

O jogo bucólico do homoerotismo camoniano na *Écloga dos Faunos*

Maria Clara Ramos Morales Crespo* 

Marcia Arruda Franco** 

Introdução

A *Écloga VII* de Luís de Camões, também conhecida como *Écloga dos Faunos*, ou por seu *incipit* “As doces cantilenas que cantavam”, foi publicada pela primeira vez em 1595, nas *Rhythmas de Luís de Camões*. A *écloga*, composta de 539 versos, aproxima-se do *mise en abyme* ao introduzir, a partir do canto pastoril do poeta, a história de dois sátiros, que por sua vez narram episódios mitológicos. No Monte Parnaso, esses dois sátiros protagonizam um diálogo, forma recorrente no gênero bucólico. A *écloga* narra o episódio de oito ninfas que, ao se banharem no Parnaso, são surpreendidas pela chegada dos sátiros. Enamorados, estes iniciam uma perseguição às ninfas, tentando persuadi-las a cessar sua fuga por meio de apelos retóricos e lamentos amorosos. No entanto, apesar de suas investidas retóricas, a busca permanece infrutífera ao longo do poema, que se encerra com a profunda angústia de um dos sátiros diante da resistência das ninfas.

Os temas abordados por essas figuras retomam a tradição clássica, ao explorar aspectos da mitologia e da cosmogonia, bem como reflexões sobre a natureza do amor — especialmente aquele não correspondido —, uma vez que ambos lamentam sua incapacidade de conquistar as ninfas desejadas. Assim como o pastor da *Écloga I* de Garcilaso de la Vega tenta persuadir Galateia a ceder ao amor, argumentando que resistir a esse sentimento contraria a ordem natural, o primeiro sátiro recorre a uma lógica semelhante. Ele afirma que as ninfas desafiam as “leis amorosas” impostas pela natureza ao evitarem o desejo (“Das amorosas leis / Com que liga natura os corações / Andais fugindo (Ninfas) na espessura” v. 219-221)¹ e insiste na inevitabilidade do amor. Para reforçar seu argumento, o sátiro evoca exemplos trágicos de figuras mitológicas que sofreram as consequências de sua resistência ao amor, como Eurídice, que encontrou a morte ao ser picada por uma serpente enquanto fugia de Aristeu (v. 174-175). Ele conclui sua argumentação com uma advertência de caráter ameaçador, sugerindo que a rejeição ao amor resultará inevitavelmente em sofrimento. De acordo com ele, as ninfas acabarão apaixonadas por alguém que não corresponderá a seus sentimentos, submetendo-se, assim, à vingança do próprio amor:

* Mestrado em Culturas Literárias Europeias pela Università di Bologna (Unibo), Bolonha, Itália. Mestrado em Estudos Clássicos pela Universidade de Lisboa (ULisboa), Lisboa, Portugal. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1500-2749>. E-mail: maria.crespo@alumni.usp.br

** Professora Doutora Livre-docente de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2301-9671>. E-mail: mmf@usp.br

¹ Os trechos das *éclogas* aqui citados seguem a edição de 1595, com pequenas alterações gráficas e de pontuação. Por brevidade, para a *Écloga dos Faunos*, apenas os versos serão apontados entre parênteses.

Pois quero que saibais
 Que contra o fero amor nunca houve escudo,
 O seu costume é vingança em tudo.
 Eu vos verei deitar, em um momento,
 Suspiros mil ao vento,
 Lágrimas, tristes prantos, nova dor,²
 Por quem tenha outro amor no pensamento (v. 264-270).

O segundo sátiro, após resumir os argumentos do primeiro, reforça a ideia de que o amor é uma força onipresente que governa a natureza, tornando a resistência das ninfas uma verdadeira anomalia. Para sustentar essa tese, ele recorre a uma série de episódios mitológicos que ilustram o poder avassalador do amor. Esses exemplos são, em grande parte, narrativas de metamorfoses, nas quais indivíduos — sejam plantas, animais, mortais ou até mesmo deuses imortais — tiveram sua forma alterada sob o efeito do desejo amoroso:

Se vós fostes criadas na espessura,
 Onde não houve cousa que se achasse,
 Animal, erva verde, ou pedra dura,
 Que em seu tempo passado não amasse,
 Nem a quem a afeição suave e pura
 Nessa presente forma não mudasse,
 Por que não deixareis também memória
 De vós, em namorada e longa história? (v. 292-299)

Como é característico do gênero, esta *écloga* inclui um breve elogio a uma figura de destaque. Dom António de Noronha é explicitamente nomeado na primeira versão da *écloga*, onde consta uma epígrafe: “Intitulada dos Faunos, dirigida a Dom António de Noronha”. Camões dedicou a ele dez poemas líricos, sendo, portanto, o homenageado mais frequente de sua poética. Dom António de Noronha foi um jovem nobre português, filho do conde de Linhares, cuja estreita amizade com Camões é reconhecida, e há indícios de que o poeta tenha sido seu preceptor (MATOS, 2011, p. 87). A morte prematura de Dom António, em 1553, durante a batalha de Ceuta, teve um profundo impacto sobre Camões, conforme ele próprio revela em uma carta escrita na Índia: “em sinal de quanto dela me pesou. Ûa *écloga* fiz sobre a mesma matéria” (*apud* MATOS, 2011, p. 87). A carta refere-se à *Écloga I*, que foi escrita após a *Écloga VII*, apesar da numeração arbitrária atribuída pelos editores.

Logo nas estrofes iniciais, estabelece-se uma oposição entre a excelência de Dom António e a simplicidade do poeta. Esse tipo de exaltação, comum na tradição renascentista, insere-se no contexto das relações de patronato e do prestígio social associado à poesia, reforçando a conexão entre a produção literária e as dinâmicas da corte. A nobreza de Dom António não apenas confere prestígio ao poema, mas também protege o poeta e sua obra de possíveis críticas. Além disso, ao inseri-lo no universo mitológico

² Preferiu-se “prantos” a “tantos”, conforme emendado pela edição de 1598, por razões semânticas.

e pastoral, a composição reforça a perenidade de sua memória, equiparando sua fama àquelas figuras lendárias que habitam a tradição bucólica:

Enquanto Progne triste o sentimento,
Da corrompida irmã co pranto ajuda;

E enquanto Galateia ao manso vento
Solta os cabelos louros da cabeça,
E Títiro nas sombras faz assento;

E enquanto flor aos campos não faleça,
(Se não recebeis isto por afronta)
Fará que o Douro e o Ganges vos conheça. (v. 26-33)

Assim, a poesia aspira a eternizar seu homenageado não apenas mitologicamente, mas também historicamente. Como as navegações portuguesas, o poeta pretende que a fama de Dom António se estenda do rio Douro até o Ganges, ou seja, que parta de Portugal e alcance a Índia.

O bucolismo clássico e a *imitatio* renascentista

A écloga clássica é considerada originária da tradição grega, e foi posteriormente reformada e incorporada na tradição latina. Do poeta grego Teócrito (III a.C.), considerado o criador da écloga, sobreviveram trinta poemas sob o título de “Idílios”; e de Virgílio, o maior expoente latino do gênero, dez éclogas, conhecidas como “Bucólicas” (I a.C.). Bucólica é utilizada como termo sinônimo de “écloga”, ou “égloga”, que tem sua origem no grego *eklogé*, que significa escolha, seleção ou extrato, podendo também denotar, em um sentido mais amplo, um trecho considerado distinto ou relevante (RODRIGUES, 2006, p. 239).

Enquanto gênero literário, a écloga clássica é intrinsecamente ambígua e de difícil categorização. Embora sejam amplamente reconhecidas como parte da tradição lírica, as éclogas apresentam características dos três modos enunciativos — narrativo, dramático e lírico — que se interconectam por meio de processos articulatórios complexos e contínuos (MARNOTO, 1996, p. 17). Por exemplo, as éclogas eram escritas em hexâmetros datílicos, típicos da épica, e apresentam expressiva presença de elementos dramáticos, como a *mise en scène* e a interação entre personagens, e de elementos líricos, perceptíveis no caráter musical da composição, na predominância do tempo presente e na intensa manifestação do “eu” (GAILLARD; MARTIN, 1991, p. 317-9). Nesse sentido, alguns autores preferem fazer uso do termo “bucolismo”, para referir-se a um modo literário, em vez de gênero.

O bucolismo clássico, na ausência de uma definição precisa, pode ser caracterizado, portanto, pelas características compartilhadas. A écloga está intrinsecamente vinculada a modos de vida campestres, como a agricultura e a pastorícia. Essa associação também se estende à música, particularmente à flauta, instrumento característico dos pastores, que a tocavam ao longo de suas jornadas de trabalho (RODRIGUES, 2006, p. 239). Representada por meio de um filtro subjetivo, a natureza na poesia bucólica é comumente personificada, estabelecendo conexões com elementos mitológicos recorrentes. Apesar

da ênfase na temática amorosa e na valorização da tranquilidade, o amor não correspondido também ocupa um lugar significativo na tradição bucólica (CERQUEIRA, 2015, p. 143). A estrutura dialógica ou monológica característica do gênero permite que os pastores expressem suas desventuras amorosas, manifestando tanto a felicidade quanto o infortúnio em relação à pessoa amada, incluindo composições de tom elegíaco (CEIA, 2009). Além disso, uma característica relevante é que desde a Antiguidade muitas *éclogas* foram interpretadas como a expressão de sentimentos autorais, expressos indiretamente por figuras poéticas. Nesses moldes, o homoerotismo era uma temática comum, figurando em pelo menos duas bucólicas de Virgílio e sete idílios de Teócrito. Essas representações, longe de serem exceções, demonstram a flexibilidade do gênero pastoral em explorar diferentes manifestações do desejo, muitas vezes dentro das convenções da pederastia grega ou da idealização amorosa característica da poesia antiga.

Embora os gêneros líricos nunca tenham constituído categorias rígidas e a *écloga* já apresentasse hibridismo na Antiguidade, sua recepção nas sociedades de corte caracterizou-se por uma considerável diversidade e inovação. O interesse pela *écloga* ressurgiu no contexto da ampla difusão do bucolismo na Europa renascentista, tornando-se um gênero de grande prestígio e sendo cultivado tanto por notários e mestres de retórica quanto por figuras proeminentes da administração pública (MARNOTO, 1996, p. 30). No Renascimento, as principais referências teóricas disponíveis aos escritores eram a *Epístola aos Pisões*, de Horácio, e a *Poética*, de Aristóteles — esta última mais voltada à *épica* e ao drama —, não havendo, até onde se sabe, uma teorização formal específica sobre a *écloga* acessível a esses autores (GREENFIELD, 2006, p. 56). Assim, a retomada do gênero ocorreu essencialmente por meio da tradição greco-latina, que passou por um processo de revitalização tanto estética quanto sociológica. Esse movimento não apenas atualizou a forma clássica e a idealização bucólica característica do gênero, mas também estabeleceu um diálogo com as transformações culturais e sociais do período, particularmente no que diz respeito às novas relações entre cidade e campo resultantes da realidade renascentista.

Distanciando-se do modelo feudal, embora ainda possa ser considerada funcionalmente cortês, a corte renascentista representa uma etapa posterior, caracterizada por inovações nos modelos e simbolismos artísticos, assim como pelo deslocamento do centro do polissistema literário para o contexto italiano (MARNOTO, 2011, p. 2-4). Destarte, além das influências greco-latinas que marcam a literatura renascentista, somam-se também as tradições italianas e as heranças medievais da Península Ibérica. Os poetas portugueses do século XVI, herdeiros da tradição provençal e do romance cortês, buscaram harmonizar as fontes clássicas com suas próprias recriações literárias. Para isso, elegeram como referências textos pertencentes às tradições clássica, italiana e peninsular, incluindo autores como Virgílio, Sannazaro e Garcilaso de la Vega (ANASTÁCIO, 2006, p. 52). Logo, esse cenário literário, pautado pela diversidade, abrange não apenas uma ampla variedade de formas, conteúdos e gêneros, mas também diferentes escolhas linguísticas, evidenciando assim a multiplicidade característica desse momento de efervescência cultural (MARNOTO, 2011, p. 4).

Com base nos três modelos culturais prestigiados à época, bem como na leitura das duas poéticas disponíveis, aqui anteriormente mencionadas, a produção literária renascentista estrutura-se a partir do princípio da emulação. Central para esse período, a *imitatio* é compreendida como a apropriação e reelaboração de elementos selecionados de modelos preexistentes — sejam eles mitológicos, temáticos,

formais ou retóricos (GREENFIELD, 2006, p. 58). Os métodos poéticos de imitação então em voga operam em diferentes níveis, desde a simples adaptação ou tradução de um poema até a adoção de esquemas formais e a incorporação de conceitos e motivos religiosos ou clássicos, culminando na assimilação de uma ideologia estética que define modos de expressão e até concepções sobre o amor (HUE, 2009, p. 11).

Longe de constituir um processo passivo, a *imitatio* implica uma reatualização criativa do material previamente lido e assimilado, tornando a escrita um exercício contínuo de releitura e reinterpretação (FRANCO, 2011, p. 137). Embora a poesia bucólica, ao longo de sua evolução histórica, tenha permanecido fiel a convenções e *topoi*, não se reduz à mera repetição do “mesmo”. Pelo contrário, a tensão dialética entre a tradição e a inovação resulta em novas possibilidades expressivas (MARNOTO, 1996, p. 24). Desta forma, a adesão às convenções não exclui a autenticidade poética, uma vez que a inovação artística está intrinsecamente ligada à emulação — processo que se alimenta tanto da rivalidade quanto do desejo do poeta de superar seus modelos. Por exemplo, diferentemente do modelo bucólico tradicional, em que a ação é mínima e o tempo e o espaço parecem suspensos, as éclogas de Camões e Sannazaro incorporam um dinamismo com mais ação e progressão narrativa (TORREJÓN, 1996, p. 27).

A écloga como um jogo na sociedade de corte

A influência de diversos modelos manifesta-se de maneira clara nas éclogas renascentistas. Sob a nova concepção de poesia instaurada pelo modelo italiano, essas composições não apenas incorporam tendências temáticas, retóricas e filosóficas do período, mas também apresentam inovações estruturais em relação à tradição antiga. Abandonando o hexâmetro dactílico característico da écloga clássica, a forma mais recorrente passa a ser o decassílabo, elemento central do novo código poético. Embora a influência italiana tenha sido determinante na configuração formal das éclogas renascentistas, a herança peninsular também se faz presente. Um exemplo disso é a *gaita galega*, uma forma tradicional ibérica de decassílabo, marcada pela acentuação nas quartas e sétimas sílabas.

A renovação das éclogas no Renascimento, para além das transformações estruturais, está intrinsecamente ligada às concepções, motivações e modos de circulação da poesia nas sociedades cortesãs. Embora a poesia renascentista apresente descontinuidades em relação ao período medieval, a corte real portuguesa mantém uma significativa continuidade institucional ao longo dos séculos, caracterizando-se por intensas dinâmicas interpessoais (MARNOTO, 2011, p. 6-7). Nesse contexto, a literatura do período preserva então da tradição palaciana a concepção da poesia como um meio de comunicação social de caráter oral, concebida não apenas para leitura silenciosa, mas também para ser recitada em pequenas assembleias. Dentro desse modelo cortesão, o discurso adquire uma função central como instrumento de interação social, funcionando como um elemento normativo que define a identidade dos membros da corte. Assim, ele se configura como a expressão visível de um *ethos* coletivo, estruturado em torno de práticas gregárias que estabelecem o cortesão tal como integrante de uma comunidade específica (MARNOTO, 2011, p. 5).

O gênero da écloga participa ativamente desse entrelaçamento entre poesia e sociabilidade na constituição e no reconhecimento dos sujeitos na sociedade cortesã. Além de serem declamadas em pequenas assembleias, as éclogas integravam as práticas sociais por meio de “jogos poéticos nos quais os

cortesãos surgem identificados através de nomes pastoris” (ANASTÁCIO, 2006, p. 51). Desde a Antiguidade, as figuras pastorais desempenham uma função simbólica que as vincula a personagens e eventos históricos (MARNOTO, 2008, p. 125), promovendo uma sobreposição entre pastores fictícios e reais, assim como entre episódios imaginários e referências, diretas ou veladas, a acontecimentos contemporâneos (ANASTÁCIO, 2006, p. 54). Nesse sentido, a constante alusão enigmática — frequentemente manifestada na criação de nomes anagramáticos para representar figuras reais — constitui uma das marcas essenciais do discurso pastoril (ANASTÁCIO, 2006, p. 56-62). Essa dualidade interpretativa, que articula uma camada ficcional pastoril e uma dimensão alusiva a contextos externos ao texto, é descrita por Petrarca como “ambiguidade” e representa um dos traços mais antigos e persistentes do gênero (ANASTÁCIO, 2006, p. 54).

Desde o renascimento do interesse humanista pela *écloga*, esse gênero foi frequentemente caracterizado como um poema-enigma, cujo sentido exigiria decifração, sendo o poeta Petrarca um dos que afirmavam que apenas o autor poderia fornecer a chave de sua interpretação (ANASTÁCIO, 2006, p. 53). No entanto, assim como o bucolismo não pode ser reduzido a uma simples expressão da nostalgia urbana pelo campo, argumenta-se que sua dimensão metaliterária tampouco deve ser interpretada como mera alegoria de uma verdade histórica oculta (MARNOTO, 1996, p. 159). Tal abordagem limitaria o elemento pastoril a uma mera máscara da história, ignorando o fato de que as alusões à realidade exterior operam também em favor da construção poética (ANASTÁCIO, 2006, p. 62). Nesse sentido, “o significado, no modo bucólico, é sempre complexo, isto é, é um e o outro, não um ou o outro” (MARNOTO, 1996, p. 19). O signo linguístico, portanto, adquire uma dupla referencialidade, na qual uma camada simbólica se sobrepõe à sua significação imediata: a personagem é simultaneamente pastor, pescador ou ceifeiro e a representação de uma figura real. Essas duas dimensões — institucionalizada e simbólica — não se anulam, mas coexistem em um jogo de sentidos (MARNOTO, 2008, p. 124). Assim, a interpretação do texto bucólico exige a adesão a um pacto específico por parte do leitor, um “pacto bucólico”, acessível apenas àqueles que detêm a chave do enigma dentro de um sistema de convenções restritas (MARNOTO, 2008, p. 124).

Dessa forma, a poesia renascentista é projetada para um público específico, capaz de interpretar as referências veladas a eventos e figuras reais. As *éclogas* do período se destinam “preferencialmente àqueles que compartilham com o autor um círculo social comum”, e, em certos casos, os próprios destinatários do texto também são incorporados à trama ficcional (ANASTÁCIO, 2006, p. 52-9). De maneira análoga, na convenção bucólica, não apenas terceiros são representados, mas também o autor pode se ver refletido em um *alter ego* por meio das personagens pastorais. Um exemplo disso é a associação biográfica entre os pastores das “Bucólicas” e a figura de Virgílio, ou, mais tarde, nas epístolas pastorais de Dante, que assume de forma simultânea os papéis de autor e sujeito em um texto que oscila entre ficção pastoril e uma dramatização de questões reais (ANASTÁCIO, 2006, p. 53). Deste modo, a polissemia característica do gênero bucólico, herdada da tradição clássica, adquire novas nuances e funções ao se integrar nas dinâmicas sociais da corte e no sistema literário do Renascimento.

Na *Écloga dos Faunos*, esse caráter metaliterário também se faz presente. Os nomes femininos mencionados no poema integram esse jogo de significações, sendo possivelmente anagramas de nomes de damas contemporâneas de Camões (BARRETO, 1982, p. 137). Exemplos disso são Daliana e Belisa,

descritas como “Ambas vindas do Tejo” (v. 107). Tal estratégia reforça o caráter hermético da écloga, na medida em que sua decifração plena dependeria do próprio poeta, conforme assinala Petrarca ao comentar as éclogas de sua época.

A mitologia homoerótica na *Écloga VII*

Tendo em vista as peculiaridades do contexto inquisitorial português, a produção poética lusitana frequentemente evitava abordagens explícitas e inequívocas do tema do homoerotismo. Em vez disso, recorria a estratégias discursivas como a alusão, a insinuação e a exploração da ambiguidade. O panteão de figuras clássicas servia então como potente canalizador de significado:

The revival of classical learning in the Renaissance provided, at least for the educated, a rich body of discourse about homosexuality. In the works of [...] poets, philosophers, and historians, homosexuality was depicted without the moral and religious hysteria that characterized most discourse about same-sex behavior in the Christian era. From Greco-Roman history, literature, and myth came potent symbols and archetypes of homosexuality [...]. The classical literature of homosexuality provided Renaissance writers and readers a pantheon of homosexual heroes, a catalogue of images, and a set of references by which homosexual desire could be encoded into their own literature and by which they could interpret their own experience (SUMMERS, 1992, p. 7-8).

O classicismo do conteúdo oferecia aos autores um respaldo para se esquivar da condenação, censura e reprovação social alegando a mera representação de um passado remoto e de uma sociedade alheia.

Isso não significa, contudo, que o significado dos mitos fosse apagado, e a sua escolha, arbitrária. A écloga, como um jogo de conhecimento e reconhecimento entre autor e leitores/ouvintes exacerba a intencionalidade da escolha de referências clássicas. As figuras citadas nas éclogas transcendem uma mera lista de nomes, para demonstrar a erudição do autor, todavia são estrategicamente posicionadas para aportar ao poema significados intrínsecos. E devido a isso, chama atenção o catálogo de imagens homoeróticas presentes na *Écloga VII* de Camões. Em um único poema, figuram seis referências a mitos com episódios homoeróticos.

Como vimos, o bucolismo enquanto modo literário desde suas raízes teve o amor homoerótico como uma de suas temáticas, e a proximidade desses elementos é reconhecida pela écloga de Camões. O segundo sátiro, ao elencar exemplos de amores que terminaram em tragédias, nomeia o pastor Dáfnis:

E tu também (ó Dafne) que trouxeste
Primeiro ao monte o doce verso agreste (v. 330-331)³.

³ A grafia “Dafne” na primeira impressão do poema foi emendada na segunda edição das *Rimas*, por claramente referir-se a Dáfnis, o pastor siciliano, e não à ninfa Dafne.

Dáfnis, pastor, é tradicionalmente considerado uma figura masculina arquetípica do bucolismo, o inventor do “verso agreste”. Ele é o “pastor por excelência”, e “enamoram-se dêle tôdas as coisas, tôdas as criaturas, desde as inanimadas – as pedras, as árvores – até aos animais” (BOLÉO, 1936, p. 31-2). Nas *Metamorfoses*, Dáfnis é apenas brevemente descrito como um pastor de diversos amores, que foi transformado em pedra devido ao ressentimento de uma amante (OVÍDIO, 2017, IV, v. 276-8). A ausência da ligação entre o pastor e a poesia bucólica nas *Metamorfoses* sugere que outra fonte informou Camões para a criação desses versos. Dáfnis figura também nas bucólicas de Teócrito e Virgílio, sendo o *Idílio I* a versão mais provável no contexto do discurso do Segundo Sátiro. Nesse poema de Teócrito, o pastor Tírsis canta sobre a morte de Dáfnis, causada por sua tristeza de um amor incorrespondido. O escólio desse idílio apresenta uma vertente do mito em que Dáfnis é amante do deus Hermes, que concorre também com versões em que ele é amante de Pã, a quem ele teria dado sua célebre flauta ao morrer (PRESCOTT, 1899, p. 126-9).

O diálogo da *Écloga dos Faunos* com a homoerótica bucólica clássica não está restrito a essa figura. Ao final do poema, quando o Segundo Sátiro se encontra frustrado por não ter conseguido alcançar as ninfas, ele evoca a *Bucólica II* de Virgílio, a mais notória por sua temática homoerótica. Nessa obra, o pastor Córidon discursa angustiado por não conseguir conquistar os afetos de seu amado, Aléxis. Córidon evoca Dáfnis e Pã, contra os quais acredita que ele e seu amado juntos poderão rivalizar-se. O discurso de Córidon é desesperançoso e solitário apenas com a paisagem como ouvinte:

Córidon, o pastor, ardia pelo formoso Aléxis,
 favorito do dono; nem algo, que esperar pudesse, ele possuía.
 Apenas por entre as densas — copas umbrosas! — faias
 assiduamente ele vinha. Aí estes cantos desordenados, sozinho,
 aos montes e aos bosques com afinco inútil lançava:
 Ó cruel Aléxis, em nada dos meus cantos tu cuidas?
 Em nada de nós te apiedas? A morrer, por fim, me obrigas? (Buc. 2, v. 1-7)⁴

Assim como Córidon, o Segundo Sátiro grita em vão seu sofrimento aos montes:

Mas com quem falo, ou que estou gritando,
 Pois não há nos penedos sentimento?
 Ao vento estou palavras espalhando
 A quem as digo, corre mais que o vento.
 A voz, e a vida, a dor me estão tirando,
 E não me tira o tempo o pensamento.
 Direi, enfim, as duras esquivanças,
 Que só na morte tenho as esperanças. (v. 524-531)

Em ambos os casos, o silêncio dos “montes insensíveis” (v. 534) em resposta ao lamento leva à desesperança, e a morte parece o único desfecho possível.

⁴ Os trechos das bucólicas aqui citados foram traduzidos por Frederico Lourenço (VIRGÍLIO, 2021).

Somada a essas duas instâncias, a écloga evoca três outros personagens considerados amantes do deus Apolo, também chamado de Febo na tradição romana. O primeiro é Admeto, um rei na Tessália, sob cujo comando Apolo foi sentenciado por Zeus a trabalhar como pastor. Nesse tempo, eles aproximaram-se e tornaram-se amantes, como atesta uma longa versão do mito (HORNBLLOWER; SPAWFORTH, 2012, p. 51). A écloga não se limita a mencionar o rei Admeto; ela remete diretamente a esse episódio específico ao descrever Apolo, divindade solar, como subordinado ao mortal:

Já tinha dado um giro a luz serena
Do grão pastor de Admeto, e já nascia
Aos ditosos amantes nova pena (v. 88-90).

O segundo caso, a seguir, é aquele de Ciparisso, jovem que, como narram as *Metamorfoses*, após acidentalmente matar seu veado estimado, escolhe morrer (OVÍDIO, X, v. 130-2). Ele é transformado em um cipreste, e Apolo promete derrubar lágrimas pelo amado pela eternidade. Camões faz alusão a esse episódio, ao mencionar dois amantes de Apolo que foram transformados em árvores:

Vede mais a verde árvore Peneia,
Que foi já noutro tempo Ninfa bela,
E Ciparisso, angélico mancebo,
Ambos verdes com lágrimas de Febo (v. 352-5).

“Peneia”, cita-se, é patronímico da ninfa Dafne, que foi transformada em loureiro para escapar à perseguição amorosa do deus. A écloga, ao justapor Dafne e Ciparisso, reforça a temática do amor inalcançável, que gera grande sofrimento. Outro exemplo de infortúnio romântico lembrado pelo sátiro é o terceiro amante de Apolo citado no poema:

Nas boninas também vereis Jacinto,
Por quem Febo de si se queixa em vão (v. 396-7).

Esses versos fazem referência à transformação de Jacinto em flor, após ser morto acidentalmente por Apolo. Como narram as *Metamorfoses*, Jacinto foi aquele a quem Apolo amou “mais que a todos” (OVÍDIO, 2017, X, v. 162), e o deus sofreu por não conseguir salvá-lo a tempo. É relevante que os mitos de Ciparisso e Jacinto encontrem-se no mesmo livro das *Metamorfoses*, com grande proximidade entre eles, sendo a provável fonte para a écloga.

O fato de os jovens Ciparisso e Jacinto figurarem no poema camoniano elencados entre uma lista de infortúnios amorosos confirma a leitura homoerótica intencional. São estes os casos mais explícitos da écloga, ao nomear os jovens e o deus, cuja afeição por eles deixa-se transparecer nos versos. Mesmo a equivocidade do nome Ciparisso, que poderia ser confundido como nome feminino, é anulada pela explicitude de “mancebo” (ainda que o potencial disruptivo seja, discutivelmente, amenizado por sua caracterização como “angélico”). É muito provável que esses versos tenham escapado à censura porque o teor homoerótico não é descrito em palavras, mas importado por meio da mediação mitológica. Uma

evidência de que tais referências driblaram a censura inquisitorial é a existência de um trecho suprimido nesta *écloga*. Na edição *princeps* consta um aviso, após a página indicada como 131: “Daqui se tiraram duas oitavas”. Chama atenção esse aviso editorial indiciando a exclusão, um procedimento altamente incomum em impressos do século XVI, o qual foi posteriormente eliminado das edições seguintes (HUE, 2011, p. 865).

O contexto das oitavas retiradas é o mito do caçador Acteon, que viu Diana banhando-se num lago com suas ninfas e por isso foi transformado em cervo como punição. A *écloga* nos diz que teria sido melhor que ele tivesse ficado cego, mas o conteúdo do que ele viu foi removido. Um paralelo já foi traçado entre esses versos com o Canto IX de *Os Lusíadas*, confirmando que o trecho ausente se referiria à cena em que a deusa Diana e suas ninfas são surpreendidas nuas durante o banho (RAMALHO, 1967, p. 59). A nudez de Diana seria, portanto, a provável motivação da censura, todavia é curioso que o mesmo não tenha acontecido n’*Os Lusíadas*. A publicação posterior da lírica poderia explicar essa menor leniência, mas não se pode descartar alguma diferença na intensidade do estigma do conteúdo. Interessante também é a recorrência histórica acidental do mistério sobre o conteúdo visto por Acteon. Na segunda *Tristia*, Ovídio, para explicar seu exílio político, compara-se a Acteon, como alguém que viu não intencionalmente algo que não devia, mas o que ele viu não é nunca esclarecido. A remoção das oitavas não poderia, porém, ser intenção autoral, visto que deixa a *écloga* com um número não intencional de versos: após a intervenção editorial, de 555 versos, passa a ter 539.

Coincidentemente, os versos que narram o mito de Acteon são imediatamente precedidos por uma referência a um episódio homoerótico também narrado nas *Metamorfoses*.

Quem fosse a mansa vaca, di-lo-ia,
Mas o grão Nilo o diga, que a adora.
Que força tem a Ursa saber-se-ia
Do Pólo Boreal, donde ela mora
O caso de Acteon também diria,
Em cervo transformado, e melhor fora
Que dos olhos perdera a vista escura
Que escolher nos seus galgos sepultura.

(Daqui se tiraram duas oitavas)

Tudo isto Acteon viu na fonte clara,
Aonde a si de improviso em cervo viu (v. 476-85).

Para introduzir a metamorfose de Acteon, o poema alude à ninfa Io, transformada em vaca, e à ninfa Calisto, transformada em urso, e posteriormente na constelação Ursa Maior. Calisto era uma das seguidoras virgens de Diana, que não recusou os “beijos nada castos e pouco próprios de uma donzela” (OVÍDIO, 2017, II, v. 431) quando a deusa se aproximou dela. Tratava-se, porém, de Júpiter disfarçado da deusa, para enganar Calisto. Havendo essa introdução ao mito de Acteon, não se pode descartar a possibilidade de que o “tudo isto” que “Acteon viu na fonte clara” teria algum teor de homoerotismo no banho de Diana com suas ninfas, suscitando, portanto, maior censura.

Após o final da fala do Segundo Sátiro, o poeta encerra o poema com uma última oitava. O sátiro gritava seu sofrimento aos penedos:

Quando Febo nas águas se encerrou,
Cos animais que o mundo alumiam,
E co luzente gado apareceu
A celeste pastora pelo céu (v. 536-9).

Esses versos finais refletem no céu a derrota dos dois sátiros perante as ninfas: as perseguições inférteis dos faunos e as metamorfoses trágicas sem resolução culminam em um lirismo que eterniza a disjunção. Se, por um lado, os sátiros argumentam que resistir ao amor seria antinatural, por outro, o poema contrapõe essa ideia com a naturalidade e a eterna repetição do ciclo dos astros. O paralelo entre o surgimento da Lua — um fenômeno cíclico e inevitável — e a vitória das ninfas sugere que, perpetuamente, os apaixonados continuarão a sofrer, mas, paradoxalmente, a própria natureza será derrotada. Esse desfecho reflete uma concepção de arte que “surge como processo de afirmação de um poeta que se sabe desintegrado da perfeição do mundo natural” (FRAGA, 2011, p. 325), consolidando a tensão entre desejo e impossibilidade, central à poética bucólica.

É relevante, porém, que Faria e Sousa aponte o poema *Salices*, de Sannazaro, como uma das fontes para esse enredo, embora com diferenças significativas. Além de ser majoritariamente um monólogo, o poema em latim apresenta ninfas que, ao pedirem socorro divino contra os sátiros, são transformadas em salgueiros. No poema de Camões, a supressão dessa metamorfose gera um efeito de ambiguidade. Torrejón defende que a negativa do encerramento definitivo, combinada com a ameaça implícita nas metamorfoses mencionadas na égloga dos faunos, sugere um final em aberto, que prolonga a tensão entre resistência e destino (TORREJÓN, 1996, p. 26). Por outro lado, a escolha em permitir às ninfas sua liberdade, confere ao final do poema uma predominância feminina, que é consolidada pelo substituir do Sol pela Lua nos versos finais. Ao leitor moderno, a dimensão trágica da derrota dos sátiros talvez seja ofuscada pela celebração da vitória feminina contra a violação, simbolizada por Diana, a ‘celeste pastora’, que substitui Febo nos céus.

A inserção da dedicatória no plano bucólico

O homoerotismo insinua-se tanto pelo discurso mitológico quanto pelas convenções do gênero. A *Écloga dos Faunos* baseia-se provavelmente na *Bucólica VI*, em que figura o sátiro Sileno cantando histórias sobre metamorfoses. Esse poema virgiliano, além da predominância do conteúdo mitológico, compartilha com a *Écloga VII* semelhanças na dedicatória inicial. A *Bucólica VI* é dedicada a Varo, a quem Virgílio desejaria honrar ao inscrever seu nome ao início do poema. Após nomear sua musa, Talia, o poeta afirma, porém, que o louvor de Varo não será elevado, mas sim rústico, treinando “a Musa campestre com ténue flauta” (Buc. 6, v. 8). Ele afirma que não falta quem queira louvar Varo de forma mais elevada, e que as páginas com seu nome são as que mais agradam o deus Febo. De forma semelhante Camões estabelece sua dedicatória a Dom António, quem eleva com sua figura a qualidade do poema:

Vós (senhor dom António) aonde acharam
O claro Apolo e Marte um ser perfeito,
Em que suas altas mentes assinaram.

Se meu engenho é rudo e imperfeito,
Bem sabe onde se salva, pois pretende
Levantar co'a causa o baixo efeito (v. 7-12).

Assim como a “cana agreste” de Virgílio, *tópos* do modo bucólico, Camões canta na “flauta rude / O que a sonora cítara merece” (v. 23-4). Ao afirmar seu engenho “rudo e imperfeito”, o poeta considera seu homenageado, como Varo, digno de um discurso mais elevado.

Essa dinâmica, além de estabelecer um tom elogioso, igualmente repete o costume clássico de inserir o homenageado no plano pastoril, imbricando os planos mitológico e histórico. Nessa versão, Dom António ultrapassa Varo, por ser a figura louvada, mas também a musa do poeta:

Em vós minha fraqueza se defende,
Em vós instila a fonte de Pegaso,
O que meu canto pelo mundo estende (v. 13-5).

A fonte de Pégaso refere-se à fonte de Hipocrene, local este das musas cujas águas forneceriam inspiração poética a quem bebesse delas. Dessa forma, nesse espaço bucólico, o poeta sugestivamente sugere ter bebido da fonte de Dom António, encontrando assim sua inspiração poética. Seria essa talvez a razão de Apolo, figura famosa por seu envolvimento erótico com homens jovens, ter inveja do poeta:

Vedes o louro Apolo, que me tira
De louvar vossa estirpe, e escurece
O que em vosso louvor meu canto aspira:

Ou por me haver inveja me falece,
Ou por não ver soar na flauta rude
O que a sonora cítara merece (v. 19-24).

Essa imbricação dos planos histórico e ficcional, característica da duplicidade de significações própria do bucolismo, manifesta-se também na construção da figura do poeta. Tradicionalmente, o conteúdo da *écloga* é mediado por seus próprios personagens, “ora pelo narrador ora por um pastor” (FRAGA, 2011, p. 324). Na *Écloga VII* essa função é assumida pelo sujeito lírico, que introduz o plano do real no poema ao situar seu homenageado dentro da moldura mitológica. Esse gesto sugere uma sobreposição entre a figura empírica do poeta e o eu lírico da composição, conforme previsto pelo pacto pastoril. Ele subentende-se entre o grupo dos pastores nos versos iniciais, ao dizer que narrará o canto dos faunos:

As doces cantilenas, que cantavam
Os semicapro Deuses, amadores
Das Napeias, que os montes habitavam,

Cantando escreverei, que, se os amores
Aos silvestres Deuses maltrataram,
Já ficam desculpados os pastores (v. 1-6).

O pastor-poeta encontra no sofrimento amoroso dos faunos uma justificativa para a inevitabilidade do sofrimento amoroso dos pastores. No jogo de espelhamento entre os planos da *écloga*, os mitos narrados pelos faunos refletem o seu sofrimento, e a perseguição amorosa infrutífera dos faunos reflete o sofrimento do pastor que a narra. Se o poeta-pastor compõe a *écloga* por amor, é significativo que Dom António tenha sido referido como a “causa” do poema (v. 12), sugerindo o poeta também como agente desse desejo.

Nesse sentido, a moldura bucólica permite que se imagine a *écloga* como um clamor de amor semelhante ao de Córidon a Aléxis. A relevância da alusão de Córidon gritando para a vegetação e as montanhas que fecha a *Écloga dos Faunos* pode ser verificada por sua recorrência em outra *écloga* de Camões. Na *Écloga I*, o lamento amoroso do pastor retoma essa imagem dos penedos mudos frente ao tormento do pastor:

e pelas solitárias espessuras,
entre os penedos sós, que não falavam,
falava e descobria seu tormento (CAMÕES, 1595, v. 204-6, p. 75).

E a imagem da morte como alternativa resultante do tormento também se repete: “Se não vivesse triste, morreria” (CAMÕES, 1595, v. 213, p. 75). Nesse poema, o pastor Frondélio tece seu lamento fúnebre perante a morte do jovem Tiónio, que ele afetivamente chama de “Tiónio meu” (CAMÕES, 1595, v. 160, p. 74). Como sugere Frederico Lourenço em seu romance ensaístico, existe um espelhamento do sofrimento homoerótico de Córidon em Frondélio, e, conseqüentemente, entre o poeta e seu homenageado, Dom António, cuja morte prematura em África é relatada na epígrafe da *Écloga I* (LOURENÇO, 2002, p. 50). Além disso, essa *écloga* é inspirada no *Idílio I* de Teócrito, no qual o pastor Tírsis cantou a morte por amores do jovem Dáfnis, e na *Bucólica V*, em que Virgílio recuperou essa temática (PUPILLO, 2024, p. 124), reforçando o subtexto homoerótico da *Écloga I*.

O laço estreito entre o poeta e seu homenageado é característico do sistema social renascentista, baseado na proximidade e na lealdade entre homens. Nesse contexto, havia uma intensa idealização da amizade masculina, então inspirada no modelo da *amicitia* clássica, que concebia o vínculo entre homens como uma forma superior de afeto, vendo-os como uma só alma em dois corpos. Além disso, considerando as hipóteses biográficas que sugerem que Camões teria exercido a função de preceptor na casa dos Noronha, estabelecendo um vínculo afetivo com Dom António, insinua-se a presença de uma dinâmica pederástica. Na Grécia Antiga, poderia estabelecer-se uma dimensão erótica e pedagógica entre um homem de mais idade, reconhecido por seu intelecto, e um jovem, de físico viril, por ele ensinado. Dessa forma, na *écloga*, os moldes pederásticos são insinuados não só pela relação etária e pedagógica entre poeta e homenageado, mas também pela sua caracterização poética. A dedicatória da *Écloga dos Faunos* enfatiza os atributos físicos e guerreiros de Dom António, que é admirado por Apolo e Marte, contrastando com a figura do poeta, cuja esfera de atuação se insere no campo artístico

e intelectual. Tendo em vista a participação bélica de Dom António na batalha de Ceuta, essa opção é corroborada, especialmente se considerado que não só Marte é deus da guerra, mas Apolo, que era também considerado um deus guerreiro, ideal da virilidade grega (RODRIGUES, 2006, p. 77).

Considerações finais

Este estudo da *Écloga dos Faunos* permitiu averiguar a influência direta do bucolismo clássico. A intertextualidade com as *Bucólicas* de Virgílio e os *Idílios* de Teócrito evidencia a continuidade do homoerotismo no discurso pastoral, embora sua expressão no contexto renascentista seja matizada por estratégias de codificação e alusão. Assim, Camões não só perpetua a tradição homoerótica da poesia bucólica, mas também a reconfigura à luz das convenções e restrições do seu tempo. Em sua construção operam três tradições fundamentalmente homoeróticas: a pastoral; a mitológica erótica ovidiana; e a *amicitia*. Dessa forma, o poema não só é construído sob um subtexto homoerótico, como também dá continuidade à tradição, por meio dos mitos elencados e da inclusão da dedicatória no pacto pastoril.

Ademais, a *écloga* estabelece uma relação entre poética e corte, inserindo-se, assim, no universo da sociabilidade renascentista. A referência a Dom António de Noronha não apenas confere prestígio ao poema, mas também se alinha com as dinâmicas de patronato e com os jogos poéticos da sociedade cortesã. A construção da imagem do poeta-pastor como um sujeito sofredor e marcado pelo desejo não realizado reforça a centralidade da dimensão afetiva na composição, criando um espaço de lirismo e melancolia que ressoa com os *topoi* do gênero bucólico. Ao fazer referência ao sofrimento dos faunos, Camões projeta um espelhamento da dor e do desejo que o sujeito poético encontra na figura de seu homenageado.

É questionável, contudo, o quanto esse teor homoerótico é um mero dialogar, bem-informado, com as convenções de gênero. A peculiar interação entre máscara e rosto da tradição bucólica permite a Camões uma oscilação entre a “expressão subjetiva que se expõe ‘biograficamente’” e uma dimensão mais impessoal (LOURENÇO, 2011, p. 26). Já foi ponderado, por exemplo, que o artifício da *écloga* serviria a Camões como uma defesa desse amor sem o peso de considerações morais ou filosóficas que ele poderia hesitar em expressar em seu próprio nome (HART, 1976, p. 230). Essa leitura, no entanto, encontra grande resistência da crítica. Esse fenômeno não se restringe a Camões, em que elementos homoeróticos da *imitatio* são rejeitados como puramente literários, enquanto, por outro lado, a lírica heteroerótica é frequentemente interpretada como biográfica (BOSWELL, 1980, p. 23). Entretanto, a sofisticação na construção do sujeito lírico da *écloga* proporciona essa “ilusão de ‘autobiografia’” gerada na mente de quem lê (LOURENÇO, 2011, p. 26). Visto que o processo criativo na literatura renascentista implicava uma releitura mediada por múltiplos agentes, a interpretação dos textos se torna necessariamente dependente de seus leitores.

Referências

ANASTÁCIO, Vanda. Entre pastores e pastoras: disfarce e enigma na poesia bucólica do século XVI. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Coimbra, n. 6, p. 51-63, 2006.

- BARRETO, João Franco. *Micrologia Camoniana*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1982.
- BOLÉO, Manuel de Paiva. *O bucolismo de Teócrito e de Vergílio*. Coimbra: Biblioteca da Universidade, 1936.
- BOSWELL, John. *Christianity, social tolerance, and homosexuality: gay people in western Europe from the beginning of the Christian era to the fourteenth century*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- CAMÕES, Luís de. *Rhythmas de Luís de Camões*: divididas em cinco partes. Lisboa: Manoel de LYRA, 1595. Exemplar pertencente à Biblioteca Nacional Portuguesa.
- CEIA, Carlos. Bucolismo. In: CEIA, Carlos (coord.). *E-dicionário de termos literários (EDTL)*. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ecloga-ou-egloga/#respond>. Acesso em: 14 set. 2021.
- CERQUEIRA, Luana Santana Lins. Uma abordagem retórico-comparativa da bucólica II de Virgílio e da bucólica III de Calpúrnio Sículo. *Revele: Revista Virtual dos Estudantes de Letras*, Belo Horizonte, v. 9, p. 140-57, 2015. Doi: <https://doi.org/10.17851/2317-4242.9.0.140-157>.
- FRAGA, Maria do Céu. Éclogas. In: AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011. p. 323-327.
- FRANCO, Marcia Arruda. 5 variações de “Comigo me desavim”. *Tágides: Revista de Literatura, Cultura e Arte Portuguesas*, São Paulo, p. 133-66, 2011.
- GAILLARD, Jacques; MARTIN, René. *Les genres littéraires à Rome*. Paris: Nathan, 1991.
- GREENFELD, John. *O género literário: norma e transgressão*. Lisboa: Fundação para Ciência e Tecnologia, 2006.
- HART, Thomas R. Camões' Égloga dos Faunos. *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, n. 53, p. 225-231, 1976.
- HORNBLOWER, Simon; SPAWFORTH, Antony (ed.). *The Oxford classical dictionary*. 4th ed. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- HUE, Sheila Moura. Em busca do cânone perdido. Manuscritos e impressos quinhentistas: das variantes textuais e das atribuições autorais. *Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, n. 5, p. 1-18, 2009.
- HUE, Sheila Moura. Rhythmas de Luís de Camões (1595). In: AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011. p. 857-66.
- LOURENÇO, Frederico. Amor. In: AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011. p. 24-27.
- LOURENÇO, Frederico. *Pode um desejo imenso*. Lisboa: Cotovia, 2002.
- MARNOTO, Rita. *A Arcádia de Sannazaro e o bucolismo*. Coimbra: Gabinete de Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), 1996.

- MARNOTO, Rita. Corte e literatura no Renascimento. *O Marrare*, Rio de Janeiro, n. 15, p. 36-40, 2011.
- MARNOTO, Rita. Heranças bucólicas na Arcádia Lusitana. *Estudos Italianos em Portugal*, Lisboa, n. 3, p. 117-32, 2008.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de. Biografia de Luís de Camões. In: AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Dicionário de Luís de Camões*. São Paulo: Leya, 2011. p. 80-94.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.
- PRESCOTT, H. W. A study of the Daphnis-Myth. *Harvard Studies in Classical Philology*, Cambridge, v. 10, p. 121-40, 1899.
- PUPILLO, Matteo. “Tudo, como vês, é cheio de tristura: às abelhas o campo nega as flores, / e às flores a aurora nega o orvalho”: para uma leitura ecocrítica da égloga camoniana *Que grande variedade vão fazendo*. *Humanitas*, Coimbra, n. 84, p. 121-40, 2024. Doi: https://doi.org/10.14195/2183-1718_84_7.
- RAMALHO, Américo da Costa. O mito de Actéon em Camões. *Humanitas*, Coimbra, v. 19-20, p. 51-72, 1967.
- RODRIGUES, Marina Machado. *Uma abordagem filológico-literária da Écloga Camoniana “A quem darei queixumes namorados”*. 2006. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2006.
- SUMMERS, Claude J. Homosexuality and Renaissance Literature, or the Anxieties of Anachronism. *South Central Review*, Baltimore, v. 9, n. 1, p. 2-23, 1992.
- TORREJÓN, José Miguel Martínez. ‘Strewing words in the wind’: Desire, rhetoric and frustration in Camões’s *Égloga dos Faunos*. *Portuguese Studies*, London, n. 12, p. 25-39, 1996.
- VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Quetzal, 2021.

Recebido em 23 de março de 2025.

Aprovado em 26 de junho de 2025.

Resumo/Abstract

O jogo bucólico do homoerotismo camoniano na *Écloga dos Faunos*

Maria Clara Ramos Morales Crespo e Marcia Arruda Franco

O artigo analisa a presença do homoerotismo na *Écloga dos Faunos* de Luís de Camões, explorando suas raízes na tradição bucólica clássica e sua relação com a mitologia homoerótica. O estudo examina como a égloga camoniana dialoga com as *Bucólicas* de Virgílio e os *Idílios* de Teócrito, utilizando convenções do gênero para inserir um subtexto homoerótico. A análise identifica referências mitológicas do panteão homoerótico articuladas no poema, bem como a dinâmica pederástica sugerida pela dedicatória ao

nobre Dom António de Noronha. Além disso, investiga-se o impacto da censura inquisitorial e o uso da mitologia como estratégia para codificar o desejo homoerótico dentro dos limites do discurso renascentista. Conclui-se que a écloga de Camões não apenas perpetua a tradição bucólica, mas também a reinterpreta à luz das convenções e restrições culturais do século XVI.

Palavras-chave: bucolismo, homoerotismo, mitologia clássica, Camões, recepção renascentista.

The bucolic play of camonian homoeroticism in the *Écloga dos Faunos*

Maria Clara Ramos Morales Crespo and Marcia Arruda Franco

The article analyzes the presence of homoeroticism in *Écloga dos Faunos* by Luís de Camões, exploring its roots in the classical bucolic tradition and its connection to homoerotic mythology. The study examines how Camões' eclogue engages in dialogue with Virgil's *Eclogues* and Theocritus' *Idylls*, employing genre conventions to embed a homoerotic subtext. The analysis identifies mythological references from the homoerotic pantheon interwoven into the poem, as well as the pederastic dynamic suggested by the dedication to the nobleman Dom António de Noronha. Furthermore, it investigates the impact of Inquisitorial censorship and the use of mythology as a strategy to encode homoerotic desire within the boundaries of Renaissance discourse. The article concludes that Camões' eclogue not only perpetuates the bucolic tradition but also reinterprets it considering the cultural conventions and restrictions of the 16th century.

Keywords: bucolicism, homoeroticism, classical mythology, Camões, Renaissance reception.