

FEBO E JACINTO: UM OUTRO OLHAR SOBRE O MITO

Zildene de Souza

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

Orientadora: Professora Doutora Arlete José Mota

Rio de Janeiro
Julho de 2016

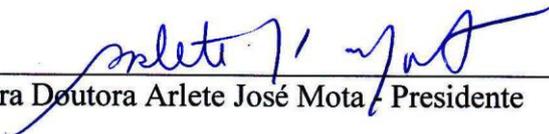
FEBO E JACINTO: UM OUTRO OLHAR SOBRE O MITO

Zildene de Souza

Orientadora: Professora Doutora Arlete José Mota

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

Examinada por:



Professora Doutora Arlete José Mota – Presidente



Professor Doutor Anderson de Araújo Martins Esteves – UFRJ



Professora Doutora Maria Regina Candido – UERJ

Professor Doutor Ricardo de Souza Nogueira – UFRJ, Suplente

Professor Doutor Amós Coêlho da Silva – UERJ, Suplente

Rio de Janeiro
Julho de 2016

CIP - Catalogação na Publicação

S719f Souza, Zildene de
Febo e Jacinto: um outro olhar sobre o mito /
Zildene de Souza. -- Rio de Janeiro, 2016.
68 f.

Orientadora: Arlete José Mota.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal
do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa
de Pós-Graduação em Letras Clássicas, 2016.

1. Metamorfoses. 2. Ovídio. 3. Homoerotismo. I.
Mota, Arlete José, orient. II. Título.

RESUMO

FEBO E JACINTO: UM OUTRO OLHAR SOBRE O MITO

ZILDENE DE SOUZA

ORIENTADORA: PROFESSORA DOUTORA ARLETE JOSÉ MOTA

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do rio de janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

A poesia latina teve seu apogeu no nomeado Século de Augusto, onde se destacaram vários poetas, entre eles, Ovídio. Na fase da maturidade, o elegíaco compôs as *Metamorfoses*. O presente trabalho consiste na tradução e análise do excerto que abrange os versos 162 a 219 do livro X das *Metamorfoses* de Ovídio, episódio referente à metamorfose de Jacinto. A análise consiste em uma abordagem baseada na análise da narrativa, acompanhada de reflexões sobre a importância do mito na sociedade romana e as relações amorosas e elaboração ou reelaboração no texto literário.

Palavras chave: Metamorfoses; Ovídio; Homoerotismo

Rio de Janeiro
Junho de 2016

ABSTRACT

FEBO E JACINTO: UM OUTRO OLHAR SOBRE O MITO

ZILDENE DE SOUZA

ORIENTADOR: PROFESSORA DOUTORA ARLETE JOSÉ MOTA

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

The Latin poetry had its apogee in the named Augustus's Century, where stood out several poets, among them Ovid. At the stage of maturity, the elegiac composed the metamorphoses. The present work consists in the translation and analysis of the excerpt covering the verses 162 to 219 of book X of Ovid's Metamorphoses, episode that refers the Jacinto's metamorphosis. The analysis consists of an approach based on the analysis of narrative, accompanied by reflections about the importance of myth in Roman society and the romantic relationships and developing or reworking in the literary text.

Keywords: Metamorphoses; Ovid; Homoeroticism

Rio de Janeiro
Junho de 2016

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Zilda, pelo amor, carinho e apoio incondicionais. Se cheguei até aqui, certamente foi segurando na sua mão.

Às minhas irmãs Dete e Nice, pela força, pela amizade, pelo companheirismo, pela poesia e pelos sonhos compartilhados.

Aos meus sobrinhos Bianca, Giovanni e Sophie, sementinhas do amanhã.

Ao meu companheiro Júlio, por apoiar incondicionalmente todas as minhas (nossas) escolhas.

Aos queridos docentes que gentilmente aceitaram fazer parte da banca examinadora.

A todos os professores que contribuíram direta ou indiretamente para a elaboração deste trabalho.

À minha orientadora, Professora Doutora Arlete José Mota, pela paciência e ternura com que orientou meus passos. Certamente você faz parte da alma desta dissertação.

A todos que caminharam comigo em mais uma jornada, obrigada pela amizade, paciência e, principalmente, pela torcida.

talis in uario solet
diuitis domini hortulo
stare flos hyacinthinus.
sed moraris, abit dies.

Prodeas, noua nupta. (95)

(De tal natureza no jardim colorido de um rico senhor, costuma erguer-se a flor de jacinto. Mas tu atrasas, vai-se o dia. Te apresentes, nova noiva.)

(Catulo LXI. epythalamius Iunie et Mallii)

SUMÁRIO

I – Introdução	09
II – Contextualização	12
2.1 – Realeza: o reino e a ruína	12
2.2 – República: da ruína à glória	15
2.3 – Império: o início.....	18
III – A nova poesia latina	21
3.1 – Os neotéricos e a ruptura da tradição	21
3.2 – Os caminhos do amor na nova poesia	25
3.3 – Os caminhos da elegia	27
IV – Ovídio: caminhos e descaminhos	31
4.1 – Um poeta do amor	31
4.2 – O papel do mito e das metamorfoses.....	32
4.3 – Um poeta exilado.....	36
V – Febo e Jacinto: uma relação amorosa	38
5.1 – Relações homoafetivas em Roma: de Juvêncio a Jacinto	39
5.2 – O excerto	42
5.2.1 – Tradução	42
5.2.2 – Uma proposta de análise literária	46
VI – Conclusão	63
VII - Bibliografia	65

I – Introdução

A literatura latina começou a ter uma tradição poética após seu contato com o helenismo, como salienta Paratore (1983), por exemplo, dessa forma, uma cultura literária passou a ser separada em dois períodos: antes e após o contato com a cultura grega. A segunda fase desta literatura também é dividida em vários períodos, interessando-nos especialmente um chamado Período de Ouro, que é apresentado em dois subperíodos: os nomeados Século de Cícero e o Século de Augusto.

Em uma fase de formação, com os chamados fundadores, a literatura começou a se desenvolver através da tradução de textos gregos, como a *Odisseia*, de Homero, algumas comédias e algumas tragédias. E, como a literatura ainda caminhava a passos curtos em seu amadurecimento, os romanos assimilaram a tradição grega de cantar os grandes feitos de seu povo em epopeias, reproduzindo os seus grandes feitos e suas grandes vitórias tendo em Névio seu principal autor.

Mas a influência grega é mais evidente e mais difundida na poesia lírica, que teve como principais expoentes: Catulo e os *poetae noui* (“poetas novos”) no Século de Cícero; e Horácio, Virgílio, Propércio, Tibulo e Ovídio, no Século de Augusto. Os *poetae noui* criaram um novo estilo de escrita ao rejeitar a épica e a tragédia romanas então desenvolvidas, e imprimiram sua própria identidade e irreverência em seus poemas. Os poetas que se seguiram a eles ampliaram ainda mais esse estilo levando a literatura ao seu estágio máximo de amadurecimento.

Os neotéricos apresentavam várias características em seus versos como o uso de temas relacionados à política e ao conhecimento mitológico, demonstrando uma grande erudição em seus escritos, seguindo os pressupostos da poesia alexandrina. Mas, sem sombra de dúvidas, a característica mais marcante é a total entrega ao amor – acrescentamos que a elegia latina lança mão de uma novidade: o tema amoroso, por vezes mesclado ao erotismo. E nesta entrega ao amor podemos citar Catulo e Ovídio. Catulo cantou seus versos não somente para a mulher amada como também para o jovem amado. E Ovídio cantou os amores e a arte de amar. Esses dois poetas cantaram amores que não eram bem vistos pela sociedade romana, pois o homem romano era o guerreiro viril, o *uir*, o *pater famílias*, enfim, aquele que exercia o poder. Dessa forma, manter relacionamentos

homoeróticos era uma afronta à lei da sociedade, que proibia esse tipo de relação entre homens livres de sangue romano, mas excluía os escravos, os libertos e os estrangeiros.

Há uma extensa fortuna crítica que trata do homoerotismo em Roma, e o comportamento descrito em várias formas de expressão artística. Catulo se debruçou sobre esse assunto ao cantar o amor de um homem romano pelo jovem escravo, chamado de *puer delicatus*, em seus versos destinados ao jovem Juvêncio. Porém, o homoerotismo ganhou mais visibilidade artística no século de Augusto. Temos como exemplo a *Warren Cup*¹, que é uma taça de prata que apresenta duas cenas eróticas esculpidas em alto relevo. E temos também o relacionamento homoerótico entre deuses e mortais narrado por Ovídio em suas *Metamorfoses*.

E foi a partir do estudo de elementos relacionados a relações homoeróticas presentes em poemas de Catulo, no chamado Ciclo de Juvêncio, encetado durante nossa graduação, que decidimos estudar outro autor que também apresentasse tais elementos em seus poemas. Neste sentido, escolhemos como *corpus* de nosso estudo o episódio que vai do verso 162 ao verso 219 do livro X das *Metamorfoses* de Ovídio, pois o excerto narra o amor entre o deus Febo e o jovem Jacinto.

O desenvolvimento do trabalho se dará em quatro partes. Na primeira parte faremos uma breve incursão teórica a respeito do desenvolvimento de uma literatura latina propriamente dita, contemplando períodos históricos distintos, das origens de Roma ao século de Augusto, levando em consideração a construção de uma identidade romana baseada no mito de sua criação.

Na segunda parte abordaremos especificamente a criação de uma denominada Nova Poesia, no Século de Cícero, e o amadurecimento da literatura latina no século de Augusto, destacando o papel dos *poetae noui*, em especial do uso que fizeram do mito, da elegia e do erotismo.

Na terceira parte faremos uma breve exposição da vida e da obra do poeta Ovídio, a partir do entendimento de uma produção literária que se divide em três fases: os poemas da juventude, os poemas da maturidade e os poemas do exílio.

¹ A *Warren Cup* é uma taça de prata provavelmente do século I a.C.. Pertenceu a vários colecionadores, dentre eles Edward Perry Warren (1860-1928), por cujo nome é conhecida. Atualmente está em exposição no *New Metropolitan Museum*. Cf. OLIVA NETTO, 1995/1996. As imagens dos lados A e B estão disponíveis nos seguintes sites: http://www.britishmuseum.org/images/exhibition_warren_cup_304x384.jpg; e http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=93761001&objectid=410332. Acesso em 01/07/2016.

Na quarta parte faremos a tradução e a análise do excerto que aponta o amor entre o deus Febo e o jovem Jacinto. Quanto à análise do excerto, propomos dois caminhos: o primeiro privilegia aspectos da língua, ressaltando valores semânticos; o segundo apresenta uma análise sob um viés literário com base nas propostas de análise da narrativa de Cândida Vilares Gancho (2006), no foco literário de Ligia Chiappini Moraes Leite (1985) e no tempo na narrativa de Benedito Nunes (1995).

II – Contextualização

A arqueologia indica que a região do Lácio pode ter sido habitada pelo menos mil anos antes da data considerada como a da fundação de Roma. Mas o que sabemos sobre o desenvolvimento da cidade está basicamente atrelado à lenda de sua fundação. Essa lenda foi transmitida de geração a geração, fato que garantiu a perpetuação de uma ideia geral que tornava os romanos quase que dotados de uma espécie de “missão divina” para expandir suas fronteiras, conquistar e governar novos territórios. Ainda refletindo sobre aspectos que podem se relacionar a uma religiosidade popular, acreditavam que havia deuses em todos os lugares, cuidando de tudo e de todos, e, neste sentido, construíam inúmeros templos para a adoração dessas divindades. Talvez possamos relacionar tal fato ao hábito de alguns governantes procurarem vincular sua origem a uma ascendência divina, o que justificaria a sua missão em comandar a Cidade (GRIMAL, 2014).

O que se tem de história de Roma escrita pelos antigos nos leva a enxergar a relação entre fatos históricos e a presença do mito, como vemos, por exemplo, em Ênio, Salústio, Cícero, Virgílio, Tito Lívio e Eutrópio. E, com o objetivo de observar a importância do mito na vida do homem romano, faremos uma pequena abordagem das três fases de governo, que normalmente encontramos nos atuais estudos sobre Roma: a Realeza, a República e o Império. Mas cabe ressaltar que nosso foco de análise centra-se no período nomeado como o Século de Augusto; dessa forma nosso estudo não abrangerá todo o período imperial, ficando restrito apenas ao período augustano.

2.1 – A Realeza: o reino e a ruína

A monarquia romana durou cerca de dois séculos, sendo iniciada no ano aproximado de 753 a. C. e alcançando sua derrocada em 503 a. C. Durante esse período a cidade conheceu sete reis e a cada um foi atribuído um feito em Roma (GRIMAL, 2014).

De acordo com a lenda, Rômulo nasceu de um parto gemelar com seu irmão Remo e eram filhos da virgem vestal Reia Sílvia e do deus Marte. Com medo de ser destronado pelas crianças, o tio-avô mandou que fossem postos em um cesto e fossem jogados em um

rio. Mas os deuses conspiraram a favor das crianças e essas foram encontradas aos pés do Monte Palatino, por uma loba, que as alimentou, até que fossem finalmente encontradas por Fáustulo e criadas por este e sua esposa Larência. As crianças cresceram e souberam o que ocorreu em seu nascimento. Elas mataram seu tio-avô e reconduziram seu avô Numitor ao trono. Em seguida, retornaram ao Palatino e decidiram fundar a cidade que chamariam de Roma. Rômulo matou seu irmão, passou a governar sozinho e seu reinado durou cerca de 37 anos, quando sumiu durante uma tempestade por volta de 716 a. C.. (GRIMAL, 2014).

Ainda de acordo com a lenda, como a cidade não tinha mulheres, Rômulo convidou o povo vizinho, os sabinos, para um festival de jogos e, na ocasião, os romanos sequestraram as mulheres e as desposaram. Por causa deste rapto, os sabinos entraram em guerra com os romanos, mas as mulheres interviram com medo que seus pais e maridos se matassem naquela guerra. Rômulo então propôs a união dos dois povos com dois reinados distintos. Quando o rei Sabino morreu, Rômulo assumiu os dois reinos. (GRIMAL, 2014).

Rômulo criou o exército romano selecionando os homens mais aptos para o combate. Criou também o senado, inicialmente composto por cem homens de maior linhagem. Esses senadores ficaram responsáveis por eleger o novo rei toda vez que o cargo ficasse vago. (GRIMAL, 2014).

Após trinta e oito anos de reinado, Rômulo foi considerado um deus e adorado ao lado dos principais deuses romanos sendo conhecido como Quirino, o deus da guerra. (GRIMAL, 2014).

Quem assumiu o reinado após o desaparecimento de Rômulo foi Numa Pompílio, que reinou de 715 a 673 a. C.. De acordo com a lenda, ele conversava com uma ninfa durante a noite. Foi ela quem ajudou Numa a promover as reformas políticas e religiosas durante seu reinado transformando-o no grande organizador da religião romana. A ele é atribuída a construção do templo de Juno. (GRIMAL, 2014).

Túlio Hostílio governou Roma entre 673 a.C. e 641 a.C.. Foi eleito pelos senadores porque seu avô havia lutado ao lado de Rômulo contra os sabinos. Durante seu reinado construiu a Cúria Hostília, lugar de reunião dos senadores. Por causa de seu temperamento belicoso, declarou guerra contra Alba Longa, Fidenes e Veios promovendo a expansão dos domínios da cidade. (GRIMAL, 2014).

De acordo com a lenda, Túlio Hostílio era muito ocupado em fazer guerras e acabou por se descuidar do culto aos deuses. Por isso uma peste se abateu sobre a cidade e

ele mesmo também foi afetado. Para que as pessoas fossem curadas, pediu ao deus Júpiter para interceder em seu favor. Em resposta o deus enviou um raio do céu que queimou o rei e sua casa. (GRIMAL, 2014).

Os romanos viram esse fato como um sinal de que deveriam escolher melhor seus governantes. Sendo assim, decidiram nomear Anco Márcio para rei, pois este era neto de Numa Pompílio e aparentava ter o mesmo temperamento pacífico de seu avô. (GRIMAL, 2014).

Anco Márcio governou de 641 a.C. a 616 a.C.. Assim como o avô, Anco também era amante da paz e da religião, mas precisou promover guerras para defender o território romano. Criou o primeiro núcleo da plebe ao instalar os derrotados das guerras no Monte Aventino e no Vale Múrcia. Construiu a primeira ponte de madeira sobre o rio Tibre, fundou o porto de Óstia, organizou uma salina, fundou uma prisão, construiu também o aqueduto de Aqua Martia e promoveu o desenvolvimento da agricultura. (GRIMAL, 2014).

Após a morte de Anco Márcio, quem assumiu o trono foi Tarquínio Prisco, que governou de 616 a.C. a 578 a.C.. Ele convenceu o senado de que deveria ser rei, já que os filhos de Anco Márcio ainda eram adolescentes. Foi o primeiro rei de origem etrusca e era um comerciante com grande fortuna. Em seu reinado, continuou as guerras para expansão do território romano, e introduziu tradições e divindades etruscas na sociedade, secou os pântanos da cidade, instituiu jogos, reformou as instituições, a administração pública e o exército, duplicou o número de senadores, construiu o templo de Júpiter, o Fórum Romano e a rede de esgoto da cidade, pavimentou ruas e começou a construção das primeiras casas de pedra. (GRIMAL, 2014).

Tarquínio Prisco foi assassinado em um complô organizado pelos filhos de Anco Márcio, que tinham esperanças de recuperar o trono que era do pai. Mas a viúva de Tarquínio conseguiu eleger Sérvio Túlio, filho adotivo de Tarquínio, fazendo com que os romanos acreditassem que ele fora escolhido pelos deuses para a função de rei. (GRIMAL, 2014).

Sérvio Túlio também era de origem etrusca e governou de 578 a.C. a 534 a.C.. Ele foi bem acolhido pelo povo romano e prosseguiu a obra de seu pai adotivo. Construiu uma muralha para cercar a cidade para que ficasse protegida em tempos de guerra. Organizou o exército e promoveu uma grande reforma social ao dividir a população em tribos e de acordo com a renda individual. Essas reformas garantiram aos plebeus a participação no

exército. Promoveu a melhoria da defesa da cidade e instituiu o censo populacional a cada cinco anos. (GRIMAL, 2014).

Sérvio Túlio foi assassinado pelo genro, Tarquínio, o soberbo, que assumiu o trono como o sétimo rei de Roma. Tarquínio governou a cidade de 534 a.C. a 509 a.C.. Em seu reinado desterrou e eliminou todos que eram partidários de Sérvio Túlio e confiscou bens de famílias poderosas. Concluiu a obra do Capitólio e a rede de esgoto da cidade. Foi deposto em uma revolta contra a dominação etrusca e a tirania do rei. (GRIMAL, 2014).

De acordo com a lenda, o reinado de Tarquínio acabou por causa de um escândalo. Seu filho violentou a jovem Lucrecia, uma mulher bela e casta, que era casada com um influente sobrinho de Tarquínio. A jovem cometeu suicídio e seu marido provocou uma rebelião no exército e incitou a população, que, inteirada dos fatos, também se uniu ao jovem fechando as portas da cidade para o rei, que se encontrava fora da cidade. (GRIMAL, 2014).

A população, indignada pelos escândalos da monarquia, aceitou facilmente um novo regime de governo e decidiu que, jamais em sua história, nenhum governante seria chamado novamente de rei. (GRIMAL, 2014).

2.2 – República: da ruína ao início da glória

A república romana veio suceder a realeza em 509 a.C., aproximadamente. O governo na mão de uma única pessoa foi substituído pelo governo de dois cônsules eleitos anualmente e aconselhados pelos membros do senado. Aos poucos foi criada uma constituição que deixava bem clara a separação dos poderes. Apenas em épocas extremas esse poder poderia ficar na mão de uma única pessoa. (GRIMAL, 2014).

O início da República foi marcado por uma longa crise e pelo empobrecimento da população, que gerou disputas entre patrícios e plebeus. Os plebeus foram os mais prejudicados e, por causa das dívidas, acabavam sendo escravizados pelos seus credores. Como a situação dos plebeus estava insustentável, decidiram sair da cidade até que suas demandas fossem atendidas. Desta forma, os patrícios tiveram que aceitar a criação de leis que protegessem os plebeus. (GRIMAL, 2011).

Os primeiros séculos da República foram marcados por alianças e conquistas. A expansão da cidade começou em direção ao Lácio, que era uma região próxima, e, logo em seguida, foi em direção à Itália. Os povos conquistados que se aliassem a Roma eram tratados como cidadãos, em contra partida, os que não se aliassem sofriam tratamentos desiguais. Muitos foram obrigados a dar ao Estado grandes quantias em forma de tributos, outros foram vendidos como escravos. (FUNARI, 2015). Nesse sentido, a população que mais cresceu foi a dos escravos, que se dividiam em dois grupos: os escravos domésticos e os artesãos.

No decorrer das guerras ocorridas entre os séculos VI e III a.C., o exército romano foi se expandindo e se fortalecendo, o que permitiu que Roma cada vez mais ampliasse seu domínio e obtivesse grandes lucros. Porém, como as guerras eram muito longas e em locais distantes, o exército teve que ser reformulado. Antes, apenas cidadãos romanos participavam do exército, mas por causa da necessidade de mais homens em campos de batalha, o general romano Mário, em 111 a.C., começou a recrutar soldados voluntários e a pagar salário. Sendo assim, os soldados eram mais leais aos generais do que ao próprio Estado. Isso fez com que os generais lutassem entre si para conquistar o poder gerando muitas guerras civis. (FUNARI, 2015).

Após quase dois séculos de guerras internas, no ano 60 a.C., os generais Gneu Pompeu, Marco Licínio Crasso e Júlio César, formaram uma aliança entre si, constituindo assim o primeiro triunvirato. O general Júlio César foi eleito cônsul em 59 a.C. e foi servir como governador na Gália. Após conquistar a Gália, a Germânia e a Bretanha, o senado propôs o retorno do general para Roma, pois o seu mandato de cônsul havia acabado. Mas a real intensão do senado era dinuir o poder de César perante a população e também frente a seus soldados. O general não obedeceu ao senado e em 49 a.C., junto com suas tropas, tomou a cidade e tornou-se ditador. Ele dizia ser descendente de Vênus e de Eneias. De acordo com Eyer,

Desde a confecção das lendas romanas, o poder dos magistrados superiores era apresentado, na origem, com características majestosas e coercitivas, modelado e idealizado como uma espécie de comando militar. (...) toda a tradição romana insiste no caráter solene, constringedor e religioso do exercício e das manifestações do poder. A simples aparição dos cônsules ou do ditador, cercados pelo aparato do *imperium*, bastava para impressionar e aterrorizar a população. (EYER, 2014, p. 177).

Neste sentido, César utilizou sua origem divina a fim de conquistar grandiosas ambições. Ele desejava o poder e, após tomar Roma, governou como rei, mas dizia ser ditador. Por volta de 44 a.C., nomeou-se “Ditador Perpétuo” tornando seus poderes ilimitados. Um grupo de nobres, descontentes com a ditadura de César, conspirou contra ele e o assassinou a 15 de março de 44 a.C., os idos de março. Após a morte do ditador, sua divindade tomou maior força. Durante a celebração dos jogos da Vitória de César, no mês de julho, um cometa passou pelo céu fazendo com que a população acreditasse que se tratava da alma do governante ascendendo para uma vida divina. (GRIMAL, 2014).

Após a morte de César, Marco Antônio e Marco Lépido formaram uma aliança com Caio Otávio, constituindo o segundo triunvirato. Caio Otávio era sobrinho neto de César. Como não tinha filhos, o general adotou o sobrinho que passou a se chamar Júlio César Otaviano. Justamente por César ser adorado pelo povo como um deus, seu filho adotivo também tinha que ser um deus (GRIMAL, 2014). Ainda de acordo com Grimal,

Augusto apresentava-se, pois, e por sua vontade, não só como guia dessa vontade, mas como protector de todos. O que equivalia a considerá-lo como um ser mais do que humano. As honras concedidas a César (o pai adotivo) haviam feito do ditador morto um verdadeiro deus. *Diui filius* (filho de um ser divino), Augusto não podia deixar, também ele, de ser considerado possuidor de uma natureza divina. (...) A divinização de um ser humano, que a Roma dos primeiros tempos conhecera, era aceite por todos, não só entre a opinião pública, mas também pelos filósofos, muitos dos quais salientavam o parentesco entre a alma humana e a divindade. A divinização significava essencialmente que o ser humano em questão dera provas, durante a vida, de que era animado por uma força particularmente eficaz, e, tratando-se de um homem de Estado, de que fora <<feliz>>, *felix*, em tudo o que havia empreendido, por conseguinte, benéfico para a pátria. É este o significado do título *Augustus*, que o Senado concedeu a Octávio, no mês de janeiro de 27. (GRIMAL, 2014, p. 60).

Após a dissolução do segundo triunvirato, Otaviano, com extrema habilidade, foi consolidando o seu poder até se tornar o primeiro imperador, e em 27 a.C. foi consagrado pelo senado como Augusto (venerável), como um gesto simbólico que proclamava seu status, conforme veremos adiante.

2.3 – Império: o início

Augusto foi o primeiro imperador de Roma e governou entre os anos 27 a.C. e 14 d.C.. Ele conseguiu consolidar o seu poder quatorze anos após o assassinato de César, depois de vencer violentas e sucessivas batalhas. Fundou um novo governo no dia em que o senado consagrou-o como *Augustus* (“venerável”). Segundo Martin,

Qualquer que seja o nome dado ao sistema de governo de Augusto, é inegável que ele encerrou décadas de guerra civil concentrando poder nas mãos de um soberano – ele próprio – e reinventado o valor tradicional da lealdade. Sob esse sistema, os cidadãos dirigiram a fidelidade ao governante e à sua família como a incorporação do Estado romano. Augusto conservou instituições tradicionais do governo romano – o Senado, a escada de cargos, as assembleias, os tribunais – enquanto governava como imperador, mas sem reivindicar esse título. Ao contrário, mascarou a nova realidade referindo-se à própria posição como *princeps* (“primeiro homem”), e não “rei” nem “ditador”. (MARTIN, 2014, p. 151).

Augusto reformulou o exército e o transformou em uma força permanente, que recebia salário pago com dinheiro imperial. Instituiu períodos de serviço para os soldados e estabeleceu uma bonificação no momento da aposentadoria. Essa mudança fez com que os soldados sentissem gratidão pelo seu patrono, jurando assim lealdade ao imperador.

Estabeleceu serviços essenciais para a população, como segurança (para reprimir roubos e brigas), alimentação e um serviço semelhante ao de um corpo de bombeiros - os incêndios eram muitos comuns na cidade por causa das construções que utilizavam madeira em seus alicerces. Outra preocupação de Augusto foi limitar a altura das edificações, pois os prédios muito altos não suportavam o próprio peso e ruíam com frequência.

Quanto à alimentação, o imperador utilizava do erário para comprar grãos importados e revender a preços módicos para uma parte da população. Os mais pobres recebiam os grãos gratuitamente. Essa atitude reforçava a relação entre patronos e clientes, e, por outro lado, a população ficava cada vez mais leal ao seu governante.

Além dos serviços essenciais destinados à população, outra medida usada para fortalecer o governo foi proporcionar entretenimento através de lutas de gladiadores e outras atrações, como o teatro de pantomima.

A educação também sofreu modificações. No período republicano, a oratória foi uma grande estratégia no debate político. Mas, no período augustano, com a supremacia do imperador, não havia mais a liberdade do indivíduo de expressar amplamente opiniões políticas, e a possibilidade de exteriorização de convicções relativas ao poder público estava cerceada. Deste modo, os ensinamentos da oratória e da retórica precisaram encontrar outra finalidade. O estudante não mais aprendia sobre discursos políticos, ele era ensinado a fazer discursos inteligentes apenas para mostrar sua habilidade como falante.

Augusto foi um grande conservador. Ao mesmo tempo em que realizava mudanças, fazia com que o povo acreditasse que estava restaurando costumes antigos. Durante seu governo, a população rica estava cada vez mais seduzida pelo luxo que o dinheiro proporcionava, neste sentido, pararam de ter filhos por causa das despesas que teriam com as crianças. Dessa forma, a população foi reduzindo, e, na tentativa de evitar o desaparecimento das famílias mais tradicionais, Augusto criou leis para fortalecer o casamento, criminalizando o adultério e propondo incentivo para quem tivesse mais de três filhos. Segundo EYLER,

Em Roma, com a expansão, houve também mudanças na vida moral não da aristocracia que continuava fiel ao *mos majorum*, mas nos “novos homens” que abalavam a tradição de austeridade dos primórdios da República. Eles procuravam luxo e requinte e a vida familiar vulgarizava-se com adultérios e divórcios. A antiga religião ligada ao culto dos antepassados era, aos poucos, substituída por uma série de cultos orientais e gregos (...). (EYLER, 2014, p. 175).

Para tentar fortalecer a religião dos antepassados, restaurou templos que estavam em ruínas. Edificou o Fórum de Augusto para agradecer aos deuses pela vitória sobre os assassinos de César. Sempre demonstrava ser devoto dos deuses da guerra (Marte) e da fertilidade (Vênus).

Para divulgar a imagem de líder generoso, além de utilizar moedas com mensagens que divulgavam seus feitos, usou do tesouro público para construir prédios suntuosos e ricamente ornados. Como também era amante das artes, junto com seu amigo Caio Mécenas, patrocinou muitos poetas na intenção de que eles cantassem a grandiosidade de seu governo. De acordo com Martin,

Boa parte da poesia e dos retratos do novo império, portanto, refletia a imagem que Augusto tanto alardeava: o grande pai que restaurou a paz e a prosperidade ao povo devastado pela guerra de modo altruísta e generoso. Ele esperava que essa imagem convenceria os romanos a aceitar uma nova forma de ser governado, tirando o foco dos custos ocultos da mudança. Não há dúvida de que Augusto foi um patrono generoso aos pobres de Roma, forçando os ricos a fazerem contribuições financeiras para apagar o exército permanente e as obras públicas. Porém, debaixo dessa benevolência havia um veio de crueldade. Muitas pessoas, inclusive amigos e mesmo parentes, foram assassinadas nas proscições de 43 a.C.. Outros perderam a própria residência nos confiscos que forneciam terras para veteranos do exército. Talvez o mais revelador seja que o poder de Augusto como comandante e patrono do exército tenha garantido a “paz romana”. O debate aberto e a tomada de decisões por cidadãos, dois dos ideais mais estimados da República, se perderam; tal foi o preço a pagar pela ordem sociopolítica do Império. (MARTIN, 2014, p. 174).

O governo de Augusto foi marcado por grandes transformações econômicas, políticas, sociais e culturais. Por não abusar de seus poderes, conseguiu conduzir seu governo de forma sólida. Isso proporcionou que o sistema político criado por ele durasse muito tempo. Ressaltamos ainda que a fase de produção literária do período foi denominada como Século de Augusto. Ele expandiu as fronteiras, reformou o exército e a política, e faleceu aos 77 anos, de causas naturais.

III – A nova poesia latina

A literatura latina pode ser dividida em dois períodos fundamentais, como salienta Paratore: antes e após o contato com a cultura grega (PARATORE, 1985). O autor citado, ainda comenta que, em uma linguagem escolar, ela pode ser dividida, em vários períodos. Assim são apresentados os períodos pelo estudioso italiano: *Período das Origens* (da fundação de Roma até 241 a.C. aproximadamente); *Período Arcaico* (de 241 a.C. até 78 a.C.); *Período de Ouro* (78 a.C. até 14 d.C.); *Período de Prata* (de 14 d.C. até 117 d.C.); e o *Período da decadência* (de 117 d.C. até o período entre 476 d.C e 568 d.C.).

Os textos datados do Período das Origens não contêm ainda um caráter literário. São textos de raiz popular, apresentados primeiro em verso e depois em prosa, e geralmente voltados para a religião.

O Período Arcaico, ou Período de Formação, é o período que começa a sofrer a influência da literatura grega. Homens de cultura vindos do mundo helenístico se estabeleceram em Roma para exercer o ofício de educador.

O Período de Ouro, que é o período que nos interessa em especial, ainda pode ser dividido em dois subperíodos nomeados de Século de Cícero e Século de Augusto, momentos de amadurecimento da prosa e da poesia latinas, como veremos adiante.

3.1 – Os neotéricos e a ruptura da tradição

A nova poesia latina teve o início de seu desenvolvimento no Século de Cícero e seu completo amadurecimento no Século de Augusto. Mas o estilo que mais se destacou no primeiro momento do Período de Ouro da literatura foi a prosa, que teve em Cícero seu maior expoente.

Marcus Tullius Cícero viveu entre os anos de 106 a.C. e 43 a.C.. Nascido de família abastada, foi o primeiro a entrar para a vida política tornando-se advogado de muito sucesso e também um grande orador. Proferiu vários discursos dos quais o mais famoso foi contra Lúcio Sérgio Catilina em 64 a.C, que ficou conhecido como *Catilinárias* (*In Catilinam Orationes Quattuor*).

Cícero criou um vocabulário filosófico específico em língua latina ao introduzir as escolas de filosofia grega na cidade, traduzindo muitos de seus conceitos para o latim. Estudou grandes poetas, filósofos e historiadores gregos. Seus primeiros estudos foram feitos com o gramático estóico Élio Estilo e depois seguiu pelos estudos jurídicos e políticos. Ele desejava criar uma filosofia romana que fosse atraente para o povo, conforme salienta Pereira,

No prólogo das *Tusculanas*, escritas ainda no mesmo ano de 45 a.C., logo a seguir ao diálogo anterior, proclama a necessidade de uma literatura filosófica em Roma (I.1-2.1-4). Sem deixar de aludir ao facto de ter regressado ao estudo da filosofia só depois de se encontrar liberto, senão totalmente, pelo menos em grande parte, do seu trabalho de advogado e do seu *munus* senatorial, afirma o propósito de expor tais matérias em latim, pois sua opinião foi sempre que os Romanos “foram em tudo criadores mais sábios do que os Gregos ou melhoraram aquilo que com eles aprenderam”. (PEREIRA, 2009, p.130).

Ainda jovem, escreveu um tratado sobre a arte retórica. Para ele, a retórica era a arte do convencimento e da persuasão, e suas qualidades como orador deram-lhe um especial reconhecimento. Anos mais tarde, retomou o assunto da oratória em *De oratore* (*Do orador*), onde preconiza o que seria a ideal formação de um orador com noções fundamentais sobre a arte da oratória e o papel da eloquência. Além disso, um grande orador também deveria ter conhecimentos da arte da escrita, para ele, para falar bem era necessário saber escrever bem. Outra característica de um bom orador era o conhecimento da história a fim de não se esquecer do passado de um povo. (PEREIRA, 2009).

Em 76 a.C. Cícero foi eleito questor para servir na Sicília. Em 69 a.C. foi eleito edil e em 66 a.C. foi eleito pretor. Como pretor, proferiu seu primeiro pronunciamento importante ao reivindicar as tropas romanas para Pompeu. Em 63 a.C. foi eleito cônsul, e sua grande vitória nesse período foi a denúncia da conspiração de Lúcio Sérgio Catilina, quando proferiu seu célebre discurso *Catilinárias*. (PEREIRA, 2009).

Estando no auge de sua carreira, tentou instaurar um tipo de política que preconizasse o acordo entre as classes então existentes, mas não obteve apoio para seu intento. Desta forma, decidiu deixar Roma, retornando um ano depois para dedicar-se apenas a escrever suas ideias. Por dois anos ficou afastado da política debruçado sobre seus tratados filosóficos, e em 44 a.C. em seu discurso *Filípicas*, exaltou a vitória de Otaviano e denunciou as ambições de Marco Antônio. Mas Otaviano uniu-se ao general e a Lépido,

instituindo o segundo triunvirato, o que gerou a morte de Cícero por decapitação em 43 a.C.. (PEREIRA, 2009).

Cícero tinha o caráter indeciso e era um homem muito conservador. Baseou-se na *República* de Platão para escrever o livro *Dos Deveres*, onde tentava estabelecer regras para a sociedade romana. No campo literário, apoiava os poetas da então incipiente literatura romana, como Ênio, que se baseou na *Odisseia* de Homero para cantar os feitos de glórias do povo romano. (PEREIRA, 2009).

Em meio a esse contexto surge Catulo, cuja poesia apresenta um eu imerso em sentimentos íntimos e pessoais, rompendo completamente com a então tradição de cantar os feitos históricos e heróicos do povo romano. Neste sentido, Cícero, por ser um homem com visão mais tradicional, não se agradou da poesia de Catulo e dos que se seguiram a ele. Esses poetas foram denominados por Cícero como *poetae noui* (“poetas novos”), ou do grego *neoterói* (juvenis) – ressaltamos que tal designação já foi considerada pejorativa. (PEREIRA, 2009).

Catulo foi o grande representante dos *poetae noui*. O poeta, oriundo de família influente, tendo vivido por 30 anos, nasceu em Verona a 84 a.C. e morreu em 54 a.C. O período de nascimento do poeta foi marcado por uma intensa atividade de guerras civis, mas quando o poeta começou a escrever, o período já estava mais calmo. (PEREIRA, 2009).

Ampliou seus estudos em Roma e, com influências da cultura grega, que entrava na cidade através da helenização da cultura latina, desenvolveu um estilo próprio de escrita permeado pela erudição e conhecimento mitológico, e imerso em sentimentos individuais do poeta. (PEREIRA, 2009).

O livro de Catulo chegou até nós com 116 poemas, sendo divididos do ponto de vista métrico. De 1 a 60 são poemas com metros variados; de 61 a 68 são poemas conhecidos como *carmina docta* (“poemas eruditos”); e de 69 a 116 são os poemas em dísticos elegíacos. Em suas elegias, o poeta se preocupou em imprimir musicalidade e ritmo ao texto para que se adequasse à métrica que o poema preconizava, além de inserir a temática do amor em suas elegias.

Outros poetas que também seguiram o estilo elegíaco fizeram parte do Século de Augusto. O imperador foi um grande patrono desses artistas e, através da sua influência, contou com ajuda de seu amigo Caio Mecenas para encorajar poetas e escritores a narrar os mitos e as lendas latinas. Com isso, conseguiu que as poesias de Virgílio e Horácio

exaltassem o governo de Augusto em uma tentativa de um retorno aos costumes do passado de Roma. Mecenas foi um grande patrono desses artistas e, de acordo com Grimal,

Mecenas teve não apenas o engenho de concentrar à sua volta os escritores mais brilhantes do seu século, como soube também dirigir o seu gênio e pô-lo ao serviço desta «revolução dos espíritos» indispensável ao pleno sucesso da revolução política para a qual Octávio trabalhava. (GRIMAL, 2008, p. 66).

O círculo de Mecenas, para Grimal (2014), foi dominado pela personalidade virgiliana. Após beber na fonte dos *poetae noui*, finalmente Virgílio encontra sua inspiração poética, que norteará intensamente as *Bucólicas*, as *Geórgicas* e a *Eneida*. Desde a composição da *Écloga V*, o poeta parece acreditar que Augusto possuía ascendência divina e tinha como missão a grantia da sobrevivência e prosperidade do povo romano. Neste sentido, conforme afirma Grimal,

Não se pode dizer, como outrora, que a ideia primitiva da *Eneida* foi sugerida a Virgílio por Mecenas, para servir a propaganda de Augusto, assim como o tema da *Geórgicas* não corresponde a uma intenção política, ou mesmo econômica, ao desejo de estimular a agricultura italiana. A força que anima o poeta é a sua, e não uma habilidade de um conselheiro em publicidade. (GRIMAL, 2014, p. 67).

Com Horácio não foi diferente. Poeta tradicional, buscava a sabedoria camponesa em detrimento do ensino filosófico e não se colocava a serviço de ninguém. Em suas odes morais, celebrou a *Virtus* como única garantia de liberdade. Preconizava os costumes dos antepassados e desejava o retorno do culto aos deuses romanos. E, como este também era o ideal augustano, Grimal afirma “Nem lisonja nem desejo de propaganda, antes uma reacção pessoal de Horácio, uma adesão profunda a este renascimento, ou antes, a este segundo nascimento de Roma que pressentia à sua volta e Virgílio cantava a seu lado.” (GRIMAL, 2014, p. 68).

Cabe ressaltar que as bases para o desenvolvimento de uma nova lírica na poesia latina já havia se iniciado no período republicano. Segundo Grimal,

Na verdade, o <<século de Augusto>> marca o apogeu da literatura latina e do que se tornaria o seu classissitmo. Mas, se não nos limitarmos a aceitar ideias feitas, apercebemo-nos rapidamente de que Augusto e a sua acção pessoal representaram muito pouco. Antes dele, já tudo estava preparado para este florescimento. A poesia começara a

renovar-se com Catulo, muito antes do nascimento do futuro imperador. Catulo adaptara aos novos hábitos as formas da lírica grega e mostrava que a língua latina se prestava perfeitamente à expressão do sentimento amoroso. E Catulo nunca foi um <<cesarista>> fervoroso. Morreu muito antes de surgir o principado. (GRIMAL, 2014, p. 65).

Durante o Século de Augusto a influência da poesia helenística tonou-se mais intensa, e vemos essa influência na poesia de Ovídio. De acordo com Cardoso,

Dos poetas líricos que viveram na época de Augusto, o mais versátil é, incontestavelmente, Ovídio (Publius Ovidius Naso – 43 a. C. – 17 d. C.). Talentoso e culto, brilhante e original, refinado, elegante, irreverente e irônico, Ovídio surgiu no cenário romano entre 20 e 15 a. C. (...) com duas obras de caráter erótico: *Heroides* (*Heroidum epistolae*) e *Amores* (*Amores*). (CARDOSO, 2011, p.80).

Ovídio rompeu completamente com o ideal augustano de retorno às origens romanas e a restauração moral da sociedade. Segundo Martin,

Com inteligência zombeteira, seus poemas eróticos *Ars Amatoria* e *Amores* (*A arte de amar* e *Amores*) ridicularizavam, de maneira implícita, a legislação moral do imperador, oferecendo dicas irônicas sobre como conduzir casos amorosos ilícitos e abordar esposas de outros homens em festivais. As *Metamorfoses* de Ovídio recriaram os mitos de mudanças sobrenaturais bizarras de formas, com pessoas se tornando animais e confusões entre o humano e o divino, solapando a tradição de aceitar a hierarquia social como natural e estável. (MARTIN, 2014, p. 173).

Esse pode ter sido um dos motivos que levaram o poeta ao exílio em 8 a.C., como veremos adiante.

3.2 – Os caminhos do amor na nova poesia

Conforme já dissemos acima, Catulo foi o principal expoente da nova poesia, durante a primeira metade do Período de Ouro da Literatura Latina. Seu estilo poético foi desenvolvido com bases na lírica alexandrina, demonstrando erudição através do conhecimento mitológico. Em suas elegias o poeta priorizou a musicalidade e o ritmo além de abordar a temática do amor.

Seus poemas tinham Lésbia como musa inspiradora. Talvez, dos poemas compostos por Catulo, os mais estudados são os do chamado *Ciclo de Lésbia*. O nome da musa inspiradora não correspondia ao nome da mulher amada, mas possuía o mesmo número de letras. Autores como Grimal (1991), afirmam que esse codinome escondia a identidade de Clódia, uma mulher casada e afeita a amores fortuitos. Se Lésbia e Clódia eram a mesma pessoa, não nos cabe responder, o que buscamos é a forma como Catulo escreveu esse amor. Ainda de acordo com Grimal, “Em sua época essas obras atuaram sobre as mentes, e graças a elas, assistimos à elaboração de uma experiência do amor totalmente nova e que, através das variações individuais, encontra sua forma definitiva nos poemas de Ovídio.” (GRIMAL, 1991, p. 156).

Catulo mostra-se um homem completamente apaixonado por sua Lésbia. Em momentos de completo amor, faz juras de desejo, em momentos de raiva, escreve versos adornados pelo rancor. Grimal afirma,

Por uma curiosa inversão, o homem se torna escravo porque ama, porque não conta com a proteção das leis: se deseja manter uma ligação que lhe dê felicidade, deve saber que tal felicidade não depende dele, e sim de uma dessas criaturas ditas mutáveis, apaixonadas, mentirosas, infiéis. Para obter os favores dessa divindade caprichosa, sua complacência deve ser ilimitada. (GRIMAL, 1991, p. 160).

Nos últimos anos da república, as mulheres começaram um movimento em busca de liberdade. Desejavam viver seus amores de forma livre, mesmo que isso significasse cometer um crime. E nessa busca de liberdade, para Grimal,

Para Ovídio – e sem dúvida para a maioria de seus contemporâneos – o amor é acima de tudo o desejo. Aliás, o verbo latino *amare* significa antes ser amante de alguém, e a *Arte de amar* é a coletânea onde se encontram os conselhos mais eficazes para obter os favores de uma mulher. Na verdade, como já dissemos, Ovídio só pensa nas mulheres que vivem em libertinagem e cuja única preocupação, única razão de ser é exatamente conquistar e conservar amantes. (GRIMAL, 1991, p. 157).

A mulher amada é tratada com a dignidade de uma dama, e seu amado age como um escravo para agradar sua amante. Nesse jogo de sedução, surge Ovídio com a *Arte de amar*. Conforme Grimal,

Assim, a *Arte de amar*, que a princípio parece apenas um manual do perfeito sedutor destinado a fornecer armas ao caçador de prazer, transforma-se pouco a pouco e se enriquece à medida que os sentimentos que descreve ganham em profundidade. Além das coqueterias e dos jogos galantes, nasce o amor. Já não se procura o prazer em si, mas sua partilha. (GRIMAL, 1991, p.162).

Em suas elegias, Ovídio tinha Corina como a mulher amada. Uma paixão inventada que trazia o testemunho de uma época. O poeta escrevia um sentimento que ele mesmo não sentia, um sentimento que era sentido pelo outro. E é essa a inovação da poesia ovidiana. Cantar o amor que não faz parte do eu-lírico, como fizeram os poetas anteriores a ele. O que, como salienta Grimal,

A revolução moral a que os poetas nos fizeram assistir e para a qual eles próprios contribuíram consistia em ter introduzido o amor, o amor-paixão, o desejo e sua satisfação nas relações que criassem laços morais, deveres e direitos entre os seres. Coube aos romanos descobrir que existe uma ética do sentimento: a tradição ancestral concedia direito de cidadania à afeição filial, ao respeito pela esposa, aos deveres da paternidade e da maternidade, porém fingia ignorar o amor carnal, que afinal estava no centro de todo esse complexo. Era preciso ser bom esposo e ainda por cima podia-se amar a mulher, mas isso não era nem necessário nem muito confessável. Os poetas da época augustana, depois de Terêncio, contribuíram muito para dar ao amor seu verdadeiro lugar e ao mesmo tempo libertar a mulher da prisão de respeito puramente formal em que os costumes a detinham, para restituir-lhe o direito de amar, de escolher, de consentir em sua fidelidade. (GRIMAL, 1991, p. 197).

Foi justamente por causa desse amor que Ovídio passou seus últimos anos bem longe da vida galante que tanto apreciava.

3.3 – Os caminhos da elegia

Em uma proposta de análise do mito de Jacinto, presente no livro X, das *Metamorfoses* de Ovídio, julgamos conveniente acrescentar algumas informações a respeito do gênero da composição. Obra do período de maturidade do poeta, inserida formalmente no épico – a presença da narração de feitos gloriosos e exaltação de heróis também estão presentes –, apresenta características estilísticas e temáticas que deixam entrever elementos explorados em suas elegias. Destacamos que a elegia em Roma

apresenta como novidade ao gênero o sentimento amoroso, por vezes com forte carga de eroticidade. Passamos a seguir a um breve comentário sobre a elegia e sobre a importância de Ovídio no desenvolvimento do gênero em Roma. Parece-nos possível encontrar nas narrativas das relações afetivas, presentes em algumas metamorfoses, o mesmo tom encontrado em seus poemas amorosos. Isso nos faz concordar com a ideia de uma composição mista, como enfatiza Conte (1999).

A elegia está atrelada à concepção antiga de poesia lírica. Isto significa que não era uma poesia para ser declamada, mas sim, cantada ao som da lira, e também poderia ser acompanhada por outros instrumentos musicais como a cítara ou a flauta.

Na Grécia, durante o desenvolvimento da lírica alexandrina (por volta dos séculos III e II a.C.), há a separação da poesia e da música, fazendo com que os poemas ganhassem ritmo e sonoridade. A poesia nesse momento é caracterizada principalmente pela erudição, e pelo culto à forma.

Não há como apontar a origem da elegia, mas o que a define é o uso de versos em dísticos elegíacos (versos compostos por um hexâmetro e um pentâmetro datílico, ou seja, versos compostos de seis e cinco pés). De acordo com Lucy Ana de Bem,

Etimologicamente, o termo elegia comporta as seguintes possibilidades. Primeiro, remete ao lamento fúnebre, tal como indicam as etimologias possíveis: a) de *e e legein* (“cantar ai! ai!”, em grego); b) de *eleein* (“comover-se”); c) de *epilegein* (“falar sobre alguém, a fim de louvá-lo); d) de *eu legein* (“elogiar um defunto”) e e) de um tal *Elegos*, filho da musa Clio, morto prematuramente. A segunda explicação é a do alexandrino Dídimos que encontra uma consonância entre o andamento do pentâmetro e a condição de um moribundo (alusão a uma “respiração ofegante”, por exemplo). Estudiosos modernos, por sua vez, preferem evidenciar uma relação com o vocábulo armênio *elegn* (“flauta”), que acena ao campo semântico da performance poética, já que a elegia, quando recitada, era acompanhada por este instrumento de sopro. (In: OVÍDIO, 2010, p. 13).

A poesia alexandrina inspirou os poetas latinos do século I a.C. em uma época conturbada em termos políticos, caracterizadas por guerras internas e externas. Descontentes com a poesia de Nêvio e Ênio, que reproduziam os modelos da épica de Homero e dos poetas trágicos, decidiram criar um novo modo de fazer poesia que buscasse uma reflexão sobre o eu lírico, a individualidade do poeta, seus amores e suas dores. Surge assim um grupo de poetas que contava com a participação de Públio Valério Catão, Licínio

Calvo, Hélio Cina, Fúrio Bibáculo e Catulo, que introduziram o gênero elegia na literatura latina.

A elegia latina tem como característica o uso da subjetividade. Fala de um amor mais carnal e espontâneo, que em certos momentos vai contra os padrões da época. Os poetas parecem cantar aspectos da sua vida pessoal. Cantam um amor que aparenta ser real, mas não se pode afirmar que seus poemas apresentem de fato elementos biográficos.

Para Veyne (1985), na elegia latina os poetas tentam atingir a moralidade romana. Além disso, o arqueólogo e historiador francês ressalta que esses poemas podem ter chocado a sociedade de então, falando de amores proibidos, como o amor por mulheres casadas, cortesãs e prostitutas. O poema é tratado como um jogo amoroso entre o poeta e o ser amado, em uma alternância entre as investidas do poeta e a recusa do objeto de desejo, até a completa entrega do prazer. Observamos que a elegia foi introduzida em Roma pelo poeta Cornélio Galo, mas a poesia do autor foi encontrada fragmentada. A elegia completa que foi encontrada é de autoria de Catulo, por esse motivo, a poesia desse autor foi considerada a introdutora do gênero na cidade.

Em Roma a elegia conheceu duas fases: a primeira fase contempla as peças que foram produzidas pelos *poetae noui*; e a segunda contempla os poemas produzidos pelos elegíacos do Século de Augusto: Tibulo, Propércio e Ovídio, e este foi o último dos elegíacos. (GRIMAL, 1991).

A poesia ovidiana se desenvolveu em uma época em que a relação entre o autor e um ideal político, veiculado em sua obra, havia mudado. Os poetas preferiram viver a vida literária bem distante da vida política e esta ruptura é observada na obra de Ovídio, através da descrição de comportamentos bem distintos do que pregava a moral imposta por Augusto. De acordo com Fedeli,

Compreende-se bem, então, que as obras ovidianas de conteúdo erótico, com o seu caráter licencioso e com a sua adesão, de típico selo elegíaco, à vida mundana da capital, não podiam inserir-se no programa augustano: faltava nelas, com efeito, alguma referência que fosse à ideologia e ao programa imperial; além disso, punham-se em aberto contraste com a atividade do príncipe em matéria de restauração dos costumes. (FEDELI, 2010, p. 179).

Formado na sociedade galante de Roma, o poeta escreveu sobre o amor, cantando sua paixão por figuras como Corina e escreveu também obras como *Heroídes*, *Amores*, *Ars amatoria* e *Remedia amoris*. Segundo Cardoso,

Dos poetas líricos que viveram na época de Augusto, o mais versátil é, incontestavelmente, Ovídio (Publius Ovidius Naso – 43 a. C. – 17 d. C.). Talentoso e culto, brilhante e original, refinado, elegante, irreverente e irônico, Ovídio surgiu no cenário romano entre 20 e 15 a. C. (...) com duas obras de caráter erótico: *Heroides* (*Heroidum epistolae*) e *Amores* (*Amores*). (CARDOSO, 2011, p. 80).

E também de acordo com Veyne,

Ovídio estava menos levado a sustentar uma alta ficção do que a descrever os costumes sob pretexto de ensinar a moral, e escreveu todo um poema para ensinar, pelo exemplo de sua Corina, como uma esposa podia trocar sinais combinados com seu amante, durante um jantar, sem que seu marido percebesse. (VEYNE, 1985, p.87).

A poesia ovidiana demonstra a rebeldia contra o resgate da moral e dos bons costumes pregados na época de Augusto, e insiste na recusa em seguir o padrão instituído pela vida imperial. Mas vemos que em determinado momento de sua trajetória poética, Ovídio inovou sua própria tradição literária e escreveu *Metamorfoses*, um poema todo escrito em hexâmetros datílicos, que apresenta, porém, o tom amoroso e, por vezes erótico, que permeia grande parte de suas composições elegíacas, como já salientamos anteriormente.

IV – Ovídio: caminhos e descaminhos

Publius Ovidius Nasus nasceu em Sulmona, na região dos Pelignos, em 20 de março de 43 a.C.. Filho de família equestre rica, foi mandado para Roma junto com um irmão um ano mais velho, a fim de estudar gramática e retórica com os grandes mestres da época: Arélio Fusco e M. Pórcio. Ao terminar os estudos, foi para a Grécia, Egito e Ásia Menor. Ao retornar, passou um ano na Sicília. Chegando a Roma, não desejou se dedicar à jurisprudência tendo exercido alguns cargos menores até deixar tudo para dedicar-se completamente à poesia. (MARMORALE, 1974). Em sua obra podemos observar a forma como o poeta entendia a sua *ars* e o seu talento, como exemplifica a seguinte passagem: *Et quod temptabam scribere uersus erat* (“Tudo o que tentava escrever, tornava-se versos” - *Tristia*, IV, 10, 26).

Acrescentamos que, de sua biografia, deve-se destacar em especial o fato de ter sido exilado por Augusto na Ilha de Tomos, no Ponto Euxino, onde morreu, talvez em 17 ou 18 d.C.. (PARATORE, 1983). Ainda gera controvérsias o real motivo para tal fato.

Sua obra pode ser dividida em três fases: a da juventude, a da maturidade e a do exílio, como veremos adiante.

4.1 – Um poeta do amor

Ovídio estudou com os melhores retóricos do seu tempo. Seu domínio da arte retórica influenciou todo seu trabalho. Inicialmente, compôs uma tragédia chamada *Medeia*, a qual se perdeu, e com ela obteve sucesso, mas preferiu seguir pelo caminho das elegias. (GAILLARD, 1994).

Os trabalhos da juventude, *Amores*, *Heroides*, *Ars amatoria*, *Remedia amoris*, *De medicamine faciei*, são poemas muito diferentes dos que foram produzidos, até então, pelos poetas anteriores a ele. Ovídio não cantava o amor que sentia. Na verdade, era um amor idealizado, que representava bem a sociedade daquele momento. Ele mesmo tinha uma vida dita casta, mas em seus poemas, era um eu-lírico que se deliciava com os encantos e prazeres que a vida poderia dar. Sua musa Corina, na verdade nunca existira, foi uma

personagem que figurava em suas elegias e que inspirava seus versos. (GRIMAL, 1991). Para Ovídio, seus poemas eram um jogo literário com temática amorosa. Segundo Gaillard,

(...) uma ficção cujo propósito é perscrutar (de forma mais ampla que nas *Heroides*) o discurso amoroso. Por isso, a prática (*Amores*) dá lugar à teoria com a *Arte de Amar* e os *Remédio de Amor* obras que, em jeito de paródia aos “tratados técnicos”, expõem com humor e bastante subtileza a maneira de seduzir e também a de consertar os estragos. Não se trata de nenhum *Kamasutra* nem de uma farmácia, mas, afinal, precisamente do mesmo que os *Amores* diziam, de elegia em elegia, isto é, de situação amorosa em situação amorosa. (GAILLARD, 1994, p. 112).

E Paratore também afirma que “a coletânea deu a vários críticos a impressão de ser uma espécie de paródia sutil dos conacioneiros de amor dos outros poetas elegíacos.” (PARATORE, 1983, p. 505).

Os versos do poeta estavam permeados de erotismo beirando os tênues limites entre o obsceno e a sensualidade. Os poemas retratavam as festas, o luxo e as celebrações da vida da capital. Eram verdadeiros manuais que ensinavam a arte da conquista. A *Ars amatoria* foi um verdadeiro tratado que ensinava como assediar a virtude das belas mulheres e, conforme sinaliza Paratore “Foi a obra que levou ao auge a fortuna de Ovídio como autor mundano.” (PARATORE, 1983, 510). E, por estar em confronto com todos os ideais de moralização impostos pelo regime augustano, talvez tenha desagradado ao imperador, sendo o motivo que levou o poeta ao exílio.

Suas outras obras também estavam permeadas de erotismo. *Remedia Amoris* foi composta como um manual para que os homens não fossem seduzidos pelas conquistas femininas, e *Medicamen faciei* foi um manual para mulheres, sobre cosméticos.

E com isso, se encerra o primeiro ciclo das poesias ovidianas.

4.2 – O papel do mito e das metamorfoses

A identidade do povo romano foi construída sob a lenda da criação da cidade. Acreditava-se que Rômulo, o fundador e primeiro rei, era descendente do deus Marte e da virgem vestal Reia Sílvia. Como citamos anteriormente, esse mito da criação foi passado

de geração a geração, formando assim uma ideia geral de que os romanos possuíam algum tipo de missão divina.

O sentimento religioso era tão profundo, que o povo acreditava em todos os tipos de divindades. Os deuses principais eram Júpiter, o rei dos deuses; Juno, irmã e esposa de Júpiter; e Minerva, deusa virgem da sabedoria e filha de Júpiter. Esses deuses formavam uma tríade dos cultos oficiais do Estado. Eles viviam no Capitólio, o templo mais famoso que ficava situado no monte Capitolino, região central da cidade.

Os romanos se relacionavam com os deuses em uma espécie de acordo. Acreditavam que haveria punição caso quebrassem o acordo feito com o deus e não porque cometeram qualquer tipo de insulto dirigido à outra pessoa. Segundo Martin,

Os cultos dessas e de inúmeras outras deidades da religião pública tinham conexões apenas limitadas com a moralidade humana, porque os romanos não viam os deuses como originadores do código moral da sociedade, em contraste com a crença dos hebreus de que o Deus deles transmitiu os Dez Mandamentos e outras leis que deviam obedecer. Os deuses se importavam com o comportamento humano em relação a eles próprios, mas geralmente não com a forma como as pessoas tratavam umas às outras. (MARTIN, 2014, p. 56).

A crença no mito era tão profunda que vários autores escreveram sobre a lenda da fundação da cidade. Virgílio, na *Eneida*, atribui a origem do povo romano aos troianos, que, sob o comando de Eneias, seguiram em direção ao ocidente para fundar uma nova cidade.

Outro poeta que aborda o mito é Ovídio, em suas *Metamorfoses*. O poema faz parte do período de maturidade do poeta. Naquele momento, além de *Metamorfoses*, compôs também os *Fastos*, poema sobre a religião e os costumes romanos de acordo com os feriados do ano. Mas o poema ficou incompleto, apresentando somente a primeira metade do ano.

Metamorfoses é um poema escrito em hexâmetros datílicos, metro típico da épica, e apresenta o tom amoroso das elegias ovidianas. Não é baseado em um herói único, mas em várias histórias, desde a fundação do mundo até o momento de composição da obra. É dividido em XV livros, contendo aproximadamente 250 transformações. Segundo Conte,

With the *Aeneid* Virgil had realized the grandiose Project of a Homeric-style poem, a national epic for Roman culture. Ovid in realizing his ambitions for a work of great scope (after the love poetry that had

brought him success) takes another direction. The outer form was to be epic (the hexameter is its distinctive mark), as was the ample scale (fifteen books), but the model, which is based on Hesiod (*Theogony*, *Catalogue*), is that of a “collective poem”, one that gathers a series of independent stories linked by a single theme. (CONTE, 1999, p. 350).²

Todas as histórias estão interligadas umas às outras, mas são independentes entre si. Algumas são mais curtas, outras mais longas e nem todas têm o início e o fim no mesmo episódio. A forma narrativa do poeta gera uma leveza aos episódios proporcionando a incrível plasticidade das imagens narradas. *Metamorfoses* é um poema misto, conforme salienta Conte,

The variety of the content corresponds to the fluidity of the structure. The dimensions of the stories told vary widely, from a simple allusive reference, extremely elliptic, to several hundred verses, which makes many stories genuine epyllia. Especially diverse are the manner and the pacing of the narrative, which lingers upon the outstanding moments and pauses over dramatic scenes and events, such as the act of metamorphosis generally is: metamorphosis is minutely described in the course of taking place. Ovid’s narrative skill is also shown in the care with which stories of different character and content are juxtaposed or alternated – cosmic catastrophes and delicate tales of love, violent battle scenes and pathetic stories of unhappy love, dark, incestuous passions and touching conjugal love, and so on. The mutability of themes and tones goes along with the mutability of style, which is now solemnly epic, now lyrically elegiac, now echoing passages of dramatic poetry or bucolic attitudes. The *Metamorphoses* is, among other things, a sort of art gallery of the various literary genres. (CONTE, 1999, p. 352).³

E ao final do poema, Ovídio exorta Pitágoras, para que seu trabalho tenha uma aparência filosófica, conforme aponta Conte,

² “Com a Eneida Virgílio tinha percebido o Projeto grandioso de um poema de estilo homérico, um épico nacional para a cultura romana. Ovídio ao realizar suas ambições para uma obra de grande alcance (após a poesia de amor que lhe trouxe sucesso) toma outra direção. A forma exterior era para ser épica (hexâmetro é a sua marca distintiva), como foi a ampla escala (quinze livros), mas o modelo, que se baseia em Hesíodo (Teogonía, Catálogo), é a de um “poema colectivo”, que reúne uma série de histórias independentes ligadas por um único tema.” Tradução nossa.

³ “A variedade do conteúdo corresponde à fluidez da estrutura. As dimensões das histórias contadas variam amplamente, de uma simples referência alusiva, extremamente elíptica, a várias centenas de versos, o que torna muitas histórias genuína epyllia. Especialmente diversificado são a forma e o ritmo da narrativa, que perdura sobre os momentos marcantes e pausa sobre cenas e acontecimentos dramáticos, como o ato de metamorfose geralmente é: metamorfose é minuciosamente descrito no curso no qual ocorre. A habilidade narrativa de Ovídio também é mostrada no cuidado com que histórias de diferentes caracteres e conteúdos são juxtapostas ou alternadas - catástrofes cósmicas e delicados contos de amor, cenas violentas de batalha e patéticas histórias de amor infeliz, escuro, paixões incestuosas e tocante amor conjugal, e assim por diante. A mutabilidade de temas e tons vai junto com a mutabilidade do estilo, que é hora solenemente épico, hora liricamente elegíaco, hora ecoando passagens da poesia dramática ou atitudes bucólicas. *Metamorfoses* é, entre outras coisas, uma espécie de galeria de arte dos diversos gêneros literários.” Tradução nossa.

In Ovid's poem, as we have already said, metamorphosis is the theme that unifies the numerous stories told. In the final book the poet also attempts retrospectively to give philosophical dignity to his work (and also to emphasize its unity) by means of Pythagoras's lengthy speech, which points to change (*omnia mutantur, nil interit* {15.165}) as the law of the universe, to which man must conform (hence, as a consequence of the theory of metempsychosis, the exhortation to vegetarianism). But Ovid does not seem deeply committed to this eclectic philosophy of history (which is basically Pythagorean, with an admixture of Stoic and Platonic elements), and his attempt to provide the poem with a philosophical interpretation does not bear the stamp of true conviction. (CONTE, 1999, p. 353).⁴

O tema central que une todas as narrativas contidas em *Metamorfoses* é a metamorfose de diversos tipos de personagens em variados elementos presentes na natureza. Dessa forma, há uma explicação para o surgimento daquele elemento, como é o caso do excerto estudado, que mostra que a morte do jovem Jacinto faz surgir a “flor de jacinto”. Cabe ressaltar que o mito de Jacinto narra o amor entre o jovem príncipe espartano e o deus Febo, e a temática do homoerotismo também está presente nas metamorfoses de Calisto, Tirésias, Narciso, Hermafrodito, Ífis, Ciparisso e Ganimedes.

Por fim, a obra foi concluída em 8 a.C., ano em que foi exilado por Augusto. Não é possível precisar quais foram as causas desse exílio, mas é certo que, ao sentir esse golpe, o poeta não revisou seu trabalho e o queimou. O poema chegou até nós porque já havia numerosas cópias do manuscrito circulando pela cidade.

⁴ “No poema de Ovídio, como já dissemos, a metamorfose é o tema que unifica as inúmeras histórias contadas. No último livro o poeta também tenta retrospectivamente dar dignidade filosófica ao seu trabalho (e também enfatizar a sua unidade) por meio do longo discurso de Pitágoras, que aponta a mudança (*omnia mutantur, nil interit* {15,165}) como a lei do universo, à qual o homem deve estar em conformidade (daí, como consequência da teoria da metempsicose, a exortação ao vegetarianismo). Mas Ovídio não parece profundamente comprometido com esta filosofia eclética da história (que é basicamente Pitagórica, como na mistura de estóico e elementos platônicos), e sua tentativa de fornecer o poema com uma interpretação filosófica não têm o selo de verdadeira convicção.” Tradução nossa.

4.3 – Um poeta exilado

Ovídio foi exilado em 8 a.C., na cidade de Tomos, às margens do Mar Negro, mas não sabemos ao certo os motivos que o levaram a este exílio. Segundo Marmorale,

O exílio de Ovídio (visto que a expatriação não fora senão um exílio dissimulado) é um dos mistérios da antiguidade. O poeta alude várias vezes a razões que omito; consistiam num *Carmen* e num *error* (*Trist.* II 1, 207). O carme foi decerto as *Ars amatoria*, que, quando saiu – e havia já saído muitos anos antes – provocou grande indignação; mas parece que ela serviu simplesmente de pretexto para a expatriação, cuja verdadeira causa foi o misterioso *error*. Quanto ao *error*, diz ele próprio (*Trist.* 2 II 1, 103 e seguintes) ter visto coisas que não deveria ter visto, mas nós não sabemos do que se trata. Supôs-se que o poeta tivesse servido de intermediário, ou pelo menos soubesse dos amores escandalosos da sobrinha de Augusto, Júlia; todavia, a suposição, ainda que provável, não poderá jamais ser demonstrada. (MARMORALE, 1974, p. 251 – 252).

As principais obras compostas durante o período, *Tristia* e *Epistulae ex Ponto*, perderam o tom amoroso para dar lugar aos lamentos e à tristeza. Os amores da juventude e toda aquela vida galante tornaram-se apenas recordações. A ousadia e o erotismo dão lugar às súplicas e ao pranto. (MARMORALE, 1974). As duas obras foram escritas em distícos elegíacos, mas as *Epistulae ex Ponto* são diferentes dos *Tristia* por conter o nome do destinatário.

Na obra ovidiana, especialmente nos *Tristia* (4, 10), são encontrados elementos relacionados à biografia do poeta. (CONTE, 1999). Ressaltamos que há também inúmeros componentes que possibilitam compreender a elaboração poética do autor.

O poeta renovou suas esperanças de retorno à Roma após a morte de Augusto em 14 d.C.. Ovídio tentou obter o perdão de Tibério, sucessor do imperador, mas seus apelos não foram eficazes. Passou o restante de seus dias observando os costumes dos moradores da região e compôs um poema em hexâmetros datílicos que retratava a vida dos peixes e dos pescadores que viviam nas margens do Mar Negro. (PARATORE, 1983).

Grimal observa que,

Se Ovídio não tivesse escrito *Amores* e *Arte de amar*, talvez tivesse terminado seus dias tranquilamente em Roma, em vez de conhecer os rigores do inverno cita e a solidão à beira do mar Negro, nas fronteiras

do império – porém, se tivesse sido mais discreto, hoje não disporíamos do depoimento mais direto, mais vívido sobre os amores dos romanos no período que separa a República do começo do Império. (GRIMAL, 1991, p. 153).

O último poeta elegíaco morreu aproximadamente em 17 d.C., pouco tempo após a morte de Augusto, e nem suas cinzas puderam retornar para Roma. Alguns autores atribuem a data da morte de Augusto como o fim do Período de Ouro da literatura latina, outros autores preferem atribuir o fim do período ao ano do falecimento de Ovídio.

V – Febo e Jacinto: uma relação amorosa

Atualmente há uma tendência em interpretar o relacionamento entre Febo e Jacinto como um amor fraterno, mas durante o período clássico, na poesia, encontramos com frequência, poetas que abordaram esse relacionamento como uma relação amorosa entre um deus e um mortal, utilizando estruturas vocabulares típicas da linguagem erótica. Outros poetas fazem referência à flor de jacinto, que tem seu caule voltado para baixo, fazendo com que a flor olhe para o chão.

Na elegia properciana (IV, 7) temos o seguinte relato a respeito da flor: “nenhum sofrimento causar à flor de jacinto” (*nulla mercede hyacinthos / inicere*, v. 33-34).

Na coletânea de poesia conhecida como *Apendix vergiliana*, que foi atribuída a Virgílio (PEREIRA, 2009), em “Culex” vemos no verso 401 a referência à flor (“e jacintos” – *atque hyacinthos*, v. 401) e no verso 402, o poeta fala dos loureiros que também recebem a honra do deus Febo (“do mesmo modo o loureiro tem grande honra de Febo” – *laurus item Phoebi decus ingens*, v. 402).

No poema “Ciris”, da mesma coletânea, vemos uma abordagem à flor de jacinto no verso 95 (“impregnados da flor de jacinto” – *inficiunt foribusque hyacinthi*, v. 95).

Em outros textos de Virgílio, há referências a Febo, à flor de jacinto e a Zéfiro. Na Bucólica III, a fala de Menalcas fala do amor de Febo e diz como recebe flores de jacinto como homenagem, conforme podemos ver nos versos 62 e 63 (“E Febo me ama; e vão sempre comigo Febo, louros e jacintos em suave rubro” – *Et me Phoebus amat; Phoebosua semper apud me / muner sunt, lauri et suave Rubens hiacinthus*, v.62 e 63).

Na bucólica VI, o poeta fala das flores de jacinto, conforme observamos no verso 53 (“corpo branco encostado em suave jacinto” – *latus niueum molli fultus hyacintho*, v. 53).

Em *Geórgicas*, nos versos 137 e 138, Virgílio se refere à flor de jacinto e ao deus Zéfiro (vento que anunciava a primavera) (“Donde aquela folhagem tenra do jacinto cortava o verão repreendendo tardiamente os ventos da primavera que se demoravam” – *ille comam mollis iam tondebat hyacinthi / aestatem increpitans seram Zephyrosque morantes*, v. 137 – 138).

5.1 – Relações homoafetivas em Roma: de Juvêncio a Jacinto

Em Roma as relações sexuais eram pensadas de acordo com a virilidade. Não havia um papel definido para homens e mulheres nessas relações, e sim a questão do ser ativo ou passivo. Um cidadão romano deveria ser o ativo em uma relação, fosse ela com homens ou mulheres. (PUCCINI-DELBEY, 2010). Assim também afirma Veyne, “Nesse mundo não se classificavam as condutas de acordo com o sexo, amor pelas mulheres ou pelos homens, e sim em atividade e passividade: ser ativo é ser másculo, seja qual for o sexo do parceiro chamado passivo.” (VEYNE, 1985, p. 43).

O cidadão romano era o *uir*, e seu corpo jamais poderia ser penetrado, assim ele manteria o poder e o *status* de guerreiro viril. Ainda de acordo com Veyne,

Essa rejeição do homófilo passivo não visa sua homofilia, e sim sua passividade, pois esta última provém de um defeito moral, ou melhor, político, que era extremamente grave: a lascívia. O indivíduo passivo não era lascivo por causa de seu desvio sexual, muito pelo contrário: sua passividade não era senão um dos efeitos de sua falta de virilidade, e essa falha permanecia sendo um vício capital mesmo na ausência de toda homofilia. Pois essa sociedade não passava seu tempo se perguntando se as pessoas eram ou não homossexuais; em compensação, ela prestava uma atenção exagerada a íntimos pormenores do traje, da pronúncia, dos gestos, do modo de andar, para perseguir com seu menosprezo os que traíssem uma falta de virilidade, independentemente de suas preferências sexuais. (VEYNE, 1985, p. 44).

Essa virilidade era tão protegida e tão cara aos romanos que não se podia tolerar um homem adulto que mantivesse relações com um jovem. Desde o nascimento, o romano possuía a sua cidadania, o que não ocorria na Grécia. Os jovens só eram considerados cidadãos após chegarem à idade adulta, e, de acordo com Veyne “são efebos que ainda não se tornaram cidadãos, de modo que ainda podem ser passivos sem desonra” (VEYNE, 2008, p. 234). Para Puccini-Delbey:

Porém, a cultura grega é adotada, no seu todo, pelos romanos, a pederastia, elemento essencial da educação dos jovens na Grécia, é, contudo, uma prática que choca a moral romana e que, por isso, nunca poderá tornar-se um modelo cultural. Os amores masculinos são, certamente, aceitos pelos romanos, mas a pederastia, no sentido restrito do termo, ou seja, o amor de jovens rapazes livres, é objeto de uma violenta rejeição, redobrada pela recusa da nudez do corpo masculino. (PUCCINI-DELBEY, 2010, p.111)

Os romanos protegiam os jovens livres dos costumes gregos. Inclusive leis foram criadas no intuito de proteger esses jovens. Como exemplo há a lei Scantinia, de 149 a.C.. Conforme sinaliza Veyne, “O sexo, como se vê, não faz diferença nesse caso. O que conta é não ser escravo, e não ser passivo. O legislador não pensa absolutamente em impedir a homofilia. Quer somente proteger o jovem cidadão das investidas ativas.” (VEYNE, 1985, p. 43).

Ora, se o relacionamento entre homens adultos e jovens romanos era proido, havia outro tipo de comportamento moralmente aceito. O relacionamento entre o senhor e seu escravo. Segundo Puccini-Delbey,

O rapaz escravo, tal como a mulher, só existe em relação ao olhar de desejo do homem cidadão, e este objeto sexual tem por função, também, ser perseguido e penetrado. O cidadão romano deve ser quem penetra. O papel ativo seria tolerado e aceito, enquanto o papel passivo seria condenado, uma vez que o homem livre perderia nele a sua masculinidade. (DELBEY, 2010, p. 109).

O escravo não tinha nenhuma autonomia sobre seu corpo, ficando sujeito às vontades de seu dono. Ainda de acordo com Puccini-Delbey encontramos que,

Esses escravos são formados, desde a tenra infância, em escolas especiais (o *paedagogium*), para se tornarem *pueri delicati*. Em geral, tornam-se os favoritos dos seus senhores, reduzidos à função de sedução e de objeto sexual. O homem romano constrói para seu próprio uso um mundo de delícias que ornamenta o espaço do banquete e que tem a marca do helenismo. Estes jovens escravos de beleza grega não estão presentes nos banquetes representados nas comédias de Plauto, que são o primeiro testemunho literário do papel sexual desempenhado pelos escravos junto dos seus amos; ter um escravo como concubino (*concubinus*) é um costume comum entre os proprietários. (PUCCINI-DELBEY, 2010, p.121).

Em Roma, as práticas sexuais foram uma forma de manutenção do poder masculino, permitindo que o cidadão tivesse completo domínio sobre seus escravos. Como afirma Cuatrecasas,

Resumindo, diremos que os romanos, sem chegar ao culto e à predileção pela pederastia que tiveram os gregos – a lei em Roma proibia e castigava severamente as relações homossexuais entre homens de sangue romano, excetuando, desse modo, os escravos, os libertos ou estrangeiros –, foram sumamente permissivos com este tipo de relação sexual, comum em todas

as épocas da história romana, e que o bissexualismo, em consequência, não só foi tolerado pela sociedade romana, como também as relações com jovens bonitos se fizeram mais e mais freqüentes em todos os estratos sociais à medida que foram se impondo em Roma os costumes helênicos. (CUATRECASAS, 1997. p.112).

Porém, quando esse jovem escravo entrava na vida adulta, não podia mais ser objeto de desejo e nem desempenhar o papel passivo. Uma solução para que a beleza desse escravo fosse mantida era a castração. (Cf. PUCCINI-DELBEY, 2010).

As relações homoeróticas na sociedade romana são bastante estudadas e há uma extensa fortuna crítica que aborda o tema, e na literatura também encontramos relatos sobre práticas sexuais entre homens, principalmente entre o senhor e seu jovem escravo chamado de *puer delicatus*. Veyne afirma que “Para agradar a todo seu público, os poetas latinos, quaisquer que fossem suas preferências pessoais, cantavam um e outro amor; um dos temas consagrados da literatura ligeira era colocar em paralelo os dois amores e comparar seus respectivos deleites.” (VEYNE, 1985, p. 41).

Catulo já cantou essas relações nos poemas do chamado *Ciclo de Juvêncio*. Temos como exemplo o *carmen* 99⁵:

Texto latino	Tradução
<p>Subripui tibi, dum ludis, mellite Iuventi, saviolum dulci dulcius ambrosia. verum id non impune tuli: namque amplius horam suffixum in summa me memini esse cruce, dum tibi me purgo nec possum fletibus ullis 5 tantillum vestrae demere saevitiae. nam simul id factum est, multis diluta labella guttis abstersisti omnibus articulis, ne quicquam nostro contractum ex ore maneret, tanquam commictae spurca saliva lupae. 10 praeterea infesto miserum me tradere Amori non cessasti omnique excruciare modo, ut mi ex ambrosia mutatum iam fores illud saviolum tristi tristius elleboro. quam quoniam poenam misero proponis amori, 15 nunquam iam posthac basia subripiam.</p>	<p>Roubei de ti, enquanto brincavas, Juvêncio de mel, um beijo doce, mais doce que ambrosia. Suportei-o não impunemente: pois por mais de uma hora recordei-me que estava preso no alto de uma cruz. Pedi desculpas, mas meus prantos não diminuiram a crueldade tua. Feito o que fiz, secaste teus lábios úmidos de muitas gotas, com todos os teus dedos, para que não permanecesse qualquer vestígio de minha boca, qual saliva suja em putas emporcalhadas de urina. Além disso, não me cessavas de entregar a Amor Cruel e de me torturar de todas as formas. Até aquele beijo de ambrosia tornar-se mais amargo que o heléboro. Esta é a pena que atribuis a um triste amor: eu nunca mais roubarei beijos!</p>

⁵ Tradução de MOTA e SOUZA, 2015.

E também Ovídio, nas *Metamorfoses*, ao narrar o mito de Febo e do jovem Jacinto exalta a forma mais nobre de homoerostimo, que Puccini-Delbey chama de *paedeia* (PUCCINI-DELBEY, 2010).

5.2 – O excerto

As *Metamorfoses* de Ovídio são um importante compêndio sobre mitologia romana e traz vários mitos sobre relacionamentos entre deuses e mortais. Todos os textos são encadeados entre si dando uma continuidade fluida à leitura. Nosso *corpus* de análise é o excerto do livro X, que vai do verso 162 ao verso 219 e descreve a metamorfose de Jacinto, observando o relacionamento do jovem com o deus Febo. A metamorfose anterior ao mito de Jacinto se refere ao jovem Ganimedes. Nela, Zeus, que é apaixonado pelo jovem, se transforma em uma águia e o leva para o Olimpo. Neste sentido, o mito de Jacinto é uma continuação da narrativa anterior.

Após essa breve introdução, segue o texto latino e a tradução. Quanto ao texto latino, esclarecemos que seguimos o texto estabelecido por Georges Lafaye (In: OVIDE, 1929); quanto à tradução, na apresentação de nossa proposta de tradução, optamos por recorrer a um formato em tabela que para nós facilita a visualização. Nos comentários pertinentes às estruturas lingüísticas empregadas, abordaremos as questões referentes às nossas opções de tradução.

5.2.1 – Tradução

TEXTO LATINO	TRADUÇÃO
Te quoque, Amyclide, posuisset in aethere Phoebus, Tristia si spatium ponendi fata dedissent.	Febo teria colocado no céu também a ti, ó filho de Amiclá, se os tristes destinos tivessem estabelecido.
Qua licet, aeternus tamen es; quotiensque repellit Ver hiemem Piscique Aries succedit aquoso, 165 Tu totiens oreris viridique in caespite flores.	Na medida em que é permitido, és contudo, eterno e todas as vezes que a primavera expulsar o inverno e Áries tomar o lugar dos Peixes aquosos, tu tantas vezes levantarás e florescerás na relva verdejante.
Te meus ante omnes genitor dilexit et orbe In medio positi caruerunt praeside Delphi,	Meu pai te amou mais do que todos, e Delfos, situada no meio da orbe, privada de protetor enquanto o deus

Dum deus Eurotan immunitamque frequentat Sparten; nec citharae nec sunt in honore sagittae; Immemor ipse sui non retia ferre recusat, Non tenuisse canes, non per iuga montis iniqui Ire comes, longaque alit adsuetudine flammis.	170	frequentava Eurotas e Esparta não fortificada, não se dedicava nem as cítaras e nem as flechas: ele, esquecido de si mesmo, não recusava estender rede, nem amansar os cães, nem ir pelos cumes do monte íngreme como companheiro e pelo longo hábito alimentou a paixão.
Iamque fere medius Titan venientis et actae Noctis erat spatiumque pari distabat utrimque;	175	Já era quase o meio da noite que vinha e da praia e Titã distava em igual distância dos dois lados.
Corpora ueste leuant et suco pinguis oliui Splendescunt latique ineunt certamina disci. Quem prius aeras libratum Phoebus in auras Misit et oppositas disiecit pondere nubes. Reccidit in solidam longo post tempore terram Pondus et exhibuit iunctam cum viribus artem.	180	Despidos das roupas e os corpos brilham untados de azeite e começam as disputas do grande disco. Febo primeiramente balançou para o alto e enviou para o céu. O disco atravessa as nuvens e com seu peso as divide. O peso recaiu em terra sólida muito tempo depois e deu prova da habilidade combinada com as forças.
Protinus imprudens actusque cupidine lusus Tollere Taenarides orbem properabat; at illum Dura repercussum subiecit ab aere tellus In uultus, Hyacinthe, tuos. Expalluit aequae Quam puer ipse deus collapsosque excipit artus Et modo te refouet, modo tristia uulnera siccant, Nunc animam admotis fugientem sustinet herbis. Nil prosunt artes; erat inmedicabile uulnus.	185	Imediatamente, o imprudente jovem, precipitou-se em pegar o disco, movido pelo desejo de participar do jogo, mas por outro lado a terra dura lançou-o em tua face num açoite repellido oh! Jacinto. O próprio deus tornou-se tão pálido quanto o jovem e ampara o corpo desfalecido, e ora te reanima, ora seca as tuas tristes feridas, agora mantém a vida que se esvai por meio de ervas apropriadas. As artes em nada são úteis: a ferida era incurável.
Vt, si quis uiolas rigoque papauer in horto Liliaque infringat, fuluis horrentia linguis, Marcida demittant subito caput illa uietum Nec se sustineant spectentque cacumine terram; Sic uultus moriens iacet et defecta uigore Ipsa sibi est oneri ceruix umeroque recumbit. "Liberis, Oealide, prima fraude iuuenta"	190 195	Assim como se alguém espedaça violetas e lírios ou rígida Papoula no jardim, subitamente aquelas flores murchas deixam cair a cabeça, não se sustentam e observam a terra com sua extremidade. Também o rosto que desfaleceu cai e abandonado o vigor, a própria cabeça se torna um peso e cai no ombro, desfaleces, ó descendente de Ébalo, privado da vida na primeira juventude.
Phoebus ait "uideoque tuum, mea crimina, uulnus. Tu dolor es facinusque meum; mea dextera leto Inscribenda tuo est; ego sum tibi funeris auctor. Quae mea culpa tamen? nisi si lusisse uocari Culpa potest, nisi culpa potest et amasse uocari. Atque utinam merito uitam tecumque liceret Reddere! Quod quoniam fatali lege tenemur, Semper eris mecum memorique haerebis in ore. Te lyra pulsa manu, te carmina nostra sonabunt Flosque nouus scripto gemitus imitabere nostros. Tempus et illud erit, quo se fortissimus heros Addat in hunc florem folioque legatur eodem."	200 205	Diz Febo "e vejo tua ferida, minha culpa (tu és a dor e meu sortilégio): minha destra deve ser escrita na tua morte. Eu sou o autor da tua morte. Entretanto qual é a minha culpa, a não ser se ter jogado o disco pode ser chamado culpa, e somente se ter amado pode ser chamado culpa? Oxalá fosse lícito morrer contigo ou devolver a tua vida. Onde porque somos sujeitos às leis do destino sempre estarás comigo e a lembrança estará impressa na boca que se recorda. A ti a lira tocada por minha mão, a ti nossos poemas ressoarão, e flor nova, imitarás os nossos lamentos por escrito. Existirá um tempo em que o fortíssimo herói será transformado nesta flor e será acrescentado na mesma folha."
Talia dum uero memorantur Apollinis ore, Ecce cruor, qui fusus humo signauerat herbas, Desinit esse cruor Tyrioque nitentior ostro Flos oritur formamque capit quam lilia, si non Purpureus color his, argenteus esset in illis. Non satis hoc Phoebus est (is enim fuit auctor honoris): Ipsa suos gemitus foliis inscribit, et AI AI Flos habet inscriptum funestaque littera ducta est.	210 215	Enquanto tais coisas ditas verdadeiramente pela boca de Apolo, eis que o sangue, que derramado na terra, marcara as plantas e mais brilhante do que a púrpura de Tiro nasce uma flor e toma uma forma como a dos lírios, se a cor para estes não é púrpura será neles de prata. Isto não é suficiente para Febo (este foi de fato o autor da honra): ele mesmo grava seus gemidos nas folhas, e Ai, Ai! A flor tem a inscrição, e a flor é conduzida pela letra funesta.
Nec genuisse pudet Sparten Hyacinthon honore Durat in hoc aevi celebrandaque more priorum Annua praelata redeunt Hyacinthia pompa.		Não se envergonha Esparta de ter gerado Jacinto: fortifica com o tempo e segundo os costumes dos antepassados devem ser celebrados. Permanece até o dia de hoje os festejos de Jacinto.

Quanto a nossa tradução, optamos por traduzir de forma livre em alguns momentos, uma vez que interessa-nos manter de alguma forma a beleza das cenas mostradas pelo poeta. Há, entretanto, estruturas que apresentaram certa dificuldade em relação a uma melhor expressão em vernáculo. Julgamos pertinente apresentar os casos de maior dificuldade, o que faremos no quadro a seguir:

TEXTUS LATINUS	Tradução literal / Ipsis litteris	Trad. livre
v.162 Tristia si spatium ponendi fata dedissent.	Se os tristes destinos concedessem o espaço de colocar	Se os tristes destinos tivessem estabelecido
v. 163 Qua licet, aeternus tamen es;	Pelo que é permitido, és contudo eterno	Na medida em que é permitido, és contudo, eterno
v. 164-165 quotiensque repellit Ver hiemem Piscique Aries succedit aquoso	A primavera repele o inverno e Áries sucede os peixes aquosos	e todas as vezes que a primavera expulsar o inverno e Áries tomar o lugar dos Peixes aquosos,
v. 174-175 Iamque fere medius Titan venientis et actae Noctis erat spatiumque pari distabat utrimque;	E já o titã percorrera aproximadamente o meio da distância entre a noite que chegava e a praia	Já era quase o meio da noite que vinha e da praia e Titã distava em igual distância dos dois lados.
v. 178- 179 Quem prius aeras libratum Phoebus in auras Misit et oppositas disiecit pondere nubes.	Febo primeiramente balançou o disco para o auto, enviou-o para o céu e rachou as nuvens com o seu peso.	Febo primeiramente balançou para o alto e enviou para o céu. O disco atravessa as nuvens e com seu peso as divide.
v. 184-185 Dura repercussum subiecit ab aere tellus In uultus, Hyacinthe, tuos. Expalluit aequae	Aquele objeto, tendo se chocado ao chão, ricocheteou na tua face, ó Jacinto	a terra dura lançou-o em tua face num açoite repellido oh! Jacinto.
v. 188-189 Nunc animam admotis fugientem sustinet herbis. Nil prosunt artes; erat inmedicabile uulnus.	Agora protege a alma que foge aplicando ervas. De nada servem as habilidades: a ferida era incurável.	agora mantém a vida que se esvai por meio de ervas apropriadas. As artes em nada são úteis: a ferida era incurável.
v. 198-199 Tu dolor es facinusque meum; mea dextera leto Inscribenda tuo est; ego sum tibi funeris auctor.	Tu és minha dor e sortilégio: deve ser escrito que minha destra é teu falecimento. Eu sou o autor da tua morte.	tu és a dor e meu sortilégio: minha destra deve ser escrita na tua morte. Eu sou o autor da tua morte.
v. 202 Atque utinam merito uitam tecumque liceret	Oxalá por outro lado fosse permitido extinguir a vida contigo	Oxalá fosse lícito morrer contigo ou devolver a tua vida.
Semper eris mecum memorique haerebis in ore.	Sempre estarás comigo e a lembrança estará presa em meus lábios.	lembrança estará impressa na boca que se recorda.
v. 207-208 Tempus et illud erit, quo se fortissimus heros Addat in hunc florem folioque legatur eodem.	E o tempo será aquilo, para que o mais forte dos semideuses seja colocado neste lugar.	Existirá um tempo em que o fortíssimo herói será transformado nesta flor e será acrescentado na mesma folha.

Seguindo a tradição da épica, Ovídio utiliza epítetos para denominar Febo e Jacinto. Os epítetos que apresentam o jovem estão descritos nos seguintes versos:

- Verso 162: *Amyclide*, que significa filho de Amiclas. Amiclas foi um mitológico espartano. A genealogia de Jacinto é descrita em Pseudo-Apolodoro (3, 10, 3);
- Verso 182 *cupidine*, o jovem era belo como cupido;
- Verso 196 *Oebalide*, descendente de Ébalo. A genealogia de Jacinto, baseada em William Smith⁶, situa Ébalo como filho de Cinorta, irmã de Jacinto.

Os epítetos que apresentam o deus estão nos seguintes versos:

- Verso 162 *Phoebus*, o deus também é conhecido como Febo (brilhante);
- Verso 174 *Titan*, o deus é filho da titânica Latona.

Cabe ressaltar que, em outros relatos sobre o mito de Apolo e Jacinto, o deus Zéfiro é o responsável pela morte do jovem. De acordo com esses textos, Zéfiro e Apolo eram apaixonados por Jacinto. O Jovem preferiu Apolo em detrimento de Zéfiro. Este, enlouquecido pelo ciúme, viu na disputa de disco uma oportunidade de vingança e soprou um forte vento que desviou o objeto fazendo com que caísse direto na cabeça de Jacinto provocando assim a sua morte.

Esse relato foi tão difundido pela população que na arte clássica o deus Zéfiro é retratado como um belo jovem alado⁷.

Outro ponto a ser destacado é a vivacidade das imagens narradas por Ovídio. São imagens com tamanha plasticidade que inspirou muitos artistas de diferentes épocas a reproduzir a morte de Jacinto⁸.

⁶ SMITH, William. *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. Boston: Little, Brown & And Company, 1867.

⁷ Temos como exemplo uma cerâmica grega de figuras vermelhas sobre fundo preto, pintada por Douris entre 490 e 480 a.C.. A figura encontra-se, por exemplo, disponível em: <http://www.louvre.fr/>. Acesso em 01/07/2016.

⁸ Como exemplo temos duas pinturas, óleo sobre tela, denominadas “A morte de Jacinto”. A primeira tela é do século XVII, pintada por Peter Paul Rubens, exposta no Museo Del Prado e disponível no site: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-muerte-de-jacinto/d3120330-661f-4ac4-af00-0edaade10580?searchid=679d6a8c-5f63-7448-5dfe-12584f5c57a5> (acesso em 01/07/2016); e a segunda tela é do século XIX, pintada por Jean Broc, exposta no Musée Rupert Chièvres Poitiers e disponível no site: <http://www.filosofia.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=149&evento=1>. (acesso em 01/07/2016). E também temos exemplos de duas esculturas, a primeira é do século XVI, e está exposta no Museu Nazionale Dell Bargello. Disponível no site <http://agoraben.blogspot.com.br/2014/08/el-amor-entre-el-joven-espartano.html>. Acesso em 01/07/2016; a segunda é do século XIX e está exposta no museu do Louvre. Disponível no site <http://www.louvre.fr/>. Acesso em 01/07/2016.

Outra observação que podemos fazer está relacionada à flor mitológica do Jacinto. Estudos apontam que a flor não é semelhante à flor do jacinto que conhecemos. Dizem se tratar de uma espécie de esporinha ou de amor-perfeito. Acreditamos se tratar de amor-perfeito, pois, no mito, Febo imprime as marcas de seu lamento nas pétalas da flor. As flores de amor-perfeito apresentam marcas em suas pétalas semelhantes à letra Y, e ela é a letra inicial do nome grego de Jacinto (Υάκινθος).

Por fim, o mito de Jacinto, por ser muito difundido, recebeu homenagens de diversos tipos de expressão artística. Apresentamos o exemplo de Wolfgang Amadeus Mozart, que compôs a ópera *Apollo et Hyacinthus seu Hyacinthi metamorphosis* (*Apolo e Jacinto ou metamorfose de Jacinto*), baseado no texto de R. Widl.⁹

5.2.2 – Uma proposta de análise literária

Metamorfoses é um poema épico escrito em hexâmetros datílicos – metro típico da épica utilizado, por exemplo, por Virgílio, na *Eneida* –, e é considerado um grande compêndio de mitologia romana. Conte (CONTE, 1999, p. 341) acentua que "The years from A.D. 2 to 8 see the composition of the *Metamorphoses* – the Latin title is *Metamorphoseon Libri* – on epic poem in fifteen books (the shortest is of 628 verses, the longest of 968, for a total of nearly twelve thousand hexameters; exile prevented the final revision)."¹⁰

O poema é dividido em quinze livros, que apresentam aproximadamente duzentas e cinquenta metamorfoses, onde figuras mitológicas se transformam em animais, plantas ou outros seres. Em sua composição, ao usar a narrativa ao invés da descrição, Ovídio conseguiu imprimir plasticidade em sua obra, proporcionando a visualização das imagens criadas por ele em cada episódio de suas transformações. A respeito da narrativa, citamos o seguinte comentário de Nunes, "(...) no sentido mais amplo que admitimos hoje, cabe chamar de narrativa a títulos diferentes, ao *mito*, à *lenda* e ao *caso*, formas simples, literariamente fecundas, mas que não são propriamente literárias como o *conto*, a *novela* e o *romance*." (NUNES, 1995, p.6).

⁹ O libreto da ópera encontra-se disponível no site <http://opera.stanford.edu/Mozart/Apollo/libretto.html>. Acesso em 01/07/2016.

¹⁰ "Os anos de 2 a 8 d.C. presenciaram a composição das *Metamorfoses* - o título Latino é *Metamorphoseon Libri* - no poema épico em quinze livros (o mais curto é de 628 versos, o mais longo de 968, para um total de cerca de doze mil hexâmetros ; o exílio impediu a revisão final)." Tradução nossa.

Julgamos pertinente aqui uma digressão: uma breve exposição, a respeito do gênero épico e da narrativa. Os gêneros literários podem ser classificados em três categorias básicas: o gênero épico, o lírico e o dramático. No gênero épico ou narrativo há a presença de um narrador, responsável por contar uma história na qual as personagens atuam em um determinado espaço e tempo (GANCHO, 2006, p. 8). Essa digressão nos possibilita compreender mais claramente uma de nossas propostas metodológicas de análise da passagem escolhida. Por ser a épica uma narrativa, optamos por analisar o excerto, como já esclarecemos na Introdução, com base nas propostas de Gancho (2006), Leite (1985) e Nunes (1995).

De acordo com Nunes, a narrativa tem uma dimensão episódica que corresponde a uma sucessão de fatos. Segundo o autor,

Por si só, a *sucessão* de fatos corresponde à dimensão episódica da narrativa, porquanto a história é feita de acontecimentos. Enredo é a dimensão configurante, que os diversos acontecimentos extrai a unidade de uma totalidade temporal, a unidade do texto enquanto obra. Essa configuração opera-se por meio do *dircurso* (sequências de enunciados interligados), que é assim a forma da expressão da *história*, o que pressupõe, ainda, *o ato de narrar* (a narração propriamente dita), tomando em si mesmo como a voz de quem conta a história (voz narrativa), o autor-narrador, distinto do autor real, que se dirige a leitores implicados neste mesmo ato (NUNES, 1995, p. 14).

Sendo o enredo a dimensão configurante da narrativa, vemos em Gancho (2006) que ele se estrutura através do conflito. Para a autora,

Conflito é qualquer componente da história (personagens, ambiente, ideias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor. Em geral, o conflito se define pela tensão criada entre o desejo da personagem principal (isto é, sua intenção no enredo) e alguma força opositora, que pode ser uma outra personagem, o ambiente, ou mesmo algo do universo psicológico. (GANCHO, 2006, p. 13).

Observemos que o conflito de nossa narrativa se define pela tensão criada entre o desejo da personagem principal – o desejo de Jacinto pegar o disco para participar do jogo – e a força opositora – a imprudência do jovem ao tentar pegar o disco faz com que ele seja mortalmente ferido. Tendo este conflito em foco, buscamos compreender os fatos estruturantes do enredo do texto.

Numa narrativa, o enredo apresenta quatro partes: a exposição (introdução ou apresentação); a complicação (ou desenvolvimento); o clímax; e o desfecho (GANCHO, 2006). Ainda de acordo com Gancho,

A exposição coincide geralmente com o começo da história, no qual são apresentados os fatos iniciais, as personagens, às vezes, o tempo e o espaço. Enfim, é a parte na qual se situa o leitor diante da história que irá ler. Em geral, fica clara a intenção do enredo, vinculada ao desejo ou necessidade da personagem principal (GANCHO, 2006, p. 13).

Aplicando a teoria em nosso excerto, temos a seguinte divisão:

A exposição vai do verso 162 ao verso 173, conforme tabela abaixo:

TEXTO LATINO	TRADUÇÃO
Te quoque, Amyclide, posuisset in aethere Phoebus, Tristia si spatium ponendi fata dedissent.	(Febo teria colocado no céu também a ti, ó filho de Amicla, se os tristes destinos tivessem estabelecido.
Qua licet, aeternus tamen es; quotiensque repellit Ver hiemem Piscique Aries succedit aquoso, 165 Tu totiens oreris viridique in caespite flores.	Na medida em que é permitido, és contudo, eterno e todas as vezes que a primavera expulsar o inverno e Áries tomar o lugar dos Peixes aquosos, tu tantas vezes levantarás e florescerás na relva verdejante.
Te meus ante omnes genitor dilexit et orbe In medio positi caruerunt praeside Delphi, Dum deus Eurotan immunitamque frequentat Sparten; nec citharae nec sunt in honore sagittae; 170 Immemor ipse sui non retia ferre recusat, Non tenuisse canes, non per iuga montis iniqui Ire comes, longaque alit adsuetudine flammis.	Meu pai te amou mais do que todos, e Delfos, situada no meio da orbe, privada de protetor enquanto o deus frequentava Eurotas e Esparta não fortificada, não se dedicava nem as cítaras e nem as flechas: ele, esquecido de si mesmo, não recusava estender rede, nem amansar os cães, nem ir pelos cumes do monte íngreme como companheiro e pelo longo hábito alimentou a paixão.

Nunes, ao analisar um dado texto – *A causa secreta*, de Machado de Assis - considera que este apresenta “uma espécie de prólogo, remissivo e igualmente antecipatório: **remissivo**, porque se refere ao que sucedera antes, e **antecipatório** porque o narrador anuncia que isso vai ser contado” (NUNES, 1995, p. 29). Podemos observar que os seis primeiros versos da passagem escolhida das *Metamorfoses* são uma espécie de prólogo. Mas nosso prólogo é apenas antecipatório, pois o narrador antecipa o final do mito ao dizer que Jacinto, transformado em flor, renascerá na primavera.

Logo após o prólogo, começa a exposição propriamente dita da narrativa. Nela o narrador nos apresenta como Febo alimentou a paixão pelo jovem Jacinto. O poeta, ao se referir a Febo, utiliza a expressão “meu pai” (*meus genitor*, v. 167). Ressaltamos que

Ovídio se utiliza do nome latino do deus (o Apolo grego) e que os poetas eram coroados com coroas de louro, pois o loureiro é sua árvore sagrada – árvore em que foi transformada Dafne, solução encontrada por Peleu, pai da ninfa, para que ela, que não aceitou o amor de Apolo (influenciada por Cupido), pudesse escapar do deus. Além disso, Febo é inspirador da profecia e da poesia, sendo considerado patrono dos poetas.

Febo era um deus com habilidades de tocar cítara e um exímio arqueiro. Na exposição, vemos que, esquecido de si (*immemor ipse sui*, v. 171) não se dedicava mais às suas atividades corriqueiras, para poder acompanhar Jacinto e ajudar em tudo o que ele precisasse, como estender rede (*non retia ferre recusat*, v. 171), ou amansar os cães (*non tenuisse canes*, v. 172), ou passear pelo monte íngreme (*non per iuga montis iniqui ire comes*, v. 173). Essa dedicação extrema o ajudou a alimentar a paixão (*alit flammis*, v. 174). E as consequências desse amor serão vistas conforme o desenvolvimento e o clímax da narrativa.

Quanto ao que seja desenvolvimento, segundo Gancho,

Desenvolvimento é a parte do enredo na qual se desenvolve o conflito (ou os conflitos) – na verdade pode haver mais de um conflito numa narrativa). A complicação constitui a maior parte da narrativa, na qual agem forças auxiliares e opositoras ao desejo da personagem e que intensificam o conflito (GANCHO, 2006, p. 13).

O desenvolvimento de nossa narrativa vai do verso 174 ao 183. Nesse momento o deus e o jovem estão prontos para começar a disputa de arremesso de disco, despidos das roupas e com os corpos untados de azeite (*corpora ueste leuant et suco pinguis oliui*, v. 176). Febo começou a disputa lançando o disco para o alto. E, como prova de sua força, o objeto foi arremessado tão alto que dividiu as nuvens ao atravessá-las. Mas a queda daquele objeto foi o elemento norteador do conflito gerado no enredo. Jacinto não esperou o disco cair no chão por completo para tentar pegá-lo como vemos na passagem abaixo.

TEXTO LATINO		TRADUÇÃO
Iamque fere medius Titan venientis et actae Noctis erat spatique pari distabat utrimque; Corpora ueste leuant et suco pinguis oliui Splendescunt latique ineunt certamina disci. Quem prius aeras libratum Phoebus in auras Misit et oppositas disiecit pondere nubes.	175	Já era quase o meio da noite que vinha e da praia e Titan distava em igual distância dos dois lados. Despidos das roupas e os corpos brilham untados de azeite e começam as disputas do grande disco. Febo primeiramente balançou para o alto e enviou para o céu. O disco atravessa as nuvens e com seu peso as divide. O peso recaiu em terra sólida muito tempo depois e deu prova da habilidade combinada com as forças.
Reccidit in solidam longo post tempore terram Pondus et exhibuit iunctam cum viribus artem.	180	

Protinus imprudens actusque cupidine lusus Tollere Taenarides orbem properabat; at illum	Imediatamente, o imprudente jovem, precipitou-se em pegar o disco, movido pelo desejo de participar do jogo,
---	---

É justamente essa imprudência do jovem que traz o clímax de nossa narrativa. Como afirma Gancho, “Clímax é o momento culminante da história, o momento de maior tensão, no qual o conflito chega a seu ponto máximo. O clímax é o ponto de referência para as outras partes do enredo, que se organizam em função dele.” (GANCHO, 2006, p. 14). E o clímax da nossa narrativa norteará o restante do episódio. O disco, ao retornar, bateu na terra com tamanha força que ricocheteou e atingiu a face do jovem. O deus tentou salvar a vida de Jacinto, mas a ferida foi fatal.

O poeta narra a morte do jovem comparando-a com a morte das flores, que, quando ficam murchas, não sustentam o peso da própria cabeça. Dessa forma também Jacinto desfaleceu, sem conseguir sustentar o peso de sua cabeça deixando-a recair sobre o ombro.

TEXTO LATINO	TRADUÇÃO
Dura repercussum subiecit ab aere tellus In uultus, Hyacinthe, tuos. Expalluit aequae Quam puer ipse deus collapsosque excipit artus Et modo te refouet, modo tristia uulnera siccant, Nunc animam admotis fugientem sustinet herbis. Nil prosunt artes; erat inmedicabile uulnus.	185 Mas por outro lado a terra dura lançou-o em tua face num açoite repellido oh! Jacinto. O próprio deus tornou-se tão pálido quanto o jovem e ampara o corpo desfalecido, e ora te reanima, ora seca as tuas tristes feridas, agora mantém a vida que se esvai por meio de ervas apropriadas. As artes em nada são úteis: a ferida era incurável.
Vt, siquis uiolas rigoque papauer in horto Liliaque infringat, fuluis horrentia linguis, Marcida demittant subito caput illa uietum Nec se sustineant spectentque cacumine terram; Sic uultus moriens iacet et defecta uigore Ipsa sibi est oneri ceruix umeroque recumbit. "Laberis, Oe balide, prima fraudate iuuenta"	190 Assim como se alguém espada violetas e lírios ou rígida Papoula no jardim, subitamente aquelas flores murchas deixam cair a cabeça, não se sustentam e observam a terra com sua extremidade. Também o rosto que desfaleceu cai e abandonado o vigor, a própria cabeça se torna um peso e cai no ombro. “Desfaleces, ó filho de Ébalo, privado da vida na primeira juventude”.
	195

Após o clímax temos o desfecho de nossa narrativa, que se apresenta como a solução do conflito que norteará todo o enredo. Segundo Gancho “Desfecho é a solução dos conflitos, boa ou má, vale dizer configurando-se num final feliz ou não. Há muitos tipos de desfecho: surpreendente, feliz, trágico, cômico etc..” (GANCHO, 2006, p. 14). O desfecho é trágico, pois o deus, sem conseguir devolver a vida ao jovem, acaba proferindo um triste solilóquio, conforme vemos na passagem abaixo:

TEXTO LATINO	TRADUÇÃO
<p>Phoebus ait "uideoque tuum, mea crimina, uulnus. Tu dolor es facinusque meum; mea dextera leto Inscribenda tuo est; ego sum tibi funeris auctor. Quae mea culpa tamen? nisi si luisse uocari 200 Culpa potest, nisi culpa potest et amasse uocari. Atque utinam merito uitam tecumque liceret Reddere! Quod quoniam fatali lege tenemur, Semper eris mecum memorique haerebis in ore. 205 Te lyra pulsa manu, te carmina nostra sonabunt Flosque nouus scripto gemitus imitabere nostros. Tempus et illud erit, quo se fortissimus heros Addat in hunc florem folioque legatur eodem."</p>	<p>Diz Febo “e vejo tua ferida, minha culpa (tu és a dor e meu sortilégio): minha destra deve ser escrita na tua morte. Eu sou o autor da tua morte. Entretanto qual é a minha culpa, a não ser se ter jogado o disco pode ser chamado culpa, e somente se ter amado pode ser chamado culpa? Oxalá fosse lícito morrer contigo ou devolver a tua vida. Onde porque somos sujeitos às leis do destino sempre estarás comigo e a lembrança estará impressa na boca que se recorda. A ti a lira tocada por minha mão, a ti nossos poemas ressoarão, e flor nova, imitarás os nossos lamentos por escrito. Existirá um tempo em que o fortíssimo herói será transformado nesta flor e será acrescentado na mesma folha.”</p>
<p>Talia dum uero memorantur Apollinis ore, 210 Ecce cruor, qui fusus humo signauerat herbas, Desinit esse cruor Tyrioque nitentior ostro Flos oritur formamque capit quam lilia, si non Purpureus color his, argenteus esset in illis. Non satis hoc Phoebus est (is enim fuit auctor honoris): 215 Ipse suos gemitus foliis inscribit, et AI AI Flos habet inscriptum funestaque littera ducta est.</p>	<p>Enquanto tais coisas ditas verdadeiramente pela boca de Apolo, eis que o sangue, que derramado na terra, marcara as plantas e mais brilhante do que a púrpura de Tiro nasce uma flor e toma uma forma como a dos lírios, se a cor para estes não é púrpura será neles de prata. Isto não é suficiente para Febo (este foi de fato o autor da honra): ele mesmo grava seus gemidos nas folhas, e Ai, Ai! A flor tem a inscrição, e a flor é conduzida pela letra funesta.</p>

Em seu lamento, Febo sente-se culpado pela morte de Jacinto (*ego sum tibi funeris auctor*, v. 199), ao mesmo tempo em que questiona sua culpa em jogar o disco e amar o jovem (*quae mea culpa tamen? Nisi si luisse uocari. / Culpa potest, nisi culpa potest et amase uocari*, v. 200 - 201). Como o deus não pode morrer com o jovem e nem devolver sua vida, fica conformado em estar sujeito às leis do destino, mas trará a lembrança de Jacinto impressa na boca, tocada na lira, cantada em poemas. O herói será transformado em uma flor; terá uma inscrição nas suas pétalas, a marca do lamento do deus.

O desfecho se encerra após a fala de Febo, que transforma em flor o sangue do jovem derramado na relva. O próprio deus grava seus gemidos na flor como marca da morte de Jacinto.

E por fim, o texto contém uma espécie de epílogo onde todas as honras a Jacinto são apresentadas. Esparta gerou um jovem que trouxe orgulho para a cidade, por isso, em sua homenagem, os festejos foram passados de geração a geração até o momento de escrita do mito, conforme podemos ver no excerto abaixo.

TEXTO LATINO	TRADUÇÃO
Nec genuisse pudet Sparten Hyacinthon honorque Durat in hoc aeui celebrandaque more priorum Annua praelata redeunt Hyacinthia pompa.	Não se envergonha Esparta de ter gerado Jacinto: fortifica com o tempo e segundo os costumes dos antepassados devem ser celebrados. Permanece até o dia de hoje os festejos de Jacinto.)

Após a finalização da análise do enredo, partiremos para a análise das personagens.
Segundo Gancho,

Personagem é um ser fictício responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação. Por mais real que pareça, a personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinadas personagens são baseadas em pessoas reais ou em elementos da personalidade de determinado indivíduo. (GANCHO, 2006, p. 17).

Quanto à caracterização das personagens, Gancho (2006) afirma que podem ser de dois tipos: *planas* e *redondas*. As *personagens planas* não apresentam muitas características e geralmente são mostradas como personagens *tipo* (o jornaleiro, o porteiro, a dona-de-casa, o aluno); e como personagens *caricatura* (que é reconhecida por características fixas e ridículas). Já as *personagens redondas* são mais complexas e apresentam maiores variedades de características.

As personagens do excerto estudado são baseadas em Febo (deus Sol) e em Jacinto, o filho mais novo de Amiclas (rei mitológico espartano e filho de Lacedemon). Podemos observar que são personagens redondas, que possuem variadas características, como, por exemplo:

- Características físicas: corpo (“os corpos brilham untados de azeite” – *corpora suco pinguis oliui*, v. 176), voz (“diz Febo” – *Phoebus ait*, v. 197), gestos (“estender rede” – *retia ferre*, v. 171; “amansar os cães” – *tenuisse canes*, v. 172; “ir pelos cumes do monte íngreme” – *per iuga montis iniqui ire*, v. 172-173), roupas (“despidos das roupas” – *uest leuant*, v. 176).;
- Características psicológicas: referentes à personalidade ou estado de espírito (“esquecido de si” – *Immemor ipse sui*, v. 171; “alimentou a paixão” – *alit flammis*, v. 173; “imprudente” – *imprudens*, v. 182).

Quanto à participação das personagens no enredo, observamos que as duas personagens (Febo e Jacinto) são protagonistas do tipo herói. Mesmo Jacinto sendo a

personagem principal, não podemos colocar a participação de Febo como personagem secundária, pois sua participação no enredo é tão importante quanto a de Jacinto.

Continuando com a análise da narrativa, temos ainda o tempo, que corresponde à época, à duração e ao tempo cronológico ou psicológico, onde o texto se desenvolve. Podemos observar que a época de nossa narrativa corresponde à era em que os deuses e os homens conviviam livremente. Era um tempo sem duração definida, que foi sucessor do tempo dos mitos e da era dos deuses, e foi sucedido pelo tempo em que os deuses tiveram suas atividades mais limitadas. Não há um tempo psicológico definido, mas o tempo cronológico se expressa claramente nos versos 174 e 175 (“já era quase o meio da noite que vinha e da praia e Titã distava em igual distância dos dois lados” – *iamque fere medius Titan venientis et actae / Noctis erat spatioque pari distabat utrimque*, v. 174-175).

Com relação ao ambiente que a narrativa apresenta, temos como definidores a época, a localização geográfica, o clima psicológico, a situação econômico-política e moral/religião (GANCHO, 2006). A passagem tem como época um tempo em que os deuses e homens conviviam livremente, como já falamos acima. A localização geográfica é o meio de uma praia conforme os versos 174 e 175, já citados. O clima psicológico é definido pela morte de Jacinto seguida do solilóquio de Febo conforme vemos nos versos 182 – 208.

TEXTO LATINO	TRADUÇÃO
Protinus imprudens actusque cupidine lusus Tollere Taenarides orbem properabat; at illum Dura repercussum subiecit ab aere tellus In uultus, Hyacinthe, tuos. Expalluit aequae Quam puer ipse deus collapsosque excipit artus Et modo te refouet, modo tristia uulnera siccant, Nunc animam admotis fugientem sustinet herbis. Nil prosunt artes; erat inmedicabile uulnus.	185 Imediatamente, o imprudente jovem, precipitou-se em pegar o disco, movido pelo desejo de participar do jogo, mas por outro lado a terra dura lançou-o em tua face num açoite repellido oh! Jacinto. O próprio deus tornou-se tão pálido quanto o jovem e ampara o corpo desfalecido, e ora te reanima, ora seca as tuas tristes feridas, agora mantém a vida que se esvai por meio de ervas apropriadas. As artes em nada são úteis: a ferida era incurável.
Vt, si quis uiolas rigoque papauer in horto Liliaque infringat, fuluis horrentia linguis, Marcida demittant subito caput illa uietum Nec se sustineant spectentque cacumine terram; Sic uultus moriens iacet et defecta uigore Ipsa sibi est oneri ceruix umeroque recumbit. "Laberis, Oebalide, prima fraudate iuuenta"	190 Assim como se alguém espedaça violetas e lírios ou rígida Papoula no jardim, subitamente aquelas flores murchas deixam cair a cabeça, não se sustentam e observam a terra com sua extremidade. Também o rosto que desfaleceu cai e abandonado o vigor, a própria cabeça se torna um peso e cai no ombro, desfaleces, ó descendente de (?), privado da vida na primeira juventude.
Phoebus ait "uideoque tuum, mea crimina, uulnus. Tu dolor es facinusque meum; mea dextera leto Inscribenda tuo est; ego sum tibi funeris auctor. Quae mea culpa tamen? nisi si lusisse uocari Culpa potest, nisi culpa potest et amasse uocari. Atque utinam merito uitam tecumque liceret Reddere! Quod quoniam fatali lege tenemur,	200 Diz Febo “e vejo tua ferida, minha culpa (tu és a dor e meu sortilégio): minha destra deve ser escrita na tua morte. Eu sou o autor da tua morte. Entretanto qual é a minha culpa, a não ser se ter jogado o disco pode ser chamado culpa, e somente se ter amado pode ser chamado culpa? Oxalá fosse lícito morrer contigo ou devolver a tua vida. Onde porque somos sujeitos às leis do destino

Semper eris mecum memorique haerebis in ore. Te lyra pulsa manu, te carmina nostra sonabunt Flosque nouus scripto gemitus imitabere nostros. Tempus et illud erit, quo se fortissimus heros Addat in hunc florem folioque legatur eodem."	205	sempre estarás comigo e a lembrança estará impressa na boca que se recorda. A ti a lira tocada por minha mão, a ti nossos poemas ressoarão, e flor nova, imitarás os nossos lamentos por escrito. Existirá um tempo em que o fortíssimo herói será transformado nesta flor e será acrescentado na mesma folha."
---	-----	---

Quanto à situação econômico-política, não há nenhuma referência na narrativa, mas, na questão religiosa, vemos que Febo é apresentado com o vocábulo *deus* no verso 169 (“enquanto o deus frequentava Eurotas” – *Dum deus Eurotam frequentat*, v. 169) – nos outros versos Ovídio se vale de epítetos.

Seguindo com nossa análise, devemos observar que toda narrativa possui um narrador. Segundo Gancho,

Antes de mais nada, é bom que se esclareça que o narrador não é o autor, mas uma entidade de ficção, isto é, uma criação linguística do autor, e, portanto, só existe no texto. Numa análise de narrativas, não se deve levar em conta a vida pessoal do autor para justificar posturas e ideias do narrador, pois, quando se trata de um texto de ficção (imaginação), fica difícil definir os limites da realidade e da invenção. (GANCHO, 2006, p. 31).

E no texto já observamos esse distanciamento entre autor e narrador. A narrativa tem como época o momento em que deuses e homens conviviam livremente, e Ovídio viveu em uma época bem posterior à época da narrativa. Além do mais, o narrador fala diretamente a Jacinto como se fossem pessoas de um mesmo convívio social conforme vemos nos versos 162 – 173.

TEXTO LATINO		TRADUÇÃO
Te quoque, Amyclide, posuisset in aethere Phoebus, Tristia si spatium ponendi fata dedissent.		(Febo teria colocado no céu também a ti, ó filho de Amicla, se os tristes destinos tivessem estabelecido.
Qua licet, aeternus tamen es; quotiensque repellit Ver hiemem Piscique Aries succedit aquoso, Tu totiens oreris viridique in caespite flores.	165	Na medida em que é permitido, és contudo, eterno e todas as vezes que a primavera expulsar o inverno e Áries tomar o lugar dos Peixes aquosos, tu tantas vezes levantarás e florescerás na relva verdejante.
Te meus ante omnes genitor dilexit et orbe In medio positi caruerunt praeside Delphi, Dum deus Eurotan immunitamque frequentat Sparten; nec citharae nec sunt in honore sagittae; Immemor ipse sui non retia ferre recusat, Non tenuisse canes, non per iuga montis iniqui	170	Meu pai te amou mais do que todos, e Delfos, situada no meio da orbe, privada de protetor enquanto o deus frequentava Eurotas e Esparta não fortificada, não se dedicava nem as cítaras e nem as flechas: ele, esquecido de si mesmo, não recusava estender rede, nem amansar os cães, nem ir pelos cumes do monte íngreme como

Ire comes, longaque alit adsuetudine flammas.	companheiro e pelo longo hábito alimentou a paixão.
---	---

Ainda de acordo com Gancho, há três tipos de narrador: o *narrador de terceira pessoa* “é o narrador que se posiciona fora dos fatos narrados, portanto, seu ponto de vista tende a ser mais imparcial.” (GANCHO, 2006, p. 31); o *narrador personagem* “é aquele que participa diretamente do enredo como qualquer personagem, portanto, tem seu campo de visão limitado, isto é, não é onipresente, nem onisciente.” (GANCHO, 2006, p. 32); e o *narrador testemunha* “geralmente não é a personagem principal, mas narra acontecimentos dos quais participou, ainda que sem grande destaque.” (GANCHO, 2006, p. 33).

No texto, o narrador é de terceira pessoa, pois narra os fatos ocorridos entre Febo e Jacinto. Mas destacamos que, em três momentos, o narrador surge como um narrador em primeira pessoa e dirige-se diretamente a Jacinto (“a ti” – *te*, v. 162; “tu” – *tu*, v. 166; “meu pai te amou” – *te meus genitor dilexit*, v.167).

Seguindo com a análise, temos como tema da narrativa a metamorfose de Jacinto. Para Gancho, “*Tema* é a ideia em torno da qual se desenvolve a história. Pode-se identificá-lo, pois corresponde a um substantivo (ou expressão substantiva) abstrato (a).” (GANCHO, 2006, p. 34). No texto esse substantivo é representado pelo vocábulo *metamorfose* (mudança de uma forma em outra)¹¹, que, inclusive, é o *tema* que norteia todos os livros da obra de Ovídio. O *tema* se expressa no texto através do assunto, que, de acordo com Gancho, “*Assunto* é a concretização do tema, isto é, como o tema aparece desenvolvido no enredo. Pode-se identificá-lo nos fatos da história e corresponde geralmente a um substantivo (ou expressão substantiva) concreto (a).” (GANCHO, 2006, p. 34). Neste sentido, o assunto é identificado no final da fala de Febo, nos versos 206 e 207 (“Existirá um tempo em que o fortíssimo herói será transformado nesta flor e será acrescentado na mesma folha” – *Tempus et illud erit, quo se fortissimus heros / Addat in hunc florem folioque legatur eodem*. v. 206-207).

Além do *tema* e do *assunto*, há também a *mensagem* transmitida pelo texto, que nem sempre corresponde à moral da história. A *mensagem* que a narrativa nos passa é a da transformação de Jacinto em uma flor. Essa *mensagem* aparece expressa logo nos primeiros versos do excerto, como podemos observar na tabela a seguir:

¹¹ **METAMORFOSE** s.f. Mudança de uma forma em outra. / *Biol.* Transformação importante do corpo e do modo de vida, no curso do desenvolvimento de certos animais, como os batráquios, etc. / *Fig.* Mudança completa no estado ou no caráter de uma pessoa. Cf. KOOGAN/HOUAISS, 1995.

TEXTO LATINO	TRADUÇÃO
Te quoque, Amyclide, posuisset in aethere Phoebus, Tristia si spatium ponendi fata dedissent.	(Febo teria colocado no céu também a ti, ó filho de Amicla, se os tristes destinos tivessem estabelecido.
Qua licet, aeternus tamen es; quotiensque repellit Ver hiemem Piscique Aries succedit aquoso, 165 Tu totiens oreris viridique in caespite flores.	Na medida em que é permitido, és contudo, eterno e todas as vezes que a primavera expulsar o inverno e Áries tomar o lugar dos Peixes aquosos, tu tantas vezes levantarás e florescerás na relva verdejante.

Mais um item da análise da narrativa é o tipo de *discuro* apresentado no texto. O *discursus* é o registro da fala da personagem. No texto, o narrador apresenta a fala da personagem Febo através do *discursus direto* com uso de aspas, sem interferir no discurso, conforme vemos na tabela abaixo:

TEXTO LATINO	TRADUÇÃO
Phoebus ait "uideoque tuum, mea crimina, uulnus. Tu dolor es facinusque meum; mea dextera leto Inscribenda tuo est; ego sum tibi funeris auctor. Quae mea culpa tamen? nisi si lusisse uocari 200 Culpa potest, nisi culpa potest et amasse uocari. Atque utinam merito uitam tecumque liceret Reddere! Quod quoniam fatali lege tenemur, Semper eris mecum memorique haerebis in ore. Te lyra pulsa manu, te carmina nostra sonabunt 205 Flosque nouus scripto gemitus imitabere nostros. Tempus et illud erit, quo se fortissimus heros Addat in hunc florem folioque legatur eodem."	Diz Febo "e vejo tua ferida, minha culpa (tu és a dor e meu sortilégio): minha destra deve ser escrita na tua morte. Eu sou o autor da tua morte. Entretanto qual é a minha culpa, a não ser se ter jogado o disco pode ser chamado culpa, e somente se ter amado pode ser chamado culpa? Oxalá fosse lícito morrer contigo ou devolver a tua vida. Donde porque somos sujeitos às leis do destino sempre estarás comigo e a lembrança estará impressa na boca que se recorda. A ti a lira tocada por minha mão, a ti nossos poemas ressoarão, e flor nova, imitarás os nossos lamentos por escrito. Existirá um tempo em que o fortíssimo herói será transformado nesta flor e será acrescentado na mesma folha."

Após a análise da narrativa como um todo, nos deteremos mais especificamente no foco da narrativa. Segundo Leite, "Na epopeia, o narrador tinha uma visão de conjunto e se colocava (e colocava o seu público) à distância do mundo narrado. O seu tom era solene; ele era o rapsodo, uma espécie de vate, de iniciado, de mediador entre as musas e seus ouvintes." (LEITE, 1985, p. 11).

O poeta narrador apresenta-se como um narrador predominantemente de terceira pessoa, mas, em alguns momentos, dirige sua fala diretamente a uma das personagens através dos vocábulos "a ti" (*te*, v.162), "tu" (*tu*, v. 166) e "te" (*te*, v.167). Esses vocábulos indicam que o narrador tem algum tipo de proximidade com as personagens, fato que é

reforçado no verso 167, com os vocábulos “meu pai” (*meus genitor*, v. 167), demonstrando que o narrador é próximo do deus Febo.

Toda história é narrada por um determinado ângulo, e no texto, o narrador mostra uma visão geral do ambiente no qual a história se desenvolve. Ele narra as cenas de forma tão vívida que é possível imaginar onde se encontram as personagens (“Já era quase o meio da noite que vinha e da praia e Titã distava em igual distância dos dois lados” - *Iamque fere medius Titan venientis et actae / Noctis erat spatique pari distabat utrimque*; v. 174-175).

Além do ângulo da narrativa, o autor utiliza canais de informação para comunicar a história. Esses canais podem ser palavras, pensamentos, percepções, sentimentos, falas, tanto do autor como da personagem, ou até uma combinação de tudo (LEITE, 1985). E o texto estudado apresenta vários canais de comunicação. Traz a fala de Febo,

TEXTO LATINO	TRADUÇÃO
Phoebus ait "uideoque tuum, mea crimina, uulnus. Tu dolor es facinusque meum; mea dextera leto Inscibenda tuo est; ego sum tibi funeris auctor. Quae mea culpa tamen? nisi si lusisse uocari 200 Culpa potest, nisi culpa potest et amasse uocari. Atque utinam merito uitam tecumque liceret Reddere! Quod quoniam fatali lege tenemur, Semper eris mecum memorique haerebis in ore. Te lyra pulsa manu, te carmina nostra sonabunt 205 Flosque nouus scripto gemitus imitabere nostros. Tempus et illud erit, quo se fortissimus heros Addat in hunc florem folioque legatur eodem."	Diz Febo “e vejo tua ferida, minha culpa (tu és a dor e meu sortilégio): minha destra deve ser escrita na tua morte. Eu sou o autor da tua morte. Entretanto qual é a minha culpa, a não ser se ter jogado o disco pode ser chamado culpa, e somente se ter amado pode ser chamado culpa? Oxalá fosse lícito morrer contigo ou devolver a tua vida. Onde porque somos sujeitos às leis do destino sempre estarás comigo e a lembrança estará impressa na boca que se recorda. A ti a lira tocada por minha mão, a ti nossos poemas ressoarão, e flor nova, imitarás os nossos lamentos por escrito. Existirá um tempo em que o fortíssimo herói será transformado nesta flor e será acrescentado na mesma folha.”

Comunica a informação através dos sentimentos das personagens (“Meu pai te amou mais do que todos” - *Te meus ante omnes genitor dilexit*, v.167). E comunica também o pensamento do autor logo nos primeiros versos conforme vemos no quadro abaixo.

TEXTO LATINO	TRADUÇÃO
'Te quoque, Amyclide, posuisset in aethere Phoebus, Tristia si spatium ponendi fata dedissent. Qua licet, aeternus tamen es; quotiensque repellit	(Febo teria colocado no céu também a ti, ó filho de Amicla, se os tristes destinos tivessem estabelecido. Na medida em que é permitido, és contudo, eterno e

Ver hiemem Piscique Aries succedit aquoso, Tu totiens oreris viridique in caespite flores.	165	todas as vezes que a primavera expulsar o inverno e Áries tomar o lugar dos Peixes aquosos, tu tantas vezes levantarás e florescerás na relva verdejante.
---	-----	---

Nesse ato de narrar o poeta se coloca próximo e distante da história narrada. Se, por um lado ele narra o tempo dos deuses, que era bem distante do tempo no qual viveu, por outro lado se coloca bem próximo da história ao ter um discurso direcionado para as personagens. E ainda no ato de narrar, o autor se utiliza do tempo que direciona o desenvolvimento da história (NUNES, 1995).

A noção de tempo é de difícil conceituação já que abrange várias perspectivas. É mais fácil lidar com a perspectiva do tempo do que conceituá-lo. Mas algumas noções auxiliam a compreensão como intervalo, duração sucessão e a experiência individual.

O intervalo é a relação entre o começo e o fim de algo. No excerto estudado, o início da ação ocorre a partir do verso 175 e o fim da ação termina no verso 216 com a transformação do jovem na flor, conforme vemos no quadro abaixo:

TEXTO LATINO		TRADUÇÃO
Iamque fere medius Titan venientis et actae Noctis erat spatioque pari distabat utrimque;	175	Já era quase o meio da noite que vinha e da praia e Titan distava em igual distância dos dois lados.
Corpora ueste leuant et suco pinguis oliui Splendescunt latique ineunt certamina disci. Quem prius aerias libratum Phoebus in auras Misit et oppositas disiecit pondere nubes. Reccidit in solidam longo post tempore terram Pondus et exhibuit iunctam cum viribus artem.	180	Despidos das roupas e os corpos brilham untados de azeite e começam as disputas do grande disco. Febo primeiramente balançou para o alto e enviou para o céu. O disco atravessa as nuvens e com seu peso as divide. O peso recaiu em terra sólida muito tempo depois e deu prova da habilidade combinada com as forças.
Protinus imprudens actusque cupidine lusus Tollere Taenarides orbem properabat; at illum Dura repercussum subiecit ab aere tellus In uultus, Hyacinthe, tuos. Expalluit aequae Quam puer ipse deus collapsosque excipit artus Et modo te refouet, modo tristia uulnera siccant, Nunc animam admotis fugientem sustinet herbis. Nil prosunt artes; erat inmedicabile uulnus.	185	Imediatamente, o imprudente jovem, precipitou-se em pegar o disco, movido pelo desejo de participar do jogo, mas por outro lado a terra dura lançou-o em tua face num açoite repellido oh! Jacinto. O próprio deus tornou-se tão pálido quanto o jovem e ampara o corpo desfalecido, e ora te reanima, ora seca as tuas tristes feridas, agora mantém a vida que se esvai por meio de ervas apropriadas. As artes em nada são úteis: a ferida era incurável.
Vt, siquis uiolas rigoque papauer in horto Liliaque infringat, fuluis horrentia linguis, Marcida demittant subito caput illa uietum Nec se sustineant spectentque cacumine terram; Sic uultus moriens iacet et defecta uigore Ipsa sibi est oneri ceruix umeroque recumbit. "Laberis, Oealide, prima fraudate iuuenta"	190 195	Assim como se alguém espada violetas e lírios ou rígida Papoula no jardim, subitamente aquelas flores murchas deixam cair a cabeça, não se sustentam e observam a terra com sua extremidade. Também o rosto que desfaleceu cai e abandonado o vigor, a própria cabeça se torna um peso e cai no ombro, desfaleces, ó descendente de Ébalo, privado da vida na primeira juventude.
Phoebus ait "uideoque tuum, mea crimina, uulnus. Tu dolor es facinusque meum; mea dextera leto Inscribenda tuo est; ego sum tibi funeris auctor.		Diz Febo "e vejo tua ferida, minha culpa (tu és a dor e meu sortilégio): minha destra deve ser escrita na tua

<p>Quae mea culpa tamen? nisi si lusisse uocari Culpa potest, nisi culpa potest et amasse uocari. Atque utinam merito uitam tecumque liceret Reddere! Quod quoniam fatali lege tenemur, Semper eris mecum memorique haerebis in ore. Te lyra pulsa manu, te carmina nostra sonabunt Flosque nouus scripto gemitus imitabere nostros. Tempus et illud erit, quo se fortissimus heros Addat in hunc florem folioque legatur eodem."</p>	<p>200</p> <p>205</p>	<p>morte. Eu sou o autor da tua morte. Entretanto qual é a minha culpa, a não ser se ter jogado o disco pode ser chamado culpa, e somente se ter amado pode ser chamado culpa? Oxalá fosse lícito morrer contigo ou devolver a tua vida. Onde porque somos sujeitos às leis do destino sempre estarás comigo e a lembrança estará impressa na boca que se recorda. A ti a lira tocada por minha mão, a ti nossos poemas ressoarão, e flor nova, imitarás os nossos lamentos por escrito. Existirá um tempo em que o fortíssimo herói será transformado nesta flor e será acrescentado na mesma folha."</p>
<p>Talia dum uero memorantur Apollinis ore, Ecce cruor, qui fusus humo signauerat herbas, Desinit esse cruor Tyrioque nitentior ostro Flos oritur formamque capit quam lilia, si non Purpureus color his, argenteus esset in illis. Non satis hoc Phoebo est (is enim fuit auctor honoris): Ipsae suos gemitus foliis inscribit, et AI AI Flos habet inscriptum funestaque littera ducta est.</p>	<p>210</p> <p>215</p>	<p>Enquanto tais coisas ditas verdadeiramente pela boca de Apolo, eis que o sangue, que derramado na terra, marcara as plantas e mais brilhante do que a púrpura de Tiro nasce uma flor e toma uma forma como a dos lírios, se a cor para estes não é púrpura será neles de prata. Isto não é suficiente para Febo (este foi de fato o autor da honra): ele mesmo grava seus gemidos nas folhas, e Ai, Ai! A flor tem a inscrição, e a flor é conduzida pela letra funesta.</p>

A duração do tempo é o cômputo do intervalo no qual decorre a ação. No excerto estudado não é possível precisar esse tempo. O momento que inicia a ação, quando as personagens começam a disputa de jogos, e o momento final da ação, quando o jovem morre e é transformado em flor, pode ter sido um curto espaço, como também pode ter durado um tempo mais extenso.

A passagem que liga um intervalo ao outro, a sucessão dos fatos, também não dá exatidão ao tempo cronológico que a narrativa percorre. Nem a experiência individual das personagens, pois o tempo sentido por Jacinto não foi o mesmo sentido pelo deus, por isso não interferem na concepção do tempo na narrativa estudada.

Ora, Nunes (1995) afirma que com essas concepções de tempo é possível formular alguns conceitos que definem a noção de tempo. Há o tempo físico, psicológico, cronológico, histórico e linguístico.

O tempo físico é a experiência do momento exterior das coisas, e não é possível identificá-lo no excerto estudado.

O tempo psicológico é o tempo de duração interior, e percebemos na fala de Febo o desenvolvimento deste tempo psicológico. Ele exprime o tempo de duração do sentimento de tristeza do deus diante da morte do jovem.

TEXTO LATINO	TRADUÇÃO
Phoebus ait "uideoque tuum, mea crimina, uulnus. Tu dolor es facinusque meum; mea dextera leto Inscribenda tuo est; ego sum tibi funeris auctor. Quae mea culpa tamen? nisi si lusisse uocari 200 Culpa potest, nisi culpa potest et amasse uocari. Atque utinam merito uitam tecumque liceret Reddere! Quod quoniam fatali lege tenemur, Semper eris mecum memorique haerebis in ore. 205 Te lyra pulsa manu, te carmina nostra sonabunt Flosque nouus scripto gemitus imitabere nostros. Tempus et illud erit, quo se fortissimus heros Addat in hunc florem folioque legatur eodem."	Diz Febo “e vejo tua ferida, minha culpa (tu és a dor e meu sortilégio): minha destra deve ser escrita na tua morte. Eu sou o autor da tua morte. Entretanto qual é a minha culpa, a não ser se ter jogado o disco pode ser chamado culpa, e somente se ter amado pode ser chamado culpa? Oxalá fosse lícito morrer contigo ou devolver a tua vida. Donde porque somos sujeitos às leis do destino sempre estarás comigo e a lembrança estará impressa na boca que se recorda. A ti a lira tocada por minha mão, a ti nossos poemas ressoarão, e flor nova, imitarás os nossos lamentos por escrito. Existirá um tempo em que o fortíssimo herói será transformado nesta flor e será acrescentado na mesma folha.”

Do tempo cronológico podemos apenas inferir que a ação se passa no meio da noite conforme indica os vocábulos “já era quase meio da noite” (*Iamque fere medius Noctis*, v. 174 – 175).

O tempo histórico mostra a duração de formas históricas de vida, mas a história apresentada não pode ser situada nesta forma de tempo. A era dos deuses vivendo em harmonia com os humanos é um tempo mítico.

O tempo linguístico é definido pelo momento da fala. Pode ser verificado através da fala das personagens, dos enunciados a respeito das personagens. Estes enunciados estão marcados nos dêiticos (hoje, amanhã, depois), que funcionam como um intercâmbio entre os interlocutores. (NUNES, 1995). No enunciado de nossas personagens não é possível identificar o tempo linguístico, mas na fala do narrador podemos inferir esse tempo através dos vocábulos “já era quase meio da noite” (*Iamque fere medius Noctis*, v. 174-175); e do vocábulo “enquanto” (*dum*, v. 209).

Além das concepções de tempo apresentadas, o autor aponta que há também as anacronias, que são representadas por analepses (retrospecção) e prolepses (prospecção). (NUNES, 1995). Porém, não é possível observar as anacronias no excerto.

Por fim, o autor ainda elenca as figuras de ação que auxiliam na conceituação do tempo da narrativa. (NUNES, 1995). As figuras de ação são constituídas pelo sumário, o alongamento, a cena e a pausa.

O sumário consiste na abreviação dos acontecimentos em um tempo menor do que a sua duração na história. No texto estudado encontramos indícios do sumário na narração das ações das personagens conforme o quadro abaixo:

TEXTO LATINO	TRADUÇÃO
<p>Immemor ipse sui non retia ferre recusat, Non tenuisse canes, non per iuga montis iniqui Ire comes, longaque alit adsuetudine flammas. (...)</p> <p>Corpora ueste leuant et suco pinguis oliui Splendescunt latique ineunt certamina disci. Quem prius aerias libratum Phoebus in auras Misit et oppositas disiecit pondere nubes. Reccidit in solidam longo post tempore terram Pondus et exhibuit iunctam cum viribus artem</p>	<p>ele, esquecido de si mesmo, não recusava estender rede, nem amansar os cães, nem ir pelos cumes do monte íngreme como companheiro e pelo longo hábito alimentou a paixão. (...)</p> <p>Despidos das roupas e os corpos brilham untados de azeite e começam as disputas do grande disco. Febo primeiramente balançou para o alto e enviou para o céu. O disco atravessa as nuvens e com seu peso as divide. O peso recaiu em terra sólida muito tempo depois e deu prova da habilidade combinada com as forças.</p>

Na figura de ação, constituída pelo alongamento, o discurso dura mais do que o decorrer da história. E no excerto estudado percebemos indícios do alongamento nos seguintes versos:

TEXTO LATINO	TRADUÇÃO
<p>Vt, siquis uiolas rigoque papauer in horto Liliaque infringat, fuluis horrentia linguis, Marcida demittant subito caput illa uietum Nec se sustineant spectentque cacumine terram; Sic uultus moriens iacet et defecta uigore Ipsa sibi est oneri ceruix umeroque recumbit. "Laberis, Oebalide, prima fraudate iuuenta"</p>	<p>Assim como se alguém espedaça violetas e lírios ou rígida Papoula no jardim, subitamente aquelas flores murchas deixam cair a cabeça, não se sustentam e observam a terra com sua extremidade. Também o rosto que desfaleceu cai e abandonado o vigor, a própria cabeça se torna um peso e cai no ombro, desfaleces, ó descendente de Ébalo, privado da vida na primeira juventude.</p>
<p>Phoebus ait "uideoque tuum, mea crimina, uulnus. Tu dolor es facinusque meum; mea dextera leto Inscribenda tuo est; ego sum tibi funeris auctor. Quae mea culpa tamen? nisi si lusisse uocari Culpa potest, nisi culpa potest et amasse uocari. Atque utinam merito uitam tecumque liceret Reddere! Quod quoniam fatali lege tenemur, Semper eris mecum memorique haerebis in ore. Te lyra pulsa manu, te carmina nostra sonabunt Flosque nouus scripto gemitus imitabere nostros. Tempus et illud erit, quo se fortissimus heros Addat in hunc florem folioque legatur eodem."</p>	<p>Diz Febo "e vejo tua ferida, minha culpa (tu és a dor e meu sortilégio): minha destra deve ser escrita na tua morte. Eu sou o autor da tua morte. Entretanto qual é a minha culpa, a não ser se ter jogado o disco pode ser chamado culpa, e somente se ter amado pode ser chamado culpa? Oxalá fosse lícito morrer contigo ou devolver a tua vida. Onde porque somos sujeitos às leis do destino sempre estarás comigo e a lembrança estará impressa na boca que se recorda. A ti a lira tocada por minha mão, a ti nossos poemas ressoarão, e flor nova, imitarás os nossos lamentos por escrito. Existirá um tempo em que o fortíssimo herói será transformado nesta flor e será acrescentado na mesma folha."</p>
<p>Talia dum uero memorantur Apollinis ore, Ecce cruor, qui fusus humo signauerat herbas, Desinit esse cruor Tyrioque nitentior ostro Flos oritur formamque capit quam lilia, si non Purpureus color his, argenteus esset in illis. Non satis hoc Phoebus est (is enim fuit auctor honoris): Ipse suos gemitus foliis inscribit, et AI AI Flos habet inscriptum funestaque littera ducta est.</p>	<p>Enquanto tais coisas ditas verdadeiramente pela boca de Apolo, eis que o sangue, que derramado na terra, marcara as plantas e mais brilhante do que a púrpura de Tiro nasce uma flor e toma uma forma como a dos lírios, se a cor para estes não é púrpura será neles de prata. Isto não é suficiente para Febo (este foi de fato o autor da honra): ele mesmo grava seus gemidos nas folhas, e Ai, Ai! A flor tem a inscrição, e a flor é conduzida pela letra funesta.</p>

Outra constituinte das figuras de ação é a cena. Ela corresponde aproximadamente ao tempo dos acontecimentos. No excerto abaixo destacamos o momento da ação do jovem Jacinto, que ocorre durante o tempo dos acontecimentos:

TEXTO LATINO	TRADUÇÃO
Protinus imprudens actusque cupidine lusus Tollere Taenarides orbem properabat; at illum Dura repercussum subiecit ab aere tellus In uultus, Hyacinthe, tuos. 185	Imediatamente, o imprudente jovem, precipitou-se em pegar o disco, movido pelo desejo de participar do jogo, mas por outro lado a terra dura lançou-o em tua face num açoite repellido oh! Jacinto.

Por fim, a pausa indica que o tempo da história para e o discurso prossegue como é o caso do excerto abaixo:

TEXTO LATINO	TRADUÇÃO
Nec genuisse pudet Sparten Hyacinthon honorque Durat in hoc aeui celebrandaque more priorum Annua praelata redeunt Hyacinthia pompa.	Não se envergonha Esparta de ter gerado Jacinto: fortifica com o tempo e segundo os costumes dos antepassados devem ser celebrados. Permanece até o dia de hoje os festejos de Jacinto.

VI – Conclusão

A cultura romana era muito voltada ao culto dos mitos e dos deuses. Essas lendas remontavam à fundação da Cidade e foram perpetuados de geração a geração. Os grandes feitos dos heróis fundadores de Roma e da vitória dos guerreiros em campos de batalha foram cantados em epopeias, a começar pelo poeta Nêvio, já no que seria o embrião de uma cultura literária romana.

No Século de Augusto, a poesia lírica tomou um novo rumo. Augusto foi um grande conservador. Ao mesmo tempo em que realizava mudanças, fazia com que as pessoas acreditassem que estava restaurando costumes antigos. Amante das artes construiu enormes templos de mármore para que todos pudessem ver a grandiosidade de seu governo. Amante também da literatura, contou com a ajuda de seu amigo Caio Mecenas para encorajar poetas e escritores a narrar os mitos e lendas romanos.

Mecenas foi um grande patrono dos artistas e, através de sua influência, conseguiu que as poesias de poetas como Virgílio e Horácio exaltassem o governo de Augusto e promovessem um retorno aos costumes do passado de Roma. Porém, Tibulo não era tão hábil em concretizar uma vida dentro de um ideal impossível e com Ovídio ocorre o completo rompimento desse ideal. Ovídio, que na juventude foi amigo de Tibulo, é uma espécie de herdeiro dos *poetae noui* (“poetas novos”). Formado na sociedade galante de Roma, o poeta escreveu sobre o amor, cantando, por exemplo, sua paixão pela figura de Corina. Escreveu outras obras que lhe renderam a glória, como as *Heroídes*, os *Amores*, a *Arte de amar* e *Metamorfoses* – além das pungentes elegias produzidas no exílio.

Metamorfoses é um dos poemas mais famosos de Ovídio e um importantíssimo trabalho, considerado de caráter enciclopédico, sobre mitologia. Na obra, Ovídio aborda lendas e mitos romanos com tema frequentemente amoroso e completamente influenciado pela erudição helenística. É um longo poema de versos hexâmetros formado por quinze livros. Eles são compostos por aproximadamente duzentas e cinquenta lendas que apresentam figuras mitológicas, como deuses e ninfas, e intercala personagens fictícias e personagens reais que passam por algum tipo de metamorfose, seja se transformando em árvores, plantas ou animais.

No excerto que narra a metamorfose do jovem príncipe espartano, nos deparamos com o amor que o deus Febo desenvolveu pelo jovem. O vocabulário específico com

palavras de amor demonstra a predileção do deus pelo mancebo. A erotização do mito com os corpos nus mantendo contato físico, a lembrança do amor gravada na boca que se recorda, a inscrição do amor na pétala da rosa.

Usando a teoria da análise da narrativa, dividimos o texto em seis partes norteadoras do enredo. De forma diferente da apresentada normalmente pelas narrativas, encontramos um prólogo introdutório, que apresenta o desfecho do mito, e um epílogo, com a tradição das festas em louvor a Jacinto.

O enredo é guiado pelo elemento causador de tensão, o conflito, que se apresenta pela morte do jovem e o amor não concretizado. A narrativa flui através da introdução do amor entre as personagens, desenvolve-se com os preparativos até o jogo de discos, tem seu clímax com o ferimento do jovem, e finaliza com a metamorfose de Jacinto em uma flor púrpura como os lírios.

A narrativa segue contando um tempo onde os deuses viviam livremente entre os humanos, podendo, inclusive, haver relacionamentos amorosos entre eles. E a narrativa é descrita pelo olhar atento do poeta, que usa o pergaminho como uma tela, imprimindo movimento e cores em suas imagens. Através de sua pena, é possível sentir, e até ver, a dor do deus diante de um jovem sem vida. E seu lamento ecoa dolorosamente.

A visão desse poeta narrador nos aproxima de um tempo imaginário e nos conduz pelos montes íngremes junto com as personagens. Bem ali, no meio da praia, nos coloca como expectadores do desfecho fatal que um inocente jogo de discos poderia trazer. E ali, naquele momento, o foco do narrador nos direciona para um epitáfio inscrito na pétala de uma flor. A marca desse amor fica para sempre gravada como um lamento na pétala de um amor-perfeito que sempre desabrocha com os primeiros ventos da primavera.

VII – Bibliografia

ANDRÉ, Carlos Ascenso. *Caminhos do amor em Roma: sexo, amor e paixão na poesia latina do séc. I a. C.* Lisboa: Edições Cotovia, 2006.

ARIÈS, P.; DUBY, G. *História da vida privada: do império romano ao ano mil I.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ARIÈS, P.; BÉJIN, A. (orgs.). *Sexualidades ocidentais: contribuições para a história e para a sociologia da sexualidade.* Trad. Lygia Araújo Watanabe e Thereza Christina Ferreira Stummer. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega volume I.* Petrópolis: Vozes, 1988.

CABRAL, Luiz Alberto Machado. *O hino homérico a Apolo.* Tradução, comentários e notas Luiz Alberto Machado Cabral. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

_____. *A Biblioteca do Pseudo Apolodoro e o estatuto da mitografia.* Tese de Doutorado. Campinas: UNICAMP, 2013.

CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina.* São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa. *Metamorfoses em tradução.* Trabalho de Pós-Doutoramento. São Paulo: USP, 2010.

CARMO NETO, Júlio Maria do. *Metamorfoses X, o livro de Orfeu: introdução, tradução e notas.* Dissertação de Mestrado. Campinas, SP: [s.n.], 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números).* Trad. Vera da Costa e Silva (et al.). Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CONTE, Gian Biagio. *Latin literature: a history.* Translated by Joseph B. Solodow. Baltimore And London: The Johns Hopkins University Press, 1999.

COSTA, Elisabete da Silva. *A Magia nos Amores de Ovídio: Propaganda Política ou Paródia Divertida?* Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

CUATRECASAS, Alfonso. *Erotismo no império romano.* Rio de Janeiro: Record: Rosa dos tempos, 1997.

ESTEVES, Anderson Martins; AZEVEDO, Kátia Teonia; FROHWEIN, Fábio (orgs.). *Homoerotismo na Antiguidade Clássica.* Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras – Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, 2014.

EYLER, Flávia Maria Schlee. *História antiga: Grécia e Roma: a formação do Ocidente.* 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2014.

FEDELI, Paolo. *A poesia de amor*. In: CAVALLO, Guglielmo, FEDELI, Paolo e GIARDINA, Andrea. *O espaço literário da Roma antiga*. Tradução Daniel Peluci Carrara, Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010.

FEITOSA, Lourdes Conde. Masculino e feminino na sociedade romana: os desafios de uma análise de gênero. In: CANDIDO, Maria Regina (org.). *Mulheres na antiguidade: novas perspectivas e abordagens*. Rio de Janeiro: UERJ/NEA, 2012.

FUNARI, P. P. *Grécia e Roma*. São Paulo: Contexto, 2009.

FUNARI, P.P.; FEITOSA, L. C.; SILVA, G. J. (orgs.). *Amor, desejo e poder na Antiguidade: relações de gênero e representações do feminino*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

GAILLARD, Jacques. *Introdução a Literatura Latina: das origens a Apuleio*. Trad. Cristina Pimentel. Mem Martins: Inquérito, 1994.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 9ª ed. São Paulo: Ática, 2006.

GRIMAL, Pierre. *História de Roma*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. *O amor em Roma*. Trad. Hildegard Fernanda Feist. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *O império romano*. Trad. Isabel Saint-Aubyn. Lisboa: Edições 70, 2014.

_____. *O século de Augusto*. Trad. Rui Miguel Oliveira Duarte. Lisboa: Edições 70, LDA, 2008.

GRANDAZZI, Alexandre. *As origens de Roma*. Tradução Christiane Gradwohl Colas. São Paulo: E. UNESP, 2010.

GUGLIELMO, Cavallo; FEDELI, Paolo; GIARDINA, Andrea. *O espaço literário da Roma antiga. Volume I: A produção do texto*. Trad. Daniel Peluci Carrara e Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010.

HARDIE, Philip; BARCHIESI, Alessandro; HINDS, Stephen. *Transformaciones ovidianas: ensayos sobre Metamorfosis y su recepción*. Coordinado por Maria Eugenia Steinberg. Buenos Aires: Editorial de La Facultad de Filosofía y Letras/ Universidad de Buenos Aires, 2009.

JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

KONSTAN, David. *A amizade no mundo clássico*. Trad. Marcia Epstein Fiker. São Paulo: Odisseus Editora, 2005.

KOOGAN, Abrahão; e HOUAISS, Antônio. *Enciclopédia e dicionário ilustrado*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1995.

- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1985.
- LESSA, Fábio de Souza; CARVALHO FILHO, Silvio de Almeida. Masculinidade? Uma reflexão comparativa. In: LESSA, Fábio de Souza (org.). *Poder e trabalho: experiências em história comparada*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- MARMORALE, Enzo. *Historia da literatura latina*. Trad. João Bartolomeu Junior. Vol. I. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1974.
- MARTIN, Thomas R., *Roma Antiga: de Rômulo a Justiniano*. Trad. Iuri Abreu. Porto Alegre: L&MP, 2014.
- MOTA, A.J. e SOUZA, Z. *Beijos de mel com sabor de ambrosia: considerações sobre o homoerotismo na poesia catuliana, a partir dos poemas 48 e 99*. Revista Eletrônica Antiquidade Clássica ISSN 1983 7614 – No. 010/ Semestre I/2015/ pp.06-14.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995.
- OLIVA NETO, João Angelo. *O livro de Catulo*. São Paulo: EdUSP, 1996.
- OVIDE. *Les métamorphoses*. Texte ét. par Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1929.
- OVIDIO. *Le metamorfosi*. Tradotte da Ferruccio Bernini. Bologna: Nicola Zanichelli Editore, 1933.
- OVÍDIO . *Primeiro livro dos amores*. Tradução de Lucy Ana De Bem. São Paulo: Hedra, 2010.
- PARATORE, Ettore. *História da literatura latina*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1983.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica. Vol. II – cultura romana*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2009.
- PIGANIOL, A. *História de Roma*. Argentina: Editorial Universitária de Buenos Aires, 1961.
- PINSKY, J. *As primeiras civilizações*. São Paulo: Contexto, 2010.
- PUCCINI-DELBEY, Géraldine. *A vida sexual na Roma Antiga*. Rio de Janeiro: Edições Texto & Grafia, 2010.
- RIBEIRO, Jacyára. *Recordação amorosa de Catulo*. Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado, 1983.
- SILVA, Márcia Regina de Faria da. *O trágico nas Heróides de Ovídio*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

SOBRAL, Gilson. *Mito e logos*. Brasília: Círculo de estudos clássicos de Brasília: Thesaurus, 2001.

THELM, Neyde (Coord.). *Linguagens e formas de poder na antiguidade*. Rio de Janeiro: FAPERJ/ Mauad, 2002.

VEYNE, PAUL. *O império Greco-romano*. Trad. Marisa Rocha Motta; revisão técnica Mary Del Priori. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.

_____. *Sexo e poder em Roma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *A elegia erótica romana*. São Paulo: Brasiliense, 1985.