

REPRESENTAÇÕES DA MULHER NA POESIA LATINA

Aécio Flávio de Carvalho*

Resumo

Na Literatura Latina, os poetas consagraram figuras femininas que a tradição artística vem, continuamente, imortalizando literária ou plasticamente. Destas, este trabalho considera Dido e Lésbia, figuras criadas, respectivamente, por Virgílio e Catulo, objetivando uma amostragem de como os dois grandes poetas trabalham as personagens femininas, construindo, cada um a seu modo mas sempre com grande arte, magníficas representações da mulher e dos sentimentos amorosos que as dominam ou pelos quais o homem é dominado.

Palavras-chave

Catulo; Figuras Femininas; Literatura Latina; Virgílio.

Abstract

In Latin Literature, poets have acclaimed feminine figures which the artistic tradition has continually immortalized through literature or plastic arts. Among them, this paper takes into consideration Dido and Lesbia, respectively created by Virgil and Catullus, in order to show how two great poets elaborate female characters, building magnificent representations of women and the passionate feelings which dominate them and through which men are dominated.

Keywords

Catullus; Poetry; Representation; Virgil; Woman.

* Departamento de Letras da Universidade Estadual de Maringá – UEM - 87020-900 - Maringá - PR. E-mail: sec-dle@uem.br

A tradição clássica consagrou para a posteridade uma extensa galeria de figuras femininas. Notáveis pela auréola mítica, muitas vezes, outras tantas realçadas pela dramaticidade das suas histórias, e algumas singularizadas pela doçura do amor – essas mulheres tiveram seus nomes transformados em símbolos, em estereótipos dos quais a arte, nas suas diversas formas de expressão, em todos os tempos posteriores, apropriou-se, tornando-os patrimônio comum da humanidade.

Correndo o risco de me tornar maçante pela menção do que é, aparentemente, óbvio, desfilio, a seguir, um rol dos nomes mais significativos, apenas para rememoração, visto que, alguns deles, se tornaram tão comuns à nossa vivência que, por vezes, esquecemos da sua origem. Nomes como Afrodite, Aglaé, Agripina, Alcione, Alcmena, Aletéia, Andrômaca, Andrômeda, Antígona, Ariadne, Ártemis, Atená ou Atenas, Aurora; as Bacantes; as Camenas, Camila, Calíope, Calipso, Cibele, Cíntia, Circe, Cleópatra, Clio, Clitemnestra, Clódia, Corina, Cornélia, Creusa ou Créusa; Dafne, Danae, Danaide, Djanira, Délia, Deméter, Diana, Dione, Dirce; Electra, as Erínias, as Eumênides, Eurídice, Europa; Fedra, as Fúrias, Gaia ou Géia, Clauce, Górgona; Harmonia, Harpias, Hebe, Hécuba, Helena, Hera; Ifigênia, Io; Jocasta, Júlia, Juno; Lavínia, Leda, Lésbia, Lídia, Lígia Lucília, Lucrecia; Medeia, Medusa, Melpômene, as Mênades, Messalina, Minerva, Moira, as Musas; as Nereidas, as Ninfas e Níobe; as Parcas, Partênope, Pasífae, Penélope, Perséfone, Pirra, Políxena, Proséripina; Quimera; Réia Silvia, Safo, Selene, Sêmele, as Sereias; Têmis, Tétis, Tânatos: Urânia; Vênus e Vesta – são, hoje, patrimônio da cultura comum, largamente empregados nas mais diversas áreas da expressão lingüística ou plástica, muitas vezes já desvinculados da situação que lhes deu origem ou notoriedade.

Neste espaço, interessa-nos o destaque de dois nomes, sem ressaibos latinos, mas eternizados pela poesia latina.

Começemos pela poesia épica. Nem latino nem grego, um nome impõe-se à lembrança, especialmente: Dido, a rainha de Cartago, consagrada pela poesia de Virgílio, que lhe dedicou, inteiro, o canto IV da epopéia "Eneida".

Antes da personagem, uma síntese da concepção geral do imortal poema, para melhor acompanhamento das considerações que virão.

O objetivo de Virgílio, na "Eneida", é, a um tempo, político e artístico. Há um objetivo político quando a obra se insere nas intenções explícitas do imperador Augusto de incentivar a criação de uma obra que, captando as fulgurações dos vultos e das lendas de um antepassado mitológico, se constituísse num monumento às glórias do império de Roma, naquele momento universal; isto, sem descurar das convenientes luzes sobre a ascendência mítica daquele que – no clímax das conquistas – ensejava ao mundo a paz, a *pax augusta*. O objetivo artístico flui, naturalmente, do estro genial do autor que, por sua vez, corresponde, talvez conscientemente, ao anseio romano de rivalizar com os gregos, deles se servindo, literariamente, como perene motivação. Assim, a "Eneida", seria "a grande contrapartida dos poemas homéricos". Tanto o é que a estrutura do poema virgiliano é a mesma estabelecida por Homero, o que parece enunciado pelas palavras iniciais do poema: *Arma virumque cano...* Eu celebro as armas e o homem...

Na verdade, Virgílio celebra, primeiro, o homem, Enéias – como sabemos – que, fugindo de Tróia após a lendária guerra, vai atrás do destino que os deuses lhe impuseram, de fundar Roma, no Lácio; mas, para chegar à região, curte heroicamente extraordinárias peripécias viageiras, que lembram a "Odisséia", narrando a volta de Ulisses para os braços de Penélope, não sem, antes, enredar-se nos laços amorosos de Calipso e livrar-se dos ardis feiticeiros de Circe. Na "Eneida", a Calipso do herói troiano será Dido; mas, ao contrário do que acontece com Ulisses, depois do interlúdio amoroso – no qual, aliás, nenhum dos dois é agente mas são, ambos, enleados pela

sedução feminina, da qual só se desvencilham por intervenção dos deuses – Enéias não vai encontrar o repouso no seio da mulher da sua vida; antes, deverá cumprir a missão que os deuses lhe outorgaram e deverá lutar. A esta luta é que alude o poeta na primeira parte do verso inicial; faz, então, na segunda parte do poema, o poema da guerra: tal qual Homero o fizera na “Ilíada” em relação às lutas junto à Tróia, Virgílio narra as vicissitudes das armas teucras contra as tribos itálicas, na conquista do espaço aonde vai se erigir a cidade de Roma, no Lácio.

Feita, assim, a síntese da *Eneida*, podemos voltar para o nosso tema e focalizar, no poema, as figuras femininas.

Sem nos atermos às figuras anônimas, nem às semideusas; sem mesmo fixarmos as deusas Vênus e Juno, estas – em última instância – mulheres cuja vaidade e ciúmeira feminina tecem o enredo da paixão de Dido; citemos, de passagem, personagens femininas apenas esboçadas, como a amorosa Hécuba; a *infelix* Andrômaca, a esposa de Heitor; Helena, distinguida na *Eneida* pelo epíteto solene de *egregia coniunx*, a nobre esposa, a mulher fatal, cuja beleza desencadeara a luta sangrenta; Creúsa, a primeira esposa de Enéias, amada pelo herói a ponto de ser lembrada, num contraponto (proposita?) com Helena, como *dulcis coniunx*, uma doce esposa; Lavínia, a esposa latina prometida ao herói, causa involuntária de lutas e desgraças, penhor inconsciente da união dos teucros e itálicos, condicionada pelo Destino ao êxito final da conquista do Lácio. Citemos mais, com alguma ênfase, Amata, a rainha mãe de Lavínia, que enlouquece de dor por ver os fados distorcerem a sorte da filha e da Itália, fazendo ela mesma para si o nó da força e da morte infamante.

Com a ênfase que se impõe, lembremos Camila, depois de Dido a figura feminina mais bem elaborada da *Eneida*, a guerreira, comparada por Virgílio a um gavião, de belo porte e de forte gênio, uma *aspera virgo*, virgem, voluntariosa, mas mulher capaz de distrair-se pela elegância armada de um jovem inimigo e, no embevecimento, cair vítima de um dardo certeiro. O poeta constrói-lhe a figura desde o berço. E o faz pela boca de Diana, como que lhe preanunciando a índole belicosa; ficamos sabendo que, bebê ainda, Camila fora salva pelo pai, numa fuga aventureira através de batalhas; que mal dava os primeiros passos e já o pai lhe punha nas mãos um dardo e nos ombros um arco e setas; que em lugar de redes de ouro para os cabelos e de longos vestidos flutuantes, pendia-lhe, desde a cabeça, uma pele de tigre; que vivia a dura vida dos pastores e bebia leite de égua selvagem; que, ainda menina de mão delicada, arremessava dardos infantis e fazia girar a funda sobre a cabeça, já capaz de abater o cisne branco. A intenção de Virgílio, explícita no primeiro verso da epopéia, de recordar aos romanos da época de Augusto a saga dos antepassados, cumpre-se assim também no entusiasmo transparente com que o poeta delinea a figura admirável de Camila que era, ela sim, autenticamente itálica, razão pela qual o poeta a distingue como “formidável donzela” e apresenta como “honra da Itália”, *decus Italiae*, realizando, na projeção dela, mulher mas antepassado legítimo, a proposta de exaltação das virtudes ancestrais. Entretanto, numa comprovação da sua criatividade artística, o poeta dá-lhe um fim às ações violentas e a repõe no presumido lugar comum da alma feminina fazendo-a morrer – ludíbrio do destino – mulher deslumbrada por uma visão masculina.

Está na hora de fazer uma pergunta metódica: e Dido, como se encaixa neste poema-celebração da guerra?

Antes do mais, reconheçamos Dido, tal como o poeta a apresenta. Sintomaticamente, a primeira referência nos diz que ela é “desconhecedora do destino”. Ou seja, ela será um instrumento útil para que se cumpra a vontade soberana do pai dos deuses, indicada, claramente, a Vênus: *Enéias fará na Itália grande guerra e domará os povos ferozes e dará leis e cidades aos homens... Tempo*

virá, após decorridos muitos lustros... nascerá César, troiano de bela origem, que estenderá seu império até o Oceano e sua fama até os astros...

Mas que mulher é essa Dido? É Vênus quem explica, respondendo à igual pergunta de Enéias; Dido viera da Fenícia, de Tiro, onde tinha sido esposa de Siqueu, e de onde, quando o marido foi assassinado, fugira, no comando de uma frota em que a acompanharam os tírios inimigos do assassino. Mesmo nesta desventura era, pois, uma mulher forte: *dux femina facti*, uma mulher a comandante da expedição.

E a sidônia Dido erguera, em Cartago, aproveitando os tesouros do ex-marido, uma cidade-estado, onde reinava, belíssima e poderosa, cobiçada pelos reis vizinhos, que lhe disputavam, com a união política, a intimidade da alcova.

É assim, deslumbrante de beleza, comparada com Diana, “a deusa que leva a aljava ao ombro e, andando, excede a todas as demais” que Enéias pela primeira vez vê a rainha. Para ali, para Cartago, ele tinha se desviado com sua frota, batida pelos solavancos das ondas do mar, revoltas por artes dos furores de Juno.

Ela, em contrapartida, à vista do herói, ao qual Vênus, sua mãe, dera magnífica cabeleira e o esplendor da mocidade, dotando-o de graça sedutora, ficou-se estupefata.

Desta forma o poeta prepara o leitor para o romance que os magníficos personagens viverão dentro em pouco, atribuindo tudo – é claro – à alcoviteirice interesseira das deusas Vênus e Juno.

Dido, primeiro vitoriosa na viuvez prematura, logo em seguida rainha capaz de desdenhar a cobiça de reis vizinhos por fidelidade ao esposo falecido, *dux femina facti*, comandante das ações no seu reino, onde distribuía a justiça e promulgava leis, e, até ali, dona do seu coração e dos sentimentos, é, desde esse encontro fatal, impiedosamente arriada de sua majestade pela força de uma paixão, gradativamente mais corrosiva: mais que rainha, Dido se demonstrará fêmea; despojando-a da majestade, o poeta desvendará sua condição de mulher carente de amor e do gozo do sexo. Transformando os deuses em instrumentos do romance que engendra, o poeta mostra Citeréia maquinando para que Cupido abra-se a rainha *com furioso ardor e penetre seus ossos com o fogo do amor*; e, pouco depois, descreve-a devorada por uma chaga silenciosa que lhe rói o fundo do coração. Os adjetivos característicos da grandeza vão sendo mudados, primeiro para a indicação do óbvio: a sidônia Dido, a fenícia Dido; e depois para a expressão da comiseração para com a infelicidade amorosa da mulher, o que, que mesmo em latim, fica transparente: *infelix* (I, 712), *misera* (I, 719), *infelix Dido* (I, 749), num crescendo que evoluirá para *miserrima* (IV, 117), e daí para o desenlace, primeiro indiciado com *moritura* (IV, 308) e *moribunda* (IV, 323) e, enfim, consumado com o mesmo adjetivo-verbal *moribunda*, nos versos 529 e 604 do IV Canto.

A progressiva transmutação da personagem, de mulher que domina para mulher que é dominada, passa por situações de intenso conflito psicológico, do qual participa sua irmã e confidente, Ana. Com Ana, Dido abre o coração; suas palavras indicam a profundidade da ferida causada por Cupido:

Quem é este hóspede estranho... Que nobreza exprime seu rosto! Que alma valente e que façanhas! Creio... que ele é da raça dos deuses! ...depois do destino do Siqueu... só este subjogou meus sentidos... reconheço os vestígios da antiga chama.

E, entretanto, jura, invocando Júpiter, que não vai trair a memória do marido. Jura, mas o que quer ouvir da irmã são palavras de condescendência à sua paixão. E, sentindo a culpa de uma traição póstuma, passa a imolar vítimas aos deuses como que implorando a paz da consciência, o que o próprio poeta ironiza:

Ai! (...) Para que servem os votos e os santuários a uma mulher delírio?
Sutil flama devora sua medula e uma chama silenciosa vive no fundo do
seu coração.

Explícito na metáfora, Virgílio mostra Dido não mais como rainha, mas como uma corça atingida pela flecha, desvairada pela dor, que leva por onde vai a seta mortífera cravada na carne.

Só faltava mesmo a consumação da paixão. Para isto concorreu a vontade das deusas inimigas, Vênus e Juno, num conluio incomum urdido pelo poeta para tecer o mais belo romance de amor da latinidade. Através das deusas, Virgílio preparou a ocasião: durante uma caçada; preparou o cenário: na mata, dentro de uma caverna; preparou as circunstâncias: os dois amantes sozinhos, isolados dos demais da comitiva por uma tempestade providencial de granizo; e ainda insinua que o estrondo de um trovão ou o fulgor de um raio jogou a rainha nos braços do herói: *fogos brilharam no éter cúmplice dessa união*. Entretanto, era o começo do fim. E o poeta anuncia: *Aquele dia foi para Dido a primeira causa da sua morte e das suas desgraças*.

É que a união, para Dido definitiva, para Enéias era um entrave. No calor da paixão, ele nem estava se dando conta disso, vinha se esquecendo que os deuses lhe tinham dado uma missão. Mas o onipotente Júpiter, através do seu fiel mensageiro Mercúrio, trata logo de reavivar a memória do herói que, embora embriagado de paixão, era-lhe fiel, era, antes de tudo, o piedoso Enéias. Tão piedoso com os deuses que se fez impiedoso com a amante, não obstante os rogos dela; chamando-a Elissa, isto é, feliz, contente, protesta que não a esquecerá jamais; mas vai cumprir o seu destino. Dido, furiosa, ainda lhe lança em rosto a perfídia, que ele é um animal, que é uma rocha insensível... Em vão; Enéias vai partir, com todos os seus.

Ela, nos termos precisos do poeta, *vero infelix, fatis exterrita, mortem orat: taedet caeli convexa tueri*, verdadeiramente infeliz, enfurecida com o próprio destino, clama pela morte: a luz do céu a aborrece. E mais: vencida pela dor, abandona-se aos seus furores e resolve morrer. Premeditou a morte; engana a própria irmã e a faz erguer uma pira, como quem vai fazer uma oferenda; no alto da pira invoca alguma divindade que tenha cuidado dos que amam com amor não-correspondido, se é que exista alguma, para que lhe faça justiça e a vingue.

Ele, já no navio mas ainda ancorado, recebe novas advertências de Mercúrio, sendo prevenido de que *varium et mutabile semper femina*, a mulher é sempre volúvel e mutável. E, então, se apressa e parte.

Ela, o poeta a deixa só, nós últimos instantes; sem a irmã, sem qualquer companhia; só, ela, no alto da pira, precipita-se sobre uma espada e morre. Morre uma mulher amante, não uma rainha; ou, se quiserem, morre uma rainha que é, antes de tudo, mulher. Morre por amor ou morre sentindo-se culpada por ter amado?

Nos estertores da morte, o último pensamento é para o amante. Não com amor, mas agourando-lhe a vingança. Ela mesma não pode vingar-se; mas agoura que a vingança se cumpra através dos seus súditos, aos quais pouco antes rogava:

Haec precor, hanc vocem extremam cum sanguine fundo, tum vos, o Tyrii, stirpem et genus omne futurum exercete odiis.

Rogo-lhes isto, este o último grito que exalo com meu sangue: persegui com vosso ódio a sua raça e a toda a sua descendência.

Ao extinguir a ação da personagem no enredo do poema, Virgílio, de certa forma justifica-lhe a presença não tanto para o enredo da narrativa mesma, mas para o entendimento da história romana futura, quando cartagineses e romanos se defrontarão em guerras sangrentas, muito antes de Roma conseguir tornar-se a *domina gentium*.

Dentro da *Eneida*, a história do amor de Dido não se configura como a história do amor de Enéias. Quero dizer que, para o enredo de uma epopéia concebida como a celebração do herói fundador de Roma e das suas lutas para a conquista do Lácio, amostra especular, no passado, das glórias da *Vrbs* no *Orbis* do futuro, a presença de Dido poderia ser dispensável.

Não foi dispensável, entretanto, à genialidade criadora de Virgílio que, fugindo ao modelo homérico, concebeu, inserido dentro de uma obra épica, um conto de amor; um conto de amor trágico, cujo inegável apelo emocional vem atravessando os séculos. Dido, será sempre lembrada. Neste sentido, as palavras dirigidas por Enéias à rainha no primeiro encontro dos dois, foram proféticas:

Enquanto os rios correrem para os mares, enquanto as sombras das árvores percorrerem os vales dos montes, enquanto o céu alimentar os astros, sem cessar tua glória, teu nome e teus louvores permanecerão entre nós, quaisquer que sejam as terras...

E assim, cumprindo a profecia virgiliana, encerremos nossas considerações sobre Dido. Com certeza, a epopéia **Eneida** perde grandeza e substância artística se, na sua análise, se prescindir da evocação dessa magnífica figura de mulher.

Da poesia lírica latina – sem menosprezo nenhum a Delia ou a Nêmesis de Tibulo, sem desfavor a Cíntia, a musa de Propércio – lembremos, para as presentes considerações, o nome de Lésbia, a inspiradora de Catulo.

De Lésbia, penso que se pode dizer, inicialmente, num contraponto ideal com Dido, abandonada pelo amado, que foi a amada que abandonou amante, que foi o “castigo” do amante.

Não interessa questionar se existiu ou não a mulher Lésbia, se Lésbia é pseudônimo e, então, qual teria sido a musa inspiradora do poeta. Tenhamos por unânime, hoje, a concepção de que a poesia é ficção; conjecturar sobre qual teria sido o embasamento no real para o emergir do eu-poético nos versos catulianos não serve ao nosso interesse próximo. Quando muito, concordemos com a opinião dos que entendem que, se Lésbia não existiu de fato, Catulo a inventou. E o fez com tal arte, que a sua “Lésbia poética” vale por si mesma. Fixemo-nos nesta, então.

A obra poética de Catulo condensa-se nos 116 *carmina* que dele restaram, que, aliás, documentam, e muito bem, o modelo alexandrino de fazer poesia, isto por volta da primeira metade do século anterior a Cristo (Catulo viveu entre 87 e 54, datas ainda discutidas pela crítica). Para os objetivos deste texto, enquadrar Catulo como alexandrino, um dos *poetae noui*, significa, sobretudo, dar realce às características do modelo: o cultivo da arte pelo gosto da arte, a poesia como expressão da subjetividade, a liberdade de escolha do tema e da forma, o olhar sobre o cotidiano, o sentimento sobre a razão, a irreverência sobre a formalidade. Serve isso, também, de explicação genérica para a opção de Catulo pela linguagem espontânea, por um lado, e, por outro, pela temática, preponderante, da paixão amorosa.

Esta, a paixão amorosa de Catulo, leva o nome ou pseudônimo de Lésbia, provavelmente como referência à lendária amante de Lesbos, Safo, que o poeta admirou tanto a ponto de parafrasear-lhe uma das odes mais famosas no *carmen* 51; vamos partir de um excerto deste *carmen* para entrar na tentativa de refigurar Lésbia:

*nam simul te,
Lésbia, aspexi, nihil est super mi
Vocis in ore,
Lingua sed torpet, tenuis sib artus
Flamma demanat, sonitu suopte
Tintinant aures, gemina teguntur
Lumina nocte.*

pois assim que te
Vejo, Lésbia, nem um fio de voz
Resta em minha boca,
A língua, porém, se paralisa; uma chama sutil
Se espalha pelos meus membros; com ruído interno
Tintinam os ouvidos, os olhos se cobrem
Com dupla noite

Começar pelo poema 51, assim *in medias res*, não significa uma desconsideração ao que se poderia imaginar que tivesse ocorrido, a saber, um processo crescente de, digamos, possessão amorosa. Na verdade, a classificação dos 116 *carmina*, tal como se apresenta, hoje, não pretende respeitar uma cronologia da composição, de resto impossível de ser adequadamente reconstituída. Quando muito, é lícito conjecturar que os sentimentos do amante estavam desgastados em 57 a. C., ano em que o poeta deixa Roma, no séqüito de Mêmio, rumo a Bitínia, o que, se não autoriza afirmar, sugere uma “fuga” por desilusão amorosa.

O que se quer, escolhendo os versos acima, é, de imediato, mostrar o eu-poético submisso, devorado pelo fogo da paixão amorosa e, desta forma, exibir a força dominadora da mulher amada, capaz de entorpecer os sentidos do amante com sua simples presença. Efeito não intencionado mas que não pode ser esquecido é a expressão humana do sentimento, contrastante com grandiloqüência e solenidade da forma e do gênero épico. Neste, em que se pretende a consagração do momento heróico, releva-se a figura do amado altaneiro e impassível diante da amante angustiada; no momento alexandrino, grava-se o reverso da medalha e o destaque é a amada insensível ante o amante sofredor.

Da coletânea dos *carmina*, distingue-se um número expressivo de poemas em que Lésbia aparece de maneira seguramente identificável como motivação explícita da expressão amorosa do eu-lírico, ensejando uma *separata* mais que suficiente para que se possa avaliar o quanto a musa-amada, pessoa histórica ou personagem criada, significou para o poeta, amante real ou fingidor. Desta *separata*, alguns destaques e algum comentário pontual:

1. Nos poemas II e III, amada é, ternamente, por quatro vezes, distinguida com o tratamento “minha menina”,

Passer, deliciae meae puellae (II, 1)
Pássaro, encanto da minha menina
Passer mortuus est meae puellae,
Passer, deliciae meae puellae (III, 3,4)

Morreu o pardal da minha menina,
O pardal, encanto da minha menina

Tua nunc opera meae puellae
Flendo turgidoli rubent ocelli (III, 16,17)

Agora, por tua causa, estão vermelhos de chorar
Os olhinhos inchadinhos da minha menina!

Toca-nos, nestes poemas, a ternura intensa do quadro, trazendo-nos diante dos olhos cenas recorrentes no âmbito familiar: a menina brincando com o pássaro, acalentando-o junto ao seio (*quicum ludere, quem in sinu tenere* [II, 2]); o pássaro, que bem conhecia a dona, saltitando e pipiando (*nam mellitus erat suamque norat* [III, 6], *circumsiliens modo huc modo illuc* [III, 9]); e, a um tempo, a sugestão da paixão (*tecum ludere sicut ipsa possem et tristis animi leuare curas* [II, 9-10]) capaz de fazer o amante sofrer, com a amada, a perda do pardal, amaldiçoando o Orco que

devora toda beleza. Neste momento, leio no possessivo *mea* uma sensação de segurança do amante

2. O *carmen V* é clássico e consagra, por assim dizer, o conflito de gerações:

*Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,
rumoresque senum seueriorum
omnes unius aestimemus assis (V,1-3)*

Vivamos, minha Lésbia, e amemos,
e as censuras desses velhos tão severos,
todas valham para nós um só centavo.

O jovem amante se continua sentindo-se seguro da correspondência aos seus sentimentos; prá que se importar com críticas? Vamos amar, muito...:

*da mi basia mille, deinde centum,
dein mille altera, dein secunda centum... (V, 7,8)*

dá-me mil beijos, depois cem,
depois, sem parar, ouros mil, depois cem.

No inebriamento do amor, esquecer as contas, confundir os números e nem ligar para os invejosos, para que não possam pôr mau-olhado no amor:

*... ne sciamus, aut ne quis malus inuidere possit,
cum tantum sciât esse basiorum (V, 11,12).*

3. O poema VII mantém o mesmo tom; o amante quer da amada tantos beijos quantos são os grãos de areia do deserto (VII, 1-4) ou quantas as estrelas do céu (VII, 7-9). Entretanto, essa insistência dele em reclamar os beijos dela podem estar revelando algo mais; aquela nota sobre os invejosos e o mau-olhado (V, 11,12) repete-se (VII, 11,12). Quer dizer algo? E há também, no v. 10, uma expressão reveladora: *uesano Catullo*; o poeta confessa-se louco, fora de si. Louco de amor... fora de si... de ciúme?

4. E já no poema seguinte, num monólogo angustiado, confessa-se infeliz, sente-se... um bobo: *miser Catulle, desinas ineptire* (VIII, 1); lamenta a perda de uma situação, quando os sóis fulgiam e quando, paradoxalmente, confessa, ele era de um homem dominado, um brinquedo nas mãos da amante: *cum uentitabas quo puella ducebat* (VIII, 4); tenta reagir, dizendo de si para si que resiste e que não vai procurá-la mais: *Catullus obdurat, nec te requireret* (VIII, 13,14); mas explode em imprecações de mal contido despeito:

*Scelestâ, uae te; quae tibi manet uita!
Quis nunc te adibit? Cui uideberis bella?
Quem nunc amabis? Cui esse diceris?
Quem basiabis? Cui bella mordebis? (VIII, 16-18)*

Desgraçada, ai de ti! Que vida te espera!
Quem, agora, se aproximará de ti? A quem parecerás bela?
Quem, agora, amarás? De quem dirão que és?
Quem beijarás? A quem morderás os lábios?

Bem se vê que a expressão da dor de cotovelo, em latim como em qualquer língua, é um mote eterno. Bem se vê, também, que Lésbia era poderosa no amor e impunha ao amante uma sujeição total dos sentimentos.

5. É de se imaginar o quanto de sofrimento esta sujeição representaria para o homem, principalmente em se considerando, de passagem, que esse homem era um

cidadão romano, condenado pela tradição a ser sempre o dominador. Por isso, para fazer valer sua condição de *dominus*, ele continua reagindo e, depois de elaborar a síntese cinética das conquistas romanas levadas até aos confins da Índia, entre os hircanos, os árabes, os citas e os partos, das águas do Nilo às do Reno, para além dos Alpes (XI, 2-13), manda recado à mulher a quem ainda chama "*mea puella*", mas, agora, pretendendo mostrar domínio da situação; e anuncia que o recado é de palavras poucas e nada agradáveis, *pauca nuntiate meae puellae non bona dicta* (XI, 15,16): que ela viva e passe muito bem com seus amantes (XI, 15,16).

6. Entretanto, a figura de Lésbia continuará machucando a alma do poeta. Num momento, ele vai lembrar o perfume que a *puella* usa; noutro, confessa a um amigo que está sofrendo e cada vez mais: *malest, Cornifici, tuo Catullo, malest, me hercule, et laboriose et magis magis in dies et horas* (XXXVII, 1,2), vai mal, Cornifício, o teu Catulo, vai mal, por Hércules, e sofre, cada vez mais a cada dia e a cada hora. E quando alguém se atreve a comparar outra *puella* com Lésbia, ele reage: *O saeculum insapiens et infacetum!* (XLIII, 8), ó geração de mau gosto e grosseira!

7. É então que toma emprestadas de Safo as expressões amorosas do poema 51, com o qual iniciamos este passeio pelos poemas catulianos consagrados a Lésbia. É feliz o homem que pode estar com ela: *ille mi par esse deo uidetur* (LI, 1), é como um deus, esse felizardo; mais, ele supera os deuses: *ille ... superare diuos* (LI,2)! Quanto ao eu-lírico amante, a simples visão da amada o arrebatava, o faz perder o controle dos sentidos: *eripit sensus mihi* (LI, 6).

8. Entretanto, ele tenta curar-se deste amor ingrato, *ex hoc ingrato...amore* (LXXVI, 6); suplica aos deuses que lhe arranquem do coração esta peste, esta desgraça, esta terrível doença. A gradação, assim, é o poeta quem faz, em versos que mais parecem uma oração angustiada:

*O dei, si vestrum est misereri, aut si quibus unquam
Extremam iam ipsa in morte tulisti opem,
Me miserum aspiciate et, si uitam puriter egi,
Eripite hanc pestem perniciemque mihi,
Quae mihi subrepens imos ut torpor in artus
Expulit ex omni pectore laetities,
Non iam illud quaero, contra ut me diligat illa,
Aut, quod non potis est, esse pudica uelit;
Ipse ualere opto et taetrum hunc depone morbum.
O dei, reddite mi hoc pro pietate mea.* (LXXVI, 17-26)

Ó deuses, se é próprio de vós a compaixão ou se alguém, alguma vez,
À beira da morte levaste o verdadeiro auxílio,
Dirigi vosso olhar para este infeliz e, se tenho vivido com integridade,
Arrancai de mim esta peste e esta desgraça,
Que como um torpor, se infiltrando no fundo dos meus membros,
Expulsou de todo o meu coração as alegrias.
Já não peço que aquela mulher corresponda à minha estima,
Ou, o que não é possível, queira ser honesta;
Só desejo curar-me e deixar esta terrível doença,
Ó deuses, concedei-me isto em troca da minha devoção!

Os ingredientes do mal de amor mais profundo, da paixão não correspondida e por isso mais doída, estão presentes. Um amor que entorpece como uma droga, que faz sofrer como uma doença. Não está nas condições do próprio indivíduo a cura de um mal tão grande, por isso implora o auxílio dos deuses.

9. Entretanto, quando fica sabendo que a amante se referira a ele, ainda que para injuriá-lo, parece que lhe ressurgue uma esperança, presume que ela ainda o quer, quem sabe julgando-a por si próprio: *non solum meminit . . . irata est; hoc est*

uritur et conquitur, ela não só se lembra . . . está com raiva, isto é, consome-se de ardente desejo (LXXXV).

Que são estes os sentimentos dele, Catulo e/ou eu-lírico, patenteia-se nos versos do poema LXXV, talvez a mais completa e, a um tempo, a mais sintética expressão do sentimento amoroso produzida em língua latina. As palavras, significantes trabalhados para produzir a máxima concisão, concorrem para a expansão máxima do significado, evocando, de impacto, a intensidade do amor e do sofrimento, dramaticamente contraditórios, de todos os apaixonados:

*Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requires.
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.*

Odeio e amo. Talvez perguntes porque faço isso.
Não sei, mas sinto que acontece e me torturo.

A expressão de um amor assim tão arrebatador e pungente, não pode nos fazer perder o sentido do presente trabalho e esquecer o reverso do enunciado poético, ou seja, quanto maior é força do amor que subjuga o homem, mais poderosa e dominadora é a mulher que é o objeto do desejo dele. Aliás, para a compreensão da figura de Lésbia representada por Catulo, é preciso refletir sobre quem é o sujeito e quem é o objeto, quem é agente, quem é paciente nesta relação amorosa da qual temos apenas o testemunho lamentoso de um dos pares. Os textos que temos, e os mais significativos deles foram aduzidos acima, permitem concluir que Lésbia era quem se impunha ao coração do poeta amante, ela quem o tinha subjugado, ela regia; ele, confessa-se dominado, diminuído como indivíduo e como cidadão, torturava-se com isso e, mais ainda, porque se sente impotente para livrar-se da sua doença de amor.

Para os nossos objetivos, Importa, ao final, não a grandeza de uma ou a submissão do outro dos amantes, mas a beleza dos poemas catulianos, capazes de se eternizarem na expressão candente de uma das figuras mais enigmáticas da história da representação literária da personagem feminina, iluminando-se o poeta nas mesmas chamas da paixão amorosa que eterniza.

Dentro da literatura latina, Dido e Lésbia são duas representações de mulher bastante distintas uma da outra. Já dissemos que Dido encarna a amante apaixonada, submissa e, ao final, trágica, ao passo que Lésbia é amada desejada e dominadora que parece, ao final, descartar o amante. Mas não terá sido pela história dessas mulheres, conquanto belas e empolgantes, que estes nomes se fixaram na memória cultural dos tempos. Ou, melhor, não terá sido somente por isso. Para que Dido e Lésbia tenham se tornado protótipo de tantas e iguais mulheres, com histórias de paixões símiles, tanto ou mais arrebatadoras, com certeza, contribuiu a forma impar com que Virgílio e Catulo, genialmente, (re)criaram suas personagens. Virgílio, entendo como válido dizer que é na elaboração da figura de Dido que mais se afasta do molde épico homérico, no qual a personagem feminina e, principalmente, a personagem feminina humana, mal tem individualidade, sugerindo, sempre, a força da dominação masculina, mesmo quando arrebatada pela beleza (caso de Helena) ou atraída pela ternura (Nausica). Virgílio se distingue, sobretudo, quando dá a sua Dido força bastante para a consumação trágica da própria morte, fazendo-a, no momento supremo, dona do seu próprio destino, pretensamente agente da restauração da própria dignidade perdida na paixão amorosa. Catulo, por sua vez, constrói uma heroína mais próxima de nós e da nossa sentimentalidade cotidiana, verbalizando a emoção com expressões que também podemos, e com propriedade, empregar; fala do amor e da amada em situações vivenciais, nas quais o leitor se reconhece, quiçá acordando-lhe no coração calores e dores que só os amantes conhecem.

Assim, Dido e Virgílio, Lésbia e Catulo, afirmando artisticamente sentimentos que são eternos na alma humana são – as criaturas e os seus criadores – igualmente, imortais.

CARVALHO, A. F. Representations of women in Latin Poetry. **Olho d'água**. São José do Rio Preto, v. 1, n. 1, p. 135-145, 2009.

Referências

CARDOSO, Z. de A. *A literatura latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

CATULLE. *Poésies*. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1984.

CATULO. *O cancionero de Lésbia*. Trad. Paulo Sérgio de Vasconcelos. São Paulo: Hucitec, 1991.

JAL, P. *Les dieux et les guerres civiles dans la Rome de la fin de la République*. **Révue des Études Latines**. Paris: Les Belles Lettres, 1963.

NOVAK, M. G. *Dido e a razão de sua morte*. In: **Língua e literatura**. São Paulo: FFCHL-USP, 1991, v. 16, p. 51-6.

PICHON, R. *Les sources de Lucain*..Paris: Ernest Leroux,1912.

VIRGILE. *Oeuvres*.Texte Latin avec introduction et des notes par F. Plessis et P. Lejay. Paris: Librairie Hachette, 1919.

VIRGILIO. *Eneida*. Trad. Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Cultrix, 1999.