UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JOSE FELIPE SOARES DA SILVA

ENTRE GRÉCIA E ROMA: o amor erótico na poesia de Safo de Lesbos e Catulo

Recife
2023

JOSE FELIPE SOARES DA SILVA

ENTRE GRÉCIA E ROMA: o amor erótico na poesia de Safo de Lesbos e Catulo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. David Pessoa de Lira

Recife

2023

Catalogação na fonte
Bibliotecária Mariana de Souza Alves – CRB-4/2105

S586e Silva, José Felipe Soares da
Entre Grécia e Roma: o amor erótico na poesia de Safo de Lesbos e Catulo / José Felipe Soares da Silva – Recife, 2023.
141f.

Sob orientação de David Pessoa de Lira.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Mélica arcaica grega. 3. Lírica latina. 4. Catulo. 5. Safo de Lesbos. 6. Amor erótico. I. Lira, David Pessoa de (Orientação). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-79)

JOSE FELIPE SOARES DA SILVA

ENTRE GRÉCIA E ROMA: o amor erótico na poesia de Safo de Lesbos e Catulo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras.

Área de concentração: Estudos Literários

Aprovada em: 10/03/2023.

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. David Pessoa Lira (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

_____

Prof. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade (Examinador Interno)

Universidade Federal de Pernambuco

_____

Prof. Dr. Adílio Júnior de Souza (Examinador Externo)

Universidade Regional do Cariri

Aos meus pais, cujo amor erótico nem Safo ou Catulo poderiam expressar em palavras.

AGRADECIMENTOS

Se deuses, Deus, *daímôns*, seja lá o que for, realmente existem, então começo por agradecer a eles, elas, o que quer que sejam. A Eros, já que tudo gira em torno dele nesse trabalho. Se ele realmente é força primordial, desejo e intenção, então, se não fosse por ele este trabalho não existiria.

A toda a minha família. Especialmente minhas tias, Bethânia Maria e Alexsandra Maria, as minhas primeiras professoras e que incentivaram sempre em mim o gosto pelo conhecimento, talvez se não fosse por isso, este trabalho nunca existisse.

A minha madrinha, Zenilda, por ter me presenteado ainda criança com o meu primeiro livro, que era sobre Mitos Gregos para crianças, não fui o mesmo desde então. Poder falar agora, mesmo que tangencialmente, sobre os mitos, me traz uma sensação muito boa.

Agradeço ao orientador, Prof Dr. David Lira, pela confiança em meu trabalho, pelo suporte, compreensão e paciência.

Sou grato a todos os colegas de trabalho pelo carinho, paciência, acolhimento e tornar os dias mais divertidos, em especial a Nomager Nunes e Isis de Paula que além de colegas de trabalho também são colegas de instituição e de pós-graduação, agradeço imensamente pelas dicas e por compartilharem tudo o que sabiam.

Agradeço às (aos) colegas/amigos (as) de graduação que sempre oferecem um suporte que vai além de qualquer expectativa: Camila Taís (valeu pelo job); Isabela Lapa (sua calma e disciplina são sempre exemplos a se seguir); Talita Bruto (sempre com palavras tão precisas e um espírito que ilumina qualquer lugar); Tiago Filipine (por ser uma ótima companhia de comes e bebes e muita fofoca); Clarice Fernandes (por ser inspiração de resiliência e competência no que faz).

Às amigas de turma do mestrado em Teoria da Literatura, Maria Gabriela (pelas ótimas conversas sobre cultura pop, séries, filmes, cultura oriental e por apresentar uma literatura totalmente nova para mim); Giovana Lasalvia (por me acompanhar desde 2015 nessa jornada e sempre dividir comigo as dores e amores de se estudar literatura).

À Monique Guedes, que mesmo com todos os problemas e com tudo o que sofre ainda tem espaço para ser a melhor amiga de todas e esbanjar carinho, paciência (nem tanto), e muito muito amor.

A Paulo Deywson por me meter nas maiores enrascadas da minha vida e mesmo assim me mostrar que não importa o que aconteça, a vida sempre é maior que tudo, e que viver é muito bom.

E a Vitor, por me atravessar a alma como o vento caindo em carvalhos no monte, e por me fazer vivenciar o eros de maneiras que nunca imaginei antes.

“ἀστραγάλαι δ’ Ἔρωτός εἰσιν / μανίαι τε καὶ κυδοιμοί,”
“… os dados de Eros são / as loucuras e os tumultos…”
(ANACREONTE DE TEOS *apud* RAGUSA, 2013, p. 192).

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar poemas e fragmentos de dois poetas da antiguidade: Safo de Lesbos e Catulo. A análise em questão é de caráter comparativista e se guia em um recorte no qual o tema específico do amor erótico é o norteador destas comparações. Para isso, em primeiro momento temos como objetivo investigar como se dá a poesia arcaica grega (em seus diferentes subgêneros e representantes, exemplificando com trechos de fragmentos de Safo) e como ela pode ter influenciado momentos posteriores na literatura ocidental, mais especificamente na literatura da Roma antiga. Em segundo, se pretende investigar os percursos da poesia latina, desde sua formação, até a época de Catulo, exemplificando com trechos de seus próprios poemas. Para tal, contamos com o apoio teórico de Lesky (1966), Jaeger (2013), Levi (2008), e Ragusa (2005, 2013), para discutirmos inicialmente sobre a literatura grega e sua civilização. Nesse sentido, também usamos o suporte de Cardoso (2011), Grimal (2009), Bickel (1982), Martins (2009), e Veyne (2015), para se discutir a literatura latina e sua civilização. Dessa forma, pudemos perceber por meio da observação analítica dos textos literários e discussões em torno deles, que ambos os poetas têm diversos pontos de contato, mas que também divergem em certos aspectos no tratamento do tema proposto para a análise.

Palavras-chave: mélica arcaica grega; lírica latina; Catulo; Safo de Lesbos; amor erótico.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze poems and fragments of two poets of antiquity: Sappho of Lesbos and Catullus. The analysis in question is of a comparative character and is guided in a cut in which the specific theme of erotic love is the guide of these comparisons. For this, at first we aim to investigate how Greek archaic poetry occurs (in its different subgenres and representatives, exemplifying with excerpts from fragments of Sappho) and how it may have influenced later moments in Western literature, more specifically in the literature of ancient Rome. Second, it is intended to investigate the paths of Latin poetry, from its formation, to the time of Catullus, exemplifying with excerpts from his own poems. For this, we have the theoretical support of Lesky (1966), Jaeger (2013), Levi (2008), and Ragusa (2005, 2013), to discuss initially about Greek literature and its civilization. In this sense, we also used the support of Cardoso (2011), Grimal (2009), Bickel (1982), Martins (2009), and Veyne (2015), to discuss Latin literature and its civilization. Thus, we could see through the analytical observation of literary texts and discussions around them, that both poets have several points of contact, but also differ in certain aspects in the treatment of the theme proposed for analysis.

Keywords: Greek archaic music; Latin lyric; Catullus; Sappho of Lesbos; erotic love.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 11

2 SAFO E A PRODUÇÃO POÉTICA DE SEU TEMPO 23

2.1 O CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL DA GRÉCIA ARCAICA FORA E DENTRO DA ILHA DE LESBOS 25

2.2 SAFO E OS POETAS DE SEU TEMPO 35

3 CATULO E A POESIA DE SUA ÉPOCA 46

3.1 HISTÓRIA E CULTURA LITERÁRIA ROMANA: DOS PRIMÓRDIOS À REPÚBLICA 47

3.2 CATULO E OS GÊNEROS LITERÁRIOS DE SEU TEMPO 54

4 O AMOR ERÓTICO NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA 70

4.1 O CONCEITO DE *EROS* NOS DISCURSOS EM *O BANQUETE* E *FEDRO* DE PLATÃO 70

5 O AMOR ERÓTICO EM SAFO E CATULO: UM ESTUDO COMPARATIVO 83

5.1 OS FRAGMENTOS DE SAFO E O AMOR ERÓTICO 83

5.2 OS POEMAS DE CATULO E O AMOR ERÓTICO 106

5.3 APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS: O DIÁLOGO ESTABELECIDO ENTRE OS POETAS 129

6 CONCLUSÃO 137

REFERÊNCIAS 139

1 INTRODUÇÃO

As civilizações da Antiguidade Clássica estabeleceram ao longo dos seus séculos de existência diversos modelos que regiam as múltiplas características da vida social, política, e também cultural de seus povos. Os gregos, por exemplo, influenciaram fortemente os latinos na construção de suas próprias estéticas artísticas, entre elas a da poesia lírica. Isso inclui as formas e temas trabalhados e expressos na Literatura de ambos os povos. Da Grécia Antiga surgiram a maior parte das estéticas poéticas que influenciaram os poetas da Roma Antiga em seus próprios escritos. Apesar de estarem separados por séculos na história, pelo território em que viveram e pela língua com a qual trabalharam, os poetas Safo e Catulo escreveram os sofrimentos e prazeres da experiência amorosa erótica.

Apesar de encontrarmos diversas similaridades entre os poetas, tanto quanto ao tema e a forma, vale salientar também as diferenças principalmente do contexto de produção em que cada poeta produziu. De acordo com Peter Levi (2008) o alfabeto grego surgiu como uma forma do alfabeto fenício que por sua vez era uma forma do alfabeto semítico do norte. Em que momento isso aconteceu ainda é tema de muita discussão entre os especialistas, mas acredita-se que a escrita alfabética em grego começa a surgir em meados do século VIII a.E.C. Mesmo que a escrita alfabética já estivesse introduzida no mundo helênico na época em que Safo viveu, o contexto de produção poética ainda era majoritariamente oral. Grande parte de sua obra era feita para ser cantada ao som da lira.

Contemporâneos a Safo, Alcmeno e Alceu também foram poetas expoentes desse tipo de poesia lírica. Por volta da segunda metade do século VII a.E.C. a poesia lírica coral já se encontrava bastante estabelecida e alcançava certo grau de complexidade na obra de Alcmeno, que viveu e produziu suas poesias em Esparta. Assim como Safo e Alceu, sua obra nos chegou em fragmentos. Alceu viveu em Lesbos, a mesma ilha em que Safo viveu, e muito da sua poesia era política, denunciando a tirania daqueles que controlavam a ilha, isso o fez ser exilado (assim como Safo) por um tempo em determinado momento de suas vidas.

> Os cantos de Safo, e em menor medida os de Alceu, expressam as emoções pessoais em situações definidas. Com uma despreocupação e uma segurança que correspondem à vida aristocrática de todos os tempos, Safo, de forma brincalhona e valendo-se de agradáveis

> complexidades formais, embora jamais à custa da clareza, canta o que sente seu coração. (LEVI, 2008, p. 107).

Dessa forma, podemos entender Safo como uma figura importante da sua época em sua região e também uma das mais antigas poetas gregas que conhecemos atualmente. Apesar de sua obra nos chegar em fragmentos esparsos, seu estilo e a forma como tratou temas como o amor erótico, podem ser reconhecidos em obras de autores posteriores tanto gregos como latinos. E um dos casos mais notáveis desse diálogo entre textos literários está entre a obra de Safo e Catulo.

O poeta latino viveu entre 84 a.E.C. até 54 a.E.C, ou seja, mais ou menos por volta de 500 anos depois da existência de Safo. O contexto literário, político, linguístico e cultural em que Catulo viveu era diferente do da poeta grega. Catulo viveu nos últimos anos da República romana, foi contemporâneo de Júlio César e um dos mais versáteis poetas latinos. A obra de Catulo consiste em 116 poemas, que diferente da de Safo, conseguiu ser preservada e transmitida até os dias atuais em sua íntegra.

Como já discutimos anteriormente, o contexto de produção da obra de Safo era mais voltado para o aspecto oral, as composições eram feitas para serem musicadas ao som da lira e serem memorizadas, o estabelecimento do alfabeto ainda era algo relativamente recente e, portanto, não muito usado. No caso de Catulo, a escrita já era algo bem difundido em sua época que, apesar de longínqua, ainda é mais recente de nós do que a de Safo. Sobre a poesia lírica na Roma Antiga, (CARDOSO, 2008, p. 53) afirma que “[...] a poesia lírica, em sua acepção mais restrita, só vai firmar-se, em Roma, no século I a.C., quando ali se instala e se dissemina o gosto pelos cânones alexandrinos.” Fundada pelo rei da Macedônia, Alexandre o Grande, a cidade de Alexandria, na época de Catulo, era um dos maiores expoentes da cultura helênica. A pólis grega no Egito possuía uma famosa biblioteca que reunia diversos livros de poesias gregas, o que incluía, segundo algumas fontes, 9 livros da obra completa de Safo, que foram compilados por editores helenistas.

Ao discutir sobre o termo Lésbia, que seria uma *persona* da mulher amada na poesia de Catulo, Oliva Neto (1996) afirma que isso “evoca o nome e a poesia de Safo de Lesbos, pois num tipo de verso por ela criado, o verso sáfico, Catulo compõe dois poemas [...]” (OLIVA NETO, 1996, p. 39). Esses poemas são os de número 51 e o de número 11, que representam respectivamente início e fim dessa relação afetiva com Lésbia, e que seria fictícia tanto a pessoa quanto a relação. Ambos os poemas “são marcados com aludir a essa poeta de versos que são a própria perfeição em poesia

amorosa" (OLIVA NETO, 1996, p. 39). Isso evidencia uma certa aproximação entre os poetas, principalmente no que diz respeito aos temas tratados.

De acordo com Martins (2009) o período da República é quando se tem os primeiros registros literários da civilização romana com a disseminação dos gêneros literários não romanos incluindo a tradição helenística vinda de Alexandria. O ano de 205 a.E.C. é geralmente visto como o ano do início da literatura latina, pois é quando se tem a produção da tradução da Odisseia por Lívio Andrônico. Desse modo, o que se tem como primeira produção reconhecidamente literária na Roma Antiga é uma tradução de um texto grego. Isso evidencia a clara influência grega na formação da própria literatura romana, algo que certamente também vai afetar Catulo posteriormente em seu processo de elaboração dos seus poemas.

É inegável a relação entre Safo e Catulo. O poema 51 de Catulo é reconhecidamente visto como uma reescrita ou até mesmo tradução do fragmento 31 de Safo. Dessa forma, a partir da análise de alguns poemas de Catulo e de fragmentos de Safo, a presente pesquisa tem por objetivo contribuir para as discussões comparativistas em torno da poesia de ambos. Dando enfoque ao tema do amor erótico presente nas obras dos poetas, o estudo visa investigar como se dá a aproximação em termos do tema entre ambos, e também como se pode verificar os possíveis afastamentos e diferenças no tratamento desse tema.

Para discutir as trocas entre esses textos na antiguidade é importante compreender alguns conceitos que remontam a época romana, como *imitatio*, *aemulatio* e *traditio*. Esses princípios poéticos estavam intimamente ligados ao conceito de *mimesis* dos gregos, que designava a faculdade humana de reproduzir, imitar nas expressões artísticas a natureza e a realidade humana ao seu redor.

> Para os antigos gregos e romanos, a ideia de imitação da natureza (*mímesis/imitatio*/imitação) como fator determinante para elaboração de certo texto, vinha acompanhada da **observação e imitação de textos de mesmo gênero, anteriores àquele que se estava construindo**. Não bastava ao autor imitar a natureza, era mister também proceder como outros autores de mesmo gênero já tinham procedido (zêlosis/aemulatio/emulação), utilizando, por exemplo, **os mesmos lugares-comuns e os mesmos mecanismos compositivos** específicos de cada gênero (MARTINS, 2009, p. 26, grifos nossos).

Dessa forma, é possível compreender ainda mais os possíveis diálogos entre a obra de Safo e Catulo. A observação e imitação dos textos pertencentes ao mesmo

gênero daqueles textos novos que estavam sendo construídos parecem ser algo fundamental na construção da obra poética dos poetas latinos. Assim como Catulo, Safo produzia no gênero lírico, e o poeta latino usou alguns dos mesmos lugares-comuns e mecanismos compositivos que a poeta de Lesbos usou. Por exemplo, sabe-se que Safo produzia suas composições em uma métrica específica que ficou conhecida como estrofe sáfica. Esse esquema métrico consistia em três versos sequenciais de mesma configuração: com um metro trocaico, um pé dáctilo, e novamente outro metro trocaico que se seguiam de um quarto verso menor composto por um pé dactílico e um pé trocaico. Catulo seguiu essa técnica de composição em alguns de seus poemas. Além disso, muitos dos lugares-comuns são compartilhados entre os poetas, e aqui nos centraremos especificamente na temática do amor erótico, temas adjacentes como os ciúmes, a paixão e sexualidade também perpassam os poemas e fragmentos.

Octavio Paz (1994) em *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*, discute sobre os fenômenos de ordem erótica e amorosa na literatura ocidental desde a Antiguidade Clássica até a contemporaneidade. No primeiro capítulo o poeta trabalha com as definições de erotismo, amor e sexualidade, demonstrando não só suas diferenças principais, mas também seus pontos de encontro. Para esse autor há uma estreita relação entre o conceito de erotismo e o da poesia, pois ambos consistem em desvios da função original de algo. Nesse sentido, a poesia desvia a linguagem da sua função original que seria a comunicação para a transformar em algo mais, em algo para além da mera comunicação, a poesia não tem necessariamente o intuito de comunicar algo mas expressa significados diversos através da leitura subjetiva das pessoas. Da mesma forma: “O erotismo é sexo em ação mas, seja por desviá-la ou por negá-la, suspende a finalidade da função sexual. Na sexualidade o prazer serve para a procriação; nos rituais eróticos o prazer é um fim em si mesmo ou tem finalidades diferentes da reprodução.” (PAZ, 1994, p. 13). Ou seja, o erotismo desvia a função natural do sexo, que seria a reprodução, e transforma esse ato também em algo para além dos seus fins originais, o erotismo transfigura e transgride a mera sexualidade.

Na antiguidade clássica, os gregos antigos reconheciam em sua tradição filosófica essencialmente três tipos de amor: o *Ágape*, o *Fília* e o *Eros*. Esses eram, respectivamente, relacionados à espiritualidade (em um caráter universal); à amizade, fraternidade, paternidade, maternidade; e por fim, à sexualidade. Apesar do conceito de Eros enquanto força divina relacionada ao desejo, ao belo e a sexualidade, existir

desde essa época, o erotismo enquanto termo conceitualizado apenas se firmaria no Ocidente a partir do século XIX. Nas discussões relatadas por Platão (2011) em *O Banquete,* esse conceito do amor erótico é amplamente discutido por diversos cidadãos atenienses proeminentes da época (427 a.E.C. - 347 a.E.C.).

Entre os discursos que se destacam está o de Pausânias que vai relatar que não há apenas um Eros e que não existe Afrodite sem Eros. Nesse discurso, Pausânias estabelece a existência de duas Afrodites: uma mais velha (sem mãe) que é filha de Urano, chamada de Afrodite Urânia; e a mais nova, filha de Zeus e Dione, chamada Afrodite Pandêmia. O Eros relacionado à Afrodite Pandêmia se manifesta ao acaso, nesse caso as pessoas se erotizam mais pelos corpos do que pelas psiques, visam apenas o ato, se é belo ou não, isso não importa. Esse Eros, nesse sentido representaria um ato sexual produzido de forma casual, banal, o que na visão do discursante não seria o Eros belo, respeitável.

De acordo com Pausânias, qualquer ação praticada em si não era exatamente bela nem reprovável, seria na maneira de agir que o belo poderia aparecer. “Corretamente praticada a ação resulta bela; do contrário ela cai no desprezível. Vale o mesmo para o agir erótico e para Eros. Não é qualquer Eros que merece louvor, mas só o que propicia erotismo belo.” (PLATÃO, 2011, p. 43). Esse Eros que vai proporcionar o erotismo belo, seria o Eros da Afrodite Urânia. O Eros da Afrodite Urânia volta-se preferencialmente não para as mulheres, mas sim para os homens, sendo assim esse é o Eros que promove o contato entre os moços, que manifesta o homoerotismo. Isso demonstra os indícios do que será conhecido pela posteridade como uma das bases do ideal platônico de uma prática erótica/amorosa como algo não apenas pautado no carnal, mas também no espiritual, a busca de um equilíbrio ideal entre o corpo e a psique.

Outras pessoas surgem ao longo do Banquete trazendo suas próprias visões acerca do que seria Eros, como se configuraria essa divindade, como surgiu, qual a sua natureza e o que ele causa nos indivíduos que estão sob a sua influência. Esses outros discursos serão trazidos e discutidos de forma mais ampla em outras seções da pesquisa. Por enquanto, basta frisar que essa teorização acerca do que seria o amor erótico dentro do *Banquete* de Platão, são as discussões mais próximas em relação ao tempo, do contexto de produção da obra poética de Safo e Catulo. A partir desses discursos compilados no texto podemos entender e interpretar de maneira melhor como esse tema pode se apresentar, principalmente, nos fragmentos de Safo

que culturalmente e temporalmente estava mais próxima do contexto grego ateniense em que foi produzido *O Banquete*.

O termo “Erotismo” como conhecemos atualmente é uma criação relativamente recente, mas que tem sua raiz num vocábulo grego *erotikós*, que por sua vez chegou ao latim como *eroticus*, e nas línguas modernas como o francês e o português depois do século XVI. A despeito das diversas nomenclaturas, do passado ao presente, algo é unânime: todos os termos fazem referência ao deus Eros e as suas prerrogativas: o desejo sexual, a atração física, o tipo específico de amor que envolve tudo isso. Portanto, o tema do amor erótico, do qual estaremos tratando aqui nas análises envolvendo os fragmentos de Safo e os poemas de Catulo, é guiado pelas discussões expostas acima. Nesse sentido, o amor erótico se estabelece como manifestação atrelada a uma das divindades do panteão grego: Eros. O termo *eros* e o verbo *éramai*, representam uma pulsão, e sobretudo, os modos de se representar o desejo, as ideias em torno do desejo, que evidentemente estão ligadas à sexualidade e paixão. Dessa forma, iremos buscar nos aprofundar mais especificamente no pensamento dos próprios antigos que é trazido pela figura do filósofo Platão, porém sem ignorar totalmente o que é exibido em outros textos mais recentes na historiografia que também refletem sobre as ideias em torno do conceito de *eros* na Antiguidade.

Como já observamos anteriormente, o conceito de *imitatio* era algo corrente no contexto da literatura latina, e discutido pelos próprios estudiosos e poetas da época, e também comumente usado por estudiosos classicistas para se referir aos textos literários latinos que retomavam modelos de uma tradição literária anterior. Esse termo pode causar algumas confusões de interpretação e nos fazer crer que esse processo pode ser entendido como o que sua tradução sugere, uma mera imitação. Dessa forma, na contemporaneidade, por vezes, foram atribuídos à *imitatio* conotações negativas, principalmente atreladas à noção de plágio. No entanto, como bem sabemos, no âmbito da antiguidade clássica a noção de autoria não era tão bem marcada, algo que pelo contrário, passou a ser na literatura moderna do romantismo e persiste até atualmente. Essa “imitação” na Antiguidade era geralmente percebida como uma rivalidade sadia entre os poetas ou também homenagem aos autores que eram considerados dignos de serem citados (PRATA, 2017).

Outro conceito que pode contribuir para as investigações da pesquisa é o de intertextualidade. Esse termo foi utilizado pela primeira vez por Julia Kristeva em seu ensaio “A palavra, o diálogo e o romance” em “Introdução à Semanálise” de 1974.

Genette (2010) em seu livro *Palimpsestos*, define o seu conceito de transtextualidade e seus cinco tipos dentre os quais a intertextualidade que ele enxerga: “como uma relação de copresença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente como presença efetiva de um texto em um outro.” (GENETTE, 2010, p.14). Essa relação intertextual segundo o teórico pode se dar de diversas maneiras tanto de forma menos explícita e menos distante quanto de modo mais explícito e próximo.

Ambas as formas podem ser verificadas ao se observar de forma comparativa a poesia de Safo e Catulo. O já citado caso do fragmento 31 e do poema 51 são um acurado exemplo de como essa copresença de dois textos pode ser mais explícita e mais próxima. Em outros casos, a relação entre a poesia de ambos se apresenta menos explícita.

Segundo Carvalhal (2006) o conceito de intertextualidade estabelecido por Kristeva vai abalar a antiga concepção de influência, deslocando o sentido de dívida que antes era muito enfatizado. A partir dessas novas ideias, o que antes era entendido como uma relação de dependência e dívida entre um texto e seu autor para com o seu antecessor, passa agora a ser entendido como um modo natural e contínuo de reescrita dos textos. Além disso, a teórica enfatiza que um elemento do texto literário, como um tema por exemplo, ao ser deslocado do seu contexto pregresso ou original para integrar outro contexto de realização literária já não podem mais serem compreendidos como algo idêntico. Altera-se, portanto, a concepção que se teria sobre determinado tema porque sua inclusão em outro contexto literário modifica a sua natureza fazendo com que esse tema exerça outras funções. Nesse sentido, procuraremos encontrar essas relações dialógicas a respeito da temática do amor erótico presente na obra de Safo e Catulo, e apontar como a mudança do contexto literário e histórico entre a Grécia Arcaica e a República Romana podem ter alterado as funções que esse tema exerce na poesia de ambos. Que novos sentidos, valores, Catulo atribui ao amor erótico em sua poesia ao fazer esse diálogo e ao mesmo tempo deslocamento em relação à tradição literária legada por Safo?

Essa quebra da noção de dívida que estava firmada na identificação de influências vai fazer com que o conceito de imitação perca o seu caráter pejorativo. A repetição de um texto por outro nunca é um procedimento desprovido de uma intenção. Como afirma a teórica:

> Toda repetição está carregada de intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar em relação ao texto antecessor. A verdade é que a repetição, quando acontece, sacode a poeira do texto anterior, atualiza-o, renova-o e (por que não dizê-lo?) o reinventa. Toda apropriação é, em suma, uma "prática dissolvente". (CARVALHAL, 2006, p. 54).

Esse movimento entre textos pode claramente ser observado entre as traduções do fragmento 31 de Safo e o poema 51 de Catulo. As primeiras estrofes de ambos são bastante similares, mesmo em suas traduções.

> Num deslumbre ofusca-me igual aos deuses
> esse cara que hoje na tua frente
> se sentou bem perto e à tua fala
> doce degusta
> (SAFO, Fr 31, Livro I)
>
> Ele parece-me ser par de um deus,
> ele, se é fás dizer, supera os deuses,
> esse que todo atento o tempo todo
> contempla e ouve-te
> (CATULO, 51)

A ideia de alguém que disputa a atenção do ser amado e causa um certo ciúmes por sua imponência tal qual um deus percorre ambos os trechos e vários outros aspectos se aproximam durante todas as outras estrofes.

> e ao teu lindo brilho do riso - juro
> que corrói o meu coração no peito
> porque quando vejo-te minha fala
> logo se cala
>
> toda a língua ali se lacera um leve
> fogo surge súbito sob a pele
> nada vê meu olho mas ruge mais ru-
> ído no ouvido
> (SAFO, Fr 31, Livro I)
>
> doce rir, o que pobre de mim todo
> sentido rouba-me, pois uma vez
> que te vi, Lésbia, nada em mim sobrou
> DE VOZ NA BOCA
>
> mas torpece-me a língua e leve os membros
> uma chama percorre e de seu som
> os ouvidos tintinam, gêmea noite
> cega-me os olhos.
> (CATULO, 51)

No entanto, como observado por Carvalhal (2006) acima, essa repetição ou imitação, quer também modificar, subverter, atualizar, renovar e reinventar o texto anterior. Nesse sentido, as duas últimas estrofes diferem uma da outra.

> gela-me a água e inunda-me o arrepio
> me arrebata e resto na cor da relva
> logo me parece que assim pereço
> nesse deslumbre
>
> tudo é suportável se ⸗até um pobre⸗[1]
> (SAFO, Fr 31, Livro I).
>
> O ócio, Catulo, te faz tanto mal.
> No ócio tu exultas, tu vibras demais.
> O ócio já reis e já ricas cidades
> antes perdeu.
> (CATULO, 51).

Ao discutir sobre esse fragmento de Safo, Carson (2022, p. 33) faz a seguinte afirmação:

> Não é um poema sobre essas três pessoas como indivíduos, mas sobre a figura geométrica formada pela percepção que uma tem da outra, e as lacunas nessa percepção. É uma imagem das distâncias entre essas pessoas. Linhas de força sutis coordenam as três.

Essa figura geométrica que é formada a partir dessas percepções é representada por um triângulo. Estamos diante de uma espécie de triangulação do desejo. Muitos teóricos já afirmaram em sua leitura o que suscita de óbvio nesse fragmento: a ocorrência de um triângulo amoroso formado pela jovem que ri, pelo homem que se senta perto dela, e a poeta que está próxima e observa.

A ideia de um triângulo amoroso foi reforçada pelo entendimento da maioria dos teóricos que afirmam que esse fragmento de Safo se trata de um poema sobre ciúmes. Nessa perspectiva, Safo estaria cobiçando ocupar o lugar que este homem tem dentro desse cenário criado pela poeta. Outra teoria em torno dos significados do fragmento 31 é de que a existência desse homem nos versos seria um recurso poético, como um personagem criado para mostrar o contraste que existe entre ele, que escuta a mulher atentamente e impassível e Safo, que é profundamente afetada pela presença da amada.

---

[1] Os sinais indicam que uma passagem, tal como nos chegou textualmente, na visão do editor, está provavelmente corrompida, em geral porque não funciona na gramática ou no metro do poema, porém nenhum editor até o momento foi capaz de fazer uma sugestão mais convincente. (FLORES, 2017, p. 23).

No entanto, para Carson (2022) o fragmento 31 não é nenhuma dessas coisas. A pesquisadora Canadense faz a seguinte afirmação sobre o poema.

> Não é sobre ciúme; não é sobre o mundo normal das reações eróticas; não é sobre elogio. É um poema sobre a mente da amante no ato de construir desejo por si mesma. O tema de Safo é eros como aparece para ela, ela não reivindica nada além disso. Uma única consciência representa a si mesma; um único estado mental é exposto à vista. [...] O homem que ouve atentamente não é um clichê sentimental ou artifício retórico. Ele é uma necessidade cognitiva e intencional. Safo percebe o desejo identificando-o como uma estrutura de três partes (CARSON, 2022, p. 36-37).

Tanto o homem quanto Safo representa dois polos diferentes de duas reações dentro de uma mesma mente que deseja. Nessa dinâmica do desejo nenhuma dessas pessoas se movem exatamente, o que se move é o desejo em si, o Eros se faz verbo.

Na finalização do fragmento de Safo notamos um verso solitário que, como indicado pela nota de rodapé, é uma passagem provavelmente corrompida. A natureza fragmentária do material onde se encontrou o poema de Safo pode indicar que talvez houvesse outra estrofe que não sobreviveu à passagem do tempo. Esse aspecto não é encontrado na tradução de Catulo que pode ter assimilado o poema e criado algo inteiramente novo na sua finalização.

Mediante o que foi exposto, a presente pesquisa está assim sistematizada: no primeiro capítulo intitulado: ***Safo e a produção poética de seu tempo***, buscaremos explorar quais são os percursos desde a formação até o estabelecimento da literatura grega na época de Safo. Nesse capítulo procuraremos discutir como a escrita e a produção literária do povo grego antigo se formaram e se desenvolveram ao longo dos séculos, desde a formação dos seus sistemas de escrita, até a criação do alfabeto, chegando nas primeiras manifestações literárias em outros gêneros, até chegar na poesia lírica cultivada por Safo.

No primeiro tópico deste capítulo - ***O contexto histórico cultural da Grécia Arcaica fora e dentro da ilha de Lesbos*** - o foco está em discutir aspectos da história e cultura da civilização grega, iniciando-se de uma forma mais geral e ampla ao falar das pólis mais conhecidas como as da península grega propriamente dita, e depois partir para as discussões mais específicas em torno do contexto da ilha onde Safo viveu. Para isso contaremos com a ajuda teórica de, principalmente, Coulanges (2004); Jaeger (2013); e Ragusa (2005).

No segundo tópico do primeiro capítulo - ***Safo e os poetas de seu tempo*** - o interesse é discutir a produção poética de Safo, o gênero e subgêneros em que compôs, as especificidades de sua poesia, a contribuição da oralidade e os aspectos formais. Além disso, é interessante investigar como era a produção literária de outros poetas da época de Safo na ilha de Lesbos e fora dela, nomes como Alceu e Alcman entram nesse círculo. Para essas discussões encontramos suporte teórico em Ragusa (2005); (2013) e Lesky (1966).

No segundo capítulo, intitulado: ***Catulo e a produção poética de seu tempo***, iremos investigar as bases da literatura romana desde a época da monarquia até a república, quais foram os primeiros gêneros, as primeiras obras e os primeiros autores, ou pelo menos o material que conseguiu chegar até nosso tempo, e como a influência da literatura grega, principalmente do período helenístico contribuiu para a formação dessa literatura latina.

O primeiro tópico deste capítulo - ***O contexto histórico-cultural na Roma Antiga antes e na época de Catulo*** - irá explorar de forma ampla a formação de Roma, desde a época de seu surgimento como vilas em colinas, até se tornar uma cidade, seus anos de monarquia e posteriormente a mudança de forma de governo para a república, período em que Catulo viveu. Neste tópico também observaremos como a literatura romana desenvolveu-se através dos séculos nesses períodos. Para nos auxiliar usaremos os estudos de: Grimal (2009); Cardoso (2011) e Martins (2009).

No segundo tópico deste capítulo - ***Catulo e os gêneros poéticos do seu tempo*** - o foco se voltará para o poeta em questão e sua obra, bem como suas relações com os gêneros literários explorados pela literatura latina até então. Nesse tópico o interesse está em investigar os aspectos gerais da produção de Catulo, os gêneros em que produziu e os aspectos formais. Para isso, contaremos com o suporte teórico de Cardoso (2011), Martins (2009), Veyne (2015).

O terceiro capítulo - ***O amor erótico na Antiguidade Clássica*** - busca explorar, de forma introdutória, as discussões mais conhecidas em torno da temática do amor e erotismo no contexto da Antiguidade Clássica. Para isso iremos, de forma introdutória, explorar as questões suscitadas em dois dos diálogos socráticos mais conhecidos de Platão: *O Banquete* e o *Fedro*.

O quarto capítulo - ***O amor erótico na poesia de Safo e Catulo -*** é o cerne desta pesquisa. Neste capítulo, iremos expor o corpus de análise selecionado e discutir de forma comparativa os trechos relacionando-os ao tema do amor erótico.

No primeiro tópico - ***Os fragmentos de Safo e o amor erótico*** - iremos analisar: o fragmento 30 do livro I; os fragmentos 47, 48, 50 do livro II; os fragmentos 94 e 96 do livro V; o fragmento 102 do livro VII; os fragmentos 105, e 112 do livro IX da poeta de Lesbos, e o fragmento de localização incerta de número 130, para compreender como o amor erótico se expressa das mais diversas formas nos seus versos. No segundo tópico - ***Os poemas de Catulo e o amor erótico*** - o procedimento é o mesmo, iremos expor os poemas: 5, 7, 11, 48, 76, 83, 85, 87, 61 e 62, 99 de Catulo e os analisar à luz das teorias do erotismo. Por fim, no terceiro tópico - ***Aproximações e distanciamentos: o diálogo estabelecido entre os poetas*** - observaremos as possíveis convergências e divergências entre os fragmentos observados de Safo e os poemas de Catulo.

2 SAFO E A PRODUÇÃO POÉTICA DE SEU TEMPO

Pouco se sabe sobre quem de fato foi Safo. Das poucas informações que temos atualmente, as que são consenso entre os estudiosos, é de que Safo foi uma mulher, poeta e musicista. Segundo Flores (2017), Safo produzia um tipo de poesia que era feita para ser recitada acompanhada ao som da lira, porém toda a sua música, bem como toda a música do período arcaico grego, foi perdida. Dessa forma, o contexto de produção e circulação dessas poesias era o da oralidade e, portanto, sua poesia apenas veio a ser compilada de forma escrita séculos depois do que se acredita que tenha sido o momento de sua produção, dentro do período helenístico. Safo teria vivido entre o fim do século VII a.E.C. e o início do século VI a.E.C. na cidade de Mitilene, a principal da ilha de Lesbos, embora acredite-se que tenha nascido em uma outra cidade da ilha, chamada Êresos.

As edições críticas escritas das poesias de Safo se tornaram mais frequentes no período helenístico, a partir do século III a.E.C. De acordo com Ragusa (2013), atribui-se a Aristófanes de Bizâncio (258 - 180 a.E.C.) a grande tarefa de edição e compilação de uma obra contendo as composições dos maiores poetas líricos antigos, ou seja, da época arcaica. Nessa edição encontravam-se outros 8 poetas juntamente com Safo e isso foi feito na famosa Biblioteca de Alexandria, o baluarte do poderio cultural e político grego após as conquistas de Alexandre o Grande. Quase toda a obra da poeta não chegou até os dias atuais em sua íntegra. Apenas um poema, o primeiro do livro I da sua obra, comumente entendido como um de hino a Afrodite, é o único que está completo, todos os outros foram achados em fragmentos. Diante de todo esse anacronismo em torno da figura de Safo e de sua obra, Flores (2017) também chama atenção para a questão da autoria nesse caso. Pensamos nesse mundo da Grécia arcaica, onde, como já foi dito, a oralidade era o meio de produção e circulação e ao fato de que essas poesias apenas foram compiladas em edição escrita mais ou menos trezentos anos após a morte de Safo. É muito difícil portanto precisar com toda a certeza que os poemas são dessa pessoa chamada Safo e que viveu na ilha de Lesbos. Existem mais de 2.300 anos que nos separam dessa provável autoria.

Dessa maneira, o que podemos entender é que no passado, esses textos corriam pelos lugares com o nome de Safo e que quando alguém recitava algum desses poemas essa pessoa incorporava, de certa forma, a figura de Safo. “Assim a

autoria é a função que reúne os poemas diante de um sentido corporal, do corpo sáfico, passando pelos corpos cantantes sáficos, até o *corpus* sáfico que vai se formando ao longo dos séculos.” (FLORES, 2017, p. 10).

Para além do termo oralidade, o teórico Paul Zumthor (2001) traz um outro nome, que julga melhor para definir esse conceito dentro da poesia: vocalidade ou vocalização, isto quer dizer, o uso da voz em sua historicidade. Acerca da questão em torno do aspecto vocal na construção poética, esse autor em seus estudos, estabelece três tipos de oralidade. O primeiro tipo tem caráter primário e imediato, nesse caso não há nenhum contato com a escrita, esta se encontra em sociedades sem qualquer tipo de simbolização gráfica ou que não foram alfabetizados. Os outros dois tipos são os que coexistem com a escrita, os quais o autor nomeia de oralidade mista e oralidade segunda.

A oralidade mista acontece quando a influência da escrita ainda acontece de forma externa atrasada e parcial; já a oralidade segunda demonstra uma tendência ao esgotamento dos valores da voz em seu uso e no imaginário. A oralidade mista coexiste com uma cultura escrita, e a oralidade segunda está atrelada ao mesmo tempo a uma cultura letrada, ou seja, onde toda a expressão é mais ou menos marcada pela presença da escrita (ZUMTHOR, 2001). Nesse sentido, o conceito de oralidade mista torna-se útil para nos ajudar a compreender um pouco melhor o contexto de produção das composições de Safo. Sabemos que de alguma forma a escrita já existia, porém a oralidade ainda se impunha como meio mais utilizado de propagação desses materiais.

Em convergência com o que foi trazido nos parágrafos anteriores sobre a incorporação através da voz, do *corpus* sáfico, podemos buscar em Zumthor (2001), mais informações que nos auxiliam na compreensão dessas questões. O autor afirma que “[...] quando um poeta ou seu intérprete canta ou recita (seja o texto improvisado, seja memorizado), sua voz, por si só, lhe confere autoridade. O prestígio da tradição, certamente, contribui para valorizá-lo; mas o que integra nessa tradição é a voz.” (ZUMTHOR, 2001, p. 19). Sendo assim, mesmo que o texto que foi cantado ou recitado tenha sido composto por escrito em algum momento, o fato dele ser exibido, como no contexto de Safo, por meio da memória, com o acompanhamento da música e uma audiência, isso confere um grau performático muito maior do que uma leitura apoiada em algo físico escrito, como por exemplo um livro se pensarmos na modernidade, ou no caso da Antiguidade, alguns rolos de papiros.

Dessa forma, muito dessa tradição escrita da poesia sáfica passou por vários desvios ao longo dos séculos, seja pelos editores ou pelos copistas. Assim, o que chega até nós é um eco, um espectro da Safo, a que é possível, a que resta, em fragmentos e incompleta no meio desses corpos que cantaram o *corpus* de sua poética.

2.1 O CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL DA GRÉCIA ARCAICA FORA E DENTRO DA ILHA DE LESBOS

Neste momento é importante investigarmos um pouco do que teria sido a cultura dos povos antigos gregos. E nesse caso, se entende por cultura todas as manifestações e formas de vida que caracterizam um povo. Segundo Jaeger (2013), o mundo que se inicia com os gregos estabelece de forma consciente um ideal de cultura como princípio formativo. Esse princípio formativo, educativo, da formação espiritual, física e intelectual do povo grego é conhecido pelo abrangente conceito de *paideia*. A prática da educação seria o princípio por meio do qual a humanidade conserva e transmite sua peculiaridade física e espiritual. Na Grécia antiga a educação não era uma propriedade individual, mas algo que pertencia por essência à comunidade. Nesse contexto específico, a educação e a cultura se misturam dentro do conceito de *paideia*. Tanto a cultura como a educação estão relacionadas ao ato de conservação e propagação da forma de existência social e espiritual através da vontade consciente e da razão.

Inicialmente o estilo e a visão artística dos gregos surgem como talento estético. Se assenta mais em instinto, num ato de visão, do que na transferência de uma ideia para a esfera da criação. A idealização da arte, portanto, apenas surge depois, no período clássico. O que nos faz pensar que talvez em Safo, no período arcaico, não havia ainda essa idealização da arte. Isso se reforça quando voltamos a pensar em como essas produções aconteciam naquela época, em que a escrita ainda não era tão difundida e a criação poética estava mais apoiada na oralidade, e os sons são mais instintivos do que as palavras escritas. “As formas literárias dos gregos surgem organicamente, na sua multíplice variedade e elaborada estrutura, das formas naturais e ingênuas pelas quais o Homem exprime a sua vida, elevando-se daí à esfera ideal da arte e do estilo.” (JAEGER, 2013, p. 9).

Os gregos antigos instituíram uma nova valoração do homem. O homem está no centro do pensamento grego. Isso pode ser verificado em diversos aspectos da

sua sociedade: na forma humana de seus deuses; na sua escultura e pintura; no Estado grego, que em sua essência é compreendido do ponto de vista da formação do homem e de toda a sua vida; e “a sua poesia, cujo tema inesgotável desde Homero até os últimos séculos é o homem e seu duro destino no sentido pleno da palavra;” (JAEGER, 2013, p. 12). Como observaremos mais a frente, o homem realmente é o protagonista temático dessa poesia da Antiguidade Clássica. Em Safo e Catulo podemos observar as relações amorosas eróticas dos homens em suas mais diversas especificidades.

Para Jaeger (2013) os verdadeiros representantes da *paideia* são os artistas que não são mudos, ou seja, os poetas, os músicos, os filósofos (no sentido de que usam da técnica com as palavras), os retóricos e os oradores, todos aqueles que trabalham com a linguagem. Esses são os homens de Estado, que assim como os legisladores têm uma missão educadora. Dessa forma, para esse autor, os textos gregos da época arcaica, que concebemos atualmente como literatura, em certo sentido estavam ligados ao conceito da *paideia*.

Reforçando as ideias trazidas por Jaeger, Ferreira (2008) afirma que os gêneros e formas poéticas da Grécia arcaica eram de extrema importância para os gregos antigos pois constituíam uma das primeiras formas de transmissão da cultura. Para autores como Platão, os poetas autores das tragédias e comédias tinham o papel de pais e guias da sabedoria, entender sobre poesia era parte fundamental da educação do homem grego.

Para Ferreira (2008) os gêneros da poesia arcaica se dividem em três tipos: a poesia lírica, a poesia elegíaca, e a poesia iâmbica. A poesia elegíaca teria sido a primeira forma poética que tentou quebrar com as formas fixas em hexâmetros dos poemas Homéricos e das obras de Hesíodo. A elegia, se pensada do ponto de vista formal, é vista como uma variante do hexâmetro, em ritmo dactílico, com a introdução do pentâmetro, e as duas formas alternando-se formam o dístico elegíaco. O pentâmetro é constituído por dois meios hexâmetros com uma pausa do meio. A poesia iâmbica é outra forma poética e musical que aparece cedo na história grega. O iambo podia apresentar um caráter zombeteiro e assim como a elegia era acompanhado da flauta. O termo era usado ao mesmo tempo para designar o tipo de verso e o gênero da poesia.

E finalmente, a poesia lírica que, segundo esse teórico, possuía ritmos e formas variadas e que tomou forma literária no século VII a.E.C. Os poetas líricos cantavam

os seus poemas acompanhados de coros, flautas e principalmente o instrumento que dá nome a esse tipo de poesia, a lira. As poesias líricas podiam ser executadas em honra dos deuses ou em honra dos homens. Dentre as poesias em honra aos deuses, temos alguns tipos que privilegiam especificamente algum deus ou outros que serviam para os mais diversos ritos religiosos, os hinos por exemplo, eram cânticos dirigidos aos deuses; o ditirambo se dirigia em honra de Dionísio; havia o *partenéion* um canto executado por um coro de donzelas; e o *prosódion*, um canto que acompanhava uma procissão. De outra forma, os poemas líricos consagrados aos homens consistiam no: encómio, o elogio a um cidadão ilustre; o epinício, que exaltava uma vitória esportiva nos jogos; o *threno*, um canto fúnebre e a canção de mesa ou *skhólion*.

Definir o termo poesia lírica por si só já constitui uma tarefa difícil. De acordo com Ragusa (2005) a lírica arcaica fazia parte de uma cultura oral e a sua edição foi tardia, em um contexto em que a escrita já se sobrepunha à oralidade, na época helenística a partir do século III a.E.C. O termo, como já vimos, diverge do épico e dramático, e abarca vários subgêneros: elegia, iambos, epitalâmios etc. Ragusa traz outras discussões sobre a conceituação de lírica. Muitos estudiosos ressaltam aspectos como a intensidade da expressão, a musicalidade, a subjetividade, o individualismo, o sentimentalismo e a brevidade, apesar deste último ser bastante discutível, já que podemos encontrar também poemas extensos na lírica arcaica. Mesmo que a maioria desses escritos tenham chegado até nós de forma fragmentária, alguns podem ter tido integralmente extensões maiores do que se pensa.

O Romantismo, através do pensamento de Hegel, trouxe outras visões acerca do que seria a poesia lírica. Nessa concepção estética hegeliana a lírica seria produto do subjetivo, uma expressão interior dos sentimentos da alma, fruto de uma individualidade criativa. Muito desse viés também atrelava aspectos biográficos dos poetas às suas composições. Entretanto, já no século XX, alguns teóricos começam a criticar e fazer ressalvas a essa visão hegeliana da lírica, ao afirmarem que o eu poético é dramático no sentido de que é configurado como um eu fictício, e que os elementos biográficos que podem vir a estar numa obra, são reelaborados e transformados, diluídos e filtrados perdendo seu significado pessoal. Por mais que ocorram traços autobiográficos em uma obra, o discurso do poeta nunca é apenas puramente subjetivo, pessoal, ou até mesmo original como se fez crer grande parte do pensamento estético romântico, mas faz parte de um discurso racional, pensado, arquitetado de uma forma articulada com elementos estruturais intrínsecos

cuidadosamente escolhidos. Nesse sentido, o trabalho poético é uma junção do subjetivo com o objetivo, do emocional com o racional.

Mesmo que tentássemos buscar ligações biográficas na obra de Safo, como já observamos anteriormente, não temos muitas informações disponíveis acerca da vida da poeta. Portanto, nesse caso, o melhor a se fazer é focar no cerne do que estamos pesquisando, os textos fragmentários atribuídos à Safo que conseguiram de alguma forma chegar até o nosso tempo e serem traduzidos. Dessa forma, entendemos também que “cada época criou a sua imagem da poeta com maior liberdade do que normalmente aconteceria se houvesse dados seguros sobre sua existência histórica.” (RAGUSA, 2005, p. 32). A Safo que conhecemos pode ser muito diferente daquela que pode ter produzido esses textos, o importante é compreender que alguém com o nome Safo deu voz a essa poesia em algum momento na Antiguidade.

O Eu é um pronome simulador no discurso da poesia lírica arcaica e que se refere de forma bastante indireta à pessoa biográfica que efetivamente produziu os textos. Dessa maneira, não podemos esperar uma total subjetividade de um poeta grego arcaico. Considerando que a poesia grega arcaica era feita para ser representada por alguém para um público, acompanhada por um instrumento musical. Podemos entender esse Eu lírico arcaico como um Eu performático que é em sua performance impessoal e desligado do eu biográfico.

Para Combe (2009) o surgimento do conceito de sujeito lírico (ou eu lírico) não se separa das relações entre literatura e biografia e da questão problemática da referencialidade nos textos literários. Assim, o teor autobiográfico de um poema vai residir na identificação entre as instâncias do autor, narrador e personagem, que estarão confundidas no emprego da primeira pessoa. Esse emprego da primeira pessoa é algo que tanto Safo quanto Catulo irão fazer em suas composições. Adiante neste capítulo iremos averiguar isso em um exemplo com o poema Hino a Afrodite, onde Safo insere seu próprio nome em um dos versos.

No entanto, o teórico chama atenção para o fato de que o uso da primeira pessoa nos textos poéticos não garante de forma absoluta sua autenticidade, sua referencialidade, e mesmo assim pode estar dentro do âmbito da ficção. Uma das outras contribuições que o autor traz em seu texto sobre esse assunto promove uma distinção entre a literatura narrativa, a literatura dramática, estas proporcionariam uma experiência de ficção, algo que não aconteceria no caso da poesia lírica. Essa diferenciação estaria baseada numa teoria da enunciação. A enunciação faria com

que o eu da poesia fosse de alguma forma mais “real”. A linguagem do poema lírico, nessa perspectiva, faria parte do sistema enunciativo da língua. O eu lírico, assim, seria um sujeito da enunciação.

Contudo, Combe (2009) volta a frisar que outros pensadores, acerca desse tema, discordam e afirmam que a poesia lírica não é menos ficcional do que outros tipos de obras como dramáticas ou épicas, por exemplo.

> Longe de excluírem-se, a verdade e a ficção se apoiam mutuamente, como testemunham, aliás, numerosos textos autobiográficos impregnados de invenção romanesca. Convém então relativizar a polaridade estabelecida pela crítica entre sujeito “empírico” e sujeito “lírico”, entre autobiografia e ficção, entre a “verdade” e a “poesia”, não somente porque todo discurso referencial comporta fatalmente uma parte de invenção ou de imaginação que alude à “ficção”, mas também porque toda ficção remete a estratos autobiográficos, de modo que a crítica não tem como verificar com exatidão dos fatos e acontecimentos evocados no texto autobiográfico ou na “poesia de circunstância” e, assim, avaliar seu grau de “ficcionalidade”; mas, sobretudo, porque a ficção é também um instrumento heurístico, de forma alguma incompatível com a exigência de “verdade” e de “realidade” (COMBE, 2009, p. 123-124, tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo).

Nessa perspectiva podemos pensar também esses limites entre ficção e realidade não apenas na obra de Safo, mas também na de Catulo, que produziu alguns poemas que podem se encaixar no que Combe chama no trecho citado acima de “poesia de circunstância”. Essa relação entre Catulo e a poesia de circunstância será melhor abordada no próximo capítulo. O que as discussões de Combe trazidas acima podem nos contribuir é pensar como a crítica em torno de ambos os autores (ainda mais de Safo), não consegue também “verificar com exatidão” o que seria fato ou ficção em seus fragmentos e poemas. A questão da longa distância temporal também contribui muito para que isso aconteça, isso acontece especialmente no caso de Safo, em que, vários fatores já expostos aqui, contribuem para isso: o forte caráter oral das produções de seu tempo, a compilação escrita sendo realizada séculos depois etc.

Dessa forma, então, uma maneira mais adequada de se tratar a questão seria a de considerá-la como um processo dinâmico, uma transformação ou um jogo. Nesse viés o eu lírico seria então um sujeito autobiográfico em vias de ser ficcionalizado e ao mesmo tempo um sujeito fictício que se reinscreveria na realidade empírica em um movimento de pêndulo expondo a ambivalência da definição desse sujeito lírico.

Em *History of Greek Literature*, Albin Lesky (1966), dedica todo um capítulo dessa obra ao período arcaico da poesia grega. Assim como em outros trabalhos relacionados ao tema, o autor reforça a importância que a cultura oral tinha no processo de formação dessas primeiras formas poéticas da Grécia arcaica. Muitos tipos de canções já são atestados dentro dos poemas homéricos. Nessa época um importante papel é desempenhado pelo culto dentro da poesia. Os cultos religiosos também são parte importante no período arcaico nas canções de casamento (*hymenaios*) ou de morte (*threnos*). Havia também canções de trabalho e para várias outras ocasiões, desde carregamento de água à fabricação de pão. Lesky também elenca o subgênero canções populares que certamente existiam entre os gregos antigos mas que foram colocadas ao fundo pela força da "alta poesia", ou seja, a épica.

Assim como o pensamento trazido por Ragusa acima, Lesky neste trabalho vai afirmar que "A lírica enquanto uma ideia que luta pela realização dentro de uma forma definida de composição não é encontrada nas antigas teorias de arte." (LESKY, 1966, p. 108, tradução nossa). O termo lírica é de cunhagem helenística, portanto, posterior ao tempo da poesia arcaica e expressava um conceito bem definido: a poesia acompanhada do som da lira. Ao formar um cânone de nove poetas líricos, os Alexandrinos tinham em mente como critério qualquer poesia que tivesse sido pensada para ser acompanhada de instrumentos de corda (lira, cítara…) ou flauta, combinados ou separados. Esses poetas eram: Alceu, Safo e Anacreonte representando a lírica pessoal, e os liristas corais Álcman, Estesícoro, Íbico, Simónides, Baquílides e Píndaro.

Embora usemos aqui o termo lírica, e os próprios helenistas em sua maioria também usem esse termo para se referir à poesia grega como um todo, alguns outros estudiosos assim como Ragusa (2013, p. 12) chamam a atenção para a ocorrência de um outro termo muito mais antigo, da própria época arcaica, a *Mélica*. E afirma logo em seguida: "O gênero da poesia mélica é, basicamente, o das composições destinadas à performance cantada em coro ou solo, com acompanhamento da lira - no caso da modalidade coral, junto a outros instrumentos; daí repare-se, o termo lírica (*lyriké*), na acepção antiga." (Ibid.). Para Lesky (1966) o conceito da mélica, ou lírica (como ele se refere) arcaica também consistia em dois tipos: a lírica coral e o canto individual. No entanto, essa separação não era bem clara na antiga teoria da arte. O canto individual, também chamado de lírica monódica, era a poesia destinada a ser

performada por apenas uma pessoa. A lírica coral, como seu nome sugere, era a poesia feita para ser performada por um grupo.

A forma da lírica arcaica consiste geralmente no seguinte esquema: as composições monódicas são estróficas, mais breves e menos complexas do que as coral e as suas estrofes têm estrutura métrica iguais; já as composições coral eram um pouco maiores e com variações métricas mais complexas. Quanto ao conteúdo, a lírica monódica tratava de múltiplos temas, que estão sempre de alguma forma atrelados à vida cotidiana da pólis, a algo que aconteceu em um passado recente e situações particulares da existência humana. A lírica coral, no entanto, não é tão variada em temas quanto a monódica. O que a diferencia mais é o tom celebrativo, uso maior da narrativa de mitos e a autorreferência à performance que o coro executa. Como já compreendemos, a poesia dessa época se concretizava, existia efetivamente em sua performance cantada, essa performance acontecia tanto em espaços mais privados: como os simpósios, que ocorriam nas casas de aristocratas e governantes; quanto em espaços mais públicos: os festivais cívico-religiosos que eram organizados pela pólis para honrar algum deus. Todas essas ocasiões estavam incluídas no cotidiano do povo grego, que como já observamos anteriormente, viviam na época arcaica uma cultura predominantemente oral (Ragusa, 2013).

Lesky (1966) também faz uma divisão entre os principais subgêneros: os iambos e as elegias, e traz os mais significativos poetas da época arcaica que produziram esse tipo de lírica. Como Arquíloco de Paros, Simónides e Hipponax de Éfeso. Em Paros, ilha do mar Egeu, havia um antigo culto à deusa Deméter, e segundo o autor é significativo que a culminação da poesia iâmbica deveria ter vindo de um contexto cultural prévio como esse. Mais uma vez estamos diante de ritos religiosos que estão intimamente ligados à lírica arcaica. Nos cultos de fertilidade ligados à deusa Deméter, uma característica muito difundida é a grosseria, muitas vezes violentamente obscena, invectiva. Esse tipo de obscenidade violenta que fazia parte dos cultos tradicionais foi usada nos iambos. Nesse sentido, um dos poetas que mais soube transformar esses cultos tradicionais em poesia iâmbica foi Arquíloco, que viveu em Paros na segunda metade do século VII a.E.C. Da mesma forma, segundo o autor, Safo soube usar as canções populares, principalmente as atreladas ao casamento, para compor seu próprio estilo de composição poética.

Sobre a elegia, o autor considera que diversas fontes apontam o lamento sobre a morte como a função e matéria original desse subgênero poético. De forma

cronológica a história da elegia teria começado com Calino de Éfeso. Calino era um velho contemporâneo de Arquíloco e viveu uma época de guerras, é presumido que fosse um membro da aristocracia militar. Os versos elegíacos de Calino são fortemente influenciados pela poesia épica e trazem um caráter guerreiro e o ideal patriótico de auto sacrifício.

Tirteu foi outro poeta arcaico que, assim como Calino, também compôs elegias que traziam esse tema da guerra, a sua arbitrariedade e a defesa da pólis contra invasores. Esses dois poetas marcam a criação de uma elegia política que seria ouvida por todo o tempo de duração do regime das pólis na Grécia antiga.

Por outro lado, as elegias que encontramos dentro do que restou da obra de Mimnermo de Colofão, nos dão um tom um pouco diferente das poesias de Tirteu e Calino. Há uma lamentação da iminência pela perda da juventude e chegada da velhice, da efemeridade da vida humana, o elemento do mito também aparece de forma mais acentuada nas elegias de Mimnermo.

No tempo em que Safo viveu, Lesky (1966) afirma que a ilha de Lesbos já tinha uma grande reputação para a poesia e a música. Grande parte disso deve-se a uma lenda de que após a morte de Orfeu, sua cabeça e a sua lira foram levadas pelas ondas até a ilha onde foram sepultadas. Pouco tempo antes de Safo, Lesbos já havia se tornado conhecida por meio de sua música, através de Terpandro de Antissa, que a tradição antiga considera como o inventor da lira de sete cordas. Píndaro, em um de seus fragmentos, faz uma ligação entre a invenção de Terpandro e o fato de que os Lésbios adquiriram familiaridade com os instrumentos de muitas cordas por meio das trocas culturais com o reino vizinho da Lídia em festas. Novamente observamos aqui a influência oriental nos gregos da Ásia Menor, algo que chegará até a poesia de Safo.

Terpandro ficou conhecido por estar associado à primeira fundação de uma escola de música, o que ocorreu em Esparta e acredita-se que suas maiores contribuições teriam sido na lírica coral, apesar de pouco se saber sobre isso. Terpandro também preparou textos de Homero para apresentação musical e está associado ao desenvolvimento do “nome”, uma forma antiga de canção sagrada dedicada ao deus Apolo. No entanto, como muitos outros artistas dessa época, são raros os fragmentos de Terpandro, e, mesmo que eles sejam atestadamente de sua autoria, ainda assim pouco podem nos fornecer sobre a sua lírica.

A poesia de Safo pode ser bastante versátil. Em seus fragmentos podemos encontrar tanto poesias da lírica monódica, quanto poesias na lírica coral, cantos em formas de diálogos e epitalâmios. De acordo com Ragusa (2005) os epitalâmios consistiam em canções de casamento e que alguns helenistas afirmam apoiados em testemunhos antigos que esse subgênero fazia parte dos poemas mais conhecidos e divulgados de Safo na Antiguidade. Segundo essas fontes, a poeta escreveu uma quantidade muito grande de epitalâmios, o suficiente para ocupar um livro inteiro de sua compilação feita pelos editores Alexandrinos. Embora outros estudiosos da área sejam reticentes a essa afirmação, o livro IX de Safo é conhecido por ser o livro dos epitalâmios.

Não é estranho pensar que Safo pode ter escrito muitos epitalâmios, pois sua divindade favorita era Afrodite, deusa que estava diretamente ligada a aspectos como a paixão, beleza, reprodução e fecundidade. Os epitalâmios, sendo canções de casamento podem nos revelar muitas características das cerimônias matrimoniais da Grécia arcaica. Nesse sentido, é importante compreender também como esses epitalâmios podem nos auxiliar em investigações acerca do amor erótico na poesia de Safo.

A época da Grécia arcaica foi marcada por diversas mudanças no contexto social das pólis gregas. Nesse período vemos a reintrodução da escrita por meio do alfabeto fenício e a sua lenta difusão, a compilação escrita dos poemas de Homero. A maior prosperidade econômica das *cidades-estado* ocasionou num aumento demográfico e urbano, e também a expansão marítima e comercial que causou várias colonizações gregas em áreas da Ásia Menor, sul da Itália e Egito. Isso proporcionou uma aproximação maior e trocas culturais entre a Grécia e o Oriente próximo, principalmente em locais como Lesbos, a ilha onde Safo viveu, que era vizinha do reino oriental da Lídia (atual Turquia). Essa tendência orientalizante teria durado por volta de um século (750 - 650 a.E.C.) e compreender esse processo nos ajuda também a entender melhor a poesia de Safo, pois a deusa que é destaque em seus fragmentos, Afrodite, é “reconhecida como marcadamente oriental desde a Antiguidade.” (RAGUSA, 2005, p. 79). Sendo uma figura muito presente nos fragmentos de Safo, Afrodite é uma divindade que sempre traz consigo o erotismo e vários outros aspectos ligados como a beleza, a paixão, a fertilidade, a sedução, entre outros.

Isso pode ser verificado já no primeiro e mais famoso poema de Safo, o que provavelmente está mais íntegro até os dias atuais, falamos do Hino a Afrodite. Flores (2017) argumenta que são grandes as possibilidades desse hino ser o poema de abertura do Livro I de Safo no período helenístico. É citado por duas pessoas na Antiguidade, Dionísio de Halicarnasso, que a vê como um exemplo de estilo refinado e Hefestião que a cita como exemplo métrico.

Nos versos do poema podemos verificar vários aspectos que Ragusa (2005) discorre em sua pesquisa sobre a influência orientalizante na construção da figura da deusa Afrodite. Mas principalmente também os sintomas de quem está tomado pelo *éros,* por esse sentimento do amor erótico.

> Multifloreamente Afrodite eterna
> Zeus te fez ó roca-de-ardis e peço
> deusa não permita que dor e dolo
> domem meu peito
>
> venha aqui se um dia ao ouvir meu pranto
> longe sem demora você me veio
> logo que deixava teu lar paterno
> plenidourado
>
> sobre o carro atado e velozes aves
> te levaram várias à negra terra
> numa nuvem de asas turbilhonantes
> na atmosfera
>
> junto a mim no instante você sorrindo
> deusa aventurada de face eterna
> perguntou-me por que de novo sofro
> chamo de novo
>
> por que ainda deixo nascerem chagas
> sobre o peito quem eu de novo devo
> seduzir e dar aos amores? quem ó
> Safo te assola?
> pois se agora foge virá em breve
> se presentes nega dará em breve
> se desama agora amará na hora
> mesmo que negue
>
> venha agora aqui me livrar das longas
> aflições conceda aos afãs que anseio
> neste peito e seja aliada nesta
> linha de luta.
> (SAFO, 2017, p. 29-31).

Nos dois primeiros versos desse poema, que é uma súplica a deusa, encontramos características atribuídas à esfera de atuação que engloba Afrodite. A

primeira palavra, “multifloreada”, é um neologismo que afirma a afinidade da divindade com as flores. A flor, principalmente a rosa, é um símbolo que acompanha Afrodite em muitos dos fragmentos de Safo, é a sua flor preferida. E essa flor, devemos reconhecer, é comumente associada até os dias atuais como símbolo de paixão e amor erótico.

Afrodite torna-se na maioria dos fragmentos de Safo, incluindo esse, a deusa mais presente, através de apelos e orações, sempre por causa de algum sofrimento amoroso. Safo pede que a deusa não permita que ela sinta dor em seu peito, a convoca para ouvir seu choro. Na quarta estrofe, Afrodite recebe o apelo e dirige-se até a Safo suplicante para ouvi-la e a questiona por que ela sofre novamente, o que implica dizer que não é a primeira vez que tal situação acontece. O amor erótico nesse poema, se expressa como “chagas no peito”, aparentemente não correspondido já que “agora foge”, “presentes nega”, “desama agora”, mas com a intervenção da deusa, logo isso será revertido.

O diálogo que se estabelece nesse poema entre Afrodite e Safo demonstra uma alteridade com o divino, com o sagrado. A conversa franca entre deusa e suplicante instaura um certo grau de tensão dramática nos versos que podem reforçar o princípio ficcional do eu lírico. Safo quase que convoca a deusa como uma amiga, para que ela seja uma aliada sua, uma companheira no campo de batalha, na “linha de luta” que se trava dentro do contexto dessa tensão provocada pelo enamoramento, pela ação causada por causa do amor erótico. O elemento do diálogo, portanto, pode significar a exibição, entre outras coisas, de um dos aspectos que mais se destacam na poesia de Safo: a sua forte relação com o sagrado, o divino.

2.2 SAFO E OS POETAS DE SEU TEMPO

“Safo é a única mulher entre os poetas líricos arcaicos e seu nome é referido desde sua época à Roma antiga.” (RAGUSA, p. 55). Havia outras poetas na Grécia antiga, mas nenhuma delas foram contemporâneas a Safo. Mirtes e Corina são as outras mulheres poetas das quais também temos acesso a alguns fragmentos. Mirtes teria sido a poeta mais próxima de Safo, tendo nascido em torno de 520 a.E.C; Corina, por outro lado, possui datas biográficas bastante imprecisas e divergentes, por carência de dados mais concretos a contemporaneidade desta última nunca é comprovada.

Ragusa (2005) destaca outros nomes de mulheres na poesia grega antiga, algumas das quais não temos nem mesmo fragmentos de sua produção poética, apenas registros biográficos-histórico: Tessila (séculos VI - V a.E.C.), Praxila (século V a.E.C.), Erina (séculos IV - III a.E.C.), Moiró (século III a.E.C.), Anite (séculos III - II a.E.C.) e Nóssis (século III a.E.C.). Os nomes dessas poetas referenciados junto com o de Safo, aparecem em um epigrama da Antologia palatina que tem autoria atribuída a Antípatos de Tessalônica (século I a.E.C.).

Por outro lado, quando falamos de poetas masculinos temos uma boa quantidade de nomes contemporâneos a Safo. Na Antologia Palatina também encontramos mais referências ao nome de Safo, nos epigramas 184 e 571, ambos contidos no livro IX. A tradução que veremos abaixo é de autoria de (Ragusa, 2013, p. 11)[2]:

> Ó Píndaro, boca sacra das Musas, e loquaz Sirena -
> Baquílides! -, **e graças eólias de Safo,**
> e escrita de Anacreonte, e quem da fonte homérica
> extraiu sua própria obra - Estesícoro! -,
> e doce página de Simônides, e Íbico, que
> de Peitó e dos meninos colheu a doce flor,
> e espada de Alceu, que o sangue de tiranos muitas vezes
> derramou, protegendo as leis da pátria,
> e suavicantantes rouxinóis de Álcman! Sede graciosos, vós
> que fincastes o início e o fim de toda a lírica.
> (Antologia palatina, livro IX, epigrama 184, grifos nossos)
>
> Gritou alto de Tebas Píndaro; soprou deleites
> com voz dulcissonante a musa de Simônides;
> brilha Estesícoro e também Íbico; era doce Álcman;
> deleitáveis sons dos lábios entoou Baquílides;
> e Peitó falou junto a Anacreonte; e coisas variegadas canta
> Alceu, cisne lésbio na Eólida;
> **e dentre os homens Safo não é a nona, mas, entre amáveis Musas, a décima Musa registrada**.
> (Antologia palatina, livro IX, epigrama 571, grifos nossos).

Dentre todos esses nomes, o de Safo se destaca como sendo o único de uma mulher no cânone dos nove arcaicos. A graciosidade de suas composições é destacada no epigrama 184, e é consagrada como uma das musas, uma musa adicional, a décima, já que eram apenas nove delas, assim como o número de poetas dessa compilação helenística. Alguns dos nomes citados foram poetas que se presumem terem vivido na mesma época de Safo.

---

[2] RAGUSA, Giuliana. **Lira grega**: antologia de poesia arcaica. São Paulo: Hedra, 2013.

Apesar de termos suas datas de nascimento e morte desconhecidas, Ragusa (2013) considera Álcman como o poeta mais antigo da poesia da Grécia arcaica do qual possuímos fragmentos preservados atualmente. O lugar onde Álcman viveu, Esparta, como já observamos anteriormente, era conhecido por sua reputação na música através das escolas de Terpandro. Em Esparta, Álcman exerceu suas atividades provavelmente nos fins do século VII a.E.C. e início do século VI a.E.C. Não é certo que Álcman tivesse nascido em Esparta, mas suas composições são todas feitas no dialeto lacônio da região dessa pólis.

A pesquisadora também chama atenção para o fato de que, mesmo com todas as incertezas sobre a vida de Álcman, o que importa na verdade, é compreender que a poesia dele está inserida "no universo histórico, mítico e cultural espartano da época, em que se fazia particularmente relevante o cultivo da música e da dança [...]" (RAGUSA, 2013, p. 39). Além disso, é necessário frisar que Álcman é o primeiro poeta conhecido a produzir partênios, um subgênero poético arcaico do qual ficou extremamente reconhecido na Antiguidade. Os partênios faziam parte da lírica coral, pois eram canções entoadas por um coro de *parthénoi* (garotas virgens) para performances nos festivais públicos cívico-religiosos já mencionados acima. São os partênios que compõem os textos mais extensos que ainda existem de Álcman. Dentro da obra do poeta, também encontramos a poesia amorosa, que pode ter sido de caráter monódico em performance e, portanto, pertencente ao âmbito dos simpósios.

Estesícoro foi outro poeta importante desse período arcaico e também é o mais antigo pertencente à região da Magna Grécia. Segundo Ragusa (2013), é mais comum que ele seja chamado de "Estesícoro de Himera", pois essa teria sido a cidade onde ele viveu a maior parte da sua vida. Himera era uma rica cidade conhecida por sua arte e arquitetura com características acentuadas pan-helênicas, e foi fundada na costa setentrional do que atualmente é a ilha italiana da Sicília. Acredita-se que Estesícoro terminou sua vida em outra colônia grega na Sicília, Catânia, na costa leste. A poesia dele foi composta no dialeto dórico poético, e é em sua essência, de caráter narrativo, com conteúdo e dicção épicos, porém feita na forma métrica da lírica. Por isso, esse poeta é associado a Homero de forma constante em testemunhos antigos.

Uma das grandes questões levantadas por Ragusa (2013) acerca de Estesícoro é o modo da performance de suas canções. Acredita-se que as ocasiões

das apresentações fossem as festas cívico-religiosas das colônias gregas em que viveu e as competições de recitação que poderiam existir nesses festivais. É bem provável que essa poesia de caráter mítico-narrativo de Estesícoro tivesse um ritmo mais lento e mais próximo do fluir característico da poesia épica, se diferenciando assim, em alguma medida, da lírica coral vigente de sua época. O que o difere também de outros poetas do cânone dos nove arcaicos, como Álcman, Baquílides e Píndaro, é que o mito não é apenas um mero elemento em suas composições, mas o cerne temático de seus versos, o que podemos constatar já nos títulos de suas obras como *Saque de Tróia, Oresteia, Gerioneida, Tebaida*.

No entanto, há um problema levantado e amplamente discutido sobre a natureza das canções de Estesícoro. O papiro que contém os fragmentos da *Geroneida*, ou como também é conhecida, *A luta de Héracles contra Gerião*, tem mais de 1300 versos; já os fragmentos da *Tebaida* contêm cerca de 1600 versos. Ao compararmos com o material de outros poetas corais, percebemos que esses poemas de Estesícoro são incomumente mais longos. Então como um coral cantaria e dançaria canções tão extensas? Estesícoro era realmente um poeta da lírica coral ou um poeta monódico acompanhado de lira e cítara? Diante disso, alguns pesquisadores afirmam que não devemos duvidar da capacidade de memória de um coro que estava incluído dentro de uma cultura profundamente oral, diferente da nossa contemporânea. Essa insistência de colocar Estesícoro entre os compositores da lírica coral vem da própria etimologia de seu nome: *éstesen* (o que estabeleceu), *Khorón* (o coro), geralmente acompanhado da cítara.

Íbico é mais um dos poetas da Magna Grécia do qual se tem algo preservado de sua obra. Natural da colônia de Régio, no sul da Itália, ele fazia parte da aristocracia local e esteve em outros lugares do mundo grego de sua época, incluindo a ilha de Samos, onde ficou conhecido como protegido do tirano local, Polícratos. A poesia de Íbico, assim como a de Estesícoro, foi produzida no dialeto dórico poético com influência de epicismos e eolismos. Em seu *corpus* de canções, a maioria são de cunho erótico-amorosas, porém também há algumas de teor mítico-narrativo. Existe também a possibilidade de Íbico ter produzido epinicíos, o gênero que celebra a honra de algum atleta vencedor dos jogos Olímpicos.

Dessa forma, esse poeta é visto por pesquisadores tanto como um monodista, por suas canções eróticas, quanto como um poeta coral, por suas canções mítico-narrativas. Em relação ao estilo das composições de Íbico, “chama a atenção [...] a

adjetivação cumulativa aos substantivos próprios e comuns [...]" (RAGUSA, 2013, p. 156). Quanto aos temas, o destaque vai para a paixão e o elogio de caráter erótico, esses elementos se unem em um tipo muito específico de canção da qual Íbico obteve muita reputação na Antiguidade, o *paidikón*. No contexto dessas canções um homem adulto canta uma canção de elogio para um belo menino que deseja seduzir na ocasião do simpósio, local de performance dessa lírica monódica.

Ainda ressaltamos aqui por meio dos estudos de Ragusa (2013) como a produção de Safo pode ter contribuído para o tratamento desses temas em Íbico.

> Do ponto de vista da **linguagem erótica**, na qual ouvimos os **ecos da dicção sáfica**, cabe ainda ressaltar o uso metafórico da natureza, [...]; e quanto ao modo como **a paixão, o desejo e os deuses que os governam (Eros e Afrodite)** são apreendidos, atente-se para a prevalência do aspecto sombrio de seu tratamento, do qual se sobressai antes o tormento do que o prazer da experiência erótica. (RAGUSA, 2013, p. 156, grifos nossos).

Esse tipo de abordagem em torno do amor erótico como patologia, uma doença da alma, algo que traz sofrimento - que também apresenta manifestações físicas como podemos observar em alguns fragmentos de Safo - é bastante característico da poesia erótica arcaica.

Anacreonte é o próximo nome dessa lista de poetas arcaicos. Natural da região da Jônia (atualmente litoral centro-sul da Turquia), nasceu na colônia grega de Teos, mas percorreu outros locais do mundo grego na época. Ragusa (2013) afirma que a expansão do Império Persa forçou a saída dos habitantes da ilha de Teos em 540 a.E.C, o que incluía Anacreonte. Após isso, essa população fundou a colônia de Abdera na Trácia. Logo depois o poeta teria ido para a ilha de Samos, ficando na corte do tirano Polícrates, na mesma época em que lá esteve Íbico. A estadia de Anacreonte na corte de Samos foi contada por Heródoto, que demonstrou características do simpósio no palácio real, esta que é a ocasião de performance das suas canções e também das de Íbico, inseridos no âmbito do luxo, do poder, e da instabilidade política. Assim era também em Atenas, para onde Anacreonte foi e ficou sob patrocínio dos Pisistrátidas, Hípias e Hiparco, ambos filhos de Pisístrato. No entanto, em 514 a.E.C, depois do assassinato de Hiparco, o poeta teve que novamente buscar abrigo em outro local, na região da Tessália, norte da Grécia, onde ficou com a aristocracia do lugar. Em algum momento de sua vida retornou para Atenas onde teria morrido aproximadamente em 485 a.E.C.

A poesia de Anacreonte é colocada em relação com a de Alceu e Safo. “De pronto seus grandes temas, que são *éros* e o vinho, que fazem dele um poeta do simpósio, eminentemente, e de canções monódicas, nas quais ressoa a mélica de Safo e Alceu.” (RAGUSA, 2013, p. 174). Porém, a pesquisadora ressalta a diferença entre os dois lésbios e o poeta de Teos. As canções de Anacreonte são de caráter hedonista. O ato de celebrar os prazeres da vida é ponto central do *corpus* preservado de sua poesia. Do ponto de vista estilístico, a obra de Anacreonte se apresenta “[...] em versos de notáveis refinamento e sofisticação, graciosidade e ironia, chistes espirituosos e argúcia, linguagem ambivalente e leveza, resultantes de um exercício que se vai revelando fruto de um poetar intelectualizado, distinto daquele dos poetas mais arcaicos,” (Ibid.).

A produção de Anacreonte vai ressoar na tradição iconográfica de Atenas, e posteriormente em toda a Grécia helenística e no mundo latino. Sua relevância com certeza se atesta na existência de uma compilação chamada *Anacreontia*, que está preservada em um manuscrito do século X. Esse compilado contém aproximadamente 60 poemas de autoria desconhecida, mas que refletem através do nome uma certa imitação nesses textos do estilo de Anacreonte.

Por fim, chegamos aos poetas tardios arcaicos, na transição entre a era arcaica e a era clássica, são eles: Simônides, Baquílides e Píndaro. Desses poetas, possuímos um corpus consideravelmente maior preservado e mais informações sobre suas vidas. Simônides nasceu em 556 a.E.C. na ilha de Ceos, no sudeste da região da Ática, com dialeto e cultura jônicos. A relação política entre o poeta e um tirano patrocinador acontece nesse caso. Simônides também percorreu diversas pólis gregas e era pago com moedas e presentes pelo seu entretenimento com suas composições. Esteve em Atenas na mesma época em que lá estava Anacreonte, e ficou sob proteção do tirano Hiparco. Após isso, passou um tempo na Tessália, onde ficou nos palácios da aristocracia local. Teria vivido seus últimos anos na Sicília, permanecendo na corte de Hierão, tirano da colônia grega de Siracusa, vindo a falecer entre 468 e 464 a.E.C.

A ocasião de performance mais ocorrente na lírica de Simônides é o do simpósio palaciano, que tem mais pessoas que o simpósio restrito a casa dos aristocratas, e menos pessoas que os grandiosos festivais cívico-religiosos. Nas suas composições já se pode observar um distanciamento maior da linguagem épica, métrica mais livre e elaborada, as metáforas também passam a ir mais além do que

se fazia antes, a expressão emocional aumenta e há uma certa autoconsciência artística. Simônides teria sido o primeiro poeta dessa tradição sobrevivente que teorizou a natureza e função da poesia. Suas canções foram compostas em dialeto poético dórico e estão em vários subgêneros. Os principais subgêneros em que mais encontramos fragmentos de Simônides, cerca de 140 encontrados até então, são as canções corais para honrar homens e não deuses. Os epinícios, para honrar a vitória de algum atleta nos jogos; e o treno, que já citamos anteriormente, e cumpria a função de canto de lamentação fúnebre, um elogio ao morto e consolação para os vivos.

Nesses dois subgêneros, assim como em outros que possuem essa característica do encômio, se estabelece uma função da poesia de deixar o nome do homem gravado na memória. Os testemunhos antigos afirmam que Simônides foi muito reconhecido em seu tempo, visto como um "[..] homem habilidoso, prudente, prático." (RAGUSA, 2013, p. 119). Algo que se reflete no "tom sereno e grave" de seus versos, "e o tratamento sóbrio de grandes temas de caráter filosófico - a definição da excelência ou virtude *(areté*), por exemplo." (Ibid.). Este último conceito, que inclusive já observamos anteriormente discutido por Jaeger (2013), é de suma importância para compreendermos melhor a cultura da Grécia antiga.

Baquílides, por sua vez, foi conterrâneo de Simônides, que os antigos acreditavam ser seu tio, e neto de um atleta com o mesmo nome. Da mesma forma que os poetas anteriores, Baquílides percorreu grande parte do mundo grego arcaico se beneficiando do patrocínio de tiranos em suas cortes. Suas canções estão em dialeto poético dórico, e são bastante versáteis quanto aos subgêneros, sendo tanto monódicas como corais, feitas para serem performadas nos simpósios palacianos, festivais públicos cívico-religiosos e celebração de vitórias em jogos, procissões e festas palacianas.

A respeito da forma e estilo de seus fragmentos, Ragusa (2013) destaca a recorrência na composição métrica em estrutura triádica, algo que já observamos na poesia de Estesícoro. Além disso, chama a atenção o largo uso de epítetos compostos e neologismos. Ao tratar do mito, Baquílides procura se aproximar de seu público através da memória compartilhada dessas histórias tradicionais, humanizando cada vez mais o herói. O poeta também é reconhecido por seus epinícios e ditirambos. Sobre os epinícios já os compreendemos em sua função de canções para celebrar vitórias de atletas nos jogos gregos. Sua performance era mais coral do que monódica. Quanto à definição de ditirambo, esta foi e ainda é debatida por muitos estudiosos,

que, no entanto, não chegam a nenhum consenso sobre do que exatamente se trata esse subgênero. Antes de 1896 existiam aproximadamente 100 versos preservados de Baquílides, nesse ano a descoberta de um rolo de papiro acrescentou 14 epinícios e 6 ditirambos à obra preservada do poeta arcaico, que somados acrescentam cerca de mil versos ao conjunto de fragmentos de Baquílides.

Píndaro é cronologicamente o último poeta arcaico do qual possuímos um *corpus* preservado de poemas e também é provavelmente o que mais se tem informações sobre. Nasceu em 518 a.E.C. em um lugar próximo a Tebas. Pertencente a uma família aristocrática, segundo Ragusa (2013) testemunhos antigos afirmam que Píndaro foi para Atenas aprimorar sua formação poética e aos 20 anos já gozava de boa reputação, sendo patrocinado por uma família da aristocracia da cidade de Larissa. Viajou também por toda a Grécia, o continente, suas ilhas e suas colônias. Teria falecido logo após 446 a.E.C, data da sua última ode, a Ode pítica 8.

Dentre toda a produção preservada arcaica e tardo-arcaica, o maior *corpus* e em melhores condições de preservação certamente é o de Píndaro, especialmente seus epinícios, que estão quase todos intactos. O poeta compôs esse tipo de canção para todos os quatro jogos gregos e pan-helênicos mais importantes: os Jogos Olímpicos (que aconteciam no templo de Zeus Olímpio, em Olímpia); os Jogos Píticos (que tinham lugar no templo de Apolo Pítio, em Delfos); os Jogos Nemeicos (em Nemeia, no templo de Zeus); e os Jogos Ístmicos (no Istmo de Corinto, no templo de Posêidon). Todas estão distribuídas em 4 livros: Odes olímpicas (com 14 epinícios); Odes píticas (12 epinícios); Odes nemeicas (11 epinícios); Odes ístmicas (8 epinícios). Essas canções têm em média 100 versos, mas a maior delas chega a 300 versos. O renome de Píndaro vem principalmente por seus epinícios, mas ele também compôs em vários outros subgêneros que já observamos aqui em outros poetas, como o partênio, o treno, o ditirambo e o encômio simposiástico.

A poesia de Píndaro é composta no dialeto dórico poético, com performances mais corais do que monódicas. Assim como Baquílides e Estesícoro, notamos na lírica pindárica o uso com frequência da estrutura métrica triádica. Ao tratar do mito, Píndaro desconsidera, em parte, o conhecimento prévio de sua audiência para oferecer a sua própria versão dos eventos míticos, com a justificativa de que ela é superior moral e religiosamente. Ragusa (2013) destaca entre outros aspectos a complexa construção sintática nos versos de Píndaro, as metonímias, neologismos, e metáforas densas. Ele é um dos poetas antigos gregos mais admirados na tradição literária do ocidente,

como pode-se perceber na obra de poetas latinos como Horácio (I a.E.C.) e de Hölderlin, poeta romântico alemão que traduziu as Odes píticas e as Odes olímpicas de Píndaro.

Apesar de não ser o último poeta, cronologicamente, dessa lista de nove, optei por deixar Alceu ao final, pois certamente é o poeta que mais esteve próximo de Safo. De acordo com Lesky (1966) Alceu fazia parte da nobreza eólica estabelecida na ilha de Lesbos, uma linhagem antiga e orgulhosa que era conhecida por se deleitar com os prazeres da vida, e isso incluía o prazer estético advindo do contato com as formas artísticas.

O período de vida de Alceu foi marcado por muitas lutas civis, particularmente em sua cidade natal, Mitilene, que era o centro político da ilha e também local onde Safo viveu. Depois da queda da monarquia em Mitilene, o poder ficou nas mãos da casa dos Pentilidas, que alegavam ser descendentes de Pentilos, filho de Crestes e lendário colonizador de Lesbos. Os Pentilidas assumiram o poder em Lesbos de forma tirânica e instituíram regras violentas que causaram duas revoluções, sendo a segunda bem-sucedida e pondo fim ao regime tirânico dessa família. O que se seguiu no século VII a.E.C. foram uma série de lutas entre as famílias da aristocracia de Lesbos, onde vários se revezavam no poder como tiranos. Esse é o contexto no qual Alceu viveu e que influenciou muito a produção de sua poesia.

Na época em que Alceu era um homem adulto, o tirano que governava Mitilene era Mirsilo da família dos Cleanactidios. O poeta tomou parte ativa na luta contra o governo de Mirsilo. É possível que Alceu tenha reunido seguidores ao seu redor e liderado uma conspiração contra o tirano. O primeiro exílio de Alceu aconteceu quando o grupo que ele liderava preparou um ataque para Mirsilo e fugiram da punição indo para Pirra, um assentamento distante, no interior da ilha de Lesbos. No tempo que passou em Pirra, Alceu compôs o seu mais longo poema que sobreviveu até os dias atuais, o fragmento 129, que contém 6 estrofes recuperadas. Esse texto, segundo Lesky (1966, p. 132, tradução nossa), "é uma impressionante canção de guerra, conhecida desde a publicação da edição 18 dos papiros de Oxirrinco em 1941."

De acordo com Ragusa (2013), nesse fragmento de Alceu a *persona* encontra-se refugiada, em situação de exílio, e está em um templo rogando para três deuses - Zeus, Hera e Dionísio - isso provavelmente é uma referência a um santuário conjunto das três divindades citadas, que ficava na cidade Lésbia de Pirra. Lesky (1966) também chama atenção para esse fato e afirma que os três formavam uma espécie

de trindade sagrada para os lésbios. A *persona* deste fragmento reza aos três deuses para que seja liberto do sofrimento que está passando na fase do exílio. Além disso, podemos notar duas invectivas contra adversários ou inimigos, primeiro contra “o filho de Hirras”, ou seja, o contemporâneo Pítaco, que virou alvo como traidor, alguém que quebrou seu juramento, no texto a *persona* clama para que as Erínias o persigam e o atormentem. E ao fim do que restou do poema, na última estrofe, encontramos invectivas contra o tirano Mirsilo, chamado no texto de “pançudo”, que segundo Ragusa (2013) é um adjetivo que o liga a gula, algo ligado ao desequilíbrio, falta de moderação, desmedida, atitudes todas condenáveis no contexto ético-moral grego, e também acusado de “pisotear com seus pés os juramentos” e “devora a nossa cidade”. Em outros grupos de textos, encontramos mais temas referentes ao tempo de banimento, em que o poeta expõe seu descontentamento com as dificuldades de se estar longe da sua cidade vivendo como um simples camponês.

Esse descontentamento fica mais claro de ser entendido quando observamos que essa postura combativa e guerreira da *persona* poética em Alceu é de um conservador, que deseja “[...] restaurar um passado idealizado e aristocrático, todavia deslocado na nova realidade em movimento na cidade.” (RAGUSA, 2013, p. 69). Esses valores eram defendidos em sua poesia e eram compartilhados fortemente por seu grupo de amigos mais próximos, uma associação de homens adultos ligados pelas mesmas afinidades em amizade, política e guerra, o que em grego antigo chamavam de *hetaireía*. Dessa forma, a ocasião de performance de suas canções era o do simpósio, onde a sua *hetaireía*, seus familiares, seu círculo social mais próximo compunham a audiência de suas composições, que eram por sua vez mais monódicas do que corais.

As canções de caráter político não eram as únicas dos simpósios de Alceu. Também havia “[...] canções convivais, celebrando os prazeres do simpósio, de temática mítica, e de hinos aos deuses.” (Ibid. p. 70). Na tradição literária antiga, principalmente nos testemunhos latinos, como os do poeta Horácio, Alceu é reconhecido “[...] por canções amatórias, de performance simposiástica, infelizmente muito mal representadas no corpus sobrevivente de sua obra.” (Ibid.). Essas canções amatórias, devemos lembrar, também estão bastante presentes na produção de Safo. Além disso, Ragusa (2013) destaca que um dos fragmentos de Alceu, o de número 10, assim como o fragmento 102 de Safo, ressoam canções populares antigas, onde está presente o tema da queixa feminina pelas dores de uma paixão, algo que já

observamos aqui anteriormente também presente no fragmento 1 de Safo. A ligação entre os dois poetas é tamanha que, na edição de fragmentos traduzidos de Safo, usada para esta pesquisa, estão presentes cerca de 30 fragmentos que estão com a sua autoria incerta entre a poeta e seu conterrâneo.

3 CATULO E A POESIA DE SUA ÉPOCA

De maneira diferente do que acompanhamos no capítulo anterior, sobre Catulo podemos encontrar um número maior de informações. Sua produção poética também teve um destino diferente da de Safo, pois acredita-se que todos ou quase todos os seus poemas estão preservados na íntegra compondo um livro que contém cerca de 116 poemas.

Como foi discutido na introdução, Catulo teria vivido entre os anos de 84 e 54 a.E.C, o local de nascimento é tido geralmente como a cidade de Verona. Seu período histórico, portanto, é o da república romana, mais especificamente os seus últimos anos, um momento de intensa agitação social e instabilidade do regime político com várias guerras civis.

De acordo com Oliva Neto (1996), Catulo fez parte de um grupo de poetas e intelectuais que nessa época romperam com todo um passado literário romano - o qual havia sido representado, principalmente, pelas obras de Lívio Andrônico, Névio e Ênio. Isso fez com que esses poetas, inclusive Catulo, fossem criticados por alguns de seus contemporâneos, como Cícero, que os tachou, pejorativamente, de *poetae noui*, os poetas novos, ou poetas modernos, também chamados de neotéricos.

As críticas de Cícero não passaram batidas pela obra de Catulo, que dentre vários aspectos, também carrega por vezes um forte teor invectivo, de ataque aos seus “inimigos”. No poema 49 podemos perceber como o poeta trabalha essas questões, especialmente a fama pejorativa de poeta novo que Cícero o impôs.

> Ó tu mais loquaz dos filhos de Rômulo,
> de quantos são e quantos foram, Cícero,
> e de quantos hão de ser no futuro;
> um muito obrigado te diz Catulo -
> o pior dentre todos os poetas -
> tanto pior de todos os poetas
> quanto tu o melhor dos defensores.
> (CATULO, 1996, p. 100).

É notável a forte ironia presente nesses versos. Catulo supostamente elogia Cícero e o agradece se identificando enquanto “o pior de todos os poetas”, enquanto Cícero seria “o melhor dos defensores". O tom é claramente de deboche disfarçado pelo teor irônico presente.

Apesar disso, os *poetae noui* foram de muita importância, pois introduziram em Roma a poesia helenística, que por sua vez, já era cultivada desde o século III a.E.C.

por toda área do Mediterrâneo helenizada. Foi justamente essa poesia helenística grega que se tornou a mais influente sobre os romanos, além disso, como já dito anteriormente, foi nesse período helenístico que as obras de Safo começaram a circular de forma escrita e, provavelmente, chegaram aos poetas latinos, entre eles Catulo.

O poeta latino foi certamente um dos mais versáteis e controversos de toda a literatura latina. Propôs mudanças em forma e temas na lírica e compôs em diversos subgêneros poéticos da antiguidade. Catulo escreveu elegias, epitalâmios (assim como Safo), alguns de seus poemas têm caráter invectivo direcionadas a inimigos do poeta com o intuito de atacá-los, além disso Catulo também produziu poesia pederástica que exibem um amor erótico (*éros*) por um jovem adolescente (*páis, paidós*). Esse tipo de poema amoroso já era praticado pelos gregos e recebia o nome de *moûsa paidiké*, ou seja, a poesia amorosa para o rapaz, que estão presentes na Antologia Palatina já referida aqui anteriormente. Oliva Neto (2017, p. 44) afirma sobre esses poemas de Catulo que "Como é comum na poesia amatória desde Safo de Lesbos no século VII a.C., a delicadeza da situação circunscreve um espaço delimitadíssimo onde só cabem - pois é só o que importa - o poeta que vê e ama e o rapaz, que se deixa ver e amar."

3.1 HISTÓRIA E CULTURA LITERÁRIA ROMANA: DOS PRIMÓRDIOS À REPÚBLICA

O ano de 753 a.E.C. é entendido tradicionalmente como o ano de fundação de Roma. Essa data, como muitas outras no estudo da história da Antiguidade, é controversa. A história dos irmãos fundadores, Rômulo e Remo, tem um caráter mais lendário e mítico do que histórico de fato. No entanto, de acordo com as contribuições da arqueologia, sabe-se que a área de Roma já era habitada no século VIII a.E.C. Esses habitantes da Roma ancestral eram camponeses que vieram de Alba Longa, que seria a terra natal dos ancestrais de Rômulo e Remo segundo a lenda. Posteriormente, outros povos como os sabinos e etruscos se uniram aos albanos nessa Roma nascente. Desses primeiros séculos de Roma não existem muitas informações concretas. Os documentos que aparecem depois nos dão uma visão de muitos períodos marcados por diversos conflitos que se estendem do século VIII a.E.C. ao começo do século III a.E.C. (CARDOSO, 2011).

Antes de passarem pelo regime da república, os romanos viviam sob o jugo de reis tiranos, em um tipo de governo que se assemelhava um pouco com o que observamos no período arcaico grego em que Safo viveu. No entanto, nos fins do século VI a.E.C, Roma se libertou do poder de Tarquínio, o Soberbo e aboliu de vez o regime da monarquia. Os reis foram substituídos inicialmente por dois magistrados, depois dois pretores e dois cônsules que eram eleitos de forma anual (Grimal, 2009).

Apesar de ter se libertado desse regime de tirania dos reis e juntamente a isso também da influência etrusca, Roma encontrava-se com suas defesas fragilizadas e a paz estava em estado precário nesse início de república. De acordo com Grimal (2009), no século V a.E.C. houve várias lutas entre os patrícios e a plebe, as duas classes nas quais se dividia a sociedade romana. Os patrícios desejavam manter seus privilégios políticos, enquanto os plebeus desejavam conquistar igualdade de direitos. Os patrícios eram membros de grandes famílias tradicionais e os chefes dessas famílias possuíam um assento reservado no Senado, o Conselho dos Antigos, que foi estabelecido pelos reis e sobreviveu à queda da monarquia. Os patrícios detinham outro privilégio: conhecer os auspícios, ou seja, interpretar de forma direta a vontade divina. O que era importante, pois todo ato público era precedido de um entendimento dos deuses.

Esses aspectos contribuíram cada vez mais para a acentuação da disparidade entre essas duas metades da sociedade romana. Uma revolução ocorrida em 509 a.E.C. fez com que esse conflito latente aumentasse. A plebe ameaçou criar uma divisão ainda maior, indo para a colina do Aventino e declarando a intenção de fundar uma separada de Roma. Então os patrícios aceitaram a criação de magistrados plebeus que protegiam a plebe dos abusos de poder dos outros magistrados. Assim se instituiu o colégio dos tribunos da plebe, que tinha primeiro dois membros e depois passou a ter cinco membros. Para eleger esses magistrados foi criada uma nova assembleia, o conselho da plebe. Por fim, foi redigido um código de leis em meados do século V a.E.C. que se tornaram conhecidas como a Lei das Doze Tábuas e que posteriormente formaram a base de todas as leis do Estado Romano no futuro.

A introdução das leis licinianas, votadas em 366 a.E.C. proporcionaram um progresso para a plebe. Com isso, um dos dois cônsules podia ser plebeu. O Estado Romano assim iniciava a flexibilizar-se mais oferecendo mais direitos aos seus cidadãos. O território romano estava cercado por muitas cidades federadas ligadas a Roma por tratados de aliança. Essas cidades foram aos poucos sendo anexadas, o

território da Campania por exemplo foi anexado em 340 a.E.C. com a criação de um Estado romano-campaniense, onde a nobreza de Cápua poderia obter o direito à cidadania romana.

Ao fim do século IV a.E.C. Roma já era a maior potência de toda a península itálica e, portanto, ameaçava o poder de outras grandes civilizações próximas ao mediterrâneo. Na segunda metade do século III a.E.C. se iniciam uma série de lutas entre Roma e Cartago, uma província fenícia na costa mediterrânea africana (atualmente a cidade de Túnis na Tunísia). Esses conflitos ficaram conhecidos como guerras púnicas. Houveram três guerras púnicas: a primeira foi essencialmente uma guerra naval que se iniciou em 264 a.E.C. e terminou em 241 a.E.C. com a vitória romana e o seu domínio sobre as ilhas da Sicília, Córsega e Sardenha; a segunda guerra se desenrolou entre 218 e 201 a.E.C. com mais uma vitória romana que os garantiu o controle da península Ibérica; por fim, a terceira guerra de 149 a 146 a.E.C. culminou com a total destruição de Cartago que já encontrava-se fragilizada e arruinada pelas exigências romanas anteriores nas outras guerras.

Dessa forma, Roma estendia agora o seu poderio por toda a orla do mar mediterrâneo. Apesar do fim das guerras púnicas, muitos outros conflitos internos abalariam ainda a república romana. Os irmãos Tibério e Caio Graco entram ativamente na vida política da cidade propondo reformas no Estado que iriam dar um pouco mais de direitos aos cidadãos pobres, incluindo uma reforma agrária nas terras de Roma. Contudo, os oligarcas romanos não foram favoráveis a tais mudanças e organizaram motins contra eles e seus assassinatos. No sul da península, um grande número de escravos revoltados sob o comando do escravo gladiador Espártaco, ameaçavam invadir Roma e foi necessário o uso de dez legiões para os derrotar. A conspiração catilinária liderada por Lúcio Sérgio Catilina também foi mais um dos eventos que abalaram a já frágil república romana.

O último golpe que viria a abalar de vez a república foi a formação em 60 a.E.C. do primeiro triunvirato formado por Pompeu, César e Crasso. Esse momento particularmente, Catulo acompanhou de perto. Segundo Grimal (2009) esses homens se reuniram de forma secreta com a intenção de dominar a vida política e conduzir o Estado de forma que desejassem em benefício de seus interesses particulares. Com o apoio de Pompeu e Crasso, César conseguiu o título de cônsul em 59 a.E.C. e iniciou uma campanha de várias conquistas de cidades gaulesas anexando vários territórios da Gália ao território romano. Crasso foi morto em batalha no ano de 53

a.E.C. e Pompeu ascendia cada vez mais em suas ambições. Entre os dois sobreviventes do triunvirato cresceu uma grande rivalidade. Em 49 a.E.C. o Senado ordena que César ceda o comando da província romana da Gália, o que ele recusa e marcha para o sul perseguindo Pompeu que foge para o Egito onde é morto a mando de César.

Dessa forma, César ocupa Roma, instaura a sua ditadura e inicia a conquista do já incipiente Império romano. As dificuldades sociais retornaram, mas desta vez com um território de dimensões muito maiores. César assume a tarefa de reorganizar o Estado, convocou homens novos ao Senado, das várias províncias romanas, e concedeu direito de cidadania a diversos povos, "[...] tenta generalizar a ordem e a justiça." (GRIMAL, 2009, p. 52). No entanto, essas mudanças não agradaram a todos, o tom autoritário e ditatorial de César também não era visto com bons olhos por muitos nobres que se revoltaram contra ele e o assassinaram em 44 a.E.C. Isso prolongou a instabilidade política e guerras civis por mais quinze anos, até que em 27 a.E.C, o sobrinho adotado por César, Otávio, se tornou o primeiro Imperador romano com o título de Augustus. Assim se iniciava uma nova era para Roma. Esses últimos anos turbulentos da república romana foram também os últimos anos provavelmente de vida de Catulo.

Para discutirmos a literatura latina em Catulo faz-se necessário ir antes nas origens da língua latina. De acordo com Grimal (2009) o latim literário usado por Cícero, Virgílio, e consequentemente também por Catulo, era fruto de uma extensa evolução começada há milênios dentro das comunidades indo-europeias. Esse processo foi acelerado entre os séculos VI e II a.E.C.

Essa língua escrita literária, como bem sabemos, difere da língua latina falada no cotidiano. Nesse momento chegamos a uma das principais diferenças entre a maneira de se lidar com a língua entre o grego da época de Safo e o latim da época de Catulo. No fim da república romana já podemos notar uma grande diferenciação, o registro escrito já tem a sua devida importância. Os primeiros textos a serem conservados de forma escrita foram os jurídicos, como observamos anteriormente na compilação da Lei das Doze Tábuas. "A lei foi o primeiro domínio em que se sentiu necessidade de assegurar a permanência da palavra e da frase." (GRIMAL, 2009, p. 152). Além disso, esse autor afirma que as regras e a estética da língua latina literária "[...] resultam de uma escolha consciente, de um trabalho voluntário que recusou mil facilidades oferecidas pela língua falada [...]" (Ibid.).

Na Roma antiga, a língua grega estava presente por várias partes. O vocabulário latino adquiriu muitos termos advindos do grego. Os comerciantes do mediterrâneo, viajantes, e escravos, que eram trazidos para o Lácio depois que locais gregos e helenizados foram conquistados faziam com que a língua grega sempre estivesse em circulação no território romano. Assim, “existiu nessa Itália em que as raças se misturavam, um sabir (sic) italo-helénico que marcou a história do latim.” (GRIMAL, 2009, p. 153). Dessa forma, vários nomes de objetos e termos técnicos gregos foram trazidos por soldados, comerciantes, navegadores por via oral e popular principalmente.

É importante salientar que durante muito tempo o grego foi a língua cultural usada nos domínios da Roma antiga. Segundo Grimal (2009) isso se deve a um longo processo de helenização que contou, entre vários fatores, com a chegada de filósofos a Roma após a conquista da Macedônia. Inicialmente o pensamento grego encontrou certa resistência, principalmente das famílias mais rústicas, diferente das elites romanas que logo helenizaram seu pensar. Os filósofos que iam até Roma não tinham nenhuma dificuldade para se expressarem e serem compreendidos pelo público em geral.

Segundo Cardoso (2011) o latim era uma língua com origem indo-europeia, de pobres e rústicas qualidades. Mesmo que conhecessem a escrita, por meio de uma adaptação feita do alfabeto etrusco, os romanos apenas a utilizavam em inscrições que têm mais valor do ponto de vista filológico, linguístico e documental, como por exemplo, para gravar leis, algo que já observamos acima por meio das afirmações de Grimal (2009). Dessa forma, a literatura latina, de maneira geral, até o século III a.E.C. e II a.E.C. “se achava ainda em fase embrionária, restringindo-se quase exclusivamente às manifestações orais.” (CARDOSO, 2011, XI).

Essa autora divide a literatura latina em 4 fases. A primeira fase é a primitiva, que seria a época pré-literária, vai desde o surgimento das primeiras inscrições no século VII a.E.C. até a produção dos primeiros textos realmente literários escritos em latim entre os séculos III a.E.C. e II a.E.C. A fase 2 é a helenística, período em que os escritores romanos procuravam imitar a literatura grega, nessa época que vai de 240 a.E.C. a 81 a.E.C. se desenvolvem a poesia épica e dramática. A terceira fase, por sua vez, é o período do apogeu literário latino, o qual a autora subdivide em três épocas: a época de Cícero (de 81 a.E.C. a 43 a.E.C.); a época de Augusto (de 43 a.E.C. a 14 de nossa Era) onde a poesia latina atinge o seu auge; e a época dos

imperadores júlio-claudianos (de 14 a 68 de nossa Era). Por fim, a quarta e última fase seria a fase pós-clássica, que vai da morte de Nero em 68 até a queda do Império Romano do Ocidente no século V. É dividida em duas épocas: a época neoclássica (de 68 até o final do século II) onde ainda se encontravam figuras literárias importantes; e a época cristã, onde a literatura pagã começa a se apagar e ceder à nascente literatura cristã com os primeiros textos teológicos.

Ainda sobre o conceito de lírica, em *Sobre a Arte Poética*, de Aristóteles (2018), podemos encontrar, mesmo que de forma escassa, informações do próprio pensamento antigo sobre a mélica ou lírica, como passou a ser reconhecida posteriormente.

O filósofo macedônio traz inicialmente em seu discurso, o que seria o princípio geral da arte poética: a mímesis. Esse conceito, nesse sentido, difere do de Platão, que acreditava que a mímesis era uma mera cópia ou reprodução da realidade empírica, se afastando, portanto, do "real". Em Aristóteles, a mímesis é entendida como algo inerente ao ser humano, algo que fazemos desde a infância e por meio dela nos diferenciamos dos outros seres. É por meio do ato mimético que os humanos transmitem seus conhecimentos aos outros. Além disso, as pessoas também podem se satisfazer ao presenciar as reproduções miméticas, como por exemplo na contemplação de imagens que exibem um alto grau de precisão, tanto aquelas que nos despertam sentimentos de alegria, quanto as que nos despertam sentimentos de aflição.

Dessa forma, Aristóteles concebe o conceito de mímesis como um campo próprio e o evidencia à luz dessa pioneira teoria dos gêneros no ocidente que ele propõe em sua *Poética*. Para esse filósofo, falar de poética era falar de mímesis. E não apenas as artes letradas faziam parte dessa esfera, a dança, a música, a pintura e principalmente o teatro, eram consideradas realizações miméticas também. Essas artes letradas, por sua vez, nem sequer ainda tinham a denominação que viriam receber séculos depois pelos latinos como o que conhecemos atualmente por *literatura*.

Portanto, como afirma o próprio discurso do filósofo, ainda no período clássico da Grécia Antiga, época em que ele viveu (entre 384 a. E.C. e 322 a. E. C.), "[...] a arte que mimetiza apenas com a linguagem simples ou com outros metros e nestes, seja combinando uns com os outros, seja usando um único gênero de metro, encontra-

se inominada até agora."[3] (ARISTÓTELES, *De arte poetica*, I. 1447 b). Nesse sentido, podemos pensar de forma mais ampla e retornar à Safo, que como já sabemos, viveu séculos antes de Aristóteles, qual era a ideia do que seria essa "arte que mimetiza apenas com a linguagem" na Grécia Arcaica? Isso reforça ainda mais o caráter musical das formas poéticas atreladas à poeta de Lesbos.

De acordo com Aristóteles, até então, o senso comum das pessoas em geral, era o de categorizar o fazer poético por meio de um único critério: a forma, ou seja, dos metros variados. Nesse pensamento, o que definiria um poeta como elegíaco ou épico seria apenas o uso das palavras dispostas em versos. Isso desconsiderava toda a classificação mimética que Aristóteles passa a propor com a sua obra.

Essa sistematização da arte poética é feita em três critérios de análise: os meios de se mimetizar; os objetos mimetizados; e o modo de mimetizar. Os meios de se mimetizar se referem ao material do qual se vale o artista para produzir suas realizações miméticas. Por exemplo: os dançarinos fazem uso de seus corpos, os cantores da sua voz, e os poetas usam a linguagem. Os objetos, por sua vez, dizem respeito ao que se mimetiza. Para Aristóteles "os que mimetizam, mimetizam agentes." (ARISTÓTELES, *De arte poetica*, I. 1448 a)[4]. Isto é, são os caracteres, os personagens que são mimetizados. O filósofo os divide em três tipos: os agentes (pois são seres que agem) nobres ou vis. Os nobres são os agentes de virtude elevada, os deuses e os heróis míticos geralmente presentes nas epopeias, e também os personagens das tragédias. Por outro lado, os agentes vis, são considerados homens piores que os outros pois incorrem em vícios. Estes agentes geralmente se encontram nas comédias, as quais Aristóteles considerava serem de caráter menos elevado que a tragédia e a epopeia. Por fim, os modos de se mimetizar são as formas como se mimetiza. Nesse sentido, pode-se usar as palavras, por exemplo, de diversos modos. Em forma de versos ou em prosa, com narração ou não, acompanhadas de música ou não. A linguagem também pode ser usada pelos agentes em cena, atuando no teatro.

Como podemos notar, são várias as possibilidades. Os critérios não são necessariamente usados de maneira exclusiva, também podem ser mesclados entre si. Nesse momento, Aristóteles traz de forma breve, alguns outros exemplos, entre

[3] (ARISTÓTELES, 2018, p. 33).
[4] (Ibidem).

eles, formas que podemos notar como próximas do que Safo e Catulo fizeram. “Pois também na dança, na arte da flauta e da cítara é possível ocorrer essas dessemelhanças não só o que concerne à prosa, mas também à poesia sem acompanhamento do canto, por exemplo;” (ARISTÓTELES, *De arte poetica*, I. 1448 a)[5]. A “arte da flauta e da cítara” pode referir-se à mélica que era produzida na época arcaica grega. Logo depois, o filósofo afirma que isso também se aplica à poesia sem acompanhamento do canto. Isso demonstra que no período clássico já se fazia uma distinção entre a poesia acompanhada de instrumentos musicais e canto e a poesia sem acompanhamento de canto.

De acordo com a teoria estabelecida por Aristóteles podemos pensar em como a poesia de Safo e Catulo também pode ser lida e entendida segundo esse viés. Quais são os agentes que Safo e Catulo mimetizaram? Eram homens melhores, piores ou iguais a nós? As formas de se mimetizar de ambos são também convergentes? Sobre as duas primeiras questões, podemos entender que Safo colocou em sua mélica agentes superiores, pois encontramos personagens míticos e deuses (especialmente Afrodite), mas também seres iguais a nós, as meninas do coro, seus irmãos, pais etc. Por outro lado, em Catulo, de acordo com MARTINS (2009, p.25), podemos observar a presença, principalmente, de agentes iguais a nós. Nessa classificação ele estaria ao lado de poetas como Horácio e Ovídio e que mimetizam, ou nos termos latinos, imitam, através da Ode, do Hendecassílabo e da Elegia majoritariamente.

3.2 CATULO E OS GÊNEROS LITERÁRIOS DE SEU TEMPO

Como foi observado no primeiro capítulo, a literatura antiga grega e suas diversas expressões poéticas estavam intimamente ligadas à música. Vimos que a poesia de Safo era de caráter profundamente oral e composta para ser cantada acompanhada de instrumentos musicais, tanto na forma solo, quanto na forma coral, e em diversos contextos de exibição.

A Grécia antiga não era a única civilização que prezava pela oralidade e musicalidade nos primórdios de suas formas literárias. De acordo com Cardoso (2011) as manifestações poéticas de todas as civilizações do mediterrâneo que possuíam origem indo-europeia eram associadas invariavelmente à música. Eram, portanto,

[5] (ARISTÓTELES, 2018, p. 35).

cânticos, que tinham o verso por base em suas estruturas. Os tipos de versos, por sua vez, variavam nas várias civilizações. Na Grécia existia uma grande quantidade de tipos de versos e ritmos que se adequavam aos diferentes gêneros de poesia grega.

A autora ainda afirma que na região central da península Itálica, local onde Roma foi fundada e se tornou posteriormente capital de um Império, existia apenas uma única forma de verso em seus tempos primitivos, o chamado verso satúrnio. Esse tipo de verso, ao que tudo indica: “foi utilizado em Roma, nos mais antigos cânticos de que se tem notícia. Supõe-se que fosse constituído, originalmente, de 14 ou 13 sílabas, subdividindo-se em duas partes. Alternavam-se as sílabas breves, com a duração de um tempo, e as longas, com a duração de dois [...]”. (CARDOSO, 2011, p. 4).

Cardoso (2011) sinaliza também que todos os cânticos latinos produzidos na época primitiva de sua literatura, eram compostos com versos satúrnios. Mesmo que esses cânticos não sejam considerados, a rigor, formas literárias, pois lhes faltam o aspecto escrito, elas não deixam de prenunciar o que há por vir na literatura latina com os futuros gêneros e subgêneros. Esses gêneros apenas irão surgir e serem aprimorados quando os latinos entrarem em contato com a cultura grega. Por meio desse encontro, modelos poéticos são importados e começam a ser imitados, seria nesse momento que surge o que, na visão da autora, se pretende ser a verdadeira literatura latina.

A poesia épica, por exemplo, diferente do contexto Grego e de outros povos, não teria surgido de forma natural em Roma, segundo Cardoso (2011). O conteúdo épico dos cânticos da fase primitiva da literatura latina é alvo de dúvidas pelos especialistas. Dessa forma, o primeiro texto épico em latim de que se tem notícia é uma tradução da Odisseia feita por Lívio Andrônico, um grego que vivia em Tarento, uma das principais cidades da chamada Magna Grécia e que foi invadida e conquistada pelos romanos no século III a.E.C.

Na ocasião da conquista de Tarento pelos romanos, Lívio foi levado como prisioneiro para Roma. Neste lugar se tornou escravo e adotou o nome da família a qual servia: a família Lívia. Andrônico se ocupou desde cedo da tarefa de educar os jovens meninos romanos. No entanto, havia uma dificuldade, a educação grega se fazia, entre várias formas, por meio do trabalho com textos literários, principalmente os épicos. Os textos de Homero eram bastante usados na educação de crianças gregas. (CARDOSO, 2011).

Levando em consideração a formação educacional que Lívio Andrônico teve em sua vida antes de ser escravizado, os romanos não possuíam textos propícios para o ensino. Para Cardoso (2011) ao lidar com o texto literário a criança grega é alfabetizada e adquire os primeiros conhecimentos em torno dos mitos do seu povo, sua religião, história etc. Como não havia esse tipo de texto épico em latim, Andrônico traduziu a Odisseia de Homero para esta língua. Para isso, ele utilizou os primitivos versos satúrnios. Mesmo que essa tradução não seja tão bem elaborada, ela proporcionou aos romanos um contato mais profundo com o texto literário grego e abriu portas para o surgimento de mais poemas épicos.

De acordo com Cardoso (2011), o primeiro poema épico original totalmente composto em latim foi feito por Névio, um poeta contemporâneo de Lívio Andrônico, e natural da região da Campânia. Esse poema se chama *A guerra púnica (Poenicum bellum)*, e foi composto assim como a tradução de Andrônico, em versos satúrnios. A matéria da qual trata o poema, é a guerra travada entre Roma e Cartago entre 264 a.E.C. e 241 a.E.C, que já discutimos no tópico anterior. Nos poucos fragmentos que restaram do épico, pode se perceber que Névio misturou fatos históricos e mitologia à narrativa.

Ênio é o próximo poeta na lista dos primeiros autores épicos latinos. Ele compôs alguns anos depois de A guerra púnica de Névio, o poema Anais (Annales). Segundo Cardoso (2011), esse foi o primeiro épico latino que foi composto fazendo uso do hexâmetro grego (o tipo de verso adequado para a poesia épica de acordo com os parâmetros gregos). Ênio também ajudou a enriquecer o vocabulário poético latino, criando neologismos. O Anais era um poema extenso pois o poeta almejou com essa obra narrar toda a história de Roma, desde suas origens mitológicas, passando pelas lendas da época da monarquia, até o momento em que viveu. Os fragmentos que chegaram até os dias atuais são apenas cerca de 600 versos. Ainda de acordo com a autora, não houve poemas épicos de grande relevância após esses, até o surgimento de Virgílio na época de Augusto. Portanto, na época de Catulo não encontramos grandes realizações da épica latina.

Se em Safo podemos falar de uma poesia mélica, que se dividia em: lírica (acompanhadas à melodia da lira); aulética (acompanhadas à melodia do aulos); e citarística (acompanhadas à melodia da cítara); em Catulo não podemos afirmar o mesmo. Martins (2009) afirma que essa variedade de subgêneros da mélica arcaica grega não persistiu até a época romana. No caso da literatura latina, a lírica, aulética

e a citarística estarão todas incluídas e abarcadas num único termo: lírica. Esse é o momento em que o conceito de lírica começa a se tornar mais amplo na história da literatura. Culminando, como já vimos, no pensamento romântico séculos depois, que trata a lírica como qualquer composição poética que valorize a subjetividade individual. No que diz respeito às produções literárias da antiguidade, ainda não podemos falar de uma subjetividade totalmente individualizada.

No entanto, alguns teóricos afirmam que a semente para o desabrochar dessa poesia mais individualizante, já havia sido plantada por alguns poetas nessa época. Um desses poetas é o próprio Catulo. Em *História da Literatura Latina*, Ernst Bickel afirma que:

> A palavra abstrata grega *lyriké* não aparece até o século I a.C, enquanto que *lyrikoi*, aplicado aos poetas, tem entre os alexandrinos um uso dilatado. No entanto, a arte pessoal subjetiva, que faz sua aparição na literatura romana desde a época dos poetas neotéricos, também pode ser descrita como poesia lírica. É claro que o conceito de poesia lírica não se reveste de maneira alguma com a poesia interpretada com o instrumento da *lyra*, "lira", "alaúde", ou com a música de qualquer outro instrumento. O conceito de lírico não se afirma porque a palavra artística está acompanhada de entonação ou aparece em forma de melodias. O que realmente importa é que se trata de criações que estão sujeitas a princípios que de alguma maneira guardam afinidades com o espírito musical; isso fica óbvio na agitação dos sentimentos e na subjetividade da ordenação das ideias. Assim, os antigos hinos de culto, que são abundantes na poesia romana, embora fossem cantados, dificilmente podem ser considerados poesia lírica. Pois neles a subjetividade não expressa um sentimento pessoal, mas a emoção de uma cultura social primitiva. Ao contrário, muitos poemas dos neotéricos merecem ser considerados líricos, que não foram compostos para serem cantados, nem nunca tiveram acompanhamento musical. Acontece em Horácio que, segundo os postulados de seu comportamento, ele estava em condições de tentar uma arte subjetiva pessoal e harmonizar com uma aspiração a uma criação musical. No entanto, os poemas de Catulo e as elegias de Tibulo e Propércio são "mais líricas" do que as odes de Horácio (BICKEL, 1982, p. 610, tradução nossa).

Percebemos que no pensamento de Bickel, o conceito de lírica se aproxima bastante da ideia de lírica estabelecida por Hegel e que já discutimos no capítulo anterior. Para além disso, vale salientar que para o teórico, os poetas neotéricos, ou seja, aqueles que pertenciam ao mesmo círculo de Catulo, faziam poemas que deveriam ser considerados líricos. E segundo ele, esses poemas não eram compostos com a intenção de serem cantados e nunca tiveram acompanhamento de instrumentos musicais.

De acordo com Martins (2009), em Roma havia vários subgêneros poéticos e existia uma justificativa para isso: a grande variedade de temas existentes nos textos. Dessa forma, esses subgêneros eram determinados de acordo com o tema "[...] ou mesmo, por serem depositórios de certos lugares-comuns." (MARTINS, 2009, p. 35). Esses lugares-comuns são dispositivos poético-retóricos que servem à mimese e à argumentação. Da mimese porque como vimos, ela é o foco de toda composição poética e para que ela seja realizada é fundamental o uso dos lugares-comuns segundo a tradição literária. Por sua vez, a argumentação se constrói por meio desses lugares-comuns no universo retórico.

Esses lugares-comuns são constantemente reiterados na lírica romana. Porém, a repetição deles não indica uma inabilidade com a técnica poética ou pobreza de imaginação. Pelo contrário, na literatura latina, isso é um fator necessário para o poeta, pois uma vez que usa essas repetições, ele pode mostrar toda a sua capacidade de tratar sobre um assunto do qual muitos outros poetas já falaram antes. Sendo assim, o poeta faz tudo isso de forma "[...] inovadora, eficiente e diferente, desnudando seu *ingenium* (engenho), sua habilidade inata." (MARTINS, 2009, p. 35).

Esses elementos: mimese, lugar-comum, tema, tradição e recepção, são articulados para operar os subgêneros da lírica romana, que Martins (2009) divide em:

- Epílio - poema narrativo curto, geralmente com temas mitológicos, é sobretudo um subgênero do período helenístico (III a.E.C. - II a.E.C.). Faz muito uso do recurso da *ékphrasis* (descrições vivas).
- Epitalâmio - como já discutimos no capítulo anterior, esse subgênero era também produzido pelos gregos já no período de Safo. A própria poeta de Lesbos compôs vários epitalâmios, dos quais alguns fragmentos ainda existem atualmente. Esse tipo de poesia feita para celebrar casamentos também foi produzida por Catulo.
- Hino - Poema feito para glorificar os deuses e heróis míticos. Se atribui a Homero os primeiros hinos da Antiguidade.
- Epinício - Esse tipo de poesia era composta para celebrar as vitórias de atletas nos jogos olímpicos. Como já vimos anteriormente, esse subgênero também era cultivado na época arcaica da Grécia.
- Nugas - Composições bastante pequenas com temáticas voltadas para o cotidiano. Esse subgênero é exclusivamente latino.

- Ode - Poemas de tom alegre e entusiástico, composto com estrofes de versos com medidas iguais.
- Epigrama - Poemas de curtíssima extensão, principalmente de caráter jocoso e que derivam de inscrições em epígrafes. Esse subgênero também era produzido na Grécia antiga.

  (MARTINS, 2009, p. 36).

Ao discutir sobre os neotéricos, Bickel (1982) afirma que o contexto em que esse grupo de novos poetas surgiram era o do apogeu da literatura de cunho político na República Romana. A grande tensão política da época dos fins da República alimentava a vida literária romana. Os confrontos não se restringiam apenas ao discurso oral retórico, mas também eram feitos por meio de recursos escritos. Foi nesse período que alguns homens criaram sua fama por meio de suas intervenções em grandes processos políticos. Dentre esses homens, talvez o mais famoso da época de Catulo, tenha sido Cícero, que como já discutimos acima, que criticou os novos poetas e também foi alvo de invectivas por Catulo.

Outro gênero que também floresceu juntamente com a literatura política, nessa época da literatura latina, foi o da Historiografia literária. Bickel (1982) cita dois nomes importantes que produziram grandes obras históricas: César e Salústio. O primeiro, compôs a obra *De Bello Gallico*, que tem profundo valor histórico, pois os acontecimentos narrados no livro, que poderiam ter chegado até nós através de estudiosos posteriores aos anos da guerra, ao invés disso chegaram pelo relato das memórias do próprio Júlio César que foi o protagonista na guerra e viveu os fatos descritos. Para o autor, as memórias desse romano apresentam uma vivacidade e objetividade, fineza e elegância e ao mesmo tempo uma certa espontaneidade.

As obras de Salústio, por sua vez, retratam outros momentos importantes da história de Roma, como a *Conjuração de Catilina* e a *Guerra Jugurtina*. No entanto, da sua obra principal, as *Histórias*, apenas restam fragmentos atualmente. Acredita-se que essa obra abrangia 5 livros e um espaço de tempo entre os anos de 78 e 67 a.E.C, indo desde a guerra contra Sertório, até a entrada de Pompeu na guerra contra Mítrídates. Salústio teria vivido entre 86 e 34 a.E.C, isso quer dizer que a maioria das histórias escritas por esse historiador são escritos contemporâneos, feitos por alguém que os fez enquanto vivia na época dos acontecimentos. Apenas a Guerra de Jugurta é um relato posterior aos acontecimentos. Para Bickel (1982), Salústio mescla com

harmonia as tendências estéticas de seu tempo com as prerrogativas da historiografia objetiva grega, da qual ele foi principalmente influenciado por Tucídides.

A alta tensão política não foi a única causa das mudanças que foram operadas na literatura romana do período do fim da República. Uma série de outros fatores contribuíram para que isso acontecesse. De acordo com Bickel (1982) o direito de cidadania romana concedido aos habitantes da península itálica foi um acontecimento fundamental que repercutiu na literatura. Quando os itálicos foram incorporados na comunidade nacional romana, com todos os direitos igualitariamente garantidos, uma nova e grande unidade cultural se criou. Isso, segundo o autor, favoreceu o desaparecimento de dialetos e levou a língua latina a uma plenitude e forte popularidade. Os dialetos cada vez mais foram reduzidos ao seu uso estritamente oral e o completo desaparecimento não se concretiza pelo menos até o século primeiro da era imperial. Isso tudo selou um processo de latinização que vinha sendo construído há pelo menos duzentos anos. Nesse contexto surgiram Catulo e seus contemporâneos com um intuito de reanimar a literatura latina em suas próprias orientações, criando uma arte própria.

Contudo, essa arte própria, como já pudemos observar, não é exatamente autêntica, no sentido de original, ou totalmente inovadora. A poesia dos neotéricos, segundo Bickel (1982) é mais o fruto de uma convergência de fatores que conta também com influências, principalmente, da literatura helenística. Calímaco e Eufórion foram para os novos poetas romanos, tão importantes quanto Eurípedes e Menandro foram no apogeu do período arcaico da literatura latina. Essa forte ligação com o helenismo não ocorreu apenas na poesia, mas também na retórica, filosofia, historiografia, em toda a cultura.

Nesse sentido, através desse forte contato estabelecido com a cultura grega, Roma teve a chance de conseguir provar o seu diferencial, sua originalidade e poder de recriação em relação ao outro. Essa novíssima literatura latina guiada pelos neotéricos tinha que provar sua segurança não só ante os gregos, mas também frente à própria poesia nacional que foi produzida anteriormente por Lívio Andrônico, Névio e Ênio. Essa ligação compenetrada que houve entre os romanos e o helenismo na época dos neotéricos, está “mais intimamente equilibrada que a compenetração da literatura arcaica com a tragédia e a epopéia dos helenos, porque o período arcaico foi ainda desajeitado de técnica.” (BICKEL, 1982, p. 153). Ademais, para o teórico, se a ligação com a arte alexandrina tivesse sido uma mera imitação ou sugestão, Catulo

e seus companheiros não teriam sobrepujado de forma tão forte e intuitiva os modelos poéticos alexandrinos. Esse processo e o vínculo estabelecido respondia a um certo trabalho congenial. Assim, a literatura de Roma trilhava agora novos caminhos. No que concerne à métrica, prosódia, ao estilo e a própria língua usada, agora essa literatura assumia uma nova face.

Nesse sentido, ao levar isso em consideração, Bickel (1982) afirma que todas as formas poéticas que os neotéricos produziram ocorreram também na lírica grega. Os novos poetas instituíram também em sua renovação estética uma reforma nas formas literárias da poesia latina. A métrica e a prosódia sofreram alterações em relação à literatura pregressa. A cesura do latim antigo e as inovações formais trazidas por Lívio Andrônico foram abandonadas. Agora o verso de três pés (trímetro), era amplamente divulgado seguindo o esquema silábico grego que excluía o espondeu. O hendecassílabo foi especialmente cultivado por Catulo. O verso hexâmetro ganhou nova configuração com formas mais flexíveis, em que o quinto pé era o espondeu e não mais um dáctilo. Ademais, os neotéricos também modificaram as configurações da prosódia dos versos. A fonética arcaica foi deixada de lado, o -s final após uma vogal breve, antes era pouco articulado e não fazia um alongamento com a consoante seguinte, agora nenhuma pronúncia de -s em fim de palavra era suprimida. Foram inseridos os sinais *th, ph* e *ch* para representar as aspiradas gregas (*θ, φ, χ*), o que demonstra uma atenção com o uso dos empréstimos gregos e possíveis estrangeirismos, e também foram inseridas duas novas letras no alfabeto latino: *e*, e *z*, para facilitar a correta transcrição desses empréstimos de palavras gregas.

Essas inovações dos neotéricos não se restringiram apenas à poesia, mas também influenciaram a prosa. De acordo com Bickel (1982) a juventude literária romana desse período instituiu uma forte orientação para o aticismo nas correntes artísticas literárias vigentes. Essa corrente havia se iniciado por volta de 200 a.E.C. na prosa clássica grega dos áticos, e consistia num estilo de concisão e polidez, sobriedade na linguagem, em reação contra a verborragia das escolas retóricas da Ásia Menor, no movimento chamado asianismo. Outro fator que contribuiu para que essas características do aticismo encontrassem um terreno fértil na Roma dos fins da República, foi a ligação que o helenismo alexandrino havia com as artes letradas egípcias.

Acerca dessas considerações, Jesus (2008) assevera que os contatos entre a civilização grega e a egípcia não são novidades do momento helenístico. No período

arcaico, época em que houve as colonizações gregas (algo que já discutimos ao falar sobre Safo), teria sido um tempo igualmente rico em diálogos entre a Grécia e o Egito. O autor afirma ainda que haveria paralelos entre os temas abordados na lírica amorosa do Império Novo no Egito e da lírica ou mélica grega arcaica. No momento em que a poesia lírica grega inicia o seu processo de autoafirmação, em boa parte a lírica egípcia (assim como toda a do oriente próximo da Grécia), já havia alcançado um grau elevado de maturidade. Por isso que os temas e motivos dessa poesia do Egito puderam penetrar tão profundamente no seio da literatura arcaica grega e também posteriormente da literatura alexandrina e consequentemente nas formas poéticas dos neotéricos. É certamente um longo processo, com perdas e ganhos, mas que atesta esse caráter de diálogo e intertextualidade entre criações poéticas que buscamos abordar aqui.

Bickel (1982) salienta que o poeta neotérico de maior fama e que se destaca com louvor entre todos os outros, foi Catulo. Além disso, afirma que o ideal humano almejado pelos neotéricos era o do *doctus poeta*, ou seja, o poeta erudito. Esse ideal de homem se contrapunha, em certo sentido, ao ideal do homem ciceroniano, que deveria ser o *vir bonus*, o homem bom e virtuoso. O autor estabelece uma diferenciação sociológica entre Cícero e Catulo, os comparando respectivamente à burguesia e à boêmia. Portanto, nesse sentido, haveria uma diversidade de ideologias entre duas formas de vida que competiam pelo espírito de época dos fins da República Romana. O *vir bonus*, expresso na figura de Cícero, representaria a antiga moralidade romana, o homem cheio de virtudes, exímio orador. Já o *doctus poeta*, expresso na figura de Catulo, busca por representar a mudança, o ímpeto e a rebeldia; a poesia dá conteúdo e sentido à sua existência.

Sobre as composições do poeta de Verona, o autor afirma que:

> A poesia de Catulo é canção nacional da juventude itálica e ao mesmo tempo eco de uma arte madura que se aproxima do vigor da antiga arte da canção Lésbia. Ingenuidade feliz e naturalidade se unem à vontade decidida pela forma e pelo saber no neotérico Catulo, em um homem que possui todas as graças do artista e, além disso, na força de sua paixão demonstra a autenticidade, cheia de vida, de sua arte (BICKEL, p. 161 - 162, 1982, tradução nossa).

De acordo com o que foi citado acima, podemos perceber novamente como Catulo é considerado um poeta tão importante para esse período da literatura latina, sendo um dos principais proeminentes da estética dos poetas neotéricos. No trecho

notamos mais uma vez também a ligação com a poesia de Safo ao ser afirmado que a poesia de Catulo além de canção nacional nova, jovem, é ao mesmo tempo um eco de uma arte madura que se aproxima da antiga arte da canção Lésbia, ou seja, da mélica de Lesbos que Safo produzia.

Para Bickel (1982) essa diferença entre o romano neotérico e o homem romano ciceroniano era um contraste, em sua essência, histórico literário. O subjetivismo da lírica sentimental dos neotéricos era estranho para a mentalidade do *vir bonus*. As alterações causadas pela emoção da lírica implicariam em uma renúncia à integridade e dignidade da personalidade desse homem pautado nos ideais do *vir bonus*. O distanciamento dos neotéricos para com a solene poesia de Ênio e Lívio Andrônico, era considerado um ato petulante de recusa às diretrizes literárias romances estabelecidas até então.

Ainda de acordo com Bickel (1982) houveram tentativas de harmonizar esses dois ideais contrários. Isso, para o autor, foi uma tarefa que Lucrécio realizou com a sua poesia didática e o resgate da filosofia epicurista em *De rerum natura*. Catulo e os poetas de seu círculo eram independentes, no sentido de que eles jamais aceitariam ou obedeceriam a interferência de alguma autoridade externa. As composições de Catulo, por exemplo, eram poemas escritos para que ele mesmo os declamasse, ou para os seus amigos, ou para a mulher que amava. Isso difere, em grande parte, da dinâmica de produção literária dos autores da época de Augusto, por exemplo, que faziam obras “por encomenda” a mando dos Imperadores e outros políticos influentes como Mecenas. Por fim, o que o autor destaca é que, a despeito das diferenças entre Cícero, Catulo, Salústio, Lucrécio e vários outros homens de letras da época, o que se sobressai era a vontade de se perseguir um ideal próprio na arte, na literatura, seja ela lírica subjetiva, de cunho filosófico, ou mesmo a retórica e oratória.

A elegia acabou por estabelecer-se na literatura romana como um dos gêneros poéticos mais prestigiados. Apesar dos poetas da época de Augusto, como Tibulo, Propércio e Ovídio serem considerados os grandes destaques em relação ao gênero elegíaco na literatura de Roma, não devemos esquecer que Catulo também compôs elegias. Além disso, o mesmo referencial principal na literatura Alexandrina sobre elegias, tanto para Catulo quanto para os poetas augustanos, era o mesmo: o poeta Calímaco. Sobre o termo elegia, Bickel (1982) afirma que a partir do pensamento de Aristóteles, essa palavra representa uma denominação tardia genérica desse

subgênero. A origem do termo se relaciona com a palavra *elegos/elegoi*, que tem etimologia incerta. O autor também afirma que os *elegoi* eram cantados ao som da flauta e faziam parte da arte popular grega como trenos para ocasiões de morte e sepultamentos.

Sobre as trocas culturais entre Roma e a civilização grega, Veyne (2015) afirma que, durante muito tempo, os romanos foram povos marginais e que foram largamente grecizados em quase todos os âmbitos, inclusive na língua, já que muitos cidadãos romanos e até mesmo escravos tinham o grego como segunda língua e a usavam para diversos fins. Os romanos se gabavam de, supostamente, terem vencido os gregos na poesia elegíaca, algo que havia sido criado pelos próprios gregos. A elegia já era um gênero produzido na Grécia desde a época arcaica com Calino de Éfeso, Tirteu e Mimnermo.

Dessa forma, voltamos a discutir a questão da originalidade. Para o teórico francês, a civilização grega era um modelo de civilização que poderia ser apropriado tanto pelos romanos quanto por qualquer outro povo, nesse sentido, não havia um monopólio desse modelo civilizatório. Assim, a originalidade se construía na naturalidade dos gestos de apropriação onde os poetas de forte personalidade que se apropriam com ousadia também terão consistência para assimilar as formas culturais do outro povo sem se restringir à sua especificidade nacional. Nesse sentido, o autor sinaliza:

> A questão da originalidade romana perde significado e interesse quando deixamos de acreditar nos gênios nacionais e num ciúme universal por cada “patrimônio cultural”; a cultura se aclimata como as plantas úteis e não tem mais pátria do que elas. Os romanos são evidentemente originais quando acrescentam alguma coisa à Grécia, aperfeiçoam as receitas conhecidas primeiro por intermédio dela (porque, para eles, não existe arbitrariedade cultural: a civilização é feita de técnicas que têm a universalidade da natureza, da razão); mas não são menos originais quando cultivam por conta própria um bem de origem grega. Como o problema da originalidade não é o das origens, eles são eles mesmos em tudo que fazem, sem complexo de inferioridade. Dito isso, nove décimos da civilização romana é de origem helênica (VEYNE, 2015, p. 35-36).

Calímaco viveu entre 310 a.E.C. e 240 a.E.C. Teve sua formação educacional em Atenas, chegou a lecionar gramática, e por fim, viveu no Egito, onde passou os últimos anos da sua vida em Alexandria. Esteve a serviço dos reis Ptolomeu II e Ptolomeu III, foi nomeado bibliotecário da Biblioteca de Alexandria, ocasião em que

como curador e diretor engrandeceu o catálogo do acervo, daquela que era a biblioteca mais importante de seu tempo no ocidente.

Veyne (2015) afirma que os elegíacos romanos se apoiavam no nome de Calímaco, assim como Lucrécio se apoiou na filosofia de Epicuro para compor suas obras. Os poetas romanos acreditavam que estavam dando continuidade à mesma forma, o mesmo molde, a mesma receita de Calímaco. Esse poeta helenístico fascinava os poetas latinos da virada entre os séculos I a.E.C. e I da nossa era, porque ele dominava o gênero elegíaco como nenhum outro com uma excepcional sutileza. Naquele período da literatura, Calímaco era a vanguarda, sua estética estava em voga. Em sua poesia havia um humor lírico, mas esse humor não é defensivo, é condescendente e também benévolo. Há também uma sofisticada ironia nas elegias de Calímaco, nunca se tem certeza se o poeta está dizendo algo com algum teor de veracidade; em seus versos é comum encontrarmos insinuações contraditórias. O poeta está dizendo coisas sérias ou apenas brincando com a percepção do leitor? Não era nem uma coisa, nem outra, “[...] ele escrevia versos de modo que o leitor não pudesse saber se eram sérios ou não, e que mesmo assim se bastavam.” (VEYNE, 2015, p. 38). Nesse sentido, em Calímaco as coisas independem de um significado literal, a realidade (e o que seria realidade?) se mistura à ficção em uma escrita poética dinâmica onde o próprio sentido último do texto não está no texto.

Diante disso, podemos pensar em como a obra de Catulo também se valeu desses conceitos trazidos pela elegia de Calímaco. A confusão entre realidade e ficção se estabelece também no sentido de vários poemas de Catulo. Um dos aspectos que mais suscita esse tipo de característica está na avaliação do papel da figura de Lésbia nessas composições. Sobre essas questões, Vasconcellos (1991) aponta que a identidade dessa personagem poética nos poemas de Catulo, foi muito discutida ao longo dos séculos, inclusive muito pouco tempo depois da provável produção e morte do poeta, era algo que os próprios romanos da época também discutiam. Ovídio, por exemplo, em uma de suas composições afirma que o nome Lésbia era um pseudônimo. Um outro autor, Apuleio, que viveu já no primeiro século da nossa era, não apenas assevera que Lésbia era um pseudônimo, como também informa qual seria o nome da verdadeira identidade por trás da *persona* poética: Clódia. Esse dado tem uma certa credibilidade pois “os autores de poesia erótica geralmente escolhiam, para esconder o nome da amada, um pseudônimo que tivesse

igual número de letras, com a mesma quantidade do verdadeiro (Lésbia - Clódia).” (VASCONCELLOS, 1991, p. 19).

Contudo, na época de Catulo havia três mulheres famosas chamadas Clódia. Assim, existem três possibilidades de identificação dessa informação. Para Vasconcellos (1991) a maioria dos pesquisadores identificam Lésbia como Clódia que era esposa de Metelo Céler, influente homem da aristocracia romana, e também era irmã de Públio Clódio, renomado demagogo e inimigo de Cícero. Dessa forma, a família de Clódia era uma das famílias aristocráticas mais tradicionais da política romana, os Cláudios. Quanto ao codinome usado pelo poeta veronês, já observamos anteriormente que ele é visto como uma homenagem à Safo. Para além disso, esse nome também evoca a conhecida beleza das mulheres da ilha de Lesbos. Os poemas de Catulo nos mostram que Lésbia é casada e muito bela. E de fato, a família dos Cláudios era conhecida por sua beleza, seu irmão possuía a alcunha de Clódio Pulcher (o belo).

Os 116 poemas de Catulo dos quais temos acesso atualmente compõem a sua única obra existente. Esse livro, assim como os livros de Safo, é sistematizado por um critério formal. Assim, Vasconcellos (1991) explica que, do primeiro poema até o de número 60, teremos composições de métrica variada, predominando o hendecassílabo, verso que era muito empregado na chamada poesia de circunstância. Acontece que para Catulo e os neotéricos, como já vimos antes, a matéria da qual o poema poderia tratar podia ser os assuntos mais triviais da vida cotidiana. Diferente da austeridade da poesia da primeira época da literatura latina, a poesia neotérica não se fixava nesses padrões antigos de seriedade e moralidade presentes nos textos, principalmente, de caráter épico. Daí então denominar a poesia como “de circunstância”, que eram conhecidas em latim como *nugae* (ninharias).

Combe (2009) afirma que a poesia de circunstância está fortemente ligada aos gêneros autobiográficos onde o “eu lírico” está mais próximo do “eu empírico” do discurso referencial, neles se atinge um alto grau de subjetividade. Essa subjetividade por sua vez é definida pelo contexto histórico e geográfico também, ou seja, a relação do indivíduo com o lugar, os meios, motivos, modos e o tempo. Por vezes, Catulo faz referência a si próprio em seus poemas como já observamos no poema 51 e poderemos observar adiante no capítulo 4, nos poemas 11 e 76.

Por sua vez, esse conceito de *nugae*, expressa na poesia, sutileza, concisão e uma certa delicadeza e subjetividade, algo que está bastante ligado à poesia

helenística. Encontramos aqui novamente mais uma ligação entre Catulo e a estética alexandrina perpetuada por Calímaco. No começo do livro já podemos testemunhar exemplo disso, o poema 2 traz trechos em que se nota esses aspectos:

> Pássaro, **delícias** da minha amiga -
> com quem **brincar e ter no colo**, a quem
> no ataque dar a ponta dos **dedinhos**
> e acres dentadas incitar costuma
> quando lhe apraz ao **meu desejo ardente**
> um **capricho**, um **gracejo** preparar,
> não sei qual, um consolo à sua dor,
> creio, para acalmar o ardor assim -
> ah poder eu também brincar contigo
> e tristes aflições tirar do peito
> é tão bom para mim quanto à menina
> veloz se diz que foi a maçã de ouro
> que o cinto atado há muito enfim soltou.
>
> (CATULO, 2).

No texto citado, é perceptível em certos trechos o que seria as *nugae*, e como se dá essa poesia de circunstância. O pássaro de estimação é nomeado como uma das “delícias” de sua amada, com quem brinca e tem no colo, a quem dá a ponta dos “dedinhos” para o animal mordiscar. O diminutivo, nesse caso, atua como uma dessas formas de se falar de algo que para a *persona* poética, é delicado. Assim como as palavras diminutivas funcionam atualmente, em certos casos, como formas de subjetivação e de expressar um certo carinho pelo que se diz, Catulo ao falar dos dedos da sua amada, os chama de “dedinhos”. O "capricho" e o “gracejo” também compõem essa esfera das ninharias. O erótico também se apresenta em trechos desse poema. O poeta cita um “desejo ardente”, um “ardor”, e demonstra toda a sua vontade de poder ser esse pássaro para também “brincar” com a mulher que ama.

Seguindo a numeração e a classificação dos poemas do Livro de Catulo, do poema de número 61 ao de número 68, temos os poemas de maior extensão, e que também são considerados os mais bem elaborados pela maioria da crítica literária. Esses são os poemas do *doctos poeta* por excelência. Costumam ser classificados em *carmina maiora*, *carmina longiora* ou *uigilata*, ou seja, “maiores”, “mais longos”, e “mais trabalhados”, respectivamente. Nesses estão localizados dois grandes epitalâmios (61 e 62). Por último, temos os poemas que estão compostos apenas em dísticos elegíacos (um hexâmetro e um pentâmetro). (VASCONCELLOS, 1991).

Vale salientar que Catulo também produziu poemas com temas políticos, o que demonstra uma aproximação com a poesia de Arquíloco e Alceu (Bickel, 1982). Em dois poemas distintos o poeta faz invectivas contra César e Mêmio, este último com quem Catulo teria viajado para a província da Bitínia em 57 a.E.C. Vasconcellos (1991) aponta que era muito comum que os governadores de províncias romanas viajassem para seus domínios acompanhados de comitivas compostas por poetas, filósofos, amigos e artistas. Em troca da mudança do conforto da cidade para esses ambientes bárbaros e inóspitos, esperava-se que o governador recompensasse seus companheiros de viagem com os espólios de guerras das terras conquistadas. No entanto, não parece que nesta ocasião houve uma generosidade de Mêmio para com Catulo. No poema 28, podemos notar claramente a insatisfação do poeta:

> Amigos de Pisão, coorte mísera,
> de bagagem levinha e bem ligeira,
> caro Verânio e tu, ó meu Fabulo:
> ei!, como vão as coisas? Já bastante
> frio e fome passastes com um frouxo
> destes? Não há no livro algum lucrinho
> no “DEVE”, como eu tenho, pois seguindo
> o meu pretor, no lucro lanço os gastos?
> (Mêmio, tu, lento e sempre, este teu pau
> meteste-me na boca, e eu deitado.)
> Mas pelo visto vós tivestes sorte
> igual, pois estais fartos de um pau nada
> menor. (Arranja amigos da nobreza!)
> Que os deuses, deusas muitos males mandem-vos,
> ó vergonha de Rômulo e de Remo.
>
> (CATULO, 1996, p. 85-86).

O poeta inicia falando de outros companheiros de viagem e adjetiva a comitiva como “mísera”. Relata as dificuldades: “frio e fome”, e diz que o líder é um “frouxo”. Questiona os lucros e depois inicia invectivas mais incisivas. Nos próximos versos Catulo vai dizer que foi submetido às vontades de Mêmio, e para isso, usa do seu característico deboche erótico, e segue dizendo que o governador também teve a mesma sorte, pois estava “farto de um pau nada menor”, ou seja, já havia lucrado bem mais justamente por não ter dividido as riquezas com os amigos, que são “amigos da nobreza”. Por fim, diz que serão amaldiçoados pelos deuses por ter um político assim, que é a “vergonha de Rômulo e de Remo.”

Em outro poema, o de número 93, Catulo escreveu esses versos:

> Pouco me importa, César, querer te agradar,

> nem quero saber se és Grego ou Troiano.
> (CATULO, 1996, p. 152).

Percebemos então com esses dois excertos, que a literatura política se fazia presente através dos neotéricos, principalmente na poesia de Catulo. Assim como Alceu, o poeta de Verona, fez uso dos seus versos para questionar a tirania, soberba e corrupção dos governantes de sua época.

Sendo assim, Catulo se consagra como figura principal entre os poetas de sua época. Dentre os neotéricos, foi o que mais se destacou e do qual temos mais obras preservadas. Com seu estilo irreverente, soube articular as estéticas tanto do passado arcaico grego quanto do passado recente de sua época no fresco helenismo. Dessa maneira, o poeta de Verona enriqueceu a literatura latina num processo já conhecido por eles, de apropriação, assimilação e filtragem da cultura do outro, resultando numa arte “original” no sentido que vimos aqui anteriormente. Essa originalidade operada por Catulo e seus companheiros contemporâneos, não é a originalidade em sua concepção moderna romântica, mas sim no sentido antigo dos princípios da *mimesis*, *imitatio* e *aemulatio*. Catulo é talvez um dos poetas mais versáteis de sua época. De seus versos saem as palavras mais doces e gentis como as *nugae*; ao mesmo tempo que em outros, podemos encontrar insultos e ataques com palavras bastante agressivas usadas para atacar seus inimigos.

4 O AMOR ERÓTICO NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

4.1 O CONCEITO DE *EROS* NOS DISCURSOS EM *O BANQUETE* E *FEDRO* DE PLATÃO

Para analisarmos como a temática envolvendo a experiência do amor erótico na Antiguidade se manifesta ou pode aparecer nos textos literários da época, devemos percorrer os caminhos de outros textos e outros autores que podem nos oferecer diversas visões acerca desse amplo tema. Inicialmente, é interessante notar como o termo está ligado à filosofia, ao mito e à religião. Eros, além de um conceito, uma ideia exaustivamente discutida por filósofos (como Platão no Banquete) é, também, uma das entidades divinas que compõem a gama enorme de mitos dos povos gregos antigos.

Apolodoro, o nosso narrador dos discursos no Banquete, nos alerta logo nas primeiras frases expostas, que o texto que virá a seguir, trata-se de uma reprodução imperfeita dos diálogos, essencialmente por dois motivos: transmissão indireta e memória. Apolodoro conta um acontecimento muito anterior ao tempo presente em que o está narrando. O narrador fala inicialmente: “Do que querem saber, não estou mal-informado, suponho.” (PLATÃO, *Symposium*, 172a)[6]. Alguém o procura querendo saber como foi o encontro na casa de Agaton em que estiveram reunidos todos os personagens dos diálogos que irão aparecer no texto, e o responde: “O quê? Pensas que o encontro de que me falas aconteceu há pouco? Eu, presente? Nunca. Teu informante te deixou no escuro.” (PLATÃO, *Symposium*, 172c)[7]. Dessa forma se inicia o texto de Platão, portanto, mais uma vez estamos diante de uma tradição que, apesar de estar se tornando cada vez mais escrita, ainda era bastante oralizada. A natureza do texto é em si lacunosa, e as primeiras falas de Apolodoro atestam isso.

Nesse momento, é útil refletir sobre o papel do conceito de fidelidade em torno dos prováveis acontecimentos do *Banquete*. Na introdução da edição de 2011 do Banquete de Platão, o tradutor, Donaldo Schüler, afirma que tanto na literatura quanto na filosofia (lembrando que os povos antigos gregos não conheciam o conceito do termo literatura como o concebemos atualmente) não é interessante se ater a uma ideia de fidelidade desses textos, pois isso nos condenaria a um servilismo estéril.

[6] (PLATÃO, 2011, p. 21).
[7] (Ibidem).

Isso é algo que, de certa forma, já discutimos anteriormente ao falar sobre a provável autoria ou época exata de produção das composições fragmentárias de Safo.

Sendo assim, o Banquete pode ser entendido como obra de ficção em prosa e filosófica, na forma de diálogos. Apesar de provavelmente terem existido enquanto pessoas reais e ativas na sociedade da Atenas do período clássico, os interlocutores que aparecem no texto assumem papéis de personagens, dos quais Platão vai dar os seus devidos discursos à boca, ou melhor, ao texto.

O processo da concepção de uma ideia de Eros enquanto divindade foi lento. Na produção de Homero, Eros ainda não era um deus, esse suposto narrador épico conhece o nome *eros* e o verbo *éramai* como uma força de atração, que pode ser desencadeada por diversos fatores. Posteriormente outros textos vincularam esses dois termos ao poder, beleza, morte e terra nativa.

O recorrente uso da palavra *eros* como força de atração pode ter levado Hesíodo a tornar Eros uma divindade. Na sua obra mais reconhecida, a Teogonia, que narra em versos a genealogia dos deuses, Eros é apontado como uma das primeiras forças divinas a surgir.

> Bem no início, Abismo nasceu; depois,
> Terra largo-peito, de todos assento sempre estável,
> dos imortais que possuem o pico do Olimpo nevado,
> o Tártaro brumoso no recesso da terra largas-rotas
> e **Eros**, que é **o mais belo** entre os deuses imortais,
> **o solta-membros**, e de todos os deuses e todos os homens
> **subjuga**, **no peito, espírito e decisão refletida**.
> (HESÍODO, *Theogonia*, 116-122 vv).[8].

É notável a grande importância atribuída ao deus. O primeiro adjetivo que o acompanha é o de belo, que também é um dos conceitos que se confundem com a figura de Eros nas discussões em *O Banquete*. Eros não é apenas belo, mas o mais belo entre todos os deuses, sua relação com a beleza é em grau superlativo, o que o destaca entre os outros. Outro aspecto que se percebe nessa descrição do Eros, é a de que aparentemente nenhum ser, sendo deus ou mortal é capaz de fugir dos poderes do Eros. Ele “subjuga” todos: “no peito”, onde está o coração, lugar em que suas flechas acertam, no “espírito”, na essência, ânimo do ser, e na “decisão”, ou seja, nas ações tomadas.

[8] (HESÍODO, tradução de Christian Werner, p. 39, 2013).

Retomamos as discussões em torno dos discursos em O Banquete. Fedro é o primeiro dos convivas a propor que Eros seja o assunto sobre o qual se discutirá ao longo da noite. Ele se questiona por que Eros, um deus de tamanho brilho e destaque não foi lembrado por poeta algum que lhe rendesse uma homenagem em hinos e louvores, enquanto que para outros deuses vários poetas já dedicaram suas composições.

Fedro então é o primeiro a discursar, e reitera o que já encontramos em Hesíodo - o Eros como um dos deuses primordiais, uma das primeiras deidades imortais, vindo logo depois do Caos e da Terra. Para Fedro, por ser o deus mais antigo, Eros é o que maiores bens nos causam, e usa o exemplo da relação erasta[9] - erômeno[10] para mostrar como isso acontece.

Ser jovem adolescente e "possuir" um erasta, e ser um erasta e "possuir" um erômeno, nessa visão da fala de Fedro, constitui uma ação bela. "Eros produzirá repulsa à ação repugnante e provocará aplauso à beleza, onde quer que ela se manifeste. Sem isso, nem o Estado nem o cidadão chegarão a elaborar obras eminentes e belas." (PLATÃO, *Symposium*, 178e).

Dessa forma, percebemos logo no início do texto a relação de Eros com o belo. Fedro também destaca que em Homero podemos encontrar algo sobre Eros, mesmo que seu nome não esteja descrito em seus versos. O pretenso autor da Ilíada e da Odisséia teria dito que uma divindade inspira ardor a certos heróis. Essa divindade em questão seria Eros.

Podemos encontrar exemplos desse ardor inspirado em certos heróis, em vários dos mitos gregos, e um dos mais conhecidos talvez seja o da relação entre Aquiles e Pátroclo. No discurso de Fedro, diferente do que comumente se pensa, Pátroclo seria o erasta e Aquiles seu erômeno. Sendo morto por Heitor, Pátroclo não poderia fazer mais nada por Aquiles, e este por sua vez, poderia seguir, já que sua posição de erômeno não o obrigaria a lutar por isso. No entanto, a relação se inverte e Aquiles se torna erasta de Pátroclo, luta com Heitor (o maior guerreiro troiano) e o mata para vingar a morte do amigo. Isso, segundo Fedro, teria provocado uma grande admiração nos deuses que recompensaram Aquiles após sua morte de várias maneiras (a glória eterna foi apenas uma delas). Fedro finaliza seu discurso dizendo

[9] Erasta: é o homem, geralmente mais velho, que, movido por Eros sente-se atraído por um "amigo" mais jovem.
[10] Erômeno: é o jovem que é objeto de desejo erótico do erasta. (PLATÃO, 2011, p. 23).

que Eros é o mais antigo e honrado dos deuses e o que possui mais poder para levar felicidade e virtude aos homens tanto em vida quanto em morte.

Após a fala de Fedro, temos a de Pausânias, que já exibimos anteriormente de forma breve na introdução deste estudo. Recapitulando sumariamente os pensamentos trazidos por esse conviva do Banquete, encontramos o estabelecimento de não apenas um, mas dois tipos de Eros. Para ele as ações não são em si mesmas belas ou reprováveis. O cerne da questão é a forma como essas ações são praticadas. Para que a ação seja considerada bela, ela deve ser praticada da maneira correta. Isso pode levar ao belo. Nesse sentido, não é qualquer Eros que promove o belo, apenas um dos dois tipos. Esse seria o Eros que provém da Afrodite Urânia, ou seja, a que não é nascida de Zeus e Dione, mas a que não tem mãe e nasceu dos órgãos decepados de Urano jogados ao mar. Essa Afrodite Urânia volta-se preferencialmente aos homens, e estimula o contato homoerótico entre os moços (PLATÃO, 2011).

Pausânias dessa forma, enaltece o contato entre homens jovens com outros homens mais velhos, na relação Erasta - Erômeno que já observamos trazida por Fedro inicialmente. No entanto, esse contato não deveria ocorrer de qualquer forma.

“Como saber se o impulso da psique e do corpo terminará no vício ou na virtude?” (PLATÃO, *Symposium*, 181e). Para isso, Pausânias diz que se deve considerar antes do belo no corpo, o belo nas atitudes, nas virtudes que o erasta ou erômeno trazem. O problema estaria no erasta que seria vulgar e erotizado mais pelos corpos do que pelo espírito. Somente os erastas que amam igualmente corpo e psique deveriam ser gratificados. Quanto ao erômeno, se deixar conquistar em troca de vantagens políticas ou por dinheiro seria totalmente reprovável. A única forma do erômeno gratificar o erasta, por sua vez, seria de forma erótica. O ideal que Pausânias estabelece é o da troca sadia entre erasta e erômeno. O contato físico pode e deve existir, mas também deve-se trabalhar um contato que seja além disso, um aprendizado intelectual para ambos, estimulando o desenvolvimento da prudência e outras virtudes, da cultura e da formação do jovem em geral.

Sobre o discurso de Pausânias, Jaeger (2013) comenta a diferença estabelecida entre os dois tipos de Eros, um que é ruim, reprovável, e outro de natureza nobre, provavelmente. O autor afirma que:

> O *éros* usual e corrente, o instinto irrefletido e vulgar, é vil e repudiável, porque tende à mera satisfação dos apetites sensuais; em contrapartida, o outro é de origem divina, e o

> impulsiona o zelo de servir ao verdadeiro bem e à perfeição do amado. Esse segundo *éros* pretende ser uma força educadora, não só no sentido negativo de desviar os amantes das ações vis, o que o discurso de Fedro realça, mas também em toda a sua essência, como força que serve ao amigo e o ajuda a expandir a sua personalidade. Essa concepção exige a "coincidência" do instinto sensual com motivos ideais, para que o aspecto físico do *éros* fique justificado [...] (JAEGER, 2013, p. 732).

O autor ainda afirma que o discurso proferido por Pausânias com seu teor comparativo, revela também que o Banquete pode ser entendido como um tipo de marco divisor entre um pensamento sobre a sensibilidade da Grécia antiga e da Grécia posterior.

O próximo a discursar é o médico Erixímaco, que concorda com Pausânias na sua afirmação da existência de um Eros duplo. Erixímaco então, irá iniciar seu discurso sobre Eros, baseado em seus próprios conhecimentos específicos, ou seja, das artes medicinais. Ele afirma que Eros tende ao belo não apenas na psique dos homens, mas também em diversas outras instâncias, como os animais e plantas, todos os seres. Esse deus cobre todas as atividades, sejam elas humanas ou divinas.

Erixímaco explica como o Eros também é duplo nos corpos que são saudáveis e não saudáveis. O Eros do corpo saudável é um, e o Eros do corpo doente é outro. Ambos podem coexistir em um corpo só. Cabe, portanto, ao médico habilidoso distinguir nos corpos, onde está o Eros sadio e o Eros que cause doenças. Dessa maneira, a medicina na visão deste discursante, se constituiria como “[...] o saber rigoroso dos corpos eróticos [...]” (PLATÃO, *Symposium*, 186c)[11]. Para ele a medicina é governada por Eros, não apenas isso, mas a ginástica, a agricultura e música também são regidas por esse deus, que seria responsável também por instituir uma harmonia nas coisas.

Quando aspectos contrários alcançam uma organização erótica, eles atingem uma harmonia. Sendo assim, os opostos podem proporcionar uma certa prosperidade na vida dos homens. No entanto, quando Eros se une à Desmedida, isso pode causar perturbações na ordem natural e na harmonia das coisas. Por isso, segundo Erixímaco, acontecem as epidemias e outras doenças em animais e plantas, o excesso e desordem nas relações eróticas é o que causa essas desarmonias.

[11] (PLATÃO, 2011, p. 55).

Finalizando seu discurso, Erixímaco afirma que o objetivo do médico é cultivar o Eros e proporcionar a cura. Quando o Eros que causa harmonia não recebe as honras e tributos devidos isso provoca impiedade generalizada em todas as atividades e isso leva ao culto do outro Eros, o que seria desregrado.

Após Erixímaco, o próximo a discursar é Aristófanes. O famoso comediógrafo diz que Eros é o deus que mais beneficia a humanidade. Para se introduzir no poder de Eros, deve-se primeiro compreender a natureza humana e suas características. Para Aristófanes, a natureza primitiva do ser humano era diferente da atual. Nesta parte do diálogo encontramos a narração de um dos mais famosos mitos gregos, que também é narrado séculos depois por Ovídio em sua Metamorfoses, o mito do hermafrodito.

Aristófanes relata que a humanidade era composta por três sexos, não dois (masculino e feminino) como em sua época. Havia além desses dois, um gênero andrógino que era uma junção dos gêneros masculino e feminino em um só corpo. Esses seres tinham quatro mãos, quatro pernas, quatro orelhas, dois rostos, e um par de genitais. O gênero masculino era descendente do sol, o feminino da terra, e o andrógino era descendente da lua que teria as características tanto do sol quanto da terra. Esses seres eram fortes e arrogantes, acabaram então por desafiar os deuses intencionando escalar o céu. Zeus com a ajuda dos outros deuses deliberou que para deixá-los mais fracos e prestativos deveria parti-los em dois, e assim foi feito.

Sendo assim, Aristófanes faz uso dessa pequena narrativa mítica para explicar que, como a natureza humana primitiva foi dividida em duas, cada uma das partes sente falta da outra e procura se unir novamente em um único ser. Essa atração era incitada por Eros, e cada um de nós, portanto seríamos a metade complementar de um outro alguém. O discursante aproveita para explicar com base nesse mito, por que e como ocorrem as relações das mais variadas formas na sociedade da época, seja ela entre homens e mulheres, entre homens e garotos ou entre mulheres e garotas.

Por fim, Aristófanes diz que ninguém deve se opor ao comando de Eros. Quem resiste ao poder de Eros pratica atos contrários às ordens divinas, se por outro lado respeitamos e vivemos em paz com este deus, iremos encontrar nossas outras metades e nos relacionaremos com eles. Para Aristófanes isso é um benefício que poucos alcançam. Dessa forma, todo o ser humano deveria alcançar o objeto dos seus desejos e restaurar o que seria a sua natureza primitiva que foi perdida, isso deveria

ser feito tendo a sabedoria de se atingir o alvo de sua força erótica, para assim chegar-se a um bem-estar completo.

O próximo a tomar a palavra é o anfitrião da festividade, Agatão, que afirma que nenhum dos outros discursantes anteriores ainda se referiu à natureza de Eros, apenas o enalteceram. Ele propõe então falar primeiro da natureza de Eros e depois de seus dons. Para Agatão Eros é o mais bem aventurado, o mais formoso, e o melhor de todos os deuses, também é o mais belo, e diferente do que Hesíodo narra na Teogonia, Eros seria o mais jovem dos deuses, pois está sempre fugindo da velhice.

Agatão diz que Eros odeia a velhice e tem o costume de viver e conviver com os jovens. A juventude de Eros seria perpétua, e além de jovem, é de sua natureza ser suave. Na fala do famoso compositor de tragédias, Eros não anda sobre o solo, mas levita e pousa sobre corações de hábitos puros e foge de corações de hábitos puros. Esse deus também não provoca nem aceita injustiças, sejam elas entre deuses ou entre homens. A violência não é algo que ele instigue ou apoie. Segundo Agatão, todos cedem de forma voluntária a Eros, sejam deuses ou mortais, e prazer algum supera o que é causado por ele. Por fim, o discursante diz que Eros também é poeta e transforma os outros em poeta, e que Apolo é seu discípulo. Com o surgimento de Eros, suscitou-se o desejo pelo belo e feitos louváveis tanto por humanos quanto por outras divindades.

Em seguida temos o que seria o discurso mais aguardado, o mais importante do Banquete: o de Sócrates (e de forma indireta, o de Diotima). A partir desse trecho, Sócrates relata um diálogo do qual participou com Diotima, uma sacerdotisa de Mantineia, e que segundo o mesmo, seria muito entendida nos assuntos que estavam debatendo na ocasião.

Diferentemente do que todos os outros discursos anteriores afirmaram, Sócrates vai afirmar que, através do que Diotima o disse, Eros não é belo nem bom. Logo, o filósofo pensa que o deus seria o contrário: feio e mau. Diotima então o instiga a pensar para além disso, e diz que o não-belo não é necessariamente feio da mesma forma que o não-sábio não é necessariamente também ignorante de todo. Há um meio termo entre os extremos. Entre saber e ignorar, existe a opinião correta. Nesse caso, Eros seria um intermediário. Nem imortal, nem mortal. Nem deus, nem humano.

Sócrates então questiona a Diotima qual seria a verdadeira natureza de Eros. A sacerdotisa afirma que Eros é um grande *dêmon*[12]. “Ele é intérprete e mensageiro. Leva aos deuses assuntos humanos e traz aos homens instruções divinas. Leva preces e sacrifícios, traz ordens e respostas a sacrifícios.” (PLATÃO, *Symposium*, 202e)[13]. Dessa forma, Eros também se configura como um agente de comunicação entre deuses e humanos.

Após isso, Diotima narra em suas palavras o que ela entende como o mito de criação de Eros, que difere muito do que podemos notar em Hesíodo ou até mesmo nos discursos anteriores. O discurso trazido por Sócrates, de certa forma, acaba por desconstruir as ideias de todos os outros discursos anteriores que já foram exibidos até então. Diotima afirma que na ocasião da festa pelo nascimento de Afrodite, estavam entre os convidados Poros (Caminho) e a Sabedoria. Terminada a festividade, Penia (Penúria) apareceu e, desejando gerar um filho com Caminho, deitou-se com o mesmo, que se encontrava embriagado e adormecido. Dessa união foi gerado Eros, que por ser filho de ambos, tem uma natureza dúbia. Por ser filho da Penúria, vive sempre carente de beleza e suavidade, é rude, não usa calçado, não tem um lugar de moradia fixa, vive ao relento, dormindo no chão. Do pai, por outro lado, herdou outras qualidades: a energia, coragem, assertividade, o desejo por coisas boas e belas.

Diotima segue dizendo que o ato de filosofar está precisamente posicionado entre os dois extremos da sabedoria e da ignorância. Eros está inserido nesse lugar. O ato de saber se encontra no âmbito das coisas belas, e Eros é também o desejo voltado ao belo. Diotima afirma que Sócrates pensava erroneamente que Eros era eromeno (ou seja, o desejado) e não erasta (o que deseja). O que é eroticamente desejado torna-se belo, algo perfeito, suave, bom. Dessa maneira, Eros é o erasta por coisas belas, o belo é o destino que ele almeja. O ser que é erasta de coisas belas deseja que o belo seja dele.

Em seguida, Diotima então pergunta o que aconteceria caso aquele que deseja o belo obtiver o que quer. Sócrates então reflete e afirma que ao alcançar o que se deseja, o erasta torna-se uma pessoa afortunada. Nesse sentido, qualquer desejo

[12] Na mitologia grega, o *dêmon* ou *daimôn* era um ser como uma entidade dentre o divino e o mortal, como um meio de intercessão entre os dois mundos, um espírito ao qual eram atribuídos diversos estados de manifestação corporal e psicológica.

[13] (PLATÃO, 2011, p. 93).

pelo bem e pela felicidade é uma ação potente de Eros. Diotima em seguida afirma que toda a humanidade é fecunda, em corpo e alma. Quando se chega a uma certa idade, a natureza humana deseja dar à luz, gerar algo. Sendo assim, o contato erótico entre homem e mulher pode levar a essa geração de algo, é um ato divino. O que é divino, por sua vez, harmoniza com o belo.

Nessa perspectiva, Diotima diz que diferente do que Sócrates pensa, o belo não é a meta de Eros. A meta desse deus é a procriação, a geração do belo. Porque procriar é como criar uma permanência, a imortalidade na mortalidade. A imortalidade está fortemente atrelada ao desejo pelo bem, já que Eros deseja a posse do bem. Seguindo esse pensamento, todo ser mortal é preservado porque deixa um outro renovado em seu lugar como se fosse ele mesmo jovem novamente.

Esse processo faz com que o ser mortal participe de certa forma da imortalidade tanto em um aspecto essencialmente físico quanto em outros, como no espírito. A união erótica entre homem e mulher pode gerar essa “imortalidade” de forma corpórea, através da reprodução de um outro ser. Por outro lado, Diotima afirma a Sócrates que, e, algumas pessoas a psique é mais fecunda do que o corpo, esses que são os que são intelectuais, concebem e geram não no âmbito do corpo, mas no do espírito.

Nesse sentido, o que se recebe com essa fecundação da psique, seria prudência, virtudes, e tem como meta a formação da pessoa. A essa categoria, segundo Diotima, pertencem os poetas, e todos os outros tipos de criadores. Esse processo também tem por finalidade alcançar o belo.

Para finalizar seu discurso, Diotima faz um esquema em que a procura pelo belo através dos desígnios de Eros seja como uma ascensão em passos controlados, como se degraus, níveis de amor erótico fossem galgados. Essa escalada acontece da seguinte maneira: em um primeiro momento, quando se é jovem, deve-se buscar pelos belos corpos, sendo erotizado por um único corpo belas palavras serão geradas; então em um segundo momento deve-se compreender que o belo não habita um único corpo e isso deve ser perseguido de forma sensível, é insensatez não reconhecer o belo nos outros corpos; então se impõe que seja-se erasta de todos os corpos belos; para que então dessa forma, se reconheça que o belo nas psiques é mais precioso que o belo nos corpos. De acordo com Jaeger (2013), a noção de Eros no discurso de Diotima, assume agora um papel de uma força de propulsão que estimula a formação educadora tanto de quem deseja quanto de quem é desejado.

Esses seriam os passos que alguém tocado pelo poder de Eros deveria seguir, construindo assim, uma espécie de maturação da própria ideia do belo. De um só corpo, a dois, três, depois a todos os corpos belos, indo até os ofícios e belos saberes, às virtudes, até se chegar à consciência do que é o belo em si. Diotima então, diz a Sócrates que: “Aquele que até agora tiver sido conduzido ao território da eroticidade, contemplará, de imediato, na sequência correta, os domínios do belo e terá uma visão da maravilhosa natureza do belo, ápice, Sócrates, de todos os esforços precedentes. (PLATÃO, *Symposium*, 210e)”.[14] Para a sacerdotisa, ao chegar nesse momento da existência, em que se depara com a contemplação do belo em si mesmo, se estaria diante do ápice da vida.

Para Jaeger (2013) o Banquete não é um diálogo no sentido comum da palavra, mas um embate de palavras entre pessoas, que são todas de posições elevadas na sociedade do contexto de produção dessa obra. A meta de Platão com esse diálogo, segundo ele, é contemplar a ideia do belo através do máximo da transfiguração suprema que atinge o espírito por meio do agir erótico. O teórico também afirma que todo o Banquete tem o intuito de ser uma grande análise que tende a uma justificação da elevada moral do *éros*. As pulsões causadas pelo Eros são expostas nesse sentido, como um impulso inato do homem que o devem levar a uma expansão da forma mais elevada de si mesmo.

Em Fedro, outro diálogo com autoria atribuída à Platão, também podemos encontrar mais discussões voltadas para o ato de filosofar em torno dos conceitos que envolvem o amor erótico. Fedro é um dos personagens de *O Banquete*, o primeiro a discursar na festividade que acontece na casa de Agatão. A estrutura desse texto é bastante parecida com a de *O Banquete*, ambos são diálogos socráticos, e em ambos os textos estamos diante de um conteúdo que vem através de uma transmissão indireta e oral. Dessa vez, o próprio Fedro e Sócrates são os interlocutores. Sócrates encontra Fedro que vem de um festim com discursos na casa de Lísias e diz que um dos temas discutidos foi o do amor erótico. Sócrates então o convida para caminharem juntos para que ele o relate o que foi dito em tal ocasião.

Fedro então tenta reproduzir o discurso que ouviu ser proferido por Lísias. A fala deste último, concentra-se majoritariamente em estabelecer de forma inicial, as principais diferenças entre a pessoa que está apaixonada e a pessoa que não está

[14] (PLATÃO, 2011, p. 111).

apaixonada; a que deseja e a que é objeto de desejo de outrem. O apaixonado, ou seja, a pessoa que está sob os domínios do Eros, vivenciando a experiência do desejo erótico, é visto aqui como alguém que "[...] está mais doente do que munido de bom senso, sabe que pensa mal, mas não consegue ter domínio de si." (PLATÃO, *Phaidros*, 231d)[15]. O que Lísias afirma está em consonância com a semântica de outros termos, a própria palavra paixão, em sua etimologia está atrelada à palavra grega *pathos* que pode significar paixão, mas também sofrimento, um sofrimento que é exclusivamente passivo nesse sentido. A mania do Eros ou *erotikemania* (a loucura do Eros), pode ser vista também como algo que se aproxima de um estado de doença pois é algo que altera o bem-estar do ser apaixonado.

Fedro continua o seu relato a Sócrates. Em determinado momento, Lísias afirma que os apaixonados por muitas vezes desejam apenas o corpo de seus amados sem nem mesmo conhecerem o caráter dos mesmos ou suas personalidades. Dessa maneira, quando a sede sexual é saciada não fica claro se a relação ainda persistirá. Por outro lado, os que não estão apaixonados e já têm uma relação de amizade antes mesmo de construírem um desejo sexual e poderem concretizá-lo, podem fazê-lo e caso a experiência seja boa, é pouco provável que a amizade diminua, muito pelo contrário, isso pode estimular algo belo e bom que pode vir a acontecer ainda.

Em seguida, Sócrates faz sua crítica ao discurso de Lísias. O filósofo diz que não pode aceitar cegamente tudo o que o outro proferiu e cita como referência personalidades sábias do passado que também teriam opiniões divergentes em relação ao que foi dito por Lísias. Alguns desses pensadores do passado, são poetas, e Sócrates cita especificamente o "sábio Anacreonte" e a "bela Safo" (PLATÃO, *Phaidros*, 235c)[16]. Isso atesta mais uma vez a importância da obra de Safo dentro do âmbito dessas questões que envolvem o amor erótico. O reconhecimento de suas composições também chegou aos filósofos da era clássica como Sócrates.

Em seu discurso de réplica, Sócrates deseja estabelecer incialmente uma definição do amor, o que é e que poder tem e que se chegue a alguma conclusão se o que ele traz é danoso ou utilitário. Para isso, o filósofo cria uma narrativa com dois personagens que discutem sobre o tema. Segundo a fala de um dos personagens, é evidente para todos que o amor é uma espécie de desejo e que os apaixonados e

[15] (PLATÃO, 2016, p. 80).
[16] (PLATÃO, 2016, p. 85).

mesmo os não apaixonados desejam coisas belas. Em cada ser humano existem dois princípios: um é o desejo inato aos prazeres, e outro é uma opinião que é adquirida e incita ao aspirar para o melhor.

Por vezes, esses dois princípios entram em conflito. Quando a opinião guia as ações com a razão, se está no domínio da moderação. No entanto, quando o desejo toma o comando de forma irracional, então estamos diante do domínio da desmedida. O amor erótico aconteceria, nessa visão, quando o desejo, mesmo que seja desprovido de razão, domina uma opinião que é instigada pelo correto levando ao prazer do belo vencendo uma conduta que porventura poderia ser viciosa, ou mal-vista.

Dando seguimento, na narrativa de Sócrates se discute agora os proveitos e danos possíveis advindos do amor erótico. Quem for objeto de desejo de algum apaixonado certamente será agraciado com o melhor tratamento possível, o apaixonado deverá ser o mais gentil possível e envolver o seu amado com a mais agradável atmosfera. O amante, por sua vez, não suportará que exista um outro favorito superior a ele ou que o iguale e fará com que este "concorrente" seja sempre inferior e mais fraco que ele.

Dessa forma, inveja e ciúmes podem surgir, o que configura os danos possíveis. Quando o amante assume uma postura de posse, ele pode privar o ser amado de outras experiências que poderiam fazer dele alguém mais sábio, mais venturoso. No fim de sua exposição de ideias, deixa claro que "[...] não se deve agraciar com favores o sujeito tomado de paixão, que é forçosamente alguém ininteligível, mas antes o não apaixonado munido também de inteligência." (PLATÃO, *Phaidros*, 241b, 241c)[17]. Se o amado não agir assim, acabará se entregando a alguém que seja danoso, alguém que não será bom, não instigará ao belo, à formação moral adequada, isso será danoso para a educação da alma.

Em seguida, Sócrates faz uma palinódia, ou seja, uma retratação do que se disse anteriormente, se contrapondo ao que já se havia afirmado. O amante que se encontra na loucura (mania) também deve ser agraciado, pois a loucura não é um simples mal, muitos dos bens que vem de forma divina, vem até os seres humanos por meio da loucura. Era por meio da loucura, por exemplo, que se realizavam os atos

[17] (PLATÃO, 2016, p. 92).

divinatórios. As Musas também incitavam esse delírio por meio da loucura quando despertavam nos poetas a inspiração divina.

O aspecto divino também se insere nas discussões posteriores, em que no texto se discorre sobre a natureza imortal das almas e como isso se relaciona com o Eros. Na prosa se diz que toda alma é alada, que vaga pelo cosmos, mas em determinado momento essa alma pode perder suas asas e vir a habitar algo sólido no mundo em que vivemos, quando a alma imortal abriga um corpo terreno que é mortal, este é chamado de vivente, ou simplesmente, mortal. Quando a alma, que é imortal, se une a um corpo que é igualmente imortal, estamos diante de um ser eterno, ou seja, uma divindade. A alma é aqui comparada a um auriga que guia dois cavalos: um bom e outro mau. O cavalo que é bom, é o mais belo, e aprecia a honra e a moderação, também tem senso de pudor e acata ordens apenas com palavras. O outro cavalo, é feio, desarmonioso, e amante da desmedida e da arrogância, apenas obedece com muito esforço do auriga com chicotes e esporas.

Seguindo esse pensamento, quando o auriga olha para alguém que lhe suscita desejo erótico, os cavalos seguem instintos divergentes, o que causa um conflito na direção que o auriga toma. O cavalo obediente contido pelo pudor não se lança imediatamente sobre o amado. No entanto, o outro cavalo não atende aos comandos do auriga se dirigindo ao objeto de desejo sem restrições. Essa relação conflituosa da alma é mais uma das explanações do processo da ação de Eros nos corpos e almas. Isso é algo que poderemos observar em alguns trechos de poemas de Catulo e em fragmentos de Safo no próximo capítulo.

5 O AMOR ERÓTICO EM SAFO E CATULO: UM ESTUDO COMPARATIVO

5.1 OS FRAGMENTOS DE SAFO E O AMOR ERÓTICO

O primeiro texto sobre o qual iremos nos debruçar analiticamente, é o fragmento de número 47 que se encontra dentro do Livro II de Safo na divisão dos editores da época helenista. Esse poema foi citado por Máximo de Tiro, em Orações 18.9. A tradução é de Guilherme Gontijo Flores.

> o Amor me atravessou
> a alma como se vento do monte em carvalhos cai
> (SAFO, Fr. 47, Livro II)[18]

Nos escritos originais do fragmento, a palavra grega que inicia o trecho, e é traduzida por Amor, é o nome Eros. Nesse sentido, o amor que está exposto no verso, e por isso mesmo grafado com letra inicial maiúscula, se configura como a personificação do amor em forma de divindade, ou seja, o próprio deus Eros. Portanto, estamos diante de um tipo de amor que é especificamente o amor erótico.

A ação que esse amor erótico provoca é a de atravessar a alma do ser que vive essa experiência no contexto do poema. O ato de atravessar, como as próprias flechas que o deus usa em várias versões de si mesmo na mitologia, tanto grega quanto latina (assumindo o nome de cupido). O fato de atravessar a alma, e não corpo, também pode ser lido à luz dos conceitos que observamos em Platão. Todas as discussões observadas se referiam sempre a uma instância espiritual que está atrelada à experiência erótica.

Os aspectos da natureza também se fazem presentes no fragmento. Isso é algo que Ragusa (2005) chama atenção em seus estudos ao falar da presença da deusa Afrodite e do erotismo nos fragmentos de Safo de uma forma geral. A pesquisadora afirma que o componente erótico junto com o sagrado e a natureza [...] compõe uma tríade indissociável no imaginário grego.” (RAGUSA, 2005, p. 218). Isso se associa à ideia do Eros como força primordial que observamos no início do capítulo anterior, nos versos de Hesíodo. As sociedades politeístas da Antiguidade também são conhecidas por fazerem sempre essas associações entre fatores naturais e expressões de alguma

[18] Todos os fragmentos de Safo traduzidos que são usados nas análises presentes nessa dissertação foram retirados da edição: SAFO. **Fragmentos completos**. Edição bilíngue; tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2017. Exceto o fragmento 130, que também conta com a tradução de Carson; Raiz (2022).

divindade. Portanto, não é gratuita a associação que Safo faz entre a ação do Eros que atravessa a alma como um forte vento que cai das montanhas sobre as árvores.

Além disso, outra característica interessante acerca desse fragmento é que esses versos se assemelham bastante a versos de um outro fragmento de autoria atribuída à Anacreonte de Teos, um poeta grego que já citamos anteriormente no capítulo 1. Anacreonte foi um poeta da mesma época arcaica grega em que Safo viveu e compartilha muito da mesma temática que a poeta traz em suas composições, como podemos notar no fragmento de número 413 do poeta de Teos.

> … e de novo Eros como um grande martelo
> me acertou, qual ferreiro,
> e me banhou na torrente invernal…
> (ANACREONTE, Fr. 413)[19].

Aqui novamente temos o nome do deus exposto no idioma original *Ἔρως* que nesse caso foi traduzido não como Amor, mas como o próprio nome que se reconhece dele. Da mesma maneira que o Eros do fragmento de Safo, esse deus também traz com ele a manifestação de algo poderoso demais para se conter. Assim como um vendaval que cai pela montanha sobre carvalhos, Eros aqui vem como um instrumento de ferro pesado que acerta a persona lírica tal qual um ferreiro acerta uma espada que está preparando, e depois a envolve com a água fria.

Os sintomas físicos da ação do Eros é algo que já podemos observar na exposição do fragmento 31 de Safo na introdução deste trabalho, e que também retorna nesse fragmento de Anacreonte. Os sentidos e sensações são bem explorados nas imagens do martelo que bate em ferro provavelmente em brasas e que depois é jogado numa torrente invernal, a água fria. Isso também cria um contrário de ideias, característica que também perpassa muito do amor erótico que se exibe em outros fragmentos de Safo e nos poemas de Catulo, como veremos nas próximas discussões.

O que é importante frisar por hora, é que esses aspectos no contexto da época em que Safo pode ter produzido esses versos, não era uma exclusividade dela, mas como podemos ver, era algo compartilhado com outros poetas da Grécia arcaica, como Anacreonte. Isso atesta a força e importância dessa temática para as produções

[19] (ANACREONTE, 2013, p. 193, tradução de Giuliana Ragusa).

mélicas dessa época. O amor erótico era retratado não só por outros poetas como também de maneiras muito semelhantes.

O próximo fragmento de Safo que iremos observar, é o que vem logo em seguida, o de número 48 do Livro III na compilação dos helenistas. Esse fragmento foi citado por Juliano em *Epístolas* 183.

> ✝mas✝me veio você no momento em que te esperei
> pra apagar no meu peito a faísca que me acendeu
> (SAFO, Fr 48, Livro III).

Nesses versos, estamos diante de um encontro entre o amante e o ser amado. O erótico se faz presente na medida em que explicita esse desejo que está por ser realizado em breve, ou que pelo menos a persona poética espera que aconteça. O momento de espera indica que esse desejo foi alimentado, já existia por algum tempo.

No segundo verso do fragmento encontramos dois elementos que evocam fortemente o campo semântico que envolve o amor erótico. As palavras “peito” e “faísca” remetem a características comumente associadas ao erótico, ao passional. O peito é o local do coração, e por extensão, o representa nesse contexto. A faísca representa o gatilho para o enamoramento, para o início do desejo. Esse substantivo é frequentemente atrelado ao elemento do fogo, que também é inserido com frequência dentro do campo semântico do amor erótico. O fogo, as chamas, são imagens constantemente trabalhadas para se construir sensações provocadas pelo Eros nas pessoas dentro do contexto da poesia lírica. No fragmento 48 encontramos mais uma vez um pouco do que já podemos observar anteriormente ao discutirmos sobre o fragmento 31, em que se exibe nos nono e décimo versos o trecho:

> toda língua ali se lacera um leve
> fogo surge súbito sobre a pele
> (SAFO, Livro I, Fr. 31)

Dessa forma, notamos mais uma vez a confluência dos sentidos e sintomas da ação do Eros presente na lírica de Safo. Além disso, outro aspecto importante que deve ser notado no segundo verso, é que essa faísca que é acendida, esse sentimento do desejo provocado, corresponde à palavra grega nos versos originais: *pothoi*. Esse substantivo é uma variação do nome *ποθως* - *pothos*, que é usado para se se referir a um dos Erotes, ou seja, um dos quatro filhos de Afrodite na tradição mitológica. Os

Erotes são: Eros, o principal e mais reconhecido entre os quatro, Anteros, que seria o deus do amor que se recebe de volta, do amor correspondido, Himeros, deus do desejo sexual, e por fim, Pothos, que representaria a paixão.

Nesse sentido, Pothos traria consigo essa ideia de um sentimento em seus primeiros momentos, nas primeiras manifestações do desejo. Enquanto Himeros está geralmente atrelado a um desejo presente, que se expressa de forma empírica, física e carnal, Pothos é comumente associado a um desejo em ausência, a algo que se anseia, mas quase nunca se alcança. O desejo de Pothos é um desejo que causa dor em muitas situações. O anseio, a espera por algo que pode vir a acontecer ou não, são sensações que podemos notar nos versos do fragmento 48 do livro III.

Em convergência a esses pensamentos, podemos resgatar o que foi abordado no capítulo anterior, especificamente o que se relata no discurso de Sócrates e Diotima em *O Banquete* de Platão. A sacerdotisa afirma que o ato de desejar implica automaticamente em uma falta, quem ama anseia por aquilo que não tem. O próprio Eros é um ser constituído de carência, por ser filho da Penúria. Pothos também é associado a uma certa carência no âmbito do desejo erótico, e não apenas a isso, mas a uma ideia de nostalgia e angústia advinda por um anseio.

A conjunção adversativa com a qual se inicia a tradução do fragmento pode demonstrar que anteriormente, no que poderia haver antes dos dois versos sobreviventes ao tempo, a situação poderia ser outra, talvez até mesmo mais próxima de uma visão pessimista da voz poética, que acreditaria que seu desejo não seria jamais concretizado. Daí então podemos pensar que o uso do nome Pothos possa ter sido colocado especificamente nesse contexto para poder significar exatamente isso, trazendo as atribuições desse Erote, dessa face de Eros.

Apesar do ser amado vir até essa pessoa para apagar a faísca que ela mesma acendeu, os versos nos mostram que essa espera pode ter sido muito angustiante para o outro. Esse aspecto perturbador da experiência em torno do desejo erótico perpassa muito da poesia tanto de Safo quanto de Catulo, e é algo que podemos vislumbrar, mesmo que em poucas palavras no fragmento 48, mas que poderemos observar se expressando de forma mais contundente em outros fragmentos e poemas em breve.

No fragmento de número 50 também contamos com apenas dois versos preservados. Esse fragmento foi citado por Galeno em Exortações ao aprendizado 8.16.

pois o belo é belíssimo apenas se alguém o vê
mas o bom com certeza também é belíssimo
(SAFO, Livro II, Fr. 50).

No que diz respeito a esse fragmento podemos ir buscar em Platão novamente o que se discute sobre o Eros e o belo para podermos entender melhor os versos demonstrados. Observamos dentro dos discursos em O Banquete, que o conceito do belo por muitas vezes se confunde com o de Eros. Um está atrelado ao outro.

Na maioria dos discursos, se concorda em dizer que a experiência erótica, quando feita da maneira correta, leva ao belo, ao bom. Pausânias faz sua diferenciação entre os dois Eros, o que seria bom e o que seria ruim. O bom inspiraria o belo. O ruim se ocuparia apenas da perseguição de se realizar um desejo puramente físico, carnal. O outro Eros por sua vez estaria mais atrelado a um amor erótico mais ideal, celestial, no campo do espiritual.

Dessa forma, o belo torna-se belíssimo através da visão de um corpo belo, assim como diz Diotima; porém, o que é bom automaticamente torna-se belo (mesmo que não o seja fisicamente), porque como vimos nas discussões filosóficas no Banquete, a virtude está mais nas atitudes, na forma como se ama, como se administra o desejo erótico, do que na beleza física. Nesse caso, podemos interpretar que a voz poética de Safo esteja se referindo a alguém nesse contexto.

Ainda que esse fragmento esteja aparentemente exaltando uma beleza ligada ao espiritual, às virtudes da pessoa amada, outros fragmentos podem expressar o belo num sentido mais físico. No fragmento de número 23 do Livro I podemos notar essa exaltação da beleza do ser amado.

]do amor esper[
]
pois se vejo]-te cara a car[a
nem sequer Hermíone se com[para
mas se te aproximam] da loira Helena
nada me espan]to

]às mortais pode [ter] certeza
]de meus tormentos toda
]você [...]´[.] me livra
]

]barranco or[valho
]em
noi]te aden[tro
(SAFO, Fr. 23, Livro I)

Nesse fragmento, Safo compara a beleza de mulheres, que justamente eram conhecidas por serem extremamente belas nos mitos gregos, à beleza da sua amada. Hermíone era a filha de Helena e Menelau. Aqui no contexto desse fragmento é vista como bela mas menos ainda do que a amada de Safo, pois não se compara a beleza das duas. Por outro lado, quando a comparam à Helena, que tem a reputação de ser a mortal mais bela de todas, a voz poética não se surpreende, pois Helena provavelmente é a mulher que pode chegar mais perto de se fazer uma comparação justa com a beleza do ser que se ama.

Além dessas questões relacionadas ao conceito do belo, podemos notar outros aspectos recorrentes ao se tratar da experiência erótica nesse fragmento. Nos versos 8 e 9 temos as seguintes palavras: de meus tormentos toda/ você me livra. Nesses trechos podemos observar novamente a expressão da duplicidade na experiência em torno do amor erótico. O eros pode ser algo bom, mas ao mesmo também pode trazer tormentos, perturbação. Isso é algo que talvez a própria amada possa reverter, possa "livrar" Safo disso, ou seja, mais uma vez, assim como no fragmento 48 que já foi citado anteriormente, a visão do ser amado e suas ações provocam ambos os sentimentos, tanto os ruins quanto os bons. Se acendem faíscas, ele mesmo as apagam, e também causam tormentos dos quais eles próprios podem livrar quem os tem como objeto de desejo.

Esse é um jogo característico causado pelas ações do Eros. Além disso, destacamos a palavra orvalho, quase solitária em seu verso. Esse elemento traz mais uma vez os aspectos que envolvem a natureza ligada ao conceito do amor erótico.

Diante dos estudos que já foram trazidos e discutidos acerca da natureza de Eros e do que ele provoca - o amor erótico, notamos entre outros aspectos, esse caráter duplo da experiência do desejo erótico. Isso se expressa bastante também no fragmento número 51 do Livro III. Com apenas um verso remanescente, esse trecho foi preservado em uma citação de Crisipo em *Negativas* 23.

> eu hesito pois sinto este duplo pensar em mim
> (SAFO, Fr. 51, Livro III).

Devido ao estado de preservação do poema, não podemos contar com mais informações do que poderia se tratar exatamente o texto. No entanto, se seguirmos nosso raciocínio voltado para acompanhar o que já se demonstrou nos textos

anteriores e o que está presente como um todo por meio de temas recorrentes em toda a produção de Safo, podemos inferir algumas coisas.

A hesitação e o duplo pensar são os dois pontos centrais do verso; um converge para o outro. Sentir o duplo pensar a faz hesitar. Essa duplicidade em seu pensamento pode estar atrelada ao caráter duplo do Eros que já mencionamos previamente. Uma parte da voz poética pode estar se sentindo inclinada a ceder ao desejo, enquanto outra parte pode estar pensando em recuar.

Ao acessar um dos trechos da palinódia de Sócrates em Fedro de Platão, podemos encontrar algo que ilumine essas discussões em torno do fragmento 51.

> Está então apaixonado, mas por qual? Há um impasse. E nem sabe que o está, nem poderá dizer o que tem, mas, como aquele que pegou do outro doença nos olhos, não tem como dizer a causa. E, tal como num espelho, está esquecido que vê a si mesmo no apaixonado. Quando o apaixonado estiver presente então, tudo de acordo, ele se abstém da dor, mas quando ausente, também de acordo e pelo contrário, sente e sofre a falta dele, tendo um amor anteposto ao reflexo do amor, embora o chame e suponha ser não amor, mas estima (PLATÃO, *Phaidros*, 255d, 255e).

As reflexões de Sócrates podem nos ajudar a compreender melhor, ou ainda, pensar em outras possibilidades interpretativas para esse verso. Esse impasse pode acontecer por diversos motivos, a pessoa pode estar apaixonada e não perceber ou reconhecer-se como tal; ou pode também estar apaixonada, mas não exatamente pela outra pessoa, mas por si mesma, ao projetar na imagem do ser amado ela mesma, como se estivesse se olhando no espelho.

A voz poética do fragmento também pode estar indecisa entre dois amores, o que converge com o duplo pensar e a hesitação. O que se diz no trecho sobre a mudança de estado entre a ausência e presença do apaixonado também pode ajudar na compreensão do fragmento 48 onde acompanhamos os sentimentos conflitantes com a falta expressa na presença da palavra Pothos que traz consigo esses conceitos, e nos mostra mais uma das várias facetas do Eros.

O próximo fragmento que iremos observar é o de número 94 presente no livro V da compilação helenística. Esse fragmento foi citado por Ateneu em *Banquete dos sofistas* 15.674d. Encontra-se presente no Pergaminho de Berlim 9722. Esse fragmento nos oferece uma quantidade um pouco maior de versos preservados do que os anteriores.

só desejo morrer sem mais
e ela assim me largava com lágrimas

infinitas e ao fim [falou
“ah so[fre]mos a sorte cruel
Safo e meu coração se recusa ao fim”

eu com pressa lhe respondi
“vai alegre mas vai lembrar
de mim sim e sabendo que amei você

mas insisto e desejo só
que nos preze [....] . [...] .. e
.. [ ] presa ao maior prazer

as co[roas com açafr]ão
viole[tas e rosas vi
que você .. [ ] junto a mim

no pes[coço sua]ve vão
mais guir[landas inú]meras
consagrando o en[trelace] de fina flor

fartos[ ] . perfumes na
linda face . [ ] ri[..]m
numa tez de ra[inha] você se fez

e num lei[to] sutílimo
com suave . [ ] … ão
saciar o des[ejo] . is

não havia [n]em
santuário[ ]
nós estáv[amos tão afast]adas dali

nem caverna . [dan]ças ou
] um som
] … ém
(SAFO, Fr. 94, Livro V)

Estamos diante de um fragmento que expressa grande tensão dramática. A cena que se desenrola nos versos é de uma separação entre duas pessoas que nutriam certo amor erótico uma pela outra. De um lado temos a voz poética do fragmento, expresso na figura da própria Safo, e do outro, temos outra mulher, que em muitas das interpretações oferecidas pelos estudiosos ao longo do tempo, seria uma das jovens do círculo de Safo que estaria prestes a se casar e, portanto, deixar a companhia da poeta e das outras meninas do coro de virgens.

Os cinco primeiros versos nos mostram muito dessa natureza dupla do Eros, nos sentimentos conflitantes que afloram no decorrer da experiência erótica. O desejo

de morrer, e a despedida com lágrimas denotam isso. Destaco as aliterações com a letra f no trabalho de tradução do terceiro verso. A amada se recusa a pôr um fim na relação, ao passo que a voz poética responde com um tom de conformismo que a outra pode ir, que elas não irão ter mais o que poderiam já ter tido, mas que a que vai partir, leve consigo a lembrança do sentimento.

A quarta estrofe se inicia com uma conjunção adversativa, e portanto, vai exprimir ideias que se contrapõem ao que foi dito na estrofe anterior. Apesar de aceitar o destino que a foi reservado, a “sorte cruel”, a voz poética diz que ainda insiste e deseja, levada pelas artimanhas do Eros. Em diversos outros fragmentos e versos de outros poetas, como Anacreonte por exemplo, Eros é entendido como algo do qual nenhum mortal pode escapar, a força exercida por esse deus é muito forte. Dessa forma, ainda que Safo compreenda o destino que se segue, ela ainda se sente presa ao “prazer”, ou ainda, à memória do prazer que a companhia da outra trazia.

Sobre a natureza da relação estabelecida entre Safo e a outra jovem, podemos tecer algumas considerações com a ajuda de outros fragmentos. Ragusa (2005) ao discutir sobre o fragmento 2 do Livro I, chama atenção para os últimos versos em que surge a palavra festividades (*thalíaisi*). Por conta disso, segundo a estudiosa, muitos helenistas entendem que isso faz uma referência a um provável coro dirigido por Safo para algum tipo de ritual oferecido à deusa Afrodite, no mesmo formato dos coros de jovens meninas que havia em Esparta, algo que é mais ou menos comprovado pela lírica de Álcman que observamos no capítulo 1.

No entanto, não há consenso entre os estudiosos sobre qual é a natureza exata das ligações entre essas meninas e Safo. Ragusa (2005) afirma que alguns desses helenistas questionam se a poeta de Lesbos realmente treinava meninas virgens para performance coral e as guiava no despertar da sexualidade num processo de transição entre a infância e a vida adulta. Para alguns, seria mais seguro falar de que provavelmente existiria um círculo de jovens em torno de Safo, ou ainda apenas um grupo de meninas.

Sendo assim, podemos compreender um pouco melhor o papel da figura dessa outra mulher dentro desse fragmento. Se Safo realmente estava envolvida com esse papel de mentora de jovens, como um tipo de professora em uma “escola” formadora da feminilidade que deveria ser assumida pelas mulheres nessa passagem entre infância e vida adulta, algo que era bem marcado nos papéis de gênero dentro dessa sociedade arcaica grega, então, podemos observar essa jovem que fala no poema,

como alguém que poderia ser uma dessas alunas, ou simplesmente alguém desse círculo, grupo.

As próximas quatro estrofes podem nos ajudar a entender melhor as causas do porquê desse afastamento da jovem. Todo esse processo já citado antes, das instruções pedagógicas para a formação de uma feminilidade culmina em um ponto bem específico da vida na sociedade grega antiga, um novo passo na vida que era algo bastante importante, principalmente para as mulheres: o casamento.

Em *A cidade Antiga*, o historiador francês Fustel de Coulanges nos oferece diversos panoramas de vários âmbitos da vida social nas civilizações grega e romana da Antiguidade. Dentre alguns desses aspectos, Coulanges (2004) reserva uma parte de seu livro para discorrer sobre a cerimônia do casamento para esses povos no contexto da Antiguidade. Para falar propriamente da instituição do casamento, devemos também falar de outro fator que está indiscutivelmente ligado a ele, o da religião. Os aspectos que envolvem a religião e o sagrado também perpassam muito do que há no amor erótico expresso nos fragmentos de Safo.

Coulanges (2004) afirma que existia um tipo específico de religião que não se manifestava nos templos, mas nas casas. Esses deuses eram chamados de Fogo, Lares e Manes, também chamados de deuses ocultos ou deuses domésticos. Como já dito previamente, esses deuses eram cultuados por cada família em suas casas, cada grupo familiar tinha os seus Fogo, Lares e Manes. O historiador afirma também que essa "religião particular" se propagava de geração em geração através dos homens da casa. A mulher, nesse sentido, só participava desse culto aos deuses domésticos por intervenção do pai ou do marido. A religião era um dos principais elementos que constituíam a família na Antiguidade.

Dessa forma, para Coulanges (2004) a família antiga é também de certa forma uma associação religiosa, e nesse ambiente, "[...] a mulher só será verdadeiramente considerada, quando a cerimônia sagrada do casamento a tiver iniciado no culto; [...]" (COULANGES, 2004, p. 37). Isso reafirma a importância que essa cerimônia tinha já no período da Antiguidade. De acordo com o historiador, a primeira instituição que essa religião doméstica estabeleceu foi o casamento.

Coulanges (2004) relata passo a passo como era realizada a cerimônia de casamento para os gregos. O casamento se constituía em três partes. A primeira parte, a *èggúesis*, se passava no lar do pai da noiva. A segunda parte, chamada

pompé, era o da passagem do lar do pai para o lar do marido. Por fim, a terceira parte, o *télos*, se passava inteiramente no lar do marido.

Na *èggúesis*, reuniam-se no lar do pai da noiva, sua família e o pretendente. Se oferecia um sacrifício e em seguida, em tom sacramental, o patriarca declarava formalmente estar entregando a sua filha para o pretendente. Essa declaração é de suma importância pois a mulher só pode sair da casa dos pais para adorar os deuses domésticos do marido, quando for devidamente desligada da religião instituída em seu lar paterno. No *télos*, os esposos se aproximam do lar, onde o marido leva a esposa carregada em seus braços, pois ela não deve tocar a soleira da porta. Em sua nova moradia, a esposa é colocada diante da divindade doméstica, depois é molhada por gotas de água lustral; ela toca o fogo sagrado, fazem-se algumas orações e por fim, os esposos dividem entre si a primeira refeição.

O segundo ato da cerimônia, a *pompé*, é especialmente importante pois pode nos dizer um pouco do que acontece na quinta estrofe do fragmento 94 de Safo. Na *pompé* a mulher é conduzida até a casa do marido. Em algumas cerimônias é o próprio marido que as conduz, em outras, elas são guiadas por arautos.

> Ordinariamente a moça seguia de carro, tendo o rosto coberto com um véu e **levando uma coroa na cabeça**. A coroa, como teremos ocasião de ver muitas vezes, era de uso em todas as cerimônias do culto. O vestido é branco. O branco era a cor do vestuário em todos os atos religiosos. Alguém a precede, levando um archote, o archote nupcial. Por todo o percurso se canta em sua volta certo hino religioso, tendo por estribilho *ô humén ò huménaie*. Chamava-se este hino himeneu, e a importância do canto era tão grande que deu o seu nome a toda a cerimônia. (COULANGES, 2004, p. 40, grifos nossos).

Retornando aos versos de Safo, encontramos no início da quinta estrofe: “as coroas com açafrão”. Isso, junto às ideias trazidas por Coulanges acima, reforçam a ideia de que provavelmente a jovem segue para sua cerimônia de casamento. No final da sexta estrofe temos mais um verso que corrobora com essa hipótese: “consagrando o entrelace de fina flor”. As coroas de flores, guirlandas, e coisas similares aparecem em diversos outros fragmentos de Safo. Nesse sentido, é importante voltar a frisar como esse fragmento contribui mais ainda para a ideia geral em torno do amor erótico na poesia de Safo. As flores, segundo Ragusa (2005), são elementos caros para a deusa Afrodite, que como sabemos também traz consigo as prerrogativas do Eros, a beleza, o desejo, a sedução, a paixão.

Além disso, podemos notar um outro elemento nesses versos que corresponde ao campo semântico em torno da deusa Afrodite e que traz mais da atmosfera de beleza e sedução: os “fartos perfumes”. Neste caso, retornemos ao que Ragusa (2005) afirma sobre a ligação da deusa Afrodite e os fragmentos de Safo. Em trechos de outros poemas gregos da Antiguidade temos exemplos de como a deusa faz uma higiene rígida em moldes ritualísticos. A pesquisadora traz o exemplo do canto de Demódoco na Odisseia, em que ele relata que Afrodite é banhada pelas Cárites (as Graças), deusas que a acompanham frequentemente e são dotadas de extrema beleza e virtudes. Nesta passagem da Odisseia, o aedo canta que o lugar sagrado de Afrodite é um altar fragrante, ou seja, um local muito perfumado. No hino Homérico V, consagrado à Afrodite, a deusa é banhada, perfumada, ungida, vestida e adornada com a ajuda das Cárites.

Nesse sentido, os perfumes e as flores se unem no fragmento em questão para reforçar os significados que trazem as características em torno de Afrodite e por consequência, os poderes que a deus exerce em torno do amor erótico. A autora ainda afirma que “[...] Afrodite não se vale dos óleos perfumados e divinos para exercer somente a sedução, como é habitual, mas também para preservar a integridade e a beleza - atributo da esfera da deusa - [...]” (RAGUSA, 2005, p. 109). Dessa forma, podemos visualizar a jovem em questão dos versos do fragmento 94 tendo um banho parecido com o da deusa para que isso possa ajudá-la a exercer a sua sedução e preservar a sua beleza já que temos na mesma estrofe as palavras: “linda face”, “tez de rainha”.

Na oitava estrofe temos mais elementos que contribuem para a hipótese de que a jovem estaria se casando. O “leito sutílimo” pode indicar a consumação do casamento no ato erótico entre o casal em seu leito de núpcias, pois logo em seguida, temos as palavras “saciar o desejo”. Esse desejo claramente é o desejo erótico.

As duas últimas estrofes do fragmento 94 são um pouco nebulosas, mas podem significar recordações da persona poética de Safo com essa jovem que está por casar-se. Esses versos podem fazer referência a algum momento que as duas estiveram a sós. Nesse trecho, assim como no poema todo, é interessante notar mais uma vez a forte presença de elementos da natureza e do sagrado que perpassam junto com o amor erótico, toda a poética de Safo. O “santuário”, que aparentemente é referido como em ausência na construção fictícia desse cenário poético, mas que exerce um forte papel como um espaço onde provavelmente ambas iam juntas fazer preces,

oferendas etc. Elas encontram-se afastadas, a “caverna” também é outro elemento posto em ausência no texto, “nem santuário”, “nem caverna”; também não havia “danças” ou “som”. Se Safo realmente assumiu um papel de tutora de jovens e também de compositora, instrumentista e cantora, é fácil entender o porquê da referência a dança e ao som. Isso reforça a hipótese de que ambas têm alguma relação junto com um grupo maior em que canta e dança, em que se participa de cerimônias em santuários, mas agora, neste momento, encontram-se sozinhas.

Outro fator que chama a atenção nesse fragmento é o de uma certa triangulação do desejo. Isso é algo que Carson (2022) enfatiza principalmente em sua leitura do fragmento 31 do qual já tratamos anteriormente na introdução. Apesar de estar ausente explicitamente, a figura de um outro na pretensa relação entre Safo e a jovem se faz presente através da separação entre as duas por causa de um provável casamento. Dessa forma, existe um outro, um homem, assim como o do fragmento 31, que acentua a carga dramática em torno do poema, pois é por ele que ela a irá deixar, e é por isso que ambas sofrem “a sorte cruel”.

O próximo fragmento que iremos observar é o de número 96 do Livro V também presente no pergaminho de Berlim 9722.

Sardes [. .]
amiúde mudando sua mente

como [. . .] . nós . [. . .] . . conside-
rou-te igual à famosa deu-
sa e adorou o teu canto mais que tudo

ela agora reluz em redor das lí-
dias mulheres tal como ao pôr-
do-sol vem dedirrósea leve lua

suprimindo as estrelas levando assim
suas luzes ao mar de sal
e ao compasso de multiflóreos campos

eis se espalha o belíssimo orvalho flo-
rescem rosas suaves com
cerefólio e flor de melilotos

sempre que entra em deriva de pronto só
pensa em Átis de fino amor
e o destino destrói seu peito frágil

pra chegar . [. .] . . nós aqui
sobre a mente[. .]ist[. . .] assim
canta muito [. . .]ma[. . . . .] . no meio

não é fácil pra nós igualar a for-
ma formosa das belas deu-
sas você levava e[. . .] . ônio

]o[. . . .] de-
m[ ] . mor
e [.]m[ ]o Afrodite

e[ ] néctar derramou
num dourado [ ]a
. . . .] Sedução nas mãos[

]m[. .]rer
inúmeras
] . . . . . e

]para o Geresteu
]queridas
]o nenhum

]venh[
(SAFO, Fr. 96, Livro V)

À respeito desse fragmento, podemos notar inicialmente, mais uma vez, como os mesmos motivos recorrentes em Safo, reaparecem aqui. Esses *leitmotive* são a junção da natureza e do sagrado ao amor erótico, este que, aqui, aparece de forma muito contida e até mesmo superficial se comparado aos anteriores. A qualidade fragmentária do texto não ajuda nesse sentido, mas mesmo assim é possível notar elementos que são do campo semântico que pertence ao amor erótico. O uso frequente da primeira pessoa do plural pode nos indicar que estamos diante de uma das composições de Safo para a performance do canto coral.

A primeira palavra que surge no fragmento, Sardes, segundo Ragusa (2005) é o nome da capital do reino antigo da Lídia, que ficava na Ásia Menor, perto de Lesbos, algo que já citamos anteriormente no capítulo 1 ao expor as trocas culturais que houveram entre reinos asiáticos e os povos gregos da área em que Safo viveu. Isso também explicaria a presença das palavras “lídias mulheres" no sexto verso.

O coro parece estar se referindo a duas pessoas. Uma delas, fala de outra mulher e a considera como “igual à famosa deusa”. Essa deusa pode ser Afrodite. O canto dessa mulher de quem se fala foi adorado, mas agora, essa pessoa encontra-se distante de Lesbos, já que ela “reluz em redor das lídias mulheres”. A partir desse momento no fragmento várias outras metáforas começam a ser atribuídas a essa

mulher. Essas figuras de linguagem geralmente vão trazer aspectos da natureza para ressaltar a ideia do belo em torno dessa pessoa.

Em um primeiro momento, essa mulher reluz assim como a lua dedirrósea aparece logo após o pôr do sol. De acordo com Ragusa (2005) o termo dedirrósea é usado por Homero como epíteto de Éos, a deusa da Aurora. Dessa forma, Safo inova em sua poética, pois associa um termo comumente atribuído ao dia, a um elemento que faz parte da esfera noturna. As cores das luzes do amanhecer unidas à luz da lua. No entanto, Safo também coloca em seus versos a palavra “pôr do sol”, o que poderia demonstrar uma associação entre as cores do amanhecer (dedirrósea - Aurora) e do pôr do sol, que são cores parecidas. A luz da lua nesse sentido, pode ter surgido logo após o rastro de luz rosada que o pôr do sol pode ter deixado no horizonte.

Essa mulher sobre quem se fala, e que é objeto de desejo, o ser amado dessa outra que o coro também se refere, irradia uma luz tão forte que suprime o brilho das estrelas e se estende sobre o mar e os "multiflóreos campos". Aqui temos dois elementos caros à deusa da beleza e do amor, mãe de Eros. O mar, local onde em uma das versões dos mitos a deusa teria sido gerada e de onde ela saiu, e os campos multiflóreos. As flores, principalmente as rosas, são símbolos associados à Afrodite. As rosas vermelhas até hoje ainda são comumente atreladas à ideia de paixão, sedução e erotismo. Os campos verdejantes e o desabrochar das flores também suscitam a ideia de fertilidade.

Na estrofe que se segue, temos mais elementos da natureza compondo o cenário. O orvalho traz o frescor e a umidade; as rosas, como já mencionado, são flores associadas à deusa da beleza e do amor; melilotos, também conhecidas como flores de mel, são flores amarelas conhecidas por seu aroma agradável. Esses aspectos, assim como outros que perpassam toda a poética de Safo, demonstram muito de um universo estritamente ligado ao feminino. Para Ragusa (2005) os gregos antigos consideravam a mulher como um ser volátil, que não conseguia controlar seus impulsos e sofria de ataques da paixão e do desejo. Uma prova disso seria a função da procriação que aproxima a mulher aos elementos líquidos, fluidos, sem forma definida e inconstante. Dessa forma, a transformação por meio da reprodução aproxima a mulher da natureza de forças imprevisíveis. Portanto, o eros das mulheres seria incontrolável, selvagem, estaria no âmbito do caos da natureza.

Daí então a presença desses elementos trazidos por Safo para exprimir um forte caráter da ordem do feminino em suas composições. A umidade do orvalho que se espalha, as flores que desabrocham, o mar, e a lua atestam essa presença da natureza e da feminilidade.

Nas próximas estrofes podemos notar mais claramente palavras que apontam para essa beleza feminina perpassada pelo erotismo. A mulher em questão, “pensa em Átis de fino amor” e o seu “peito frágil” se “destrói”. Aqui nos deparamos mais uma vez com sintomas físicos atrelados ao sentimento erótico. O peito, local onde está o coração, é frágil por não suportar o peso que a lembrança da amada traz. O termo “fino amor”, é uma tradução da palavra grega que está no fragmento como “*imeroi*”, que pode ser traduzida também por desejo.

Em *The poetics of eros in ancient Greece*, Claude Calame afirma que

> Himeros, que está relacionado com Pothos, parece referir-se a um desejo que chega ainda mais perto de ser realizado. Este tipo de desejo é também despertado por um rosto que é desejável, ou por uma risada. Pode ser doce, mas atinge os próprios órgãos do sentimento, sufocando e consumindo o diafragma, o coração e o peito. [...] Uma jarra do final do século V representa Himeros como um jovem que está presente no julgamento de Paris: enquanto Eros se concentra em conquistar o jovem pastor, Himeros e Pothos estão cada um ao lado de Afrodite indicando que esta é a deusa sobre qual sua escolha recairá. E uma famosa placa em forma de uma figura negra datada de meados do século VI mostra Afrodite segurando em seus braços duas crianças aladas, nomeadas respectivamente de: Pothos e Himeros (CALAME, 1999, p. 30, tradução nossa).

A presença do termo *imeroi*, portanto, indica uma variação da palavra *῞Ιμερος* (Himeros). Existe, nesse sentido, mais uma manifestação do desejo que está incluído no campo semântico do Eros. Himeros, em conjunto com Pothos, Anteros e Eros, compõem o grupo completo dos Erotes. É interessante notar como Safo trabalha a questão do desejo usando múltiplas formas de se referir a ele em seus poemas. Observamos anteriormente o uso do nome *῞Ερως* (Eros) para se referir ao amor no fragmento 47; depois a ocorrência relacionada a *ποθως* (Pothos) no fragmento 48, e agora *῞Ιμερος* no fragmento 96. Ragusa (2005, p. 246) afirma que o uso da palavra “*imeroi*” e o que ela significa no contexto desse fragmento 96, confere “à estrofe reproduzida uma intensificação erótica que, de qualquer modo, é exercida pelas relações recorrentes na poesia antiga entre Afrodite, *póthos*, *hímeros* e *éros* - os três últimos sendo também deidades do séquito da deusa.”

Muito mais do que Eros, Himeros e Pothos, Afrodite aparece em uma grande quantidade de versos que restaram da poeta de Lesbos. Encontramos nas últimas estrofes, que estão bastante danificadas e pouco preservadas, a presença do nome da deusa. Acompanhado a ela, é possível observar alguns elementos que são relacionados à sua imagem e a tudo que ela representa. Primeiro temos o néctar, mais um elemento da esfera do sagrado-divino, pois essa é a única bebida que os deuses consomem. Esse néctar é derramado em algo dourado ou é despejado por meio de algum recipiente dourado, não há como se ter certeza. No entanto, não seria a primeira vez que essa associação é feita em um poema de Safo. No fragmento 2 do Livro I, Afrodite bebe néctar de cálices dourados.

> [...] lá você ó Cípris . . . . toma
> e graciosa sobre essas **taças áureas**
> poderá libar o teu **néctar** dilu-
> ído nas festas
> (SAFO, Fr. 2, Livro I, grifos nossos).

O ouro é um metal que inspira beleza e riqueza, também era muito minerado no reino da Lídia que é citado por meio do nome de sua capital no primeiro verso e das mulheres lídias. Por fim, temos a menção a mais uma divindade que acompanha Afrodite, *Peítho*, a deusa que é a manifestação da Sedução amorosa, da persuasão. Em algumas versões de mitos, é vista como filha de Afrodite, de qualquer forma, assim como os Erotes, também traz os significados em torno do amor erótico.

O próximo fragmento a ser observado é o de número 102 presente no livro VII. Esse texto foi citado por Hefestião no *Manual de métrica* 10.5. É o único fragmento que sobreviveu e é pertencente ao livro VII.

> Não posso ó doce mãe mais enredar a minha trama
> domada de desejo por criança de Afrodite
> (SAFO, Fr. 102, Livro VII).

No primeiro verso temos uma jovem que diz para sua mãe que não pode mais tecer. A tarefa de fiar e produzir tecidos é uma das várias atribuições das mulheres nesse mundo da Grécia Antiga. Podemos nos recordar de outros casos na literatura antiga, como em um exemplo na Odisseia. Penélope que, enquanto esperava pacientemente o retorno de seu amado, Ulisses, trabalhava tecendo o dia inteiro um sudário para seu sogro e desfazia seu trabalho à noite para refazê-lo novamente pela manhã e assim evitar que tivesse que se casar com outro homem.

Sobre a condição social da mulher na Grécia arcaica, Ragusa (2005) afirma que muitos estudiosos acreditam que o ambiente da casa foi o espaço por excelência da mulher grega durante muitos séculos da história social da Grécia Antiga. Na casa, “cumpria à mulher inspecionar as tarefas domésticas, das quais ela executava a confecção de roupas e tapetes, costurando e manejando o tear, fundamentalmente.” (RAGUSA, 2005, p. 58).

Sendo assim, podemos entender que essa mulher é mais uma, como várias outras que surgem como *personas* recorrentes na poesia de Safo, provavelmente uma jovem virgem que está aprendendo os atributos que uma futura esposa deve ter. Novamente nos encontramos dentro da esfera do feminino, um campo de significados que como já notamos anteriormente, também é um motivo recorrente nos versos de Safo. Atrelado a isso, temos a ocorrência da presença do amor erótico, que fica mais evidente ainda a seguir.

No segundo verso temos uma ocorrência interessante. Quem seria a “criança de Afrodite”? Agora que sabemos da existência, na mitologia antiga, de filhos de Afrodite, os Erotes, e até mesmo filhas (as Graças, Sedução), e de como essas divindades também aparecem nos fragmentos de Safo, podemos supor que a tal criança de Afrodite seja algum deles, mas qual? Para Calame (1999) nesse caso especificamente, Safo estaria se referindo à Pothos. De acordo com o pesquisador suíço, Pothos traz uma sensação de sufocamento para a jovem, assim como o Eros solta-membros, ou seja, está domada pelo desejo. Segundo Calame todas essas formas de desejo expressas na figura dos Erotes, agem sempre por intermédio de Afrodite. Outro fator interessante que podemos notar nesse fragmento é como fica claro os efeitos adversos que as sensações eróticas podem causar. O Eros também afeta o mundo do trabalho, a ordem natural, prática e racional das coisas, pois a jovem que sente as ações e efeitos do amor erótico não consegue mais produzir o que deveria fazer. Isso reitera o caráter de intensidade dramática que já podemos perceber em outros fragmentos de Safo.

Os próximos fragmentos que iremos observar fazem parte do que acredita-se que tenha sido o livro exclusivo de epitalâmios de Safo. Esse seria o livro de número IX na compilação dos helenistas. Lesky (1966) afirma que é muito lamentável o fato de que talvez o livro de epitalâmios de Safo tenha sido um dos que sofreu as maiores perdas ao longo do tempo. No entanto, essas composições:

> [...] ilustram de forma impressionante como uma canção popular e tradicional para ocasiões particulares, em todo o seu frescor e florescimento natural, pode ser transformada por meio da grande arte na perfeição da forma literária sem perder o encanto da espontaneidade. Canções desse tipo acompanhavam a noiva a caminho de sua nova casa ou eram cantadas fora do quarto do casal recém-casado. Além disso, eram usadas para celebrar a boa sorte do noivo e a beleza da noiva (LESKY, 1966, p. 141, tradução nossa).

Dessa forma, aspectos que envolvem a cerimônia do casamento também perpassam o campo semântico em torno do amor erótico, a beleza da noiva e elementos da natureza também surgem em vários trechos de fragmentos de epitalâmios, elementos que também aparecerem em outros fragmentos de Safo, mesmo que não estejam no contexto de celebração por um casamento.

O primeiro fragmento que iremos analisar é o de número 105, e que é exibido em duas partes, a) e b) na presente edição utilizada para este trabalho. O primeiro trecho é citado por Siriano em Hérmogenes, 1.1, e Himério em *Orações* 9.16. O segundo trecho é citado por Demétrio em *Do estilo* 146.

> a)
> como a doce maçã que enrubesce no galho mais alto
> no alto do alto e que o colhedor de maçãs esquecia -
> não esquecia mas nunca seria capaz de alcançá-la
>
> b)
> como aquele jacinto dos montes que os pobres pastores
> pisam e esmagam flor de pétala púrpura em terra . . .
> (SAFO, Fr. 105, Livro IX).

Nas duas partes do fragmento encontramos dois símiles. Há comparações que se fazem entre uma jovem, uma maçã e uma flor. Essa jovem pode ser a mesma nas duas partes ou não. É necessário, portanto, reiterar aqui mais uma vez a importância de se observar esses elementos que Safo usa em vários outros fragmentos, e que através do estudo de outros autores como Ragusa (2005), torna-se mais claro compreender como isso tem relação com o amor erótico. A maçã, segundo a pesquisadora, é a fruta preferida de Afrodite, e esteve relacionada à deusa em vários cultos antigos. A maçã era sagrada para a Afrodite cultuada em Chipre, e em moedas do período romano havia a figura da *Aphrodite Meleia* (Afrodite da maçã). Assim, estamos novamente dentro do campo semântico da deusa e envoltos em suas prerrogativas: a beleza, a sedução, o amor erótico.

Alguém deseja alcançar essa maçã - jovem, no entanto, nunca se consegue atingir tal tarefa. Estamos mais uma vez diante de um desejo que fica suspenso, algo da ordem de Pothos. Carson (2003) afirma que se há uma noiva no caso desse fragmento, então ela é uma noiva que é inacessível, assim como a maçã que está no galho mais alto, e permanece inacessível. Essa inacessibilidade se apresenta de forma tanto gramatical quanto erótica, pois não temos uma menção clara a algum nome de alguma jovem, nem mesmo um pronome que a fizesse referência. Carson (2022) afirma que a completude tanto gramatical quanto erótica não se realizam. A última palavra é um verbo, que em sua tradução pessoal para o inglês, está no infinitivo - *to reach* (alcançar), dessa forma, a ação do desejo fica suspensa no ar assim como a maçã que nunca será colhida.

De acordo com Lesky (1966) o fragmento 105a pode ser entendido como um elogio à virgindade imaculada, porém, levando em consideração o leve teor cômico que surge também, pode se supor que os versos se refiram a uma noiva que não está mais na flor da juventude. De qualquer forma, fica clara a questão do desejo estabelecido na comparação entre a maçã - jovem, e colhedor - homem que deseja, mas que não a alcança e não a esquece.

Sobre o fragmento 105b, notamos mais um elemento recorrente na poesia de Safo, as flores. Aqui especificamente temos o nome da flor nos versos, o jacinto. Essa flor traz também um significado em torno do amor erótico pois em um dos mitos antigos, Jacinto era o nome de um belo jovem pelo qual muitos deuses eram apaixonados, incluindo Apolo e Zéfiro. Em certa ocasião, Apolo e Jacinto se divertiam praticando esportes jogando disco. Quando o deus da lira jogou o instrumento para cima, o deus dos ventos, Zéfiro, por ciúmes mudou a direção do disco que acertou Jacinto o fazendo morrer. Assim, Apolo jurou que iria honrá-lo em duas diversas canções com a lira, e do sangue que caiu na relva transformou numa flor de cor púrpura, que ficou conhecido como jacinto por este motivo.

Para Carson (2003) alguns editores e estudiosos, ao discutir sobre esses dois versos, primeiramente o comparam ao poema de número 62 de Catulo (que iremos observar no próximo tópico), e também o associam a uma imagem de defloração, perda da virgindade. Por outro lado, Lesky (1966) aponta para dois entendimentos sobre o fragmento 105b. Primeiro, o jacinto que afunda sob o chão por causa dos pés descuidados dos pobres pastores pode referir-se à aspereza de um amante que não valoriza de forma adequada o que recebe; e em segundo, isso pode ser um recurso

usado pela poeta para contrastar a imagem de pureza virginal da noiva com a de outra mulher, que como as flores de jacinto esmagadas se entregou de forma irrefletida para alguém.

Em todo caso, encontramos aqui mais uma vez a articulação de diversos elementos em torno da natureza, do sagrado, dos mitos, para se expressar o desejo erótico em suas mais variadas formas, seja em um desejo que se mantém inalcançável, irrealizavel, ou um desejo mais preemente, que se aproxima mais de sua realização.

O próximo epitalâmio sobre o qual iremos nos debruçar é o de número 112. Esse fragmento é citado por Hefestião em *Manual de métrica* 15.26.

> Teu casamento acaba noivo conforme às preces
> como pediram chega a virgem das tuas preces
>
> lindo é teu corpo todo todo o olhar
> leve de mel e amores descem na doce face
>
> < . . . . . > tuas grandes honras por Afrodite
> (SAFO, Fr. 112, Livro IX).

A primeira estrofe se dirige ao noivo, já a segunda para a noiva, quanto à terceira estrofe, bastante fragmentada, não se pode afirmar seguramente para quem está se referindo, mas é provável que seja novamente ao noivo.

Na primeira estrofe, é provável que estejamos diante dos ritos finais do casamento, ou o *télos*, como afirma Coulanges (2004) em trechos que já verificamos anteriormente. Aqui a noiva finalmente chega à casa do noivo. Temos mais uma vez a menção à virgindade da moça, algo que podemos observar em quase todos os epitalâmios de Safo. A dimensão sagrada também se faz presente por meio das preces.

Na segunda estrofe aspectos mais fortemente ligados ao amor erótico surgem. A beleza do corpo da noiva é exaltada: “lindo é teu corpo”, o que nos leva também para estabelecer a relação física que o Eros institui, no desejo para com o corpo do ser amado. Algo, talvez o olhar, é “leve de mel”. Nesses aspectos, a doçura da experiência do desejo erótico, do enamoramento é enfatizada. Doce também é o qualificador que acompanha a face da noiva. Encontramos esse adjetivo também no já citado fragmento 31, onde vemos a “doce fala” da moça que Safo observa. Além disso, os “amores” que descem nessa doce face, está grafado no idioma original como

ἔρος, ou seja, Eros. Isso contribui para que se estabeleça significações em torno do amor erótico nesse fragmento. Por fim, na última estrofe, onde podemos observar apenas um verso incompleto, aparece a deusa que já é uma figura recorrente nas composições de Safo, Afrodite. É provável que a poeta esteja louvando novamente o noivo ou a noiva, por terem alcançado grandes honras com o intermédio das preces à deusa da beleza e do amor.

O último fragmento de Safo que iremos analisar, não encontra-se exatamente em nenhum dos livros citados antes neste trabalho. Por isso, a maioria das edições o classifica como um fragmento de localização incerta e leva a numeração 130. Este texto foi também citado por Hefestião em seu *Manual de métrica* 7.7.

> Eis que Amor solta-membro estremece-me
> agridoce intratável reptílico
> (SAFO, Fr. 130, localização incerta).

No primeiro verso, temos novamente a ocorrência do nome Amor como tradução de *Ἔρος*, ou seja, o nome do deus em si. O adjetivo solta-membro aproxima-se da definição que encontramos anteriormente em Hesíodo, onde Eros é chamado de “o solta-membros”. Estamos diante de mais um fragmento que expressa bem as manifestações físicas da ação do amor erótico. Eros além de soltar os membros, ou seja, deixar aquela que ama, vulnerável, também faz estremecer o corpo. No segundo verso temos mais um adjetivo que exibe bem algo que encontramos diversas vezes na poesia de Safo e que também iremos encontrar em Catulo: a experiência contraditória do amor erótico. Tudo isso foi concentrado em apenas uma palavra do poema: agridoce. As próximas palavras que se seguem também reforçam o caráter complexo da experiência erótica, pois o Eros também é intratável e reptílico, difícil de se conviver, traiçoeiro e fugidio.

Acerca do adjetivo “agridoce”, no texto original *glukupikron*, a maioria dos estudiosos e tradutores o traduz dessa forma. Contudo, Anne Carson em *Eros the bittersweet: an essay*, discute incansavelmente sobre esse termo, esse fragmento e vários outros de Safo, assim como as representações da experiência erótica em seus fragmentos. Carson (2022) afirma que Safo foi a primeira que chamou Eros de doce-amargo, pois o eros parecia à poeta de Lesbos ao mesmo tempo uma experiência de prazer e dor. A escritora canadense salienta a dificuldade de tradução do termo *glukupikron*, o qual muitos terminam por traduzir como bittersweet, ou agridoce, e que

em sua opinião soa errado, já que inverte os termos do composto trazido por Safo. Dessa forma, em sua tradução, Carson decide por uma via menos óbvia:

> Eros once again limb-loosener whirls me
> sweetbitter, impossible to fight off, creature stealing up
> (CARSON, 2022, p. 17).
>
> Eros mais uma vez afrouxa-membros me torce
> doce-amargo, impossível de resistir, criatura a roubar
> (CARSON, 2022, p. 18, tradução de Julia Raiz).

Nessa tradução, o termo composto se aproxima mais da ordenação original de Safo, e segundo Carson, essa ordenação teria uma intenção descritiva. Ao colocar o doce antes do amargo, Safo intenciona dizer que o eros traz em um primeiro momento a doçura da experiência erótica, e depois a amargura, as possibilidades estão classificadas em ordem cronológica. No entanto, a ação no fragmento é expressa no presente do indicativo. Sendo assim, Safo não nos conta a história de um amor, mas o instante em que ocorre o desejo. Nada resiste ao avanço do eros, o desejo se impõe à pessoa de forma inescapável.

Para Carson (2022), portanto, o doce de doce-amargo representaria o amor em si, a sensação agradável de se estar apaixonado. Se o doce representa o amor, o sentimento bom, o amargo então representaria o ódio. Esses dois polos opostos estariam embutidos dentro de um único acontecimento emocional que seria o eros. Essa convergência cria um paradoxo, mas essa contradição não é algo exclusivo de Safo. A pesquisadora traz exemplos de vários outros textos poéticos e também dramáticos dos gregos da Antiguidade que atestam esse paradoxo erótico, como na Ilíada de Homero, em As rãs de Aristófanes, Agamenon de Ésquilo e também em Catulo.

Em todas essas obras o eros aparece como um ser ambivalente, que é ao mesmo tempo um amigo e inimigo, e estabelece a experiência erótica como um paradoxo emocional. Outro fator interessante na poesia de Safo e que Carson chama a atenção é o uso de uma fisiologia do desejo. “O momento em que a alma sai de si em desejo é concebido como um dilema do corpo e dos sentidos.” (CARSON, 2022, p. 22). Isso é algo que podemos notar mais explicitamente no fragmento 31, mas que também ocorre em outros, como nesse fragmento 130. Amor e ódio, nesse sentido, convergem no desejo erótico. E isso é algo que a tradição literária levou adiante nos

séculos que se seguiram, pois iremos poder observar em breve ao analisarmos os poemas de Catulo.

5.2 OS POEMAS DE CATULO E O AMOR ERÓTICO

O primeiro poema de Catulo a ser comentado é um dos primeiros de seu livro, o de número 5, e também um dos mais conhecidos que faz referência a sua "musa inspiradora", Lésbia. A tradução é de João Angelo Oliva Neto.

> Vamos viver, minha Lésbia, e amar,
> e aos rumores dos velhos mais severos,
> a todos, voz nem vez vamos dar. Sóis
> podem morrer ou renascer, mas nós
> quando breve morrer a nossa luz,
> perpétua noite dormiremos, só.
> Dá mil beijos, depois outros cem, dá
> muitos mil, depois outros sem fim, dá
> mais mil ainda e enfim mais cem - então
> quando beijos beijarmos (aos milhares!)
> vamos perder a conta, confundir,
> p'ra que infeliz nenhum possa invejar,
> se tantos souber, tão longos beijos.
> (CATULO, 5).

A primeira palavra que destacamos aqui é o nome da amada de Catulo, Lésbia. Relembramos o que se diz desse nome, que além de ser a persona poética que é objeto de desejo erótico do poeta e surge em diversos outros poemas, é também um nome que evoca Safo de Lesbos. Esse poema também evoca a máxima horaciana *carpe diem*, que foi bastante influenciada pelas ideias da filosofia Epicurista trazida ao mundo latino por Lucrécio em *De rerum natura* (A natureza das coisas).

De acordo com Ancona (2004) esse poema de Catulo está permeado de ideias duplas antitéticas. Viver/morrer, tempo humano/tempo da natureza, calcular/perder a conta, saber/não saber, luz/noite, beijos e mais beijos. A ideia central do poema seria demonstrar o que tem real valor para Catulo, ou seja, viver a experiência erótica com sua amada, Lésbia. Aqui, a moral dos "velhos severos" deve ser ignorada, não ouvida, nem contabilizada. Por outro lado, os beijos entre os amantes é que deve ser contabilizado. O poeta pede, deseja, exatamente "mil beijos", depois cem, depois mais mil e outros cem.

Um dos aspectos mais marcantes da poesia de Catulo, é justamente essa poesia de circunstância. O poeta fala de coisas aparentemente banais, passionais,

corriqueiras. Muito diferente da austeridade dos poemas da tradição literária latina anterior a Catulo. A ação do eros em Catulo, pode parecer até mesmo, em um primeiro momento, trabalhada de maneira mais intensa do que em Safo. O erótico no poema 5 é quantificado, mas só até certo ponto, pois depois o poeta deseja perder essa conta, se confundir.

Sobre o poema 5, Dyson (2007) em *A companion to Catullus*, afirma que:

> A morte é a sombra que dá brilho à poesia. Os versos 5.4-6 são uma expressão primorosa desse tema – o tema da maioria das poesias de amor, assim como da vida. Mas em meio às reflexões sobre tempo e eternidade, luz e escuridão, há uma insistência um tanto discordante sobre o que a princípio pareceria um estranho contraponto: o dinheiro. Além da óbvia metáfora monetária em "calcular" os murmúrios dos galeirões "para valer um centavo", a ordem das palavras na linha 7, "Dê-me beijos, mil, depois cem", lembra um pedido de mercadorias no mercado, mencionando primeiro o produto e depois o preço (Quinn 1973a: 109). E, no entanto, a justaposição de tempo, dinheiro e amor talvez não seja tão estranha, afinal. Nossa incapacidade de acumular tempo, sua mudança implacável do preto para o vermelho, apesar de todas as nossas tentativas de salvá-lo, é uma das frustrações persistentes da existência humana. O amor fica desconfortavelmente preso entre os outros dois: aumenta com o consumo, mas não pode ser armazenado. Evitar o “mau-olhado” de alguém que sabe a exata “quantidade de beijos” alude ao princípio da magia negra de que é necessário possuir alguma informação pessoal sobre a vítima para lançar uma maldição. Mas a primeira cláusula de propósito, “para que não saibamos”, captura o desejo dos amantes de se perderem em sua própria infinitude, um desejo tornado urgente pelo deserto da vasta eternidade diante deles (DYSON, 2007, p. 257-258, tradução nossa).

O poema 5 de Catulo, portanto, nos mostra um dos lados do eros, mais precisamente o lado bom, doce, ou seja, são provavelmente os primeiros momentos da paixão por Lésbia. Mas que, como veremos em outros poemas a seguir, não se sustentará por muito tempo. Assim como em Safo, a experiência erótica em Catulo também está marcada por essa duplicidade. Cronologicamente, temos primeiro a doçura - *gluku*, para depois vir a amargura - *prikon*.

O próximo poema selecionado para análise é o de número 7. Nesse texto a imagem de Lésbia persiste como objeto de desejo erótico de Catulo.

> Perguntas, Lésbia, quantos beijos teus
> bastam p’ra mim, e quantos são demais.
> Quantos sejam os grãos de areia Líbia
> a jazer em Cirene, em láser fértil,

> entre o templo de Júpiter ardente
> e do Bato vetusto o sacro túmulo;
> quantas estrelas, quando cala a noite,
> aos amores dos homens testemunham
> (furtivos), tantos beijos tu beijares
> basta a Catulo, insano, e é demais.
> Assim os curiosos não consigam
> computar nem más línguas pôr quebranto.
> (CATULO, 7).

O poema 7 está diretamente ligado ao poema 5. No entanto, há um diferencial, neste a amada e Catulo protagonizam um discurso, há uma interlocução. Lésbia pergunta quantos beijos são suficientes para saciar Catulo, e o poeta responde. Alguns outros aspectos retornam como a infinidade de beijos, desta vez expressa na imagem dos grãos de areias de Cirene, uma antiga colônia grega no território da atual Líbia, mas que depois passou a ser território pertencente aos romanos. A proximidade desta localidade com o deserto do Saara pode nos fazer interpretar e ter uma noção da dimensão que Catulo atribui aos seus sentimentos eróticos por meio dessa comparação com a areia.

A citação a Cirene, marca também algo que repercute em influências de Catulo. Cirene é a cidade onde Calímaco nasceu, esse poeta grego do século III AEC. era um modelo para Catulo. Dyson (2007) afirma que o epíteto “rico em silphium” no original *“lasarpiciferis”* e que nesta tradução está como “láser fértil”, sinaliza um adultério, pois essa planta, o silphium, que era ricamente cultivada em Cirene, também servia como um potente contraceptivo.

Outros fatores que reforçam a ideia do adultério cometido por Lésbia é a presença do deus Júpiter, que, assim como Zeus, é famoso na mitologia romana por seus numerosos casos extraconjugais. Depois, os beijos são comparados e quantificados a outra medida tão grandiosa quanto a das areias do deserto Líbio, as “estrelas” do céu “quando cala a noite”. Essas estrelas observam e testemunham os “amores” “furtivos” dos homens, isso reitera a ideia de que Catulo e Lésbia, no espaço criado dentro desse poema e de outros, têm uma relação ilícita. O poeta chama a si mesmo de insano no décimo verso, aqui podemos estabelecer uma relação entre o eros e alguns efeitos conhecidos dele nas pessoas, entre eles a loucura. Como vimos no capítulo anterior, dentre as discussões sobre o amor erótico, notamos a etimologia de palavras como *pathos* (a paixão, o sofrimento passível), mas também a *mania*,

loucura instigada pelo eros. Por fim, temos novamente, assim como no poema 5, a menção à provável inveja de outros que podem arruinar a sua relação com Lésbia.

O poema de número 11 já demonstra um outro lado dessa relação. Se antes, nos poemas 5 e 7 nos deparamos com a parte boa do eros, agora nos deparamos com a amargura da experiência erótica.

> Fúrio e Aurélio, amigos de Catulo -
> se for até os extremos Indos, onde
> praias contunde a onda do oriente
> que soa longe
>
> ou se entre Hircanos ou morosos Árabes
> ou Sagas ou os Persas porta-setas
> ou os mares que o Nilo (sete gêmeas
> fauces) colora
>
> ou se através dos Alpes for tão altos,
> do grande César vendo os monumentos,
> o Reno Gálico e os Bretões horrendos,
> último povo -
>
> dispostos a enfrentar todo perigo
> vindo por via do querer divino,
> dizei palavras à minha garota,
> poucas e boas!
>
> Vá viver e gozar com seus amantes,
> que, juntos, uns trezentos ela agarra
> nenhum de fato amando mas os membros
> rompendo em todos
>
> e não se volte mais ao meu amor
> que caiu por sua culpa como a flor
> do último prado, em que, passando, o arado
> então tocou.
> (CATULO, 11).

Esse poema tem uma estreita ligação com o poema 51. Como observamos na introdução, o poema 51 é o que mais se expressa de forma direta a influência de Safo, de certa forma, é quase uma tradução para o latim, do fragmento 31 da poeta de Lesbos. Além disso, ambos os poemas de Catulo, o 11 e o 51 foram compostos na métrica das estrofes sáficas. O poema 51 pode significar o início dessa relação erótica proibida entre Catulo e Lésbia, enquanto o poema 11, o fim dessa ficção afetiva construída pelo poeta, é um adeus à amada. Enquanto no poema 51 encontramos os sintomas físicos manifestados pelo olhar apaixonado dirigido a Lésbia, no poema 11 há o rompimento dessa relação.

Em um primeiro olhar pode nos parecer que o poema 11 tem dois momentos distintos. No começo Catulo faz quase que uma espécie de diário de viagem, ao narrar uma de suas idas a territórios colonizados pelos romanos em companhia de alguns amigos. Depois os versos sofrem uma virada brusca pois o poeta pede para que seus amigos entreguem uma mensagem para a sua “garota”, ou seja, Lésbia. O conteúdo não é dos mais nobres, e o que era amor, paixão, logo se transforma em ódio, ressentimento. Ao dizer “Vá viver e gozar com os seus amantes”, Catulo inverte o que escreveu nos versos do poema 5 “Vamos viver, minha Lésbia, e amar”. O hiperbólico número de amantes atribuídos à Lésbia acentua a carga dramática do poema. Dyson (2007) também afirma que isso também remete um pouco à matéria de um epigrama satírico.

A sátira por sua vez, é algo que perpassa grande parte da poesia de Catulo. O poeta por vezes se vale de elementos do erótico para satirizar outras pessoas em seus versos. Isso é algo que poderemos observar melhor em breve ao analisarmos outros poemas. Por ora, nos deteremos na última estrofe do poema 11. De acordo com Dyson (2007) para compreendermos melhor esse último trecho deve-se investigar os costumes sexuais dos romanos no final da República romana. Segundo a autora, um padrão duplo era estabelecido em uma clara divisão de gênero. Os homens podiam ter relações sexuais com escravas, prostituas e adolescentes do sexo masculino; até mesmo casos amorosos extraconjugais com mulheres de classe alta eram geralmente ignorados desde que não produzissem filhos, que seriam ilegítimos e, portanto, complicações financeiras. Por outro lado, as mulheres não desfrutavam de tamanha liberdade. Para uma mulher, ou menina adolescente já que se casavam muito jovens, ser “deflorada” era como uma morte, um mal irreparável.

Dessa forma, Catulo demonstra a profundidade dos seus sentimentos, e de sua dor trágica da traição. Assim, assume o papel de alguém que tem muito a perder, como uma jovem virgem que teve sua “flor” conspurcada. O amor dele caiu como uma flor em que passa o arado. Catulo pode ter usado a imagem da flor como nos usos de Safo ao usar as flores como símbolo de Afrodite evocando uma feminilidade e vulnerabilidade próprias. O poeta contrapõe esse mundo masculino brutal das primeiras estrofes a um ideal estético e erótico representado poeticamente a si mesmo como uma flor delicada e frágil que é vítima da brutalidade do mundo. Dessa forma, simpatizamos com a flor que é inocente, bela e traz um certo apelo sensual. Aqui também podemos nos lembrar da flor de Jacinto do fragmento 105b de Safo. As

imagens de flor, amor, virgindade, defloração, se unem e se relacionam. Assim como o jacinto dos montes que os pobres pastores pisam e esmagam, a flor de Catulo é arrancada e jogada à terra onde é esmagada também e revolvida pelo arado.

Em alguns poemas de Catulo, podemos encontrar um outro tipo de amor erótico, diferente do que ele produz no ciclo de poemas sobre Lésbia. Esses poemas também se afastam de certa forma das composições de Safo, pois são textos que trazem a temática do amor homoerótico estritamente masculino. Um exemplo disso encontramos no ciclo de poemas a Juvêncio, os poemas 24, 48, 81 e 99; e os outros poemas de número 15, 50 e 106. Assim como nos poemas referentes à Lésbia, vemos nos poemas tanto o começo apaixonado quanto o fim amargo da relação com Juvêncio.

> Beijar os teus olhos - Juvêncio -
> de mel, beijaria mil vezes,
> cem mil, sem ficar satisfeito,
> nem mesmo se a messe de beijos
> mais espessa fosse, mais densa
> que um feixe de espigas bem cheias.
> (CATULO, 48).

Neste poema, temos uma tópica que também era bastante cultivada na poesia grega, a da *musa paidike*, em latim *musa puerilis*, ou seja, a musa dos rapazes, a poesia sobre o amor a outros rapazes. Ao fazer isso, Catulo emula um modelo de poesia que era produzido por grandes poetas gregos que o influenciaram, inclusive Calímaco. Nesse caso não podemos falar que houve uma influência direta de Safo. Aqui o amor erótico na poesia dos dois se afastam de maneira considerável. Enquanto em Safo observamos um homoerotismo restringindo a um universo feminino, em Catulo o homoerotismo é estritamente masculino.

Os beijos, assim como no poema 5 e 7, aparecem aqui novamente para exprimir um desejo erótico intenso, pois novamente temos o exagero na quantidade de caricias, “mil vezes”, “cem mil”. Catulo não pararia nem mesmo se a “colheita” de beijos se tornasse maior do que um feixe denso de espigas de milho, e enfatiza no “espigas bem cheias” demonstrando a fartura de beijos.

Aqui temos algo que estabelece a relação erasta - erômeno da qual Pausânias tanto fala no *Banquete*. Nesse caso, a persona poética assumida por Catulo seria o erasta, e Juvêncio o erômeno. Para Flores (2017) os poemas pederásticos de Catulo são antes de tudo um acontecimento poético do que documentos factuais de relações

do poeta. Até mesmo a relação real ou não com Lésbia (Clódia) deve ser problematizada, ainda mais as pederásticas. De acordo com Flores (2017), a pederastia era uma instituição social para os gregos do período clássico. Por outro lado, a experiência romana em relação a isso era bastante diferente da grega. A pederastia não foi uma instituição social para os romanos, ela é muito mais como mais um dos vários dispositivos de leitura romana para com a cultura grega, de modo que, os exemplos de poesia desse tipo são mais um exemplo de um acontecimento estético, uma releitura dos romanos em mais um de seus movimentos de assimilação da cultura dos gregos.

Para Neto (2017, p. 44) os poemas da *musa puerillis* de Catulo, incluindo os poemas a Juvêncio são "[...] um pequeno monumento de delicadeza poética, são um minimonumento de ternura [...]". Podemos perceber essa delicadeza investida no poema 48, os olhos de Juvêncio são de mel, mais um vez também encontramos a doçura do amor, as referências ao mel que também aparecem nos fragmentos de Safo surgem aqui.

O nome do jovem é algo que deve ser observado atentamente. Neto (2017) afirma que havia um clã de Juvêncios na Roma Antiga, no entanto, Catulo não se utiliza do nome dos *Iuuentii* para designar uma experiência factual com algum integrante da família, mas como signo verbal, a palavra Iuuentius é cognata de *iuuentas* e *iuuentus*, que significam juventude. Nesse sentido, Juvêncio, no texto poético de Catulo, torna-se "[...] a concretização verbal do adolescente idealmente eterno e radicalmente necessário à espécie pederástica de poemas que Catulo também pratica."(NETO, 2017, p. 44). O amor erótico portanto se expressa essencialmente no intenso desejo exprimido pelo papel assumido por Catulo como erasta nesse poema.

No poema 99 encontramos ainda alguns dos mesmos elementos expostos no poema 48. Juvêncio e sua doçura retornam, mas aqui também está presente a ambivalência do eros, podemos observar agora a outra face da experiência erótica. O sofrimento por amor, também presente nos fragmentos de Safo, aparece aqui. Da mesma forma que a relação com Lésbia não acabou bem, a com Juvêncio aparentemente também não acaba bem. Para Catulo o Eros também é primeiro doce e depois torna-se amargo.

> Brincavas, meu Juvêncio de mel, e um beijinho
> doce roubei, mais doce que ambrosia,

> mas não impune pois por uma hora ou mais
> senti-me atado à ponta de uma cruz,
> me desculpando, mas meus prantos não dobraram
> nem um tantinho da maldade tua.
> Feito o que fiz, teus lábios, úmidos de muitas
> gotas, secaste com teus dedos todos,
> por não dar minha boca algum contágio, qual
> saliva suja em putas em que mijam,
> e mais: não me cessavas de entregar a Amor
> cruel e de excruciar-me de mil jeitos,
> até aquele beijo de ambrosia, em mim,
> tornar-se amargo, mais que o amargo heléboro.
> Porque esta é a pena que atribuis a um triste amor,
> eu beijos!, nunca mais hei de te roubar.
> (CATULO, 99).

O poema começa com a satisfação do desejo erótico do erastas. Catulo rouba um beijo de Juvêncio, que novamente recebe o adjetivo de menino doce através do “mel”. Esse beijo seria mais adocicado do que a ambrosia, o alimento doce que era o manjar dos deuses. Outro aspecto que deve ser enfatizado é o de que beijo está aparecendo no poema na forma diminutiva, algo que reforça a expressão de ternura e delicadeza da linguagem nesse tipo de poesia em Catulo.

Depois do segundo verso o sentimento se inverte. A conjunção adversativa inicia o terceiro verso e exprime o começo das oposições que virão nos próximos versos. Catulo diz que não saiu impune pelo seu crime de ter roubado o “beijinho” de Juvêncio, pois o mesmo o retorna com “maldade” v. 6, e está a "excruciar" v. 12 do erasta. O sentimento de tortura e crueldade está tanto no verso 12 quanto no 4 “atado à ponta de uma cruz”. Esses elementos retornam em outro poema de Catulo, o de número 85 que iremos observar em breve. O Amor, grafado com inicial maiúscula, pode indicar que estamos diante do amor como entidade divina, sendo assim, o poeta faz menção específica à natureza do Eros que também pode ser cruel.

Sobre a “saliva sujas em putas em que mijam”, são palavras de tom obsceno mas que remetem também a um certo erotismo, pois se referem à saliva de prostitutas que praticam sexo oral, por isso a menção à urina. Por fim, o beijo que antes era tão doce quanto a ambrosia se torna amargo como o heléboro, uma planta medicinal bastante usada na Antiguidade e que também poderia agir como veneno. Assim, o que começou como algo doce, algo belo e bom, termina amargo, como o eros de Safo no fragmento 130. No poema 83 retornamos à Lésbia. Aqui Catulo se refere ao

relacionamento de Lésbia e seu marido, portanto temos a confirmação de que se trata de uma relação proibida, pois a mulher é realmente casada.

> Lésbia, na frente do marido, fala mal
> de mim, prazer enorme ao imbecil.
> Sua besta, nada vês! Se esquecida de mim,
> calasse, ela estaria sã, mas berra,
> xinga, pois não só lembra, mas - o que mais forte -
> tem ódio, isto é, já arde; logo, fala.
> (CATULO, 83).

Como vimos, ao mencionar o marido torna-se impossível pensar em uma verdadeira união entre Lésbia e o poeta. Esse poema demonstra o paradoxo sentimental causado pelo eros. Os xingamentos que Lésbia profere sobre ele, em sua compreensão são provas de que ela não apenas se "lembra" dele como, "mais forte", "tem ódio", "arde" de amores por ele. Em outro poema, o de número 92, Catulo também reforça essas ideias do texto 83.

> Lésbia só fala mal de mim, sempre, e não cala
> nunca; que eu morra se ela não me ama.
> Como sei? Também tenho tal sintoma; ataco-a
> muito: que eu morra, sim, se não a amo.
> (CATULO, 92).

Talvez o poema de Catulo que mais expresse de forma intensa e concisa essa ambivalência do Eros seja o de número 85.

> Odeio e amo. Talvez queiras saber "como?"
> Não sei. Só sei que sinto e crucifico-me.
> (CATULO, 85).

Tanto o ódio quanto o amor dividem o mesmo espaço no início do verso. O próprio poeta, através de uma interlocução com outra pessoa, questiona como isso pode acontecer, ao passo que percebe que não há como compreender essa experiência. Ele apenas sente isso. E isso o crucifica, ou seja, o tortura. Nesse segundo verso temos, portanto, a presença novamente do verbo *excruciō, excruciāre, excruciāvī, excruciātum*, que significa submeter a tortura, fazer torturar, fazer sofrer atormentar; arrancar qualquer coisa com torturas[20]. Esse mesmo verbo é utilizado no poema 99 que vimos acima, em que Juvêncio "*non cessati omnique excruciare modo*",

[20] Dicionário latim-português. 2 ed. Porto: Editora Porto, 2001.

ou seja, não cessava de torturar Catulo de todas formas possíveis, “excruciar-me de mil jeitos”, na tradução usada.

Esse verbo também surge no poema 76 que é mais um grande exemplo de como Catulo trabalha esses aspectos paradoxais da experiência do amor erótico em sua poesia, demonstrando mais especificamente as dores.

> Se ao homem que recorda os feitos bons de outrora
> existe algum prazer ao ver que é pio,
> que não faltou à fé jurada nem do nome
> usou dos deuses por perder os homens
> num pacto, a ti, Catulo, é grande, vida afora,
> em paga, a dita deste **ingrato amor**.
> Pois quanto os homens podem bendizer ou bem
> fazer está por ti já dito e feito.
> E tudo terminou confiado a um **peito ingrato**.
> **Por que então te torturas tanto assim?**
> Por que não firmas o ânimo e, senhor de si,
> e deuses contra, deixas de ser triste?
> **Difícil é deixar súbito um longo amor**.
> É difícil, mas tenta como podes.
> Só isto é salvação, isto tens de fazer.
> Que o faças, se impossível ou possível.
> Ó deuses, se é de vós ter pena ou se já a alguém
> último auxílio destes na sua morte,
> olhai-me triste e se uma vida levei pura,
> **arrancai-me esta peste e perdição**,
> que **sub-reptícia qual torpor nos membros** dentro
> alegria expulsou do peito inteiro.
> Eu já não quero de sua parte que me queira,
> e - impossível - que venha a ter pudor.
> Quero estar bem, deixar esta dor ruim. Deuses!
> Isto me dai por minha piedade.
> (CATULO, 76, grifos nossos).

Nesse poema, assim como no 51, podemos observar vários sintomas físicos que tomam Catulo. Porém, esses sintomas certamente não advêm da visão de Catulo para Lésbia. Há as recordações de um amor que se findou. Além disso, se recordam os bons feitos de outrora, e se afirma que é um homem pio, essa era uma das grandes qualidades que os homens romanos deveriam prezar por ter, as virtudes da *pietas* e da *fides*, que eram extremamente importantes. Catulo se coloca em seus versos como alguém de quem se fala, exatamente como um personagem, uma máscara poética que ele veste e que tem seu próprio nome. Enquanto Catulo permaneceu íntegro às suas virtudes, e foi leal, fiel, Lésbia por outro lado, o entregou à ingratidão. Dyson (2007) afirma que o uso dessas palavras que remetem à fidelidade, o uso da *pietas*,

e de uma responsabilidade obediente para descrever essa relação que é uma relação de adultério, é uma ironia aguda do poeta latino.

Como pode existir um pacto de fidelidade entre Catulo e Lésbia, se a própria mulher está, ao ter uma relação com ele, traindo a confiança e fidelidade ao marido? No entanto, para Catulo não há dúvidas do amor que Lésbia sente por ele. Como já vimos no poema 83, o que Lésbia diz ao seu marido sobre Catulo, para o poeta, é a confirmação do seu amor. No poema 87 podemos verificar a menção a essa confiança que já está totalmente desfeita nos versos do poema 76.

> Mulher alguma pode se dizer bastante
> amada quanto amada é por mim Lésbia.
> Em **pacto** algum jamais houve tanta **confiança**
> quanto a que em mim se viu teu amor.
> (CATULO, 87, grifos nossos).

Percebemos então, do poema 87 ao poema 76, uma grande mudança de perspectiva acerca dos sentimentos amorosos por Lésbia. É por este motivo que Catulo se tortura e está extremamente triste. A interlocução existente no poema se aproxima de alguns poemas de Safo, em que algo parecido existe, por vezes, o nome da poeta é colocado nos seus versos, e a interação se faz, principalmente em preces e conversas com a deusa Afrodite, como no fragmento 1, o Hino a Afrodite. No caso de Catulo, e do poema 76, não sabemos ao certo com quem o poeta latino estabelece essa interlocução. De qualquer forma, o seu modo de retratar os deuses não é tão específico como o que observamos anteriormente em Safo. Nesse poema, Catulo não nomeia especificamente deus algum, pelo contrário, faz menção de um clamor por todos eles “ó deuses” v. 17, v. 25.

Se reconhece a dificuldade que é deixar, assim tão súbito um amor que foi longo. É difícil, mas deve-se fazer o esforço. Ancona (2004) afirma que esse poema traz um forte tom solene e religioso, o clamor de Catulo aos deuses e seu sentimento de devoção fazem com que o amor e suas consequências estejam postos, no caso desse poema, em um contexto social e cultural romano muito mais amplo. Nos versos 11 e 12 se pergunta: “Por que não firmas o ânimo e, senhor de si, e deuses contra, deixas de ser triste?” Tornar-se senhor de si é algo enfatizado pela filosofia estóica que pregava os valores da temperança no homem, o autocontrole era algo valorizado, portanto, sentimentos como a paixão e o desejo erótico deveriam ser controlados. Contudo, como já vimos antes, não é fácil resistir ao Eros. A força do deus também aparece no texto como uma “peste e perdição” que é como um “torpor nos membros”.

Imediatamente nos recordamos do adjetivo atribuído ao deus: “solta-membros”. Algo que Safo também usa em suas composições como vimos no fragmento 130.

Assim como na mélica e lírica grega, a poesia latina também cultivou o subgênero do epitalâmio. Catulo também contribuiu para a produção de epitalâmios latinos. O primeiro que veremos é o de número 61, que ao que parece, pretende celebrar o casamento de um membro da família dos Torquati com uma Iunia.

INVOCAÇÃO A HÍMEN
Ó tu que habitas o Hélicon,
deus da raça de Urânia,
que ao esposo a virgem terna
raptas, Himeneu Hímen,
ó Hímen Himeneu,

de flores cinge as têmporas,
de suave olente amáraco,
toma o véu e aqui vem,
vem - brancos pés trazendo
sandálias amarelas -;

ébrio de um dia alegre,
com voz de prata canta
canções de casamento,
batendo os pés no chão,
na mão trazendo a tocha,

pois Júnia vem a Mânlio,
qual Vênus desde o Idálio
veio Páris, juiz;
que a noiva case bem
com sina bem propícia,

brilhante como asiática
murta em raminhos flóridos,
aos quais as Hamadríades
com róridas gotinhas
a gozo vêm nutrir.

Aqui faz a tua entrada,
deixa Téspias e as grutas
Aônias da montanha,
que, fonte fresca, ninfa,
rega em torno Aganipe:

casada a esposa, em casa
de amor retém-lhe a mente,
que anseia o novo esposo
qual hera a ir lançando
aqui, ali o tronco.

E em coro, vós intactas

jovens, a quem já vem
dia igual, em cadência
cantai “Himeneu Hímen,
ó Hímen Himeneu”,

p’ra que ele ouvindo alegre
se apresse a seu ofício
e aqui venha a trazer
a Vênus boa e bons
amores conjugar.

Que deus amados devem
amantes invocar?
Mais culto quem terá
no céu? Himeneu Hímen,
ó Hímen Himeneu;

a ti tremente o pai
invoca, a ti as jovens
do seio soltam cintos,
por ti de ouvido atento
receia o novo esposo;

do regaço da mãe
tu mesmo deste em mãos
de um moço ardente a moça
em flor, Himeneu Hímen,
ó Hímen Himeneu.

Sem ti não pode Vênus
obter o que depois
aprove a boa fama;
mas pode se quiseres.
Que deus com este ombreia?

Sem ti nenhuma casa
pode dar filhos (pais
na prole não se apóiam);
mas pode se quiseres.
Que deus com este ombreia?

O país que carece
de teus ritos não pode
dar guardas às fronteiras;
mas pode se quiseres.
Que deus com este ombreia?

APELO À NOIVA
Abri as trancas, moça!
Vem! Não vês como tochas
agitam claras tranças?
POR QUE A DEMORA? PASSA
O DIA! VEM, Ó NOIVA!

NÃO VÁS OLHAR A CASA

QUE FOI TUA nem tarde
OS PÉS pudor ingênuo,
ao qual se dás ouvidos
choras pois tens de ir;

não chores que não corres
perigo, Aurunculéia,
porque, mulher mais bela,
nenhuma verá vir
o claro sol do mar:

qual num jardim de cores
de um rico senhor vê-se
erguer-se o hiacinto.
Por que a demora? Passa
o dia! Vem, ó noiva!

Vem, noiva, se te apraz,
e ouve nossas palavras;
não estás vendo? As tochas
agitam tranças de ouro.
Vem, noiva, ó nova esposa;

não tens leviano esposo,
afeito aos adultérios;
entregue a vícios nunca
irá deitar-se longe
de teus mamilos tenros,

mas como vinha fléxil
se enlaça à planta perto,
ele se enlaçará
em teu abraço. Passa
o dia, vem, ó noiva!

APÓSTROFE AO LEITO
Ó leito, QUE ADORNADO
a todos OS AMORES
TIRO EM PURPÚREA VESTE
FEZ E em brancos pés TE ERGUE
A ÍNDIA, EBÚRNEAS TÁBUAS:

quanto prazer virá
a teu senhor a noite
inteira, que o terá
ao meio-dia. E passa
o dia, vem, ó noiva!

CORTEJO NUPCIAL
Erguei a tocha, moços,
já vejo vir o véu;
ei! cantai em cadência
“ó Himeneu, ó Hímen,
ó Hímen Himeneu!”

Lasciva não se cale
a graça Fescenina
nem nozes negue às crianças
e às crianças dê nozes
o favorito, ouvindo
findar-se o amor do dono;

dá nozes aos meninos,
inútil favorito:
com nozes bem brincaste;
Talásio agora sirvas,
dá nozes, favorito!

Escravo, desprezavas
caseiras ontem e hoje.
Agora um outro tosa
teus cachos, ah infeliz!
Dá nozes, favorito!

Ó esposo perfumado,
a custo (dizem) deixas
glabros jovens, mas deixa-os.
Ó Himeneu, ó Hímen,
ó Hímen Himeneu!

Prazeres só tiveste
os lícitos. Agora
os esposos não são lícitos.
Ó Himeneu, ó Hímen,
ó Hímen Himeneu!

E, noiva, tu não negues
os que o marido peça
por não pedir alhures.
Ó Himeneu, ó Hímen,
ó Hímen Himeneu!

Eis-te a casa - possante,
rica! - de teu marido:
permite-a servir -
ó Himeneu, ó Hímen,
ó Hímen Himeneu! -

até que a idade em cãs,
movendo a fronte trêmula,
anua a todos “sim” -
ó Himeneu, ó Hímen,
ó Hímen Himeneu! -

com bom presságio avança
no umbral teus áureos pés
e adentra a porta em luz -
ó Himeneu, ó Hímen,
ó Hímen Himeneu! -

vê dentro como o esposo
em leito Tírio deita
e a ti se inclina inteiro.
Ó Himeneu, ó Hímen,
ó Hímen Himeneu!

Não menos que em teu peito
no dele íntima chama
arde, porém mais funda,
ó Himeneu, ó Hímen,
ó Hímen Himeneu!

Da noiva larga o suave
bracinho, moço em toga!,
ao leito vai do esposo;
ó Himeneu, ó Hímen,
ó Hímen Himeneu!

Vós, honradas mulheres,
de anciões bem conhecidas,
a moça acomodai;
ó Himeneu, ó Hímen,
ó Hímen Himeneu!

EPITALÂMIO
Já podes vir, marido;
no leito a esposa espera,
seu rosto esplende flor:
qual branca matriciária e
papávero vermelho;

marido - que os celícolas
me ajudem - não és menos
belo em nada nem Vênus
te desleixa mas passa
o dia, vai, não tardes.

Não te tardaste tanto,
já vens e, boa, Vênus
vai te ajudar, que às claras
desejas teus desejos
e honesto amor não calas.

Que conte os grãos de areia
d'África e grãos de luz
(estrelas!) antes quem
quiser contar os gozos
mil, milhões, que tereis;

gozai como quiserdes
e filhos dai em breve:
não cabe nome tão
antigo ser sem filhos
mas sim de si gerar-se.

Torquato pequenino
do colo de sua mãe
as tenras mãos tirando
quero ver doce rir
ao pai, lábios abertos;

que seja parecido
com Mânlio, o pai, que todos
que o não conheçam vejam
pelo seu rosto o quanto
há de pudor na mãe;

que à raça loas faça
a fama de uma boa
mãe, qual, única, a fama
que persiste a Telêmaco
da ótima Penélope.

Fechei as portas, virgens,
muito nos divertimos
com versos; bom casal,
bem vivei e afetuosos
gozai a juventude.
(CATULO, 61).

O poema 61 inicia no corpus de poemas de Catulo, o grupo de textos mais longos, os *carmina longiora*. De acordo com Panoussi (2007) os poemas 61 e 62 são geralmente referidos pela crítica latinista como hinos de casamento, embora não sejam hinos no sentido técnico do termo. Os poemas celebram o casamento e suas bênçãos para o casal, a família e a sociedade de um modo geral. Esses poemas também nos dão informações sobre os aspectos do ritual de casamento romano e da forma como os papéis de gênero eram compreendidos no âmbito do casamento, que parte a sexualidade feminina e masculina desempenhavam na relação conjugal e que valor essa união tinha em um ponto de vista dos indivíduos, da família, da sociedade e até politicamente. Ambos os poemas constituem um forte contraponto à imagem de desilusão amorosa presente nos poemas anteriores com as relações fracassadas com Lésbia e Juvêncio.

O poema 61, é dividido em algumas partes que podemos identificar como etapas específicas do ritual do casamento romano. No início temos entoado um hino ao deus do casamento, Himeneu. Isso fica bem claro na tradução que usamos, onde o tradutor optou por iniciar os versos ao colocar em caixa alta “INVOCAÇÃO A HÍMEN”, que também pode ser entendido por Himeneu. O poema continua depois com outras marcações do mesmo tipo: “CORTEJO NUPCIAL” a partir do verso 121,

e por fim, o “EPITALÂMIO” em si, ou seja, a canção cantada antes da câmara conjugal, a partir do verso 191.

De acordo com Coulanges (2004) o casamento romano se parecia bastante com o casamento grego. A cerimônia também é realizada em três atos: *traditio*, *deductio in domum*, *confarreatio*. Assim como na Grécia, a mulher deve deixar o lar paterno por meio de uma espécie de desligamento desse membro da família, que deve ser feito apenas pelo patriarca, isso constitui na *traditio*, segundo o autor, pois essa era uma tradição indispensável. No segundo ato, *deductio in domum*, a noiva era conduzida à casa do esposo, de véu, coroa, e precedida de um archote nupcial. Canta-se o antigo hino religioso enquanto o cortejo caminha. Depois o cortejo para em frente a casa do marido, apresenta a noiva ao fogo, que é o emblema da divindade doméstica, e à água lustral. Para que a moça entre na casa do marido, é preciso que este a tome nos braços e a leve no colo, simulando o rapto. Por fim, no terceiro ato, temos a *confarreatio*, onde já no lar do esposo, diante dos Penates, os deuses domésticos latinos, os dois esposos fazem um sacrifício, pronunciam orações e juntos comem um bolo de farinha.

Na segunda estrofe já podemos encontrar alguns elementos que remetem aos aspectos citados do ritual de casamento, alguns desses também aparecem nos trechos dos fragmentos epitalâmicos de Safo: “de flores cinge as têmporas” v. 6, temos novamente as flores como símbolo de beleza e amor; “toma o véu e aqui vem” v. 8. Na quarta estrofe temos ocorrências de menções a mitos, os nomes de duas pessoas, Júnia e Mânlio, que podem ser a noiva e o noivo, são comparados a Vênus e Páris. Provavelmente esse trecho tem a intenção de fazer menção ao episódio mitológico em que Paris elege Vênus como a deusa mais bela dentre todas, e a noiva, comparada a deusa em questão, vem até o noivo, para que a julgue tão bela quanto. Na estrofe 9 Vênus é invocada novamente, e aparece com o adjetivo de “boa”, preces são feitas à deusa para que este seja um bom casamento “bons amores conjugar” vv.44, 45. Vênus é invocada em outra estrofe, a de número 13, nesse trecho se diz que sem a deusa não se pode “obter o que depois/ aprove boa fama” vv.62-63. Sem Vênus “nenhuma casa/ pode dar filhos” vv.66-67, o que reforça também o caráter de fertilidade que a deusa traz consigo, junto com os outros atributos já muito conhecidos, como a beleza e o amor, aspectos que também estão presentes nos fragmentos de Safo com a figura de Afrodite.

A partir da estrofe 16 temos um apelo à noiva para que venha logo, as tochas já se agitam, e finalmente a noiva sai da casa paterna. Se pede que ela não olhe para a casa que um dia foi sua, mas não é mais, nem para tardar os “pés pudor ingênuo” v.83, e a noiva chora pois tem de ir. Nesses versos notamos como o casamento é uma etapa importante na vida de uma mulher, é por meio dessa cerimônia que toda a vida dela irá mudar, a partir desse momento, a mulher abandona para sempre o seu lar e sua família, assim como os seus deuses domésticos, por isso o choro. Na estrofe 19 de um “jardim de cores ergue-se o hiacinto” vv.91-93. O hiacinto, jacinto, é uma flor que já surgiu em análises anteriores no fragmento 105b de Safo, que também é um epitalâmio, e vemos a flor de jacinto como elemento que está associado à beleza feminina e vulnerabilidade pois representa a defloração, a perda da virgindade e da inocência.

Na estrofe 25 se inicia o cortejo nupcial propriamente dito. O hino a Himeneu é entoado novamente, erguem-se as tochas e o poeta diz já ver vir o véu. Na próxima estrofe temos a menção à Fescenina. De acordo com Panoussi (2007) essa parte do cortejo nupcial se chama *fescennina iocatio*, a origem do nome e da prática ainda são incertos, o que se sabe é que são versos, cantigas lascivas, licenciosas que eram cantadas por jovens na ocasião do cortejo. No caso do poema 61, é certo que há um grupo de jovens cantando piadas obscenas às custas do noivo, talvez o próprio noivo estivesse envolvido nesses cantos dos versos *fescennine* e que ele jogou nozes aos jovens que estavam cantando.

Na estrofe 39 se inicia o epitalâmio, ou seja, o canto que constitui a última parte do casamento, a canção que se canta diante do tálamo, do leito dos noivos. A noiva espera o marido no leito, sua beleza é exaltada “seu rosto esplende flor” v. 193. As flores como elemento que remete à beleza, portanto, surge novamente, e é algo que observamos também na poesia de Safo. Logo abaixo nos próximos versos se compara o rosto em flor da noiva a duas flores, a “branca matriciária” e ao “papávero vermelho”, para Panoussi (2007) essas duas flores seriam uma camomila branca e uma papoula amarela, a brancura da flor ressalta o caráter de pureza da noiva atrelado a sua virgindade e que potencializa a sexualidade feminina. O marido também é louvado por sua beleza, “não és menos/ belo em nada nem Vênus/ te desleixa” vv.197, 198, 199. Assim, o noivo vem e se diz que a deusa do amor o irá ajudar, a “boa Vênus” v. 202. Nos versos 204 e 205 temos o desejo erótico posto de forma mais clara: “desejas teus desejos/ e honesto amor não calas.” Nos próximos versos observamos

novamente a comparação que o poeta faz no poema 7 ao comparar o número de beijos que deseja dar em Lésbia ao número de grãos de areia da Líbia. Aqui novamente se fala dos grãos de areia da África e dos grãos de luz, as estrelas do céu, que também aparecem no poema 7, porém agora, esses artifícios são usados para se "contar os gozos" v. 209 dos amantes recém-casados, que serão "mil, milhões" v. 210. Por fim, se diz que os noivos irão gerar filhos, pois sua estirpe tão antiga e famosa deve continuar. Exemplos dos mitos são trazidos novamente para se desejar que a noiva seja uma mãe e esposa tão boa quanto foi Penélope para Telêmaco e Ulisses. Na última estrofe temos os votos finais de felicidade do poeta, que deseja que o casal viva bem em afetuosidade e que gozem a juventude.

O epitalâmio que se segue, de número 62, também pode nos oferecer trechos interessantes que se aproximam de algumas canções de casamento de Safo. Esse poema é construído numa estrutura de cantos corais divididos em duas partes, há as estrofes que as moças cantam e as estrofes que os moços cantam, isso é especificado na tradução a seguir.

MOÇOS
Vésper surgiu, de pé, rapazes! Vésper já
no Olimpo enfim eleva a luz tão esperada.
É tempo já de erguer-se e deixar lautas mesas;
já vem a noiva e o himeneu se vai cantar.
Hímen, ó Himeneu, vem Hímen, Himeneu!

MOÇAS
Moças, olhai os moços! Vós, também erguei-vos,
pois a estrela da tarde as luzes no Eta ostende.
É sim. Não vistes levantarem-se ligeiros?
E não à toa; é justo que vença o que entoem.
Hímen, ó Himeneu, vem Hímen, Himeneu!

MOÇOS
Companheiros, não nos espera fácil palma;
as moças, vede-as rebuscar o que estudaram;
não estudam em vão: se é decoro, decoram;
não admira: que a fundo inteiramente empenham-se.
Partidos temos cá a mente, ali ouvidos;
é jus perdemos; a vitória adora o empenho.
Por isso, agora ao menos, ficai bem atentos:
começam já cantar; já responder convém.
Hímen, ó Himeneu, vem Hímen, Himeneu!

MOÇAS
Héspero, qual no céu é brilho mais cruel
que tu, que a filha arrancas dos braços da mãe?
Dos abraços da mãe a arrancas, que se agarra,

e a dás, menina casta, dom ao moço ardente.
Rasa a urbe, o que mais cruel inimigos fazem?
Hímen, ó Himeneu, vem Hímen, Himeneu!

MOÇOS
Héspero, qual no céu é brilho mais alegre
que tu, que firmas com teu lume os esponsais
que maridos e que antes pais compactuaram,
mas não uniram sem que teu fulgor se erguesse?
Que dom dos deuses é mais grato que esta hora?
Hímen, ó Himeneu, vem Hímen, Himeneu!

MOÇAS
Héspero, amigas, já raptou uma de nós:
POR ISSO A TODAS TRAZ PERIGOS QUANDO VEM;
A NOITE TODOS TEMEM, MENOS QUEM PROCURA,
HÉSPERO, O ALHEIO, E TU O INFLAMAS COM TEUS DOCES
RAIOS; MAS PRAZ AOS MOÇOS TE EXALTAR COM LOAS
INJUSTAS. E POR QUE LOUVAR QUEM VÃO TEMER?
HÍMEN, Ó HIMENEU, VEM HÍMEN, HIMENEU!

MOÇOS
HÉSPERO, AS MOÇAS LESAM-TE COM FALSO CRIME
pois quando vens a guarda sempre está alerta.
Ladrões a noite encobre e muita vez voltando,
Héspero, então de nome Aurora, os surpreendes.
Mas amam censurar-te com fingida queixa.
Que importa se caladas querem quem censuram?
Hímen, ó Himeneu, vem Hímen, Himeneu!

MOÇAS
A flor que nasce à parte, em horto envolto em sebes,
ignota ao gado, não ferida pelo arado,
que a brisa afaga, o sol vigora e as chuvas nutrem,
E JÁ SE EXPANDE E EXALA ODORES BEM SUAVES,
muitos moços e muitas moças a escolhem;
mas colhida com unha aguda, quando murcha,
não mais os moços nem as moças a escolhem.
Assim também a moça intacta é cara aos seus;
mas quando, conspurcado o corpo, perde a flor,
aos moços não é grata nem é cara às moças.
Hímen, ó Himeneu, vem Hímen, Himeneu!

MOÇOS
A vide - que sozinha nasce em campo nu,
não cresce nunca e uva doce nunca dá,
mas que, envergando ao peso o tenro corpo aos pés,
já quase toca as folhas altas na raiz -
nenhum agricultor e nenhum touro a zela.
Mas se ela acaso ao olmo seu marido se une,
muitos agricultores, muitos touros zelam.
Assim a moça intacta sem zelo envelhece.
Mas se em propício tempo obtém parelhas núpcias,
ao esposo é mais grata, ao pai é menos peso.
E com marido assim não lutes, noiva, é injusto

> lutadores contra aquele a quem te deu teu pai,
> teu pai e tua mãe, aos quais é força ouvires.
> A virgindade não é toda tua, em parte
> é deles; do teu pai, um terço, outro da mãe,
> e um terço apenas teu; não lutes contra os dois
> que ao genro deram seus direitos com o dote.
> Hímen, ó Himeneu, vem Hímen, Himeneu!
> (CATULO, 62).

Nesse poema não temos exatamente as divisões dos ritos de casamento como visto no poema anterior. Ao que parece estamos diante do cortejo nupcial onde está sendo entoado o canto do hino a Himeneu, o verso “Hímen, ó Himeneu, vem Hímen, Himeneu” retorna como refrão, tanto nas estrofes dos moços como nas das moças.

De acordo com Panoussi (2007) o poema 62 dramatiza uma batalha dos sexos e a resistência feminina ao casamento, e também pertence ao gênero do *carmen amoebaeum*, o concurso de canto, uma tradição que teria sido desenvolvida pelo poeta helenístico Teócrito. Nesse sentido, as moças que cantam representam a parte feminina da noiva que resiste ao casamento, e os moços representam o noivo. Se as donzelas não forem derrotadas no concurso de canto, a noiva, que está sendo esperada e encontra-se em ausência durante quase todo o poema, não retornará e o casamento portanto não poderá ocorrer. Essa resistência eventualmente será superada com o retorno da noiva e a conclusão do cortejo nupcial.

Na segunda estrofe fica claro que é uma competição, pois as moças afirmam que “é justo que vença o que entoem” v. 9. Os jovens garotos percebem que não será tarefa fácil competir com as moças “não nos espera fácil palma;” v. 11. Pois as donzelas estudaram e, portanto, tem o canto rebuscado. Nesse sentido, a competição entre os jovens e as jovens reflete de certa forma o estabelecimento de um jogo de poder entre os sexos que encontraria sua harmonia na instituição do casamento.

A visão das moças acerca do casamento é claramente diferente da visão dos moços. Héspero, personificação divina da estrela vespertina, surge no céu e provavelmente marca o momento em que a noiva deve deixar a casa da família e seguir para a nova casa de seu futuro esposo, as moças o chamam de cruel pois ele arranca uma filha dos braços da mãe. A menina é casta, aqui vemos novamente a enfatização no caráter virginal da noiva. A jovem é entregue a um “moço ardente” v. 23, ou seja, o noivo. Essa característica não surge ao acaso, pois o ardor representa o desejo erótico que o noivo sente, porque anseia por ver a noiva e consumar o casamento. A entrega da noiva também é comparada no penúltimo verso da estrofe

à captura de uma cidade por um inimigo, “rasga a urbe” v. 24. Dessa forma, na visão das moças o casamento é representado como algo violento e destrutivo.

O coro dos moços, por outro lado, louva Héspero. O seu brilho não é cruel, mas alegre. Para Panoussi (2007) nessa quinta estrofe, o casamento é visto como um contrato mútuo, uma união não apenas entre duas pessoas, mas entre duas famílias, “antes pais compactuaram” v. 28. Nessa perspectiva masculina os aspectos sociais do casamento se sobressaem aos aspectos pessoais invocados pelas donzelas. A reivindicação dos jovens pela unidade e harmonia do casamento é baseada numa pretensa autoridade masculina e submissão feminina.

O embate de argumentos continua nas próximas duas estrofes. As moças declaram que Héspero já raptou uma de suas amigas, provavelmente a noiva sobre quem se fala no poema. Esse trecho faz uma referência explícita ao ritual chamado *raptio* que existia na cultura do casamento grego, em que o noivo simulava o rapto da noiva ao levá-la para sua casa. Por outro lado, os moços defendem Héspero e em sua resposta afirmam que a estrela está sendo falsamente acusada, o descrevem como um caçador de ladrões com a guarda sempre em alerta e um defensor da lei e da ordem.

Nas últimas duas estrofes, os coros inserem imagens da natureza para fazer comparações. Novamente observamos o símbolo da flor usada para representar a castidade da jovem noiva. A flor que nasce no campo é inicialmente ignorada pelo gado, “não ferida pelo arado” v.40. Os ventos a afagam, a luz solar a faz vigorar e as chuvas a nutrem, assim ela cresce e “exala odores bem suaves” v. 41b, são relações que instituem a essa planta uma característica de delicadeza, suavidade, geralmente atrelada ao feminino. No entanto, as moças cantam que, se a flor é colhida e murcha, ninguém mais a escolhe. Assim como a flor, a pureza da moça deve permanecer intacta, pois “conspurcado o corpo, perde a flor” v. 46, ou seja, perde-se a beleza. Mais uma vez as moças firmam sua visão do casamento como algo violento e não bom para as mulheres.

Por outro lado, os moços irão defender a união do casamento ao comparar a mulher a uma videira. Sozinha, “em campo nu” v. 49, a videira não sobrevive, não cresce e nunca dará frutos. Porém, se ela se unir ao olmo, ou seja, um marido, os agricultores e os animais zelarão por ela. Ao se unir ao olmo, a videira poderá dar frutos (filhos), e cumprir um papel de gênero esperado na sociedade romana.

5.3 APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS: O DIÁLOGO ESTABELECIDO ENTRE OS POETAS

Nos dois tópicos anteriores podemos observar como o eros se expressa em algumas poesias da literatura da antiguidade, primeiramente em trechos de fragmentos da poeta grega Safo de Lesbos, e depois em alguns poemas do poeta romano Catulo. Diante do que foi exposto, neste tópico iremos procurar unir o que verificamos nos tópicos anteriores para poder observar um pouco mais minuciosamente os textos poéticos e estabelecer algumas relações de proximidade entre a temática, e também de afastamento.

Inicialmente trataremos dos possíveis pontos de encontro entre os dois poetas, começando pelos poemas que mais claramente se aproximam, o fragmento 31 de Safo e o poema 51 de Catulo. A aproximação é tão grande que muitos estudiosos chamam o poema de Catulo de uma tradução do fragmento de Safo. Essa definição nos parece um pouco precipitada, pois já vimos que o processo de assimilação da cultura grega pelos romanos foi algo muito mais complexo do que parece, e não consistiu em uma mera cópia. Da mesma forma, Catulo agiu ao compor seu poema. Mesmo que houvesse sido uma mera tradução, o fato de escrever em uma língua diferente já torna o poema por si só uma criação independente do seu correlato. No entanto, é inegável que a temática é trabalhada da mesma maneira em ambos os textos. Nesse sentido, podemos buscar também no conceito de arte alusiva auxílio para compreender melhor essas questões. Pasquali (2019) define alusões como algo diferente de outras categorias que podem ser confundidas com a mesma, por exemplo, em suas pesquisas anteriormente se falava de reminiscências. No entanto, as reminiscências, segundo o teórico, são trazidas de forma inconsciente pelos poetas em seus versos. Por outro lado, as alusões, evocações ou citações (como o autor as chama), são movidas por um poeta de forma consciente, intencional. Pasquali sinaliza: “[...] as alusões não produzem o efeito desejado senão sobre um leitor que se recorde claramente do texto a que se referem.” (PASQUALI, 2019, p. 12). O autor ainda afirma que a alusão é um meio para algo que resultaria na evocação. Dessa forma, podemos entender que esse mecanismo pode ter movido a produção de Catulo, principalmente quando falamos de uma relação entre a poesia dele e de poetas anteriores como Safo. Podemos pensar que na época em que viveu, a poesia arcaica grega ainda era bastante reconhecida entre as comunidades aristocráticas

letradas da República romana. Sendo assim, Catulo poderia aludir à mélica de Safo e de outros poetas tanto arcaicos como alexandrinos, através de Calímaco.

Ambos os poemas exibem o que Carson (2022) chamou de triangulação do desejo. A ação é a mesma. O eu poético que se enuncia na figura de Safo e de Catulo, está observando alguém que é objeto de desejo. Por meio disso, começam a surgir alguns sintomas físicos atrelados à manifestação do eros nesse olhar atento. Em Safo, a língua "se lacera" e um "leve fogo surge súbito sob a pele", "nada vê meu olho, mas ruge mais ruído no ouvido". Na tradução de Catulo: "torpece-me a língua", "uma chama percorre" os seus membros, e "os ouvidos tintinam", seu olho também nada mais vê: "gêmea noite cega-me os olhos". Como podemos ver na introdução, as similaridades param na última estrofe, o que atesta o caráter de reinvenção desse processo. Conte (2019, p. 29-30) afirma que

> [...] a alusividade procura circunscrever um espaço limitado da tradição, escolhido para o confronto: alude-se a um momento ou forma conhecida, não apenas para recuperá-los, harmonizando em um novo contexto suas ressonâncias, mas também para superá-los em uma relação feita de oposição ou diferenciação, ou, ao menos, de variação.

Dessa maneira, entendemos que em outras ocasiões podemos nos deparar com aproximações não tão claras e óbvias como a entre o fragmento 31 de Safo e o poema 51 de Catulo. Ao discutir sobre os processos que envolvem a arte alusiva-emulativa em Homero - Catulo - Virgílio, Conte (2019), afirma que ao aludir a um trecho da Odisseia, Catulo em sua famosa elegia ao irmão morto, assume uma função diferente da que o texto de Homero tinha, e Virgílio, ao retomar alguns versos de Catulo, não é movido pela vontade de emular, mas antes de prestar uma homenagem a uma arte que aprecia e que se enxerga pertencente a ela por meio de uma tradição. Da mesma forma, podemos entender como Catulo retoma certos lugares-comuns trabalhados por Safo em sua poesia também como forma de render uma homenagem à poeta de Lesbos e fazer parte de uma tradição literária muito antiga em que se traz o eros como tema. O princípio emulatório dessa tradição se faz presente nessas produções de Catulo. O poema 51 e o uso do nome Lésbia para designar o seu grande amor são algumas provas disso.

Os sintomas manifestados pela ação do eros também aparecem em outros fragmentos de Safo juntamente com dois outros elementos que se destacam

fortemente em sua poesia: o uso de imagens da natureza e a presença de divindades que evocam o amor erótico (principalmente Afrodite, mas também Eros e seus irmãos Himeros e Pothos, e as deusas Sedução e as Graças). No fragmento 47 temos o Eros como o vendaval que cai sobre os carvalhos. No fragmento 48, Safo sente uma faísca em seu peito - o erote Pothos. Nos fragmentos 50 e 23 de Safo temos a enfatização da beleza do ser amado. Assim como a poeta, Catulo também ressalta a beleza de Lésbia sobre as outras mulheres que são consideradas belas.

> Para muitos Quíntia é bela, para mim é
> clara, esguia, bem feita; isto eu aceito,
> de todo nego aquele “bela”. Pois beleza
> alguma, nenhum gosto há em tão grande
> corpo. Lésbia sim é linda: toda belíssima,
> só ela a todas roubou toda a graça.
> (CATULO, 86).

Assim como Safo, que faz uso do artifício retórico de trazer exemplos de outras mulheres consideradas belas na mitologia, Catulo também traz o nome de outra, Quíntia, embora esta não seja um personagem dos mitos exerce uma função parecida a qual exercem os nomes trazidos por Safo no fragmento 23.

Dentre os aspectos que surgiram nas discussões em torno do corpus poético selecionado, provavelmente o que mais aproxima Safo de Catulo é a forma como ambos imprimem em sua poesia o caráter duplo da experiência erótica. No fragmento 51 Safo diz que hesita pois sente um “duplo pensar”. Depois, no fragmento 94, observamos o sofrimento por causa do eros, as lágrimas e a sorte cruel das amantes, mas que levam na memória recordações de bons momentos vividos juntas. No fragmento 130 vimos que o Eros - Amor é “agridoce” e “intratável”, faz com que ela se estremeça.

Em Catulo, nos poemas 5 e 7 nos deparamos com a doçura do eros e o lado bom do desejo que o poeta nutre por Lésbia. No poema 5 o poeta quer apenas viver e amar sua amada, e a pede uma infinidade de beijos. No poema 7 vemos novamente a exagerada contagem de beijos, e para Catulo nada poderá destruir o que ele e Lésbia sentem um pelo outro. No entanto, ao nos depararmos com o poema 11 já podemos observar a quebra de todo esse amor. Catulo se sente traído. Se antes dizia “Vamos viver, minha Lésbia” no poema 5, agora diz “Vá viver e gozar com seus amantes”, o seu amor caiu por terra como a flor que é esmagada pelo arado. Depois, no poema 76, o poeta diz que recebeu um “ingrato amor” pois confiou em um “peito

ingrato”. Por esse motivo ele se tortura, está triste. Por fim, suplica aos deuses que arranque dele “esta peste e perdição” que recebe o adjetivo de sub-reptícia, algo que se aproxima da tradução do Eros em Safo (Fr 130) como “reptílico”. Outro poema de Catulo que exemplifica com maestria esse paradoxo sentimental do amor erótico é o de número 85. Com apenas dois versos, em um dístico elegíaco, o poeta condensa todo o sentimento contraditório dessa experiência erótica pois odeia e ama ao mesmo tempo. Não entende como isso é possível, mas tem plena consciência do que sente e isso o traz sofrimento.

Sendo assim, tanto em Safo, quanto em Catulo o eros pode ser bom e ruim na mesma medida e intensidade. Geralmente começa doce e depois torna-se amargo, o que se tem certeza é de que é impossível escapar de seu imenso poder.

Se nesse aspecto ambos os poetas se aproximam, por outro lado, há muitas características em que ambos se distanciam. Observamos que Safo faz uso dos temas que envolvem o amor erótico e traz outros elementos para compor seus cenários em torno do eros. É importante ressaltar que nos fragmentos de Safo, é forte a presença do que Ragusa (2005) menciona em seus estudos, a natureza e o sagrado compõem uma tríade junto com o erotismo no imaginário grego. Notamos ao longo das discussões sobre os fragmentos que a presença do sagrado é muito forte na poesia de Safo, Afrodite, Eros, Himeros, Pothos, as Graças, Sedução, apareceram ao longo dos versos estudados, principalmente Afrodite, que tem um lugar especial nas composições da poeta de Lesbos. Atrelado a isso, notamos também que os textos de Safo estão circunscritos a uma vivência particularmente feminina. Os aspectos que ela traz e evoca em suas poesias são comumente associados à figura da mulher no contexto da Grécia arcaica. No fragmento 94 temos: “coroas com açafrão, violetas e rosas”, “guirlandas”, “santuário” e “caverna”. No fragmento 23 temos: “orvalho noite adentro”, o orvalho que era visto como um líquido que dava fertilidade ao solo está, portanto, ligado à mulher pois assim como o orvalho ela deve ser fértil e gerar filhos. No fragmento 96 podemos notar isso de forma mais expressiva, o “pôr do sol” e a "dedirrósea leve lua”, o “mar de sal” e os “multiflóreos campos”, o “orvalho” que se espalha, as “rosas suaves” que florescem com “cerefólio e flor de melilotos”. Mais uma vez temos a imagem do orvalho como fertilidade pois se espalha nos campos que florescem; como podemos verificar também anteriormente, as flores trazem a noção de beleza e delicadeza atrelada ao feminino, a lua também é o astro que representa as mulheres e principalmente as donzelas, ainda não casadas, pois ela representa

também a deusa Artémis, que nunca se casou, permaneceu virgem eternamente, bela e jovem. A menção a santuários, templos, e a invocação de diversos deuses também atestam esse forte teor sagrado que acompanha o amor erótico em Safo. Além disso, vimos que muito dessa poesia expressa um homoerotismo feminino, algo que não observamos em Catulo.

No poeta latino, podemos observar alguns poemas com teor homoerótico, mas que, como enfatizado anteriormente, era um homoerotismo estritamente masculino, que emula a tradição grega da poesia pederástica. Dessa forma, enquanto em Safo nos deparamos com imagens que remetem a um mundo e uma vivência essencialmente pertencente ao mundo feminino no contexto da mulher grega arcaica da ilha de Lesbos, em Catulo estamos em um mundo por vezes bastante diferente, que pertence a uma espécie de versão romana da *hetaireia* grega. Observamos isso no início do poema 11 de Catulo e em diversos outros poemas de teor invectivo em que ataca vários pretensos inimigos, todos homens, alguns que inclusive costumavam ser seus amigos como é o caso do que acontece no poema 12 em que Catulo repreende um jovem por furtar seu lenço.

Outro diferencial que podemos indicar é a forma como Catulo, em alguns poemas, trabalha o erótico para assumir funções muito diversas das que Safo usou em seus fragmentos. No poema 11, na tradução do quinto verso temos: “gozar com seus amantes” e depois “os membros rompendo em todos”, sobre os membros que rompem, podemos interpretar como uma menção explícita ao órgão sexual masculino, e quanto a gozar, além de poder referir-se a viver a vida em alegria, aproveitando o que há de bom, pode também referir-se ao orgasmo sexual. Outros poemas de Catulo podem demonstrar menos sutileza ainda ao tratar do eros, como o de número 16 por exemplo:

> Meu pau no cu, na boca, eu vou meter-vos,
> Aurélio bicha e Fúrio chupador,
> que por meus versos breves, delicados,
> me julgastes não ter nenhum pudor.
> A um poeta pio convém ser casto
> ele mesmo, aos seus versos não há lei.
> Estes só têm sabor e graça quando
> são delicados, sem nenhum pudor,
> e quando incitam o que excite não
> digo os meninos, mas esses peludos
> que jogo de cintura já não têm,
> E vós, que muitos beijos (aos milhares!)
> já lestes, me julgais não ser viril?

> Meu pau no cu, na boca, eu vou meter-vos.
> (CATULO, 16).

No que diz respeito a esse poema, o uso do eros, está ligado a uma função específica para a poesia invectiva, com o intuito de atacar alguém. Nesse sentido, retornamos ao que se diz sobre as práticas homossexuais na Roma Antiga, e como existia um certo código moral em torno delas. De acordo com Flores (2017) não era estranho para os romanos o sexo e o desejo entre homens, no entanto, um romano adulto poderia facilmente ter relações com um escravo, mesmo que muito jovem, porque o corpo do escravo não pertencia a mesma lei que os corpos dos garotos romanos. O corpo do escravo era como apenas mais um dos objetos de posse do senhor e poderia ser usado. Nesse sentido encontra-se o problema da questão em torno das práticas homossexuais entre os romanos. Dessa forma, podemos entender que: “um jovem cidadão, caso se entregasse ao prazer de um adulto, estaria se comportando de modo similar a um escravo, pois estaria se submetendo ao prazer do outro, uma prática inaceitável para os conceitos de masculinidade romana.” (FLORES, 2017, p. 16). O que comprometia a masculinidade, a *uirtus* do homem romano portanto não era a prática sexual em si, mas a forma como ele era feita, não deveria haver submissão, pois estar submetido a outra pessoa constituía uma *infamia* (desonra) para o cidadão. No poema acima, Catulo também faz uso disso para rebater críticas ao seu estilo novo, despojado e sem pudor, que eram feitas pelos mais tradicionais da sua época. Os “peludos que jogo de cintura já não têm” são os velhos que criticam o estilo dos neotéricos como Catulo. O poeta é julgado pela delicadeza de seus versos, e no contexto da Roma Antiga era malvisto o homem não ser viril, por isso diz que “Meu pau no cu, na boca, eu vou meter-vos”, porque nesse sentido, os seus inimigos seriam ofendidos ao estarem numa posição de submissão tipicamente relegada à mulher, outro fato que atesta isso é o uso dos adjetivos para os nomes de seus desafetos no segundo verso do poema: “Aurélio bicha e Fúrio chupador.”

Para Cardoso (1992) os verbos *paedico* e *irrumo*, que aparecem no primeiro verso desse poema, são extremamente difíceis de se traduzir para o português, mas que representam a ideia do ato sexual em si. O primeiro verbo, *paedico*, representa a ação de praticar a pederastia propriamente dita, ou seja, a penetração anal, já o outro verbo, *irrumo*, traz a ideia da exigência do ato de felação, do sexo oral. Em relação aos adjetivos atribuídos a Aurélio e Fúrio, no texto latino temos *pathicus* e *cinaedus*,

que segundo a autora correspondem a “passivo” e “prostituto”, o que traz ao poema toda uma carga de grosseria e indignação.

Isso tudo não quer dizer, é claro, que o mundo de Catulo não guarde ainda resquícios de tradições da Grécia arcaica, prova disso é o que notamos nos epitalâmios. Catulo resgata tradições antigas das canções populares de casamento ao inserir no poema 61 o refrão que sempre retorna com a invocação a Hímen ou Himeneu, o deus do matrimônio. Da mesma forma podemos observar isso em um fragmento de Safo, o de número 111 do livro de epitalâmios.

> À elevada arquitrave
> — ah Himeneu —
> ele vem vocês carpinteiros
>
> vem como Ares o noivo
> — ah Himeneu —
> maior que os maiores dos homens.
> (SAFO, Fr 111, Livro IX).

As etapas do ritual de casamento também são descritas em ambos os poetas. No poema 61 de Catulo, isso está bem delimitado e claro no texto. Em Safo, por outro lado, podemos apenas ter trechos, partes fracionadas das etapas desse ritual, devido à natureza fragmentária de seus textos. No entanto, notamos no fragmento 112 que o noivo estava aguardando a noiva chegar após o corrimento de toda a cerimônia, estamos diante da etapa final, a qual Catulo também traz no poema 61. No poema 62, a estrela Vésper, também chamada de Héspero no mesmo poema, surge como elemento recorrente. No texto, o surgimento da estrela no céu marca o momento em que deve se iniciar algum dos ritos de casamento, e é onde se inicia o canto dos corais de moços e moças. O fragmento 104 de Safo é considerado o primeiro pertencente ao livro de epitalâmios, é dividido em duas partes, assim como o 105. A parte a) é citada por Demétrio em *Do estilo* 141, e a parte b) é citada por Himério em *Orações* 46.8.

> a)
> Vésper trazendo de tudo que espalha a claríssima Aurora
> †e traz ovelha e traz† bodes e traz para a mãe e os filhotes
>
> b)
> dentre os astros todos mais belo
> (SAFO, Fr 104, Livro IX).

Nesse fragmento, assim como no poema 62 de Catulo, o Héspero, ou a Vésper marca esses rituais que envolvem o casamento. É importante relembrar também que Vésper representa a estrela vespertina, que na verdade é o planeta Vênus, reconhecido por, assim como a deusa que o nomeou, ser um astro muito brilhante no céu e portanto belo. No poema de Catulo, Héspero tem o brilho forte, seja ele cruel ou alegre. Em Safo ele é “dentre os astros todos mais belo”.

Uma outra relação que podemos fazer também com o poema 62 diz respeito ao fragmento 105 de Safo. Em ambos os textos, os poetas se valem de metáforas com elementos da natureza para falar da noiva. Em Catulo 62 vemos a imagem da flor não ferida pelo arado e intacta como símbolo da virgindade, pureza e delicadeza da jovem.

No fragmento 105 também encontramos a mesma imagem no jacinto que os pobres pastores pisam e esmagam. Em Catulo, os moços, para defender o casamento, comparam uma mulher sem a união com uma videira que não cresce e nunca dá uva doce. No fragmento 105, podemos também interpretar a doce maçã que amadurece sem ser colhida no alto do galho mais alto como uma jovem que se recusa a casar e torna-se inacessível; os moços cantam no poema 62 “Assim a moça intacta sem zelo envelhece.”

6 CONCLUSÃO

Inicialmente percorremos os caminhos da literatura, ou melhor, das produções poéticas do passado na Antiguidade em língua arcaica grega e no latim dos fins da República romana. Na introdução colocamos o que pretendia se fazer ao longo deste trabalho. Exploramos um pouco já nesse início alguns dos poemas mais importantes para nossa análise do *corpus* poético selecionado como um todo.

No primeiro capítulo nos detemos na literatura da Grécia arcaica. Vimos que o mundo em que Safo viveu se relacionava com a escrita de forma diferente do que viria a ser séculos depois. A oralidade era central nas composições de poetas do período arcaico, por isso, entendemos as produções dessa época como mélica e não lírica, pois esse é um termo tardio. Compreendemos também um pouco sobre como se dava o contexto de circulação desses poemas de Safo, que podiam ser feitos para canções em solos, ou em corais, para apresentações menores ou maiores em festivais religiosos. Assim como Safo, vários outros poetas de seu período fizeram canções nesse sentido, compartilhando muito dos temas e formas.

Em seguida, no segundo capítulo trouxemos um pouco da história da civilização romana e de sua cultura literária. Observamos inicialmente a formação da civilização romana, e seu desenvolvimento até a época da República. Exploramos os gêneros e subgêneros poéticos cultivados na Roma Antiga e o conceito de lírica que era usado por esses povos, assim como também discutimos as questões referentes às trocas culturais entre os povos romanos e helênicos. Depois, nos concentramos nas discussões sobre em que contexto literário especificamente Catulo estava inserido, qual era o seu círculo literário, e o que caracterizava o seu estilo trazendo alguns exemplos de poemas.

No terceiro capítulo procuramos discorrer sobre os conceitos acerca do amor erótico na Antiguidade, mais especificamente no contexto da filosofia grega. Para isso usamos as ideias expostas nos textos atribuídos a Platão. Nos diálogos *O banquete* e *Fedro*, investigamos os pensamentos de variadas personalidades da época clássica grega que assumem o papel de personagens nesses textos. Cada uma dessas pessoas expõe seus próprios conceitos sobre o deus Eros e tudo o que envolve ele, seu surgimento, o que rege, o que causa nos mortais, suas relações com outros deuses, sua natureza etc.

No quarto e último capítulo desta dissertação chegamos ao cerne das discussões propostas, nos deparamos com o corpus poético selecionado e procuramos relacionar o que foi discutido até então para poder analisar os textos à luz do que foi trazido anteriormente. Em suma, podemos compreender melhor como as relações entre os textos de Safo e Catulo podem ser estabelecidas, tanto com aproximações bastante explícitas e inegáveis, quanto por formas menos aparentes, com ideias que se convergem em torno da temática do amor erótico. Podemos perceber também como o poeta posterior, na ordem cronológica, ao mesmo tempo que estabelece esse encontro com a poeta anterior, faz movimentos de reelaboração acerca dos temas comuns a ambos e transforma sua própria poesia em algo que versátil e totalmente novo no contexto literário de sua época.

REFERÊNCIAS

ANCONA, Ronnie. **Writing Passion**: a Catullus reader. Wauconda: Bolchazy-Carducci Publishers, 2004.

ARISTÓTELES. **Sobre a arte poética**. Tradução Antônio Mattoso, Antônio Queirós Campos. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

BICKEL, Ernst. **Historia de la literatura latina**. Madrid: Editorial Gredos, 1982.

CALAME, Claude. **The poetics of eros in Ancient Greece**. translated by Janet Lloyd. New Jersey: Princeton University Press, 1999.

CARDOSO, Zelia de Almeida. **A literatura latina**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

CARDOSO, Zelia de Almeida. O homossexualismo na poesia latina. **Classica - Revista brasileira de estudos clássicos**, p 83-94, 1992. Disponível em: https://revista.classica.org.br/classica/article/view/819. Acesso em: 12 dez. 2022.

CARSON, Anne. **Eros: o doce-amargo: um ensaio**. tradução de Julia Raiz. 1 ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CARSON, Anne. **If Not, Winter. Fragments of Sappho**. Nova York: Random House, 2003.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. 4.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHO, Raimundo; FLORES, Guilherme Gontijo; JÚNIOR, Márcio Meirelles Gouvêa; NETO, João Angelo Oliva. **Por que calar nossos amores?** Poesia homoerótica latina. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CATULO. **O Cancioneiro de Lésbia**. Introdução, tradução e notas Paulo Sérgio de Vasconcellos. São Paulo: Editora Hucitec, 1991.

CATULO. **O livro de Catulo**. Tradução comentada dos poemas de Catulo João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. **Revista USP**, n. 84, p. 113-128, 2010. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790. Acesso em: 10 nov. 2022.

CONTE, Gian Biagio. Memória dos poetas e arte alusiva. *In*: PRATA, Patricia; VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de; (orgs.). **Sobre intertextualidade na literatura latina**: textos fundamentais. São Paulo: Editora Unifesp, 2019.

COULANGES, Fustel de. **A cidade antiga**. tradução de Fernando de Aguiar. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

EXCRUCIO, as, are, avi, atum. *In*: Dicionário latim-português. 2 ed. Porto: Porto Editora, 2001.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GRIMAL, Pierre. **A Civilização romana**. Portugal: Edições 70, 2009.

HESÍODO. **Teogonia**. tradução e introdução de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

JAEGER, Werner Wilhelm. **Paideia**: a formação do homem grego. tradução Artur M. Parreira; [adaptação do texto para a edição brasileira Monica Stahel; revisão do texto grego Gilson César Cardoso de Souza]. - 6ª. ed. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

JESUS, Carlos A. Martins de. pref. de José Ribeiro Ferreira. **A Flauta e a Lira. Estudos sobre poesia grega e papirologia**. Coimbra: Fluir Perene, 2008.

LESKY, Albin. **A History of Greek Literature**. Translated by James Willis and Cornelis De Heer. London: Methuen Publishing, 1966.

LEVI, Peter. **A Civilização Grega**. Barcelona: Ediciones Folio, 2008.

MARTINS, Paulo. **Literatura Latina**. Curitiba: IESDE Brasil S.A, 2009.

PASQUALI, Giorgio. Arte alusiva. *In*: PRATA, Patricia; VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de; (orgs.). **Sobre intertextualidade na literatura latina**: textos fundamentais. São Paulo: Editora Unifesp, 2019.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PLATÃO. **Fedro**. tradução do grego, apresentação e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis; introdução de James H. Nichols Jr. 1 ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

PLATÃO. **O banquete**. tradução notas e comentários de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2011.

PRATA, Patricia. Intertextualidade e literatura latina: pressupostos teóricos e geração de sentidos. **Revista de estudos clássicos**, Campinas, v.17, n.1, p.125-154, jan./jun.2017. Disponível em: https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/phaos/article/view/5753. Acesso em: 15 out. 2022.

RAGUSA, Giuliana. **Fragmentos de uma deusa**: a representação de Afrodite na lírica de Safo. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.

RAGUSA, Giuliana. **Lira grega**: antologia de poesia arcaica. São Paulo: Hedra, 2013.

SAFO. **Fragmentos completos**. Edição bilíngue; tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2017.

SKINNER, Mary. B (org.); DYSON, Julia. T; PANOUSSI, Vassiliki. *et al*. **A Companion to Catullus.** Blackwell Companions to the Ancient world. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. Enfim, todo Catulo à disposição do leitor brasileiro. **Revista USP**, São Paulo, v. 35, p. 175-181, set./nov. 1997. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26927. Acesso em: 10 jan. 2023.

VEYNE, Paul. **Elegia erótica romana**: o amor, a poesia e o Ocidente. tradução Mariana Echalar. - 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a literatura medieval. tradução: Amálio Pinheiro; Jesus Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.