



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS PORTUGUÊS

KAROLYNE TELES BRAYNER RANGEL

SOLA PUELLARUM DIGNA EST: A construção da autoria feminina em Sulpícia I

Olinda

2024

KAROLYNE TELES BRAYNER RANGEL

SOLA PUELLARUM DIGNA EST: A construção da autoria feminina em Sulpícia I

Trabalho de Conclusão apresentado ao Curso de
Graduação em Letras Português – Licenciatura
como requisito parcial para obtenção do título
de Licenciada em Letras/Português.

Orientador (a): Prof. Dr. José Alexandre Ferreira Maia

Olinda

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Rangel, Karolyne Teles Brayner.

Sola puellarum digna est: A construção da autoria feminina em Sulpicia I /
Karolyne Teles Brayner Rangel. - Recife, 2024.
102 p.

Orientador(a): José Alexandre Ferreira Maia
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Letras Português - Licenciatura,
2024.

Inclui referências, apêndices.

1. Elegia . 2. Sulpicia I. 3. Literatura Latina. 4. Autoria . 5. Estudos de
Gênero. I. Maia, José Alexandre Ferreira. (Orientação). II. Título.

470 CDD (22.ed.)

A minha avó, Floripes Maria da Silva (*in memoriam*) e ao meu tio, Prof. Dr. Nicodemos Teles de Pontes Filho (*in memoriam*) que, embora ausentes, permanecem vivos em amor e ensinamentos.

AGRADECIMENTOS

ברוך אתה, נצח, אלוהינו מלך היקום המספק את כל מה שאני צריך.

Agradeço à minha mãe, Kátia Cilene, pelo apoio e luta incansáveis sem os quais eu jamais teria chegado tão longe nessa jornada;

Ao meu pai, José Sancho, por sempre me incentivar a seguir os meus sonhos e a vida acadêmica;

Ao meu orientador, Prof. Dr. Alexandre Maia, pela infinita paciência e bondade em acreditar no meu projeto e ao Prof. Robson Rodrigues, não somente pela prontidão e disponibilidade em avaliá-lo, mas pelos valiosos comentários oferecidos;

A todos os pesquisadores que dedicaram suas vidas ao estudo da literatura latina e cujas contribuições foram essenciais para o desenvolvimento deste trabalho. Um agradecimento especial ao Prof. Dr. João Ângelo Oliva Neto, por sua produção acadêmica que me serve tantas vezes como objeto de admiração;

Aos meus professores do Colégio de Aplicação de Pernambuco, por me fornecerem uma base intelectual e humana inigualáveis, sem as quais meu desenvolvimento não seria possível. Dentre tantos, a Sérgio Ramos, Beatriz de Barros, Rodrigo Luna e Kátia Aquino, por serem guias e refúgios em tempos escuros;

A Peron Rios, Júlio César Carvalho e Cristina Almeida, colegas de área e fontes eternas de inspiração dentro e fora de sala e, em especial, a Kátia Barreto, por me promover meu primeiro maravilhamento pela língua latina. Eu certamente não estaria aqui se você não tivesse tirado aqueles cinco minutos de aula (que a mim significaram tudo) para nos mostrar um pouco de latim;

A Marciano Romualdo, pela amizade e confiança que nunca falharam em tantos anos. Que, breve, tenhamos tempo de tomar juntos um café;

E, por fim, a Patrick Souza, a quem sou grata não apenas pelas contribuições diretas a este trabalho, como a tradução de todas as citações em grego e revisão das minhas próprias traduções do latim, mas principalmente, pela companhia amável e persistente ao longo dos anos. *crēscāmus iuncti atque iuxta, semper.*

“De fato, eu me arriscaria a supor que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem assiná-los, foi muitas vezes uma mulher” (WOOLF, 1928, p.62)

RESUMO

Este trabalho analisa os aspectos que podem constituir a autoria da poetisa augustana Sulpicia I nos poemas 3.8 a 3.18 do *Corpus Tibullianum*. Para tanto, buscou-se explorar as propostas e convenções que moldaram a produção do gênero elegíaco no contexto greco-romano, culminando em sua primazia no Principado de Augusto (27 a.C a 14 d.C). Dada a natureza auto-representativa dos poemas estudados, também foi investigada a relação entre a representação feminina e o contexto histórico-social a que as mulheres romanas estavam submetidas, bem como ocorrências de discursos femininos em outros poetas do período. Além disso, foi conduzida uma análise das atribuições de autoria e recepção literária posteriores, examinando como a obra foi transmitida e avaliada por estudiosos ao longo dos anos. Este estudo inclui a tradução e o comentário dos poemas atribuídos a Sulpicia I, analisando a construção da voz poética feminina e uma possível unidade autoral entre eles. Finalmente, propõe-se um projeto pedagógico que utiliza os poemas sulpicianos em um contexto didático no ensino de Língua Portuguesa e Literatura no Ensino Médio, em conformidade com a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) e outros documentos norteadores do ensino no Brasil.

Palavras-chave: Sulpicia I; *Corpus Tibullianum*; Tradução; Literatura Latina; Antiguidade.

RESUME

This paper analyzes the aspects that may establish the authorship of the Augustan poetess Sulpicia I in the poems 3.8 to 3.18 of the *Corpus Tibullianum*. For this purpose, the study explores the notions and conventions that shaped the production of the elegiac genre in the Greco-Roman context, culminating in its prominence during the Augustan Principate (27 BC to 14 AD). Given the self-representative nature of the poems, the relationship between female representation and the historical-social context to which Roman women were subjected is also examined, alongside the presence of female discourse in other contemporary poets. Moreover, an analysis of the later authorship attributions and literary reception is conducted, assessing how these poems have been transmitted and evaluated by scholars over time. The study includes translations and commentary on the poems attributed to Sulpicia I, focusing on the construction of a female poetic voice and the potential authorial unity in these works. Lastly, a pedagogical project is proposed, integrating Sulpicia's poems into the teaching of Portuguese Language and Literature in high school, in alignment with the *Base Nacional Comum Curricular* (BNCC) and other Brazilian educational guidelines.

Keywords: Sulpicia I; *Corpus Tibullianum*; Translation; Latin Literature; Antiquity.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
1.1 Considerações Iniciais	12
1.2 Justificativa	13
1.3 Objetivos	15
1.3.1 Objetivo geral.....	15
1.3.2 Objetivos Específicos.....	15
1.4 Fundamentação teórica	15
1.5 Metodologia	17
2 <i>VERSIBUS IMPARITER IUNCTIS</i>: A ELEGIA NO MUNDO GRECO-ROMANO ..	18
2.1 O gênero elegíaco na Grécia	18
2.1.1 Período Arcaico.....	18
2.1.2 Helenismo.....	22
2.2 Transformações romanas no gênero elegíaco	23
2.2.1 A poesia pré-augustana.....	23
2.2.2 Os poetas augustanos.....	26
3 <i>SINE ME SIT NULLA VENUS</i>: A questão feminina na Roma Antiga	33
3.1 A vida da mulher romana: aspectos socioculturais	33
3.2 A mulher na elegia romana	37
4 <i>SOLA PUELLARUM DIGNA EST</i>: A FIGURA CONTROVERSA DE SULPICIA I ..	45
4.1 A mulher-autor	45
4.2 Sulpícia I e o problema da autoria	47
4.3 A recepção de Sulpícia I	50
5 <i>CORPUS SULPICIANUM</i>: Tib. 3.8 - 3.18	56
5.1 Tradução	56
5.1.1 Poema 3.8.....	56
5.1.2 Poema 3.9.....	58
5.1.3 Poema 3.10.....	60
5.1.4 Poema 3.11.....	62
5.1.5 Poema 3.12.....	64
5.1.6 Poema 3.13.....	65
5.1.7 Poema 3.14.....	66
5.1.8 Poema 3.15.....	66
5.1.9 Poema 3.16.....	67
5.1.10 Poema 3.17.....	67
5.1.11 Poema 3.18.....	67

5.2 Comentários	68
5.2.1 Comentário ao poema 3.8.....	68
5.2.2 Comentário ao poema 3.9.....	69
5.2.3 Comentário ao poema 3.10.....	71
5.2.4 Comentário ao poema 3.11.....	73
5.2.5 Comentário ao poema 3.12.....	74
5.2.6 Comentário ao poema 3.13.....	75
5.2.7 Comentário ao poema 3.14.....	77
5.2.8 Comentário ao poema 3.15.....	79
5.2.9 Comentário ao poema 3.16.....	80
5.2.10 Comentário ao poema 3.17.....	81
5.2.11 Comentário ao poema 3.18.....	81
6 PROJETO “REFLEXOS POÉTICOS: EXPLORANDO A AUTORREPRESENTAÇÃO COM A POESIA DE SULPICIA I”	83
6.1 Proposição Pedagógica	83
6.2 Eixos de Ensino	86
6.2.1 Eixo de Leitura.....	86
6.2.2 Eixo de Análise Linguística.....	88
6.2.3 Eixo de Produção de Texto Escrito.....	91
6.2.4 Eixo de Oralidade.....	93
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS	98
APÊNDICE A	102

1 INTRODUÇÃO

1.1 Considerações Iniciais

A história das sociedades clássicas é, majoritariamente, composta de ausências. Há, dentre os textos escritos durante a Antiguidade Clássica, um número limitado de composições às quais temos acesso, e uma quantidade ainda menor de obras que podem ser reconstruídas de um modo compreensível. Mas, dentro de um *corpus* já tão limitado, a investigação sobre a vida em sociedades antigas parece ainda mais circunscrita: inúmeros estudos se concentraram nas movimentações políticas, intelectuais e militares das sociedades gregas e romanas, mas até poucos anos, os registros sobre pessoas excluídas da participação social por sexo ou classe eram, na maioria das vezes, desprezados.

No que se refere à literatura, uma das principais fontes de registros dos períodos antigos, essa ausência se torna ainda mais visível. Em boa parte dos textos que chegaram até a contemporaneidade, a figura feminina aparece de modo recorrente como principal temática, mas quase nunca como sujeito ativo da produção literária. Com a rara exceção dos textos atribuídos a Safo, a impressão passada é que mulheres simplesmente não costumavam, ou não eram capazes, de escrever coisa alguma.

Certamente, esta ideia não possui cabimento, uma vez que a investigação mais profunda da literatura antiga, em especial a latina, nos mostra o contrário: não apenas mulheres eram capazes de participar ativamente do jogo literário, mas os papéis que ocupavam na literatura não possuíam contornos de gênero tão restritos quanto seria esperado, em especial durante o Principado, ápice da lírica amorosa no mundo romano. Nesse contexto, a figura de Sulpicia I é de suma importância, por se tratar, possivelmente, da única poetisa augustana com *corpus* preservado nos dias de hoje.

Embora não haja consenso definitivo sobre sua existência, acredita-se que Sulpicia tenha sido uma jovem patriciana no Período Augustano de Roma, filha de Sêrvio Sulpício Rufo e sobrinha de Messala, ambos personagens históricos bem registrados, e que tenha tido seus poemas publicados na segunda porção do terceiro livro do *Corpus Tibullianum*. Nesse caso, não se trata de uma mulher que meramente escrevia, mas de uma poetisa publicada e reconhecida por outros poetas do período. Cabe, então, os seguintes questionamentos: que elementos e valores constituem uma poesia de voz e autoria femininas neste contexto?

Objetivando analisar tais aspectos na construção da autoria de Sulpicia I dentro do movimento poético dos elegíacos, este trabalho se propõe a realizar uma introdução acerca do gênero, a fim de compreender que aspectos da sua formação permitiram as subversões e convenções imagéticas mais recorrentes da poesia elegíaca. Em seguida, será realizada uma breve investigação sobre o cenário político e social aos quais uma mulher romana poderia estar submetida, a fim de compreender as condições que possibilitaram o florescimento e a publicação de uma poetisa no período.

Como o fazer poético, em especial dentro de uma proposta literária, não se realiza de modo completamente alheio a outras produções, também será examinado entre os principais poetas do período, o tratamento dado às representações femininas. Esta observação servirá, posteriormente, como ponto de partida para investigar as aproximações e afastamentos realizados por Sulpicia I em suas próprias representações. Em seguida, serão discutidas as principais questões acadêmicas sobre a existência da autora, bem como a atribuição e a recepção dos poemas a ela relacionados. Para facilitar o acesso aos textos citados, foi realizada a tradução livre destes trechos pela autora da monografia, salvo em casos em que a tradução é creditada a terceiros.

Além disso, será realizada uma tradução instrumental, em versos livres, dos poemas 3.8 a 3.18 do *Corpus Tibullianum* e, a fim de oferecer uma visão mais completa acerca de suas especificidades na construção de um eu feminino, cada texto será individualmente comentado. Essa abordagem justifica-se não apenas pela necessidade de resgatar um texto historicamente marginalizado, mas também por permitir uma análise mais abrangente das diversas facetas da produção elegíaca de Sulpicia I.

Por fim, com o intuito de promover a disseminação do saber acadêmico, especialmente por se tratar de estudo conduzido dentro de um curso de licenciatura em uma universidade pública, será proposto um projeto didático-temático que aplique os estudos sobre a obra de Sulpicia I ao ensino de Língua Portuguesa e Literatura no Ensino Básico. Tal projeto visa aproximar os estudantes das produções literárias da Antiguidade de maneira acessível, promovendo a construção de novos saberes e perspectivas sobre a produção poética e autoria, além contribuir no combate à invisibilidade da mulher na história da literatura.

1.2 Justificativa

A área de estudos clássicos, durante muitos anos, sustentou uma reputação marcada por uma abordagem homogeneizante das culturas antigas, frequentemente negligenciando narrativas alternativas que refletissem experiências e existências fora da figura dominante do homem romano livre. Nesse sentido, ainda que entre estudiosos da área seja consenso que o mundo clássico era diverso, certamente não se pode afirmar o mesmo quanto à diversidade dentro dos estudos produzidos acerca do tema.

À primeira vista, o presente trabalho destaca-se por trazer a figura feminina como elemento central, permitindo uma compreensão mais abrangente das diversas possibilidades, experiências e relações que moldaram a vida na sociedade romana antiga. Ao explorar a voz e a perspectiva feminina, o estudo enriquece o entendimento dos estudos clássicos e amplia seu horizonte para além das perspectivas tradicionais, abarcando outros sujeitos e contribuindo para a longevidade dessa área de pesquisa.

É relevante pontuar que a importância deste estudo não se limita apenas às questões de gênero. Ao conduzir uma investigação acerca da representação da mulher na poesia elegíaca, é possível compreender não apenas como mulheres eram vistas e tratadas em diferentes espaços e períodos no mundo romano, mas analisar uma manifestação literária inovadora que trazia consigo uma série de propostas únicas, visando questionar os valores tradicionais da sociedade por meio da temática amorosa. Ademais, é interessante observar como se deu a apropriação e as modificações das características do gênero em diferentes autores elegíacos, permitindo o acesso a expressões múltiplas da elegia romana, que frequentemente tinham como elemento crucial a construção de uma figura feminina auxiliar.

Além disso, ao tratar de poemas elegíacos que apresentam uma voz poética feminina e que foram atribuídos a uma figura historicamente enraizada como Sulpicia I, este estudo contribui para questionar as convenções literárias que privilegiaram a produção masculina e contribuíram para o apagamento de obras compostas por mulheres. Assim, a crítica dos critérios de atribuição autoral em conjunto com a análise do impacto da identidade de gênero do autor na recepção dessas obras em estudos acadêmicos anteriores torna-se crucial para a reavaliação da presença de vozes femininas na literatura antiga. Portanto, a tradução dos poemas 3.8 a 3.18 do *Corpus Tibullianum* presentes neste estudo também se mostram essenciais não apenas para o resgate e a revitalização de um texto clássico, mas também como meio de permitir que estes sejam novamente considerados no contexto literário.

Finalmente, ao examinar a construção da identidade de Sulpicia I no contexto elegíaco, é possível compreender de que modo a voz feminina endossa ou subverte convenções do gênero como meio de estabelecimento de sua própria identidade poética, selecionando para si comportamentos e atributos que correspondem à uma proposta poética própria. Por esta razão, o presente estudo também se faz relevante por apresentar um tipo de eu-lírico cujas manifestações na Antiguidade, se é que existiram, chegaram escassas até nós.

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo geral

O presente trabalho tem como finalidade a análise e tradução dos poemas 3.8-3.18 do *Corpus Tibullianum*, conforme a atribuição de Hallett (2006) a Sulpicia I. Tal estudo busca investigar, nos textos selecionados, aspectos de permanência e subversão dos papéis sociais de gênero comuns a imagens e construções presentes na tradição lírica augustana, tratando das especificidades da autoria, recepção e representação feminina. Finalmente, intenciona a elaboração de um projeto didático voltado para o 2º ano do Ensino Médio, de acordo com as diretrizes estabelecidas pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC) e outros documentos orientadores.

1.3.2 Objetivos Específicos

1. Identificar, por meio da comparação entre autores do período, os principais elementos estruturais do gênero elegíaco na Roma Augustana;
2. Analisar as influências literárias, sociais e históricas que podem ter moldado a obra de Sulpicia
3. Observar traços específicos da autoria feminina na obra de Sulpicia I, considerando suas divergências e semelhanças em relação a outros autores contemporâneos.
4. Investigar os processos de recepção e atribuição autoral da obra de Sulpicia I na tradição acadêmica posterior;
5. Analisar os poemas 3.8 - 3.18, do *Corpus Tibullianum*, destacando aproximações e distanciamentos em relação a outras manifestações da elegia latina;
6. Discutir a importância da obra de Sulpicia I como um elemento fundamental para compreender a presença feminina na literatura antiga;
7. Desenvolver um projeto didático que integre os quatro eixos do ensino de Língua Portuguesa, explorando a temática da autorrepresentação na literatura.

1.4 Fundamentação teórica

Como base teórica para este estudo, foram utilizadas diversas fontes relacionadas ao gênero elegíaco nos contextos greco-romanos, sendo cruciais os estudos contidos na livre-docência do Prof. Dr. João Ângelo Oliva Neto (2013) e na dissertação do Prof. Dr. Fábio Paifer Cairolli (2009), bem como as discussões levantadas por A.E. Harvey (1955), Martin West (1974), E.L. Bowie (1986) e Antonio Aloni (2009) acerca das origens da elegia.

Objetivando investigar a evolução das questões socioculturais da sociedade romana que culminaram nas transformações propostas por Augusto, em especial em relação à vida das mulheres, este estudo baseou-se no livro *“Pasado Próximo: Mujeres Romanas de Tácita a Sulpicia.”*, de Eva Cantarella (1997) e nos estudos acerca do espaço romano assinados por Amy Russell (2016), assim como na abrangente introdução oferecida por Jane Stevenson (2007) em *“Women Latin Poets”*. Em seguida, buscando-se investigar de que modo se apresentou a questão feminina nos elegíacos augustanos, foram levadas em consideração as proposições de Hallett (1973, 2002) em estudos diversos, Maria Wyke, no livro *“The Roman Mistress: Ancient and Modern Representations.”* (2002) e as publicações de Barbara K. Gold (2002, 2007).

Para compor os capítulos acerca da autoria feminina no contexto romano, este trabalho valeu-se principalmente das contribuições de Mathilde Skoie (2000) e Nicchitta Novella (2018), além de reconhecer as proposições de Habinek (1998), Holzberg (1999), Hubbard (2005) e Keith (2006) como visões distintas acerca da produção poética feminina na Antiguidade. Acerca da problemática da autoria, são essenciais os estudos de Parker (1994), Skoie (2002) e Hallett (2006), uma vez que oferecem perspectivas valiosas sobre métodos de análise e teorias que têm impacto na compreensão da autoria de Sulpicia I em contextos históricos específicos.

Além disso, Oliva Neto (2016), Keith (1998), Flaschenriem (1999), Milnor (2002), Percy (2006), Hallett (2006) e Nicchitta (2018) são empregados como ferramentas essenciais para a tradução e análise dos poemas em questão. Através de suas respectivas lentes interpretativas, esses estudiosos oferecem abordagens específicas que contribuem para desvendar camadas mais profundas de significado, estrutura e contexto cultural nas obras de Sulpicia I. Suas análises críticas fornecem uma base sólida para a compreensão das nuances literárias e históricas presentes nos poemas, enriquecendo assim a apreciação e interpretação das contribuições da poetisa romana.

Por fim, as contribuições de Cosson (2006), Mendonça (2021) e Suassuna e Coelho (2017) acerca dos projetos didático-temáticos desempenham um papel crucial ao expandir as perspectivas sobre a construção de projetos didáticos para o ensino de Literatura e Língua Portuguesa no contexto da sala de aula. Para fundamentar e nortear a composição do projeto, foram também utilizados os PCNs de Língua Portuguesa e a Base Nacional Comum Curricular (BNCC).

1.5 Metodologia

O presente estudo teve início a coleta de informações por meio da pesquisa bibliográfica em estudos anteriores acerca da elegia na Antiguidade. A partir desta base, foi possível proceder com a observação de características principais do gênero e suas transformações na sociedade grega e, posteriormente, na romana. Em seguida, ao focar nas particularidades da elegia amorosa augustana, foi possível compreender questões relacionadas à autoria e à representação feminina nas principais obras conhecidas do gênero em Roma.

O capítulo posterior procurou investigar os aspectos socioculturais que poderiam ter influenciado tais representações, conduzindo um estudo mais aprofundado sobre as principais menções à persona feminina na poesia elegíaca pré-augustana e compreendendo as tradições e convenções relacionadas ao tema. Em seguida, buscou-se compreender como as influências políticas e culturais moldaram a representação feminina na produção elegíaca do Principado Romano, observando as principais figuras descritas nas obras da época. Finalmente, foi traçado um breve panorama sobre a figura de Sulpícia I, visando entender o processo de atribuição de autoria e recepção dos poemas a ela associados.

Com essa contextualização, foram realizadas as traduções, análises e comentários dos poemas 3.8 a 3.18 presentes no *Corpus Tibullianum*, buscando evidenciar as referências às tradições anteriores de representação feminina e de composição do gênero elegíaco, destacando as inovações presentes nos poemas e possíveis indícios de que estes compartilham uma mesma autoria.

Em seguida, realizou-se a proposição de um projeto didático-temático que abarcasse a questão da autoria e da construção do “eu” na poesia a ser aproveitado no ensino de Língua Portuguesa e Literatura, em conformidade com a Base Nacional Curricular Comum (BNCC) e outros documentos oficiais que orientam o ensino, visando a aplicação para o 2º ano do Ensino Médio.

2 *VERSIBUS IMPARITER IUNCTIS*: A ELEGIA NO MUNDO GRECO-ROMANO

2.1 O gênero elegíaco na Grécia

2.1.1 Período Arcaico

A elegia é um gênero de difícil delimitação, cujas características foram transmitidas ao longo da tradição poética antiga, transformando-se e assimilando-se com a transição dos tempos e sociedades. É estimado que tenha tomado suas primeiras formas durante o período arcaico, na Grécia (800 a.C. a 500 a.C.) podendo ser identificado a partir da presença do dístico elegíaco, composto pela união entre o hexâmetro dactílico e a *hemiepes*, o “meio hexâmetro”, formado por dois hemistíquios com dois pés dátilos e meio cada. No entanto, West (1974) ressalta que o critério formal não abrange todas as especificidades do gênero, que também se diferencia em ocasião de produção e voz poética: “Por elegia, nós designamos uma tradição poética, em metro elegíaco, na qual o poeta fala em sua própria pessoa, usualmente para um destinatário específico e no contexto de uma ocasião ou situação particulares”.¹ (p.2)

Inicialmente, faz-se necessário observar que a própria origem do termo “elegia” é difusa, não sendo possível identificar uma única raiz, mas três termos como principais possibilidades de origem. O primeiro, *Ἐλεγεία*, termo mais recente e semelhante à palavra portuguesa “elegia”, teve sua origem atestada inicialmente nos textos aristotélicos (*Ath.* 5, 2):

Irrompendo uma dissensão violenta, e os dois partidos opondo-se por muito tempo, escolheram mutuamente Sólon como pacificador e arconte, a quem confiaram o governo depois de ele ter composto a elegia que começa assim: “Eu bem sei, e em meu coração há dor,/ ao ver a mais antiga terra da Jônia assassinada”²

Posteriormente, Teofrasto utiliza a mesma terminologia ao citar Ésquilo (*HP.* 9,15,1):

“Pois Ésquilo, nas elegias, falou de Tirrênia como terra abundante em medicamentos: Raça tirrênia, produtora de medicamentos.”³

É importante, no entanto, ressaltar que *Ἐλεγεία* possui sentidos diferentes no singular e no plural (Oliva Neto, 2013). No primeiro caso, serve para designar o próprio gênero elegíaco

¹ “By elegy we denote a tradition of poetry, in the elegiac metre, in which the poet speaks in his own person, usually to a specific addressee and in the context of a particular occasion or state of affairs.”

² ἰσχυρᾶς δ' ἐ τῆς στάσεως ο ὕσης καὶ πολλὸν χρόνον ἀντικαθημένων ἀλλήλοις, ε ἴλοντο κοινῇ διαλλακτὴν καὶ ἰ ἄρχοντα Σόλωνα, καὶ τὴν πολιτείαν ἐπέτρεψαν α ὑτῷ, ποιήσαντι τ ἠν ἐλεγείαν ἧς ἐστὶν ἀρχή: γινώσκω, καὶ μοι φρενὸς ἔνδοθεν ἄλγεα κέεται, πρεσβυτάτην ἔσορῶν γαῖαν Ἰαονίας κλινομένην (Tradução de Patrick Souza)

³ “καὶ γὰρ Αἰσχύλος ἐν τα ἰς ἐλεγείαις ὡς πολυφάρμακον λέγει τὴν Τυρρηνίαν: Τυρρηνὸν γενεάν, φαρμακοποιὸν ἔθνος.” (Tradução de Patrick Souza)

ou um longo poema escrito em metro elegíaco. Já no plural, nomeia versos elegíacos ou quaisquer poemas elegíacos.

O segundo termo, *ἐλεγείον*, derivado de *ἔλεγχος* (*Ibidem*), pode ser definido como uma forma de designar o hemiepes e, no plural, pode significar extensões de versos em dísticos, a obra completa de um poeta ou inscrições tumulares (Brunhara, 2012). Em Dionísio da Trácia (p.172, 13-15), é possível observar não apenas a ocorrência de uma definição de *ἐλεγείον*, mas uma diferenciação direta de *Ἐλεγεία*: “É claro como *elegêion* difere de *elégeia*. ‘*Elegêion*’ usamos para falar de um único verso em pentâmetro, já a palavra ‘*elégeia*’ é usada para falar de um poema inteiro cujos versos são, alternadamente, pentâmetros hexâmetros.”⁴

Embora tais definições de ambas as palavras as restrinjam à descrição estrutural do gênero elegíaco, é conveniente observar a diferenciação feita por pseudo-Teodósio, o Gramático, no tratado *Περὶ Γραμματικῆς* (“Da Gramática”, 8-12):

São usados nos trenos os [pentâmetros] elegíacos, pois os antigos chamavam os trenos de elegias. [a palavra] elegia vem de dizer "ai, aí" e do dizer epitáfios ante os túmulos. *Elegêion* difere de *elégeia*, pois enquanto *elegêion* faz referência só ao [verso] pentâmetro e *elégeia* significa o poema inteiro, que possui pentâmetros e hexâmetros alternados.⁵

Nesse caso, a associação de *ἐλεγείον* ao treno dá ao gênero um caráter que se estende para além da forma. Algo semelhante pode ser visto em Élio Herodiano (6.30, *apud* Oliva Neto, 2013), com um terceiro termo: “*élegos*: o [mesmo que] treno, por isso também [chamamos] *elegêion* o metro do treno.”⁶

Aqui, a palavra *ἔλεγχος*, que viria a ser a principal nomenclatura utilizada pelos estudiosos de Alexandria e pelos poetas e gramáticos romanos (Oliva Neto, 2013), surge como designação do gênero elegíaco e *ἐλεγείον* é utilizado para designar somente o metro. Além disso, parece haver uma ligação entre *ἔλεγχος* e o uso do aulo, como descrito em pseudo-Teodósio (*Suda*, s.v. *ἔλεγχος*, epsilon 774,1-3): “*Elegos*: Treno. [O termo vem] de falar ê! ê! [ê, ê *légein*]. Ao som do aulo cantam-se os trenos pois, supõe-se, trata-se de uma flauta fúnebre, ou porque ao som do aulo se entoavam os trenos, ou seja, as elegias.”⁷

⁴ “Ἰστέον δὲ ἔστι ἐλεγείον ἐλεγείας διαφέρει· ἐλεγείον γὰρ ἔστιν, ὅταν εἰς στίχος ὑπάρχη καὶ πεντάμετρος, ἐλεγεία δέ, ὅταν ὅλον τὸ ποίημα ἀμοιβαῖα ἔχη τὰ μέτρα, ἐξάμετρον καὶ πεντάμετρον.” (Tradução de Patrick Souza)

⁵ “ἔχρῶντο τοῖς ἐλεγείοις ἐπὶ τοὺς θρήνους· ἐλέγους γὰρ ἐκάλουν τοὺς θρήνους οἱ παλαιοί. Εἴρηται δὲ τὸ ἐλεγείον ἀπὸ τοῦ αἶ αἶ καὶ ἐπαινεῖν ἐπιταφίους τοὺς τεθνηκότας. Διαφέρει δὲ ἐλεγείον ἐλεγείας· ὅτι τὸ μὲν ἐλεγείον εἰς ἓστι στίχος πεντάμετρος· ἐλεγεία δὲ ἔστι τὸ ὅλον ποίημα ἔχον ἀμοιβαῖον τὸ μέτρον, καὶ πεντάμετρον καὶ ἐξάμετρον.” (Tradução de Patrick Souza)

⁶ “Ἐλεγχος, ὁ θρήνος, ὅθεν καὶ ἐλεγείον, μέτρον θρηνητικόν” (Tradução de Patrick Souza)

⁷ “Ἐλεγχος· θρήνος. ἀπὸ τοῦ ἔ ἐ λέγειν. ἢ οἱ πρὸς αὐτὸν ἄδόμενοι θρηνητοὶ· τὸν γὰρ αὐτὸν πένθιμον ὑπειλῆφθαι. ἢ ὅτι πρὸς αὐτὸν ἦδοντο οἱ θρηνητοὶ, τουτέστιν οἱ ἔλεγχοι.” (Tradução de Patrick Souza)

Tal associação também pode ser encontrada em Pausânias, que descreve a extinção das canções aulódicas dos jogos olímpicos, por serem consideradas melancólicas e de mau agouro (*Descrição da Grécia*, 10. 7. 4-5). Para ilustrar sua perspectiva, menciona um epigrama de Equêmbroto da Arcádia – vencedor do concurso aulódico de 586 a.C –, em que é dito:

Equêmbroto da Arcádia a Hércules dedicou
 Esse presente, ao vencer nos jogos dos Anfictiões,
 Para os gregos entoando cânticos e *elegias*.⁸ (grifo meu)

A partir destas ocorrências, West (1974) levanta a hipótese de que ἔλεγξιον pode se tratar de uma palavra derivada de ἔλεγχος. No entanto, tal afirmação se torna problemática, uma vez que devido a sua associação temática ao lamento, ἔλεγχος teria de designar um corpus de poemas elegíacos de disposição lamentosa, o que não ocorre na poesia grega arcaica. O autor, então, estabelece que os versos em metro elegíaco não eram conhecidos por nomenclaturas específicas antes do século V a.C., mas designados como ἔπη, ou seja, versos. Tal generalidade é justificada pela afirmação de que estes textos ocorreriam em ocasiões diversas e possuiriam múltiplas funções, não sendo possível estabelecer uma unidade definitiva entre eles.

No entanto, para Bowie, em *“Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival”* (1986, p. 27), o simpósio se estabeleceria justamente como a situação de ocorrência da elegia e o uso de ἔπη para designá-la era incomum, sendo possível apenas encontrá-lo em Heródoto, no final do século V, quando este se refere aos versos de Sólon (5.113.2.). Assim, é dito que ἔλεγχος configura, até meados de 420 a.C, o termo apropriado para designar a elegia grega arcaica, sem necessariamente ter ligação com o treno e referindo-se a um texto poético acompanhado pelo aulo e entoado, principalmente, em simpósios. Com o surgimento de ἔλεγξιον no final do século V, esta palavra teria passado a ser utilizada no lugar de ἔλεγχος, que então haveria adquirido o significado de canção fúnebre e já não serviria para classificar o tipo de poesia composta em dísticos elegíacos.

Estas afirmações são problematizadas por Aloni (2009, p. 169 e 170), que discorda da desassociação à temática trenódica: “(...) pode ser errado postular uma tradição regional ou assumir que a elegia teve sua origem no lamento, mas devem ter havido algumas formas de elegia nas quais a queixa e o luto prevaleceram.”⁹ . Ademais, o autor argumenta que a

⁸ “Ἐχέμβροτος Ἀρκὰς θῆκε τῷ Ἡρακλεῖ νικήσας τὸδ' ἄγαλμ' / Ἀμφικτυόνων ἐν ἀέθλοις, / λλησι δ' αἰείδων μέλεα καὶ ἔλέγχος” (Tradução de Patrick Souza)

⁹ “(...) it may be wrong to postulate a regional tradition or to assume that elegy had its origin in lament, but there must have been some forms of elegy in which complaint and mourning prevailed.”

ocorrência do gênero não se limitava ao ambiente público, podendo também ocorrer em contextos privados e não necessariamente relacionada ao uso do aula:

É concebível que os aulos também acompanhassem performances elegíacas públicas. No entanto, a notável habilidade da elegia de se adaptar a diferentes contextos performáticos e a diferentes matérias temáticas deveria nos fazer hesitar antes de excluir a priori todos os modos de performance além da canção acompanhada pelos aulos (*op.cit*, p.170).

Harvey (1955), por sua vez, não descarta a possibilidade da elegia não-trenódica ter sua raiz no treno, pois argumenta que ambas possuem conteúdos similares de aconselhamento, exortação e reflexão que permitiram o desenvolvimento de outras temáticas:

Se torna possível entender como a elegia não-trenódica pode ter crescido da trenódica: o ânimo de ambas é similar, de conselho, exortação e reflexão. Toda a família da poesia elegíaca se torna uma entidade inteligível. (...) É, finalmente, possível aceitar o testemunho de Horácio (que estava apenas vocalizando a visão antiga aceita) de que uma cresceu da outra¹⁰ (p.171)

A menção a Horácio trata-se de um trecho do livro “Da Arte Poética” que compreende os versos 75-76, que o poeta narra a transformação da poesia trenódica:

*Versibus impariter iunctis querimonia primum,
post etiam inclusa est voti sententia compos.*

O primeiro lamento [foi escrito] em versos unidos de modo desigual,
Depois, também foi incluído o discurso dos votos realizados.

Deste modo, compreende-se que a associação de outras propostas temáticas sofrida pela elegia, atestada por Horácio (*A.P.*, 75-76), conferiu ao gênero a independência de sua motivação fúnebre original, permitindo uma maior variedade de situações públicas ou privadas e se configurando, principalmente, como um espaço de exortação, ainda que mantendo traços trenódicos. Sobre isso, Oliva Neto (2013) postula:

Se na origem, a oportunidade para o discurso parenético era dada pela dor da morte e pelo luto, em certo momento (que acredito ser aquele mesmo em que as inscrições tumulares, que amiúde contêm consolo, passaram a ser feitas em dísticos elegíacos) a oportunidade já não era tão ritual, mas “social”, ou melhor dizendo, a oportunidade já não eram só as etapas das exéquias, mas outros momentos da vida coletiva da *pólis*, eles mesmos, a sua maneira, rituais. (p.88)

¹⁰ “It becomes possible to understand how the non- threnodic elegy may have grown out of the threnodic: the mood of both is similar, that of advice, exhortation, and reflection. The whole family of elegiac poetry becomes an intelligible entity. (...) It is at last possible to accept the testimony of Horace (who was only voicing the accepted ancient view) that the one grew out of the other.”

Assim, manifestando-se como um elemento corrente da vida social grega, a elegia arcaica passou a admitir uma maior gama de temas, apresentando com frequência traços narrativos, consolatórios, exortativos e até mesmo celebrativos, em especial durante o seu desenvolvimento no período helênico.

2.1.2 Helenismo

Apesar de manter o mesmo espectro temático encontrado na elegia arcaica do século V a.C., ou seja, a presença secundária do treno e a adição de novas vertentes, a elegia helênica trouxe consigo suas próprias inovações, em especial no que se refere ao tom adotado pelos poetas do período. Em autores como Calímaco de Cirene, é possível encontrar a presença de duas variações que expressam uma alteração evidente da proposta arcaica: poemas mais breves e a rejeição à temática heroica (Oliva Neto, 2013).

Ao assumir uma “deliberada proposta de executar poesia mais tênue, mais delicada, mais refinada” (*Ibidem*, p. 107), as elegias helênicas passaram também a ser reduzidas no tamanho, e mesmo quando se apresentavam como um poema longo, como é o caso do *Áitia* de Calímaco, eram utilizados poucos versos para a narrativa de cada episódio, dando a ideia de um conjunto de vários poemas pequenos organizados por possuírem unidade temática. Neste texto, também é possível observar uma menor presença da parênese, que dá lugar ao catálogo e à etiologia, nos moldes de Hesíodo.

Essa alteração de proposta destaca também uma alteração nos temas e no tom das elegias, visto que um argumento menos fúnebre se torna imperativo para a produção de uma poesia mais delicada. Assim, embora ainda mantenha um viés narrativo, as personagens perdem a primazia pelo caráter heroico e mitológico que caracterizou o estágio mais avançado do período arcaico. Segundo Corrêa (1998):

Para melhor compreender as narrativas de guerra de Arquíloco no quadro da poesia grega arcaica, talvez seja útil compará-las às de Mimnermo e de Simônides. Nesses poemas, a linguagem é, em grande medida, poesia, o tom é elevado e os deuses atuam como em Homero (p.322)

É importante pontuar que alguns traços desse heroísmo ainda podem, entretanto, ser encontrados especialmente em expressões iniciais do período helênico, como em Antímaco de Cólofon, no poema *Lide*, datado entre o fim do século V e o início do IV a.C. Sobre sua obra, diz Plutarco (*C. Ap.*, 106b9-106c3):

O poeta Antímaco usou do seguinte método para consolar-se: falecendo sua mulher, Lide, por quem tinha grande amor, para aliviar-se da dor, compôs a elegia nomeada

Lide, contando os sofrimentos dos heróis, de modo a, contando maus alheios, fazer diminuir a sua própria dor.¹¹

Em outras manifestações da elegia helenística, encontram-se temas relacionados aos deuses, mas também a figuras históricas e até mesmo os primeiros traços de personalidade, com motivos menos ligados às inquietações coletivas. Em Mimnermo, poeta pré-helenístico, por exemplo, é possível encontrar um lamento motivado pela velhice e solidão amorosa (Gerber, 1999), refletindo um sentimento que pode ser caracterizado por sua condição particular, pouco semelhante à dos heróis, mas denotando um caráter médio mais próximo do indivíduo comum. Em outros fragmentos do período, também é possível observar uma recorrência da temática amorosa, que possibilita o lamento quando desafortunada (Oliva Neto, 2013).

Finalmente, pode-se observar que as mudanças promovidas pelos poetas helenísticos tiveram influência direta no que hoje conhecemos por “elegia” e se assemelham, especialmente, às características mais marcantes da tradição elegíaca romana.

2.2 Transformações romanas no gênero elegíaco

2.2.1 A poesia pré-augustana

A imitação dos helenísticos pelos romanos se deu, de acordo com Oliva Neto (2013) de forma mais intensa do que a dos textos arcaicos. Além do uso da forma como base poética, ocorreu também a apropriação da proposta helenística de uma poesia menos elevada, marcada pelo uso de narrativas mitológicas, em especial com motivos de amor e lamento e alusões à experiências amorosas pessoais, especialmente as fracassadas, além da maior frequência do uso da etiologia e do catálogo. Nesses moldes, estabeleceram-se três gerações de poetas elegíacos romanos: a primeira, representada unicamente pelas obras remanescentes de Catulo (84-54 a.C), a de Cornélio Galo (c. 70– 26 a.C.), que chegou à contemporaneidade com apenas nove versos atribuídos ao autor, e geração augustana de Propércio, Tibulo e Ovídio, com boa parte dos textos conservados.

Inicialmente, as elegias compostas por Catulo dão uma boa previsão das inovações realizadas pela tradição romana: é possível observar a constituição das personas do *poeta amator* e da *domina*, da alteração de tom - por vezes aludindo a caracteres médios, como nos

¹¹ “Ἐχρήσατο δὲ τῆ τοιαύτῃ ἀγωγῇ καὶ Ἀντίμαχος ὁ ποιητής. ἀποθανούσης γὰρ τῆς γυναικὸς αὐτῷ Λύδης, πρὸς ἣν φιλοστόργως εἶχε, παραμύθιον τῆς λύπης αὐτῷ ἐποίησε τὴν ἐλεγίαν τὴν καλουμένην Λύδην, ἐξαριθμησάμενος τὰς ἥρωικὰς συμφορὰς, τοῖς ἀλλοτρίοις κακοῖς ἐλάττω τὴν ἑαυτοῦ ποιῶν λύπην.” (Tradução de Patrick Souza)

helenísticos e, em alguns momentos, baixo - e do tom epistolar de alguns escritos. A primeira característica pode ser ilustrada pelo poema 72 (v.1-7):

*Dicebas quondam solum te nosse Catullum,
Lesbia, nec prae me uelle tenere Iouem.
Dilexi tum te non tantum ut uulgus amicam,
sed pater ut gnatos diligit et generos.
Nunc te cognoui: quare etsi impensius uor;
multo mi tamen es uilior et leuior.
Qui potis est? inquis. Quod amantem iniuria talis
cogit amare magis, sed bene uelle minus.*

Dizias certa vez que somente Catulo conhecias,
Lésbia, que nem Júpiter desejarias ter em vez de mim.
Amei-te então, não como um homem a amante,
mas como um pai ama seus filhos e genros.
Agora te conheço: ainda que arda muito mais,
no entanto me és vil e volátil.
Como pode? perguntas. A tal injúria
faz o amante amar mais, mas querer bem menos.

Nele, é possível encontrar a presença de um sujeito que narra, em primeira pessoa, suas vivências amorosas e que possui o mesmo nome do poeta, Catulo. Tal prática, adotada posteriormente pelos poetas augustanos, traz ao texto tamanho ar de verossimilhança que não é possível afirmar com certeza se não há partes reais nos fatos narrados. A figura do *poeta amator* se completa também pela menção a uma pessoa amada, normalmente representada pela *domina*, figura feminina batizada com um pseudônimo grego (nesse caso, Lésbia) e cujos atos e características podem ou não ser totalmente ficcionais. Além disso, em relação ao conteúdo, é possível encontrar uma primeira atribuição do caráter vicioso à mulher amada, fugindo do tom elevado anteriormente usado na elegia. Ela, que é vil e leviana, o conduz ao amor somente para levá-lo a um sofrimento ainda maior.

É também observável na poesia de Catulo a presença de temáticas ainda mais baixas. No poema 67 (v. 22-27), em que A Porta, que a tudo observa, narra uma situação em que uma jovem noiva é desvirginada pelo sogro após o noivo demonstrar impotência, é possível observar uma temática obscena incomum à tradição elegíaca anterior:

*Primum igitur, uirgo quod fertur tradita nobis,
falsum est. Non illam uir prior attigerit,
languidior tenera cui pendens sicula beta.
numquam se mediam sustulit ad tunicam;
sed pater illius gnati uiolasse cubile
dicitur et miseram conscelerasse domum,
siue quod impia mens caeco flagrabat amore,*

*seu quod iners sterili semine natus erat,
ut quaerendus is unde foret neruosius illud,
quod posset zonam soluere uirgineam.*

Primeiro, então, que tenha sido trazida virgem até nós, é falso.
O seu marido anterior não a tocou,
pendia sua pequena adaga mais lânguida do que uma tenra beterraba
e jamais se ergueu até o meio da túnica
mas é dito que seu pai violou o leito do filho
e desonrou a mísera casa,
talvez na ímpia mente chamejasse um amor cego,
ou porque o filho inerte era de estéril semente,
então devia buscar onde fosse vigoroso,
o que pudesse desatar o cóis virginal.

No entanto, ainda há textos atribuídos ao poeta que conservam o tom lamentoso, fúnebre e elevado da elegia grega arcaica, como é o caso dos textos 96 e 101 que tratam, respectivamente, da morte de Quintília, amante de Calvo, e do irmão do poeta, o que constitui um mecanismo de manipulação diferente dos procedimentos helenísticos. Enquanto estes agiram por meio do rebaixamento das temáticas e caracteres arcaicos para constituir sua elegia, os romanos parecem recorrer tanto à elevação quanto ao rebaixamento a depender de suas propostas poéticas.

Já o formato epistolar pode ser encontrado em poemas como o 68a (v. 1-6), em que o poeta escreve a Manius, dando ao texto um tom ainda mais pessoal ao se referir a seus versos como uma “mensagem”:

*quod mihi fortuna casuque oppressus acerbo
conscriptum hoc lacrimis mittis epistolium,
naufragum ut eiectum spumantibus aequoris undis
subleuem et a mortis limine restituam,
quem neque sancta Venus molli requiescere somno
desertum in lecto caelibe perpetitur.*

pois, oprimido por fortuna e destino amargo
esta mensagem envias, escrita com lágrimas
para que eu levante o náufrago, expulso das espumosas águas
e o restitua, à beira da morte
a quem nem a santa Vênus descansar em suave sono
permite, por estar abandonado em leito celibatário.

Embora não seja possível afirmar em que medida e sob qual contexto devido à extensão do *corpus*, é possível observar alguns destes traços na primeira das nove linhas remanescentes atribuídas a Gaio Cornélio Galo:

tristia nequit[ia]a Lycori tua

[causas] tristezas, Lícori, com tua depravação

Não há consenso acerca do gênero a qual o verso pertenceria, se epigrama, elegia ou verso amebou, mas decerto é interessante observar que o uso de *nequitia* traz uma atribuição de malícia à figura da *domina* Lycori, cujo pseudônimo também possui origens gregas. Ademais, a aproximação do vocabulário ao utilizado por Marcial em seus poemas (*nequitia* aparece em muitas passagens do autor) também pode denotar uma relação mais próxima entre a tradição elegíaca que buscava se firmar em Roma e a poesia epigramática que já havia conquistado seu espaço anteriormente (Cairolli, 2009).

Na geração seguinte, entretanto, ainda que mantendo uma relação próxima à tradição epigramática anterior, a elegia alcançaria seu momento de primazia.

2.2.2 Os poetas augustanos

A partir do principado de Augusto, iniciado em 27 a.C., observa-se que o gênero elegíaco emergiu como o mais relevante dentro da poesia romana. Essa predominância não se restringia apenas a uma escolha formal ou temática, mas representava o estabelecimento de uma perspectiva de mundo essencialmente artística, expressa por meio da poesia. Nesse contexto, Oliva Neto (2013) destaca:

(...) os poetas augustanos constituíram um universo poético elegíaco e *apenas elegíaco*: não escreveram em outro metro. O mundo é mediado por uma espécie de teatro poético, como que um *microcosmo elegíaco amoroso*, cujas regras não coincidem com as da ética padrão do cidadão romano, e é dessa incoincidência que tiram a poesia e é ali que ela tem significado. *O sujeito amoroso é poeta: entenda-se, existir é ser poeta, a vida é a poesia, o livro de elegias é o mundo* (grifos meus).

Em consonância a essas ideias, é possível afirmar que o fazer poético não tinha apenas sentido prático e artístico, mas se manifestava como uma essência da existência do poeta. Para tanto, durante a construção de um novo "microcosmo elegíaco" foi necessário estabelecer também um conjunto de novas leis e lógicas que não necessariamente se relacionavam àquelas em voga na sociedade romana, mas que buscavam estruturar a realidade literária alternativa em que estava inserido o sujeito amoroso.

Portanto, ocorreu a apropriação das intervenções romanas anteriormente propostas por Catulo, como as frequentes descrições de amores malogrados e, especialmente em Ovídio, a aparição de textos escritos inteiramente no formato epistolar, como é o caso dos poemas *Tristia* e *Pontica*. Em ambos os casos, é possível atestar uma forma de permanência do lamento, seja ele motivado pela dor de uma recusa amorosa, o que manteria o caráter médio

do texto elegíaco, ou pelo desterro de Roma, o que daria ao texto um tom mais grave, ainda que a partir de uma perspectiva pessoal.

Nas obras dos três grandes poetas do período, Ovídio, Propércio e Tibulo, também é encontrada alguma unidade de tendências inéditas, que, pelo uso recorrente, acabam por tornar-se lugares-comuns da elegia romana, ainda que estes sejam tratados de modo vário de acordo com a proposta de cada autor. Dentre elas, pode-se destacar a aparição de produções que narram não apenas o fazer poético elegíaco, mas a recusa pela composição de outros gêneros, conforme visto neste trecho de Ovídio (*Amores* 1.1.1-6; 21-30):

*Arma graui numero uiolentaque bella parabam
edere, materia conueniente modis .
Par erat inferior uersus; risisse Cupido
dicitur atque unum surrupuisse pedem.
“Quis tibi, saeue puer, dedit hoc in carmina iuris?
Pieridum uates, non tua turba sumus.
(...)
Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta
legit in exitium spicula facta meum
lunauitque genu sinuosum fortiter arcum
“quod”que “canas, uates, accipe”, dixit, “opus!”
Me miserum! Certas habuit puer ille sagittas!
Vror, et in uacuo pectore regnat Amor.
Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat!
Ferrea cum uestris bella ualete modis!
Cingere litorea flauentia tempora myrto,
Musa, per undenos emodulanda pedes!*

Preparava-me para as armas e violentas guerras, em modo grave
cantar, a matéria conveniente ao modo

Igual era [o primeiro] ao verso inferior, riu o Cupido
e é dito que um pé surrupiou.

“O que a ti, cruel menino, deu este direito na poesia?”

Poeta Piérido, não sou da tua turba.

(...)

Eu era queixoso, quando ele, abrindo rápido a aljava
pegou as flechas feitas para a minha ruína

e flexionando com força o arco sinuoso no joelho

“uma obra para cantar, poeta, recebas”, disse

Pobre de mim! Certeiras flechas possuía o menino

Ardo, e em vácuo peito reina o Amor.

Seis pés tenha minha obra, e em cinco se retenha!

Adeus guerras férreas com seus modos!

Coroa a Musa, as têmporas douradas com mirto litorâneo,
por onze pés debes ser modulada.

No texto, o poeta apresenta o surgimento do universo elegíaco como negação da épica heroica, que é realizada a partir da flechada do Cupido, ou seja, da chegada do amor. Aqui, a

etiologia helenística assume um caráter pessoal: Ovídio narra como se deu a *sua* jornada como poeta, conforme podemos ver nos versos “‘uma obra para cantar, poeta, recebas’, disse / Pobre de mim! Certeiras flechas possuía o menino / Ardo, e em vácuo peito reina o Amor./ Seis pés tenha *minha* obra, e em cinco se retenha!” (grifo meu)

Há também a introdução da ideia da *militia amoris*, ou seja, a aceitação de si como soldado dos conflitos amorosos, e não dos embates marciais, o que Ovídio sugere no primeiro verso do poema ao introduzir um cenário bélico e, em seguida, desprezá-lo. Essa imagem, do poeta como soldado do amor, *militia amoris*, também é utilizada no poema 1.9 dos *Amores* de forma mais explícita e reforçada pela repetição, nos versos 1-2:

*Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido;
Attice, crede mihi, militat omnis amans.*

Todos os amantes são soldados, e o Cupido possui seu próprio acampamento
Ático, crê-me, todos os amantes são soldados.

Neste caso, a aceitação do modo de vida elegíaco é, também, uma aceitação da juventude, como o poeta afere nos versos seguintes (3-4):

*quae bello est habilis, Veneri quoque convenit aetas.
turpe senex miles, turpe senilis amor.*

a idade hábil para a guerra, a Vênus também convém.
torpe o velho soldado, torpe o amante senil.

Tal abordagem também pode ser encontrada no poema 1.7 de Propércio, em que o autor escreve a Pôntico, aconselhando-o que não permaneça a compor versos épicos (1-6), pois ao envelhecer, caso se apaixone, já não poderá compor versos elegíacos e a épica já não lhe será suficiente (v.15-20):

*Dum tibi Cadmeae dicuntur, Pontice, Thebae
armaque fraternae tristia militiae,
atque, ita sim felix, primo contendis Homero
(sint modo fata tuis mollia carminibus),
nos, ut consuemus, nostros agitamus amores, 5
atque aliquid duram quaerimus in dominam;
(...)
te quoque si certo puer hic concusserit arcu 15
quo nollem nostros me uiolasse deos!
Longe castra tibi, longe miser agmina septem
flebis in aeterno surda iacere situ;
et frustra cupies mollem componere uersum,
nec tibi subiciet carmina serus Amor. (grifo meu)*

Enquanto a ti é dito, Pôntico, das Cadmeias Tebas
 e armas tristes da milícia fraterna
 e, caso feliz, competirás, primeiro, com Homero
 (seja a sorte suave com teus versos)
 nós, como costumamos, agitamos nossos amores
 e em outro modo queremos a difícil senhora
 (...)

 se certo garoto a ti também ferir com o arco
 a mim não desejaria ter ofendido os deuses!
 Longe do teu acampamento, longe dos sete exércitos
 mísero em eterno choro estarás em sítio surdo;
 e frustrado desejarás compor verso suave
 mas a teus versos não se submeterá o *senil amor*: (grifo meu)

Com isso, o poeta destaca o primor da juventude para o exercício poético, de acordo com os ideais gregos, que consideravam a juventude como essencial para a vivência da experiência amorosa e a velhice como meio de dar ao texto um caráter lamentoso (Oliva Neto, 2013). Uma vez que a elegia romana não tinha o mesmo tom trenódico, incluiu-se a recusa pelo *tardus amor*, inadequado à prática sexual.

É preciso, no entanto, destacar que a juventude exaltada pelos elegíacos não implicava inocência. Pelo contrário, o magistério amoroso (*erotodidaxis*) configurava um lugar-comum importante na lírica elegíaca. Nesse sentido, o amante inexperiente deveria fruir dos ensinamentos oferecidos pelo maduro, como pode ser observado ainda no poema 1.7 de Propércio, mas nos versos 13-14:

*me legat assidue post haec neglectus amator
 et prosint illi cognita nostra mala.*

depois, me leia diligente o amante negligenciado
 e os meus males sabidos a ele beneficiem.

É a partir também da ideia de magistério amoroso que Ovídio compõe dois de seus livros, *Ars Amatoria* e *Remedia Amoris*, sendo o primeiro um τέχνη, termo utilizado para intitular manuais de artes, neste caso a amorosa, e o segundo um modo de superar os efeitos adversos aos quais o amante poderia estar sujeito.

Assim, a paixão (*πάθος*) do poeta o coloca a serviço do amor de forma desigual — a ele resta sofrer com os caprichos de sua amada na condição de inferior. Esta estrutura comum à poesia elegíaca pode ser encontrada em outro poema de Propércio endereçado a Pôntico (1.9.3-6):

ecce iaces supplexque uenis ad iura puellae,

*et tibi nunc quaeuis imperat empta modo.
Non me Chaoniae uincant in amore columbae
dicere, quos iuuenes quaeque puella domet.*

eis que jazes, suplicante, e vens às leis da donzela
e a ti agora impera qualquer coisa recém comprada.
Não me vencem em amor as pombas Chaônias
ao dizer, qual jovem e qual donzela o doma.

Tibulo, no poema 2.7, apresenta estrutura similar, referindo-se de modo mais direto à *servitium amoris* (v.1-10) a partir da imagem da escravidão acorrentada pelo Amor, para se referir à desigualdade experienciada em sua relação com Nemesis:

*Hic mihi seruitium uideo dominamque paratam:
iam mihi, libertas illa paterna, uale.
seruitium sed triste datur, teneorque catenis,
et numquam misero uincla remittit Amor,
et seu quid merui seu nil peccauimus, urit.
uror, io, remoue, saeua puella, faces.
o ego ne possim tales sentire dolores,
quam mallet in gelidis montibus esse lapis,
stare uel insanis cautes obnoxia uentis,
naufraga quam uasti tunderet unda maris!*

Aqui vejo a servidão e a senhora a mim preparada:
já de mim, se despede a liberdade paterna
mas é dada a triste servidão, retido em correntes,
e nunca libera os vínculos, o mísero Amor,
E, se mereci ou alguma vez pequei, arde.
ardo e ó, afasta o rosto, cruel garota
para que eu não pudesse sentir tais dores,
que eu fosse uma pedra nos gelados montes,
ou, rocha, ficar exposto aos ventos insanos,
como náufrago ser golpeado pelos vastos mares!

Dentre as possíveis rejeições a que uma amada poderia submeter o eu-lírico elegíaco, está o *exclusus amator*, que consiste na recusa por receber o amado em seu quarto ou o impedimento do encontro por intervenção externa, o que, por vezes, culmina em enlances furtivos, como visto em Tibulo 1.2 (v. 15-24):

*Tu quoque ne timide custodes, Delia, falle,
Audendum est: fortes adiuvat ipsa Venus.
Illa favet, seu quis iuuenis nova limina temptat,
Seu reserat fixo dente puella fores;
Illa docet molli furtim derepere lecto,
Illa pedem nullo ponere posse sono,*

*Illa viro coram nutus conferre loquaces
Blandaue conpositis abdere verba notis.
Nec docet hoc omnes, sed quos nec inertia tardat
Nec vetat obscura surgere nocte timor.*

Tu também não temas a guarda, Délia, enganes
é preciso ousar: os corajosos ajuda a própria Vênus
Ela favorece, seja quem for o jovem que tenta novas entradas
seja a quem com fixo dente a donzela abre a porta;
Ela ensina a furtivamente escorregar no leito macio
Ele ensina a se por de pé sem ruído
Ela ensina a fazer gestos eloquentes diante do homem.
e a esconder palavras em notas combinadas.
E não ensina a todos, mas aqueles aos quais a inércia não tarda
nem o medo veta de se levantarem na escura noite.

Nesse sentido, o amante deixado de fora pode adquirir o comportamento de se colocar diante da representação física deste impedimento, que pode tomar a forma de um guardião, um porteiro ou da própria porta, configurando o *paraclausithyron*. Apesar de ser observada em produções anteriores ao Principado, como no poema 67 de Catulo, essa estrutura se torna uma tendência mais consistente entre os elegíacos do período, como pode ser visto no início mesmo poema de Tibulo (1.2.5-8):

*Nam posita est nostrae custodia saeva puellae,
Clauditur et dura ianua firma sera.
Ianua difficilis domini, te verberet imber,
Te Iovis imperio fulmina missa petant.*

Então posta em cruel custódia está a minha menina
Presa, por dura tranca e porta firme.
Difícil porta do senhor, a ti atinja a chuva
A ti atinjam os raios enviados pelo régio Júpiter.

O mesmo se repete em Ovídio 1.6.1-4, onde o amante dialoga com o porteiro, relacionado à imagem elegíaca comum de “guardião do amor”:

*Ianitor — indignum! — dura religate catena,
Difficilem moto cardine pande forem!
Quod precor, exiguum est — aditu fac ianua parvo
Obliquum capiat semiadaperta latus.*

Porteiro — indigno! — tranca com dura corrente
a difícil porta, movida a dobradiça!
O que peço é exíguo — faz abrir um pouco a porta
semiaberta, tome lado oblíquo.

Assim, mesmo que os poetas elegíacos augustanos tenham realizado suas inovações de maneiras diversas, a adoção conjunta destas propostas contribuiu de forma significativa para a

consolidação de uma forma mais consistente para gênero, que agora abrangia uma gama mais ampla de temas, valores e lógicas que constituíam um universo literário próprio.

3 SINE ME SIT NULLA VENUS: A questão feminina na Roma Antiga

3.1 A vida da mulher romana: aspectos socioculturais

A vida do cidadão romano era, de modo geral, norteadada pelos meios de perpetuação cultural estabelecidos pela vida social. Desse modo, os *mores maiorum*, conjunto de costumes e normas antigas que regiam a vida social comum, e a *virtus*, valores e preceitos pessoais, compunham o modelo comportamental da Roma Antiga. No caso das mulheres, havia ainda a figura da *feminea exempla*, arquétipo ideal do comportamento feminino que ditava os comportamentos a serem seguidos tanto na esfera pública quanto privada. Assim, conforme pode ser observado em inscrições funerárias, há a recorrência de elogios à castidade, piedade, modéstia e dedicação à vida e aos trabalhos domésticos.

Assim, é possível afirmar que o papel da mulher livre era, de modo geral, a permanência do grupo social à qual pertencia, e para tal eram educadas (Silva, 1996). Por este motivo, a sua posição social era sempre submetida ao poder e controle paterno ou do marido e, na ausência de ambos, de um tutor. (Cantarella, 1997). De todo modo, era a decisão de uma figura masculina que definiria, levando em conta condições de casta e posição social, se uma garota seria ensinada a ler e escrever ou se ela ficaria em casa para se dedicar aos serviços domésticos. Entretanto, ainda que fosse de elite e possuísse um acesso mais extenso à educação formal, era esperado que a mulher romana ocupasse um posicionamento social “altamente circunscrito e majoritariamente privado” (Stevenson, 2007).

Nesse sentido, as normas jurídicas tinham um papel central na manutenção desta organização social, especialmente na Roma Arcaica. Neste período, o direito de vida e morte de uma mulher era desde o nascimento relegado ao seu pai, que poderia matá-la, por exemplo, em caso de comportamento sexual desviante. Em seguida, ao ser entregue como esposa, a mulher seria submetida à *manus*, que significava o poder do marido caso este fosse o *paterfamilias* ou, caso possuísse ascendentes vivos, ao sogro. Acerca do assunto, Cantarella (1997) elucida: “A diferença entre os dois poderes consistia substancialmente nisto: o pai poderia matar a filha se e quando decidisse fazê-lo; o marido ou o *paterfamilias* deste, somente nos casos previstos pela lei”¹² (p.80).

É importante ainda, ressaltar que a *manus* deveria responder ao poder familiar mesmo após o casamento. Em casos de adultério ou ingestão de vinho¹³, por exemplo, o marido

¹² “La diferencia entre los dos poderes consistía sustancialmente en esto: el padre podía matar a la hija si y cuando decidiera hacerlo; el marido o el paterfamilias de éste, sólo en los casos previstos por la ley.”

¹³ Há divergências na motivação pela qual a ingestão de vinho teria punições tão severas. Cantarella (1997) apresenta algumas explicações para o assunto, como supostas propriedades abortivas da bebida ou a recepção de um princípio de vida contido na bebida que diferiria do dado pelo marido. há também aqueles que associavam o

deveria rodear-se dos familiares de sua esposa para que estes assegurassem que o homem não abusaria de seus poderes, condenando a mulher por causas diferentes das previstas em lei.

Em relação ao patrimônio, ainda que pudessem herdar o patrimônio de seus maridos ou familiares no caso da ausência de um herdeiro masculino, as mulheres só poderiam ser detentoras de bens como meios de mantê-los na família, mas não eram autorizadas a tomar decisões acerca de sua utilização. Para isso, uma mulher deveria ser submetida ao poder de um tutor, a fim de protegê-la de supostos erros de julgamento. Entretanto, para Cantarella (*op.cit.*, p.92), este não era o verdadeiro fim da tutela: “Em Roma, contudo, ao menos na época arcaica, não se tratava de uma instituição protetora senão de poder; ou seja, não servia para proteger as pessoas consideradas incapazes, mas para impedir que estas prejudicassem o patrimônio familiar.”¹⁴

Essa organização se estendeu até os tempos da República, período em que a dona de casa ideal ainda era descrita como reservada e pacata, tendendo a preservar antigos padrões de pureza e moralidade, sendo dito que até mesmo seus hábitos de fala seriam incorruptos por idiomas modernos ou pronúncias populares. (Stevenson, 2007). No entanto, ao final do período republicano, a partir do século II a.C., ocorreram mudanças significativas, como a diminuição da frequência do matrimônio *cum manu*, de modo que em caso de *trinoctium*, ou seja, da ausência da mulher da casa do marido durante três noites ao ano, esta permaneceria submissa exclusivamente ao poder paterno.

É importante pontuar que a alteração no molde matrimonial não se deu por força da vontade feminina: a prática do *trinoctium* configurava uma decisão tomada pelo *paterfamilias* e pelo futuro esposo, de acordo com seus interesses acerca da transferência ou permanência da mulher como parte da família. Apesar disso, o matrimônio *sine manu* representou uma mudança significativa por configurar uma união mais livre, que existia a partir da convivência e de uma relação de *maritalis affectio*, ou seja, da intenção de ser marido e mulher. Nesse contexto, a condição feminina sofreu também uma alteração, já que no novo regime matrimonial, a esposa que continuasse pertencendo à sua família de origem teria acesso à herança mais cedo, após a morte do *paterfamilias* e não somente após se tornar uma viúva.

Além disso, com a instituição da herança pretora, que expandia os direitos de herança tradicionais, muitas mulheres tiveram acesso também às heranças de seus maridos mesmo em

vinho à capacidade de fazer vaticínios, prática restrita aos homens ou que acreditavam que este incitaria o adultério e comportamentos indecorosos (p.85-86)

¹⁴ “En Roma, sin embargo, al menos en la época arcaica, no se trataba de una institución protectora sino de poder; es decir, no servía para proteger a las personas consideradas incapaces, sino para impedir que éstas perjudicasen el patrimonio familiar.”

casos de matrimônio *sine manu*, aumentando significativamente o poder financeiro feminino no fim da República.

Tais reformas tiveram ligação direta com o cenário social transformado pelas contínuas guerras que ocorreram durante o período, em especial a Segunda Guerra Púnica, que dizimou parte da população masculina e concentrou o poder nas mãos de viúvas e órfãos. Segundo Cantarella (1997): “Definitivamente, em Roma não apenas houve um certo número de mulheres ricas, mas havia ainda uma enorme quantidade de mulheres que eram titulares de seu próprio patrimônio, independentemente da quantia deste”¹⁵ (p.118). Para além da liberdade financeira, a ausência masculina teve impactos psicológicos e sociais na vida da mulher romana, já que estas agora poderiam usufruir de mais autonomia em suas vidas.

Essa alteração da ordem social não passou despercebida pela população masculina de Roma e, em 215 a.C., a Lei Opiana foi promulgada com o objetivo de limitar a quantidade de ouro que uma mulher poderia carregar consigo e o uso público de roupas extravagantes e carruagens. Entretanto, com a crescente influência feminina na tomada de decisões sociais e familiares e o aumento de sua presença em ambientes públicos, as restrições foram abolidas após poucas décadas, em 195 a. C. Catão, o Velho, advogou pela permanência da legislação, mas encontrou resistência da população feminina, que se mobilizou em sua oposição ocupando o Fórum. A resposta de Catão a tal acontecimento foi descrita em Tito Lívio (*Ab Urbe Condita*, XXXIV, 2, 6-7):

haec consternatio muliebris, sive sua sponte sive auctoribus vobis, M. Fundani et L. Valeri, facta est, haud dubie ad culpam magistratuum pertinens, nescio, vobis, tribuni, an consulibus magis sit deformis: vobis, si feminas ad concitandas tribunicias seditiones iam adduxistis; nobis, si, ut plebis quondam, sic nunc mulierum secessione leges accipiendae sunt.

Essa consternação feminina, seja por sua vontade ou por vossa autoridade, M. Fundano e L. Valério, é feita, sem dúvidas, por culpa dos pertinentes magistrados, não sei se a vós, tribunos, ou aos cônsules é maior o prejuízo: a vós, se as mulheres já levaram a incitar sedições tribunícias; a nós se, como outrora com a plebe, agora as leis são recebidas com secessão das mulheres.

Nesse contexto, o incômodo com a ocupação feminina do Fórum parece ocorrer não pela presença física das mulheres, já que esta não era inédita ao ambiente público, como pode ser visto pela réplica de Valério (*Ab Urbe Condita*, XXXIV, 5, 7):

¹⁵ “En definitiva, en Roma no sólo hubo un cierto número de mujeres ricas, sino que había además una enorme cantidad de mujeres que eran titulares de su propio patrimonio, independientemente de la cuantía de éste”.

Nam quid tandem novi matronae fecerunt, quod frequentes in causa ad se pertinente in publicum processerunt? numquam ante hoc tempus in publico apparuerunt? tuas adversus te Origines revolvam.

E, ainda, o que de novo fizeram as matronas, que frequentes em causa própria se apresentaram em público? Nunca antes deste tempo em público apareceram? Contrario-te, relerei as tuas *Origines*.

Tratava-se, portanto, do incômodo causado pela ocupação simbólica de um espaço público, ou seja, masculino. Acerca do assunto, é dito por Russell (2016, p. 169):

Em seu sentido literal no latim, era a relação com o status de cidadão (masculino) que tornava o espaço público: *publicus* deriva de *populus*, o corpo do cidadão. (...) o significado primário de *publicus* é 'relacionado ao *populus*', ao grupo corretamente constituído de cidadãos romanos adultos do sexo masculino.¹⁶

A partir do conhecimento de que o Fórum não era um espaço restrito aos homens, é plausível admitir que o incômodo de Catão era relacionado ao fato de que a presença feminina tinha a intenção de exercer poder político, algo mal-visto para uma mulher. Em *Consolatio ad Liviam*, poema de autoria anônima destinado a Lívia Drusilla, esposa de Augusto, a exaltação feminina ocorre em termos semelhantes, se referindo ao exercício público da autoridade (*Epic. Drusi.*, 49-50):

*nec vires errasse tuas campove forove
quamque licet citra constituisse domum?*

nem tenha errado autoridades tuas pelo campo e pelo Fórum
e tenha estabelecido casa conforme era lícito?

Assim, com a ampliação dos direitos de intervenção social e da riqueza feminina, o fim da República e início do Principado se apresentaram como um ambiente propício para o desenvolvimento intelectual da mulher romana, ocorrendo o crescimento da quantidade de jovens instruídas para além da educação básica (Resina, 2023), o que passou a ser bem-visto pela sociedade romana. Dessa maneira, criou-se um novo padrão de mulher romana, a *docta puella*.

No contexto Augustano, a continuidade acadêmica de uma jovem indicava que esta pertencia a uma categoria social elevada, já que o investimento numa formação educacional que não objetivava o exercício social poderia ser visto como uma demonstração de riqueza. Apesar disso, a decisão de educar ou não uma jovem era do *paterfamilias*, de acordo com seu

¹⁶ "In the literal Latin sense, it was the relationship with (male) citizen status which made public space public: *publicus* derives from *populus*, the citizen body. (...) the primary meaning of *publicus* is 'related to the *populus*', to the correctly constituted group of Roman adult male citizens"

interesse. Àquelas que recebiam tal possibilidade, eram ensinadas artes como a literatura, música e dança, assuntos adequados ao seu gênero.

A ideia de uma educação mais extensa também gerou alterações em outros aspectos da vida romana. Ao continuar seus estudos, a *puella docta* teria um matrimônio mais tardio, entre os dezoito e vinte anos, como no caso de Agripina, neta do Imperador Augusto, que se casou aos dezoito anos e possuía noções de gramática devido à sua educação anterior (*op.cit*, 2023). Nesse sentido, a formação das *puellae doctae* gerava também matronas mais influentes, de modo que não era incomum para uma dona de casa ter conhecimento da vida pública ou dos assuntos de seus maridos, o que parecia ser bem-visto e melhorar a convivência familiar. Plínio, o Jovem, surpreso com as habilidades intelectuais da esposa, a exalta por esta razão (*Epistulae* IV, 19, 2-5) :

Accedit his studium litterarum, quod ex mei caritate concepit. Meos libellos habet lectitat ediscit etiam. Qua illa sollicitudine cum uideor acturus, quanto cum egi gaudio adficitur! Disponit qui nuntient sibi quem adsensum quos clamores excitarim, quem euentum iudici tulerim. Eadem, si quando recito, in proximo discreta uelo sedet, laudesque nostras auidissimis auribus excipit. Versus quidem meos cantat etiam formatque cithara non artifice aliquo docente, sed amore qui magister est optimus.

A isso se soma o estudo das letras, que adquiriu por zelo a mim. Meus livrinhos possui, lê e até recita. Com que solicitude ela é vista quando discurso, com que felicidade age quando termino! Dispõe de quem a anuncie sobre a recepção, que aplausos provoqueei e que julgamentos recebeu o evento. Do mesmo modo, quando recito, próxima fica, escondida pelo véu, e ouve com avidíssimos ouvidos os elogios recebidos. Meus versos até canta e segue na cítara sem que um artífice a tenha ensinado, mas o amor, que é ótimo mestre.

Nesse contexto, a educação, as posses e o poder social de uma mulher ao longo do estabelecimento do Principado passaram a não ser vistos como negativos à sua reputação e representavam o prestígio familiar, desde que não fossem exibidos de forma pública ou visassem objetivos contrários à autoridade masculina.

3.2 A mulher na elegia romana

Entre os elegíacos romanos, Catulo é certamente o mais antigo a nos proporcionar representações femininas e o primeiro em cujas obras podemos observar mulheres como sujeitos ativos e dotados de qualidades intelectuais. Ao evocar Safo, Catulo demonstra sua admiração não apenas ao referenciar seu lugar de origem para nomear sua amada Lésbia, mas também ao reconhecer suas sensibilidades e capacidades poéticas, caracterizando-a como uma

"docta puella" (35.16-17): "*Sapphica puella / Musa doctior*"¹⁷. Paralelamente, ao construir a persona de Lésbia, o poeta também busca dotá-la de uma agência própria da erudição, algo que contrasta com as expectativas sociais reservadas às mulheres na República Romana. Nesse sentido, a amada é frequentemente descrita realizando atos de fala, como indicado pelos verbos *vovit* (36.4), *dicit* (70.1, 3), *loquitur* (83.1, 4), e até mesmo apresentando hábitos de fala (92.1): "*Lesbia mi dicit semper male nec tacet unquam*"¹⁸

No entanto, embora realize tais descrições, é certo que Catulo nunca assinala discursos diretos à sua amada. Assim, embora sua representação rompa com o padrão tradicional da mulher romana, o silêncio de Lésbia mantém sua figura em segundo plano, ressaltando seu papel como um construto poético dentro da obra catuliana.

Posteriormente, em resposta às mudanças trazidas pela instauração do Principado e à estrutura patriarcal dominante na sociedade romana, a poesia elegíaca florescida no século I a.C. se apresentou como um meio de "contra-cultura" (Hallett, 1973), propondo uma nova série de valores de gênero que iam de encontro às práticas sociais vigentes. Apesar de permanecer como um gênero majoritariamente masculino (Wyke, 2002), a figura feminina se tornou central para a elegia, ocupando uma posição singular de destaque e exaltação, de modo que as figuras da *matrona* e da *puella docta* passaram a representar um lugar-comum da lírica augustana, com a última tornando-se o foco central da elegia durante esse período. No entanto, essa súbita valorização da mulher não parecia derivar somente de uma genuína veneração, mas de uma tentativa de definição da estética elegíaca a partir da proposição de um novo universo poético.

Ao incorporar o conceito de *servitium amoris* como elemento constitutivo de seu texto, o poeta elegíaco subvertia as convenções de gênero, atribuindo à mulher o papel de *domina*, tipicamente reservado ao homem. Essa inversão permitia questionar as expectativas de gênero rigidamente estabelecidas, ao dotar a mulher e o próprio poeta de características tradicionalmente associadas ao sexo oposto. Assim, é possível observar que a amada elegíaca também se apresentava como um construto poético, visto que era necessário ficcionalizar sua figura a partir de qualidades e defeitos atribuídos para contemplar uma determinada proposta ou narrativa. Todos esses meios, de certa forma, acabavam por servir como um reflexo da identidade do próprio poeta, que precisava de um "outro" para constituir seu "eu".

Nesse contexto, é relevante observar que a mulher não apenas participava do jogo elegíaco, mas constituía a própria essência do texto. O primeiro livro de Propércio, por

¹⁷“Sáfica menina, musa mais douta”

¹⁸“Lésbia sempre me critica, e não se cala nunca”

exemplo, foi intitulado *Cynthia* por autores antigos e modernos, sublinhando a centralidade da figura feminina em sua obra. O próprio poeta reforça essa importância ao abrir seu primeiro poema com o nome *Cynthia*, e, no livro seguinte, se referir a seus escritos pelo mesmo nome ao destacar que são amplamente lidos: "*tua sit toto Cynthia lecta foro*"¹⁹ (Prop. 2.24.2).

Entretanto, por maior que fosse a importância da amada na literatura elegíaca, era o poeta que verdadeiramente estava no comando da obra, podendo manipular não apenas sua identidade por meio da utilização de pseudônimos, mas seu tempo e seu espaço, como pode ser visto em Propércio, nos poemas 4.7, em que descreve uma Cynthia morta que assombra o poeta e, em seguida, no poema 4.8, onde a revive novamente para participar de um conflito amoroso que se desenrola durante um jantar. Acerca do assunto, Veyne (1988, p. 136) afirma:

Esta poesia devotada a uma mulher é realmente um pouco egocêntrica. O poeta fala quase exclusivamente das ações, paixões, sofrimentos e palavras do Eu, que fala apenas sobre si mesmo. Nós não damos falta de suas opiniões sobre as mulheres ou os cosméticos, mas o que aprendemos de Cíntia se resume a duas coisas: por um lado, ela possui todo atrativo possível, incluindo os incompatíveis, e parece feita para satisfazer todos os desejos de um indivíduo; por outro, ela faz seu poeta sofrer.²⁰

Em Tibulo, há ainda um indicativo de instabilidade nas próprias qualidades atribuídas à amada, cujas características são positivas quando contribuem para a realização das expectativas amorosas do poeta. Tanto no caso de Nemesis quanto nos poemas endereçados à Delia, a figura feminina é dita como bela (1.5, 43-46; 2.3, 1-4) e benévola, como visto em 2.6.44, "*lena nocet nobis, ipsa puella bona est.*"²¹

Por outro lado, ao não corresponder ao jogo amoroso, a *domina* tibuliana se torna um conjunto de todas as características negativas associadas à mulher, como a ambição (1.5.60; 2.3.53-54) e o engano, como visto neste trecho do poema 2.6, endereçado a Nemesis:

*tu miserum torques, tu me mihi dira precari
cogis et insana mente nefanda loqui.
iam mala finissem leto, sed credula uitam
spes fouet et fore cras semper ait melius.*

A mim, mísero, tu atormentas, tu me obrigas a amaldiçoar
e dizer palavras nefandas com mente insana
já meus males teria acabado com a morte,
mas a sempre crédula esperança a vida alimenta e o amanhã diz que será melhor.

¹⁹ "Por todo o foro é lida tua Cíntia"

²⁰ "This poetry devoted to a woman is really quite egocentric. The poet speaks almost exclusively of the actions, passions, sorrows, and words of Ego, who talks only about himself. We are not lacking for his opinions on women or makeup, but what we learn of Cynthia comes down to two things: on the one hand, she has every possible attraction, including incompatible ones, and seems made to fulfill one's every wish; on the other, she makes her poet suffer."

²¹ "A alcoviteira prejudica, a própria garota é boa"

De acordo com Gold (2002, p. 435), esta é uma característica distintiva da *puella* elegíaca, que é, essencialmente, “infinitamente adaptável pelo poeta porque é uma projeção de seus desejos e ansiedades, tão instável e escorregadia quanto seus pensamentos”²². A flexibilidade dos atributos femininos também aparenta ser parte de uma estratégia poética do gênero na contramão de outras representações, como Dido ou Creusa na poesia épica, que se posicionam fixamente como passivas, submissas e meras acompanhantes de seus amados. Em Ovídio (*Amores*, 1.3) , é possível observar uma inversão deste modelo, uma vez que o amante vincula diretamente sua existência à de sua amada, desejando acompanhá-la por toda a vida:

*Non mihi mille placent, non sum desultor amoris:
Tu mihi, siqua fides, cura perennis eris.
Tecum, quos dederint annos mihi fila sororum,
Vivere contingat teque dolente mori!*

A mim mil não agradam, não sou volúvel no amor:
Tu será, se certo, meu perene zelo.
Contigo, que me sejam dados anos pelos fios das irmãs
viver juntamente e enquanto sofres, morrer!

A *puella*, então, constitui um elemento ao mesmo tempo essencial e elusivo na elegia amorosa, sendo muitas vezes utilizada como meio de oposição ao poeta, que abarca características definidas e consistentes que juntas, formam a figura do herói. Isso pode ser observado de forma mais explícita em Propércio (1.3), elegia em que ao comparar sua amada à Ariadne, o poeta constrói para si a identidade de Teseu:

*Qualis Thesea iacuit cedente carina
languida desertis Cnosia litoribus;
qualis et accubuit primo Cepheia somno
libera iam duris cotibus Andromede;
nec minus assiduis Edonis fessa choreis
qualis in herboso concidit Apidano:
talis visa mihi mollem spirare quietem
Cynthia consertis nixa caput manibus,
ebria cum multo traherem vestigia Baccho,
et quaterent sera nocte facem pueri.*

Assim como jazeu enquanto recuava o barco de Teseu
lânguida, nas praias desertas, Ceféia
assim como ao primeiro sono se recolheu,
livre já das duras rochas, Andrômeda
nem menos, cansada das assíduas danças Edônias,
como caiu em meio à erva, a Apidano:
tal visão a mim parecia inspirar em suave quietude,

²² “(...) endlessly adaptable by the poet because she is a projection of his desires and anxieties, as unstable and slippery as his thoughts”

Cíntia reclinada, apoiando a cabeça nas mãos,
quando eu arrastava os passos, bêbado de muito vinho,
e os meninos agitavam as tochas na noite tardia.

Considerando o verso como parte integrante de seu mundo e de sua identidade, o poeta pode, em alguns casos, admitir que sua existência poética deriva de sua elegia — e, portanto, da figura feminina que a representa. Em Propércio, a amada é frequentemente associada a figuras familiares, como visto em 2.18.33—34: “*cum tibi nec frater nec sit tibi filius ullus, / frater ego et tibi sim filius unus ego.*”²³ Nesse sentido, ao posicionar sua amada como mãe e como irmã, o autor a posiciona como força criadora de sua identidade e ao mesmo tempo, aquela a quem ele deve guardar.

No que se refere à modelos não familiares, é possível encontrar a figura da amada em contextos sexuais, onde sua força criadora é motivação da sexualidade do poeta, como visto em Ovídio, em Amores 1.5, quando a introdução de Corina altera o tom da cena (v.1-2; 9-12):

*Aestus erat, mediamque dies exegerat horam;
Adposui medio membra levanda toro.
(...)
Ecce, Corinna venit, tunica velata recincta,
Candida dividua colla tegente coma —
Qualiter in thalamos famosa Semiramis isse
Dicitur, et multis Lais amata viris.*

Era verão, e já passava do meio-dia
pus-me no leito para aliviar os membros
(...)
Eis, vem Corina, com a túnica solta e drapeada
O cândido pescoço tangidos pelas madeixas divididas
Assim como é dito que ia a famosa Semíramis aos tálamos
e Laís foi amada por muitos homens.

Ao ser dita como *docta*, a mulher elegíaca também é admitida como possuidora de habilidades intelectuais e por esta razão, é incumbida a figurar como audiência principal do poema, como uma voz crítica confiável como em “*domina iudice tutus ero*”²⁴ (Prop. 2.13.14) ou uma colega de vocação com quem seria possível trocar julgamentos, como no caso de Perilla (Ov. *Trist.*, 3.7.23): “*Dum licuit, tua saepe mihi, tibi nostra legebam*”²⁵.

Assim, é possível dizer que a *puella* elegíaca se constitui literariamente como um conjunto de todas as características essenciais e interessantes a uma mulher augustana, por mais que estas se apresentem de forma contraditória ou confusa. É uma figura familiar,

²³ “como não tens nem irmão nem filho/ que eu seja para ti irmão e único filho”

²⁴ “estarei seguro sob o julgamento da senhora”

²⁵ “Enquanto foi lícito, os teus escritos a mim, os meus a ti, sempre lia”

quando cabe ao poeta contrapor elementos tradicionais; ou uma *domina* implacável, quando a ele convém trazer ao poema a ideia de *servitium amoris*. Pode ser a principal audiência do poema, um elemento constituinte do próprio texto ou qualquer construto literário, histórico e sexual que corresponda às intenções poéticas do autor. Embora nenhuma destas características represente a valoração de um novo tipo de mulher — a dona de casa permanece casta e benévola enquanto a amante sexualmente subversiva o leva ao sofrimento e à dor — o uso dessas estratégias é, certamente, um meio de desestabilizar as organizações tradicionais do jogo amoroso e problematizar os comportamentos esperados de cada gênero, tornando os limites entre eles um pouco mais indefinidos. Em sua análise sobre Propércio, Gold (2002, p. 441) parece observar um fenômeno semelhante:

Eu questiono se ao menos podemos dizer que existem dois conjuntos de atributos que podem ser atribuídos aos gêneros. A figura do feminino em Propércio desafia qualquer identificação e, pelo menos pelo ato de desafiar a identificação, consegue evitar as categorias tradicionais que eram usadas para descrever a mulher na literatura ocidental.²⁶

Para além destas categorias, a indefinição se estende também para a voz do poema, que, em determinados momentos, para de pertencer ao poeta para dar voz à própria mulher. Há, como principais ocorrências, os poemas do quarto livro de Propércio e as *Heroides*, de Ovídio, embora seus tratamentos a uma mesma estratégia poética sejam completamente diferentes.

Em Propércio, a aparição de figuras femininas falantes se dá no livro 4 de suas *Elegiae*, com as interlocuções de Cornelia (4.11), Arethusa (4.3) e Cynthia (4.7). É curioso observar que, neste conjunto, há dois textos narrados por personagens mortas (4.7 e 4.11), o que constitui uma dualidade interessante na representação feminina.

No caso de Cornelia, temos um paráfono da matrona romana virtuosa que fala ao seu marido, Paulus, exaltando suas virtudes como esposa, mãe e dona de casa, estratégia que, apesar da interlocutora, seria comum a uma elegia funerária. Entretanto, há uma quebra no verso 83-84, quando, após pedir ao seu marido que lamente sua morte de forma privada e mostre seu luto apenas quando sua imagem aparecer em seus sonhos, Cornelia diz:

*atque ubi secreto nostra ad simulacra loqueris,
ut responsurae singula uerba iace. (grifo meu)*

e quando em segredo falares à minha imagem

²⁶ “I question whether we can even say that there are two definable “sets” of traits that can be assigned to the genders. Propertius’s figure of the female defies any Identification and, at least by that act of defying Identification, manages to elude the traditional categories that have been used to describe the female in Western literature.”

diz cada palavra *como se pudesse responder*. (grifos meus)

Tal colocação confere ao texto uma quebra na verossimilhança elegíaca, que anteriormente admitia como realidade a possibilidade de Cornelia como interlocutora do texto. Assim, a matrona romana retorna a seu lugar de silenciamento tradicional. A partir deste verso, tanto o leitor quanto Paullus são lembrados de que a Cornelia que fala ao poema é ficcional, e só pode ser endereçada *ut responsurae*, ou seja, como se pudesse responder.

O comportamento de Cornelia é similar ao de Cynthia no poema 4.7, que apesar de não se comportar com a austeridade de uma matrona, também procura seu amado Propércio do além-túmulo para exigir que este lhe preste as homenagens e respeitos adequados. Em ambos os casos, é possível observar que as mulheres comandam a ação apesar de estarem mortas. A elas é dada uma voz poderosa, que pode fazer exigências, tratar de si mesma e demandar a atenção do leitor e de seu ouvinte. Por outro lado, a personagem viva de Arethusa (v. 101-104) não demanda para si tanta autoridade, concentrando seus discursos em lamentos e conjecturas:

*Romanis utinam patuissent castra puellis!
 essem militiae sarcina fida tuae,
 nec me tardarent Scythiae iuga, cum Paper altas
 Africus in glaciem frigore nectit aquas.*

Quem dera os acampamentos fossem abertos às donzelas romanas!
 eu seria o fardo fiel de tua milícia
 e não me tardariam as montanhas Cítias, com altos picos
 Nem o frio Áfrico, que prende em gelo as águas.

Há ainda o breve discurso de Acanthis (4.5), narrado pelo poeta, que também não possui o mesmo efeito, visto que a personagem não fala diretamente, sendo apenas citada por outro eu-lírico. Nesse caso, o poeta representa o discurso feminino como um elemento ativo apenas em caso de ausência da mulher, quando ela já não existe em sociedade e, portanto, não é submissa aos padrões comportamentais esperados. Como propõe Gold (2007): “A morte para essas mulheres dá a elas um poder verbal que não possuíam enquanto estavam vivas²⁷”.

No caso das *Heroides*, o tratamento dado ao discurso feminino se origina em uma inversão do padrão da elegia semelhante ao 4.4 de Propércio: embora o autor manifeste interesse pela temática da lamentação amorosa, é a mulher que busca e sofre por seu amado, utilizando construções sintáticas refinadas que assemelham-se tanto à temática quanto à forma do discurso elegíaco masculino (Fulkerson, 2009). No entanto, ainda que frequentemente retratadas como figuras submissas ao amor que experienciam, as mulheres nas *Heroides*

²⁷ “Death for these women gives them a verbal power that they did not have while they were alive”.

assumem um papel ativo por meio do fazer poético: suas cartas, por vezes, geram efeitos práticos na narrativa, sendo responsáveis tanto pelo enlace (17, *Helene Paridi*) quanto pelos conflitos (21, *Cydippe Acontio*) do casal.

Mesmo se referindo, em contrariedade aos padrões elegíacos, a figuras abertamente fictícias, é possível dizer que por meio da voz de personagens mitológicas ou distantes, como no caso de Safo, Ovídio realiza uma proposta comum à lírica elegíaca: questionar os limites da ficção. Desse modo, por mais que as mulheres retratadas sejam admitidamente construtos poéticos, elas adquirem traços de realidade ao se comportarem de forma verossimilhante aos moldes elegíacos, contribuindo para uma renovação do caráter pedagógico das narrativas mitológicas, que agora abarca práticas e valores experienciados na vida contemporânea. Por meio dessa aproximação entre vida e arte, o poeta possibilita a universalização de sua obra, na qual a figura feminina emerge como um ponto crucial para discutir questões de poder na experiência amorosa

Nesse sentido, é relevante observar que tais construções poéticas, embora não configurem uma autorrepresentação, revelam não apenas aspectos da visão masculina sobre as mulheres na tradição elegíaca, mas constituem um meio representativo da essência feminina que transcende os limites de gênero de seus autores. A mulher, ao ser reconstruída pelas diversas estratégias dos elegíacos, acaba por constituir o fio condutor para todo o universo do gênero.

4 SOLA PUELLARUM DIGNA EST: A FIGURA CONTROVERSA DE SULPICIA I

4.1 A mulher-autor

As informações relativas à presença de autoras mulheres na sociedade romana são escassas. Ainda que existam menções à educação feminina e até mesmo citações a autoras, a ausência de obras ou fragmentos contendo produções feitas por mulheres dificulta a asserção da poesia como uma atividade desempenhada por ambos os sexos. Nesse sentido, Stevenson (2007, p.33) postula:

O que nos impede de ver a poesia augustana como um jogo de ambos os sexos é o problema dos textos e da transmissão. O enorme desgaste do tempo destruiu a maior parte do que foi escrito na Roma Antiga, mesmo pelos escritores que eram amplamente admirados por seus contemporâneos. (...) Em grande medida, a sobrevivência da poesia lírica não representa o julgamento dos séculos, mas sorte aleatória. Nós não podemos ter certeza de que Catulo era um poeta mais estimado do que seus contemporâneos, os quais não possuímos, Galo, Varrão, Válgio — ou Cornificia — meramente porque suas obras ainda existem.²⁸

Apesar disso, é possível encontrar, em citações de outros autores ou textos atribuídos, a menção a mulheres romanas que escreviam. A mais famosa, e provavelmente uma das primeiras a ser registradas foi Cornélia Africana (c. 190 a.C. — 100 a.C.), mãe dos irmãos Gracos, cuja correspondência a seu filho Caius sobreviveu em dois fragmentos (Hallett, 2009). Na poesia, é possível encontrar menções a Semprônia (c. 60 a.C) em Salústio (*De Bellum Catilinae*, 25, 1-5):

Mas dentre eles estava Semprônia, que muitas vezes havia cometido atos de audácia viris. Essa mulher, de formação nobre e bela, além de favorecida com marido e filhos foi; douta em letras gregas e latinas, tocar e dançar de forma muito elegante, conforme necessário às boas mulheres, muitas outras, como tocar instrumentos de luxo possuía. Sua inteligência não era desprezível; era capaz de fazer versos, fazer jogos, e usar o discurso ou de modo modesto ou de modo suave ou de modo atrevido; possuía muitas facetas e muitos encantos em si.²⁹

A obra de Cornificia, irmã do poeta Cornificio, contemporâneo a Catulo, também é mencionada brevemente na Crônica de São Jerônimo (c. 41 a.C):

*Cornificius poeta a militibus desertus interiit,
quos saepe fugientes galeatas lepores appellarat.*

²⁸ “What keeps us from seeing Augustan poetry as a game for both sexes is the problem of texts and transmission. The massive attrition of time has destroyed most of what was written down in ancient Rome, even by writers who were widely admired by contemporaries. (...) To a very great extent, the survival of lyric poetry does not represent the considered judgment of the centuries, but random chance. We cannot be certain that Catullus was a more esteemed poet than his contemporaries whom we do not have, Gallus, Varro, Valgius—or Cornificia—merely because his works still exist.”

²⁹ “Sed in eis erat Sempronia, quae multa saepe virilis audaciae facinora commiserat. Haec mulier genere atque forma, praeterea viro atque liberis satis fortunata fuit; litteris Graecis et Latinis docta, psallere et saltare elegantius, quam necesse est probae, multa alia, quae instrumenta luxuriae sunt. (...) Verum ingenium eius haud absurdum; posse versus facere, iocum movere, sermone uti vel modesto vel molli vel procaci; prorsus multae facetiae multusque lepos inerat.”

Huius soror Cornificia, cuius insignia extant epigrammata.

O poeta Cornifício foi morto por soldados desertores que, quando fugiam, eram chamados frequentemente lebres de elmo. É sua irmã Cornícia, cujos epigramas famosos ainda existem.

Stevenson (2007) destaca que o uso de *insignis* para se referir aos epigramas de Cornificia denota não apenas que obras de autoras femininas foram lidas durante os séculos seguintes, mas que eram apreciadas como qualquer outro trabalho poético, sugerindo que textos produzidos por mulheres não eram estranhos ao período.

Durante o Principado de Augusto, há também menções dos poetas elegíacos a contemporâneas mulheres. Na *Tristia* (3.7.21-26), texto poético de caráter epistolar escrito pelo autor no exílio, Ovídio menciona a poetisa Perilla, a quem teria tomado como uma espécie de aprendiz:

*Sed uereor, ne te mea nunc fortuna retardet,
postque meos casus sit tibi pectus iners.
Dum licuit, tua saepe mihi, tibi nostra legebam;
saepe tui iudex, saepe magister eram:
aut ego praebebam factis modo uersibus aures,
aut, ubi cessares, causa ruboris eram.*

Mas temo que minha fortuna agora te detenha e, após minhas desventuras, teu peito seja inerte. Enquanto nos foi lícito, teus escritos a mim, os meus a ti, sempre lia por vezes teu juiz, por vezes mestre era: ou eu prestava ouvidos a teus versos feitos ou, quando hesitavas, era a causa do rubor.

Porém, durante toda a tradição poética romana, é notável que Sulpicia I possuiria o maior *corpus* preservado, constituindo parte do terceiro livro do *Corpus Tibullianum*. As informações históricas acerca da poetisa são notavelmente escassas e permeadas por uma intrincada rede de incertezas e especulações e não há consenso sobre quais poemas são realmente de sua autoria. Alega-se que, caso tenha de fato existido, ela teria sido sobrinha de ninguém menos que Valério Messala Corvino, uma figura destacada no contexto romano, respeitado tanto como orador quanto como general, e filha de Sêrvio Sulpício Rufo, jurista e correspondente de Cícero. Em alguns estudos, como apontado por Nicchitta (2018), há sugestões de que após a morte de seu pai, Sulpicia passa a pertencer à casa de Messalla, irmão de sua mãe Valéria, o que justificaria a narração do tio como figura central de autoridade na poesia sulpicianiana. Essa configuração conferiria à jovem um elevado status social, o que também favoreceria a educação e o contato com o círculo de poetas ao qual pertenciam Tibulo e Ovídio.

Contudo, as discordâncias e incertezas que permeiam sua história são notáveis, em especial devido à ausência de menções da poetisa por seus contemporâneos. Para autores como Holzberg (1999), a persona poética feminina presente nos textos não possui sustentação na realidade e nada mais é do que um trabalho ficcional de um autor masculino. Habinek (1998) persegue uma linha argumentativa ainda mais radical, negando a existência de autoras mulheres na Roma Antiga como um todo ao argumentar que estas seriam culturalmente inibidas do trabalho poético. Há, ainda, outra perspectiva mais moderada proposta por Hubbard (2005), que levanta a hipótese de que uma Sulpicia, filha de Sêrvio Sulpício e sobrinha de Messala, pode ter existido historicamente, mas que essa não seria a mesma autora dos poemas atribuídos a ela. Por outro lado, boa parte da crítica feminista afirma que o nível de desconfiança acerca da figura de Sulpicia é derivado exclusivamente de seu gênero, uma vez que a biografia de outros poetas contemporâneos não é posta a prova com tanta intensidade. Para Keith (2006): “Embora a evidência para a atividade literária de Sulpicia seja distintamente mais circunscrita, eu não vejo nenhuma razão pela qual nós não deveríamos aceitar o que os manuscritos nos oferecem no caso de Sulpicia assim como fazemos com Catulo, Propércio, Tibulo e Ovídio.”³⁰

Nesse viés, é imperioso mencionar que, embora a existência de outra poetisa além de Safo na Antiguidade com *corpus* preservado seja histórica e literariamente interessante não só para o estabelecimento de uma produção poética feminina pré-medieval, mas para uma visão mais precisa do papel da mulher na cultura clássica, tal contribuição não se torna completamente irrelevante devido à pouca quantidade de indícios que comprovam a existência factual de Sulpicia I. Ainda que seus textos se tratem de uma construção de outro poeta - que, consoante às menções históricas - poderia ter sido homem ou mulher, a presença de uma figura feminina que se manifesta como elemento ativo do jogo poético revela uma expansão relevante das possibilidades de representação feminina não apenas dentro do discurso elegíaco, mas da sociedade romana em geral.

4.2 Sulpicia I e o problema da autoria

A atribuição dos poemas 3.8 a 3.18 do *Corpus Tibullianum* a Sulpicia I é alvo de debates até o dia de hoje. Inicialmente, é possível admitir não há assinatura direta em nenhum dos textos, ainda que haja menção à um ou outro aspecto da biografia da autora, como sua

³⁰ “While the evidence for Sulpicia's literary activity is distinctly more circumscribed, I see no reason why we should not accept what the manuscripts offer us in the case of Sulpicia as we do in those of Catullus, Propertius, Tibullus, and Ovid.”

afiliação (3.16, 4) e a guarda de seu tio (3.14, 5). O próprio nome Sulpicia só aparece no poema 3.8, em terceira pessoa, como se um observador a descrevesse e, posteriormente, em 3.16, na primeira pessoa. A partir disso, de acordo com Parker (1994), o próprio histórico de associação e desassociação dos poemas à pessoa de Sulpicia I foi problemática, pois nunca se fixou em critérios consistentes ou anteriormente utilizados para outros autores.

Em 1577, a atribuição de Scaliger, editor renascentista, definiu que todos os onze poemas pertenciam a um mesmo autor, e que este era Tibulo. Barth, em 1624, reconhece a autoria de Sulpicia e a associa à poetisa elogiada por Marcial (10.35, 38), mas não recebe muito suporte de outros estudiosos à sua hipótese (Skoie, 2000). Em 1749, além de diferenciar a Sulpicia posterior, mencionada pelo epigramatista, da autora presente nos textos do *Corpus Tibullianum*, Vulpius propõe que as figuras de Sulpicia e Cerinto se tratam de heterônimos de Tibulo e Delia, onde o poeta escreveria sobre si a partir da perspectiva de sua amada. Já para Heyne, em 1798 e 1817, alguns poemas pertenceriam a Sulpicia I, enquanto outros seriam assinados por um poeta que a impersonaria.

Finalmente, no século XIX, temos as proposições de Lachmann, em 1835, que confere novamente a Tibulo a autoria de todos os poemas, e a divisão proposta por Otto Grupe, em 1838, que assinala os poemas 3.8 a 3.12 como sendo trabalho de um poeta a quem chama de *Auctor of Sulpicia* ou *amicus Sulpiciae* e o identifica como Tibulo, enquanto os poemas 3.14 a 3.18 atribui a Sulpicia I. Tal divisão ocorre, de acordo com Nichitta (2018), devido à diferença entre a complexidade sintática de ambos os grupos, de modo que a autoria feminina não seria provável para um texto mais elaborado (p.2):

Em uma descarada relação causal, os poemas finais do ciclo (3.13-3.18), que apresentam versos mais convolutos, foram atribuídos a uma mulher *por causa* da sua complexidade sintática. Ainda que 3.9 e 3.11 tenham sido escritos na persona de Sulpicia, estes dois poemas não poderiam ter sido produzidos por uma mulher *por causa* da sua intrínseca elegância.³¹ (*grifos da autora*)

Os editores seguintes propõem o poema 3.13 como pertencente à obra da autora em uma espécie de consenso geral. Esta divisão parece se basear em dois aspectos, conforme atesta Parker (1994), sendo o primeiro o fato de que se todos os poemas foram organizados em conjunto, devem ter ao menos o autor em comum (o que realmente ocorre com o conjunto de poemas anterior atribuído a Lígdamo) e em segundo lugar, a ideia de que todos os poemas curtos que narram a experiência feminina em primeira pessoa obrigatoriamente representam as experiências de um mesmo indivíduo, embora os poemas longos escritos a partir do mesmo

³¹ “In an unabashed causal relationship, the later poems of the cycle (3.13-3.18), which present more convoluted lines, were attributed to a woman *because of* their syntactic complexity. Although 3.9 and 3.11 were written in Sulpicia’s persona, these two poems could not have been produced by a woman *because of* their intrinsic elegance.”

ponto de vista sejam da autoria de outro poeta, que busca impersonar a autora. Nesse sentido, Parker argumenta que o processo de assumir a persona de uma figura não-histórica, mitológica ou ficcional, mas de uma pessoa real de seu próprio período que já possuía alguma produção poética e entrelaçar à sua obra outros poemas é algo sem precedentes na poesia antiga, seja ela grega ou romana.

Durante o século XX, Parker (1994) também oferece o primeiro argumento dissonante acerca da atribuição dos poemas, propondo que textos 3.9 e 3.11, poemas extensos escritos em primeira pessoa, pertencem ao mesmo autor do conjunto 3.13 a 3.18 por dividirem uma mesma abordagem emocional por parte do eu-lírico. Nesse sentido, o autor também sugere posteriormente (Parker, 2006) que a extensão dos poemas e sua complexidade (*brevitas* e *variatio*) nunca constituíram empecilhos na atribuição de poemas na área de estudos clássicos quando o objeto em questão se referiu a outros autores, como Catulo.

Poucos anos depois, Holzberg (1999) propõe que todos os poemas do livro 3 do *Corpus Tibullianum* foram escritos pelo mesmo indivíduo, um poeta anônimo que ele chama de pseudo-Tíbulo devido a sua tentativa de impersonar o autor. Neste caso, a assunção da persona feminina nos textos 3.8 a 3.18 seria parte de uma estratégia poética, como visto nos poemas 4.3 e 11 de Propércio e nas *Heroides*, de Ovídio. O estudioso ainda argumenta, para estes fins, que a pessoa histórica de Sulpícia I não haveria existido, tratando-se apenas de uma personagem ficcional criada por pseudo-Tíbulo em seu livro. Os estudos de Hubbard (2005) seguem uma linha semelhante, mas descartam a ideia de um poeta anônimo, argumentando que todos os poemas atribuídos a Sulpícia e a *amicus Sulpiciae* são, na verdade, obras de Tibulo. Nesse sentido, o autor considera que as descrições de comportamentos moralmente disruptivos presentes no texto seriam impossíveis para uma jovem mulher na sociedade romana sem que esta caísse em ostracismo. Além disso, a semelhança entre a figura de Cerinto e a de Cornuto, que aparece num poema autoral de Tibulo no livro 2 do *Corpus* (2.2) indicaria que estes seriam criação de um mesmo poeta.

Hallett (2006), por outro lado, advoga pela autoria de Sulpícia I em todo o conjunto de poemas, descartando a possibilidade de existência de um *amicus Sulpiciae*, não apenas por terem supostamente sido todos produzidos no mesmo período histórico (c. 19 a.C.), mas por contarem com referências semelhantes aos mesmos poetas, como Catulo e Ovídio. Nicchitta (2018) compartilha do mesmo ponto de vista em relação à autoria do *corpus*, mas descarta os critérios propostos por Hallett sob o argumento de que tanto a datação histórica quanto a menção a determinados autores em um conjunto tão limitado de texto poderiam ser imprecisas. Nesse aspecto, a autora propõe que a ocorrência de poetas escrevendo sobre si

mesmos em terceira pessoa, colocando-se como observadores, acontece com certa frequência na produção poética da Antiguidade, tanto nos poetas romanos quanto em Safo. Além disso, a presença de perguntas retóricas, anáforas e hipérbato da linha final, com adjetivo possessivo ou demonstrativo separado do substantivo a qual se refere, sendo este padrão uma característica exclusiva dos poemas 3.8 a 3.18 e não aparecendo de forma consistente em nenhuma outra parte do *Corpus Tibullianum* constitui uma prova da autoria.

Embora não seja possível afirmar com certeza a primazia de uma hipótese sobre outra, visto que há fortes argumentos para ambos os lados, como por exemplo a questão da moralidade de Hubbard (2005) ou a reincidência de elementos poéticos exclusivos apontada por Nicchitta (2018), é certamente conveniente considerar, em consonância às ideias de Oliva Neto (2016), todo o *Corpus Sulpicianum*, isto é, o conjunto de poemas que faz referência a Sulpicia ou a uma voz feminina que compartilha de características que podem ser associadas a ela, como parte de uma proposta poética una, organizada para constituir de modo verossimilhante o caráter da *puella*, seus afetos e sentimentos, sendo, portanto, decorrentes de um mesmo autor, a quem se chama de Sulpicia e que pode ou não ter sido a figura histórica homônima, se é que esta realmente existiu.

4.3 A recepção de Sulpicia I

A leitura dos textos sulpicianos antes do início do século XX foi frequentemente acompanhada da atribuição de sua autoria a Tibulo. O primeiro registro de um comentário linear do *Corpus Tibullianum* que se preservou até os dias de hoje data do século XVI, com Bernardinus Cyllenius. Nele, há também um comentário específico da obra de Sulpicia, o qual permaneceu como o único sobre o tema por quase cem anos. Para Cyllenius, o aspecto moral da obra era central em sua avaliação, pois “No século XV, textos clássicos eram frequentemente usados como modelos retóricos ou lidos — alegoricamente, se necessário — como fonte de exemplo moral”³² (Skoie, 2002, p.32). Nesse sentido, o autor aborda os poemas com a premissa de que os eventos narrados envolvem práticas sexuais pouco ortodoxas, mas comuns entre os elegíacos da época. Embora haja algum reconhecimento de Sulpicia como autora, esse fato parece ser relegado em virtude de tratar-se de uma mulher solteira e seu comportamento sexual.

Posteriormente, os comentários de Joseph Scaliger (1577), são pioneiros em atribuir aos textos 3.8 a 3.18 características positivas, ainda que os reconhecendo como obra de Tibulo

³² “In the fifteenth century classical texts were frequently used as rhetorical models or read — allegorically, if necessary— as a source of moral exempla”

assumindo uma voz poética feminina: “É, entretanto, um epigrama *suavíssimo e delicadíssimo*, e a Musa de Tibulo, digníssima. Não me falha o juízo: até agora seu sentido foi obscuro.”³³ (grifo meu) (p.163)

Já no século XVIII, as contribuições de Heyne (1755) foram as primeiras a oferecer um papel de destaque aos textos sulpicianos, já que estes são mencionados no título de sua crítica “*Albii Tibulli Carmina libri tres : cum libro quarto Sulpiciae et aliorum*”³⁴. O autor também é um dos primeiros comentaristas a sugerir que alguns dos poemas que mencionam Sulpicia teriam sido escritos por uma mulher augustana homônima, sendo crucial para a legitimação de sua autoria. Destaca-se também a presença de uma defesa da pureza de Sulpicia, onde ele afirma que o poema 3.13 explicitaria uma preocupação adequada da voz feminina com sua “fama” e não necessariamente uma confissão de suas práticas (Skoie, 2002).

No século XIX, as tentativas de identificar elementos de castidade nas obras sulpicianas intensificam-se, sobretudo, nos estudos dos dois principais comentaristas da época: Georg Ludolph Dissen e Otto Gruppe, embora suas interpretações possuam divergências consideráveis em outros aspectos. Em ambas as leituras, é possível notar a ausência do reconhecimento de caráter sexual das elegias, em especial no poema 3.13.

Para Dissen (1835), Sulpicia nada mais é do que ficção poética criada por um autor masculino, provavelmente Tibulo. Assim, é possível encontrar qualidades que atestariam a maestria poética do poeta, como pode ser observado no comentário ao poema 3.10: “Vês elegias realizadas por bela composição e elegante engenho, e reconheces um verdadeiro poeta em breves versos. Assim, ainda em passagens triviais há um tratamento elegante, e no último dístico, nada mais suave poderia ser concebido.”³⁵ (p.396). Neste caso, é interessante notar que um dos meios utilizados pelo autor para afirmar uma outra autoria é justamente o fato de tratar-se da composição de um “verdadeiro poeta”, em oposição a uma possível literatura produzida por uma mulher romana.

Nesta abordagem, mesmo que as divergências de linguagem e estilo apresentadas configurem uma dificuldade em integrar os poemas ao resto da obra elegíaca de Tibulo, é indubitável para Dissen que a maestria poética apresentada em certos momentos tenha sido realizada por um mesmo autor que escreveria de modo intencional, possuindo alguma unidade poética:

³³ “Est autem mollissimum ac delicatissimum epigramma, et Tibulli Musae dignissimum. Nec fallit me iudicium meum: hactenus eius sententia obscura fuerat.”

³⁴ Em tradução livre, “Versos de Albio Tibulo, com quarto livro de Sulpicia e de outros”.

³⁵ “Vides pulchram compositionem elegiae ab eleganti ingenio profectam, et agnosces verum poetam etiam in brevi carmine. Nam etiam in gingulis locis elegans tractatio est, ultimo autem disticho nihil fingi potest suavius.”

Estes versos mostram claramente, em comparação com os anteriores, qual a diferença entre cantar os seus amores ou os de outro. São suaves, charmosos e elegantemente compostos como vimos, e possuem o grande ardor dos afetos de Sulpicia, mas no entanto falta o vigor próprio que é característico dos afetos de Tibulo, que são vistos no primeiro e segundo livro, e agora voltam com todo seu vigor neste poema.³⁶ (p.401)

Em contramão às ideias de Dissen, em 1838, Gruppe caracteriza os textos que atribui a Sulpicia como versos desprovidos de propósito artístico, destinados apenas à confissão amorosa. Ao tratá-los como uma expressão da “*die reinste Natur*”, ou seja, a “pura natureza”, como ele afirma em relação ao poema 3.17, o autor minimiza a proposta artística do texto, uma vez que a poesia elegíaca pressupõe uma construção intencional (*apud* Skoie, 2002).

Para Skoie (*Ibidem*), a divergência entre os dois autores parece estar diretamente relacionada às suas acepções de autoria, uma vez que a paixão expressa nos textos só constitui um empecilho para a sua qualidade artística quando estes são assinados por uma mulher e, portanto, só podem se tratar de representações intencionais de sua psique e não constituem proposta artística.

Décadas depois, em 1913, a leitura de Kirby Flower Smith sobre o *Corpus Tibullianum* parece fluir no mesmo sentido. Ao analisar o terceiro livro da antologia, Smith torna-se a mais influente interpretação do tema, sendo descrita como “a nova interpretação padrão de Tibulo e o melhor comentário sobre o poeta em qualquer língua”³⁷ (Skoie, 2000). Em sua análise, o autor considera os poemas de Sulpicia “os melhores e mais interessantes de toda a coleção”³⁸ (p.77), mas seguindo a divisão proposta por Gruppe, elogia apenas os poemas 3.8 a 3.12 por sua graça, delicadeza e dificuldade de composição, acreditando que apenas Tibulo poderia criá-los. Em contrapartida, os poemas atribuídos diretamente a Sulpicia são vistos como notas pessoais endereçadas a Cerinto, sem vínculo com o gênero elegíaco e aparentemente não escritos para publicação. Embora reconheça sua habilidade, Smith (1913) afirma:

Ela certamente não se classifica entre os melhores poetas do mundo, e mesmo a sua maestria da técnica ocasionalmente sugere uma amadora; depois do casamento, ela provavelmente nunca escreveu outra linha. Mas, como Catulo e alguns dos escolhidos, este deslize de uma garota possui o mais raro dos dons, o dom da simplicidade direta e, diferente de sua homônima no século seguinte, assim como algumas de suas irmãs poéticas em séculos mais próximos do nosso, ela não mostra nenhum traço de insegurança e nenhum sinal de afetação. Além disso, sua personalidade é marcada, e ela escreve de coração.³⁹ (p.80)

³⁶ “Quid intersit aliorum aliquis an suos amores canat, clarissime hoc carmen docet comparatum cum antecedentibus. Suavia illa sunt et venusta eleganterque composita ut vidimus, ac habet magni ardorem Sulpiciae affectus, sed tamen abest proprius ille Tibullo insignis vigor affectuum, qui in primo et secundo libro conspicuus, nunc tota cum vi sua in hoc carmine redit.”

³⁷ “the new standard interpretation of Tibullus and the best commentary on the poet in any language”

³⁸ “by far, the best and most interesting in the entire collection”

³⁹ “She certainly does not rank among the best poets of the world, even her mastery of technique occasionally suggests an amateur; and after her marriage she probably never wrote another line. But, like Catullus and a few

A caracterização da escrita de Sulpicia como "sentimental" e "sem valor artístico" é predominante nas leituras do período. Ao negar a elegicidade dos textos, estudiosos do século XX passaram a destacar a sensibilidade como o único aspecto relevante, desconsiderando a métrica e as convenções do gênero. Curiosamente, tal abordagem não se aplica a outros poetas elegíacos. Como argumenta Hallet (2000), a interpretação biográfica a dos escritos contraria a convenção de que os poetas elegíacos teriam obras de caráter ficcional ou produziam seus textos de modo intencional. Ao considerar as elegias de Sulpicia como notas escritas ao seu amado (Smith, 1913, p.77) ou representações da vida real da poetisa, como ocorre quando é especulado que esta nunca mais escreveu após o casamento, os aspectos poéticos de construção de um universo elegíaco separado da realidade da vida cotidiana são descartados, afastando a autora do contexto em que seus contemporâneos estavam inseridos.

A permanência de tal processo na leitura da obra sulpicianiana pode ser ilustrada pelos escritos posteriores de Creekmore (1966), que propõe: "Os poemas de Sulpicia não foram escritos para serem criações artísticas, como foram os de Tibulo baseados neles; a única engenhosidade nos dela é que ela expressou sua emoção em versos ao invés de prosa ... Alguém pode se perguntar por que ela se deu ao trabalho de usar a métrica"⁴⁰ (p.118)

Nesse sentido, a ideia de uma mulher cuja obra trata-se de um mero "deslize" e cuja função principal era apenas a de expressar suas emoções particulares foi utilizada como meio de justificar os aspectos linguísticos, estilísticos e de extensão presentes de modo mais marcante nos poemas 3.13 a 3.18. Tendo em vista a atribuição da autoria somente aos poemas curtos em primeira pessoa, essa "simplicidade" formal e sintática seria, justamente, o que atestaria o único aspecto verdadeiramente relevante do texto: sua feminilidade.

Com base nesse consenso sobre a ausência de literariedade nos textos de Sulpicia, sua obra foi por muitos anos relegada à condição de um mero "documento histórico" que ofereceria acesso aos pensamentos e desejos de uma mulher romana comum, já que seus escritos não possuiriam valor artístico ou intencionalidade. Nesse sentido, Pomeroy (1975) afirma: "Ela não era uma artista brilhante; seu trabalho é de interesse somente porque a autora é mulher"⁴¹ (p.173).

of the chosen, this slip of a girl has that rarest of all gifts, the gift-of straightforward simplicity and, unlike her namesake in the next century, as well as some of her poetical sisters in centuries nearer our own, she shows no trace of selfconsciousness and no sign of affectation. Moreover her personality is marked, and she writes from a full heart."

⁴⁰ "Sulpicia's poems were not written to be artistic creations, as were those of Tibullus based on them; the only artfulness about hers is that she expressed her emotion in verses rather than in prose . . . One may ask why she bothered with metre at all"

⁴¹ "She was not a brilliant artist; her work is of interest only because the author is female"

É somente a partir de 1979, com a proposição de autoria de Santirocco que pode ser observada uma mudança nessa tendência, uma vez que o estudioso, ao afirmar que Sulpicia “não é a Safo Romana, mas também não é uma amadora”⁴² (p.239), sugere que a crítica anterior falha em reconhecer as características positivas de suas elegias por questões de “estereotipização sexual” e “interesse sociológico”. Ao comentar os poemas, destaca a organização dos textos em um formato narrativo e concede maestria artística à construção estrutural e sintática, concluindo: “A técnica, então, é em todos os níveis executada. É também uma parte consciente da tradução literária”⁴³ (p.236).

Assim, a partir da influência direta das ideias de Santirocco, a leitura dos textos sulpicianos parece ter sofrido uma grande virada no fim do século XX e início do século XXI. Pouco menos de uma década depois, a análise de Lowe (1988) sugere que a poetisa estivesse “tentando em escala epigramática o que Tibulo explorou mais difusamente em suas elegias longas”⁴⁴ (p.198) e a compara “em forma e expressão” a Catulo (p.204).

Essa abordagem parece ter sido adotada de forma mais extensa pela crítica feminista do século XXI, que além de advogar pela atribuição de todos os poemas do terceiro livro do *Corpus Tibullianum* que apresentam uma voz feminina à autoria de Sulpicia I, concentra suas análises na reafirmação da autorrepresentação de Sulpicia em sua obra a partir da observação das convenções elegíacas adotadas e rejeitadas pela autora. Para Hallet (2006), as transgressões sexuais ignoradas por críticos anteriores da obra sulpiciano manifestam um elemento importante de seu pertencimento à tradição augustana, já que harmonizam com os posicionamentos de outros poetas do período acerca da temática sexual, além de proporcionarem uma perspectiva única da experiência amorosa feminina crucial para a sua proposta poética. Este posicionamento também parece ser compartilhado por análises posteriores, como a proposição de Nicchitta (2018), cujos comentários conferem aos poemas 3.8 a 3.18 uma série de aspectos intencionais, com construções originais e alusões intertextuais refinadas.

Entretanto, a valorização dos poemas atribuídos a Sulpicia não parece ter sido originada da suposição de que estes teriam sido escritos por uma figura feminina. Mesmo nos casos em que sua existência ou autoria são questionadas, como nos escritos de Hubbard (2005), não é possível encontrar considerações de sua obra como inferior ou não-elegíaca. Pelo contrário,

⁴² “no Roman Sappho, but neither she is an amateur”

⁴³ “The technique, then, is at all levels accomplished. It is also a conscious part of a literary tradition”

⁴⁴ “(...) tempting on the epigram scale what Tibullus explored more diffusely in his longer elegies.”

há a admissão de construções refinadas e jogos literários que buscam emular de modo realista a personalidade de uma mulher romana.

Portanto, é plausível afirmar que, a partir das proposições iniciais de Santirocco no final do século XX, a obra de Sulpicia passou a ser reavaliada como um texto literário dotado de elementos formais e de uma proposta poética orientadora, em contraste com as interpretações que predominavam desde o século XV, as quais enfatizavam a emoção e a suposta ausência de qualidades artísticas em sua produção. Assim, pode-se concluir que os poemas anteriormente não eram criticados com base em seu conteúdo intrínseco, mas sim pela autoria a eles associada, reiterando, por um lado, os estereótipos acerca da escrita feminina e, por outro, avaliando-os à luz das qualidades atribuídas anteriormente a poetas como Tibulo e outros elegíacos.

5 CORPUS SULPICIANUM: Tib. 3.8 - 3.18

5.1 Tradução

5.1.1 Poema 3.8

*Sulpicia est tibi culta tuis, Mars magne,
Kalendis:*

spectatum e caelo, si sapis, ipse ueni.

*Hoc Venus ignoscet: at tu, uiolente, caueto
ne tibi miranti turpiter arma cadant.*

5 *Illius ex oculis, cum uult exurere diuos,*

accendit geminas lampadas acer Amor.

*Illam, quidquid agit, quoquo uestigia
mouit,*

componit furtim subsequiturque Decor.

Sulpicia está para ti adornada, Grande
Marte, em tuas calendas

vem tu mesmo dos céus para observar, se
és sábio,

A isto Vênus perdoe. Mas tu, Violento,
toma cuidado

para que, mirando, tuas armas não caiam
torpemente.

5 De seus olhos, quando deseja queimar aos
deuses,

acende gêmeas lâmpadas o cruel Amor.

Ela, o que quer que faça, onde quer que vá,
furtivo, o decoro a segue e compõe.

*Seu soluit crines, fuis decet esse capillis,
seu compsit, comptis est ueneranda comis.*

10 *Urit, seu Tyria uoluit procedere palla,
urit, seu niuea candida ueste uenit.*

*Talis in aeterno felix Vertumnus Olympo
mille habet ornatus, mille decenter habet.*

Sola puellarum digna est, cui mollia caris

15 *uelleram det sucis bis madefacta Tyros,
possideatque, metit quicquid bene
olentibus*

*aruis cultor odoratae diues Arabs segetis,
et quascumque niger Rubro de litore
gemmas*

proximus Eois colligit Indus aquis.

20 *Hanc uos, Pierides, festis cantate calendis,
et testudinea Phoebe superbe lyra,
hoc sollemne sacrum multos summet in
annos;
dignior est uestro nulla puella choro.*

Se solta os cabelos, convém que estejam soltos;

Se os prende, é venerável pelos cabelos presos.

10 Queima, se quer andar com vestes Tírias, queima, se vem cândida com vestes níveas. Assim como o feliz Vertumno no eterno Olimpo, Tem mil ornamentos, de mil maneiras está decente.⁴⁵

Somente ela entre as mulheres é digna a quem seja dados véus macios

15 manchados duas vezes com os caros sucos Tírios, e possua o que quer que colha nos campos olentes

o rico cultor árabe da mece cheirosa, e quaisquer pedras o negro indo do rubro litoral

reúne com suas águas orientais.

20 Esta, vós, Piérides, cantai em festivas calendas

e tu, Febo soberbo, com tua lira de tartaruga.

esta festa solene, seja consumada em muitos anos;

nenhuma garota é mais digna de vosso cor

⁴⁵ No português, é incomum o uso de “decente” como advérbio (decentemente), especialmente quando não há um verbo diretamente associado a ele. Para evitar a inserção de um novo verbo, optou-se por adaptar a construção como “está decente”.

5.1.2 Poema 3.9

*Parce meo iuueni, seu quis bona pascua
campi*

*seu colis umbrosi deuia montis aper,
neu tibi sit duros acuisse in proelia dentes;
incolumem custos hunc mihi seruet Amor.*

5 *Sed procul abducit uenandi Delia cura:*

*o pereant siluae deficiantque canes!
Quis furor est, quae mens, densos indagine
colles*

*claudentem teneras laedere uelle manus?
Quidue iuuat furtim latebras intrare
ferarum*

10 *candidaque hamatis crura notare rubis?*

*Sed tamen, ut tecum liceat, Cerinthe,
uagari,
ipsa ego per montes retia torta feram,
ipsa ego uelocis quaeram uestigia cerui
et demam celeri ferrea uincla cani.*

15 *Tunc mihi, tunc placeant siluae, si, lux mea,
tecum*

*arguar ante ipsas concubuisse plagas:
tunc ueniat licet ad casses, inlaesus abibit,
ne ueneris cupidae gaudia turbet, aper.*

Poupa meu jovem, javali, que habitas os
bons pastos do campo

ou os recônditos da montanha umbrosa
nem seja teu o afiar os dentes para a
batalha

guarde-o para mim, incólume, o Amor
Guardião

5 Mas para longe o leva os cuidados Délios
da caça:

que morram as florestas e acabem-se os
cães!

Que é este furor, que mente, na caça, em
densos coles,

querer ferir as tenras mãos fechando uma
armadilha?

Do que adianta entrar furtivamente nas
covas das feras

10 e marcar as pernas de manchas rubras?

Mas ainda, se contigo me for permitido,
Cerinto, vagar,

eu mesma pelos montes levarei as redes
tortas

eu mesma procurarei as pegadas do veloz
cervo

e retirarei do célere cão as correntes de
ferro.

15 Então a mim, então a selva será aprazível,
se, minha luz, contigo

for acusada de deitar sobre as próprias
ciladas:

então pode vir até as redes, e sairá ileso

nem turbe as alegrias de Vênus desejosa,
javali.

Nunc sine me sit nulla Venus, sed lege
Dianae,

20 caste puer, casta retia tange manu:

et, quaecumque meo furtim subrepat amanti,
incidat in saevas diripienda feras.

At tu uenandi studium concede parenti,
et celer in nostros ipse recurre sinus.

Agora sem mim não haja Vênus alguma,
mas a lei de Diana,

20 casto menino, casta mão tange as redes;⁴⁶

e quaisquer que ao meu amor furtivamente
roube,

caia para ser desmembrada pelas feras.

Mas tu deixa ao pai o zelo da caça,
e rápido vem tu mesmo ao nosso leito.

⁴⁶ Para destacar o poliptoto, frequente em Sulpícia, optou-se por não traduzir o ablativo como instrumental.

5.1.3 Poema 3.10

*Huc ades et tenerae morbos expelle
puellae;*

huc ades, intonsa Phoebe superbe coma.

*Crede mihi, propera, nec te iam, Phoebe,
pigebit*

formosae medicas applicuisse manus.

5 *Effice ne macies pallentes occupet artus,
neu notet informis candida membra color;
et quodcumque mali est et quicquid triste
timemus*

in pelagus rapidis euehat amnis aquis.

*Sancte, ueni tecumque feras quicumque
sapores,*

10 *quicumque et cantus corpora fessa leuant.*

*Neu iuuenem torque metuit qui fata puellae
uotaque pro domina uix numeranda facit.*

*interdum uouet, interdum, quod langueat
illa,*

dicit in aeternos aspera uerba deos.

15 *Pone metum, Cerinthe; deus non laedit
amantes.*

tu modo semper ama: salua puella tibi est.

Nil opus est fletu: lacrimis erit aptius uti

Estás aqui e afastas os males da tenra
garota;

estás aqui, Febo soberbo de cabelos
intocados.

Crê-me, apressa-te, Febo, e já não te será
molesto

ter aplicado na formosa as mãos médicas.

5 Faz para que a doença não ocupe os
membros pálidos
e não marque os cândidos membros a cor
malsã;

e o que houver de mal e tristeza que
temamos

que o rio, com águas rápidas, carregue para
o mar.

Santo, vem e contigo traga tantos os
sabores

10 e os cantos que os corpos cansados
levantam.

E não torture o rapaz que teme o destino da
jovem

e que pela senhora faz inúmeros votos
por vezes promete, por vezes, porque ela
enfraquece

diz palavras ásperas contra os deuses
eternos.

15 Despe o medo, Cerinto, o deus não lesa os
que amam

tu simplesmente ama sempre: salva para ti
está a tua jovem.

Não há necessidade de choro: será mais
hábil utilizar lágrimas

*si quando fuerit tristior illa tibi.
at nunc tota tua est; te solum candida
secum*

cogitat, et frustra credula turba sedet.

*Phoebe, faue: laus magna tibi tribuetur in
uno*

20 *corpore seruato restituisse duos.*

*Iam celebrer, iam laetus eris, cum debita
reddet*

certatim sanctis laetus uterque focis.

25 *Tunc te felicem dicet pia turba deorum,
optabunt artes et sibi quisque tuas.*

se alguma vez ela for mais triste para ti
e agora toda tua é, só em ti, cândida,
consigo

pensa, e uma crédula turba em vão a espera
Febo, sê favorável: grande louvor a ti será
ofertado

20 se tu, em um corpo curado, restituísse a
dois.

Já célebre, já serás feliz, quando pagarem
as dívidas

ambos felizes, competindo, em fogos
sacros.

25 Então feliz te dirá a santa turba dos deuses
e cada um desejará para si as artes tuas.

5.1.4 Poema 3.11

*Qui mihi te, Cerinthe, dies dedit, hic mihi
 sanctus
 atque inter festos semper habendus erit.
 te nascente nouum Parcae cecinere puellis
 seruitium et dederunt regna superba tibi.
 5 uror ego ante alias; iuuat hoc, Cerinthe,
 quod uror,
 si tibi de nobis mutuus ignis adest.
 mutuus adsit amor, per te dulcissima furta
 perque tuos oculos per Geniumque rogo.
 Mane Geni, cape tura libens uotisque
 faueto,
 10 si modo cum de me cogitat ille calet.
 quod si forte alios iam nunc suspiret
 amores,
 tunc precor infidos, sancte, relinque focos.
 Nec tu sis iniusta, Venus: uel seruiat aequo
 uinctus uterque tibi, uel mea uincla leua,
 15 sed potius ualida teneamur uterque catena,
 nulla queat posthac quam soluisse dies.
 optat idem iuuenis quod nos, sed tectius
 optat;
 nam pudet hic illum dicere uerba palam.*

O dia que te trouxe a mim, Cerinto, este
 me é santo
 e entre feriados sempre será tido
 enquanto nascias, as Parcas cantaram para
 as meninas
 nova servidão e deram a ti o reino soberbo.
 5 Ardo eu mais que as outras; apraz-me isto,
 Cerinto, que eu arda
 se em ti uma chama mútua estiver presente
 que seja mútuo o amor, por ti, doce
 pecado,
 e pelos teus olhos e por teu Gênio rogo
 Bom Gênio, colhe alegre o incenso e aos
 votos favorece
 10 se ao menos, quando de mim pensa, ele
 aquece
 Mas se por acaso já agora suspire outros
 amores
 então peço, santo, que abandone os fogos
 infíeis
 Não sejas injusta, Vênus, ou servimos
 ambos,
 igualmente, vencidos a ti, ou tira as minhas
 cadeias,
 15 mas é melhor que sejamos presos por forte
 corrente
 e nenhum dia futuro possa soltar
 O mesmo que eu deseja o jovem, mas
 deseja mais discreto
 pois o envergonha dizer essas palavras
 aqui, abertamente.

*At tu, Natalis, quoniam deus omnia sentis,
20 annue. quid refert clamne palamne roget?*

E tu, Natalício, porque, sendo deus, tudo
ouves,
20 anui. O que interessa que rogue em
segredo ou em público?

5.1.5 Poema 3.12

- Natalis Iuno, sanctos cape turis acervos
quos tibi dat tenera docta puella manu.
Tota tibi est hodie, tibi se laetissima
compsit,
staret ut ante tuos conspicienda focos.*
- 5 *Illa quidem ornandi causas tibi, diua,
relegat;
est tamen, occulte cui placuisse uelit.
At tu, sancta, faue, neu quis diuellat
amantes,
sed iuueni, quaeso, mutua uincla para.
Sic bene compones. Ullae non ille puellae
10 seruire aut cuiquam dignior illa uiro.
nec possit cupidus uigilans deprendere
custos,
fallendique uias mille ministret amor.
adnue purpureaque ueni perlucida palla:
ter tibi fit libo, ter, dea casta, mero.*
- 15 *Praecipit et natae mater studiosa quod
optet;
illa aliud tacita, iam sua mente rogat.
uritur ut celeres urunt altaria flammae,
nec, liceat quamuis, sana fuisse, uelit.
sis iuueni grata ac, ueniet cum proximus
annus,
20 hic idem uotis iam uetus extet amor.*
- Juno Natalícia, colhe a santa porção do incenso
que a ti dá com tenra mão a jovem doura.
Toda tua é hoje, a ti se arruma felicíssima,
para estar notável ante teus fogos
- 5 Ela de fato relega a ti, deusa, o motivo de se adornar;
há ainda, alguém a quem ocultamente deseja agradar.
E tu, santa, sê favorável, para que ninguém separe à força os amantes.
mas ao jovem, peço, prepara mútuas correntes.
Assim, bem compões. Ele a nenhuma outra menina,
10 nem ela, a nenhum outro homem é mais digna de servir.
E o Guardiã não possa apanhar os ardentes,
o Amor ofereça mil formas de enganar.
Vem, em veste diáfana purpúrea, e anui:
três vezes a ti libarei, três, deusa casta, vinho puro.
- 15 Preceita à nascida a mãe cuidadora o que escolha;
ela calada, já com sua mente outra coisa roga.
arde como ardem as céleres chamas o altar e não, ainda que possa, deseja estar sã.
que seja propícia ao jovem e, quando vier o próximo ano,

20 aqui, nos votos, já se mostre feito o mesmo

amor

5.1.6 Poema 3.13

*Tandem uenit amor qualem texisse pudore
quam nudasse alicui sit mihi fama magis.
exorata meis illum Cytherea Camenis
attulit in nostrum deposuitque sinum.*

*5 exoluit promissa Venus. mea gaudia narret,
dicetur si quis non habuisse suam.
non ego signatis quicquam mandare
tabellis,
me legat ut nemo quam meus ante, uelim,
sed peccasse iuuat, uultus componere
famae*

10 taedet: cum digno digna fuisse ferar.

Enfim vem o amor, tal, que vestido pelo
pudor

me seja mais infame do que a alguém
descoberto;

Comovida por minhas Camenas, Citereia
o conduziu e depositou em nosso seio.

5 Cumpriu a sua promessa Vênus, meu
júbilo narre
quem é dito não possuir o seu.

Coisa alguma quero mandar em tabuinhas
seladas

para que ninguém as leia antes do meu
mas me agrada ter pecado, compor uma
fama

10 me cansa: que eu seja considerada digna
com seu digno.

5.1.7 Poema 3.14

*Inuisus natalis adest qui rure molesto
et sine Cerintho tristis agendus erit.
dulcius urbe quid est? an uilla sit apta
puellae
atque Arretino frigidus amnis agro?*

5 *iam, nimium Messalla mei studiose,
quiescas;
non tempestiuae, saeue propinque, uiae!
hic animum sensusque meos abducta
relinquo,
arbitrio quamuis non sinis esse meo.*

Chega o natalício indesejado, que no
campo maçante
e sem Cerinto, triste terá de ser realizado.
O que é mais doce que a cidade? De que
vale a uma garota a roça
ou o frio rio em solo Arretino?

5 Já, Messala, zeloso por mim, se acalme
Não costumam ser oportunas, cruel
parente, as estradas!
Com este ânimo e pensamentos,
permaneço raptada,
ainda que não permitas ser conforme o
meu arbítrio.

5.1.8 Poema 3.15

*Scis iter ex animo sublatum triste puellae?
natali Romae iam licet esse suo.
omnibus ille dies nobis natalis agatur,
qui nec opinanti nunc tibi forte uenit.*

Sabes que a triste viagem foi retirada do
ânimo da menina?
É permitido que fique em Roma em meu
natalício.
Que este dia por todos nós celebrado
Que, inesperado, agora veio por acaso a ti

5.1.9 Poema 3.16

*Gratum est securus multum quod iam tibi
de me*

*permittis, subito ne male inepta cadam.
sit tibi cura togae potior pressumque
quasillo*

scortum quam Serui filia Sulpicia:

5 *solliciti sunt pro nobis, quibus illa dolori
est*

ne cedam ignoto maxima causa toro.

É grato o quanto me permites, tão seguro
de que súbito não caia inepta.

Se a ti os cuidados da toga e à rameira com
seu cestinho

são maiores do que a Sulpicia, filha de
Sérvio:

5 Há solícitos por mim, a quem é maior
causa de sofrimento

Que eu ceda a um leito ignoto.

5.1.10 Poema 3.17

*Estne tibi, Cerinthe, tuae pia cura puellae,
quod mea nunc uexat corpora fessa calor?*

*A ego non aliter tristes euincere morbos
optarim quam te si quoque uelle putem.*

5 *at mihi quid prosit morbos euincere, si tu
nostra potes lento pectore ferre mala?*

Tens, Cerinto, o cuidado digno da tua
menina

quando agora meu corpo cansado é
violentado pelo calor?

Nada além de vencer os tristes males
desejaria

caso eu visse que também o desejas.

5 A mim de que vale vencer os males, se tu
suportas o peito indiferente ao meu mal?

5.1.11 Poema 3.18

*Ne tibi sim, mea lux, aequae iam feruida
cura*

*ac uideor paucos ante fuisse dies,
si quicquam tota commisi stulta iuuenta
cuius me fatear paenituisse magis*

5 *hesterna quam te solum quod nocte
reliqui,*

ardorem cupiens dissimulare meum.

Que eu não já te seja, minha luz, uma
preocupação ardente

como fui vista há poucos dias

se qualquer tolice cometi em juventude
que me doesse mais confessar

5 do que, noite passada, deixar-te só
desejando dissimular meu ardor.

5.2 Comentários

5.2.1 Comentário ao poema 3.8

A primeira palavra a abrir o ciclo de poemas sulpicianos é, como ocorre com a *Cynthia* de Propércio, o nome da *puella* a quem estes se referem, evidenciando a centralidade da mulher tanto no poema quanto na obra poética como um todo. Neste primeiro texto, a jovem é apresentada sendo fisicamente descrita de modo semelhante às amadas elegíacas. Entretanto, sem a contraparte masculina, a objetificação parece perder o sentido: ainda que Marte constitua um possível admirador, sua virilidade é simbolicamente enfraquecida pela queda de suas armas diante da visão de Sulpícia e muito rapidamente o deus deixa de ser elemento masculino central da elegia, que concentra-se somente em exaltar a figura feminina. A queda das armas também pode, simbolicamente, aproximar-se da rendição da épica à beleza elegíaca encarnada pela poetisa que se apresenta e que, sendo mulher, não poderia possuir caráter grave ou marcial.

Além disso, ocorre a primeira introdução dos elementos ígneos que serão metáfora recorrente em outras elegias sulpicianas, como pode ser observado nos verbos *accendit*, *urit* e *exurere* utilizados no poema. Junto a *nivea candida* (v.11), *urit* (v.10 e 11) tem importante função textual, indicando que os aspectos incendiários do desejo se apresentariam até mesmo em situações que usualmente denotam delicadeza, já que ainda em vestes singelas a *puella* é capaz de fazer arder seus espectadores. Ainda assim, nunca é vulgar, é composta pelo decoro em todos os momentos. Nesse contexto, *componit* tem duplo sentido, podendo também se referir ao ato de fazer o verso, reiterando que a poetisa não apenas aceita o gênero que cantará, mas se identifica a partir dele.

O poema é, como outros versos da autora que fazem referência a dias santos, suscitado por uma ocasião. É relevante também pontuar que as calendas de Marte referem-se à comemoração da *Matronalia*, festival das matronas romanas ao qual, sendo *puella*, não seria apropriado que Sulpícia fosse alocada. De certa forma, é possível dizer que a garota orna-se como uma mulher casada, negando a imagem de *puella* construída na superfície do poema. Como Vertumno, deus das mudanças, é dita como capaz de assumir diferentes formas e papéis sociais, sendo vista como agradável tanto em vestes escuras e cabelo preso, visual próprio das matronas, quanto com roupas claras e cabelos soltos, como as donzelas.

Essa flexibilidade, entretanto, não parece decorrer somente do caráter de Sulpícia. Sendo poetisa, não estaria restrita aos comportamentos socialmente aceitos e nem à cultura romana, podendo assumir ao mesmo tempo imagem de jovem e velha, casta e promíscua, sujeito ativo e passivo da busca amorosa como for conveniente ao verso. Neste sentido, a

recusa pela exclusividade da cultura romana também pode ser aferida quando é ornada por luxos orientais, que também indicam seu status social. Ainda, o deus mencionado é dito como capaz de subverter o gênero, podendo assumir a identidade que desejar, algo que também poderia indicar, em Sulpicia, sua capacidade de agir numa posição masculina de amante e poeta. Destaca-se ainda, no âmbito estilístico, a presença dos poliptotos *ilius/illiam* (v.5 e 7) e *compsit/comptis* (v.9), bem como o uso das anáforas *seu/seu* (v. 8-9) e *urit/urit* (v.10-11), que virão a aparecer em outros textos atribuídos à autora, como nos poemas 3.9 (v.12-13 e 20) e 3.13 (v.10).

Fazendo de si mesma uma forma de poema, o eu-lírico se propõe também matéria dos cantos das musas e de Apolo, destacando não somente sua distinção pessoal como poetisa diante de outras mulheres (*sola puellarum digna est*), mas a superioridade da matéria elegíaca sobre os outros gêneros poéticos (*dignior est uestro nulla puella choro*). Nesse sentido, o poema subverte a proposta de poema introdutório que serve meramente para apresentar a amada e o amante elegíacos. Ao inaugurar a proposta da sua obra poética e a si mesma, Sulpicia utiliza a descrição física como meio de questionar o papel tradicional de mulher que receberia literariamente, definindo a si mesma poetisa e, por encarnar o gênero elegíaco, seu objeto, posiciona-se também como matéria do verso.

5.2.2 Comentário ao poema 3.9

Este poema é iniciado pela menção à caça realizada pelo amado, implicando uma súplica da poetisa a um animal perigoso para que este não sofra nenhum prejuízo na atividade. Em todos os poemas de prece do *corpus*, 3.9 a 3.12, encontra-se uma estrutura semelhante nos versos iniciais, composta por um chamamento seguido a um imperativo ou subjuntivo que expressariam ordem ou desejo.

Ao qualificar como *custos* o Cupido, Sulpicia realiza uma inversão incomum à elegia. Nesse caso, o Guardião que seria responsável pelo *paraclausythron*⁴⁷ vai, na verdade, atuar na preservação do amado. Porém, o desvio de função realizado pelo Amor justifica-se, uma vez que a jovem costuma ser favorecida pelos deuses amorosos em suas preces, como também ocorre em 3.13, quando a poetisa é ouvida por Vênus.

No entanto, Délia, epíteto de Diana, realiza a separação: o zelo pelas artes da caça implica a ausência do amado e causa à poetisa uma revolta expressa inicialmente pela

⁴⁷ O *paraclausythron* estrutura poética que tipicamente insere o amante do lado de fora do local onde está a amada, de modo que este deseja entrar, mas é impedido por um porteiro, Guardião ou pela própria estrutura da porta.

maldição aos cães e às florestas e, em seguida, pelo uso de perguntas retóricas, o que se repetirá também nas composições 3.11, 3.14, 3.15, 3.17. quando o eu-lírico necessitar colocar-se em uma posição inquisidora, configurando um elemento recorrente do texto sulpiciano.

Ao tratar dos possíveis ferimentos do amado nas mãos e pernas, a autora traz eroticidade ao texto mencionando partes comumente sexualizadas na tradição elegíaca e, a partir desta proposição, parece conferir um sentido erótico à atividade da caça, o que pode ser visto também nas *Heroides* (20.45), quando o Cupido prepara armadilhas para prender os amantes. Entretanto, se lhe for lícito participar da caça, a poetisa deixa claro que se apresentará rapidamente à função de caçadora, carregando redes e procurando pegadas. O papel ativo assumido é reiterado pela repetição de *ipsa ego* no início de ambos os versos.

Nesse contexto, as descrições realizadas poderiam simbolizar também que Cerinto seria o caçado, uma vez que o verbo utilizado, *quaerere*, também surge na tradição elegíaca para se referir à conquista de uma presa amada pela figura masculina (*Ars Amatoria*, 2.2 e 2.13). Portanto, o uso de *quaeram* poderia posicionar Sulpicia em um papel tradicionalmente relegado aos homens. Nesse sentido, no verso 11, ocorre a primeira menção direta de Cerinto por um nome grego, como era comum nas amadas elegíacas.

Ainda, utilizando o vocativo *mea lux*, que também aparece em 3.18 para se dirigir à parte masculina, a autora sugere a realização do ato sexual por meio dos versos *tecum/ arguar ante ipsas concubuisse plagas* (v.15-16), trazendo novamente à tona a questão do julgamento público por meio de *arguar*. Sendo o campo oposto à cidade, que é elegíaca e portanto amorosa, que é propícia ao amor, este se apresenta simbolicamente como um ambiente casto, para onde iriam as ninfas e os jovens. No entanto, Sulpicia instrumentaliza os aspectos de castidade para tornar o local propício à exclusividade amorosa.

Referindo-se a Diana, uma deusa não-amorosa, a poetisa também intenciona o uso da castidade a seu favor, solicitando que a deusa conceda a Cerinto castidade em sua ausência. Nesse sentido, a menção a uma *casta manu* parece fortalecer a hipótese do membro ter sido anteriormente apresentado como uma parte sexual do corpo do amado. Em seguida, a imagem do amor como algo em perigo, proposição comum no texto da poetisa, é apresentada juntamente com o desejo por uma consequência mortal (como também ocorre em 3.11) para a infidelidade.

Ao trazer de volta ao poema a figura do javali a quem fala nos primeiros versos, a autora novamente realiza uma alteração do destinatário do poema, evitando dirigir o discurso

diretamente a Cerinto por muitos versos, o que reforça a ideia de que ele é um elemento acessório, e não o público principal, das elegias amorosas produzidas.

Mesmo tendo ressignificado os elementos délios, o eu-lírico permanece se posicionando de forma contrária à atividade da caça, provavelmente por esta constituir um afastamento da vida urbana e do amor, e pede que o amado deixe a prática a seu pai para concentrar-se na busca erótica. No último verso, o uso de *celer* para se referir a Cerinto parece completar sua metamorfose em caça, uma vez que o termo também é utilizado no mesmo poema para se referir ao cão no verso *et demam celeri ferrea uincla cani* (v.14). A condução final do homem ao leito se dá por ordem da *puella*, reiterando a quem pertence a autoridade da dinâmica amorosa.

5.2.3 Comentário ao poema 3.10

Os poemas de Sulpicia parecem ser, frequentemente, motivados por acontecimentos exteriores ao relacionamento, como festas ou impedimentos. No poema, a situação descrita identifica a temática da *soteria*, salvação de um grupo ou indivíduo obtida por meio do sacrifício ou oferta de presentes a um deus. Muito relacionado à cura dos doentes, nesse contexto é solicitada a cura dos males da poetisa por Febo. A escolha do deus é conveniente, uma vez que este também seria um poeta e Sulpicia tende a se dirigir a entidades favoráveis à beleza e ao amor. Tal associação ocorre igualmente em Ovídio, que no livro *Remedia Amoris* (75-76) diz: “*Carminis et medicae, Phoebae, repertor opis/Tu pariter vati, pariter succurre medenti*” (“Da poesia e da medicina, Febo, és inventor/ tu igualmente o poeta, igualmente o médico socorres”).

No primeiro verso, o uso de *tenera* parece oferecer um contraponto à descrição da doença nas linhas seguintes. Ela, que é sempre descrita em seus poemas como *tenera* e formosa, encontra-se agora pálida e enfraquecida. É pedido ao deus que, ao executar sua cura, traga consigo sabores e cantos para levantar o corpo cansado da jovem, reforçando a ideia da cura pela poesia de Apolo que reviveria não só seu corpo físico, mas lhe devolveria a habilidade de produzir poemas.

Também é curiosa a aproximação entre o corpo marcado pela doença, *notet informis candida membra color* (v.6), e o ato de escrever em tabuinhas de cera, comum à elegia e à escrita de mensagens amorosas, *notare*. A poetisa parece, aos poucos, inserir no texto a ideia de que seu adoecimento não é meramente uma questão de saúde, mas um adoecimento poético e amoroso. Convém mencionar que a menção ao nome de Cerinto parece ter função importante neste texto, uma vez que a palavra latina *cerinthus* é derivada do grego; por

κήρῖνθος é designada a substância avermelhada que alimenta as abelhas em estágio larval. Em textos mais antigos, pode ser usado para referir-se a uma substância semelhante à cera de abelhas, como visto em Plínio, o Velho (*N. H.* 11.17):

Além disso, é trazido o *erithace*, que alguns chamam de *sandaraca*, e outros chamam de *cerinthum*: este será alimento para as abelhas enquanto trabalham, que é frequentemente encontrado em espaços vazios dos favos, e, por si só, possui sabor amargo. É gerada pelo orvalho da primavera e pela seiva das árvores, à maneira da goma."⁴⁸

Para Roessel (1990), a associação entre o mel e a poesia é comum nos escritos clássicos desde um período anterior a Homero e a cera tinha grande importância na produção romana de poesia, já que as tabuinhas enceradas permitiam que o poeta pudesse apagar seus textos durante a composição. Tanto metaforicamente quanto de forma literal, a poetisa escreve em seu amado e pode nele inserir o que quiser e também apagar o que for necessário. Nas mãos poéticas de Sulpicia, Cerinto se apresenta como qualquer amada elegíaca: uma *tabula rasa*.

A passividade poética do amado escrito, semelhante à *scripta puella* dos outros augustanos, é demonstrada também por suas ações. Ainda que excepcionalmente seja imaginado pela autora agindo por meio de súplicas, pedidos e maldições aos deuses, o jovem ainda é sujeito à autoridade dos deuses, nada podendo fazer para tirar a poetisa do estado que se encontra. Temos, então, diferentemente das amadas descritas em outros elegíacos como objetos de incerteza, a imagem de um par que é certamente apaixonado e zeloso pela mulher que o ama.

Mas o amor motiva a ação de Febo: a *soteria* ocorre por proteção aos amantes. Na segunda porção do texto, o foco é rapidamente alterado para que excepcionalmente se fale diretamente a Cerinto, aconselhando-o a não chorar e renunciando que as lágrimas lhe servirão melhor caso a garota lhe cause maior sofrimento. A mudança, portanto, não ocorre somente no destinatário do texto: por algumas linhas, Sulpicia apresenta-se como a *puella* elegíaca comum e, no papel de amada, é capaz de incitar sofrimento em seu par e de ser desejada por outros. Vê-se, então, quando ocorre a alteração de voz no poema, a relativização explícita dos papéis de elegíacos: ambos podem ser, um para o outro e ao mesmo tempo, amante e objeto do amor.

Ao retomar o discurso a Febo na porção final, o texto volta a assumir o tom suplicante e explicita a *satoria* que agora ocorre em par, pois caso haja a cura da poetisa, ambos serão salvos por, em amor mútuo, constituírem um só e juntos ofertarão ao deus gratidão e fogos

⁴⁸ "Praeter haec convehitur erithace quam aliqui sandaracam, alii cerinthum vocant: hic erit apium dum operantur cibus, qui saepe invenitur in favorum inanitatibus sepositus, et ipse amari saporis gignitur autem rore verno et arborum suco cummum modo."

sacros de modo tão intenso que causarão inveja aos deuses que carecem das artes apolíneas, que nesse caso podem ser tratar tanto da medicina quanto do verso.

5.2.4 Comentário ao poema 3.11

O poema se concentra na temática do aniversário, sendo assim um *genethliakon* para Cerinto e não deixando claro se o casal também se conheceu nesta data. Novamente, a temática do feriado como ensejo para o amor é introduzida, sendo este dito como *sanctus*. Inicialmente, a temática da servidão amorosa é trazida pela profecia das Parcas, que vaticinam o domínio amoroso que o rapaz exercerá sobre as mulheres. Sulpicia se descreve como a mais apaixonada e, portanto, é também a mais suscetível aos *ardores*, expressão frequente aos textos do ciclo. Nos versos da poetisa, o fogo também se faz elemento constante, podendo simbolizar tanto o queimar sentimental quanto os fogos presentes no culto aos deuses.

É esperado que o amor sentido pela *puella*, no entanto, seja também compartilhado pelo rapaz (*mutuus*) e, por isso, a amante roga ao Gênio, divindade que rege os aniversários. Nestes versos, a tripla repetição de *per* nos pedidos realizados se assemelham à súplica de Dido a Eneias, que também utiliza a estrutura três vezes (*Eneida*, 4.314–316) e o diálogo com a poesia épica também se apresenta pelo uso de *dulcissima furta* para se referir aos encontros de Sulpicia e Cerinto, já que o casal da Eneida também é descrito como possuidor de um amor ilícito, como visto em “furtivum... amorem” (4.171).

Em uma imagem tipicamente elegíaca, a poetisa anseia pela reciprocidade, mas, caso não a obtenha, pede a Vênus que a liberte das correntes amorosas, mas admite preferir mantê-las caso seu amor possa ser correspondido. Entretanto, caso seu amante seja fiel a outra, deseja que este seja abandonado pelo Gênio de seu aniversário e, por isso, pereça. Em ambos os casos, como pode ser visto em outras descrições divinas da autora, as entidades configuram facilitadores para a realização do relacionamento e o amor intencionado é associado a elementos que implicam uma prisão: *catena* e *vincla*.

Na porção final do texto, Sulpicia parece definir que a reticência do rapaz não se dá por falta de sentimento, mas por pudor: *nam pudet haec ilium dicere verba palam*. (v.18) Curioso, neste caso, observar que a privacidade e o silêncio de Cerinto seriam, na verdade, comportamentos esperados das mulheres. Nos poemas sulpicianos, parece ocorrer uma inversão intencional e recorrente dessa estrutura. O amado, ainda que homem, nunca parece tomar uma voz ou um poder de ação, mas a figura feminina é sempre ativa, não só na busca amorosa, mas simplesmente pela escrita. Novamente, o amado também não constitui a audiência principal dos versos. Como em outros poemas da autora, a figura da divindade é

utilizada para desviar o discurso a uma terceira pessoa, evitando se dirigir diretamente à parte masculina da relação.

A partir destas configurações, os limites dos papéis de gênero no amor se tornam mais indefinidos e, no verso final, tanto a exposição pública quanto o desejo privado acabam por ser relativizados por um artifício comum à poetisa, a pergunta retórica.

5.2.5 Comentário ao poema 3.12

Trata-se de um *genethliakon* para a própria Sulpicia, como pode ser visto pelo epíteto *Natalis* dado à Juno, que por presidir o parto, presidiria também ao dia do aniversário das mulheres (Oliva Neto, 2016). É interessante observar que, assim como visto em 3.8, a poetisa é descrita como adornada não apenas para a data, mas para estar *conspicienda*, ou seja, ser vista em público. Esta menção, somada à caracterização da garota como *puella docta* e a menção do ato de ofertar o incenso com as tenras mãos (*tenera manu*) parece também se referir à realização da composição elegíaca, de certo modo descrevendo uma Sulpicia “vestindo-se” de poetisa para “com as mãos” louvar Juno.

Conforme sua frequente descrição uma *puella pia*, que está em contato com os deuses e suas festividades, nos dias santos há maior abertura para a chegada do amor. Assim, apesar da deusa constituir a audiência principal dos versos e motivo dos adornos da garota, não é o único objeto de seu zelo. Ainda que não nomeado, Cerinto aparece no poema como objeto oculto dos anseios amorosos da garota e razão da sua súplica a Juno, que sendo deusa dos casamentos, poderia ajudar a preparar aos amantes “mútuas correntes” (*mutua uincla*) e guardá-lo seguro, impedindo que o casal seja separado por intervenção externa.

Observa-se a menção à *dignitas* nos versos seguintes, sendo essa uma condição para o sucesso amoroso. Assim como ela, que experiencia a *servitium amoris*, ele não deve servir a nenhuma outra para que ambos sejam considerados dignos. Em *bene compones*, é possível encontrar um jogo de palavras, de modo que o verbo pode significar a composição do casal ou de um poema. O amor, então, é mostrado como essencialmente elegíaco.

Há, nos próximos versos, um *paraclausythron* que indica a natureza furtiva do amor do casal, sendo pedido que o Guardiã não seja capaz de apanhar o casal e ressaltando a natureza enganosa do Amor, que cederia a ambos os artifícios necessários para os encontros ocultos. Tal descrição é frequente nos elegíacos e, em Tibulo (1.2), encontra-se um poeta que orienta sua amada que o engano do Guardiã deve partir de ambos os lados. Embora, como Délia, Sulpicia não seja descrita como casada, é possível que esta alusão sugira um caráter erótico e ilícito à relação, visto que ela e Cerinto parecem não ter realizado um matrimônio.

Novamente referenciando a produção da poesia por meio da oferta de presentes à deusa, a autora reitera que escolheu por desejo próprio seu amor em detrimento do que foi orientada por sua mãe, indicando novamente um subtexto de impedimento amoroso. A partir da afirmação de arder insana pelo parceiro, o poema traz novamente a palavra *ardor* e por meio da associação com o fogo que também pode ser encontrada em 3.8, cria a recorrente imagem do amante como alguém que padece de uma doença sem desejar curar-se. Nos versos finais, pede pela realização de seu desejo antes do próximo aniversário, possivelmente em uma alusão à ideia da busca amorosa como uma atividade própria da juventude e sugerindo o desejo por casar-se em breve.

No ponto de vista poético, ainda que este poema seja organizado de modo anterior aos 3.14 e 3.15, é possível que este poema na verdade encerre o ciclo de aniversário de Sulpícia, de modo que os dois textos posteriores configurariam um meio de criar expectativa em torno da data, quase como um “convite”.

5.2.6 Comentário ao poema 3.13

Este é, certamente, o poema mais comentado do *Corpus Sulpicianum*, não somente por ter sido considerado o primeiro poema de Sulpícia de acordo com Otto Gruppe, sendo assim aceito por mais de um século, mas também pelo subtexto subversivo nele encontrado, mais explícito do que no resto do ciclo poético.

De início, é proposto nos dois versos de abertura um jogo de palavras envolvendo os verbos vestir e desnudar (*texisse* e *nudasse*), o que pode indicar um embate entre a questão amorosa e a expectativa social relacionada ao comportamento feminino em Roma, que incluía a aversão à exposição pública. A recusa da mulher romana pela aparição, entretanto, não se resumia somente à roupa que vestia: era considerado modesto se comunicar de modo reticente em situações públicas, uma vez que o livre falar poderia colocá-la em uma situação de ridicularização ou censura (Flaschenriem, 1999, p.37). Ao falar livremente sobre sua situação amorosa, o eu-lírico se aproveita do texto para subverter as imposições sociais às quais estaria submetido na vida real e utiliza em sua metáfora a nudez feminina, incomum à elegia, para definir a revelação do amor.

No segundo verso, o uso da palavra fama parece adquirir duplo sentido, representando tanto o julgamento público a qual uma mulher estaria exposta ao desnudar-se quanto a reputação literária adquirida pelo ato de expor o amor, ou seja, fazer elegia.

Há, ainda, a subversão dos padrões elegíacos tradicionais, visto que a perseguição amorosa do poeta à sua amada inexistente. Novamente passivo, é ele quem busca, ou é conduzido por Vênus, a ela.

A deusa que orienta Cerinto é comovida pelas *Camenas* (versos latinos nomeados a partir das musas homônimas) da poetisa, mas recebe um título que referencia o culto grego antigo, *Cytherea*, mistura que parece ter o sentido de ressaltar a figura da poetisa como uma autoridade em ambas as tradições poéticas. Vê-se, como parece ser tendência na poesia sulpiciano, a imagem das divindades como auxiliares das questões amorosas, exortando especificamente deuses relacionados à poesia, à beleza e à união conjugal. A menção à Vênus, neste caso, implica a realização de promessas por parte da deusa ao eu-lírico, o que pode ser aferido pelo uso de *tandem* na primeira linha, como se já fosse esperada a chegada do amor, e pelo verso *exoluit promissa Venus*.

A relação estabelecida entre a voz feminina e a deusa parecem referenciar a Ode à Afrodite, de Safo, em que a poetisa lésbica solicita diretamente à deusa que interceda para que possa alcançar reciprocidade no amor. Em Sulpicia, a negociação parece ter sido um sucesso, visto que a deusa é descrita como possuidora de obrigação com a amante. Na mitologia, promessas de Vênus também não são incomuns a pessoas especiais: Eneias, Anquises e Páris, por exemplo, parecem compartilhar com a poetisa romana o favoritismo da deusa.

Em relação à questão sintática, os versos possuem uma importante substituição: Cerinto é sempre referido pelo pronome possessivo, uma subversão interessante da propriedade amorosa, que costumava ser exclusiva aos homens tanto no verso quanto na sociedade romana. Outra interessante inversão se dá nos versos seguintes: mútuo e realizado, o amor é dito como um júbilo, em oposição a uma tendência elegíaca de se concentrar na lamentação amorosa ou nos aspectos platônicos da relação.

Tanto as asserções dos primeiros versos quanto os versos: *mea gaudia narret,/ dicitur si quis non habuisse suam*. (v.5-6) revelam a quem o poema é endereçado: a audiência geral. E os versos não devem apenas ser lidos, mas constituem um elemento importante do magistério amoroso, já que por meio deles o amante inexperiente, sem júbilo, acessa a temática. Interessante notar que *quis* pode referir-se a ambos os gêneros, implicando na possibilidade de mulheres neste papel ativo.

Já a menção às tabuinhas era uma prática recorrente na poesia masculina. Nelas, se escreviam bilhetes, rascunhos de composições e até documentos e no verso sulpiciano, seladas (*signatis*) indicariam escritos secretos, protegidos dos olhares curiosos. O eu-lírico, no entanto, descarta a prática: não deseja esconder nada, aludindo de novo à questão da

publicidade feminina. Ao não se importar se seu amado os lerá primeiro e escolhendo tabuinhas que não foram seladas pela cera, ou seja, pelo *cerintho*, retira a figura masculina do papel de leitor principal de seus versos, parecendo diminuir sua importância até mais do que faria um elegíaco comum com sua *puella*.

Os versos finais se apresentam de modo sugestivo. O uso do verbo *pecasse* dá a entender a ideia de um contexto sexual no amor, o que seria escandaloso para um par que não se casou, especialmente para a reputação da parte feminina. Outro duplo sentido seria *componere famae*, que também pode significar um fingimento, mas na poesia frequentemente se refere ao ato da composição. Nesse sentido, parece haver uma espécie de comparação entre as duas práticas, dando a entender que a escrita deste poema seria tão danosa à reputação da autora quanto o sexo. Ao rejeitar compor uma persona pública, o eu-lírico dá lugar à criação de outra, composta pelo fazer poético. Diferentemente dos seus colegas poetas, a aceitação do modo de vida elegíaco não se dá pela recusa às armas ou à épica, mas às atividades e comportamentos esperados de uma mulher.

Outra diferenciação se dá pela atribuição do adjetivo *digno* a Cerinto e a igualdade entre ambos que ocorre no último verso. Em primeiro plano, é interessante que o amado seja também caracterizado dessa maneira, visto que o eu-lírico, como figura perseguidora da dinâmica amorosa, é quem deveria se mostrar digno da atenção do outro. Sulpicia, no entanto, dá a entender que, em *amor mutuus*, Cerinto também deve ser digno de seu sentimento e de seu verso. A repetição de palavras no masculino e no feminino também lembra os votos de casamento ditos pela noiva no matrimônio romano “*ubi tu Gaius, ego Gaia*” (onde tu [fores] Gaio, [serei] eu Gaia), como pode ser visto em Cantarella (1997). A ordem, nesse caso, importaria para o sentido do verso: digno vem primeiro e portanto, seu amor é condicional. A alusão ao casamento também atenua uma leitura mais subversiva de *cum*, que reforçar a implicação sexual nesse contexto.

É conjecturado por Hallett (2006) que este poema tenha sido aludido por Ovídio, em sua *Ars Amatoria* (3.43-44), de composição posterior: *sed me Cytherea docere / Iussit, et ante oculos constitit ipsa meos* (mas Citeréia me obriga a ensinar/ ela mesma, diante dos meus olhos, aparece), o que seria um importante elemento de intertextualidade para validar a obra sulpicianiana.

5.2.7 Comentário ao poema 3.14

Conforme estabelecido pelo primeiro verso, trata-se de um poema de aniversário, ou seja, um *genethliakon*. Entretanto, o tom dado à ocasião é diferente de outros poemas de

mesma temática, sendo esta uma das primeiras menções na poesia antiga de um indivíduo ausente na comemoração. Neste caso, o eu-lírico descreve uma separação física do amado, que se dá por meio de uma viagem realizada a contragosto, situação que se aproxima da narrada por Ovídio no poema 3.10 das *Tristias*, em que o poeta comemora seu aniversário longe de Roma. No entanto, a poesia de Sulpicia I diferencia-se da proposta de seu contemporâneo: aqui, a separação da cidade não é o motivo principal do sofrimento, visto que trata-se de uma situação passageira, mas um obstáculo à vivência do amor.

Nos versos seguintes, ao questionar de que valeriam os campos a uma garota, Sulpicia apresenta também sua caracterização como uma poetisa urbana, que valoriza a cidade e, portanto, elegíaca. Em outros poetas, como Catulo (22, 14-16), é possível encontrar alusões à oposição entre o campo e a cidade como formas de opor também uma poesia rústica a um texto elegante: “*idem infaceto est infacetiore rure / simul poemata attigit, neque idem unquam / aeque est beatus ac poema cum scribit*” (é mais estúpido do que o estúpido campo/assim que toca os poemas, e nunca, do mesmo modo/é tão feliz como quando os escreve). Neste texto, o campo e a cidade são palco para sua geografia erótica e literária: a ausência da cidade e de Cerinto são descritas juntamente no início do poema, *in rure molesto et sine Cerintho*, justamente por fazerem parte de um mesmo estado. Na cidade, o amor e a poesia encontram ocasiões melhores para sua realização.

É interessante notar que, entre os contemporâneos de Sulpicia I, o campo também simboliza o fim do anseio amoroso. Em Tibulo, a união final com Délia é imaginada no campo, mas a realização deste “final feliz” do casal, bem como o ambiente em que viveriam também inviabilizaram a produção elegíaca. Nesse sentido, a autora também parece manifestar uma oposição profunda ao idílio campesino como meio de reiterar sua condição como uma poetisa produtiva.

Outro aspecto relevante é que este poema é o único dos textos de Sulpicia a mencionar Messala de modo direto. Ainda que a menção ao patrono artístico a qual o poeta estava relacionado não seja incomum, já que outros elegíacos contemporâneos também o fizeram, neste texto, a menção se apresenta de modo diferente da convenção, já que não possui um tom totalmente positivo. Zeloso (*Messalla mei studiose*) e cruel (*saeve propinque*), a guarda do tio, que lembra um pouco a proposta do *paraclausythron* afasta a poetisa do amor e estraga seu aniversário. Também é curioso que, em outro livro do mesmo *corpus*, Tibulo (1.7) apresente um *genethliakon* ao próprio Messala e, neste caso, o poema de Sulpicia poderia simbolizar um contraponto direto a estes versos, além de indicar maior proximidade entre eles, visto que, pelo parentesco, a ela seria lícito criticá-lo.

Em relação ao uso de *abducta*, comumente utilizada para definir o sequestro de uma mulher (e, conseqüentemente, o seu estupro), há alguma discussão se este implicaria uma relação entre Sulpicia I e Messala. No entanto, caso esta seleção lexical tenha caráter intencional, defendo que a hipótese de Milnor (2002) se faz mais adequada: o termo seria usado de modo irônico, para simbolizar que a mulher está sendo impedida de realizar o ato sexual desejado ao invés de conduzida a ele contra sua vontade.

Nos versos finais, *suo arbitrio* é utilizado como uma expressão convencional não apenas da elegia amorosa, mas da esfera da lei e da vida pública. Assim, ainda que possua um arbítrio, o eu-lírico está submetido à vontade superior de seu parente, figura de maior importância social. Este é mais um poema em que Cerinto não aparece, de modo que sua ausência é, justamente, o motivo da poesia. Em oposição ao esperado para um elegia, o amado também não se apresenta como a audiência principal dos versos, já que estes são endereçados a Messala.

5.2.8 Comentário ao poema 3.15

Não é incomum, na elegia, que composições sejam interligadas por sintaxe, temática ou forma, mas a associação direta a um único poema é, no mínimo, curiosa. Ao compor uma espécie de continuação da problemática descrita no texto anterior (3.14), os versos que compõem 3.15 se mostram quase em um papel auxiliar. Neles, não há a maior parte dos identificadores que facilitariam sua ligação à Sulpicia I, salvo o uso de perguntas retóricas. Assim como Cerinto, a poetisa não é nomeada, mas sua identidade não depende disso, já que ela supõe que o leitor tenha conhecimento de sua obra, além de deixar claro que o sujeito de quem se trata é uma *puella*.

Informa, porque tanto a comunicação como a ação estabelecidas são completamente unilaterais. Cerinto é um sujeito passivo, que recebe a informação do mesmo modo que soube da viagem. Diferente do amante masculino elegíaco, não é mencionado de sua parte nenhuma ação que intencione impedir a separação ou buscar sua amada. O verso final deixa esse aspecto claro: para ele, a mudança chegou por mero acaso.

Por se tratar de uma sequência do 3.14, a temática do aniversário também é presente, mas neste caso dando à narrativa estabelecida contornos mais parecidos com o *genethliakon* convencional, já que agora todos juntos irão celebrar o dia.

Ademais, os fatos descritos no poema não apenas resolvem a problemática da separação, mas impedem que a obra de Sulpicia tenha um fim precoce. Se fica em Roma, justifica-se que haja este segundo poema e os que se seguirão a ele. O texto então, revela um

sentido mais profundo que o relaciona aos próximos: reinsere na literatura a poetisa que se faria ausente e deixa claro que ainda há o que ser dito.

5.2.9 Comentário ao poema 3.16

Há, aqui, outro poema que tematiza o fim, agora de modo mais tradicional à elegia. No gênero, a narração de uma briga que indica a possibilidade de separação entre os amantes costuma incitar o lamento.

Os versos iniciais também parecem corresponder a um lugar-comum da poesia amorosa. É interessante notar como a questão amorosa e do adoecimento estão presentes e interligados: porque ama, e sofre, a poetisa cai inepta. Cerinto, causa do sofrimento, aparece aqui de forma semelhante a uma domina elegíaca, sem se importar com a amante. Sua atenção está virada a outros cuidados, a toga e a rameira. Nesse contexto, *toga* tem duplo sentido, podendo indicar tanto a vida pública do amado como a própria infidelidade, uma vez que prostitutas também usavam esta vestimenta (Pomeroy, 1975).

Caso aceitemos que trata-se de um indicador do status da outra, a menção à veste serviria como elemento diferenciador entre o status social de ambas as mulheres. Sulpicia, como uma futura matrona, vestiria a estola. Outra redução metonímica de sentido social seria o cesto: enquanto Sulpicia é uma mulher patricia, a amada de Cerinto tem de trabalhar com a lã. A partir disso, a palavra *scortum* em si parece constituir uma escolha intencional, visto que a palavra também pode significar couro e era destinada à prostitutas porque estas seriam submetidas “como couro” a condições degradantes (Lewis e Short, 1879).

Em seguida, no mesmo verso, encontra-se um trocadilho que reitera a disparidade social entre ambas e revela o prestígio familiar da poetisa: embora filha de “servo”, trata-se Servo Sulpicio Rufo, patricio romano. O verso também permite que o poema seja assinado, de modo que, alheia ao amado e à dinâmica amorosa, ela possui outra identidade a qual se apoiar, seu nome.

Cerinto, por estar ausente do relacionamento, não pode fazer o papel do outro na constituição do eu poético, e para isso servem a prostituta e sua classe. Evocando o prestígio e o apoio social recebido pela condição de patricia, a Sulpicia poética dá a entender que estas coisas ultrapassam a questão amorosa e não deixa dúvidas: é ela a personagem principal.

Sem uma existência condicionada ao amado, não lamenta muito a traição, algo inesperado ao eu-lírico elegíaco neste caso. Pelo contrário, por meio de *ignoto*, ela dá a entender que ele é que não é *digno* de seu amor, ressaltando a dignidade amorosa como uma temática constante na lírica sulpiciano, aparecendo também em 3.13. Além disso, no mesmo

verso, há uma insinuação sexual pelo uso de *toro*, o que poderia indicar uma realização anterior do ato pelo casal ou a possibilidade de uma relação futura, após o casamento.

5.2.10 Comentário ao poema 3.17

Neste poema, as perguntas retóricas características da estética sulpicianiana adquirem maior frequência do que o usual, sendo utilizada duas vezes em um poema relativamente curto, revelando uma *puella* mais exigente. Tal comportamento se assemelha ao das mulheres em 4.7 e 4.11 de Propércio que, na morte, possuem maior autoridade. Estando doente, a poetisa de novo traz ao texto a imagem do doente de amor vista em 3.10, sendo possível compreender seus sintomas como derivados do sentimento.

Enfraquecida pelo calor do amor ou de uma febre, deseja somente que por meio da reciprocidade do seu amado seja curada. Cerinto, no entanto, não comparece ao dever e mostra-se indiferente. O verso final reitera a importância do *amor mutuus* para a dinâmica poética de Sulpicia. Sem ele, a única libertação possível seria a morte. A lamentação amorosa comum aos elegíacos e atípica à autora se apresenta no texto, ainda que o eu-lírico negligenciado apresente um caráter mais ativo do que o amante comum por realizar inquisições em favor próprio.

5.2.11 Comentário ao poema 3.18

Novamente, Cerinto não é nomeado, embora a ele seja dado um vocativo amoroso conveniente à poesia elegíaca. Este uso, bem como a menção a si mesma uma *fervida cura* para o amado parecem indicar uma relação estabelecida entre o casal. O amor parece já ter tido sua realização, o que também prenuncia o fim do ciclo poético.

Entretanto, ainda que juntos, a perspectiva de separação alimenta a composição do poema. Ressentida, a voz feminina indica um desejo de desfazer suas ações ou, ao menos, de ser perdoada, como é expresso pelo verso inicial com verbo “sum” no subjuntivo (*sim*). Nos versos seguintes, há uma menção ao *iuventus amor* que aparece de forma distinta do que se encontra em outros elegíacos contemporâneos. O eu-lírico é jovem, e portanto está num momento propício para o amor e para a poesia, mas sua juventude também é *stulta*, se apresentando como um meio para o engano.

Na descrição de uma tentativa de disfarçar o amor, encontra-se uma ação pouco característica da poesia sulpicianiana e mais semelhante à da *puella* elegíaca. Nesse sentido, é conveniente ressaltar o caráter privado da cena, que exclui a audiência do poema. A ação inicial de esconder o amor ocorre, inclusive, longe dos olhos do leitor que só toma

conhecimento dela após o ocorrido. Sozinha com seu amado, a poetisa pode então ser somente uma amante. Sua retirada física, deixando-o sozinho, é também uma retirada simbólica, que reafirma sua condição de poeta acima de outras identidades que poderia assumir.

Vivendo por meio da elegia, ela só consegue a verdade por meio da escrita e, portanto, não é capaz de confessar seu amor. Dentro do universo elegíaco e longe dos julgamentos sociais, pode ser mais sincera acerca de seus sentimentos e é justamente inserida nele que intenciona reverter sua ação real. Como uma vez dito em 3.13., a Sulpícia poética não se interessa por compor uma *fama* e só se arrepende do que esconde. Reiterando este posicionamento, indica também sua intenção de ser sincera sobre seu ardor em um contexto não-poético; Unida ao seu amado, não necessita mais da poetisa que, por sua vez, retira-se totalmente de cena.

6 PROJETO “REFLEXOS POÉTICOS: EXPLORANDO A AUTORREPRESENTAÇÃO COM A POESIA DE SULPÍCIA I”

6.1 Proposição Pedagógica

O trabalho do docente de Língua Portuguesa deve, antes de tudo, definir diretrizes claras para o ensino. Para isso, é fundamental compreender como o objeto de estudo, a língua, se relaciona com o contexto social em que está inserido. Essa compreensão permite a elaboração de estratégias pedagógicas que contemplem de forma ampla os diferentes usos e interações da língua com seus falantes. Com base em Geraldi (1997), que concebe a língua como um ato de interação social, pode-se pensar em maneiras de capacitar o estudante a se tornar um agente ativo nesse processo, promovendo sua apropriação e intervenção no meio social. Essas orientações também são reforçadas pelos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) de Língua Portuguesa:

É importante que o aluno compreenda que o processo de produção de textos é uma prática social que envolve escolhas e adequações linguísticas, por isso deve ser tratado com um enfoque que contemple a reflexão sobre os recursos expressivos e as formas de organização textual, assim como sobre as condições de produção, os gêneros textuais e os interlocutores. (BRASIL, 2000, p. 34)

Desse modo, ao compreender a escola como um ambiente onde a língua é trabalhada de forma situada, histórica e socialmente, é imperioso buscar meios eficazes para apoiar esse processo. Nesse sentido, os PCNs de Língua Portuguesa sugerem quatro eixos centrais para o ensino: leitura, análise linguística, oralidade e produção textual. Tendo em vista a possibilidade de adaptar para a sala de aula o *corpus* traduzido e as discussões desenvolvidas nesta monografia, optou-se pela criação de um projeto didático temático que se alinhe aos princípios estabelecidos pelos PCNs e permita a introdução do tema de maneira acessível aos estudantes do Ensino Básico. Este tipo de projeto é definido por Mendonça (2003) como “a organização de sequências didáticas que girem em torno de um tema central e que conduzam, através da exploração de competências e conteúdos pertinentes à(s) disciplina(s), à realização de um produto final ou atividade de culminância”(p.28).

É importante, entretanto, ressaltar que tal ensino, apesar de girar em torno de um mesmo tema, deve ocorrer contemplando o contato com tipos variados de texto em sala de aula, articulando-os de modo a explicitar seu papel social e trabalhando a constante relação entre os eixos, visto que estes fazem parte de um todo. Nas palavras de Suassuna, Melo e Coelho (2006), essa constitui uma das principais vantagens do formato:

O projeto didático/temático permite recuperar o movimento intrínseco à prática da linguagem: ler o que o outro disse; comparar com um outro dizer de um outro sujeito; verificar as diferentes formas de dizer; ter o próprio texto lido; procurar

dizer de um certo modo; buscar informações sobre como dizer; avaliar os diferentes efeitos de sentido do dizer... são práticas de professores e alunos que, juntos, atuam como produtores de significados (p.232).

Sendo esta a proposição de um projeto didático cuja temática se relaciona diretamente com a leitura e produção de textos literários, se faz importante compreender a literatura como um espaço favorável para o conhecimento, com a função de (...) tornar o mundo compreensível transformando a sua materialidade em palavras de cores, odores, sabores e formas intensamente humanas” (Cosson, 2006, p. 17). Portanto, é preciso considerar que, por se tratar de um meio do discente se relacionar com o mundo, o ensino de literatura deve se estender para além da mera compreensão de uma obra como parte de um projeto ou escola literária, permitindo que o aluno se conecte com o texto de forma direta, explorando seus significados e possibilidades.

Nesse sentido, a asserção da Leitura como primeiro eixo se faz necessária por permitir o um primeiro contato com o texto, de modo que o estudante possa reconhecer tanto as características dos gênero quanto compreender os traços de autoria presentes nos textos escolhidos, refletindo acerca do que foi dito e das intenções do autor. Para auxiliar esta atividade, deve-se realizar não apenas o exame de detalhes do texto, mas a observação da obra como parte de um contexto e em diálogo com outros escritos, promovendo o letramento literário (Cosson e Souza, 2017)

Com a intenção de refletir acerca das possibilidades de uso da língua de modo intencional, o trabalho com o eixo de Análise Linguística deve partir de uma perspectiva interacionista, promovendo uma abordagem que vá além da gramática e da norma-padrão e dando conta de processos enunciativos de modo contextualizado, formando a autonomia do estudante. Ao realizar atividades que contemplem os recursos e fenômenos linguísticos, é possível permitir que o aluno construa um corpo de conhecimentos que o capacite a lidar com a linguagem em situações novas (Suassuna, 2012, p. 18).

Assim, observa-se que o eixo de Análise Linguística atua de modo integrado tanto ao eixo de leitura quanto aos seguintes, uma vez que para a produção de um texto escrito ou oral são necessárias apropriações dos recursos linguísticos. Desse modo, para desenvolver estratégias de intervenção social a partir do eixo de Produção do Texto Escrito, deve-se levar em conta não apenas as particularidades da linguagem escrita, mas elementos de autoria e reprodutibilidade, bem como o contexto para o qual aquela produção é pensada, a que inquietações ele pretende responder e de que modo sua organização contribui para isso. Acerca do assunto, Furlanetto (2007) afirma:

A produção de um texto exige certa configuração (gênero) orientada pela coerência semântica e discursiva (sentido), relativamente a certo momento e espaço histórico (situação): um texto traz marcas culturais e envolve um conjunto complexo de formulações subjetivas; sua emergência se dá como uma resposta a motivações que vêm também em forma discursiva (interação), podendo estar associadas a formulações não-verbais. (p.141)

Portanto, ao promover uma reflexão crítica sobre a produção escrita e devido ao seu caráter editável, é necessário que o docente promova situações em que o texto seja discutido, relido, reavaliado e reescrito não apenas como um meio de “correção de erros”, mas buscando a reflexão e reformulação de ideias que orientaram a prática de escrita.

No que se refere à oralidade, deve-se ter em vista que o texto oral não se limita a uma transposição do texto escrito para a fala, mas possui suas próprias regras, convenções e recursos durante sua produção. Para Marcuschi (2008), o domínio de ambas as modalidades da língua, oral e escrita, é uma habilidade essencial para que o sujeito tenha acesso integral às interações e relações estabelecidas na vida cotidiana. Dessa forma, a realização de atividades voltadas para a modalidade oral possibilita o entendimento das diversas funções e intenções presentes na produção de textos orais, permitindo que o aluno utilize esse conhecimento de maneira autônoma e crítica.

A partir da articulação dos quatro eixos propostos pelos PCNs e visando permitir a compreensão do aluno acerca do fazer linguístico como meio de reafirmação do sujeito e intervenção social em diversos contextos culturais e históricos, o projeto “Reflexos Poéticos: Explorando a Autorrepresentação com Sulpícia I” pretende promover discussões acerca de aspectos culturais, sociais e históricos que influíram na composição do cânone literário, bem como dos processos e objetivos que envolvem de criação de um eu-lírico dentro do contexto poético, além de formar sujeitos aptos a realizar suas próprias construções e intervenções dentro dos meios e realidades das quais fazem parte.

O projeto é pensado para o 2º ano do Ensino Médio, tendo em vista as proposições dos PCNEM, do Currículo de Pernambuco e da BNCC. Nesse sentido, a abordagem escolhida, concentrada na apropriação dos conceitos de eu-lírico na poesia, se ampara nas proposições dos PCNs para o EM:

O trabalho do professor centra-se no objetivo de desenvolvimento e sistematização da linguagem interiorizada pelo aluno, incentivando a verbalização da mesma e o domínio de outras utilizadas em diferentes esferas sociais. Os conteúdos tradicionais de ensino de língua, ou seja, nomenclatura gramatical e história da literatura, são deslocados para um segundo plano. O estudo da gramática passa a ser uma estratégia para compreensão/interpretação/produção de textos e a literatura integra-se à área de leitura (BRASIL, 1999, p. 18).

A escolha da turma de 2º ano ampara-se, principalmente, no alinhamento do projeto proposto às competências previstas pelo Currículo de Pernambuco (2021) para o II Bimestre, em especial às diretrizes EM13LGG201LP22PE e EM13LP47PE, que, respectivamente, “identificar em diferentes gêneros textuais, formas de representação de grupos que têm sido objeto de discriminação, preconceito e invisibilização (..) compreendendo criticamente o modo como constituem-se e (re) produzem significação e ideologia.” e a promoção de “práticas de compartilhamento de leitura/recepção de obras literárias/manifestações artísticas (...) apreciando, interpretando e /ou socializando obras da própria autoria” (p.27), uma vez que tais atividades se fazem elementos centrais na gênese do projeto.

Finalmente, por se tratar de uma mera sugestão de abordagem pedagógica, é necessário pontuar que para a aplicação em sala de aula, este planejamento deve ser adotado e adaptado levando em conta as características comportamentais, psicológicas e socioculturais do grupo-classe escolhido, a fim de permitir que os discentes tenham suas necessidades, interesses e conhecimentos contemplados, posicionando-os em um papel de protagonismo no processo de ensino-aprendizagem.

6.2 Eixos de Ensino

6.2.1 Eixo de Leitura

Unidade de Ensino: Leitura

Carga Horária: 5h

Conteúdo: Gênero poema

Metas de aprendizagem:

1. Discutir a importância da literatura como forma de acesso aos valores socioculturais da Antiguidade, reconhecendo a poesia como um meio relevante neste processo.
2. Compreender as características literárias que definem o gênero poesia e suas mudanças temáticas e estruturais na literatura ocidental ao longo do tempo.
3. Refletir sobre a importância da construção do eu-lírico na poesia e suas funções.
4. Explorar os elementos de universalidade e personalidade contidos na figura do “eu-lírico”

5. Refletir sobre como a figura do eu-lírico pode ter um caráter flexível que não se restringe apenas a uma descrição precisa dos sentimentos e características do autor, mas permite sátiras, exageros e recortes para atender a um determinado fim.

6. Procedimentos metodológicos:

1. Conversa inicial sobre cultura e a importância de compreender os valores e práticas de sociedades antigas.
2. Breve introdução sobre a figura do eu-lírico e suas funções no texto poético.
3. Projeção dos textos selecionados contidos na Ficha de Leitura (Apêndice A) em slides. A leitura será realizada por alunos voluntários. Caso nenhum aluno se voluntarie, a professora realizará a atividade de leitura. Em seguida, os alunos receberão cópias impressas dos textos.
4. Roda de conversa com os discentes sobre a suas impressões e relações estabelecidas com os textos.
5. Perguntar aos alunos se eles podem apontar nos textos lidos características que já conhecem do gênero poesia. Em seguida, complementar as contribuições dadas pelos discentes.
6. Perguntar se os alunos são capazes de apontar qual a importância da autorretratação por meio do eu-lírico no texto, bem como as intenções da autora em retratar a si mesma de determinada maneira. Em seguida, realizar uma breve exposição acerca do tema.
7. Após uma breve explicação sobre os conceitos de “universalidade” e “pessoalidade” e suas implicações na literatura, iniciar uma roda de conversa. Nela, será proposta a discussão, a partir de argumentos coerentes e organizados, das contribuições da figura do eu-lírico para a literariedade do texto poético.

Materiais e Recursos didáticos: Quadro branco, piloto, computador, projetor, cópias impressas dos textos e slides.

Instrumentos de Avaliação:

1. Participação em aula.
2. Participação nas rodas de conversas.

3. Resposta aos questionamentos orais realizados.
4. Respostas à atividade de fixação.

Critérios Avaliativos:

1. Analisar se os alunos são capazes de refletir com criticidade sobre a importância de expressões literárias, como a poesia, para o acesso aos valores socioculturais da Antiguidade.
2. Avaliar se os alunos conseguem elencar as características literárias do gênero poesia, bem como identificar as suas alterações ao longo do tempo.
3. Entender a relação entre os conceitos de “pessoalidade” e “universalidade” e a figura do eu-lírico na poesia.
4. Observar se os estudantes conseguem identificar os efeitos produzidos pela atribuição de determinados aspectos à figura do eu-lírico, assim como o caráter intencional desta autorretratação.
5. Avaliar a capacidade dos estudantes de compreender o conceito de eu-lírico e apreender a multiplicidade de funções desempenhadas por esta figura em um texto.

6.2.2 Eixo de Análise Linguística**Unidade de Ensino:** Análise Linguística**Carga Horária:** 5h**Conteúdo:** Orações subordinadas; Adjetivação (adjetivos/orações subordinadas adjetivas).**Metas de aprendizagem:**

1. Identificar a presença de adjetivos nos textos lidos.
2. Expandir o conceito de adjetivação além do que é proposto pela Gramática Tradicional.
3. Compreender a adjetivação como um meio para a criação de sentidos e construção de imagens.
4. Analisar o uso de mecanismos de adjetivação em textos poéticos e sua importância na caracterização do eu-lírico.

5. Entender o papel dos adjetivos na atribuição de propriedades aos substantivos e na qualificação de espaços, personagens e sentimentos, inferindo seus efeitos de sentido.
6. Compreender o conceito de oração subordinada e suas variações.
7. Identificar orações subordinadas adjetivas nos textos lidos e analisar seus efeitos na construção de sentidos.
8. Estabelecer comparações entre diferentes formas de adjetivação (adjetivos e orações subordinadas adjetivas), refletindo sobre possíveis substituições e suas implicações no sentido.
9. Analisar a presença e o papel da adjetivação nos textos lidos, destacando sua importância na ampliação dos sentidos atribuídos aos termos adjetivados.

Procedimentos metodológicos:

1. Diagnose dos conhecimentos prévios dos alunos sobre o processo de adjetivação, a partir de análise conjunta dos adjetivos encontrados no 3.14 de Sulpícia I. (Apêndice A)
2. Exposição dialogada sobre adjetivos e sua concordância nominal, segundo a norma culta.
3. Análise conjunta do texto 3.8 de Sulpícia, identificando outras maneiras de caracterizar substantivos além da adjetivação.(Apêndice A)
4. Exposição dialogada sobre orações subordinadas adjetivas, seus tipos e modos de construção.
5. Atividade de análise dos textos de Sulpícia I contidos na Ficha de Leitura (Apêndice A), com as seguintes questões:
 - a. Identifique as orações adjetivas ou adjetivos que caracterizam a figura de Sulpícia. Discorra sobre a importância desses adjetivos para a construção da imagem feminina no poema.
 - b. Nas metáforas, encontradas no texto, é possível encontrar adjetivações? Se sim, quais?

- c. A construção das imagens no texto é fortalecida pela adjetivação? Se sim, de que maneira?
6. Roda de conversa sobre a representação feminina nos textos lidos, a partir das seguintes questões motivadoras:
 - a. As adjetivações utilizadas endossam ou contrariam a imagem tradicional da mulher na literatura? Por que você acha que isso ocorre?
 - b. A Gramática Normativa descreve as orações subordinadas adjetivas como um meio de inserir informações acessórias a uma oração. A partir das orações subordinadas adjetivas encontradas nos textos lidos, essa definição é precisa, na sua opinião?
 - c. De que modo as orações subordinadas adjetivas contribuem para a poeticidade dos textos de Sulpícia I?

Materiais e Recursos didáticos: Quadro branco, piloto, computador, projetor e slides.

Instrumentos de Avaliação:

1. Participação em aula.
2. Participação nas rodas de conversas.
3. Resposta aos questionamentos orais realizados.

Crerios Avaliativos:

1. Avaliar o domnio dos alunos sobre adjetivos, considerando suas funes sintticas, semnticas e literrias.
2. Verificar o entendimento dos estudantes quanto ao uso de adjetivaes na construo de imagens e elementos em textos literrios.
3. Analisar a capacidade de compreender adjetivos criticamente para alm dos limites do conceito tradicional de adjetivaao propostos pela gramtica.
4. Examinar a capacidade dos alunos de identificar as implicaes de sentido decorrentes das escolhas de adjetivos na construo da imagem feminina.

5. Avaliar a compreensão dos alunos acerca da utilização de adjetivações como recurso estilístico e artístico.
6. Aferir o conhecimento dos alunos sobre as orações subordinadas adjetivas, incluindo sua construção, tipos, funções e efeitos.

6.2.3 Eixo de Produção de Texto Escrito

Unidade de Ensino: Produção de Texto Escrito

Carga Horária: 5h

Conteúdo: Gênero poesia

Metas de aprendizagem:

1. Compreender os processos de escrita poética como meio de perpetuação de crenças e valores de um povo.
2. Construir intencionalmente uma voz poética, refletindo sobre como a perspectiva do eu-lírico influencia a recepção e o significado do poema.
3. Aprimorar habilidades de escrita poética por meio da criação de um poema que explore a autorrepresentação poética, evidenciando aspectos profundos de identidade e subjetividade.
4. Praticar a escrita criativa através do uso de recursos simbólicos e estilísticos, como metáforas, alegorias e outros recursos literários para transmitir emoções e experiências.
5. Experimentar diferentes formas e estruturas poéticas para ampliar a expressividade e criar novos significados na autorrepresentação do eu-lírico.
6. Fazer uma análise crítica dos textos produzidos, buscando refletir sobre pontos que podem ser aprimorados e aplicar soluções eficazes para melhorar o trabalho.

Procedimentos metodológicos:

1. Breve exposição dialogada sobre autorrepresentação poética.
2. Propor aos alunos a produção de um poema autoral onde sejam explorados aspectos autorrepresentativos por meio da criação de um eu-lírico, destacando experiências e sentimentos de maneira expressiva e intencional.

3. Realizar uma roda de conversa com os estudantes sobre produção de literatura poética a partir das questões:
 - a. Que aspectos, na sua opinião, permitem que um poema ressoe com diferentes gerações?
 - b. Como você acredita que um poeta sempre deve construir sua obra de forma a refletir os valores, sentimentos e experiências da sociedade em que viveu? Por quê?
 - c. Como você acredita que a representação do “eu” no poema pode moldar a relação entre o autor e o leitor?
 - d. Você acha que a poesia ainda pode ter um impacto significativo no mundo atual? De que maneira a poesia pode dialogar com questões e sensibilidades contemporâneas?

A seguir, realizar uma exposição dialogada sobre a criação de poemas autorais, abordando os seguintes temas:

- a) Elementos essenciais da estrutura poética (ritmo, métrica, estrofes, e versos) para a construção de poemas coesos e impactantes.
- b) A importância de selecionar símbolos, metáforas e figuras de linguagem que enriqueçam a representação do eu-lírico, garantindo a expressividade e literariedade da obra.
- c) A necessidade de uma escolha crítica dos recursos estilísticos e temáticos que serão trabalhados, assegurando a coerência poética e a produção dos efeitos desejados pelo autor.

4. Instruir os alunos a compor um poema autoral que integre uma autorrepresentação consciente do autor por meio da criação de um eu-lírico, assegurando que o texto seja coeso, criativo e cativante, conforme as características do gênero poético.

5. Pedir aos alunos que revisem seus próprios poemas, destacando áreas que podem ser melhoradas. Em seguida, eles devem desenvolver estratégias para aprimorar seu trabalho e proceder com a reescrita. O professor deverá acompanhar o processo, fornecendo orientação e suporte durante a atividade.

Materiais e Recursos didáticos: Quadro branco, piloto.

Instrumentos de Avaliação:

1. Participação em aula
2. Participação na roda de conversa
3. Resposta aos questionamentos orais realizados.
4. Produção do poema autoral.

Crerios Avaliativos:

1. Examinar a capacidade do aluno de entender como a escrita poética pode servir como um meio de preservaçao e transmissao das crenças e valores de uma cultura.
2. Observar se o aluno consegue criar uma voz poética de forma intencional, considerando como a perspectiva do eu-lirico afeta a interpretaçao e o impacto do poema.
3. Verificar se o aluno é capaz de produzir um poema coerente, interessante e artisticamente criativo, respeitando as estruturas específicas de textos narrativos e explorando recursos estilísticos como metáforas e imagens para construir um eu-lirico.
4. Verificar se o aluno utiliza a escrita criativa empregando recursos simbólicos e estilísticos, como metáforas, alegorias e outros elementos literários, para transmitir emoções e experiências.
5. Verificar se o aluno é capaz de explorar diferentes formas e estruturas poéticas para ampliar a expressividade e criar novos significados na autorrepresentaçao do eu-lirico.
6. Avaliar se o aluno consegue realizar uma leitura crítica de seu próprio texto, identificando áreas para melhoria e implementando soluções eficazes para aprimorar o trabalho.

6.2.4 Eixo de Oralidade**Unidade de Ensino:** Oralidade**Carga Horária:** 5h**Conteúdo:** Gênero poema; Declamação.**Metas de aprendizagem:**

1. Compreender o papel central da oralidade no acesso às obras poéticas em sociedades antigas, bem como sua importância para a permanência destes textos ao longo da história.
2. Desenvolver a capacidade de declamar um poema, assim como realizar a escuta ativa de poemas declamados por terceiros.
3. Reconhecer e utilizar elementos extraverbais em declamações, como tom de voz, gestos e expressões faciais, compreendendo sua relevância na construção de sentido.
4. Empregar a linguagem oral de forma clara e coerente para expressar ideias sobre a representação feminina na poesia, participando de diálogos sobre a permanência de elementos simbólicos na literatura e na cultura.

Procedimentos metodológicos:

1. Breve exposição sobre a importância da oralidade e dos contextos sociais em que ocorria a declamação na Antiguidade, evidenciando a importância da tradição oral para a sobrevivência de obras clássicas ao longo do tempo.
2. Convidar os alunos a produzir uma declamação dos textos produzidos. É necessário chamar a atenção dos alunos de que atividade deve ser feita tendo em vista:
 - a. Os efeitos que objetiva-se produzir no espectador
 - b. A utilização intencional de recursos como gestos, tons de voz, postura, ritmo etc.
 - c. A preocupação em ampliar os sentidos do texto lido a partir da performance.
3. Realização da atividade. Os estudantes deverão fazer uma declamação de seus textos e ouvir a produção de seus colegas. Após isso, será realizada uma roda de conversa, onde será possível que os alunos falem de seus processos criativos não apenas na escrita dos poemas, mas na preparação de suas declamações, além de compartilharem suas impressões sobre os textos dos colegas.
4. Roda de conversa de encerramento, com as seguintes perguntas motivadoras:
 - a. Ao escrever o poema, você já tinha ideia de como gostaria que ele fosse lido ou ouvido pelas pessoas? Disserte.

- b. Como foi a experiência de declamar um poema de sua própria autoria? Acha que faria diferença se o texto escrito pertencesse a outra pessoa?
- c. Como se deu a escolha dos recursos que seriam utilizados em sua declamação?
- d. A declamação de seus colegas teve impacto na sua percepção sobre as produções feitas por eles?

Materiais e Recursos didáticos: Quadro branco, piloto.

Instrumentos de Avaliação:

1. Participação em aula.
2. Participação nas rodas de conversas.
3. Apresentação oral do poema produzido.
4. Intervenções e apreciações acerca dos textos dos colegas.

Crerios Avaliativos:

1. Examinar se o aluno reconhece o papel relevante da oralidade na tradiçao poética antiga, bem como sua importância para o acesso e dispersão destas obras.
2. Verificar se o aluno é capaz de utilizar a linguagem oral para compartilhar suas impressões acerca das obras lidas de modo claro e coerente.
3. Avaliar se o aluno é capaz de realizar a declamação de um poema, apropriando-se de recursos linguísticos (como imagens, metáforas, figuras de linguagem, sonoridade etc.) e extralinguísticos (entonação, gestos, expressão facial etc.) de modo criativo e artístico.
4. Avaliar se o aluno consegue participar de atividades de compartilhamento de produções orais como ouvinte, interpretando de forma crítica os textos lidos e respeitando o momento de fala dos colegas.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível, portanto, dividir o *corpus* analisado em três categorias que também se misturam: poemas de prece (3.9-3.13), caracterizados pelo tom suplicante aos deuses e, por vezes, descrevendo datas santas; poemas de aniversário a si e a pessoas próximas (3.11, 3.12, 3.14 e 3.15), com algumas inversões à louvação tradicional; e poemas de querela amorosa (3.16-3.18), onde é mais presente a inquisição e a exigência por parte do eu-lírico. Destes, apenas destaca-se 3.8 que, por ser o primeiro da obra sulpicianiana, tem função majoritariamente introdutória da poetisa e de suas propostas elegíacas.

Inserida na tradição poética augustana, Sulpicia faz uso dos principais lugares-comuns utilizados por seus contemporâneos, em especial o *paraclausythron* (3.9, 3.12 e 3.14), a *servitium amoris* (3.9, 3.11 e 3.12), o caráter epistolar (3.14, 3.15, 3.16, 3.17 e 3.18), a menção a doenças originadas ou potencializadas pela questão sentimental (3.10, 3.12, 3.17), o *genethliakon* (3.11, 3.12, 3.14 e 3.15), a aceitação do modo de vida elegíaco (3.8 e 3.18) e a inserção de um amado de nome grego que, juntamente à menção de sua própria persona nos versos, pode ser constatada em todo o *corpus*.

Além das tendências estruturais evidenciadas por Nicchitta (2018, há, ainda, tendências temáticas próprias de Sulpicia que perpassam as três categorias de poemas, como a presença de ocasiões alheias ao amor (festas de deuses, viagens, aniversários) que inspiram a produção poética, observada em 3.8, 3.10, 3.12, 3.14 e 3.16; dos deuses como meios ou facilitadores de realizações amorosas à poetisa, que caracteriza-se como uma *pia puella* sempre próxima e observante às divindades, como em 3.8, 3.9, 3.10, 3.11, 3.12 e 3.13; do *mutuus amor* e da dignidade como condição para a realização amorosa, conforme visto em 3.10, 3.11, 3.12, 3.13 e 3.17; da menção aos processos de composição poética presentes em 3.8, 3.10, 3.12, 3.13; bem como a caracterização da morte como principal consequência para a irrealização amorosa em 3.9, 3.11 e 3.16 e o estabelecimento do amado como um elemento passivo, oculto ou ausente, o que pode ser encontrado em todos os poemas do *corpus*.

Conclui-se, a partir da presente pesquisa, que a poesia sulpicianiana constitui um campo fértil de investigação, abarcando aspectos poéticos, históricos e interpretativos ainda pouco explorados pela área de Estudos Clássicos. Embora o distanciamento temporal entre sua obra e a contemporaneidade inviabilize a confirmação definitiva da autoria dos versos 3.8 a 3.18 do *Corpus Tibullianum* ou da existência de Sulpicia I como figura histórica, é inegável que estes poemas possuem mais aproximações lexicais, temáticas e estruturais do que se pensava

anteriormente, podendo, inclusive, possuir paralelos significativos com outros poetas elegíacos.

No quadro geral do gênero elegíaco, que aborda múltiplas manifestações subversivas em suas propostas, a poesia sulpicianiana se destaca por oferecer a perspectiva singular de uma voz que escreveu, exclusivamente, sob uma persona feminina. Nesse contexto, os textos do *Corpus Sulpicianum* expandem não apenas as possibilidades de composição do gênero elegíaco, mas a visão da mulher romana para além dos aspectos privados de sua existência. Ao retratar mulheres como sujeitos ativos na criação poética e na prática amorosa, trazendo à tona temáticas como o sexo, a disparidade social, o culto aos deuses, a reputação e a dignidade, Sulpicia I lança luz sobre relações e práticas próprias das mulheres na sociedade romana frequentemente negligenciadas nos estudos sobre a Antiguidade.

Ainda, os aspectos de autoria observados nas composições, tais como a autorrepresentação e a constituição do outro em contraponto ao "eu", adquirem novos contornos diante da proposição de uma *puella* que também escreve. Essa configuração enriquece a reflexão sobre o eu-poético na elegia e sobre como ele poderia ter sido remodelado para incluir narrativas alternativas à tradição elegíaca convencional. Além disso, a intertextualidade com outros poetas do gênero amplia as leituras possíveis e reforça a relevância literária da obra atribuída a Sulpícia dentro do contexto em que foi produzida.

Por fim, é crucial desmistificar ideias preconcebidas sobre a participação feminina no meio literário, uma tarefa que impacta diretamente a formação do imaginário cultural sobre a Antiguidade e a história da literatura. Ao trazer a discussão sobre a autorrepresentação para o Ensino Básico, buscou-se não apenas fomentar o conhecimento sobre a produção poética de grupos marginalizados, mas também incentivar novos protagonismos a partir da liberdade criativa proporcionada por um eu-poético que não se faz restrito à cultura e aos valores em que está inserido, mas age socialmente por meio do verso para modificá-lo.

REFERÊNCIAS

- ALONI, Antonio. *Elegy: Forms, functions and communication*. In: *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 168–188.
- ARISTÓTELES. *A Política*. São Paulo: Atena Editora, In: _____, *Ética a Nicômacos*. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora. UnB, 1985.
- BOWIE, E. L. *Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival*. *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 106, 1986, p. 13–35.
- BRASIL. *Parâmetros Curriculares Nacionais: Língua Portuguesa*. Ministério da Educação e do Desporto: Secretaria de Educação Fundamental. Brasília, 1999.
- BRUNHARA, R. C. M.. *Elegia Grega Arcaica, Ocasão de Performance e Tradição Épica: O Caso de Tirteu*. Dissertação (Pós-Graduação em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP – São Paulo, 2012.
- CAIROLI, Fábio Paifer. *Pequena gramática poética de Marcial*. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP – São Paulo, 2009.
- CANTARELLA, Eva. *Pasado Próximo: Mujeres Romanas de Tácita a Sulpicia*. Cátedra: Catedra Ediciones, 1997.
- CATULO, Caius Valerius. *Carmina*. Disponível em: <https://www.thelatinlibrary.com/catullus.shtml>. Acesso em 03/10/2024, às 10:29.
- CORRÊA, Paula da Cunha. *Armas e Varões: A Guerra na Lírica de Arquíloco*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- COSSON, Rildo. *Letramento literário: Teoria e prática*. São Paulo: Editora Contexto, 2006. _____; SOUZA, Renata Junqueira de. *Letramento Literário: uma proposta para a sala de aula*, 2017. Disponível em: <http://acervodigital.unesp.br/handle/123456789/40143>. Acesso em 01/10/2024 às 13:27.
- CREEKMORE, H. *The erotic elegies of Albius Tibullus: With the poems of sulpicia arranged as a sequence called no harm to lovers*. Washington: Washington Square Press, 1966.
- DISSEN, Ludolph Georg. *Albii Tibullii Carmina. Typis et impensis Librariae Dieterichianae*, 1835.
- EPICENDI Drusilla, Disponível em: https://www.loebclassics.com/view/ovid-poem_consolation/1929/pb_LCL232.323.xml. Acesso em 04/10/2024, às 06:32.
- FLASCHENRIEM, Barbara L. *Sulpicia and the Rhetoric of Disclosure*. *Classical Philology*, vol. 94, n. 1, p. 36-54, jan/1999.
- FULKERSON, Laurel. *The Heroides: Female Elegy?*. In: KNOX, P. E. *A companion to Ovid*. Malden: Wiley-Blackwell, 2013, p.78-89.
- FURLANETTO, Maria Marta. *O professor e os gêneros de discurso: o problema do letramento*. In: *Anais do 6º Encontro Celsul - Círculo de Estudos Lingüísticos do Sul*, 2007.
- GERALDI, João Wanderley. *O texto na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1997.
- GERBER, Douglas. *Greek Elegiac Poetry: From the Seventh to the Fifth Centuries B.C.* Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- GOLD, Barbara K. “But Ariadne Was Never There in The First Place”: Finding the Female in Roman Poetry. In: MILLER, P. A. *Latin Erotic Elegy: An anthology and reader*. Londres: Routledge, 2002. p. 430-457.
- _____, *The Natural and Unnatural Silence of Women in the Elegies of Propertius*. *Antichthon*, n. 41, 2007, p. 54–72.

- GREENE, Ellen. *Women poets in Ancient Greece and Rome*. Norman: University of Oklahoma Press, 2005.
- HABINEK, Thomas N. *The Politics of Latin Literature: Writing, Identity, and Empire in Ancient Rome*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- HALLETT, Judith P. The Role of Women in Roman Elegy: Counter-cultural Feminism. *Arethusa*, Baltimore, vol. 6, n. 1, p. 103-124, maio/1973.
- _____, Women's Voices and Catullus' Poetry. *The Classical World*, vol. 95, n.4, p. 421-424, 2002.
- _____, Sulpicia and Her Fama: An Intertextual Approach to Recovering Her Latin Literary Image, *The Classical World*, vol. 100, n. 1, p. 37-42, set/2006.
- _____, Absent Roman fathers in the writings of their daughters: Cornelia and Sulpicia. In: HUBNER, Sabine; RATZAN, David M. *Growing Up Fatherless in Antiquity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p.175-191
- HARVEY, A. E. The Classification of Greek Lyric Poetry. *The Classical Quarterly*, vol. 5, n. 3-4, p. 157-175, dez/1955.
- HEYNE, C. G. *Albii Tibulli Carmina libri tres: cum libro quarto Sulpiciae et aliorum*. Lipsia: apud Ioannem Fridericum Ivniwm, 1755.
- HOLZBERG, N. Four Poets and a Poetess or A Portrait of the Poet as a Young Man? Thoughts on Book 3 of the Corpus Tibullianum, *The Classical Journal*, vol. 94, n. 2, p.169-191, dez/jan, 1999.
- HORÁCIO, Arte Poética. Introd. e Coment. R. M. Rosado Fernandes, Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.
- HUBBARD, T. K. The Invention of Sulpicia, *The Classical Journal*, vol. 100, n. 2, p.177-194, dez/2005.
- KEITH, A. Critical Trends in Interpreting Sulpicia, *The Classical World*, vol. 100, n.1, p.3-10, set/2006.
- LEWIS, Charlton T.; SHORT, Charles. *A Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1879.
- LÍVIO, Tito. *Ab Urbe Condita*. Disponível em: <https://www.thelatinlibrary.com/liv.html>. Acesso em 04/10/2024 às 05:41.
- LOWE, N. J. Sulpicia's Syntax, *The Classical Quarterly*, vol. 38, n. 1, p. 193-205, 1988.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção Textual: Análise de Gêneros e Compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- MENDONÇA, Márcia. *Projetos temáticos: Integrando leitura, produção de texto e análise linguística na formação para a cidadania*. Revista Construir Notícias: Projetos temáticos, 2021.
- MILNOR, K. Sulpicia's (Corpo) reality: Elegy, Authorship, and the Body in {Tibullus} 3.13. *Classical Antiquity*, vol. 21, n. 2, p. 259–282, 2002.
- NICCHITTA, Novella. *Suppose it's Sulpicia: A reading of the Corpus Sulpicianum*. 115 f. Tese (Mestrado em Artes) – Departamento de Estudos Gregos e Romanos, Universidade de Victoria – Victoria, 2018.
- OLIVA NETO, João Ângelo. *Dos Gêneros da Poesia Antiga e Sua Tradução em Português*. 2013. 271 f. Tese (Livre Docência em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP – São Paulo, 2013.
- _____, Sulpicia e as Elegias Amorasas de uma Jovem Romana. *Organon*, Porto Alegre, v. 31, n. 60, p. 267-278, jan/jun. 2016.
- OVIDIO, *Amores*. Disponível em: <https://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.amor1.shtml>. Acesso em: 04/10/2024 às 10:30.
- _____, *Heroides*. Disponível em: <https://www.thelatinlibrary.com/ovid.html>. Acesso em: 04/10/2024 às 10:40.

_____, *Tristia*. Disponível em: <https://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.tristia1.shtml>. Acesso em: 04/10/2024 às 10:35.

_____, *Remedia Amoris*. Disponível em: <https://www.thelatinlibrary.com/ovid>. Acesso em: 04/10/2024 às 15:35.

PARKER, Holt N., Sulpicia, the Auctor de Sulpicia and the Authorship of 3. 9 and 3. 11 of the Corpus Tibullianum, *Helios*, vol. 21, n. 1, p. 39-62, 1994.

_____, Catullus and the "Amicus Catulli": The Text of a Learned Talk. *The Classical World*, vol. 100, n. 1, p. 17-29, set/2006.

PAUSÂNIAS, Descrição da Grécia. trad. Maria de Fátima da Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2022.

PEARCY, Lee T. Erasing Cerinthus: Sulpicia and Her Audience, *The Classical World*, vol. 100, n. 1, p.31-36, set/2006.

PERNAMBUCO, Secretaria de Educação e Esportes. *Currículo de Pernambuco: ensino médio*. Secretaria de Educação e Esportes, União dos Dirigentes Municipais de Educação. Recife: Secretaria, 2021.

PLÍNIO, o Jovem. *Epistularum*. Disponível em: <https://www.thelatinlibrary.com/pliny.html>. Acesso em 04/10/2024 às 06:55.

PLÍNIO, o Velho. *Naturalis Historia*. Disponível em: <https://www.thelatinlibrary.com/pliny1.html>. Acesso em 04/10/2024 às 07:12.

PLUTARCO, *Consolatio ad Apollonium*. Londres: Loeb Classical Library, 1928.

POMEROY, Sarah B. *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*. Berlim: Schocken Books Inc, 1975.

POTTI, Andrea. Delia as Nemesis: The Tibullan Mistress Evolved. *Vexillum: The Undergraduate Journal of Classical and Medieval Studies*, vol. 2, 2012.

PROPÉRCIO, *Elegiae*. Disponível em: <https://www.thelatinlibrary.com/prop.html>. Acesso em 05/10/2024, às 11:03.

PSEUDO-TEODÓSIO, Περὶ Γραμματικῆς. In: BAROCCI, M. S, *Grammatici Graeci*, séc XV, Acervo Oxford Library.

RESINA, Nekane Aparicio. Sulpicia, retrat de 'docta puella': traducció i estudi dels poemes IV 7 (III 13) - IV 12 (III 18) del '*Corpus Tibullianum*'. 56 f. Dissertação (TCC de Filologia Clássica) – Faculdade de Filologia, Universidade de Barcelona – Barcelona, 2023.

ROESSEL, David. The Significance of the Name Cerinthus in the Poems of Sulpicia, *Transactions of the American Philological Association*, vol. 120, p. 243-250, 1990

RUSSELL, Amy. On gender and spatial experience in public: The case of ancient Rome. In: MANDICH, M.J; DERRICK, T.J; GONZALEZ, S. S; SAVANI, G; ZAMPIERI, E. *TRAC 2015: Proceedings of the Twenty-Fifth Annual Theoretical Roman Archaeology Conference*, Leicester 2015. Oxford: Oxbow Books, 2016. p. 164-176.

SAFO, *Hymn to Aphrodite*. Disponível em: <https://sacred-texts.com/cla/usappho/sph02.html>. Acesso em 05/10/2024 às 14:23.

SANTIROCCO, Matthew S. Sulpicia Reconsidered, *The Classical Journal*, vol. 74, n. 3. p. 229-239, fev/1979.

SÃO JERÔNIMO, *Epistulae*. Disponível em: <https://www.thelatinlibrary.com/jerome/epistulae.html>. Acesso em: 05/10/2024 às 13:11.

- SCALINGER, Joseph J. *Catulli, Tibulli, Propertii. Ex offician* Roberti Stephani, Lutetiae, 1577.
- SILVA, Glaydson José da. A mulher no século de Augusto. *Ensaio de História*, São Paulo, n.1, 1996. p. 9-25
- SKOIE, Mathilde. Sulpicia Americana: A Reading of Sulpicia in the Commentary by K. F. Smith (1913), *Arethusa*, vol. 33, n. 2, p.285-311, maio/2000.
- _____, *Reading Sulpicia: Commentaries, 1475-1990*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- SMITH, K. F. *The Elegies of Albius Tibullus: The Corpus Tibullianum Edited with Introduction and Notes on Books I, II and IV, 2–14*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1913.
- STEVENSON, Jane. *Women Latin Poets: Language, gender, and authority, from Antiquity to the eighteenth century*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- SUASSUNA, L.; MELO, I.; COELHO, W. Projeto didático: forma de articulação entre leitura, literatura, produção de texto e análise linguística. In: BUNZEN, Clécio & MENDONÇA, Márcia (Org). *Português no ensino médio e formação do professor*. São Paulo: Parábola, 2006. p. 227-244
- _____, Elementos para a prática da avaliação em língua portuguesa. *Perspectiva*, vol. 30, n. 3, p. 15–21, 2012.
- SUDA: Encyclopedia. Disponível em: <https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-html/>. Acesso em 02/10/2024 às 09:35.
- TEOFRASTO, *Historia Plantarum*. Amsterdam: H. Laurentius, 1644.
- TIBULO, *Corpus Tibullianum*. Disponível em: <https://www.thelatinlibrary.com/tib.html>. Acesso em 05/10/2024, às 11:31.
- VEYNE, Paul. *Roman Erotic Elegy: Love, Poetry, and the West*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- VIRGÍLIO. Eneida, ed. bilíngue, org. João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2016.
- WEST, Martin L. *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin: Wubben & Co, 1974.
- WYKE, Maria. *The Roman Mistress: Ancient and Modern Representations*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

APÊNDICE A

Ficha de Leitura I

Leia com atenção os textos a seguir, a serem discutidos coletivamente em sala:

3.8

Sulpicia está para ti adornada, Grande Marte, em tuas calendas
vem tu mesmo dos céus para observar, se és sábio,
A isto Vênus perdoe. Mas tu, Violento, toma cuidado
para que, mirando, tuas armas não caiam torpemente.
De seus olhos, quando deseja queimar aos deuses,
acende gêmeas lâmpadas o cruel Amor.
Ela, o que quer que faça, onde quer que vá,
furtivo, o decoro a segue e compõe.
Se solta os cabelos, convém que estejam soltos;
Se os prende, é venerável pelos cabelos presos.
Queima, se quer andar com vestes Tírias,
queima, se vem cândida com vestes níveas.
Assim como o feliz Vertumno no eterno Olimpo,
Tem mil ornamentos, de mil maneiras está decente.
Somente ela entre as mulheres é digna a quem seja dados véus macios
manchados duas vezes com os caros sucos Tírios,
e possua o que quer que colha nos campos olentes
o rico cultor árabe da mece cheirosa,
e quaisquer pedras o negro indo do rubro litoral
reúne com suas águas orientais.
Esta, vós, Piérides, cantai em festivas calendas
e tu, Febo soberbo, com tua lira de tartaruga.
esta festa solene, seja consumada em muitos anos;
nenhuma garota é mais digna de vosso coro.

3.14

Chega o natalício indesejado, no campo maçante
e sem Cerinto, triste terá de ser realizado.

O que é mais doce que a cidade? De que vale a uma garota a roça
ou o frio rio em solo Arretino?

Já, Messala, zeloso por mim, se acalme

Não costumam ser oportunas, cruel parente, as estradas!

Com este ânimo e pensamentos, permaneço raptada,
ainda que não permitas ser conforme o meu arbítrio.

3.15

Sabes que a triste viagem foi retirada do ânimo da menina?

É permitido que fique em Roma em meu natalício.

Que este dia por todos nós celebrado

Que, inesperado, agora veio por acaso a ti

TIBULO, Albio. *Corpus Tibullianum*, livro III. (trad. Karolyne Rangel, 2024)