1978.
- _____. **A homossexualidade na Grécia antiga**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- DRINKWATER, M. O. His turn to cry:” Tibullus’ Marathus Cycle (1.4, 1.8 and 1.9) and Roman Elegy. **The Classical Journal** , v. 107, n. 4, p. 423-450, 2012.
- EMILIO, A. Diminutivo x grau normal: um fenômeno estilístico no enfoque da abordagem Variacionista. **Revista da ABRALIN**, 14 (1), p. 9-49, 2003.
- ELLIS, R. **A commentary on Catullus**. Oxford: Oxford University Press, 1889.
- FABRE-SERRIS, J. Tibulle, 1,4 : L’élégie et la tradition poétique du discours didactique. **Dictynna** 1, p. 1-10, 2004, Disponível em: <http://journals.openedition.org/dictynna/162>. Acesso em: 11 set. 2020.
- FINEBERG, B. H. Repetition and the Poetics of Desire in Tibullus 1.4. **The Classical World**, v. 92, p. 419-428, 1999.
- FITZGERALD, W. Catullus and the Reader: The Erotics of Poetry. **Arethusa** 25, n. 3, p. 419-43, 1992.
- FLORES, G. G. **Uma poesia de mosaico nas Odes de Horácio: comentário e tradução poética**. 2014. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- GIBSON, R. “Love Elegy”. *In*: S. Harrison (ed.), *A Companion to Latin Literature*. Malden & Oxford: Blackwell Publishing, 2005, p.159-173.
- GONÇALVES, M. A. **Erotodidática e Entrelaçamento Genérico na Construção do “Magister Amoris” em Ovídio: “Arte de Amar”, “Remédios do Amor” e “Cosméticos para o Rosto da Mulher”**. 2019. Dissertação (Mestrado) – Instituto

- de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2019.
- GONÇALVES, R. T. *et alii*. Uma tradução coletiva das “Metamorfoses” 10.1-297 com versos hexamétricos de Carlos Alberto Nunes. **Scientia Traductionis**, n.10, p. 110-132, 2011.
- GOW, A. S. F. Diminutives in Augustan Poetry. **The Classical Quarterly**, v. 26, n. 3/4, p. 150-157, 1932.
- GRANAROLO, J. **D’Ennius à Catulle. Recherches sur les antécédents romains de la “poésie nouvelle”**. Paris: Les Belles Lettres, 1971.
- GRIMAL, P. **Le lyrisme à Rome**. Paris: PUF, 1978.
- GUNDERSON, E. Catullus, Pliny, and Love-Letters. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, n. 127, p. 201-231, 1997.
- GUTZWILLER, K. Catullus and the Garland of Meleager. In: DUQUESNAY, I; WOODMAN, T. (eds). **Catullus: Poems, Books, Readers**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012, p. 79-111.
- HABINEK, T. N. The Marriageability of Maximus: Horace, Ode 4.1.13-20. **The American Journal of Philology**, v. 107, n. 3, p. 407-416, 1986.
- HARRISON, S. **The Cambridge companion to Horace**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- _____.; FRANGOULIDIS, S.;; PAPANGHELIS, T. D. (Eds.). **Generic interfaces in Latin literature: Encounters, interactions and transformations**. Berlin and Boston: De Gruyter, 2013.
- HASEGAWA, A. **Dispositio e distinção de gêneros nos Epodos de Horácio: estudo acompanhado de tradução em verso**. 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- _____. **Os limites do gênero bucólico em Vergílio: um estudo das éclogas dramáticas**. São Paulo: Humanitas, 2012.
- _____. Horácio, o poeta (não apenas) do ‘*carpe diem*’. **Estadão – Estado da Arte**, São Paulo, 18 jul. 2018. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/horacio-o-poeta-nao-ao-apenas-do-carpe-diem/>. Acesso em: 05 mai. 2023.
- _____. As Bucólicas de Virgílio: o amor, o canto e os números. **Revista Oficina Irritada**. São Paulo, 24 abr. 2019. Disponível em:

- <https://oficinairritadaorg.wordpress.com/2019/04/24/as-bucolicas-de-virgilio-o-amor-o-canto-e-os-numeros-i/>. Acessado em: 30 jul. 2020.
- HEISE, P. F. Das origens do gênero elegíaco até a ruptura de Ovídio nas *Heroides*. **Phaos**, v. 20, p. 1-21, 2020.
- HOFMANN, J. B. **Lateinische Umgangssprache**. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1951.
- _____.; SZANTYR, A. **Stilistica Latina**. A cura di Alfonso Traina; tradução de Camillo Neri; aggiornamenti di Renato Oniga; revisione e indici di Bruna Pieri. Bologna: Pàtron, 2002.
- HORSFALL, N. ‘Generic Composition’ and Petronius’ Satyricon. **Scripta Classica Israelica**, v. 11, p. 123-138, 1992.
- HUBBARD, T. K. **Homosexuality in Greece and Rome: A Sourcebook of Basic Documents**. Berkeley: University of California Press, 2003.
- HUNTER, R. **The Shadow of Callimachus: Studies in the Reception of Hellenistic Poetry at Rome**. Cambridge: University Press, 2006.
- HUTCHINSON, G. O. The Publication and Individuality of Horace’s ‘Odes’ Books 1-3. **The Classical Quarterly**, v. 52, n. 2, p. 517–37, 2002.
- ILARI, R. **Linguística Românica**. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- JESUS, A. C. M. **Antologia Grega: a Musa dos Rapazes (livro XII)**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017.
- KENNEY, E. J.; CLAUSEN, W. V. (Ed.). **The Cambridge History of Classical Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, v. 2, 1996.
- KHAN, A. H. Catullus 99 and the other Kiss-Poems. **Latomus** 26, p. 609-618, 1967.
- LAPA, M. R. **Estilística da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1984.
- LEAR, A. Ancient Pederasty: An Introduction. In: HUBBARD, T. R. (ed.). **A companion to Greek and Roman Sexualities**. Malden, MA: Blackwell, 2014, p. 102-127.
- LEITAO, D. “Sexuality in Greek and Roman Military Contexts”. In: HUBBARD, T. R. (ed.). **A companion to Greek and Roman Sexualities**. Malden, MA: Blackwell, 2014, p. 230-243.
- LEITE, D. M. **Os epigramas homoeróticos de Marcial: estudo e tradução**. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

- LOPES, C. G. **Confluência genérica na Elegia Erótica de Ovídio ou a Elegia Erótica em Elevação**. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- LUCK, G. Love Elegy. *In*: KENNEY, E. J.; CLAUSEN, W. V. **The Cambridge History of Classical Literature, v. 2. Latin Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, p. 405–419.
- LYONS, J. **Introdução à Linguística Teórica**. Tradução de Rosa Virgínia Mattos e Silva e Hélio Pimentel. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.
- MCCALLUM, S. L. *Heu Ligurine*: Echoes of Vergil in Horace Odes 4.1. **Vergilius**, v. 61, p. 29-42, 2015.
- MALTBY, R. Introdução. *In*: TIBULLUS. **Elegies**: text, introduction and commentary by Robert Maltby. Cambridge: Francis Cairns Publications, 2002.
- MAROUZEAU, J. **Traite de stylistique latine**. Paris: Les Belles Lettres, 1946.
- MARSILIO, M.; PODLESNEY, K. Poverty and poetic rivalry in Catullus (C. 23, 13, 16, 24, 81). **Acta Classica**, v. 49, p. 167-181, 2006.
- MARTINS, N. S. **Introdução à estilística**. São Paulo: EDUSP, 1989.
- MARTINS, P. Breve história da crítica da literatura latina. **Classica**, São Paulo, v. 21, n. 2. p. 189-204, 2008a.
- MATEDI, J. P. **Elegias de Tibulo**: tradução e comentário. 2014. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.
- _____. Tibulo: o ciclo de Márato. *In*: CARVALHO, R. *et al.* (orgs.). **Por que calar nossos amores? Poesia homoerótica latina..** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 105-120.
- MCDERMOTT, E. A., Greek and Roman Elements in Horace's Lyric Program. *In*: HEILDEGARD, T.; HAASE, W. **Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt: Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung**. New York/Berlin: Walter de Gruyter, 1981, p. 1640-1672.
- MEDEIROS, R. G. **Estratégias interacionais presentes em Os sete gatinhos, de Nelson Rodrigues**. 2007. . Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, , São Paulo, 2007.

- MERINO, C. C. Motivos literarios en Tibulo. **Simposio tibuliano**: conmemoración del bimilenario de la muerte de Tibulo. Murcia: Universidad de Murcia, 1985, p. 143-165.
- MILLER, P. A. (Ed.). **Latin erotic elegy**: an anthology and reader. Nova York; Londres: Routledge, 2002.
- _____. **Subjecting Verses**: Latin Love Elegy and the Emergence of the Real. Princeton: Princeton University Press, 2004.
- MORENO, J. Besos de Catulo. **Emerita. Revista de Lingüística y Filología Clásica** LXXXVI 1, p. 71-91, 2018.
- MORGAN, L. Elegiac Meter: Opposites Attract. In: GOLD, B. K. (org.) **A companion to Roman Love Elegy**. Malden: Wiley-Blackwell, 2012, p. 204-218.
- MÜLLER, G. **De linguae latinae deminutivis**. Leipzig: Teubner, 1865.
- MUNRO, H. A. J. **Criticisms and Elucidations of Catullus**. Cambridge: Deighton Bell, 1878.
- MURGATROYD, P. Tibullus and the *puer delicatus*. **Acta Classica**, v. 20, p. 105-119, 1977.
- NAGY, G. Copies and Models in Horace 'Odes' 4.1 and 4.2. **The Classical World**, v. 87, n. 5, p. 415-426, 1994.
- NIKOLOUTSOS, K. Beyond sex: the poetics and politics of pederasty in Tibullus 1.4. **Phoenix**, v. 61, n. 1-2, p. 55-82, 2007.
- _____. The boy as metaphor: the hermeneutics of homoerotic desire in Tibullus 1.9. **Helios**, v. 38, n. 1, p. 27-57, 2011.
- NOGUEIRA, E. **A lírica laudatória no livro quarto das Odes de Horácio**. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013
- OLIVA NETO, J. A. **Dos gêneros da poesia antiga e sua tradução em português**. 2013. Tese (Livre-Docência).– Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- _____. Os gêneros poéticos antigos e o lugar-específico (τόπος ἰδίου) nas poéticas de Aristóteles e Horácio. **Phaos**, vol. 4, p. 111-118, 2004.
- OLIVEIRA, C. M. Gradação de afetividade nos formativos –inho(a) e –zinho(a) a partir de estudos sobre gramaticalização. **Revista Icarahy**, 2, p. 1-21, 2010.

- OROSCO, G. S. **Os preceitos ovidianos: um estudo de Remedia amoris**. 2016. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- PALMER, L. R. **The Latin Language**. London: Faber and Faber, 1954.
- PAPANGHELIS, T. D. Catullus and Callimachus on Large Women (A Reconsideration of c. 86). **Mnemosyne**, vol. 44, fasc. 3/4, p. 372-386, 1991.
- _____. Eros pastoral and profane: on love in Virgil's *Eclogues*. In: BRAUND, S. M.; MAYER, R. (eds.). **amor: roma. Love & Latin Literature. Eleven Essays (and one Poem) by Former Research Students**, vol. 22, p. 44–59, 1999.
- PASTORE, F. “O Batalhão Sagrado de Tebas: militarismo e homoafetividade na Grécia Antiga”. *Revista Eletrônica Trilhas da História*, 2011, v. 1, n. 1 p. 39-51.
- PENNA, H. M. **Implicações da métrica nas Odes de Horácio**. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- _____. A estrofe alcaica e a genialidade da Ode I,37. **Aletria: Revista De Estudos De Literatura**, v. 22, n. 1, p. 92–110, 2012.
- PETERSEN, W. Latin Diminution of Adjectives. **Classical Philology**, v. 11, n. 4, p. 426-451, 1916.
- PINO, M. C. **Motivos y tópicos amorios clásicos en el amor los tiempos del cólera**. Huelva: Universidad de Huelva, 2010.
- PINTO, R. **Duas rainhas, um príncipe e um eunuco: gênero, sexualidade e as ideologias do masculino e do feminino nos estudos sobre a Bretanha Romana**. 2011. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- PLATNER, S. B. Diminutives in *Catullus*. **The American Journal of Philology**, v. 16, n. 2, p. 186-202, 1895.
- POLLINI, J. The Warren Cup: Homoerotic Love and Symposial Rhetoric in Silver. **The Art Bulletin**, 81:1, p. 21-52, 2004.
- POSSEBON, F. et al. (orgs.). **Antologia bucólica. Auctores minores: Teocrito de Siracusa et al..** João Pessoa: Editora Universitária UFPB/Zarinha Centro de Cultura, 2007.
- PRAUSCELLO, L. The Alexandrian edition of Sappho. In: FINGLASS, P.J.; KELLY, A. (eds.) **The Cambridge companion to Sappho**. Cambridge: Cambridge University Press, 2021, p. 219-231.

- RAGUSA, G. **Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo**. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- _____. **Lira Grega. Antologia da poesia arcaica**. São Paulo: Hedra, 2013.
- _____. A Tradição do *Paidikon* na Mélica Grega Arcaica. **PhaoS**, v. 17, p. 185-210, 2017.
- RICHLIN, A. Not before Homosexuality: The Materiality of the Cinaedus and the Roman Law against Love between Men. **Journal of the History of Sexuality**, v. 3, n. 4, p. 523-573, 1993.
- _____. Catullus and the Art of Crudity. In: GAISSER, J. H. **Catullus**. Chichester/Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2007.
- _____. **The Garden of Priapus: Sexuality and Aggression in Roman Humor**, 1983.
- ROCHA, L. C. de A. **Flexão e derivação no português**. Belo Horizonte: NAPq/Faculdade de Letras da UFMG, 1994.
- _____. **Estruturas morfológicas do português**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- RODRIGUES, M. R. **A propósito dos diminutivos em Caio Valério Catulo**. 1993. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1993.
- _____. Sobre o diminutivo em Latim. **Confluência - Revista do Instituto de Língua Portuguesa**, v. 5, n. 3, p. 167-181, 1997.
- ROSA, J. G. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- ROSSI, L. E. I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche. **Bulletin of the Institute of Classical Studies**, vol. 18, n. 1, p. 69-94, 1971.
- ROSS JR., D. O. **Style and Tradition in Catullus**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1969.
- RUIZ, A. S. Introdução. In: TIBULO. **Poemas. Elegias**. Introducciones, traducciones y notas de Arturo Soler Ruiz. Madrid: Gredos, 1993.
- SAID ALI, M. **Gramática Histórica da Língua Portuguesa**. Edição revista e ampliada por Mário Eduardo Viaro. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2001.
- SANDMANN, A. J. A expressão da pejoratividade. **Revista Letras**, 3(B), p. 67-82, 1988.
- SERRANO, D. B. **Metapoesia o livro I de Tibulo: tradução e estudo**. 2013. Monografia (Licenciado em Letras – Português) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.
- SILVA, S. C. O Poeta Romano Horácio e a Sátira Latina. **Revista das Faculdades Integradas Claretianas**, n. 4, p. 49-63, 2011.

- SKINNER, M. B. (ed.) **Catullus in Verona: A Reading of the elegiac libellus poems 65-116**. Columbus: University of Ohio, 2003.
- SOARES, A. **Gêneros literários**. Editora Ática, 2007.
- STARKS, J. H. *et alii*. **Latin laughs: a production of Plautus' Poenulus**. Wauconda: Bolchazy-Carducci Publishers, 1997.
- TREVIZAM, M. **A elegia erótica romana e a tradição didascálica como matrizes compositivas da 'Ars amatoria' de Ovídio**. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- TURUNEN, V. J. **A reversão da relevância: aspectos semânticos e pragmáticos de formações diminutivas no português do Brasil**. 2009. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- UMBACH, R. U. K. Os neologismos de Guimarães Rosa em 'As Margens da Alegria' e suas traduções para o alemão e o inglês. **Letras**, n. 8, p. 103-111, 1994.
- VASCONCELLOS, P. S. **Persona poética e autor empírico na poesia amorosa romana**. São Paulo: Unifesp, 2016.
- _____. *Milia multa basiorum* once more: a proposal for an intratextual reading. **Hermes**, Zeitschrift für Klassische Philologie, v. 143, p. 57-71, 2015.
- _____. Esquecer Veyne?. **Nuntius Antiquus**, v. 7, n. 1, p. 105-118, 2011.
- VERGER, A. R. El amor como 'servitium' en Tibulo. **Simposio Tibuliano: conmemoración del bimilenario de la muerte de Tibulo**. Murcia: Universidade de Murcia, 1985, p. 371-377.
- _____. La elegía I 9 de Tibulo. **Veleia** 4, p. 335-346, 1987.
- VERSTRAETE, B. The Originality of Tibullus' Marathus Elegies. **Journal of Homosexuality**, n. 49, p. 299-313, 2005.
- VEYNE, P. **Sexo e poder em Roma**. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- _____. **A Elegia Erótica Romana**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- VRISSIMTZIS, N. **Amor, Sexo & Casamento na Grécia Antiga**. Trad. de Luis Alberto Machado Cabral. São Paulo: Odysseus, 2002.
- WALTERS, J. Invading the roman body: manliness and impenetrability in roman thought. In: HALLETT, J. P.; SKINNER, M. B. (eds.) **Roman Sexualities**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997, p. 29-43.

- WILLIAMS, C. A. **Roman Homosexuality**. Second Edition (first published 1999). Oxford/New York: Oxford University Press, 2010.
- WISEMAN, T. P. **Catullus & His World: A Reappraisal**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- WRIGHT, R. Romance Languages as a Source for Spoken Latin. *In*: CLACKSON, J. (ed). **A Companion to the Latin Language**. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011, p. 58-80.

ANEXO – TEXTO LATINO E TRADUÇÃO DOS POEMAS

Transcrevemos a seguir os poemas analisados no presente estudo. O intuito é que tais textos facilitem a apreciação da leitura apresentadas nos capítulos anteriores.

Gaio Valério Catulo: c. 24, 48, 81 e 99.

Texto latino estabelecido por Georges Lafaye (1996), publicado pela editora *Les Belles Lettres*. Tradução de João Ângelo Oliva Neto (2017), publicada na obra *Por que calar nossos amores? Poesia homoerótica latina*.

24

*O qui flosculus es Iuuentiorum,
non horum modo, sed quot aut fuerunt
aut posthac aliis erunt in annis,
mallem diuitias Midae dedisses
isti, quoi neque seruus est neque arca, 5
quam sic te sineres ab illo amari.
“Qui? non est homo bellus?” inquires. Est;
sed bello huic neque seruus est neque arca.
Hoc tu quam lubet abice eleuaque;
nec seruum tamen ille habet neque arcam. 10*

Ó tu, que és a florzinha dos Juvêncios,
e não só destes, mas de quantos foram
ou no futuro, após, inda serão:
antes riquezas mil de Midas³²² desses
àquele que não tem escravo ou arca, 5

³²² *Diuitias Midae*: de acordo com Thomson (1997, p. 265), trata-se de um provérbio uma expressão proverbial grego.

que te deixares ser por ele amado.
 “Quê?, não é homem belo³²³?”, dizes. É.
 Mas falta ao “belo” ter escravo ou arca.
 Recusa e ignora o fato o quanto queres.
 (Porém, escravo ele não tem, nem arca!).

10

48

*Mellitos oculos tuos, Iuuenti,
 siquis me sinat usque basiare,
 usque ad milia basiem trecenta,
 nec numquam uidear satur futurus,
 non si densior aridis aristis* 5
sit nostrae seges osculationis.

Os teus olhos de mel, Juvêncio, se eu
 os pudesse beijar continuamente,
 continuamente eu beijaria até
 trezentos mil,³²⁴ sem ver-me satisfeito
 nem se mais densa do que espigas secas 5
 fosse a messe dos beijos meus e teus.

81

*Nemone in tanto potuit populo esse, Iuuenti,
 bellus homo, quem tu diligere inciperes,
 praterquam iste tuus moribunda ab sede Pisauri
 hospes inaurata pallidior statua,*

³²³ *Homo bellus*: a mesma expressão também está presente no poema 81, que estudiosos acreditam se tratar de Aurélio.

³²⁴ *Vsque basiare... usque basiem*: Thomson (1997, p. 322) atenta para o que o estudioso Kenneth Quinn chama de “obsessiva repetição”. Parece-nos que a repetição dos termos reforça uma ideia dos repetidos beijos que poeta deseja dar.

qui tibi nunc cordi est, quem tu praeponere nobis 5
audes? Ei! nescis quod facinus facias.

Não havia, Juvêncio, em povo tão imenso³²⁵,
um homem belo a quem quisesse mais
que de Pisauro moribunda esse teu hóspede
mais pálido que estátua redourada³²⁶,
que tens no coração e que ousas preferir 5
a mim? Ai! Não vês o crime que cometes!

99

*Surripui tibi, dum ludis, mellite iuuenti,
suauiolum dulci dulcius ambrosia.
Verum id non impune tuli; namque amplius horam
suffixum in summa me memini esse cruce,
dum tibi me purgo nec possum fletibus ullis 5
tantillum uestrae demere saeuitiae.
Nam simul id factum est, multis diluta labella
guttis abstersisti omnibus articulis,
ne quicquam nostro contractum ex ore maneret,
tamquam commictae spurca saliua lupae. 10
Praeterea infesto miserum me tradere amori
non cessasti omnique excruciare modo,
ut mi ex ambrosia mutatum iam foret illud
suauiolum tristi tristius elleboro.
Quam quoniam poenam misero proponis amori, 15
numquam iam posthac basia surripiam.*

³²⁵ *In tanto populi*: segundo Thomson (1997, p. 264), devido a essa expressão alguns estudiosos tendem a acreditar que *persona* de Juvêncio criada por Catulo seria uma referência a um jovem proveniente de Roma, e não de Túsculo, associando ainda às referências ao rival (*moribunda ab sede Pisauri*, e *hospes*).

³²⁶ *Inaurata*: Oliva Neto (1996, p. 243) e Thomson (1997, p. 258) lembram que esse termo poderia ser um trocadilho: *inaurata* / *Aurelius*.

Roubei-te (tu brincavas), Juvêncio de mel
 um beijinho mais doce que ambrosia
 mas não impune pois por uma hora ou mais
 me vi na ponta de uma estaca enfiado
 me desculpando, mas meus prantos não dobraram 5
 nem um tantinho da maldade tua.
 Feito o que fiz, teus lábios, úmidos de muitas
 gotas, secaste com teus dedos todos,
 minha boca malsã não fosse qual saliva
 suja de meretriz em que se mija. 10
 Depois, a infesto Amor entregar-me infeliz
 não cessaste e de excruciar-me de mil modos,
 até que em mim o tal beijinho, de ambrosia,
 tornou-se amargo, mais que o amargo heléboro.
 Porque esta é a pena que atribuis a um triste amor, 15
 eu beijos nunca mais hei de roubar.

Álbio Tibulo (55? – 19? a.C.): 1.4, 1.8 e 1.9

Texto latino estabelecido por Robert Maltby (2002). As traduções das elegias 1.4, 1.8 e 1.9 são de João Paulo Matedi Alves (2017), publicada na obra *Por que calar nossos amores? Poesia homoerótica latina*.

1.4

*“Sic umbrosa tibi contingant tecta, Priape,
 ne capiti soles, ne noceantque niues:
 quae tua formosos cepit sollertia? Certe
 non tibi barba nitet, non tibi culta coma est;
 nudus et hibernae producis frigora brumae, 5
 nudus et aestiui tempora sicca Canis.”*
Sic ego, tum Bacchi respondit rustica proles,

armatus curua sic mihi falce deus:
“O fuge te tenerae puerorum credere turbae:
nam causam iusti semper amoris habent. 10
Hic placet, angustis quod equum compescit habenis,
hic placidam niueo pectore pellit aquam;
hic, quia fortis adest audacia, cepit; at illi
uirgineus teneras stat pudor ante genas.
Sed ne te capiant, primo si forte negabit, 15
taedia: paulatim sub iuga colla dabit:
longa dies homini docuit parere leones;
longa dies molli saxa peredit aqua;
annus in apricis maturat collibus uuas,
annus agit certa lucida signa uice. 20
Nec iurare time: Veneris periuria uenti
inrita per terras et freta summa ferunt.
Gratia magna Ioui: uetuit Pater ipse ualere,
iurasset cupide quidquid ineptus amor;
perque suas impune sinit Dictynna sagittas 25
affirmes crines perque Minerua suos.
At si tardus eris errabis: transiet aetas
quam cito non segnis stat remeatque dies.
Quam cito purpureos deperdit terra colores,
quam cito formosas populus alta comas. 30
Quam iacet, infirmæ uenere ubi fata senectæ,
qui prior Eleo est carcere missus equus.
Vidi iam iuuenem, premeret cum senior aetas,
maerentem stultos praeteriisse dies.
Crudeles diui! serpens nouus exuit annos: 35
formae non ullam fata dedere moram.
Solis aeterna est Baccho Phoeboque iuuentas:
nam decet intonsus crinis utrumque deum.
Tu, puero quodcumque tuo temptare libebit
cedas: obsequio plurima uincet amor. 40
Neu comes ire neges, quamuis uia longa paretur

et Canis arenti torreat arua siti,
quamuis praetexens picta ferrugine caelum
uenturam amiciat imbrifer arcus aquam;
uel si caeruleas puppi uolet ire per undas, 45
ipse leuem remo per freta pelle ratem.
Nec te paeniteat duros subiisse labores
aut opera insuetas atteruisse manus;
nec, uelit insidiis altas si claudere ualles,
dum placeas, umeri retia ferre negent; 50
si uolet arma, leui temptabis ludere dextra,
saepe dabis nudum, uincat ut ille, latus.
Tunc tibi mitis erit, rapias tunc cara licebit
oscula: pugnabit, sed tibi rapta dabit.
Rapta dabit primo, post adferet ipse roganti, 55
post etiam collo se implicuisse uelit.
Heu! male nunc artes miseras haec saecula tractant:
iam tener adsueuit munera uelle puer.
At tu, qui uenerem docuisti uendere primus,
quisquis es, infelix urgeat ossa lapis. 60
Pieridas, pueri, doctos et amate poetas,
aurea nec superent munera Pieridas:
carmine purpurea est Nisi coma; carmina ni sint,
ex umero Pelopis non nituisset ebur.
Quem referent Musae, uiuet, dum robora tellus 65
dum caelum stellas dum uehet amnis aquas.
At qui non audit Musas, qui uendit amorem,
Idaeae currus ille sequatur Opis
et tercentenas erroribus expleat urbes
et secet ad Phrygios uilia membra modos. 70
Blanditiis uolt esse locum Venus ipsa; querellis
supplicibus, miseris fletibus illa fauet.”
Haec mihi, quae canerem Titio, deus edidit ore:
sed Titium coniunx haec meminisse uetat.
Pareat ille suae: uos me celebrate magistrum, 75

quos male habet multa callidus arte puer.
Gloria cuique sua est: me, qui spernentur, amantes
consultent; cunctis ianua nostra patet.
Tempus erit cum me Veneris praecepta ferentem
deducat iuuenum sedula turba senem. 80
Heu! heu! quam Marathus lento me torquet amore!
Deficiunt artes, deficiuntque doli.
parce, puer, quaeso, ne turpis fabula fiam,
cum mea ridebunt uana magisteria.

“Assim, umbrosas copas te cubram, Priapo,
 nem sol nem neve firam-te a cabeça.
 Que ardil teu cativou os belos? Certamente,
 não tens barba nem coma condizentes.
 Nu suportas o frio da bruma hibernal; 5
 nu, dias secos da estival Canícula.”
 Assim falei; de Baco a rústica progênie,
 deus armado de curva foice, disse-me:
 “ó, não creias na tenra turba de meninos,
 sempre motivo têm de justo amor. 10
 Este apraz por reter corcéis com rédea curta;
 este, água fresca fende em níveo peito;
 este te cativou por ser valente; aquele,
 virgem pudor se eleva em tenra face.
 Não desistas, se alguém no início se negar, 15
 dará o pescoço ao jugo com vagar:
 o tempo fez leões obedecerem homens,
 o tempo abriu, com água mole, rochas;
 o ano madura as uvas sob o sol dos vales,
 o ano traz, regular, os astros rútilos. 20
 Podes jurar, o vento dissipa os perjúrios
 vãos de Vênus por sobre terra e mar.
 Graças a Júpiter! O pai tornou inválidas

juras ardentes de um insano amor;
 e em vão Dictina deixa que jures por suas 25
 flechas, Minerva, pelos seus cabelos.
 Mas, se hesitares,errarás: a idade foge.
 Tão logo nasce o dia e já se esvai!
 Tão logo a terra perde o purpúreo matiz!
 Tão logo o grande choupo, a bela coma! 30
 Jaz, vítima fatal da velhice, o cavalo
 que páreos liderou na raia Eleia.
 Já vi homem aflito na maturidade,
 por ter passado à toa os tolos dias.
 Deuses cruéis! Serpentes se despem dos anos: 35
 não deram prazos à beleza os fados.
 Só Baco e Febo são eternamente jovens,
 pois intonso cabelo quadra a ambos.
 Tu, do menino sejam quaisquer os desejos,
 cedas: o amor triunfa com favores. 40
 Segue-o, mesmo em extensa estrada, em que a Canícula
 abrase com ardente sede os campos;
 mesmo que o arco chuvoso, que colore o céu
 plúmbeo, revele chuvas iminentes;
 ou se quiser talhar à quilha o mar cerúleo, 45
 lança tu próprio a nave contra as vagas.
 Não te arrependas dura faina suportar
 ou machucar as mãos, hostis à lida.
 Se ele quiser munir de insídias fundos vales,
 que lhe agrade levandoaos ombros redes. 50
 Se ele quiser as armas, treina-o com mão leve,
 concede-lhe – que vença! – o flanco nu.
 E será bom contigo, então roubarás caros
 beijos: resistirá, mas os dará.
 Dará no início à força, então te brindará, 55
 por fim o teu pescoço abraçará.
 Ai! Que arte desprezível pratica este século:

por vezo já se vende o meu menino.
 Mas tu, primeiro que vendeste vênus, seja
 quem for, crave-te os ossos negra lápide. 60
 Doutos vates amai, meninos, e as Piérides;
 áureos brindes não vençam as Piérides.
 Devido aos carmes, coma purpúrea tem Niso;
 pelos carmes, ebúrneos ombros, Pélops.
 Vive quem Musa louva, enquanto der a terra 65
 carvalho; o céu, estrela; o rio, água.
 Mas quem não ouve as Musas, quem o amor seu vende,
 persiga os carros de Ops do Monte Ida;
 em seu errar percorra trezentas cidades,
 corte o vil membro ao som da flauta Frígia. 70
 Para a ternura Vênus quer lugar: às súplicas
 ela será bondosa e ao triste pranto.”
 Isso, para eu cantar a Tício, disse o deus,
 mas a Tício lembrar a esposa impede.
 Que ele obedeça. Vós, que manhoso menino 75
 seduz com arte, celebrai-me mestre.
 Todos têm sua glória: tenho a porta aberta
 às consultas de amantes desprezados.
 Um dia, atentos jovens me acompanharão,
 já velho, rico nas lições de Vênus. 80
 Ai! Quão longo tormento é meu amor por Márato!
 Falham ardis e falham artifícios.
 Rogo, menino, poupa-me! Que não debochem
 de mim, por rirem de meus vãos preceitos.

1.8

Non ego celari possum, quid nutus amantis
quidue ferant miti lenia uerba sono.
Nec mihi sunt sortes nec conscia fibra deorum,

praecinit euentus nec mihi cantus auis:
ipsa Venus magico religatum bracchia nodo 5
perdocuit multis non sine uerberibus.
Desine dissimulare: deus crudelius urit,
quos uidet inuitos succubuisse sibi.
Quid tibi nunc molles prodest coluisse capillos
saepeque mutatas disposuisse comas, 10
quid fuco splendente genas ornare, quid unguis
artificis docta subsecuisse manu?
Frustra iam uestes, frustra mutantur amictus
ansaque compressos colligat arta pedes.
Illa placet, quamuis inculto uenerit ore 15
nec nitidum tarda compserit arte caput.
Num te carminibus, num te pallentibus herbis
deuouit tacito tempore noctis anus?
Cantus uicinis fruges traducit ab agris,
cantus et iratae detinet anguis iter, 20
cantus et e curru Lunam deducere temptat,
et faceret, si non aera repulsa sonent.
Quid queror heu! misero carmem nocuisse, quid herbas?
Forma nihil magicis utitur auxiliis:
sed corpus tetigisse nocet, sed longa dedisse 25
oscula, sed femori conseruisse femur.
Nec tu difficilis puero tamen esse memento:
persequitur poenis tristia facta Venus.
Munera ne poscas: det munera canus amator,
ut foueat molli frigida membra sinu. 30
Carior est auro iuuenis, cui leuia fulgent
ora nec amplexus aspera barba terit;
huic tu candentes umero suppone lacertos,

et regum magnae despiciantur opes.
At Venus inuenit puero concumbere furtim, 35
dum timet et teneros conserit usque sinus,
et dare anhelanti pugnantibus umida linguis
oscula et in collo figere dente notas.
Non lapis hanc gemmaeque iuuant, quae frigore sola
dormiat et nulli sit cupienda uiro. 40
Heu! sero reuocatur amor seroque iuuentas
cum uetus infecit cana senecta caput.
Tum studium formae est: coma tum mutatur, ut annos
dissimulet uiridi cortice tincta nucis;
tollere tum cura est albos a stirpe capillos 45
et faciem dempta pelle referre nouam.
At tu dum primi floret tibi temporis aetas
utere: non tardo labitur illa pede.
Neu Marathum torque: puero quae gloria uicto est?
in ueteres esto dura, puella, senes; 50
parce, precor, tenero: non illi sontica causa est,
sed nimius luto corpora tingit amor.
Vel miser absenti maestus quam saepe querelas
conicit et lacrimis omnia plena madent!
“Quid me spernis?” ait. “Poterat custodia uinci: 55
ipse dedit cupidis fallere posse deus.
Nota uenus furtiua mihi est, ut lenis agatur
spiritus, ut nec dent oscula rapta sonum;
et possum media quamuis obrepere nocte
et strepitu nullo clam reserare fores. 60
Quid prosunt artes, miserum si spernit amantem
et fugit ex ipso saeua puella toro?
Vel cum promittit, subito sed perfida fallit,

est mihi nox multis uigilanda malis:
dum mihi uenturam fingo, quodcumque mouetur, 65
illius credo tunc sonuisse pedes”.
Desistas lacrimare, puer: non frangitur illa,
et tua iam fletu lumina fessa tument.
Oderunt, Pholoe, moneo, fastidia diui,
nec prodest sanctis tura dedisse focus: 70
hic Marathus quondam miseros ludebat amantes,
nescius ultorem post caput esse deum;
saepe etiam lacrimas fertur risisse dolentis
et cupidum ficta detinuisse mora;
nunc omnes odit fastus, nunc displicet illi 75
quaecumque opposita est ianua dura sera.
At te poena manet, ni desinis esse superba;
quam cupies uotis hunc reuocare diem!

Não me escapa o que dizem os sinais do amante
 ou as doces palavras e os sussurros.
 Nem as entranhas, nem as sortes, nem os cantos
 das aves me preveem o porvir:
 a própria Vênus me ensinou, não sem açoitês, 5
 após atar meus braços com nó mágico.
 Deixa de simular: com mais cólera o deus
 abrasa os que se curvam de mau grado.
 Que serve agora haver ornado a bela coma,
 várias vezes penteado os frágeis fios? 10
 Que serve maquiar em cor brilhante a face,
 unhas polir com hábeis mãos de artífice?
 Em vão tua figura, em vão teu traje alteras,
 em vão teus pés oprime um laço estreito.
 Ela te agrada, mesmo que não pinte a rosto 15

e não trate com arte as belas tranças.
 Com ervas que empalecem e com versos velha
 bruxa, em silente noite, te encantou?
 O canto move frutos de campos vizinhos,
 o canto vence a mais selvagem cobra, 20
 o canto intenta a lua descer de seu carro,
 e o faria, se o bronze não soasse.
 Por que lamento ervas e versos a um mísero?
 O belo não se serve da magia.
 Eis teu mal: ter tocado seu corpo, ter longos 25
 beijos lhe dado e unido coxa à coxa.
 Mas, tu, lembra: ao menino não sejas difícil:
 castiga os vergonhosos feitos Vênus.
 Prendas não peças, prendas dê o amante velho,
 para arder frio membro em tenras curvas. 30
 Mais que ouro é o rapaz de face fresca e fúlgida,
 que abraça sem roçar a barba rala.
 Tu, em seus ombros poussa os resplendentes braços
 e despreza dos reis as grandes posses.
 Vênus se deita a furto com um rapazinho, 35
 que, temeroso, ao peito seu se atira,
 para em luta de línguas dar-lhe beijos úmidos
 e imprimir-lhe mordidas no pescoço.
 À que se deita só, no frio, e não excita
 homem algum, não basta rica pérola. 40
 Ai! Tarde o amor se busca e tarde a juventude,
 quando pinta os cabelos branca idade.
 Então do aspecto cuida-se, então, para os anos
 mentir, com verde noz se tinge a coma;
 então pela raiz as cãs são extirpadas, 45

de antigas rugas nasce novo rosto.
 Mas tu, enquanto os verdes anos te florescem,
 goza-os: em largos passos eles fogem.
 Márato não tortures: há glória em vencê-lo?
 Sê dura, moça, aos velhos veteranos. 50
 Poupa o menino, peço: não está doente,
 mas um imenso amor o deixa pálido.
 Quantas vezes dirige à ausente tristes queixas
 o desgraçado e tudo banha em lágrimas!
 “Desprezas-me?”, ele diz, “teus guardas venceria: 55
 astúcia o próprio deus deu aos amantes.
 Conheço oculta Vênus: como suspirar
 leve, como roubar calados beijos;
 e deslizar furtivo no meio da noite
 e abrir, silente, portas sem rangê-las. 60
 Para que ardis, se a dura menina do próprio
 leito foge e despreza o infausto amante?
 Sem mais a pérfida não cumpre os juramentos,
 me engana e velo a noite em mil tormentos.
 Quando imagino sua vinda, creio então, 65
 ao menor movimento, ouvir seus passos”.
 Deixa de lágrimas, menino! Ela não cede
 e o pranto incha teus olhos fatigados.
 Lembro-te, Fóloe: os deuses detestam desdéns
 e, no altar santo, incensos são inúteis. 70
 Márato outrora ria dos pobres amantes,
 ignorante do deus ultor à nuca;
 também, dizem, zombou das lágrimas aflitas
 e um amante iludiu com falsos flertes.
 Agora odeia todo orgulho, agora o irritam 75

duras portas cerradas com ferrolho.
 Serás punida, conservando-te soberba.
 Ah! Buscarás com votos este dia!

1.9

*Quid mihi, si fueras miseros laesurus amores,
 foedera per diuos, clam uiolanda, dabas?*
*A miser, et siquis primo periuria celat,
 sera tamen tacitis Poena uenit pedibus.*
Parcite, caelestes: aequum est impune licere 5
numina formosis laedere uestra semel.
*Lucra petens habili tauros adiungit aratro
 et durum terrae rusticus urget opus,
 lucra petituras freta per parentia uentis
 ducunt instabiles sidera certa rates:* 10
*muneribus meus est captus puer. At deus illa
 in cinerem et liquidas munera uertat aquas.*
*Iam mihi persoluet poenas, puluisque decorem
 detrahet et uentis horrida facta coma;
 uretur facies, urentur sole capilli,* 15
deteret inualidos et uia longa pedes.
*Admonui quotiens: "Auro ne pollue formam:
 saepe solent auro multa subesse mala.*
*Diuitiis captus siquis uiolauit amorem,
 asperaue est illi difficilisque Venus.* 20
*Vre meum potius flamma caput et pete ferro
 corpus et intorto uerbere terga seca.*
*Nec tibi celandi spes sit peccare paranti:
 est deus, occultos qui uetat esse dolos.*
Ipsa deus tacito permisit laeue ministro 25

ederet ut multo libera uerba mero;
 ipse deus somno domitos emittere uocem
 iussit et inuitos facta tegenda loqui.”
 Haec ego dicebam: nunc me fleuisse loquentem,
 nunc pudet ad teneros procubuisse pedes. 30
 Tunc mihi iurabas nullo te diuitis auri
 pondere, non gemmis, uendere uelle fidem,
 non tibi si pretium Campania terra daretur,
 non tibi si Bacchi cura Falernus ager,
 Illis eriperes uerbis mihi sidera caeli 35
 lucere et puras fulminis esse uias.
 Quin etiam flebas: at non ego fallere doctus
 tergebam umentes credulus usque genas.
 Quid faciam, nisi et ipse fores in amore puellae?
 Sed precor exemplo sit leuis illa tuo. 40
 O quotiens, uerbis ne quisquam conscius esset,
 ipse comes multa lumina nocte tuli!
 Saepe insperanti uenit tibi munere nostro
 et latuit clausas post adoperta fores.
 Tum miser interii, stulte confisus amari: 45
 nam poteram ad laqueos cautior esse tuos.
 Quin etiam attonita laudes tibi mente canebar,
 et me nunc nostri Pieridumque pudet;
 illa uelim rapida Vulcanus carmina flamma
 torreat et liquida deleat amnis aqua. 50
 Tu procul hinc absis, cui formam uendere cura est
 et pretium plena grande referre manu.
 At te qui puerum donis corrumpere es ausus
 rideat adsiduis uxor inulta dolis,
 et, cum furtiuo iuuenem lassauerit usu, 55

tecum interposita languida ueste cubet.
Semper sint externa tuo uestigia lecto
et pateat cupidis semper aperta domus;
nec lasciua soror dicatur plura bibisse
pocula uel plures emeruisse uiros; 60
illam saepe ferunt conuiuia ducere Baccho,
dum rota Luciferi prouocet orta diem;
illa nulla queat melius consumere noctem
aut operum uarias disposuisse uices.
At tua perdidicit: nec tu, stultissime, sentis, 65
cum tibi non solita corpus ab arte mouet.
Tune putas illam pro te disponere crines
aut tenues denso pectere dente comas?
Ista haec persuadet facies, auroque lacertos
uinciat et Tyrio prodeat apta sinu? 70
Non tibi sed iuueni cuidam uult bella uideri,
deuoueat pro quo remque domumque tuam;
nec facit hoc uitio, sed corpora foeda podagra
et senis amplexus culta puella fugit.
Huic tamen accubuit noster puer: hunc ego credam 75
cum trucibus uenerem iungere posse feris.
Blanditiasne meas aliis tu uendere es ausus,
tune aliis demens oscula ferre mea?
Tum flebis, cum me uinctum puer alter habebit
et geret in regno regna superba tuo. 80
At tua tum me poena iuuat, Venerique merenti
fixa notet casus aurea palma meos:
‘hanc tibi fallaci resolutus amore Tibullus
dedicat et grata sis, dea, mente rogat’.

Por que juravas pelos deuses, se trairias

às escuras meus míseros amores?
 Ah, infeliz! Se alguém oculta seus perjúrios,
 mesmo tarde vem Pena em mudos passos.
 Deuses, poupai: ao belo é lícito, uma vez, 5
 trair impunemente os vossos numes.
 Por lucro, o lavrador os bois junte ao arado
 e na terra se afana em dura faina;
 por lucro, naus instáveis, sob estrelas fixas,
 guiam-se em mar que aos ventos obedece. 10
 Presentes cegam meu rapaz. Que um deus converta
 em cinza, em água célere os presentes.
 Serei vingado, o pó lhe roubará a beleza
 e o vento ericará os seus cabelos;
 sol queimará seu rosto, queimará sua coma, 15
 ferirá pés sensíveis longa estrada.
 Muito adverti: “não manches teu encanto em ouro,
 não raro há infortúnios sob o ouro.
 Por riquezas cegado, se alguém violou
 o amor, seja-lhe hostil e altiva Vênus. 20
 Antes, com fogo marca-me, com ferro fere-me,
 com curvo látigo meu dorso açoita.
 Não podes esconder o mal que tu meditas:
 um deus não deixa ocultos tais ardis.
 Esse deus mesmo, tolo, permitiu que escravo 25
 tagarelasse bêbado de vinho;
 esse deus mesmo fez aqueles que dormiam
 narrar, a contragosto, seus segredos.”
 Disse! Agora me peja ter falado aos prantos,
 ter me atirado aos teus sensíveis pés. 30
 Juravas que por ouro algum, por joia alguma

tua fidelidade venderias;
 nem se o campo Falerno, querido de Baco,
 nem se a terra Campânia te entregassem.
 Com tais palavras esqueci que os astros brilham 35
 e que é fulgente o serpear dos raios.
 Até choravas! Eu, não douto em enganar,
 secava, ingênuo, tuas faces úmidas.
 Que fazer, não estás amando uma menina?
 Que seja falsa como o teu exemplo. 40
 Sempre levei contigo, à noite, tochas, para
 teus encontros não terem testemunhas!
 Por mim, não raro, súbito, achegou-se a ti
 e, encoberta, ocultou-te atrás das portas.
 Perdi-me, infame, ao crer em teu amor: cautela 45
 deveria ter tido com teus laços.
 Até cantava, com ardor, canções a ti:
 de mim, de minhas Musas envergonho-me.
 Vulcano abraça os versos em fogo voraz,
 corredeira os dissolva em suas águas. 50
 Vai longe tu que vendes tua formosura,
 e que aspiras a prêmios preciosos.
 Mas tu, que com regalos cegaste um menino,
 que mil vezes te engane tua esposa,
 e, após cansar um jovem com prazer furtivo, 55
 deite contigo, atada a veste, lânguida.
 Sempre vestígios haja de outros em teu leito,
 que teu lar sempre esteja aberto a todos;
 não se diga que a tua irmã devassa bebe
 mais nem que tem gozado mais amantes. 60
 Ela, dizem, não raro alonga os festins báquicos

até que, em rodas, chame o dia Lúifer.
 Ela, nenhuma frui com mais desfrute a noite
 nem mais lascivas há no agir do amor.
 Mas a tua aprendeu! Tu não percebes, néscio, 65
 quando move seu corpo em arte insólita.
 Para ti, os cabelos, crês, ela penteia
 e orna com pente fino os frágeis fios?
 Por teu semblante os braços em ouro ela envolve
 e se exhibe vestida em traje tírio? 70
 Não por ti, por um jovem busca ser jeitosa,
 por quem teus bens, teu lar execraria.
 Não é vício, a esmerada moça foge aos toques
 de um velho deformado pela gota.
 Meu rapaz se deitou com este. Ele uniria, 75
 creio, vênus às feras sanguinárias.
 Tu ousaste vender meus carinhos, ousaste
 levar meus beijos, louco, para outros?
 Chorarás, quando me enlaçar outro menino
 e alçar altivo reino onde reinavas. 80
 Que me deleite tua dor e que uma palma
 de ouro a Vênus registre meu triunfo:
 “livre de amor falaz, Tibulo a palma sagra-te
 e roga, deusa, que lhe sejas grata”.

Públio Virgílio Maro (70 - 19 a.C.): *Bucólica II*

Texto latino estabelecido por Eugène de Saint-Denis (1967), publicado pela editora *Les Belles Lettres*. A tradução da *Bucólica II* é de Raimundo Carvalho (2017), publicada na obra *Por que calar nossos amores? Poesia homoerótica latina*.

Formosum pastor Corydon ardebat Alexim,

delicias domini, nec quid speraret habebat.

*Tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos
adsidue ueniebat; ibi haec incondita solus
montibus et siluis studio iactabat inani:*

5

*'O crudelis Alexi, nihil mea carmina curas?
nil nostri miserere? mori me denique coges.*

*Nunc etiam pecudes umbras et frigora captant;
nunc uiridis etiam occultant spineta lacertos,*

*Thestylis et rapido fessis messoribus aestu
alia serpyllumque herbas contundit olentis.*

10

*At mecum raucis, tua dum uestigia lustrō,
sole sub ardenti resonant arbusta cicadis.*

Nonne fuit satius tristis Amaryllidis iras

*atque superba pati fastidia? nonne Menalcan,
quamuis ille niger, quamuis tu candidus esses?*

15

O formose puer, nimium ne crede colori!

Alba ligustra cadunt, uaccinia nigra leguntur.

*Despectus tibi sum nec qui sim quaeris, Alexi,
quam diues pecoris, niuei quam lactis abundans.*

20

*Mille meae Siculis errant in montibus agnae;
lac mihi non aestate nouum, non frigore defit.*

*Canto quae solitus, si quando armenta uocabat,
Amphion Dircaeus in Actaeo Aracyntho.*

*Nec sum adeo informis; nuper me in litore uidi,
cum placidum uentis staret mare; non ego Daphnin,
iudice te, metuam, si numquam fallit imago.*

25

*O tantum libeat mecum tibi sordida rura
atque humilis habitare casas et figere ceruos
haedorumque gregem uiridi compellere hibisco!*

30

*Mecum una in siluis imitabere Pana canendo.
Pan primus calamos cera coniungere pluris
instituit; Pan curat ouis ouiumque magistros.*

Nec te paeniteat calamo triuisse labellum:

haec eadem ut sciret, quid non faciebat Amyntas?

35

*Est mihi disparibus septem compacta cicutis
fistula, Damoetas dono mihi quam dedit olim,
et dixit moriens: "te nunc habet ista secundum."*

Dixit Damoetas; inuidit stultus Amyntas.

*Praeterea duo, nec tuta mihi ualle reperti, 40
capreoli, sparsis etiam nunc pellibus albo:
bina die siccant ouis ubera; quos tibi seruo.
Iam pridem a me illos abducere Thestylis orat;
et faciet, quoniam sordent tibi munera nostra.*

*Huc ades, o formose puer, tibi lilia plenis 45
ecce ferunt Nymphae calathis; tibi candida Nais,
pallentis uiolas et summa papauera carpens,
narcissum et florem iungit bene olentis anethi;
tum, casia atque aliis intexens suauibus herbis,
molli luteola pingit uaccinia calta. 50*

*Ipse ego cana legam tenera lanugine mala,
castaneasque nuces, mea quas Amaryllis amabat;
addam cerea pruna, honos erit huic quoque pomo;
et uos, o lauri, carpam et te, proxima myrte,
sic positae quoniam suauis miscetis odores. 55*

*Rusticus es, Corydon; nec munera curat Alexis,
nec, si muneribus certes, concedat Iollas.*

*Eheu! quid uolui misero mihi? Floribus Austrum
perditus et liquidis immissi fontibus apros.*

*Quem fugis, a! demens? Habitarunt di quoque siluas, 60
Dardaniusque Paris. Pallas quas condidit arcis
ipsa colat; nobis placeant ante omnia siluae.*

*Torua leaena lupum sequitur, lupus ipse capellam;
florentem cytisum sequitur lasciua capella,
te Corydon, o Alexi: trahit sua quemque uoluptas. 65*

*Aspice, aratra iugo referunt suspensa iuueni
et sol crescentis decedens duplicat umbras;
me tamen urit amor; quis enim modus adsit amori?*

A, Corydon, Corydon, quae te dementia cepit?

Semiputata tibi frondosa uitis in ulmo est. 70
Quin tu aliquid saltem potius, quorum indiget usus,
uiminibus mollique paras detexere iunco?
Inuenies alium, si te hic fastidit, Alexim. '

Córidon, um pastor, pelo formoso Aléxis,
 delícias do seu dono, em desespero ardia-se.
 Entre denso faial, de vértices sombrios,
 vinha assíduo; aí, só, às selvas e montes
 lançava, sem empenho e arte, estes delírios: 5
 “Não escutas, cruel Aléxis, os meus cantos?
 Nem tens pena de mim? Me forças a morrer.
 Agora o gado goza o frescor de uma sombra;
 agora o espinhal verde lagarto oculta,
 e Téstiles prepara, ao ceifeiro exaurido 10
 pelo estio voraz, alho e serpilho olentes.
 Mas, enquanto persigo o teu rastro, cigarras
 roucas, sob sol ardente, em arbustos ressoam.
 Melhor não era, ira amara de Amarílis,
 seu soberbo desdém, sofrer? Ou de Menalcas, 15
 embora ele seja um negro, e tu tão branco?
 Ó formoso rapaz, não fies tanto em cor!
 Alfena branca jaz, negro jacinto colhe-se.
 Não perguntas quem sou, ignorando-me, Aléxis,
 nem o quanto sou rico em gado e níveo leite. 20
 Mil crias minhas vão por montes da Sicília;
 não me falta, no inverno ou no verão, leite fresco.
 Canto o que, ao guiar o seu gado, cantava
 Anfion, o Dirceu lá no ático Aracinto.
 Nem sou tão feio assim: há pouco me vi n’água, 25
 quando o mar era calmo; até Dáfnis não temo,
 tendo-te por juiz, se não mente a imagem.

Ah! Se só te aprouvesse estes meus pobres campos
 e uma cabana humilde habitar, caçar cervos
 e os cabritos guiar rumo ao verde hibisco! 30
 Em par cantando, Pã na selva imitaríamos.
 Pã, primeiro, colar vários caules com cera
 ensinou. Cuida Pã de ovelhas e pastores.
 Não lamentos ferir o teu lábio na flauta.
 Para isto saber, que não faria Amintas? 35
 A minha flauta tem sete tubos distintos;
 pois, outrora este dom Dametas me ofertou,
 declarando, ao morrer: és o meu sucessor.
 Dametas disse; o tolo Amintas invejou-me.
 E mais, em vale incerto achei dois cabritinhos, 40
 pelo ainda malhado e secando dois ubres
 por dia, cada um: para ti os conservo.
 Téstiles, desde algum tempo insiste em levá-los,
 e o fará, já que meus presentes não te aprazem.
 Vem, formoso rapaz: para ti Ninfas trazem 45
 muito lírio em buquês, para ti branca Náíade,
 pálida violeta e alta papoula alçando,
 junta o narciso e a flor do aneto bem olente:
 e trançando o alecrim e outras ervas suaves,
 meigos jacintos põe, com cravos amarelos. 50
 De lanugem macia, alçarei frutos,
 castanha e noz, que a minha Amarílis amava.
 Ameixas juntarei, das pretas, em destaque,
 mas também a vós, mirto e louro, colherei,
 pois, dispostos assim, tereis odor suave. 55
 Aléxis não quer teus dons, ó Córidon rústico,
 nem Iolas cederá, mesmo se deres muitos.
 Ai, infeliz, o que fiz? Sobre as flores o Austro
 e em fontes javalis, perdido, eu impeli.
 De quem foges, demente? Habitavam selvas deuses 60
 e Páris, o dardânio. Entre muralhas Palas

mora; porém, a mim, só as selvas aprazem.
 Torva leoa segue o lobo, o lobo a cabra;
 lasciva cabra a flor do codesso; a ti, Córidon:
 a cada qual atraí seu próprio gozo, Aléxis. 65
 Vê, os novinhos vão com arados suspensos,
 e o pôr do sol duplica as já crescidas sombras;
 mas me queima o amor: que termo tem o amor?
 Córidon, que demência apossou de ti, Córidon?
 Manténs a vide mal podada em olmo alto. 70
 Por que não te propões a fazer algo útil,
 trançando com o vime e o junco maleável?
 Se este te repele, acharás outro Aléxis.”

Quinto Horácio Flaco (65 - 8 a.C.): *Odes* 4.1 e 4.10

Texto latino estabelecido por Richard F. Thomas (2011), publicada pela Cambridge University Press. A tradução das odes é de Guilherme Gontijo Flores (2017), publicada na obra *Por que calar nossos amores? Poesia homoerótica latina*.

4.1

Intermissa, Venus, diu
rursus bella moues? Parce precor, precor.
Non sum qualis eram bonae
sub regno Cinarae. Desine, dulcium
mater saeua Cupidinum, 5
circa lustra decem flectere mollibus
iam durum imperiis: abi,
quo blandae iuuenum te reuocant preces.
Tempestiuus in domum
Pauli purpureis ales oloribus 10
comissabere Maximi,

si torrere iecur quaeris idoneum;
namque et nobilis et decens
et pro sollicitis non tacitus reis
et centum puer artium 15
late signa feret militiae tuae,
et, quandoque potentior
largi muneribus riserit aemuli,
Albanos prope te lacus
ponet marmoream sub trabe citrea. 20
Illic plurima naribus
duces tura, lyraque et Berecyntia
delectabere tibia
mixtis carminibus non sine fistula;
illic bis pueri die 25
numen cum teneris uirginibus tuum
laudantes pede candido
in morem Salium ter quatient humum.
Me nec femina nec puer
iam nec spes animi credula mutui 30
nec certare iuuat mero
nec uincire nouis tempora floribus.
Sed cur heu, Ligurine, cur
manat rara meas lacrima per genas?
Cur facunda parum decoro 35
inter uerba cadit lingua silentio?
Nocturnis ego somniis
iam captum teneo, iam uolucrum sequor
te per gramina Martii
campi, te per aquas, dure, uolubilis. 40

Vênus, interrompida então
 guerra inovas? Mas não! Peço-te, peço-te.
 Não sou mais como outrora fui
 quando Cínara reinava-me. Deixa, ó

mãe dos doces Cupidos vis, 5
 de oprimir o vigor duro de um cinquentão
 com suaves impérios:
 vai atrás das sutis preces dos juvenis.
 Melhor: corre pro lar do bom
 Paulo Máximo e traz para te acompanhar 10
 os teus cisnes purpúreos,
 para assim abrasar um coração sem mal;
 pois é nobre, decente e são,
 tão solícito sai pra defender seus réus,
 tem mil artes o tal rapaz 15
 e carrega os sinais de militar por ti
 toda vez que demonstra ter
 mais poder que o rival pelos seus dons e ri,
 juntos aos lagos da Albânia
 sob a tuia te fez toda de mármore. 20
 Lá perfumes de bálsamos
 sentirás ao ouvir ecos da cítara,
 berecintas túbias
 e entremeando à canção sons de uma fístula;
 duas vezes ao dia, lá 25
 tenras virgens sutis todas com alvos pés
 ao teu nume virão louvar
 como os sális dão três saltos por sobre o chão.
 Nem mulher, nem sequer rapaz,
 nem a espera fiel quanto a um mútuo amor, 30
 nem o vinho me agrada mais,
 nem cingir uma flor nova nas tēmporas.
 Ligurino, por que, por que
 sinto a lágrima vir furtivamente à tez?
 Por que minha fluidíssima 35
 língua teima em cair torpe em silêncio?
 Entre sonhos noturnos eu
 sei pegar e seguir rastros de um pássaro

pelo Campo de Marte: tu,
entre as águas a flux, duro em volúveis, tu. 40

4.10

*O crudelis adhuc et Veneris muneribus potens,
insperata tuae cum ueniet pluma superbiae
et, quae nunc umeris inuolitant, deciderint comae,
nunc et qui color est puniceae flore prior rosae
mutatus Ligurinum in faciem uerterit hispidam, 5
dices, heu, quotiens te speculo uideris alterum:
‘Quae mens est hodie, cur eadem non puero fuit,
uel cur his animis incolumes non redeunt genae?’*

Ó cruel por enquanto, ó poderoso entre venéreos dons,
quando a barba vier sem avisar sobre tua altivez
o cabelo cair que hoje flutua entre as espáduas,
e hoje a cor que reluz mais do que a flor rosa punícea
fenecida tornar meu Ligurino árido e lívido, 5
dirás, ai!, toda vez que outro te olhar dentro do espelho, assim:
“Por que aquele rapaz não conseguiu ter este espírito?
Nem à alma que sou pode voltar todo o vigor da tez?”