UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁRCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

MARIA OZANA LIMA DE ARRUDA

As artes de Vênus e as artes de Minerva na configuração da *puella* elegíaca de Propércio

Versão Corrigida

São Paulo

2019

MARIA OZANA LIMA DE ARRUDA

Versão Corrigida

As artes de Vênus e as artes de Minerva na configuração da *puella* elegíaca de Propércio

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Martins

São Paulo

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A773a Arruda, Maria Ozana Lima de
As artes de Vênus e as artes de Minerva na
configuração da puella elegíaca de Propércio / Maria
Ozana Lima de Arruda ; orientador Paulo Martins. -
São Paulo, 2019.
166 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas. Área de concentração: Letras Clássicas.

1. Poesia Elegíaca. 2. Propércio. 3. Puella. 4.
Vênus. 5. Minerva. I. Martins, Paulo, orient. II.
Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)**Nome do (a) aluno (a): Maria Ozana Lima de ArrudaData da defesa: 05 / 02 / 2019Nome do Prof. (a) orientador (a): Dr. Paulo Martins

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 2 / 4 / 2019
(Assinatura do (a) orientador (a))

ARRUDA, M. O. L. As artes de Vênus e as artes de Minerva na configuração da *puella elegiaca* em Propércio. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

Data de aprovação: ____ / ____ / ____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Paulo Martins (Orientador)

Prof. Dr. Alexandre Hasegawa (USP)

Prof. Dr. João Batista Toledo Prado (UNESP/Araraquara)

Prof. Dr. Francisco Edi de Oliveira Sousa (UFC)

Suplentes:

Prof. Dr. João Angelo Oliva Neto (USP)

Prof. Dr. Alexandre Agnolon (UFOP)

Prof. Dr. Fábio Paifer Cairolli (UFF)

Para Alice, Oscarina e Lucas

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Paulo Martins, por todo auxílio e disponibilidade ao longo desta pesquisa.

Aos integrantes da minha banca de qualificação, João Batista Toledo Prado e Alexandre Hasegawa, e aos professores com os quais cursei disciplinas ao longo do Mestrado, Pablo Schwartz Frydman, José Eduardo dos Santos Lohner, Elaine Cristine Sartorelli, Sidney Calheiros de Lima e João Angelo Oliva Neto.

À minha família e meus amigos, cujos nomes não caberiam nesta página, os quais das mais diferentes formas concedem-me o apoio para seguir em frente.

Ao Marcelino, Gabriele, Edi, Vera Lúcia e Ivan, pela amizade e o apoio.

À Alice e Oscarina, por tudo.

Ao Lucas, por ser a mais presente e paciente companhia dos últimos anos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, e com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) – Projeto nº 2016/16627-0, às quais agradeço. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor não necessariamente refletem a visão da CAPES ou da FAPESP.

RESUMO

ARRUDA, M. O. L. **As artes de Vênus e as artes de Minerva na configuração da *puella* elegíaca de Propércio**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

Esta pesquisa tem por objetivo principal investigar a composição da figura da *puella* nas elegias de Propércio quanto a duas artes, a de Vênus e a de Minerva. Nesse contexto, a arte de Vênus corresponde à conduta do amante elegíaco; a arte de Minerva (a princípio a arte de fiar) corresponde à conduta feminina adequada do ponto de vista social. Assim, discutimos, no primeiro capítulo, como as duas deusas aparecem em Roma e discutimos os primeiros aspectos da relação estabelecida entre as duas na elegia de Propércio. No segundo capítulo, analisamos a deusa Vênus e seus domínios na poesia properciana, bem como a *puella* como a praticante das artes amorosas de Vênus, junto com o poeta, formando o par elegíaco. No terceiro capítulo, investigamos Minerva na obra de Propércio e mais especificamente a arte da tecelagem exercida pela *puella*, observando como tal arte participa da configuração da amante elegíaca. As investigações de que esta dissertação é fruto revelam que, de diferentes formas, as duas deusas convocam à elegia de Propércio aspectos sociais e poéticos que contribuem na composição da figura da *puella*.

Palavras-Chave: Poesia Elegíaca, Propércio, *Puella*, Vênus e Minerva.

ABSTRACT

ARRUDA, M. O. L. **The Venus arts and the Minerva arts in the configuration of the elegiac *puella* of Propertius**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

This research aims to investigate the composition of the *puella* figure in the elegies of Propertius regarding two arts, Venus' and Minerva's. In this context, the art of Venus corresponds to the behaviour of the elegiac lover; the art of Minerva (firstly, the art of weaving) corresponds to the appropriate feminine way from a social point of view. Thus, we discussed in the first chapter how the two goddesses show up in Rome and discuss the first aspects of the relation established between the two in the elegy of Propertius. In the second chapter, we analyse the goddess Venus and her domains in Propertian poetry, as well as the *puella* as the practitioner of the love arts of Venus, along the poet, forming an elegiac pair. In the third chapter, we investigate Minerva in the elegies of Propertius and more specifically the art of the weaving exerted by the *puella*, observing how such art participates in the configuration of the elegiac lover. The investigations made in this dissertation reveal that, in different ways, the two goddesses summon to the Propertius elegies social and poetic aspects that contribute in the composition of the *puella* figure.

Key words: Elegiac Poetry, Propertius, *Puella*, Venus e Minerva.

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo I – Vênus e Minerva.....	13
1. Minerva.....	14
2. Vênus	19
3. Vênus e Minerva em Propércio: elegia 1.2.....	24
4. Conclusão do capítulo	37
Capítulo II – Vênus e a <i>puella</i>	9
1. Vênus e o amor elegíaco.....	10
1.1. <i>Vênus e a militia amoris</i>	14
1.2. <i>A arte de Vênus</i>	17
1.3. <i>Vênus amante</i>	19
2. A <i>puella</i> elegíaca	20
2.1. <i>Puella forma potens</i>	25
2.2. <i>Domina puella</i>	30
2.3. <i>Puella uerba leuis</i>	37
2.4. <i>Scripta puella</i>	41
2.5. <i>Docta puella</i>	44
3. A <i>puella</i> e a questão da moralidade.....	50
3.1. <i>Clódia</i>	50
3.2. <i>Semprônia</i>	58
4. Conclusão do capítulo	59
Capítulo III – As artes de Minerva em Propércio	63
1. Minerva em Propércio	64
2. Minerva e a arte da tecelagem nos poetas augustanos.....	69
3. A <i>puella</i> praticante das artes de Minerva	85
3.1. <i>Elegia 1.3</i>	85
3.2. <i>Elegia 3.6</i>	100
3.3. <i>Elegia 4.3</i>	115
4. Conclusão do capítulo	124
Considerações Finais	126
Referências Bibliográficas	129

Introdução

*quid, si praerepiat flauae Venus arma Mineruae,
uentilet accensas flaua Minerua faces?*
(Ov. Am. 1.1.7-8)¹

E se Vênus furtasse as armas de Minerva
e Minerva excitasse acesas tochas?²

Na elegia praticada em Roma no século I a. C., predomina a matéria erótica, a qual, consequentemente, relaciona-se às divindades identificadas com esse tema, tais como Cupido (ou Amor) e Vênus. Isso não impede, no entanto, que os elegíacos lancem mão de temáticas mais comumente tratadas em outros gêneros poéticos; um exemplo disso é o início dos *Amores* de Ovídio, em que o poeta joga com as questões métricas e temáticas entre elegia e épica para explicar a adequação dos temas aos seus respectivos metros³. Em seguida, o poeta exemplifica tal adequação relacionando algumas atividades a determinadas divindades com as quais são comumente identificadas; porém, aventa a hipótese de essas atividades serem cambiadas, o que geraria certo estranhamento⁴. Dentre os exemplos arrolados por Ovídio, o primeiro diz respeito às atividades relacionadas ao casamento⁵, bem como o fogo do amor (*accensas faces*, v. 8), e as atividades relacionadas às armas (*arma*, v. 7), associadas a Vênus e a Minerva, respectivamente.

O presente estudo é o resultado de um estranhamento inicial da relação entre essas duas divindades e de algumas atividades a elas relacionadas na obra do poeta elegíaco Propércio (c. 50-15 a. C.), uma vez que Minerva, a deusa ligada à inteligência e à sagacidade, ao contexto bélico e ao trabalho com os fios, que por sua vez se liga à fidelidade, frequenta a elegia erótica, domínio de Cupido e de sua mãe Vênus, a deusa ligada à paixão erótica capaz de fazer com que homens e imortais entreguem-se aos desejos amorosos.

Tal relação é posta em evidência logo na segunda elegia da obra do poeta (Prop. 1.2.30) e explorada ao longo dos seus quatro livros⁶, assumindo um importante papel no que

¹ Adotamos o sistema de abreviaturas do Oxford Latin Dictionary (GLARE, 1968).

² Todas as traduções dos *Amores* de Ovídio são de Guilherme Horst Duque (DUQUE, 2015).

³ Ov. Am. 1.1.1-4.

⁴ Ov. Am. 1.1.7-12.

⁵ Em uma análise mais profunda, percebemos que as *accensas faces* dizem respeito não apenas ao casamento, mas ao próprio contexto elegíaco (como as procissões noturnas do amante em direção ou retornando da casa da amada, seguido por escravos com tochas, como em Prop. 1.3.10).

⁶ Discute-se ainda, porém, a possibilidade de serem cinco os livros de Propércio (SKUTSCH, 1975; BUTRICA, 1996).

tange à caracterização da *puella*, com quem o poeta forma o par elegíaco, cujas histórias são cantadas nos dísticos elegíacos nos quais é explorada a matéria erótica.

Assim, a *puella*, junto com o poeta, é vista como a praticante das artes de Vênus, que correspondem ao ambiente amoroso. Tal arte, todavia, apresenta preceitos que não correspondem à conduta desejável para um romano, tanto para o poeta quanto para a *puella*. Por outro lado, em algumas situações, a mesma *puella* é vinculada à arte de Minerva. Esta, cuja imagem inicial é a arte de fiar, corresponde ao ideal para uma mulher, e representaria o trabalho feminino por excelência, a castidade feminina, o zelo pela casa, marido e filhos (PANTELIA, 1993; POMEROY, 1975; HALLETT, 1973).

Ao analisarmos essas elegias em que a *puella* aparece exercendo o trabalho com os fios, percebemos que elas correspondem, em geral, a importantes momentos da obra de Propércio e são, sobretudo, elegias que fornecem valiosas informações no que tange à compreensão da amante elegíaca properciana.

Apesar disso e da relação entre as duas deusas na configuração da *puella* ser anunciada desde a segunda elegia da obra de Propércio (Prop. 1.2.30) e perpassar os quatro livros, a questão ainda representa uma lacuna nos estudos propercianos, a qual pretendemos preencher com o presente trabalho.

Ademais, a pesquisa justifica-se por colocar em discussão aspectos sociais relacionados às duas importantes divindades romanas, como a figura da matrona – ideal de mulher geralmente representada por meio do trabalho com os fios, chamado por Tibulo o trabalho feminino por excelência (*femineus labor* Tib. 2.1.62), ou das figuras cujo comportamento foge desse ideal (como algumas personagens históricas como Clódia (Cíc. *Cael.*) e Semprônia (Sal. *Cat.*), às quais a própria *puella* se assemelha). Por outro lado, discutimos também como as duas divindades interagem na elegia amorosa, dado que este é um ambiente eminentemente de Vênus e que os aspectos relacionados à Minerva, em geral, se associam mais à épica guerreira, abordando desse modo como Propércio dialoga com questões concernentes aos dois gêneros poéticos por meio da arte da tecelagem e da amante elegíaca.

Nesse sentido, este estudo propõe-se a discutir os domínios de Vênus e Minerva em Roma, sobretudo os domínios que Propércio parece enfatizar na sua obra: a arte de amar, como uma arte diretamente associada a Vênus, e a arte dos fios, como uma arte diretamente associada a Minerva, considerando que essas atividades vão além de uma mera associação com as duas divindades e dialogam tanto com elementos poéticos como com elementos sociais, os quais convergem para a configuração da complexa figura da *puella* elegíaca.

Assim, analisamos diversos textos antigos, gregos e romanos, que podem nos ajudar a compreender melhor como duas divindades, representantes de domínios tão diferentes e pertencentes a uma tradição poética que desde Homero evidencia suas diferenças, participam da construção de uma mesma figura, a amante elegíaca, e qual o papel de cada uma nessa construção.

Os resultados dessas investigações estão organizados em três capítulos:

- No primeiro capítulo, ambientamos Vênus e Minerva em Roma, a história de cada deusa nas terras itálicas, seus domínios e festividades; também discutimos em que consiste a arte de amar ligada a Vênus e a arte da tecelagem ligada a Minerva; depois analisamos a primeira elegia em que Propércio faz menção às duas divindades, a elegia 1.2, investigando, entre outros aspectos, a tradição que as põe em contraste e como isso se comporta nessa elegia.

- No segundo capítulo, investigamos Vênus na poesia elegíaca, sobretudo na elegia de Propércio, os domínios explorados pelo elegíaco e as relações estabelecidas entre o poeta e a deusa; em seguida, investigamos a *puella* elegíaca e como ela se apresenta enquanto a outra parte praticante da arte de amar, a outra parte do par elegíaco-amoroso; então, discutimos a relação do comportamento da *puella* com a sociedade.

- No terceiro capítulo, discutimos como Minerva e a tecelagem aparecem nos poetas augustanos e na poesia de Propércio; investigamos também como a deusa e mais especificamente o trabalho com os fios relaciona-se com uma moralidade e como isso é explorado por Propércio e por poetas contemporâneos a ele; por fim, lançando mão de todo o aparato teórico apresentado ao longo do trabalho, analisamos as elegias em que a arte da tecelagem é exercida pela *puella*, discutindo aspectos sociais e poéticos e relacionando-os com a figura dessa *persona* esboçada no capítulo anterior.

A fim de melhor explicitarmos os pontos abordados neste trabalho, oferecemos tradução própria de todos os trechos latinos de Propércio. Para isso, usamos a edição de Paolo Fedeli para a Teubner (FEDELI, 1994), bem como os comentários aos livros 2 e 4, publicados posteriormente com as devidas atualizações no texto (FEDELI, 2005, 2015). Da mesma forma, quando uma autoria não for indicada, são nossas as traduções dos textos latinos de outros autores. Tais traduções, tanto as de Propércio como as dos demais autores, não têm qualquer qualquer pretensão poética e possuem o fito único de apresentar o texto em língua portuguesa que seja o mais próximo possível do original em latim.

Por fim, cremos que esse estudo pode fornecer uma relevante contribuição ao abordar a complexa figura *puella* por um ponto de vista ainda pouco estudado, isto é, relacionado às

duas artes, tendo como ponto central o gênero elegíaco e suas especificidades. Desse modo, poderá proporcionar mais elementos para a interpretação da curiosa apresentação das duas artes em relação à *puella*.

Capítulo I – Vênus e Minerva

item adueneror Mineruam et Venerem
(Var., R. 1.1.6.5)

Da mesma forma venero Minerva e Vênus.

Na Antiguidade, os domínios de Vênus e Minerva (e de Afrodite e Atena) fomentam vários campos de investigação; dessas divindades interessa-nos, em particular, sua relação com o universo feminino, mais especificamente com atividades perceptíveis na configuração da *puella* elegíaca: a arte de amar relativa à Vênus e a arte da tecelagem relativa à Minerva. e a complexidade dos domínios dessas deusas exige uma apresentação mais detalhada, que respeite a presença e o papel de cada uma, seja em termos sociais, seja em termos poéticos. Nessa análise, concentramos nossas considerações no mundo romano – não nos furtando de explorar exemplos também no mundo grego, fazendo sempre as devidas observações concernentes ao tempo e ao espaço em que situamos as referências, com o objetivo de explorar da melhor forma possível os pontos propostos neste trabalho.

Vênus é uma das divindades mais conhecidas e cultuadas no mundo antigo⁷, tanto no Oriente como no mundo greco-romano, com denominações relacionadas aos lugares ou às circunstâncias de seu culto, tais como *Venus cytherea*, *Venus uirix*, *Venus Erycina*, *Venus genetrix*. Tais denominações revelam aspectos de divindades que foram cultuadas em diferentes momentos e em diferentes localidades na Antiguidade e forjam a concepção de Vênus que chega a Roma no século I a. C. Considerando tamanha variedade, a forma com que a divindade é retratada nesse período abrange características diversas.

É possível perceber que Minerva se distingue de Vênus no que diz respeito à sua caracterização no mundo grego e no romano (como mostramos neste capítulo), uma vez que, enquanto Vênus apresenta uma série de nuances ao longo da sua história no Lácio, a Minerva romana, com algumas exceções obviamente, pouco difere da Atena grega, de forma que é possível, em boa parte dos exemplos, valermos-nos de exemplos tanto gregos quanto romanos⁸.

⁷ Para um detalhado percurso dos cultos à Afrodite e às demais divindades a ela correspondentes em outras culturas, ver Pirenne-Delforge (1994); para um percurso da deusa na poesia, sobretudo na lírica, ver as pesquisas de Ragusa (2005, 2010, 2015).

⁸ Cientes disso, tentaremos (se for possível) utilizar apenas fontes de língua latina na construção da figura de Minerva, isto é: cultos, referências e designações da deusa no contexto romano. Porém, em algumas situações,

Assim, neste primeiro capítulo, tratamos brevemente da história do culto dessas divindades no Lácio e as ambientamos em Roma no século I a. C.; em seguida, discutimos como as duas aparecem em Propércio, tomando como ponto de partida a elegia 1.2, em que ocorre a primeira menção às deusas, a nosso ver, a primeira elegia que delineia mais diretamente a figura da *puella* e que apresenta as características que são desenvolvidas ao longo dos quatro livros do poeta.

1. Minerva

Quanto à origem de Minerva em Roma, investigam-se diversas possibilidades: origem etrusca, origem sabina, origem em uma cidade latina fora de Roma ou uma origem latina comum da qual o culto romano é apenas um exemplo (GRAF, 2001, p. 129). Muitos estudiosos concordam (sem que haja, no entanto, um consenso) que o nome *Minerua* contém a raiz indo-europeia **men-*, denotando poder espiritual, ou ainda como uma “deidade da memória” (GRAF, 2001, p. 130).

Independentemente da origem da deusa, há uma identificação de Minerva com a Atena grega. Conforme aponta Graf (2001, p. 127), em algum momento entre 300 e 250 a. C., um mercador romano visitou o santuário de Atena em Lindos e dedicou uma estátua à deusa com a seguinte inscrição bilingue (GRAF, 2001, p. 127):

[L]u(cius) M<a>r(ae) Foli[os]
Menerua[i Lindiai]
λεύκιος Μο[---] Ἀθηνᾶ[ι Αἰνδίαι].

Tal inscrição é um exemplo de como “*Minerua* é a palavra latina para o termo grego Ἀθηνᾶ, na medida em que o epíteto local poderia ser usado por ambas” (GRAF, 2001, p. 127)⁹. Da mesma forma, em vários templos de Minerva em Roma, ela aparece na forma da deusa grega com elmo, égide e escudo, e frequentemente armada com uma lança (GRAF, 2001, p. 128). Desse modo, enquanto se diferenciam na linguagem verbal por meio do nome, Minerva e Atena compartilham a mesma linguagem pictórica (GRAF, 2001, p. 128).

inevitavelmente lançaremos mão de obras gregas para delinear melhor a figura da deusa, fazendo as devidas ressalvas.

⁹ *Minerua is the Latin word for the Greek term Ἀθηνᾶ, to the extent that local epithet could be shared by both.*

No período republicano, Minerva dispõe de vários lugares de culto¹⁰, por exemplo: era cultuada como patrona das corporações em um templo no Aventino, cuja data precisa de fundação não é conhecida, mas que, segundo Sexto Pompeu Festo (LINDSAY, 1997), já existia na época da Segunda Guerra Púnica¹¹ e figura entre os templos que Augusto (Aug., *Anc. aedes Mineruae* 4.6) se diz honrado por ter restaurado (GIRARD, 1981, p. 206); ou era ainda cultuada no pequeno santuário à *Minerua Capta* nas encostas do monte Célio, cujo culto, segundo uma inscrição no interior desse templo, foi introduzido em Roma vindo de Falérios, depois da tomada desta cidade em 241 a. C. (GIRARD, 1981, p. 206).

O mais importante dos templos relacionados a Minerva é a tríade capitolina, no qual ela assume relevante papel ao lado de Juno e Júpiter. As fundações desse templo teriam sido deixadas por Tarquínio, o quinto rei de Roma (BEARD; NORTH; PRICE, 1998, p. 3). O templo tornou-se o símbolo da religião romana, e centenas de anos depois era amplamente imitado ao longo de todo o império romano (BEARD; NORTH; PRICE, 1998, p. 3) e ocupava um lugar de destaque na *urbs*¹² (BEARD; NORTH; PRICE, 1998, p. 39).

No que tange às festividades, o calendário oficial romano prevê duas festas dedicadas à Minerva: a principal delas é as Quinquátrias, que acontece de 19 a 23 de março, na qual Marte tem um papel talvez mais importante do que o de Minerva (GIRARD, 1981, p. 208); e havia ainda as Quinquátrias menores, em 13 de junho (GIRARD, 1981, p. 209). O testemunho de Ovídio, nos *Fastos*, fornece um panorama dos acontecimentos da festa ao mesmo tempo em que revela as muitas áreas nas quais a deusa exerce domínio:

altera tresque super rasa celebrantur harena: ensibus exsertis bellica laeta dea est.	
Pallada nunc pueri teneraeque orate puellae; qui bene placarit Pallada, doctus erit.	815
Pallade placata lanam mollire puellae discant et plenas exonerare colos.	
illa etiam stantes radio percurrere telas erudit et rarum pectine denset opus.	820
hanc cole, qui maculas laesis de uestibus aufers: hanc cole, uelleribus quisquis aena paras.	
nec quisquam inuita faciet bene uincula plantae Pallade, sit Tychio doctior ille licet:	
et licet antiquo manibus conlatus Epeo sit prior, irata Pallade mancus erit.	825
uos quoque, Phoebea morbos qui pellitis arte, munera de uestris pauca referte deae.	

¹⁰ Ver Girard (1981, p. 204) e Cinaglia (2016a e 2016b).

¹¹ Fest. p. 333 L.

¹² No seu tratado de caráter prescritivo, *Sobre a arquitetura*, Vitruvius (KROHN, 1912) atesta a importância do templo dedicado à tríade capitolina (Vitr. 1.7.1).

nec uos, turba fere censu fraudata, magistri,
 spernite (discipulos attrahit illa nouos), 830
 quique moues caelum, tabulamque coloribus uris,
 quique facis docta mollia saxa manu.
 mille dea est operum: certe dea carminis illa est;
 si mereor, studiis adsit amica meis. (Ov. *Fast.* 3.814-834)

O outro dia e mais três são celebrados sobre a areia espalhada:
 com as espadas desembainhadas, a deusa guerreira alegre-se. 815
 Rapazes e delicadas moças, suplicai, agora, a Palas,
 aquele que presta agradável culto a Palas, será douto.
 Aplacada Palas, que as moças aprendam a amaciar
 a lã e a descarregar as rocas cheias.
 Ela também ensina a percorrer os fios estirados com a lançadeira
 e espessa a peça rala com o pente. 820
 Cultua-a, tu que tiras as manchas das vestes sujas:
 cultua-a, quem quer que prepare a caldeira para as lãs.
 Se Palas é contrária, ninguém faz bem os calçados do pé,
 ainda que ele seja mais douto que Tíquio.
 E ainda que seja considerado superior ao velho Epeu 825
 nas habilidades manuais, com Palas irada, será manco.
 Vós também, que repelem as doenças pela arte de Febo,
 levai uns poucos presentes dos vossos para a deusa:
 Nem vós, mestres, grupo quase privado de riquezas,
 afastai-vos (ela atrai novos discípulos), 830
 nem aquele que move o buril, e pinta o quadro a fogo,
 e aquele que, com douta mão, torna delicada a rocha.
 É deusa de muitos trabalhos: certamente, ela é a deusa dos poemas,
 se eu for merecedor, que ela seja amigável aos meus versos.

De início os domínios da deusa ligam-se ao universo bélico, em seguida ao trabalho com o fiar e o tecer (v. 17-20), relacionando-o às mulheres – e o fato de serem os primeiros dos muitos domínios de Minerva revela a importância dessas duas atividades; depois às lavadeiras (v. 21-22), aos que fazem calçados (v. 23-26), aos médicos (v. 27-28), aos professores (v. 29-30), aos pintores e aos escultores (v. 31-32). Enfim, eis um vasto domínio, como diz o próprio poeta *mille dea est operum* (v. 833).

Portanto, não são poucos os domínios da deusa, todos relacionados ao trabalho manual, a uma arte, a uma técnica possível de ser ensinada e aprendida¹³; por isso é recorrente a relação da deusa com termos relativos ao ensino e à aprendizagem: *qui bene placarit Pallada, doctus erit* (v. 816), *Pallade placata lanam mollire puellae / discant et plenas exonerare colos* (v. 817-818), *illa erudit* (v. 819-820), *nec uos, magistri spernite* (v. 829-830). No que tange ao principal escopo deste trabalho, como mostra Ovídio, o ofício com a lã, o fiar e o tecer, é um dos dons de Minerva, responsável por ter ensinado às mulheres essa técnica (v. 17-20).

¹³ Caes. *Gal.* 6.17.2.

Tal noção vem desde a cultura grega; na *Ilíada*, por exemplo, temos o trecho em que Heitor se dirige a Andrômaca e manda que cuide dos seus afazeres, nos quais está incluído o trabalho de tecelagem:

ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε
 ἰστόν τ' ἡλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε
 ἔργον ἐποίχεσθαι· πόλεμος δ' ἄνδρεςσι μελήσει
 πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί, τοῖ Ἰλίου ἐγγεγάσιν. (Hom. *Il.* 6.490-493)

Agora volta para teus aposentos e presta atenção
 aos teus labores, ao tear e à roca; e ordena às tuas servas
 que façam os seus trabalhos. Pois a guerra é aos homens
 todos que compete, quantos vivem em Ílion; a mim sobretudo¹⁴.

Essa atividade e sua execução por mulheres datam de muitos séculos antes (BARBER, 1994) e, como mostra Pomeroy (1975, p. 199), era um trabalho tão ligado às mulheres que servia para distingui-las dos homens nos objetos que datam do período anterior ao Clássico na Grécia. Na literatura, trata-se da forma mais comum de representar o ambiente feminino, sobretudo quando se procura enaltecer as qualidades morais de uma mulher – Penélope, por exemplo, que durante anos, com falsa Minerva, isto é, fingindo estar tecendo uma peça ao fim da qual escolheria o seu futuro marido, conseguiu enganar os pretendentes e, mesmo sem saber se estava vivo ou não, esperou o marido enquanto fiava e desmanchava seu trabalho. Desse modo, Penélope representa as atitudes esperadas para uma mulher: fiar, tecer e ter zelo pela casa, pelo marido e pelos filhos.

Esse trecho da *Ilíada* constitui o que, no mundo épico, seria o ideal de atividade tanto para o homem como para a mulher: à mulher cabe trabalhar na roca e no tear e dar as ordens em casa, isto é, gerenciar o ambiente doméstico; ao homem cabe preocupar-se com as guerras. Quanto ao trabalho com os fios, segundo Pantelia (1993, p. 493), “simboliza a ordem normal da vida, na qual a mulher cuida de sua casa enquanto os homens defendem a cidade”¹⁵.

Assim como nos épicos gregos, Virgílio, na *Eneida*, também explora a figura de Minerva, referindo-se diretamente ao trabalho com os fios: como no símile da atividade noturna de Hefesto com a atividade das matronas romanas (8.407-415) e quando fala que as mãos da guerreira Camila nunca foram dadas às atividades de Minerva (7.803-807). O último exemplo, como aponta Cinaglia (2017, p. 90), é importante porque opõe os afazeres esperados

¹⁴ Todas as traduções da *Ilíada* são de Frederico Lourenço (LOURENÇO, 2010).

¹⁵ *Their work symbolizes the normal order of life, in which women take care of their households while men defend the city.*

para uma mulher¹⁶ e as tarefas nas quais a guerreira se destacava¹⁷; ao mesmo tempo, Cinaglia (2017, p. 90) chama a atenção para o fato de que esse trecho revela que

Já na época augustana, Minerva não apenas não vestiu as habituais vestes de guerreira, mas que, pelo contrário, é empregada até mesmo no confronto com a heroína Camila, justamente para incorporar as virtudes opostas, aquelas matronais e femininas: com base nesses versos, talvez não seja totalmente improvável supor que, na época de Virgílio, a Minerva guerreira, embora inequivocamente presente na concepção romana, tanto no mito quanto na iconografia, tivesse um papel secundário em comparação a uma Minerva dos trabalhos e das atividades femininas.¹⁸

Não seria, todavia, nem de Ovídio nem de Virgílio a primeira ocorrência na poesia latina do termo *Minerva* mais diretamente ligado ao trabalho com os fios, mas de Propércio (CINAGLIA, 2017, p. 90), quando aponta o trabalho de Penélope para enganar os pretendentes com *falsa Minerua*:

Penelope poterat bis denos salua per annos
uiuere, tam multis femina digna procis;
coniugium falsa poterat differre Minerua,
nocturno soluens texta diurna dolo;
uisura et quamuis numquam speraret Ulixem,
illum exspectando facta remansit anus. (Prop. 2.9a.3-8)

Penélope era capaz de viver intocada por vinte anos,
e era uma mulher digna de tantos pretendentes;
com falsa Minerva, era capaz de adiar as núpcias,
desmanchando o tecido diário, com ardil noturno;
e, embora, não mais esperasse rever Ulisses,
esperou-o, fiel, e assim envelheceu.

Nesse trecho, ao empregar o nome latino (*Minerua*) na ambientação grega, o poeta mostra como essa ambientação reflete um dado social do seu tempo, pois é possível uma identificação entre a atividade exercida por Penélope e pelas matronas romanas, de forma que o episódio do período mitológico grego e a situação do século I a. C., em Roma, dialogam por meio da relação entre Palas/Minerva e a atividade dos fios, revelando a permanência de um quadro associado ao ambiente feminino.

¹⁶ Verg., A. 7.805.

¹⁷ Verg., A. 7.806-807.

¹⁸ *ormai in epoca augustea, Minerva non solo non indossi le abituali vesti da guerriera, ma che al contrario venga addirittura impiegata nel confronto con l'eroína Camilla proprio ad incarnare le virtù opposte, quelle matronali e muliebri: sulla scorta di questi versi, non è forse del tutto improbabile supporre che, ancora all'epoca di Virgilio, la Minerva guerriera, seppur inequivocabilmente presente nella concezione romana sia nel mito che nell'iconografia, avesse un ruolo secondario rispetto ad una Minerva tutelare dei lavori e delle attività femminili.*

Além disso, conforme Cinaglia (2017, p. 91), “é indiscutível que a tradição mitológica e mitográfica helênica tivera forte influência sobre a figura de Minerva”¹⁹, perceptível na obra de Propércio, por exemplo, na constante referência a mitos gregos, sobretudo a Penélope, quando o poeta aborda a tecelagem.

Notemos também que, ainda que se trate de uma situação do mundo grego, Propércio refere-se ao trabalho com os fios e, por conseguinte, à divindade como *Minerua*, e não como *Palas*, o epíteto de origem grega do nome da deusa, do qual o poeta também faz uso ao longo das elegias para referir-se à divindade. O uso do termo *Minerua* no lugar de *Palas* na elegia 2.9a seria, pois, o exemplo de uma diferenciação que o poeta faz de um e outro nome para a divindade²⁰.

Portanto, tendo em vista a proximidade da divindade com a tecelagem e a importância dada a essa relação em Propércio, como no exemplo da elegia 2.9a, investigamos a hipótese de o trabalho com os fios em Propércio ser uma atividade ligada à Minerva, à qual o poeta faz referência nomeando-a ou não.

Por outro lado, julgamos particularmente significativa a escolha recorrente do termo *Minerua* para representar um domínio específico da deusa, o da tecelagem, com toda a carga poética e social que tal atividade representa, sobretudo considerando as circunstâncias do período augustano em que o poeta escreve.

2. Vênus

Ainda que haja uma tendência em relacionar Vênus diretamente ao amor, essa não foi desde sempre a visão que os romanos tiveram dela. No século I a. C., período sobre o qual nos debruçamos com maior afinco, a divindade aparece como uma mescla de diversas acepções: congrega traços da Afrodite grega vinda do período helenístico, fortemente relacionada ao amor e à sedução, traços de divindades de culturas vizinhas (como uma entidade propiciatória da vida no contexto geral, como Turam²¹, advinda dos etruscos) e traços de seu culto desenvolvidos ao longo de sua história itálica; finalmente, a deusa congrega atributos (manifestados por denominações) a ela conferidos, os quais dizem respeito sobretudo à

¹⁹ *è indubitabile che la tradizione mitologica e mitografica ellenica avesse pesantemente influito sulla figura di Minerva.*

²⁰ Ver p. 28-29.

²¹ Turam é divindade etrusca a respeito da qual não temos muitas informações, devido à escassez de textos literários dessa civilização. Pode-se inferir a partir do seu próprio nome da raiz etrusca *tur-* (dar) que o nome da deusa significaria “a generosa”, diante disso, podemos dizer que a designação etrusca não foge muito do culto de Vênus, em que a deusa, como veremos a seguir, será vista como propiciadora da vida na terra. Segundo Schilling (1954, p. 160), em algum momento, os latinos consideraram a Turam etrusca como uma homônima de Vênus.

reivindicação por uma genealogia ligada à divindade ou em razão de acontecimentos dos quais surgem alguns cultos específicos, principalmente no século I a. C., relacionados a algumas das personagens mais importantes da época, como Júlio César e Pompeu.

Com essa amplitude de situações, os poetas do período tomam para suas obras a noção da deusa que convém ao seu gênero. No caso da poesia elegíaca amorosa praticada em Roma, a noção de Vênus mais explorada é a que a associa ao amor erótico, aquele capaz de tirar o homem do percurso desejado pela sociedade, o que distoa um pouco das primeiras acepções da deusa no Lácio, ligadas à fecundidade e à manutenção da vida na terra, não necessariamente à paixão erótica capaz de desviar o amante da boa convivência social.

A origem dos cultos a Vênus e suas primeiras funções e acepções no panteão romano são obscuras. Segundo Schilling (1954), parece mais coerente dizer que a figura da deusa nas origens de Roma caracteriza-se como uma deusa propiciatória²² de uma forma geral. Para esse autor, essa associação com o caráter propiciatório pode ser percebida em diversos aspectos ligados à deusa, como em seu próprio nome, que faz parte da mesma família da palavra *uenus*; o caráter propiciatório também aparece na adjetivação de *obsequens*, como uma qualidade de ser acessível aos pedidos, às preces, como se percebe pelo comentário de Sêrvio à *Eneida* (Serv., ad A. 1.720): *dicitur etiam “Obsequens Venus”, quam Fabius Gurgis post peractum bellum Samniticum ideo hoc nomine consecrauit, quod sibi fuerit obsecuta* (É chamada também “Vênus obsequente”, a qual Fábio Gurgite, tendo consumado a guerra Samítica, consagrou com esse nome por ter-lhe sido obsequiosa)²³. O culto a *Venus obsequens* teria sido o primeiro culto oficial à deusa²⁴.

A partir do Período Helenístico, a deusa adquire influência da Afrodite grega, que aos poucos se introduz em Roma. Segundo Schilling (1954, p. 87), “Afrodite aparece, desde a origem, como a divindade da sedução amorosa: como tal, é celebrada à exaustão pelos poetas, e sua trajetória, repleta de aventuras, presta-se às fantasias de uma mitologia jocosa”²⁵. Ao passo que Vênus, conforme atestado nos estudos acerca da família do nome da deusa, evoca uma noção religiosa fundamental, o caráter propiciatório dos deuses, assim, “se o grego brinca com os deuses, o romano teme seus poderes. O primeiro diviniza a sedução em uma

²² Como Schilling comenta, alguns estudiosos defendem que a primeira acepção da deusa em Roma seja como uma protetora dos jardins. Essa ideia é refutada pelo autor (1954, p. 1-64), com base, entre outras coisas, no estudo do campo semântico das palavras que fazem parte da mesma família da palavra *uenus*, atestando como todas parecem relacionadas ao poder dos numes, à graça divina.

²³ Nesse trecho, Sêrvio comenta a construção de um templo dedicado à deusa em 295 a. C. por Q. Fábio Gurgite, filho do cônsul daquele ano, em razão da vitória contra os Samitas.

²⁴ Ver Schilling (1954, p. 30).

²⁵ *Aphrodite apparaît, dès l'origine, comme la divinité de la séduction amoureuse : comme telle, elle est célébrée à l'envi par les poètes et sa carrière, riche en aventures, se prête aux fantaisies d'une mythologie jouée.*

noção gratuita, o segundo quer colocá-lo a serviço da religião”²⁶ (SCHILLING, 1954, p. 87).

Nesse processo, a literatura exerce papel fundamental (SCHILLING, 1954, p. 191)²⁷ e introduz um novo fator: ela habitua-se a misturar a mitologia e a religião, assim eles [os deuses] são humanizados, insensivelmente, perdendo seu caráter de *diui* invisíveis (SCHILLING, 1954, p. 192). Desse modo a literatura²⁸ de matiz grega influencia os traços da personalidade da deusa, ela “humaniza” o charme mágico-religioso de seu *numen* (SCHILLING, 1954, p. 193)²⁹, ela encarna a sedução amorosa (SCHILLING, 1954, p. 195). É essa a visão da deusa que mais aparece nos poetas elegíacos posteriormente.

Esse diálogo, no entanto, não se deu impunemente, uma vez que, como uma reação surge em Roma o culto de Vênus *uerticordia* (literalmente, que verte os corações). Esse culto surge antes de 204 a. C., criado justamente com o objetivo de converter os corações femininos para a pudicícia (*ad pudicitiam*) e, como afirma Schilling (1954, p. 226), traduz bem o caráter moralizante desse século.

Há duas instituições relacionadas a esse culto: uma consagração de uma estátua e a fundação de um templo dedicado em honra de Vênus *uerticordia* (SCHILLING, 1954, p. 228-233). Ambos construídos após consulta aos livros sibilinos, conforme atestado em Plínio, o velho³⁰, nos *Fastos*, de Ovídio³¹, e nos *Fatos e ditos memoráveis*, de Valério Máximo, que transcrevemos abaixo:

Merito uirorum commemorationi Sulpicia Serui Paterni filia, Q. Fului Flacci uxor, adicitur. quae, cum senatus libris Sibyllinis per decemuiros inspectis censuisset ut Veneris Verticordiae simulacrum consecraretur, quo facilius uirginum mulierumque mens a libidine ad pudicitiam conuerteretur, et ex omnibus matronis centum, ex centum autem decem sorte ductae de sanctissima femina iudicium facerent, cunctis castitate praelata est. (V. Max. 8.15.10)

Depois de recordar exemplos dos homens, Sulpícia, filha de Sêrvio Partécuro

²⁶ *Si le Grec joue avec les dieux, le Romain redoute leur puissance. Le premier divinise la séduction en notion gratuite ; le second veut la mettre au service de la religion.*

²⁷ Como podemos perceber em Schilling (1954, p. 191), na literatura, podemos notar a “helenização” de Vênus nos *Annales* de Quinto Ênio (239-169 a. C.), em que a deusa aparece revestida da dignidade reconhecida nos doze grandes deuses, mas acrescida da graça helenística, como “a mais bela das divindades” (*Venus quem pulcerrima dia*, 1.12). Ver Natividade (2009).

²⁸ Schilling (1954, p. 196) chega a afirmar que a contaminação de Afrodite sobre Vênus é um fenômeno essencialmente literário (*la contamination de Vénus par Aphrodite a été un phénomène essentiellement littéraire*).

²⁹ Schilling (1954, p. 193) aponta, como outro aspecto importante da literatura e que influenciará a forma com que os romanos entendem Vênus, o fato de, através de Nêvio (c. 265-201) e Ênio, ela ser oficialmente associada aos destinados de Roma, dessa forma os autores latinos, lançando mão das fontes da literatura grega e do Período Helenístico criam, em uma feliz síntese, o essencial da lenda nacional, em referência à lenda de que Eneias, herói troiano filho de Vênus (Afrodite), teria vindo para o Lácio, de quem descenderiam os romanos.

³⁰ Plin. *Nat.* 7.120.

³¹ Ov. *Fast.* 4.159-162.

e esposa de Q. Fulvo Flaco, deve ser lembrada. Depois de os decênviros terem consultado os livros Sibilinos, o senado decidiu que fosse consagrada uma estátua à *Venus uerticordia*, para que mais facilmente a mente das virgens e das mulheres fosse convertida da devassidão para a *pudicícia*. De todas as matronas escolheram cem, e dessas cem, pela sorte, dez foram levadas à decisão da mais respeitável das mulheres. Sulpícia foi preferida às outras pela sua castidade.

Como podemos perceber, o caráter do culto dirigido à Vênus, no lugar de qualquer outra divindade, com o objetivo de interceder pelo retorno dos costumes femininos para a pudicícia, implica o desenvolvimento do aspecto erótico da deusa e, anteriormente, um culto que seguia um caminho diverso, configurando-se então como uma forma de expiação de um mal que se espalha relacionado à figura da deusa e que pela mesma divindade deve ser reparado (SCHILLING, 1954, p. 229)³². É interessante também perceber que esse culto se liga diretamente às matronas³³ e como fica perceptível que nesse momento Vênus aparece menos influenciada pela conotação sensual que lhe parece ser predominante posteriormente à interferência helenística. Esse culto ajuda-nos a compreender que a figura de Vênus não deve ser diretamente relacionada à Afrodite grega, sobretudo no que diz respeito à sensualidade, e, mais que isso, compreendemos que a noção de Vênus, então retratada na elegia, que parece diferir do ideal romano de *pudicícia*, advém da noção helenística e parece não encontrar paralelos diretamente romanos, ao menos até o período em que aqueles que são considerados moralizantes apontam como os ideais.

Nesse sentido, não podemos pensar que Vênus e Afrodite são duas deusas totalmente correspondentes em culturas diferentes, o que podemos afirmar é que uma das divindades tomou pontos características da outra, mas que, como afirma Schilling (1954, p. 5),

³² [...] *l'épithète Verticordia implique le développement préalable de l'aspect érotique de Vénus. Si le syncrétisme a favorisé l'éclosion du « mal », il a également fourni le « remède ».*

³³ Do período posterior ao século III a. C., temos também o culto à *Venus Calua*, do qual as possíveis origens são atestadas também por Sêrvio à Eneida (1. 720): *est et "Venus Calua" ob hanc causam, quod cum Galli Capitolium obsiderent et deessent funes Romanis ad tormenta facienda, prima Domitia crinem suum, post ceterae matronae imitatae eam exsecuerunt, unde facta tormenta, et post bellum statua Veneri hoc nomine collocata est, licet alii Caluam Venerem quasi puram tradant, alii Caluam, quod corda amantum caluiat, id est fallat atque eludat. quidam dicunt porrigine olim capillos cecidisse feminis et Ancum regem suae uxori statuam caluam posuisse, quod constitit piaculo; nam post omnibus feminis capilli renati sunt, unde institutum, ut Calua Venus coleretur* (Há também a "Vênus Calva" pela seguinte razão: uma vez que os gauleses tinham sitiado o Capitólio e faltassem cordas aos romanos para fazerem funcionar as tormentas, Domícia, primeiramente, e depois, imitando-a, todas as outras matronas, cortaram seus cabelos para que com isso movimentassem as tormentas. Depois da guerra, foi erigida uma estátua à Vênus com este nome. Ainda que alguns tomem "Vênus Calva" como, por assim dizer, pura, outros falam "Calva", porque ilude os corações dos amantes, isto é, engana e zomba; outros dizem ainda que, outrora, os cabelos das mulheres teriam caído por causa de uma peste e o rei Anco teria erguido uma estátua à sua esposa calva, em expiação, pois depois os cabelos de todas as mulheres tornaram a nascer e daí vem o costume de "Vênus Calva" ser cultuada). Schilling afirma (1954, p. 65-67) que a primeira versão por ser mais patriótica é a mais aceita, uma vez que ressalta o envolvimento das matronas com as questões da cidade. De qualquer forma, independente da origem do culto, tratava-se também de um culto das matronas romanas à Vênus.

[...] entre a divindade latina e a deusa grega a diferença parece flagrante logo de início: de um lado, um conceito que é, inicialmente, impessoal, partícipe da magia e da religião; de outro, uma personalidade do Olimpo, repleta de lendas, a Afrodite de ouro, celebrada pelos poetas gregos³⁴.

A essas noções (a propiciatória e a do amor erótico) vão se somando outras mais, sobretudo no século I a. C., como a reivindicação do *patrocinium* pessoal ou familiar de Vênus, seja em razão de uma graça alcançada, como para Sila (138-78 a. C.) e Pompeu, seja pela reinvidicação da descendência troiana³⁵.

Desde o século II a. C., a *gens Iulia* já reivindica a ascendência troiana³⁶. Para Júlio César, em particular, Vênus é mais que uma deusa patrona, é a ancestral da família de Eneias, da qual a sua própria família descendia, e Vênus recebe também o epíteto de *genetrix*, ou mãe dos Enéadas, ou seja, mãe dos romanos – epíteto já encontrado em Ênio³⁷. Assim, como Pompeu ergue um templo a *Venus uictrix* em decorrência das suas vitórias alguns anos antes da guerra civil com Júlio César (SHILLING, 1954, p. 296-301), Vênus também entra na disputa entre os dois. Vencedor dessa disputa, Júlio César dedica um templo à *Venus genetrix* em 46 a. C.

Devemos atentar para o fato de que Otávio também se liga a essa linhagem ao ser adotado por Júlio César, o que influencia, de algum modo, a poesia praticada pelos poetas do período augustano. Além disso, se considerarmos a obra de Propércio, dois dos seus livros, o segundo e o terceiro, têm como patrono Mecenas, fortemente ligado a Augusto; e ainda se discute se o patrono do quarto livro seria o próprio Augusto³⁸.

Dentre todas essas acepções da deusa, como já foi colocado, a que prevalecerá na elegia de temática amorosa será a noção erótica. Ainda assim, nenhuma das noções da deusa

³⁴ (...) entre la divinité latine et la déesse grecque, la différence paraît flagrante au premier abord. D'un côté, un concept qui a été d'abord impersonnel, participant de la magie de la religion; de l'autre, une personnalité de l'Olympe, auréolée de légendes, l'Aphrodite d'or, célébrée par les poètes grecs.

³⁵ Dessas reivindicações as mais importantes são: a da *gens Mêmia*, da qual um dos membros é Mêmio, a quem o *Da natureza das coisas*, de Lucrécio é endereçado, e a da *gens Iulia*, da qual fazem parte Júlio César e, por adoção, Otávio.

³⁶ Sabe-se que a lenda de que os romanos descendiam de Eneias e utilização da figura de Eneias nos arredores de Roma acontece desde o século VI, ou pelo menos, início do século V a. C., de quando, segundo Grimal (1992, p. 203), datam as estatuetas arcaicas que mostram Eneias carregando nos ombros seu pai, Anquises encontradas na cidade de origem etrusca de Veios e, como foi visto, os poetas Ênio e Nêvio já haviam ligado a deusa diretamente aos latinos, no entanto, no século I a.C. isso se acentua, ganhando importância política em Roma, sobretudo, em razão da reinvidicação da *gens Iulia*, da qual descende Júlio César e Otaviano, o futuro Augusto. A reinvidicação baseia-se no nome do filho de Eneias, chamado Ascânio ou Iulo, que seria o patriarca da família, o que o ligaria diretamente à Vênus e anteriormente a Júpiter, uma vez que Eneias vinha de uma linhagem descendente de Júpiter.

³⁷ Enn. Ann. 1.23. Ver Natividade (2009, p. 34-36).

³⁸ Martins (2011, p. 48-57) discute a relação entre Vênus e a *gens Iulia* impressa nas moedas do fim da república e do início do principado de Augusto.

deve ser esquecida, pois todas servem para a composição de sua figura no imaginário romano do século I a. C. e de sua figura poética, repleta de nuances.

3. Vênus e Minerva em Propércio: elegia 1.2

Apresentadas as duas divindades e as atividades a elas associadas na Roma do século I a. C., percebemos que elas não possuem muito em comum e que seus domínios não se relacionam muito, ainda assim, Propércio, no seu primeiro livro, já explora as duas deusas logo na sua segunda elegia. Tal fato deve ser assinalado, sobretudo, porque os primeiros versos ou primeiros poemas de obras dos poetas do período augustano costumam ser programáticos, isto é, apresentam um programa poético a ser seguido³⁹. Assim, se observarmos a elegia em relação ao *Monobiblos*, precedida da primeira elegia – reconhecidamente programática –, a menção às duas deusas é ainda mais significativa, pois, como pontua Martins (2009. p. 86), “se a elegia 1.1, que é programática, proporciona o esclarecimento da questão a ser tratada, a elegia 1.2 delimita o foco central sobre quem vão recair os textos: Cíntia”, de forma que elas participam da primeira elegia em que a *puella* de Propércio é delineada, e, portanto, deve ser observada com atenção.

A elegia 1.2 pode ser dividida em quatro partes: os versos 1-8, em que o poeta critica a excessiva preocupação de sua amada com ornamentos; os versos 9-14, nos quais o poeta cita exemplos da natureza que são belos sem a necessidade de artifícios; os versos 15-24, em que o poeta cita exemplos de mulheres cujo pudor era suficiente para conquistar seus amantes; e os versos 25-32, em que o poeta diz não temer não ter importância para a sua amada e compõe a figura da *puella* ideal.

Quid iuuat ornato procedere, uita, capillo et tenuis Coa ueste mouere sinus, aut quid Orontea crinis perfundere murra, teque peregrinis uendere muneribus, naturaeque decus mercato perdere cultu,	05
nec sinere in propriis membra nitere bonis? crede mihi, non ulla tua est medicina figurae: nudus Amor formae non amat artificem. aspice quos summittat humus formosa colores, ut ueniant hederæ sponte sua melius,	10
surgat et in solis formosius arbutus antris, et sciat indociles currere lympa uias. litora natiuis presuadent picta lapillis,	

³⁹ Ver Hasegawa (2010, p. 8-20) no tocante à importância dos inícios de livros na poesia augustana.

et uolucres nulla dulcius arte canunt.
 non sic Leucippis succendit Castora Phoebe, 15
 Pollucem cultu non Helaira soror;
 non, Idae et cupido quondam discordia Phoebo,
 Eueni patriis filia litoribus;
 nec Phrygium falso traxit candore maritum
 aucta externis Hippodamia rotis: 20
 sed facies aderat nullis obnoxia gemmis,
 qualis Apelleis est color in tabulis.
 non illis studium uulgo conquirere amantis:
 illis ampla satis forma pudicitia.
 non ego nunc uereor ne sim tibi uilior istis: 25
 uni si qua placet, culta puella sat est;
 cum tibi praesertim Phoebus sua carmina donet
 Aoniamque libens Calliopea lyram,
 unica nec desit iucundis gratia uerbis,
 omnia quaeque Venus, quaeque Minerua probat. 30
 his tu semper eris nostrae gratissima uitae,
 taedia dum miserae sint tibi luxuriae. (Prop. 1.2)

De que adianta, vida, aparecer com o cabelo enfeitado
 e andar com veste de Cós, de finas dobras,
 ou banhar os cabelos com mirra do Orontes,
 e vender-te por presentes estrangeiros,
 perder teu encanto natural em garbo comprado 05
 e não deixar brilhar a elegância do próprio corpo?
 Crê em mim, tua figura não precisa de retoques:
 o Amor nu não ama artifícios de beleza.
 Olha quais cores o formoso solo faz brotar
 como as heras germinam melhor espontaneamente, 10
 e ergue-se nas grutas isoladas o medronheiro mais belo,
 e a água sabe correr por selvagens cursos.
 As praias encantam cobertas com pedrinhas naturais,
 e as aves cantam, sem arte, mais docemente.
 Não dessa forma, a Leucívia Febe inflamou Castor 15
 nem com garbo a irmã, Helaíra, a Pólux;
 nem, outrora, contenda entre Idas e o apaixonado Febo
 arranhou a filha de Eveno nas margens pátrias;
 nem fiseu esposo frígio, com falso candor,
 Hipodâmia, ao ser levada em carros estrangeiros: 20
 mas protegeu o semblante inocente de qualquer gema
 tal como a cor nas telas de Apeles.
 Elas não se esforçavam em conquistar amantes por toda parte:
 a elas era suficiente beleza a esplêndida pudicícia.
 Não mais receio que eu seja a ti mais vil que esses outros, 25
 se a moça agrada a um só homem, ela é adornada suficiente;
 sobretudo, se Febo te concede sua poesia,
 e prazenteira Calíope, a lira Aônia,
 e nem falta a graça singular da agradável fala,
 e tudo aquilo que a Vênus e tudo aquilo que a Minerva agrada. 30
 Com isso, serás sempre a mais querida de minha vida,
 desde que rejeites a infeliz luxúria.

Nos dísticos iniciais da elegia, está contida a primeira apresentação direta da *puella*;

por meio dessa apresentação, já se depreende a importância da aparência da amada na poesia propérciana. Nesse sentido, chama a atenção do leitor o seu aspecto sedutor, uma vez que as primeiras características físicas da amada, além do olhinho que capturou o *poeta-amator* revelado na primeira elegia⁴⁰, destacam de forma clara a sensualidade por meio do enfeite do cabelo, da fina seda e do perfume (MARTINS, 2009, p. 84-86; 2016, p. 210-211).

Ao questionar o excessivo adorno da amada, o poeta destaca o uso de produtos estrangeiros destinados a tal fim, os tecidos de Cós e a mirra da Síria, criticando em seguida o fato de ela se vender por produtos exóticos e assim perder o seu encanto natural. O dístico subsequente conclui o raciocínio relacionando os dois aspectos – o excessivo adorno e o uso de produtos estrangeiros – à questão amorosa, pois “o Amor nu não ama artifícios de beleza” (v. 7-8).

Os dísticos iniciais revelam também que esta é uma elegia endereçada à *puella*, a primeira de Propércio, ainda que a amada não seja nomeada, apenas referida por meio do vocativo *uita*⁴¹. Desde o início, a elegia compõe a imagem de um amante que tenta persuadir a amada a reconsiderar a preocupação excessiva com o embelezamento, fato perceptível desde a crítica ao seu exagerado ornamento até a menção à luxúria com que conclui sua elegia. Para tanto, são introduzidos vários procedimentos ao longo do texto com vistas ao convencimento da amada⁴², como o uso do modo imperativo (*crede mihi*, v. 7, *aspice*, v. 9) e o uso de *exempla*⁴³ (v. 9-24). Desse modo, ao mesmo tempo em que o *poeta-amator* tenta convencer a *puella*, vai se delineando de forma mais clara a imagem dela, composta pelos elementos criticados por ele e que parecem corresponder ao oposto dos *exempla* por ele apresentado.

Os *exempla* estão dispostos em duas sequências: uma que enaltece o encanto da natureza que, sem interferência artificial, é tão fascinante, e outra que enaltece as atitudes de algumas heroínas, que não lançaram mão da beleza dissimulada para conquistar seus amantes. Nota-se que, para além da beleza natural, o poeta enaltece o comportamento das heroínas, cujas atitudes revelam a pudicícia de cada uma delas, como fica claro na conclusão da série de *exempla* (*illis ampla satis forma pudicitia* v. 24), e como já foi percebido por outros

⁴⁰ Boucher (1965, p. 468) destaca a beleza “fascinante” da *puella* que provoca o desejo no homem logo no primeiro olhar, e é a primeira qualidade que podemos depreender de Cíntia no início do *Monobiblos* (1.1.1-2) *me cepit ocellis / contactum nullis ante Cupidinibus* (Cíntia, a primeira, com seus olhinhos, capturou-me, um infeliz).

⁴¹ Martins (2017, p. 176) aponta que esse vocativo revela que Cíntia “é uma narrativa, uma história perfeita e bem construída”.

⁴² Fedeli (1980, p. 90-91) chama a atenção para os aspectos retóricos da elegia, cuja estrutura assemelha-se a de uma suasória.

⁴³ A respeito dos *exempla* nessa elegia e na obra de Propércio, conferir Fatham (2006), Gaisser (1977), Dunn (1985) e Fedeli (2004).

estudiosos, como Martins (2016, p. 206), que assinala:

Allen (1962, p. 140), por sua vez, afirma que o tema do poema não é simplesmente a superioridade da beleza que é natural e sem adornos em relação à beleza plena de decoração artificial e vulgar, assim “beleza natural torna-se agora um sinal externo de uma característica moral: para uma mulher que é casta, sua castidade é um adorno suficiente”.

Assim, enquanto os *exempla* da natureza opõem-se à beleza artificial buscada por Cíntia, os *exempla* das heroínas opõem-se ao comportamento da *puella*; ambos os contrapontos destacam a valorização da beleza física e do ideal de conduta, contrários à imagem de Cíntia delineada nessa elegia até então.

Os *exempla*, elementos comuns na poesia de Propércio, além de revelar a erudição do poeta, são revelantes em vários aspectos, como mostra Fedeli (2004, p. 283):

Dentre os componentes estruturais da poesia de Propércio, o *exemplum* tem um papel de primeira importância: de fato, quando o poeta quer colocar particularmente em evidência um fato que lhe diz respeito – ou que diz respeito a tudo que tange a seu universo poético, ou então quanto ele quer demonstrar a validade de uma norma de um padrão geral, o recurso ao exemplo constitui para ele não somente um expediente útil para conferir a ênfase ao contexto, mas também a maneira de introduzir um elemento dinâmico, capaz de fazer o discurso progredir e de criar conexões oportunas entre essas partes⁴⁴.

Esse elogio à castidade da *puella*, no entanto, distoa do que o poeta apresenta nos primeiros versos da elegia 1.1, em que ele diz que o Amor o ensinou a odiar moças castas. Contudo, como já assinalamos, a elegia 1.2 é toda constituída de forma persuasiva, numa tentativa de fazer a amada abandonar determinados comportamentos que podem culminar em traição, o que o poeta realmente deseja evitar.

Por fim, o *poeta-amator* arremata com a exposição do que seria a *puella* ideal, bela quanto à forma e dotada de habilidades nas artes de Febo, Calíope, Vênus e Minerva.

Percebe-se que para as duas primeiras divindades, Febo e Calíope, há a direta identificação com alguma arte, de modo que Febo está ligado à poesia (*Phoebus sua carmina donet* v. 27), e Calíope à música, representada pela lira (*Aoniamque libens Calliopea lyram* v. 28). Para as duas outras divindades, Vênus e Minerva, não é explicitado nenhum domínio; o

⁴⁴ Parmi les composantes structurales de la poésie de Propertius, l'exemplum tient un rôle de première importance: en effet, quand le poète veut mettre particulièrement en lumière un fait qui le concerne — ou qui concerne tout ce qui touche à son univers poétique —, ou bien quand il veut démontrer la validité d'une norme à caractère général, le recours à l'exemple constitue pour lui non seulement un expédient utile pour conférer de l'emphase au contexte, mais encore le moyen d'introduire un élément dynamique, capable de faire progresser le discours et de créer des liens opportuns entre ses parties.

poeta apenas afirma que a *puella* é adornada se não lhe falta “tudo aquilo que a Vênus e tudo aquilo que a Minerva agrada” (*omnia quaeque Venus, quaeque Minerua probat* v. 30).

Tendo em vista que o poeta diz na elegia 1.1 que está sob o domínio de Cupido (1.1.1-8)⁴⁵ e que Vênus lhe concede noites amargas, isto é, Vênus não lhe propicia noites felizes de amor uma vez que a amada está distante⁴⁶, é inferível que aquilo que agrada a Vênus é tudo o que concerne à arte de amar. Quanto a tudo aquilo que agrada a Minerva, por sua vez, a elegia parece não fornecer qualquer indício do que seria.

Como vimos anteriormente, os domínios de Minerva no século I a. C. eram muitos, quase todos relacionados ao exercício de uma atividade manual, ou técnicas passíveis de serem ensinadas, e em Propércio, seja com o epíteto de Minerva ou de Palas, a deusa aparece em diversos contextos⁴⁷. O domínio ao qual o poeta estaria se referindo nessa elegia é uma questão que não representa consenso entre os pesquisadores: alguns, como Butler e Barber (1933) e Camps (1961), não emitem qualquer opinião a respeito; Richardson (1976, p. 153), por outro lado, fala que as coisas que agradam a Minerva são aquelas atinentes à sagacidade e à inteligência; e para Fedeli (1980, p. 134) é provável que seja uma referência à tecelagem, assim como ocorre na elegia 1.3⁴⁸ e na elegia 3.20⁴⁹. A nosso ver, a última hipótese é a mais plausível.

Discutindo a respeito de a qual domínio estaria o poeta se referindo na elegia 1.2, identificamos (ARRUDA, 2018) alguns elementos que corroboram a hipótese de que o poeta esteja se referindo à arte da tecelagem ao citar o nome de Minerva.

A primeira evidência diz respeito aos exemplos de outros poemas nos quais Vênus e Minerva são colocadas em relação, geralmente de contraste, por meio de suas atividades, respectivamente, o amor e a tecelagem; esses exemplos datam desde os textos homéricos e também ocorrem no período augustano⁵⁰.

A segunda evidência diz respeito ao espelhamento entre as artes do trecho final da elegia 1.2 e os últimos versos da elegia subsequente, em que Propércio explora atividades que podem ser relacionadas a cada uma das divindades mencionadas na elegia anterior. Assim, na elegia 1.2 temos assinaladas as artes de Febo, Calíope, Vênus e Minerva, que correspondem ao ideal de *puella*. Na elegia 1.3, por sua vez, Cíntia aparece fiando um canto na lira de Orfeu, o que retoma as artes da música e da poesia, dons de Febo e Calíope; Cíntia também se

⁴⁵ Ver p. 55.

⁴⁶ Ver p. 41.

⁴⁷ Ver primeira seção do terceiro capítulo (p. 95-100).

⁴⁸ Prop. 1.3.41.

⁴⁹ Prop. 3.20.7.

⁵⁰ Ver as páginas 30-31 ainda neste capítulo.

apresenta como *me miseram*, designação comum do amante, aquele que está sob a influência do amor, portanto, ligado às artes de Vênus; por fim, ela aparece tecendo, arte de Minerva, finalizando assim o espelhamento nas duas elegias⁵¹.

A terceira evidência aponta para o uso do termo *Minerua*, empregado no verso, e indica que o termo é mais frequentemente usado do que *Palas* quando os poetas augustanos referem-se à atividade da tecelagem⁵², da qual a deusa é a patrona.

A essas três evidências, acrescentamos o fato de que, como vimos anteriormente, as duas principais atividades ligadas à Minerva no século I a. C. em Roma são a guerra e a tecelagem, por isso, o poeta estaria se referindo a uma delas; das duas, obviamente, a última é a mais adequada ao ambiente feminino. Consideramos, então, que o poeta refere-se à arte da tecelagem na primeira referência a Minerva na sua obra; e, portanto, ainda que a possibilidade de que ele esteja se referindo à sagacidade e esperteza feminina seja também possível, as evidências revelam que a arte dos fios é a mais plausível nesse contexto.

Desse modo, concluímos o quadro de divindades e seus respectivos domínios: Febo, patrono da poesia, Calíope, patrona da música, Vênus, patrona do amor e, por que não dizer, da elegia praticada pelo poeta, e, por fim, Minerva, patrona da tecelagem. Dentre essas, Vênus tem um papel fundamental, uma vez que é a divindade que patrocina o amor, principal matéria da elegia praticada em Roma, sob cujo domínio ele confessa que está desde os seus primeiros versos.

Notemos, no entanto, que, apesar de Vênus ser uma das divindades mais caras à poesia elegíaca amorosa⁵³, ela e Minerva são colocadas em paralelo no verso (*quaeque Venus, quaeque Minerua*, v. 30), em uma estrutura que destaca uma e outra, tanto visualmente, uma vez que se encontram no meio do verso, circundadas por uma palavra em cada extremidade do verso, como sintaticamente, pela repetição do pronome *quaeque*, que equipara uma e outra.

A relação apresentada no verso, contudo, suscita uma questão importante: Como entendemos Minerva ao lado de Vênus, sendo a elegia amorosa um ambiente tão ligado à Vênus? E ainda, como conciliar duas divindades de domínios tão distintos?

Quanto à primeira questão, o fato de que o poeta estar se referindo à tecelagem ao falar de Minerva e, ao falar de Vênus, está se referindo a todo o contexto elegíaco, permite-nos inferir que Minerva, por meio da arte a ela relacionada, a tecelagem, tem alguma importância na poesia properciana. Nesse sentido, as elegias as quais Minerva e sua arte frequentam, são

⁵¹ Essa elegia é apresentada na íntegra e analisada no terceiro capítulo (p. 116-131).

⁵² Mostramos (ARRUDA, 2018), no entanto, que, diferente do que ocorre nos demais poetas augustanos, os dois epítetos são usados para referir-se à arte da tecelagem nas obras de Ovídio.

⁵³ Ver segundo capítulo (p. 40-51).

particularmente importantes do ponto de vista da compreensão da figura da *puella* elegíaca (como a 1.3 e a 3.6), ou ainda as elegias em que figuram matronas (como Aretusa na 4.3); em suma, elegias que contribuem para a caracterização da amante elegíaca properciana, seja ela Cíntia ou as matronas cujos traços são também elegíacos.

Quanto à segunda questão, o problema é complexo e merece uma discussão mais aprofundada, uma vez que a relação antagônica entre as duas divindades remonta a uma tradição que vem desde os textos homéricos, aos quais Propércio faz referência com frequência⁵⁴, e à qual ele não poderia estar alheio quando insere ambas as atividades no ambiente da *puella*, a complexa figura da amante-elegíaca.

No canto quinto da *Ilíada*, por exemplo, Diomedes faz uma censura a Afrodite quando ela interfere na luta em favor do filho Eneias, lembrando que a ela cabe o papel da sedução (de mulheres ditas fracas):

εἶκε Διὸς θύγατερ πολέμου καὶ δηϊοτήτος·
ἢ οὐχ ἄλλης ὅττι γυναῖκας ἀνάλκιδας ἠπεροπεύεις; (Hom. *Il.* 5.348-349)

Afasta-te, ó filha de Zeus, da guerra e da refrega!
Não te bastas iludires as mulheres na sua debilidade?

Quanto a Atena, também se liga ao ambiente feminino por meio do trabalho com os fios. Na *Odisseia*, por exemplo, quando é mostrado o palácio de Antínoo, as escravas que nele trabalham aparecem exercendo as artes da tecelagem, a qual é referida de forma direta como um dom de Palas Atena:

[...] ὥς δὲ γυναῖκες
ἰστῶν τεχνῆσαι· περὶ γάρ σφισι δῶκεν Ἀθήνη
ἔργα τ' ἐπίστασθαι περικαλλέα καὶ φρένας ἐσθλὰς. (Hom. *Od.* 7.109-111)

[...] assim as mulheres
na arte do tear: sobremodo lhes deu Atena
a técnica de trabalhos bem belos e juízo distinto.⁵⁵

A mesma atividade aparece também sendo exercida por outras figuras femininas na *Odisseia*, como a mãe de Nausícaa, Arete⁵⁶, Penélope⁵⁷, Calipso⁵⁸, Circe⁵⁹ e as Náiades⁶⁰.

⁵⁴ Ver terceiro capítulo em que discutimos as possíveis referências de Propércio aos textos épicos por meio da tecelagem (p. 116-154).

⁵⁵ Todas as traduções da *Odisseia* são de Christian Werner (WERNER, 2014).

⁵⁶ Hom. *Od.* 6.52-53; 6.305-307.

⁵⁷ Hom. *Od.* 15.515-517; 17.96-97

⁵⁸ Hom. *Od.* 5.61-62.

⁵⁹ Hom. *Od.* 10.220-228; 10.254-255.

⁶⁰ Hom. *Od.* 13.105-108.

Na *Iliada*, Atena é frequentemente associada à guerra; no entanto, há ocorrências da relação entre a deusa e o trabalho feminino: no canto 14 (v. 178-180), há referência a um manto que Hera veste tecido pela deusa tecelã; no sexto canto (v. 86-98 e v. 269-278), há referência ao mais belo manto tecido que as troianas oferecem à deusa a fim de que ela seja benigna para a cidade. Em outras passagens, ainda que Atena não seja explicitada, é possível percebermos uma relação da arte de fiar com o ambiente doméstico feminino nas seguintes passagens: no canto 3 (v. 125-128), Helena tece um manto no qual retrata a guerra de Troia; no canto 22, há um símile no qual o fruto do trabalho da fiandeira e o seu parco salário são comparados com a indecisão na qual a guerra se encontra (v. 433-438), e Andrômaca fia no momento da morte de Heitor (448). Essas passagens ajudam a compreender o pressuposto aqui adotado, o de que a representação de uma figura feminina fiando ou tecendo denota o aspecto da arte de Minerva que interessa a este trabalho.

Nesses exemplos, outros aspectos podem ser destacados: enquanto Afrodite exerce seu poder no âmbito da sedução e aquelas mulheres que sucumbem aos seus poderes são tomadas como fracas (ἀνάγκιδας), Atena é tomada como a divindade que, além de ensinar um ofício, às mulheres deu mente prudente (φρένας ἐσθλὰς).

Esses aspectos aparecem também no quinto dos *Hinos Homéricos*, dedicado a Afrodite⁶¹, que delineia o domínio das duas divindades aqui tratadas. Afrodite é apresentada como aquela que “desperta doce desejo”⁶² (γλυκὺν ἔμερον) nos homens, nos deuses e nos animais⁶³ – porém, não tem poder sobre três corações, o de Atena, o de Ártemis e o de Héstia, cujos trabalhos característicos são discriminados⁶⁴. Quanto a Atena, seu domínio é definido nos seguintes versos:

πρώτη τέκτονας ἄνδρας ἐπιχθονίους ἐδίδαξε
ποιῆσαι σατίνας τε καὶ ἄρματα ποικίλα χαλκῷ.
ἥ δέ τε παρθερικὰς ἀπαλόχροας ἐν μεγάροισιν
ἀγλαὰ ἔργ’ ἐδίδαξεν ἐπὶ φρεσὶ θεῖσα ἐκάστη. (*h. Ven.* 5.12-15)

Primeira ensinou ela aos artesãos epictônios
carruagens e irisados carros de bronze fazer.
Em casa, às virgens de pele macia ensinou
os admiráveis trabalhos, ancorando-os nos corações.

⁶¹ Dos *Hinos Homéricos*, três são dedicados à Afrodite (5, 6 e 10). Os dois últimos, no entanto, são bastante curtos e não contribuem muito na nossa pesquisa. O hino 5 narra a história do enlace entre Afrodite e Anquises do qual nasceu Eneias, castigo de Zeus a Afrodite, apaixonar-se por um mortal, em razão das diversas situações em a deusa coloca os deuses e o mortais por conta do amor; o sexto trata do nascimento da deusa e sua acolhida entre os mortais; e o décimo é um elogio à beleza da deusa e do desejo que a deusa engendra.

⁶² Todas as traduções do *Hino Homérico à Afrodite* são de Mary Lafer (LAFER, 2005).

⁶³ *h. Ven.* 1-6.

⁶⁴ *h. Ven.* 16-32.

Notamos que as atividades associadas a Afrodite e às demais deusas, Atena, Ártemis e Héstia, são colocadas em oposição e, como pontuou Strolonga (2012, p. 4)⁶⁵, as de Afrodite “parecem não contribuir de maneira positiva à vida dos humanos como as das outras deusas”, que “supervisionam atividades específicas e essenciais para a subsistência da cultura humana (por exemplo, guerra, tecelagem, fabricação de carroças, caça, dança, sacrifícios)” (STROLONGA, 2012, p. 9)⁶⁶; no que tange a Afrodite, a ausência desses aspectos relacionados à cultura “sugere que ela anula e desafia as convenções sociais, especificamente aquelas que as comunidades organizadas impuseram, nomeadamente o casamento e a monogamia” (STROLONGA, 2012, p. 9)⁶⁷.

Em Safo também encontramos um fragmento (102 V) pelo qual podemos estabelecer alguma relação entre as duas deusas; nele, uma jovem, aparentemente, queixa-se com a mãe pela impossibilidade de continuar a tecer a trama por causa de Afrodite:

γλύκη μαῖτερ, οὐ τοι δύναιμι κρέκην τὸν ἴστον
πόθωι δάμεισα παῖδος βραδίναν δι' Ἀφροδίταν. (Sapph. Frag. 102 V)

Ó doce mãe, não posso mais tecer a trama –
domada pelo desejo de um menino, graças à esguia Afrodite...⁶⁸

Esse fragmento sáfico reporta o diálogo de uma jovem com sua mãe, no qual a filha revela sua impossibilidade (οὐ δύναιμι) de continuar a exercer o trabalho com os fios (κρέκην τὸν ἴστον), porque Afrodite nela instilou o desejo amoroso. Nesse pequeno excerto, além da presença explícita dessa deusa, a de Atena é evocada pela arte da tecelagem.

Analisando o fragmento, Ragusa (2005, p. 366) nota que

Em dois parcos versos, portanto, Safo sintetiza um cenário erótico-amoroso muito apropriado a Afrodite, pois nele se articulam Ἔρως /πόθωι e a típica ação de domar, a ideia de desejo que paralisa e incapacita física e mentalmente o indivíduo, a presença da deusa do amor erótico como a responsável por tais efeitos e a ação de tecer relacionada tanto a Ἔρως quanto a Afrodite.

Além disso, o ambiente retoma o universo feminino e doméstico, ao mesmo tempo em

⁶⁵ *It is apparent that Aphrodite does not seem to contribute in a positive manner to humans' lives, as the other goddesses do.*

⁶⁶ *Athena, Artemis, and Hestia oversee specific activities central to the subsistence of human culture (e.g., war, weaving, chariot making, hunting, dance, sacrifices).*

⁶⁷ *Aphrodite's absence from culture also suggests that she overrides and defies social conventions, specifically those that organized communities imposed, namely marriage and monogamy.*

⁶⁸ Tradução de Giuliana Ragusa (RAGUSA, 2005).

que brinca com a imagem da “tecelagem” praticada por Afrodite, como mostra Ragusa (2005, p. 367):

A forma verbal κρέκην (“tecer”) e o substantivo ἵστον (“trama”) suscitam, de um lado, o universo das mulheres, do οἶκος, ou seja, da “casa” – espaço que, durante, muitos séculos na Grécia, se constituiu como eminentemente feminino, no qual a mulher realizaria, entre outras, a tarefa de tecer – e, de outro, a esfera da δολόπλοκε Afrodite, a “tecelã de ardis”, como diz o Fr. 1 V (v. 2).

Dessa forma, aqui podemos ver uma relação, se não diretamente entre Atena e Afrodite, uma vez que só a última é nomeada, ao menos entre Afrodite e uma atividade que comumente está relacionada a Atena.

Esses exemplos, portanto, demonstram a relação entre Vênus e a arte de amar e entre Minerva e a arte da tecelagem; além disso, revelam a existência de uma tradicional oposição entre as duas divindades quanto ao papel social feminino.

Na poesia augustana, essa oposição pode ser encontrada de forma explícita em alguns autores, como em Horácio, no terceiro livro de *Odes* (3.12), em que é chamada infeliz a moça que não pode entregar-se aos prazeres do amor e do vinho, aplicando o tempo nos trabalhos de Minerva:

Miserarum est neque amori dare ludum neque dulci
mala uino lauere aut exanimari
metuentis patruae uerba linguae.
Tibi qualum Cythereae puer ales, tibi telas
operosaeque Mineruae studium aufert,
Neobule, Liparaei nitor Hebri,
simul unctos Tiberinis umeros lauit in undis (Hor. *Carm.* 3.12.1-7)

É próprio das infelizes não dar prazer a amor,
nem afogar em doce vinho os males
ou, por língua severa, ser turbado.
De ti, Neobule, alado jovem de Citeréia
rouba o cesto; de ti a beleza d’Hebro
Lipareu, teia e esforço de Minerva
operosa, ao lavar n’água do Tibre ombros untados.⁶⁹

Em Ovídio também temos os célebres versos da *Arte de amar* em que o poeta repreende as mulheres que, estando com seus amados, não esquecem o trabalho com a lã⁷⁰, ou, também na *Arte de amar*, quando ele pede que se afastem de seus livros aquelas cujas

⁶⁹ Tradução de Elpino Duriense (HASEGAWA, 2015).

⁷⁰ Ov. *Ars.* 2.685-686.

roupas chegam aos pés⁷¹, em referência às matronas, relacionadas, por sua vez, à tecelagem⁷². E mesmo em Propércio, como já mencionamos brevemente, a oposição é usada para contrapor o comportamento da *puella* ao comportamento desejado a uma mulher, representado por Penélope (2.9a).

Diante dessa configuração, seria estranho pensarmos na presença de Minerva no ambiente elegíaco e ainda mais na figura da *puella* que vai sendo construída ao longo das elegias, desde os primeiros versos de Propércio, em que o poeta diz que, ao ser capturado pelos olhinhos de Cíntia, o Amor o ensinou a odiar mulheres castas (*donec me docuit castas odisse puellas*, Prop. 1.1.5) e a própria figura da *puella*, como mostrada ao longo de sua obra, por exemplo, nas elegias 1.15, 2.6 e 2.9a, é vista como pérfida (*perfida*, 2.9a.28, 1.15.2) e atrevida (*audax*: 1.15.27), e comparada às mais famosas cortesãs da Grécia, Laís, Taís e Frine (2.6.1-6); ou seja, o Amor o ensinou a odiar alguém que tende a ir ao encontro do ideal esperado pela sociedade romana, representado em grande parte, desde muitos séculos, pelo trabalho feminino com a lã.

Sabendo disso, voltamos à pergunta, como entendermos Vênus e Minerva colocadas lado a lado (*quaeque Venus, quaeque Minerva*) em uma elegia tão importante para a compreensão da figura da *puella* e da poesia properciana como um todo, mostrando um paralelismo entre duas divindades que mais frequentemente se opõem, seja do ponto de vista poético, seja do ponto de vista social?

Observe-se que toda a construção é feita em torno da *puella* como vem sendo feita toda a elegia, e talvez esse seja o ponto da questão.

O primeiro ponto a ser discutido é o fato de as duas deusas aparecerem em torno da figura da *puella*. Ora, a *puella*⁷³ caracteriza-se como a praticante das artes de Vênus, a arte de amar e as artes adjacentes que, de alguma forma, favorecem o relacionamento e a poesia amorosa, tais como a música, a dança e a poesia. Nesse contexto, deve-se pensar como a arte da tecelagem interage com esse grupo de artes que, entre si, dialogam muito bem, mas que não parecem se coadunar com a arte de Minerva, visto que ela vem de uma tradição que justamente se opõe ao comportamento representado pelas demais técnicas.

A *puella*, apesar de um construto poético, é ainda uma personagem feminina e ser composta tecendo é sem dúvida um dado relevante para a verossimilhança da sua composição, tendo em vista a grande importância da atividade no cotidiano de uma mulher

⁷¹ Ov. *Ars.* 1.31-32.

⁷² Este tópico é discutido no terceiro capítulo (p. 94-156).

⁷³ A figura da *puella* será melhor discutida no segundo capítulo (p. 51-93).

romana, porém, isso não parece exatamente se relacionar bem com o comportamento da *puella* e com as outras técnicas que ela aparece executando.

A *puella* elegíaca possui um comportamento que nos permite inferir que ela é uma mulher livre e independente, dotada de habilidades em diversas áreas, música, poesia, dança e poesia, por exemplo, e é a outra face do par de amantes, formado por ela e o poeta, que torna a poesia amorosa possível. Além disso, seu comportamento não difere muito do comportamento do amado, de modo que podemos inferir que ambos são construtos poéticos dentro do relacionamento/poesia no qual eles se inserem. Por fim, dentre as semelhanças entre os dois, está a habilidade poética.

Por outro lado, também não podemos esquecer que o ato de tecer muitas vezes é usado no sentido figurado como sinônimo de composição poética; nesse sentido o exemplo do trecho das *Metamorfoses* de Ovídio, é significativo, pois mostra a própria Minerva em disputa com Aracne (6.53-145), tecendo episódios referentes aos deuses:

illic et Tyrium quae purpura sensit aenum
 textur et tenues parui discriminis umbrae;
 qualis ab imbre solent percussis solibus arcus
 inficere ingenti longum curuamine caelum;
 in quo diuersi niteant cum mille colores,
 transitus ipse tamen spectantia lumina fallit:
 usque adeo, quod tangit, idem est; tamen ultima distant.
 illic et lentum filis inmittitur aurum
 et uetus in tela deducitur argumentum. (Ov. *Met.* 6.61-69)

Ali é tecida não só a púrpura que sentiu o caldeirão tírio,
 como são as tênues sombras, separadas por finos matizes,
 tal como o arco-íris, quando os raios do sol são atingidos pela chuva,
 costuma colorir em ampla curva a extensão do céu.
 Embora brilhem nele mil cores diversas, a passagem de uma à outra,
 contudo, engano os olhos do espectador, a tal ponto são próximas
 as cores que se tocam e tanto diferem das mais afastadas.
 Ali também se entrelaça nos fios o dúctil ouro
 e na teia borda-se uma história antiga.⁷⁴

Esse trecho antecede a ação de tecer/narrar as histórias das duas personagens. Minerva tece a disputa entre Atena e Posêidon pelo nome da cidade de Atenas e os doze deuses; tece Júpiter, real, no centro; Netuno e seu tridente, e ela própria, com um escudo. Tece ainda quatro combates, um em cada canto do tecido, nos quais se revela o poder dos deuses (6.70-102). Aracne, por sua vez, tece as aventuras dos imortais, Zeus disfarçado ora de touro (mito de Europa), ora de cisne (mito de Leda); depois Netuno, também na forma de touro (mito de

⁷⁴ Todas as traduções das *Metamorfoses* são de Domingos Lucas Dias (DIAS, 2017).

Alcíone) e, em seguida, de carneiro (mito de Teófane); Febo, disfarçado de camponês; Baco, disfarçado de uvas; e Saturno, que sob a forma de um cavalo gerou o dúplice Quíron (6. 103-128). Em suma, Minerva tece a glória dos deuses, enquanto Aracne tece os crimes deles⁷⁵.

Temos a composição de um trabalho têxtil que ao mesmo tempo sugere o fazer poético, identificável em diversos pontos do episódio, e de forma muito clara no último verso do excerto por meio do verbo *deducitur*⁷⁶, usado tanto no contexto da tecelagem como no da poesia, o mesmo usado no próêmio da obra⁷⁷, e do termo *argumentum* (assunto, tema, conteúdo, qualquer representação artística), também usado para vários contextos.

O uso do verbo nos dois contextos, como foi visto em Ovídio, é comum na poesia latina. Em Catulo 64, por exemplo, ele aparece com sentido de tecer:

laeua colum molli lana retinebat amictum,
dextera tum leuiter **deducens fila** supinis
formabat digitis; (Catul. 64.311-313)

na esquerda, a roca envolta em lã macia; o fio,
a destra, leve, ora a puxar, lhe punha forma,
de erguidos dedos⁷⁸

E em outro trecho das *Metamorfoses* de Ovídio:

e quibus una leui **deducens pollice filum**
‘dum cessant aliae commentaeque sacra frequentant,
nos quoque, quas Palas, melhor dea, detinet’ inquit,
‘utile opus manuum uario sermone leuemus. (Ov. Met. 4.36-39)

puxando o fio com polegar ligeiro uma delas disse:
“Enquanto outras sossegam e tomam parte em rituais inventados,
alivemos nós, a quem Palas, a melhor das deusas, aqui retém,
a útil ocupação das mãos com uma história pitoresca.

O mesmo verbo usado para se referir à composição poética é atestado em Horácio:

cum lamentamur non adparere labores
nostros et tenui **deducta poemata** filo (Hor. Ep. 2.1.224-225)

ao lamentar que nossos esforços e os poemas
tecidos em sutil fio não foram notados⁷⁹;

⁷⁵ Ov. Met. 6.131.

⁷⁶ João Angelo Oliva Neto, na apresentação à tradução das *Metamorfoses* de Domingos Lucas Dias (DIAS, 2017, p. 23-24), assim define esse verbo “o prefixo *de* indica movimento de cima para baixo, a designar o tecido que se vai formando no tear (...), não muito diferente do texto que já se grafava na página antiga também de alto a baixo”.

⁷⁷ Ov. Met. 1.4.

⁷⁸ Todas as traduções de Catulo são de João Angelo Oliva Neto (OLIVA NETO, 1996).

E duas vezes nos *Tristia* de Ovídio,

carmina proueniunt animo **deducta** sereno (Ov. *Tr.* 1.1.39)

Poemas fluem fiados por ânimo sereno⁸⁰:

ipse nec emendo, sed ut hic **deducta** legantur,
non sunt illa suo barbariora loco. (Ov. *Tr.* 5.1.71-72)

Sequer os corrijo: como daqui fiados, sejam lidos;
não são eles mais bárbaros que o lugar.

Estaria então o poeta se referindo a essa analogia possível entre a tecelagem e o ato de compor poesia?

Tal questão não deve ser deixada de lado visto que, do ponto de vista poético, é possível identificarmos para cada uma dessas divindades alguma associação com determinado tipo de escrita poética: Febo é associado à poesia em geral e por vezes à lírica; como mostra Fedeli (1980, p. 106-107), a menção a Calíope, nesse verso, pode ser um caso em que o nome de uma das Musas representa todas⁸¹; Vênus é associada à poesia de temática erótica. Minerva parece não ter uma identificação direta com algum gênero; mas, como mostraremos, parece ganhar em Propércio uma associação, ou pelo menos uma forte aproximação, com a poesia épica⁸².

Considerando que todas as artes referidas no trecho da elegia 1.2 estão de alguma forma ligada à prática poética, ficaria então a arte de Minerva fora desse campo semântico? Ou, sem deixar de lado a possibilidade do significado denotativo, estaria sendo usada no sentido de composição poética?

Voltaremos a essas questões ao final do estudo.

4. Conclusão do capítulo

Percebemos que, sobretudo no século I a. C., Vênus e Minerva possuem papéis importantes e cada uma a seu modo influencia a sociedade romana da época, trazendo consigo resquícios de suas histórias na cultura greco-romana e na literatura.

⁷⁹ Tradução de Bruno Francisco dos Santos Maciel (MACIEL, 2017).

⁸⁰ Todas as traduções dos *Tristia* de Ovídio são de Júlia Batista Castilho de Avellar (AVELLAR, 2015).

⁸¹ As funções de cada uma das Musas não são bem definidas até século 2 d. C.

⁸² Ver o terceiro capítulo desta dissertação (p. 94-156).

Quanto à figura de Minerva, podemos perceber que são poucas as diferenças entre a divindade romana e a Atena grega, sobretudo no que diz respeito ao trabalho feminino. Notamos também que tal atividade se associa a uma postura feminina moralizante, construída desde muitos séculos (e é difícil separar essa associação), e que em ambiente romano tal associação é também explorada – especialmente em Propércio frequenta importantes elegias.

Quanto à figura de Vênus, percebemos que é complexa do ponto de vista social e histórico, de modo que no período augustano a divindade possui uma gama de denominações e características adquiridas ao longo de alguns séculos. Assim, as primeiras noções da divindade, inicialmente ligada ao poder propiciatório, adquirem um significado a mais, associado à Afrodite Grega, estreitamente ligado à sensualidade e ao amor erótico desde os textos homéricos, ampliado no Período Helenístico e explorado pelos romanos, com seu apogeu nos elegíacos.

Outro ponto que devemos ressaltar é a identificação das duas deusas com determinados comportamentos, de forma que frequentemente, desde Homero até a poesia augustana, são colocadas em oposição por representarem distintos papéis sociais. Quanto a Propércio, julgamos que tal oposição não lhe passa despercebida, uma vez que ele mesmo a explora (por exemplo, na elegia 2.9a e na elegia 4.5). Portanto, devemos observar a atividade da tecelagem nas elegias propercianas como elementos importantes que dialogam com aspectos particulares do seu tempo, sejam eles poéticos ou sociais.

Uma possível exceção para essa falta de relação entre as duas divindades seria o fato de as duas compartilharem certa importância no mundo bélico romano, Minerva em razão de uma tradição guerreira que remonta desde a Atena grega e Vênus em razão dos acontecimentos do século I a. C., sobretudo os que envolvem César e Pompeu, no entanto, isso não chega a ser um fator que ligue as duas deusas de forma muito evidente. Voltaremos a essa questão ao tratarmos de Minerva na poesia properciana.

Quanto à menção das duas deusas logo na segunda elegia, percebemos que tal fato revela a importância que ambas as divindades têm na poesia de Propércio; a de Vênus já era de se esperar, uma vez que ela participa do ambiente elegíaco-amoroso de modo muito particular, conforme veremos no segundo capítulo; por outro lado, Minerva que, via de regra, não faz parte desse ambiente senão por contraponto, insere-se na construção da figura da *puella* e contribui ainda mais na composição dessa complexa *persona*.

Nessa composição, a elegia 1.2 assume um papel de ponto de partida da compreensão dos elementos que anunciam a *puella*, já que apresentam características e posturas da *puella* que repercutem ao longo das demais elegias e podem ser encontrados em diversos momentos

nos quatro livros de Propércio.

Dentre essas características destacam-se as menções às deusas Vênus e Minerva, colocadas em paralelo na construção ainda que em um ambiente no qual é reconhecido domínio da primeira. Tal menção destaca as várias nuances da amante elegíaca, a possibilidade de situações diversas envolvendo essa *persona*, como veremos na segunda seção do capítulo subsequente.

Capítulo II – Vênus e a *puella*

Vênus aparece na poesia como uma das divindades propiciadoras do amor, uma das características apontadas no início do *Da natureza das coisas*, de Lucrécio (1.1-9), e nos versos que o precedem e que são considerados um hino à deusa (1.1-49). Nesse sentido, na poesia amorosa, sua presença é ainda mais evidente e significativa, visto que é nesse assunto, o erótico, compartilhado por diversos gêneros (como a comédia, a lírica e a elegia amorosa) que a deusa exerce maior domínio.

Na elegia erótica romana, ela exerce um papel ainda mais importante visto que participa de diversas noções que ajudam na compreensão da relação entre os dois amantes elegíacos, bem como da própria elegia de temática amorosa. Nesse sentido, a deusa é às vezes tomada como a divindade que propicia o relacionamento amoroso, ou tomada como sinônimo dessa relação, ou ainda sinônimo da poesia praticada pelo poeta, de forma a interagir com todo o campo semântico instaurado nessas elegias.

A *puella* e o *poeta-amator* possuem comportamentos similares em relação à sociedade e com isso revelam-se ambos como praticantes das artes de Vênus, a divindade que patrocina o amor-poesia deles. Essas artes dizem respeito tanto ao processo de sedução como de gerenciamento do amor¹; dessas artes o *poeta-amator* é o *magister*² e também um combatente³. Dessas artes, também a *puella* é praticante⁴ e combate junto ao *poeta-amator*⁵. Por tudo isso, ambos são praticantes das artes de amar, e, consequentemente, das artes de Vênus.

Neste capítulo, discutimos como Vênus aparece na poesia properciana e qual seu papel na compreensão da poesia e da relação entre os amantes elegíacos, analisamos a figura da *puella* em Propércio enquanto praticante das artes de Vênus e como o comportamento dela diverge do esperado pela sociedade romana. Assim, na primeira seção, discutimos Vênus como propiciadora do amor cantado nos poemas elegíacos, a relação da deusa com a *militia amoris*, e investigamos o relacionamento e a poesia elegíaca como uma arte de Vênus, da qual o poeta é *magister* e os dois amantes são exímios praticantes, e, por fim, discutimos o uso de episódios em que Vênus é usada como exemplo de amante. Na segunda seção, analisamos a

¹ Ov. *Ars am.* 2.11-12.

² Prop. 1.1.35-38; Tib. 1.4.77-80; Ov. *Ars am.* 1.1.1-8.

³ Ov. *Am.* 1.9.1-2.

⁴ Prop. 1.2.27-30.

⁵ Prop. 3.20.19-20; Tib. 1.1.73-74.

puella enquanto a praticante das artes de Vênus, e discutimos os aspectos que contribuem para a compreensão da figura da *puella*: a beleza, o domínio sobre o amante, a inconstância de suas palavras, as questões que fazem dela um construto poético, uma *scripta puella*⁶ e as habilidades nas diversas artes que a configuram como *docta*. Na última seção, a questão da moralidade relacionada à *puella*, as ações que não condiziam com o esperado pela sociedade, que parecem dizer respeito à arte de Vênus, para isso investigamos duas figuras históricas (Clódia e Semprônia), cujas ações muito se aproximam das ações da *puella*.

1. Vênus e o amor elegíaco

A primeira vez que Vênus aparece na poesia de Propércio é nos versos finais da primeira elegia, quando o poeta comenta seu estado passionai:

in me nostra Venus noctes exercet amaras,
et nullo uacuu tempore defit Amor. (Prop. 1.1.33-34)

Contra mim, a nossa Vênus suscita noites amargas,
e em nenhum momento o Amor ocioso me abandona.

O trecho deixa entrever algumas questões importantes para a compreensão da imagem da deusa na poesia erótica. Primeiramente, nota-se que o poeta se refere a ela como *nostra Venus* (nossa Vênus) que permite duas interpretações, conforme Fedeli (1980, p. 85-85): uma em que a deusa é tomada como a divindade a quem ele serve, e outra em que o *nostra* diz respeito aos enamorados de um modo geral que a ela servem. De qualquer forma, mesmo na segunda interpretação, o poeta inclui-se no grupo daqueles que cultuam a divindade. O segundo ponto que deve ser considerado é o fato de o nome da deusa poder ser interpretado como sinônimo do relacionamento entre os amantes elegíacos; assim, uma vez que *nostra Venus*, isto é, nosso amor, não comparece ao leito, ou seja, uma vez que a amada se encontra ausente, o poeta vive noites amargas. Felizmente, uma interpretação não anula a outra e a possibilidade de uma ambiguidade na expressão não é um total absurdo, já que estamos tratando de poesia, e tal construção é perfeitamente possível por meio do jogo elegíaco.

Por fim, o outro ponto que deve ser ressaltado é o caráter malfadado da paixão amorosa do poeta (*uacuu Amor*), que além de ser insaciável (FEDELI, 1980, p. 86), não cessa em momento algum (*nullo tempore*), destacando assim o que havia sido apresentado nos primeiros versos da elegia em que o estado do amante é semelhante ao de um doente.

⁶ Ver Wyke (2002, p. 46-77).

Retomando a temática do amor como uma doença apresentada nos primeiros versos de Propércio, o *poeta-amator* caracteriza-se como alguém de aparência débil, o que, no entanto, é contrastado com seu vigor no ato de Vênus:

sed tibi si exilis uideor tenuatus in artus,
falleris: haud umquam est culta labore Venus.
percontere licet: saepe est experta puella
officium tota nocte ualere meum. (Prop. 2.22a.21-24)

Mas se pareço fraco a ti, nos meus membros franzinos,
engana-te: nunca me cansa os trabalhos de Vênus.
Podes perguntar: muitas vezes a moça comprovou
que meu dever dura a noite inteira.

Um dos principais pontos a serem destacados, e provavelmente o mais importante no tocante à imagem da deusa em Propércio, é o fato de o intercuro amoroso entre a *puella* e o poeta ser representado como os trabalhos de Vênus, aos quais os dois amantes se entregam:

cum fuerit multis exacta trientibus hora,
noctis et instituet sacra ministra Venus,
annua soluamus thalamo sollemnia nostro,
natisque tui sic peragamus iter. (Prop. 3.10.29-32)

Quando o tempo passar, depois de muitos copos,
e Vênus, nossa servidora, começar os cultos noturnos,
cumpramos, sobre nosso tálamo, a celebração anual,
e concluamos assim a jornada do teu aniversário.

denique ubi amplexu Venerem promiseris empto,
fac simules puros Isidis esse dies. (Prop. 4.5.33-34)

Enfim, quando prometeres Vênus num abraço pago,
finges estar nos dias de abstinência dedicados a Ísis.

sed neque suppletis constabat flamma lucernis,
reccidit inque suos mensa supina pedes;
me quoque per talos Venerem quaerente secundam,
semper damnosi subsiluire canes. (Prop. 4.8.43.46)

Mas nem a chama se mantinha nas lucernas cheias,
e até a mesa caiu de pés para cima.
E eu também, nos dados, procurando uma Vênus favorável,
mas sempre saltavam os malditos cães.

Além disso, ocorre também, na poesia de Propércio, a referência à deusa como sinônimo da poesia por ele praticada:

aetas prima canat Veneres, extrema tumultus:

bella canam, quando scripta puella mea est. (Prop. 2.10.7-8)

Que a juventude cante Vênus, e a velhice os conflitos:
cantarei as guerras, após cantar a minha amada.

A noção de que Vênus é a divindade que proporciona e possibilita o encontro entre os dois amantes é a mais explorada nas elegias de Propércio, como na elegia 4.7, em que a *puella*, depois de morta, relembra que outrora a deusa mantinha os dois amantes unidos:

saepe Venus triuio commissa, et pectore mixto
fecerunt tepidas proelia nostra uias. (Prop. 4.7.19-20)

Muitas vezes, na encruzilhada, Vênus punha-nos em combate e,
com os corpos unidos, nossas batalhas tornavam morna a estrada.

O mesmo ocorre quando, na elegia 4.3, Aretusa também diz que é Vênus quem mantém a chama do seu amor acesa:

hanc Venus, ut uiuat, uentilat ipsa facem. (Prop. 4.3.50)

a própria Vênus ventila esta chama para que viva.

Visto que Vênus propicia o encontro amoroso dos amantes elegíacos, é comum que a ela o poeta faça os agradecimentos quando o intercuro é bem-sucedido:

pulsabant alii frustra dominamque uocabant:
mecum habuit positum lenta puella caput.
haec mihi deuictis potior uictoria Parthis,
haec spolia, haec reges, haec mihi currus erunt.
magna ego dona tua figam, Cytherea, columna,
taleque sub nostro nomine carmen erit:
HAS PONO ANTE TVAM TIBI, DIVA, PROPERTIVS AEDEM
EXVVIAS, TOTA NOCTE RECEPTVS AMANS. (Prop. 2.14.21-28)

Outros batiam na porta em vão, e chamavam a minha dona:
preguiçosa, comigo, a menina repousou a cabeça.
Esta é, para mim, uma vitória maior que cativar os Partos,
este será meu espólio, meus reis e minhas carruagens.
Grandes ofertas deporei em teu umbral, Cítéria,
e com meu nome estará os seguintes versos:
TAIS PRENDAS, Ó DEUSA, DIANTE DE TEU TEMPLO, PONHO, EU,
PROPÉRCIO, O AMANTE ACEITO TODA A NOITE.

Notamos que o trecho dialoga com uma prática de devoção aos deuses em que, alcançada uma graça, o suplicante depõe no templo da divindade a quem ele atribui o favor alguma oferta. No caso do amante elegíaco, que é também poeta, tal oferta é um poema, um

dístico no qual se identifica a dádiva alcançada. Além de ele brincar com a oferta dele já ser o poema, o poeta brinca com outro tipo de poesia próximo da elegia por compartilharem o mesmo ritmo, o epigrama votivo, “manifestação de agradecimento por um voto realizado pelos deuses” (OLIVA NETO, 2013, p. 117), previsto na *Arte poética* de Horácio, como um dos temas possíveis em dístico elegíaco, ao lado dos lamentos e das elegias tênues (OLIVA NETO, 2013, p. 116-118)⁷.

Por outro lado, além de divindade que possibilita amor dos elegíacos, Vênus aparece também como a divindade que pode interferir para que tal encontro não ocorra ou, se ocorrer, seja mal-sucedido. Assim, são comuns as preces contrárias endereçadas a Vênus, nas quais o poeta ou a *puella* imprecam contra o relacionamento do seu amado ou sua amada e um(a) rival. Por exemplo, na elegia 2.16, em que Cíntia aparece relacionando-se com outro homem, um rico pretor da Ilíria, o poeta imprecam contra o rival e pede a Vênus que venha em seu favor:

barbarus exutis agitat uestigia lumbis,	27
et subito felix nunc mea regna tenet!	
at tu nunc nostro, Venus, o succurre dolori,	13
rumpat ut assiduis membra libidinibus! (Prop. 2.16.27-28, 13-14)	14
O bárbaro expõe suas marcas, balançando as ancas,	27
e feliz, de repente, agora tem o meu reino!	
Mas, agora, tu, Vênus socorre a minha dor,	13
que ele rompa os membros no meio de tanto prazer!	14

Na elegia 2.21, o poeta usa o mesmo procedimento para imprecam contra um rival; dessa vez, no entanto o rival é também um escritor, muito provavelmente de poesia (FLORES, 2014, p. 366), chamado Panto:

a quantum de me Panthi tibi pagina finxit,	
tantum illi Pantho ne sit amica Venus! (Prop. 2.21.1-2)	
Ah, Panto! Quanto mentes a meu respeito em teus escritos,	
tanto seja Vênus inimiga a este Panto!	

E na elegia 3.6 em que a *puella*, distante do amado e acusando-a de estar com outra deseja que Vênus durma nas noites do poeta, isto é, que os atos de Vênus não se concretizem:

“si non uana canunt mea somnia, Lygdame, testor,	
poena erit ante meos sera sed ampla pedes,	
putris et in uacuo texetur aranea lecto:	

⁷ Hor. *Ars.* 75-58.

noctibus illorum dormiet ipsa Venus.” (Prop. 3.6.31-34)

“Se meus sonhos não predizem em vão, Lígdamo, afirmo
que o castigo virá tardio, mas grave, diante dos meus pés:
aranha imunda tecerá no teu leito vazio,
e a própria Vênus dormirá nas suas noites.”

Esses exemplos nos indicam que há uma conexão muito estreita entre a poesia e relação amorosa dos amantes elegíacos, o que, em um plano maior, revela a afinidade dessas duas situações, as quais, na elegia amorosa, se confundem de tal forma que nem sempre é possível dizermos se o poeta está se referindo ao âmbito poético ou amoroso. Tudo isso legitimado em torno da figura de Vênus.

1.1. *Vênus e a militia amoris*

Discutimos no primeiro capítulo que uma das acepções ligada à Vênus no século I a. C. diz respeito à temática guerreira. Essa temática e a própria Vênus são pontos caros ao período augustano, em razão de alguns episódios bélicos envolverem Júlio César e Augusto. Dois dos acontecimentos mais importantes nessa questão são: a batalha de Júlio César contra Pompeu (em que os chefes de ambos os lados diziam ser auxiliados pela deusa), da qual Júlio César foi vencedor, e a batalha do Ácio (31 a. C.) entre Augusto e Marco Antônio. À importância desses episódios soma-se o fato de os romanos e particularmente a *gens Iulia*, da qual faziam parte ambos os Césares, serem considerados descendentes de Vênus e por ela serem protegidos. Tais causas conferem à deusa também um caráter guerreiro, o qual o poeta elegíaco não ignora, pelo contrário, também explora nas suas poesias.

Na elegia 3.4, o poeta explicita a possível relação genealógica que une o *princeps* e Vênus:

ipsa tuam serua prolem, Venus: hoc sit in aeuum,
cernis ab Aenea quod superesse caput. (Prop. 3.4.19-20)

Tu, Vênus, conserva a tua prole! Viva pelos séculos este,
o qual vês da progênie de Eneias descender!

Na elegia 4.1 o poeta, além de relacionar mais uma vez os romanos, e em especial a *gens Iulia*, aos troianos por meio de Iulo, filho de Eneias – filho, por sua vez, de Vênus –, atribui as vitórias de Augusto ao auxílio da deusa:

hinc animi uenere Deci Brutique secures,

uexit et ipsa sui Caesaris arma Venus,
arma resurgentis portans uictricia Troiae:
felix terra tuos cepit, Iule, Deos. (Prop. 4.1.45-48)

Daqui vieram a coragem de Décio e as segures de Bruto, 45
e a própria Vênus trouxe as armas do seu César,
trouxe as armas vencedoras da Tróia renascida:
feliz a terra, Iulo, que acolheu os teus deuses.

Por outro lado, sabe-se que “a elegia erótica era um gênero tal que se podia brincar tanto com as coisas santas quanto com a moral e o dever de fazer carreira pública para servir à pátria” (VEYNE, 2015, p. 53). O poeta também explora a face guerreira de Vênus, ambientando-a na relação amorosa entre ele e a *puella*. Assim, a temática bélica é associada à *militia amoris*, a qual, por seu turno, é relacionada à deusa:

quam multae ante meis cedent sermonibus horae,
dulcia quam nobis concitet arma Venus! (Prop. 3.20.19-20)

E muitas horas passaremos em colóquios,
antes que Vênus nos incite às doces armas!

A *militia amoris* é caracterizada pelo posicionamento do poeta elegíaco que diz não querer “seguir carreira política, muito menos uma carreira bélica; as suas lutas são travadas na cama, sua milícia é somente a do amor, que por vezes pode até ser representado como um general triunfante” (FLORES, 2014, 16)⁸, contrapondo-se à cultura bélica romana.

Como todos os pontos discutidos aqui, o poeta imbrica os seus amores e sua poesia, de modo que, ao falar do seu relacionamento amoroso, reporta-o como a *militia* de Vênus e, ao falar da sua poesia, reporta-a da mesma forma:

“at tu finge elegos, fallax opus (haec tua castra!),
scribat ut exemplo cetera turba tuo.
militiam Veneris blandis patiere sub armis,
et Veneris pueris utilis hostis eris.” (Prop. 4.1.135-138)

“Mas tu forja elegia, obra enganosa (este é teu exército!),
que uma multidão escreva seguindo o teu exemplo.
Com as doces armas servirás à milícia de Vênus,
e aos filhos de Vênus serás um útil rival.”

Ovídio, no primeiro livro dos *Amores*, em uma elegia totalmente dedicada à temática da *militia amoris*, discute as semelhanças entre o soldado e o amante:

⁸ Ver Gale (1997) e Murgatroyd (1975).

militat omnis amans et habet sua castra Cupido;
Attice, crede mihi, militat omnis amans. (Ov. *Am.* 1.9.1-2)

Milita todo amante, e tem quartéis Cupido;
Ático, crê, milita todo amante.

quos petiere duces animos in milite forti,
hos petit in socio bella puella uiro.
peruigilant ambo; terra requiescit uterque;
ille fores dominae seruat, at ille ducis. (Ov. *Am.* 1.9.5-8)

O vigor que ao soldado o general exige,
este exige ao parceiro a bela moça.
Pernoitam ambos; deitam-se à terra; um guarda
a porta da amada; a do general o outro.

Tibulo, que foi de fato um soldado e acompanhou Mecenas, também se afirma como um combatente das armas de Vênus, desde sua primeira elegia:

Nunc leuis est tractanda Venus, dum frangere postes
non pudet et rixas inseruisse iuuat;
hic ego dux milesque bonus: uos, signa tubaeque,
ite procul, cupidis uulnera ferte uiris⁹. (Tib.1.1.73-76)

Vamos à leve Vênus, enquanto não peja
quebrar umbrais e agrada travar rixas.
Aqui sou bom soldado e chefe; insígnias, tubas,
ide longe, levai aos homens ávidos.

Voltando a Propércio, na elegia 2.14¹⁰, o poeta compara, de um lado, passar uma noite com Cíntia e, de outro vencer os partos, e revela que a noite com Cíntia será maior vitória do que vencer esse inimigo; depois da tal noite, o poeta declara que fará uma oferenda à Citereia. Além do diálogo com o epigrama votivo, esse trecho também dialoga com a questão da conquista em contexto bélico, por meio da referência à própria vitória (*uictoria*), aos espólios (*spolia*), aos reis (*reges*) e carruagens (*currus*).

Por fim, se a *militia amoris* diz respeito tanto ao ato amoroso como à poesia, Propércio serve-se dela como uma forma de jogar com a ambiguidade desses dois âmbitos e dialogar com a épica guerreira:

seu nuda erepto mecum luctatur amictu,
tum uero longas condimus Iliadas; (Prop. 2.1.13-14)

Se nua, ela combate comigo, depois de tirar o manto,

⁹ Todas as traduções de Tibulo são de João Paulo Matedi Alves (ALVES, 2014).

¹⁰ O trecho que já foi apresentado nas páginas 43-44.

então compomos verdadeiramente longas *Iliadas*.

Portanto, do ponto de vista poético, a *militia amoris* opõe-se à épica guerreira, representada aqui pela *Iliada*. Ao analisar esses versos Fedeli (2005, p. 55), observa que

o significado do dístico está encerrado no paralelo estabelecido entre as batalhas eróticas e as da *Iliada*, porque implicitamente a poesia amorosa, que as lutas na cama inspiram, é colocada no mesmo nível da épica homérica. O poeta, em suma, deixa claro que não precisa escrever poemas épicos, porque é a mulher amada que lhe oferece, na experiência cotidiana, o material para *longae Iliades*¹¹.

Assim, o que temos nesse dístico é uma epopeia na cama, cujo combate não ocorre entre heróis, mas entre amantes, em uma transposição da temática épica para a elegia.

1.2. A arte de Vênus

Outro aspecto relevante em relação a Vênus e à elegia amorosa é o fato de o poeta apresentar o ato de amar e sua poesia como uma arte, da qual Vênus é a patrona e da qual ele, além de praticante, é o *magister*; acerca desse assunto, a *Arte de amar* de Ovídio é particularmente interessante:

siquis in hoc artem populo non nouit amandi,
hoc legat et lecto carmine doctus amet.
arte citae ueloque rates remoque moentur,
arte leues currus: arte regendus amor.
curribus Automedon lentisque erat aptus habenis,
Tiphys in Haemonia puppe magister erat:
me Venus artificem tenero praefecit Amori;
Tiphys et Automedon dicar Amoris ego. (Ov. Ars. 1.1-8)

Se alguém das nossas gentes não conhece a arte de amar,
leia este canto; e, depois de o ter lido, entregue-se, com sabedoria, ao amor.
E a arte e as velas e os remos que fazem mover as naus,
é a arte que faz mover, ligeira, a quadriga. E a arte que deve reger o Amor.
Era hábil Automedonte nas corridas e no manejo das rédeas;
Tífis, na proa Hemônia, era um mestre;
a mim, Vênus me designou o artesão do Amor;
o Tífis e o Automedonte do Amor, assim me hão de chamar.¹²

¹¹ Il significato del dístico è racchiuso proprio nel parallelo instaurato fra le battaglie erotiche e quelle dell'Iliade, perché implicitamente la poesia d'amore, che i combattimenti sul letto ispirano, è collocata allo stesso livello dell'epica omerica. Il poeta, insomma, fa capire che non ha alcun bisogno di scrivere poesia epica, perché è la donna amata a offrirgli, nell'esperienza quotidiana, la materia per longae Iliades.

¹² Todas as traduções da *Arte de Amar* são de Carlos Ascenso André (ANDRÉ, 2011).

Note-se que o poeta revela que foi Vênus quem o designou *artifex* dessa arte, a qual ele exerce por meio da poesia, enquanto poeta e *amator*, e na qual ele tem tanta experiência que assume a figura do *magister*.

A mesma associação da arte de amar com a figura de Vênus, da qual o poeta é *magister*, ocorrera em Tibulo:

gloria cuique sua est: me, qui spernentur, amantes
consultent; cunctis ianua nostra patet.
tempus erit, cum me Veneris praecepta ferentem
deducat iuuenum sedula turba senem. (Tib. 1.4.77-80)

Todos têm sua glória: tenho a porta aberta
às consultas de amantes desprezados.
Um dia, atentos jovens me acompanharão,
já velho, rico nas lições de Vênus.

Em Propércio, a figura do *magister* é apresentada desde a primeira elegia:

hoc, moneo, uitate malum: sua quemque moretur
cura, neque assueti mutet Amore locum.
quod si quis monitis tardas aduerterit auris,
heu referet quanto uerba dolore mea! (Prop. 1.1.35-38)

Advirto, evitai este mal: a quem quer que dirija seu cuidado
que seja moderado, e não se mude de lugar o amor habitual.
Todavia, se alguém, com tardos ouvidos, se voltar aos meus conselhos,
oh! Com quanta dor há de recordar minhas palavras!

Deve-se observar que da *Arte de amar* proposta por Ovídio participam não apenas o homem, mas também sua amada, a componente feminina do par elegíaco; por essa razão, o poeta compõe livros dedicados ao ensino da técnica tanto para os homens (os dois primeiros), como para as mulheres (o terceiro), sob a justificativa de que também elas devem ser versadas no assunto:

arma dedi Danais in Amazonas; arma supersunt,
quae tibi dem et turmae, Penthesilea, tuae.
ite in bella pares; uincant, quibus alma Dione
fauerit et toto qui uolat orbe puer.
non erat armatis aequum concurrere nudas;
sic etiam uobis uincere turpe, uiri. (Ov. Ars. 3.1-6)

Armas, eu as forneci aos Dânaos contra as Amazonas; armas me restam,
ainda,
para te fornecer a ti, ó Penthesileia, e à tua gente.
Parti para a batalha em igualdade de condições; que vença quem a mãe
Dione

favorecer, e o menino que voa sobre o mundo inteiro.
 Não seria justo que enfrentásseis, despida de armas, inimigos armados;
 se assim fosse, também para vós a vitória seria uma vergonha, ó varões.

Nesse sentido, falar de Vênus na elegia erótica romana confunde-se com falar da relação entre os dois amantes e deles próprios, uma vez que compartilham um vínculo sem o qual nem o relacionamento, conturbado que seja, nem a poesia são possíveis, visto que são uma coisa só, como mostra Veyne (2015, p. 202):

O amor e a poesia não se distinguem; não só porque um acompanha o outro, mas porque o poeta parece misturar essas duas ideias em sua cabeça, porque ele diz coisas a respeito do amor que só podem ser verdadeiras a respeito da poesia e vice-versa.

Desse modo, assim como o *poeta-amator* é facilmente identificado como praticante das artes de Vênus, a *puella* também parece sê-lo, visto que ela é a outra parte do par (amado/amada, poeta/*puella*) que torna possível a poesia elegíaca amorosa.

Assim, se o *poeta-amator* apresenta-se como representante da arte da deusa – independente do tipo de relacionamento estabelecido, se efêmero ou eterno –, a sua amada é a outra parte de um par que permite a efetivação da arte.

1.3. *Vênus amante*

Apesar de ser a divindade que patrocina o amor dos dois, o poeta não deixa de assinalar o fato de a própria deusa entregar-se às delícias do amor, e, para exemplificar a força dessa paixão, menciona os episódios do envolvimento de Vênus com Marte e da deusa com Anquises, de cuja união nasceu Eneias, o troiano de quem descenderiam os romanos:

ipsa Venus fertur corrupta libidine Martis,
 nec minus in caelo semper honesta fuit.
 quamuis Ida deam pastorem dicat amasse
 atque inter pecudes accubuisse deam,
 hoc et[iam] Hamadryadum spectavit turba sororum
 Silenique senes et pater ipse chori,
 cum quibus Idæo legisti poma sub antro,
 supposita excipiens, Nai, caduca manu. (Prop. 2.32.33-40)

A própria Vênus, dizem, corrompeu-se pela paixão por Marte,
 mas não menos honesta sempre foi considerada no céu.
 Ainda que o Ida afirme que a deusa amou o pastor
 e, entre os rebanhos, ela deitou-se.
 Isso também viu o bando das irmãs Hamadríades
 e os velhos Silenos, juntos ao próprio pai do coro,

com quem colheste maçãs sob a gruta do Ida,
Naiáde, recebendo nas mãos estendidas as frutas que caíam.

E, como é comum aos amantes, também Vênus é apresentada como alguém que sofreu por amor, como no episódio de Adônis, conforme explorado pelo poeta na elegia 2.13b:

testis, cui niueum quondam percussit Adonem
uenantem Idalio uertice durus aper;
illis formosus iacuisse paludibus; illuc
diceris effusa tu, Venus, isse coma. (Prop. 2.13b.53-56)

É testemunha aquela que perdeu o níveo Adônis,
que andava pelos cumes Idálios e foi morto por um cruel javali;
dizem que o mancebo jazia junto àquelas lagoas; e até lá
tu, Vênus, correu e desgrenhou os cabelos.

Portanto, além de ser a divindade que propicia o amor elegíaco, ser a patrona da arte de amar e da *militia amoris*, Vênus participa da elegia como um exemplo de amante, que sofre as intempéries da paixão amorosa, estabelecendo assim uma identidade entre a deusa e os próprios amantes.

Vênus participa de todo o campo semântico da elegia, desde o patrocínio do relacionamento entre os amantes, até a questão bélica que, de início, poderia gerar algum estranhamento, mas que também encontra seu lugar no contexto amoroso. O poeta coloca-se como *magister*, combatente e praticante das artes de Vênus. Quanto à *puella*, ela é apresentada como a outra praticante de tais artes, a figura amada, que completa o par elegíaco-amoroso. Vejamos agora como essa *persona*, sobre quem recai o domínio de Vênus e, como veremos, de Minerva, é construída.

2. A *puella* elegíaca

Grosso modo, a *puella* seria a personagem feminina com quem o poeta vive um relacionamento, a quem ele se dirige nas suas elegias ou sobre quem ele escreve: a *puella* de Catulo é Lésbia; a de Cornélio Galo, Licóris; a de Propércio, Cíntia; a de Tibulo, Délia no primeiro livro e Nêmesis no segundo; a de Ovídio, Corina. Tal figura é complexa¹³ e repleta de nuances¹⁴. Os poetas elegíacos exploram essas figuras e as apontam como suas amadas,

¹³ Ver James (2003, p. 22).

¹⁴ Em um artigo em que analisa a figura de Galo no *Monobiblos*, Martins (2018, p. 32) discute a complexidade das personagens de Propércio e, apontando o estudo de Micaela Janan (2001, p. 33-34), afirma que a série de

com quem mantêm relacionamentos invariavelmente conturbados.

Algumas questões dificultam a compreensão das funções dessas figuras na relação amorosa com o poeta, bem como na poesia por ele praticada. Uma delas é mais geral e diz respeito à forma com que os episódios amorosos são apresentados nos livros desses poetas, sem uma ordem cronológica e, na maioria das vezes, sem conexão identificável entre si¹⁵. Nesse sentido, ao analisar as possíveis “incoerências” nas elegias de Tibulo, Veyne (2015, p. 91) apresenta duas elegias: a 1.3, em que a amada aparece fiando ao lado da mãe¹⁶, e a 1.2, em que ela aparece guardada a sete chaves pelo marido¹⁷. O estudioso questiona se Délia teria casado no espaço de tempo entre uma elegia e outra, mas descarta essa possibilidade, visto que aquela em que ela aparece casada é anterior àquela na qual ela está junto da mãe; Veyne então analisa outra possibilidade (2015, p. 91):

Tibulo organizou as peças em ordem cronológica? Esses poemas não são testemunho de uma cronologia desordenada: eles têm cronologia nenhuma e cada elegia trata seus temas de forma independente das outras; só o nome de Délia cria a ficção de uma série. O que se vê nelas não são os episódios de um amor: primórdios, declaração, sedução, briga; o tempo não passa. Cada poema expõe situações da vida amorosa, a mais cristalizada em sua essência. Algumas vezes, Tibulo ou Propércio ilustram a situação dos amantes brigados; como a elegia anterior mostra anteriormente os amantes de bem, não devemos concluir que eles brigaram entre um poema e outro; ainda mais que o poeta não mostra a briga acontecendo. Esses poemas não são articulados entre eles.

Além dessa particularidade dos poemas elegíacos, a outra questão que pode dificultar a compreensão da imagem da *puella* diz respeito ao fato de surgirem situações em que o *poeta-amador* se envolve amorosamente com figuras femininas não nomeadas, o que pode gerar a impressão de que toda a obra de um poeta elegíaco refere-se a uma única *puella* (VEYNE, 2015, p. 107):

Na ausência de uma fisionomia identificável, as heroínas dos elegíacos são reconhecíveis apenas pelo nome e, ao menos em Propércio, o nome de Cintia tem quase o valor de um título no topo da página: ele se insinua na página inteira e cria a presunção de que todas as peças da coletânea devem se referir a Cíntia; de tanto que o poeta repete que canta apenas essa Cíntia e nunca

poemas nos quais figura Galo, “ainda que se resolvam em torno de um mesmo nome, se recusa a ser observada tanto em conjunto como separadamente como narrativa”. Ora, tal afirmação pode ser perfeitamente aplicada à *puella*, de modo que, como aponta o estudioso – ainda abalizado pelo trabalho de Janan –, “Propércio não nos oferece quaisquer auxílios, ao contrário, ela crê que ele nos dificulta, pois que nos abandona, leitores, deixando as conexões lógicas da narrativa deliberada e tentadoramente obscuras para que nós as desvendemos – sejam elas temporais, causais, condicionais, consecutivas etc.” (MARTINS, 2018, p. 32).

¹⁵ Ver Boucher (1965, p. 400-404) e Veyne (2015, p. 91-97).

¹⁶ Tib. 1.3.83-84.

¹⁷ Tib. 1.2.5-6.

amará outra a não ser ela.

O problema é que os comportamentos e características dessas personagens que frequentam elegias, nomeadas ou não, variam de poema para poema, de modo que o leitor fica a questionar se o *poeta-amator* está falando da sua amada principal ou se de uma diferente, anônima. Geralmente, pensa-se que ele está falando de sua amada mais habitualmente retratada, a menos que seja explicitamente revelado que se trata de outra (como na elegia 3.15 de Propércio, em que temos a figura de Licina).

Contudo, mesmo se tomarmos as elegias em que é nomeada a *puella* mais citada do poeta, teríamos problemas – como no caso do estado civil de Délia, mencionado por Veyne há pouco –, sobretudo no que diz respeito à Cíntia, cujo *corpus* é maior e, consequentemente, maiores as “incoerências” (VEYNE, 2015, p. 102):

Cíntia é todo um harém: ora é uma mulher livre, que escolhe seus amantes e concede suas noites uma a uma, venais ou não; ora é uma amante chorosa que Ego abandona e trai; nesse caso, Ego se torna um Dom Juan (2.22). Ego procura em vão o afeto da bela em 1.1, mas em 2.20, ficamos sabendo que foi ela quem tomou a iniciativa e o procurou. Às vezes, Délia ou Cíntia (1.3) torna-se uma amante lendária, da qual não saberíamos dizer se é esposa ou concubina: essa questão seria prosaica demais para essa terna apaixonada, que à noite fia, enquanto espera em vão o amante volúvel. Em 2.6, estamos muito longe das cortesãs insensíveis e das apaixonadas: agora assistimos a uma comédia de adultério burguês em que Cíntia apresenta seus amantes como pretensos “primos do interior”. Em 2.12, a bela tem olhos negros; é loira em 2.2, mas em 2.18, comete o erro de pintar o cabelo.

Esses exemplos de Cíntia e Délia (que não são os únicos) revelam que, mesmo quando são mencionadas pelo mesmo nome, às vezes parece que o poeta refere-se a duas (ou mais) pessoas diferentes, o que poderia significar uma incoerência. Ademais, deve-se ressaltar que nenhum dos poetas elegíacos aborda uma única *puella* ao longo de suas obras, ainda que haja a indicação nominal de uma figura em particular na maior parte das elegias – sobretudo em Propércio.

Por fim, não podemos esquecer a identificação dos epítetos dessas *puellae* com codinomes de Febo Apolo, o deus da poesia¹⁸ (JAMES, 2003, p. 21):

Seus nomes imediatamente marcam a *docta puella* ao mesmo tempo como fictícia e importante, e, de fato, os nomes dados à Licoris de Galo, à Délia de Tibulo e à Cíntia de Propércio são significantes poéticos – eles são epítetos feminizados de Apolo, a divindade patrona da poesia. O nome de Nêmesis (a deusa grega da retribuição) é lexicalmente significativa mesmo em um nível

¹⁸ Ver também Martins (2016, p. 207) e (2018).

superficial, e no contexto elegíaco, ele a retrata como uma agente feminina do castigo e do sofrimento do seu amado. A Corina de Ovídio, a menos desenvolvida das *puellae* elegíacas, é nomeada em homenagem à poeta grega *Korina*, uma escolha que também remete à Lésbia de Catulo, pois ambos os nomes retomam mulheres instruídas especificamente adeptas à poesia densa e alusiva. Assim, os verdadeiros nomes de todas essas *dominae* relacionam a figura da amante elegíaca – a *docta puella* – ao uso culto, letrado e erudito da linguagem poética e a uma consciência, em nível genérico, por parte do amante poeta, que a poesia do amor é um gênero de duas vozes e dois públicos¹⁹.

Diante dessas informações, depreende-se que as questões que envolvem as *puellae*, sobretudo as que dizem respeito aos seus nomes são várias e complexas. Assim sendo, como defende Veyne (2015, p. 121),

é historicamente impossível e esteticamente absurdo identificar as amadas dos elegíacos; isso seria até prejudicial à compreensão da obra, porque eles não cantam uma ligação amorosa em particular, mas a vida amorosa em si.

Uma vez que esta seção propõe-se a analisar tal figura e levando em consideração o que foi dito até aqui, investigaremos a *puella* properciana sem limitá-la à análise de Cíntia, mas buscando uma imagem dessa *persona* além das fronteiras onomásticas, isto é, a *persona* de uma amante elegíaca na qual Cíntia e as demais *puellae* nomeadas estão incluídas, mas que não se restringe apenas a elas. Isso porque pensamos que, na elegia erótica romana, a figura da *puella* ultrapassa os nomes que os poetas lhe dão e se constitui como uma figura que é a outra parte do par elegíaco, a parte feminina, que torna possível toda a poesia baseada na relação amorosa dos dois amantes elegíacos. É essa figura que pretendemos discutir neste capítulo.

Para iniciarmos essa análise, partimos da primeira elegia de Propércio, na qual é possível entrevermos o primeiro esboço da figura da sua *puella*. A elegia inicia-se com o nome de Cíntia, deixando já patente sua influência na obra do poeta:

Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
contactum nullis ante Cupidinibus.

¹⁹ Her name immediately marks the *docta puella* as both fictional and important, and, in fact, the names given to Gallus's Lycoris, Tibullus's Delia, and Propertius's Cynthia are poetic signifiers—they are feminized epithets of Apollo, the patron divinity of poetry. Nemesis's name (the Greek goddess of retribution) is lexically significant on even a superficial level, and in the elegiac context it portrays her as the female agent of her male lover's punishment and suffering. Ovid's Corinna, the least developed of the elegiac *puellae*, is named for the Greek poet Korinna, a choice that harks back as well to Catullus's Lesbia, for both names recall educated women specifically adept at dense, allusive poetry. Thus the very names of all these *dominae* relate the figure of the elegiac beloved—the *docta puella*—to cultured, literate, learned use of poetic language and to a consciousness, at the generic level, on the part of the male poet-lover, that love poetry is a genre of two voices and two audiences.

tum mihi constantis deiecit lumina fastus
 et caput impositis pressit Amor pedibus,
 donec me docuit castas odisse puellas
 improbus, et nullo uiuere consilio.
 et mihi iam toto furor hic non deficit anno,
 cum tamen aduersos cogor habere Deos. (Prop. 1.1.1-8)

Cíntia, a primeira, com seus olhinhos, capturou-me, um infeliz
 por nenhum Cupido antes tocado.
 Então, o Amor abateu-me o olhar de altivez inabalável
 e pressionou minha cabeça com os pés,
 até que me ensinou a odiar moças castas
 e, ímprobo, viver sem qualquer comedimento.
 Já por um ano inteiro este furor não me deixa,
 e sou forçado a ter os deuses adversos a mim.

Os versos iniciais da poesia de Propércio são considerados programáticos e constroem um retrato da figura do *poeta-amator*. Assim, depois de anunciar o nome de sua amada, *Cynthia*, para quem a maioria dos poemas dos dois primeiros livros é endereçada, a primeira acepção de amante elegíaco apresentada pelo poeta é a de um *miserum*. Em seguida, o poeta emprega o termo *contactum* no sentido de “contágio”, e aparece infectado; à característica de *miserum* soma-se a de alguém doente. Depois é mostrada uma cena na qual o Amor esmaga (*pressit*) a cabeça (*caput*) do amante com seus pés (*pedibus*); além de o Amor participar das caracterizações acima (*miserum* e *contactum*), é possível perceber, ainda nesta imagem, uma representação da servidão amorosa: o mísero e doente amante torna-se escravo por intermédio do Amor. Em decorrência, a amante elegíaca configura-se como senhora desse homem doente.

No quinto verso, o poeta diz que o Amor o ensinou a odiar moças castas (*castas odisse puellas*). Aqui, então, uma caracterização mais palpável da *puella*, enquanto amante elegíaca, pode ser inferida: não se trata de uma mulher casta²⁰.

Diante disso, assim como o amante masculino, a *puella* afigura-se como um ser recriminável pela sociedade (romana): escraviza seu parceiro e não é casta.

Nesse trecho, apesar de mostrar a composição da figura do poeta, é possível fazermos algumas inferências a respeito da postura da amada; assim, se a postura do poeta vai de encontro ao que a sociedade espera de um homem, Cíntia também parece não corresponder ao esperado para uma mulher, afinal ela é apontada como a culpada pelo estado do poeta, o qual, em razão disso, foi ensinado a odiar mulheres castas.

²⁰ Ver Martins (2016, p. 213).

A respeito de quem seriam as *puellas castas*, há divergências de interpretação²¹, alguns comentadores julgam tratar-se das musas (HEYWORTH, 2007, p. 4-6), outros, das mulheres inacessíveis (RICHARDSON, 1976, p. 147; BUTLER; BARBER, 1933, p. 153-154). A segunda interpretação é mais aceita²², a qual também julgamos a melhor, dado o contexto em que se insere: afinal, para o amante, o ideal é a correspondência de sentimentos, o que não é possível se uma das partes mantém-se casta e não cede aos ímpetos amorosos.

Concordamos com Martins (2009, p. 78) quando o estudioso afirma que “dentre todas as personagens elaboradas pelo poeta, nenhuma pode ser comparada a Cíntia, pois a riqueza de caracteres utilizados é tão grande que, pode-se dizer, não há apenas uma Cíntia, senão várias”. Apesar disso, nas duas elegias subsequentes, a composição da figura da *puella* vai se delineando de maneira mais densa; a partir delas, Cíntia, vai tomando forma, ganhando o espaço prenunciado pelos primeiros versos do *Monobiblos*, e já anunciam o que podemos esperar da amante elegíaca ao longo da obra.

2.1. Puella forma potens

Como vimos no início da elegia 1.2, a referência à beleza da *puella*, mesmo que criticada pelo exagero quanto à ornamentação, já antecipa a importância dessa temática para a obra de Propércio. Em meio à crítica à excessiva busca pela beleza, o poeta exalta o encanto natural da sua amada na elegia 1.2.8: *Crede mihi, non ulla tuae est medicina figurae* (“Crê em mim, tua figura não precisa de retoques”).

A relevância dada à beleza da *puella* desde o início revela um procedimento que o *poeta-amador* adotará daí em diante, o louvor à beleza da amada, da qual sua poesia é um monumento:

ista meis fiet notissima forma libellis,
Calue, tua uenia, pace, Catulle, tua. (Prop. 2.25.3-4)

Sua beleza será conhecidíssima por meus livrinhos,
Calvo, com tua permissão, com teu consentimento, Catulo.

fortunata, meo si qua est celebrata libello!
carmina erunt formae tot monumenta tuae. (Prop. 3.2.17-18)

Afortunada é aquela louvada em meu livrinho!
Meus versos serão um notável monumento à tua beleza.

²¹ Ver Fedeli (1980, p. 67-68) a respeito da interpretação dessa expressão em Propércio ao longo dos anos.

²² Ver a discussão de Butler e Barber (1933, p. 153-154) sobre as possíveis interpretações e um histórico do entendimento dessa expressão ao longo dos anos em Fedeli (1980, p. 67-68).

Beleza que é enaltecida de tal forma pelo poeta a ponto de a *puella* ser comparada às mais belas mortais (como Helena²³) e às deusas:

cur haec in terris facies humana moratur? Iuppiter, ignosco pristina furta tua. fulua coma est longaeque manus et maxima toto corpore et incedit uel Ioue digna soror, aut cum Duluchias Pallas spatiat ad aras, Gorgonis anguiferae pectus operta comis, qualis et Ischomache Lapithae genus, heroine, Centauris medio grata rapina mero, Mercurio aut qualis fertur Boebeidos undis uirgineum Brimo composuisse latus. (Prop. 2.2.3-12)	05 10
Porque esta beleza humana ainda detém-se na terra? Júpiter, perdoo teus antigos adultérios. Os cabelos são ruivos e longas as mãos, o corpo todo grandioso, e caminha como a irmã de Jove, ou como Palas quando passeia pelos altares dulíquios, com o peito coberto dos cabelos de serpentes Gorgônias, ou como a heroína Iscômaca, das gentes dos Lápitais, presa fácil aos Centauros embriagados, ou como Brimo, que dizem, nas ondas do Bebeis, virgem, ter-se unido a Mercúrio.	05 10

Além disso, as elegias de Propércio se propõem não apenas a louvarem a beleza da *puella*, como também sua sensualidade, em cenas que destacam a relação amorosa entre os dois:

o me felicem! o nox mihi candida! et o tu lectule deliciis facte beate meis! quam multa apposita narramus uerba lucerna, quantaque sublato lumine rixa fuit! nam modo nudatis mecum est luctata papillis, interdum tunica duxit operta moram. illa meos somno lapsos patefecit ocellos ore suo et dixit “sicine, lente, iaces?” quam uario amplexu mutamus brachia! quantum oscula sunt labris nostra morata tuis! (Prop. 2.15.1-10)	05 10
Como estou feliz! Que noite esplêndida! E feliz és tu, leito, graças aos meus prazeres! Quantas palavras trocamos, à luz da candeia, e quantos combates se deram ao apagar das luzes! Por vezes lutou comigo com os seios desnudos, outras vezes, demorou-se com a túnica recolhida. Ela abriu meus olhos cerrados de sono,	05

²³ Prop. 2.3a.25-32.

com seus lábios, e disse: “estás dormindo, preguiçoso?”
 Como nos enlaçamos em vários abraços! E quanto
 os meus beijos se demoraram em teus lábios!

10

Se por um lado a beleza natural da *puella* é exaltada desde as primeiras elegias, a excessiva preocupação com a beleza e o interesse por produtos estrangeiros destacados na elegia 1.2 é um lugar-comum na composição da *puella* elegíaca, de um modo geral, presente nos demais elegíacos augustanos. Relacionada a essa temática, é particularmente interessante a elegia 1.14 dos *Amores* de Ovídio, inteiramente dedicada ao assunto e que apresenta uma situação extrema decorrente do exagero: a perda dos cabelos da amada. Nesse caso, o poeta recorda que muitas vezes avisou a *puella* para não tratar tanto do cabelo²⁴; o que agora é impossível, visto que ela já não o tem²⁵ e agora necessita de uma peruca vinda da Germânia²⁶.

Em Propércio, a temática é encontrada ainda nas elegias 2.18d e 2.29b; na primeira, o poeta relaciona novamente essa busca excessiva pela beleza à imitação de povos estrangeiros, no caso dessa elegia, aos cabelos loiros dos Bretões:

nunc etiam infectos demens imitare Britannos, 23
 ludis et externo tincta nitore caput?
 an si caeruleo quaedam sua tempora fuco 31
 tinxerit, idcirco caerulea forma bona est? 32
 ut natura dedit, sic omnis recta figura est: 25
 turpis Romano Belgicus ore color.
 illi sub terris fiant mala multa puellae,
 quae mentita suas uertit inepta comas!
 desine! Mi per te poteris formosa uideri:
 mi formosa sat es, si modo saepe uenis. 30
 cum tibi nec frater nec sit tibi filius ullus,
 frater ego et tibi sim filius unus ego.
 ipse tuus semper tibi sit custodia cultus 35
 nec nimis ornata fronte sedere uelis. (Prop. 2.18d.23-36)

Agora, louca, imitas os pintados Bretões, 23
 e dissimulas a cabeça, clareando com brilho estrangeiro? 24
 Se, por acaso, alguém tingisse sua fronte com azul cerúleo 31
 por essa razão, ficaria bonito azul? 32
 Como fez a natureza, assim é belo todo semblante: 25
 é torpe a cor belga para a face romana.
 Que muitos males aconteçam nos infernos à moça
 que, desastrada e fingida, muda seus cabelos!
 Deixa disso! Para mim, poderás parecer mais formosa:
 para mim, és bela o suficiente, se vem mais vezes. 30
 E como não tens um irmão ou um filho,
 que eu seja teu irmão, que eu seja teu filho único.

²⁴ Ov. *Am.* 1.14.1.

²⁵ Ov. *Am.* 1.14.2; Ov. *Am.* 1.14.31.

²⁶ Ov. *Am.* 1.14.45.

Que tua beleza natural seja sempre tua guarda
e não queiras expor demasiadamente a tua fronte com enfeites.

35

Como nesse trecho, é comum que, acompanhando a crítica, o poeta destaque um elogio à beleza natural (v. 25). Na elegia 2.29b, por exemplo, o poeta encontra a amada dormindo de madrugada e fica a admirar sua beleza, destacando o encanto da beleza sem artifícios:

mane erat, et uolui si sola quiesceret illa
uisere: at in lecto Cynthia sola fuit.
obstipui: non illa mihi formosior umquam
uisa, neque ostrina cum fuit in tunica,
ibat et hinc castae narratum somnia Vestae,
neu sibi neue mihi quae nocitura forent.
talis uisa mihi somno dimissa recenti.
heu quantum per se candida forma ualet! (Prop. 2.29b.23-30)

Ao amanhecer, quis saber se ela dormira sozinha:
contudo, sozinha estava Cíntia no leito.
Maravilhei-me: nunca ela me havia parecido mais linda
nem quando usava a túnica purpúrea,
e ia daqui para contar seus sonhos à casta Vesta,
para que não fossem desfavorável, nem a mim, nem a ela.
Assim, ela me apareceu, recém-saída do sono.
Ah, como vale, por si só, a beleza natural!

Já a crítica ao interesse das amadas por produtos estrangeiros também pode ser encontrada em Tibulo na elegia 2.4, na qual o poeta discute a mercantilização do amor em grande parte relacionada aos produtos estrangeiros:

O pereat quicumque legit uiridesque smaragdos
et niueam Tyrio murice tingit ouem!
Hic dat auaritiae causas et Coa puellis
uestis et e rubro lucida concha mari;
haec fecere malas; (Tib. 2.4.27-31)

Ó, pereça quem colhe verdes esmeraldas,
e tinge nívea lã em múrex Tírio!
Ele, as vestes de Cós e as pérolas do Mar
Vermelho incitam moças à cobiça.
Eis o que as torna más.

Em Propércio, ocorre uma vez mais na elegia 2.16, e não diz respeito apenas ao gosto pelo que é estrangeiro, mas pela riqueza e opulência representadas por esses objetos:

Cynthia non sequitur fascis nec curat honores,
semper amatorum ponderat una sinus;

12

semper in Oceanum mittit me quaerere gemmas,	17
et iubet ex ipsa tollere dona Tyro.	18
ergo muneribus quiuis mercatur amorem?	15
Iuppiter, indigna merce puella perit. (Prop. 2.16.11-16)	16
Cíntia não segue cargos e nem se preocupa com honras,	
mas sempre pesa o bolso dos amantes;	12
sempre me envia ao Oceano para procurar gemas,	17
e me manda apanhar os presentes tírios.	18
Assim, qualquer um comercializa o amor com presentes?	15
Júpiter, a moça se perde por indignas mercadorias.	16

Tanto nesse exemplo, como no trecho da elegia 1.2, em que elencam os procedimentos artificiais por meio dos quais sua *puella* se embeleza, o poeta não apenas discute a questão da aparência, mas de forma sutil, relaciona esse dado às atitudes da amada. Isso pode ser percebido pelo uso do verbo *uendere* (Prop. 1.2.4), o qual, como aponta Delignon (2007, p. 17-18), também pode significar ‘dar valor’ e ‘encarecer’; a referência à luxúria de Cíntia no verso final, no entanto, permite o sentido próprio do verbo, traduzido como ‘vender’²⁷. No exemplo acima, o verbo usado é *mercatur* (Prop. 2.16.15), que possui o mesmo sentido, ressaltando mais uma vez o caráter mercantil do amor da *puella*.

Tal menção aproxima a *puella* da figura da *meretrix*, indicada também por meio da referência à veste de Cós, um tipo de “seda muito fina quase transparente e amiúde tingida de carmesim” (FLORES, 2014, p. 325), que marca, ao mesmo tempo, a sensualidade e a crítica ao comércio de Cíntia em troca de presentes exóticos²⁸.

Essa, no entanto, não é a única vez que Propércio compara Cíntia a uma meretriz; a elegia 2.6 apresenta um interessante cotejo com Taís, Laís e Frine, as três cortesãs mais conhecidas da Grécia, e, além de ser comparada às célebres cortesãs, a *puella* é apresentada como mais permissiva do que essas mulheres (Prop. 2.6.1-6)²⁹.

Esses comportamentos, portanto, dizem respeito ao segundo contraponto assinalado na elegia 1.2, referente à conduta ideal feminina, e revelam uma face da *puella* que difere do comportamento representado pelos *exempla* das heroínas, cujas atitudes vão ao encontro do

²⁷ Fedeli (1980, p. 94) discorda dessa interpretação, para ele não é aceitável, bem como não parece possível o valor ambíguo ou depreciativo, o estudioso diz ainda que, mesmo que Cíntia seja representada com os atributos de uma *meretrix*, Propércio não poderia inserir, neste ponto, uma afirmação tão cruamente ofensiva em relação à Cíntia.

²⁸ Além de uma possível referência à Fileta de Cós, poeta grego que declaradamente exerce influência sobre a poesia de Propércio: *tu satius memorem musis imitere Philitan* (Prop. 2.34.31), *Callimachi Manes et Coi sacra Philitae, / in uestrum, quaeso, me sinite ire menus!* (Prop. 3.1.1-2) e *ora Philitea nostra rigauit aqua* (Prop. 3.3.52).

²⁹ A elegia é apresentada na íntegra no terceiro capítulo (111-113).

ideal de pudicícia³⁰.

Ainda no que tange a uma postura divergente do ideal – ao qual o comportamento de Cíntia parece ser colocado em oposição na elegia 1.2 –, nas elegias seguintes, ela aparece como uma mulher responsável por si mesma, livre da autoridade de um *paterfamilias* e, mais que isso, senhora do seu amado, uma *domina*, aquela a quem o amado serve, exercendo o *seruitium amoris*.

2.2. Domina puella

Era comum, em Roma, a figura do *paterfamilias*, como mostra Rawson (2006, p. 328), o homem cabeça da família, que tem a responsabilidade pelas mulheres sob seu poder (*potestas*)³¹ (RAWSON, 2006, p. 332):

Elas permaneceram sujeitas ao poder (*potestas*) de seu *paterfamilia*, geralmente seu pai, enquanto ele estava vivo, o que significava que, entre outras coisas, as filhas não podiam possuir propriedades ou fazer contratos válidos. Após sua morte, elas eram tecnicamente independentes (*sui iuris*), mas em muitos assuntos, especialmente na administração de propriedade, elas estavam sujeitas ao comando de um supervisor, ou um tutor (*tutor*)³².

A *puella properciana*, no entanto, não é relacionada à figura de um homem específico, como colocado pelo próprio poeta:

cum tibi nec frater nec sit tibi filius ullus,
frater ego et tibi sim filius unus ego. (Prop. 2.18d.33-34)

E como não tens um irmão ou um filho,
que eu seja teu irmão, que eu seja teu filho único.

Pelo contrário, ora relaciona-se com o poeta, como nos episódios relatados por ele (1.6.5-12, 1.14.9-16, 2.14, 2.15.1-10), ora com outros homens, como também ele tantas vezes reclama (2.16.1-6, 2.16.27-28, 13-14, 31, 2.24c.23-34). De modo que, como mostra James (2003, p. 36-37):

Ela aparece, segundo seus cronistas do sexo masculino, constantemente extorquindo presentes e preferindo roupas, joias e maquiagens caras. Ela

³⁰ Essa questão é melhor discutida no terceiro capítulo deste trabalho (p. 136-143).

³¹ Ver Alexander (2006, p. 238-239), Crook (1994, p. 235-540) e Martins (2013).

³² *They remained subject to the power (potestas) of their paterfamilias, usually their father, while he was alive, meaning that, among other things, daughters could not own property or make valid contracts. After his death they were technically independent (sui iuris), but in many matters, especially the administration of property, they were subject to the supervision of an overseer, or guardian (a tutor).*

parece, a maior parte do tempo, administrar sua própria casa: ela é dona de vários escravos e tem o poder de dispensar seus pretendentes poetas. Esses pontos implicam o óbvio, que essa mulher tem algum controle sobre sua própria vida, ou seja, ela não está sob a autoridade de um marido ou pai, como seria com a maioria das mulheres respeitáveis da elite. Ela não está também sob o controle de um alcoviteiro (*leno*).³³

Além dessa ausência da figura masculina, chama atenção a autoridade que a amante elegíaca exerce sobre o amado, o que confere a ela o epíteto de *domina*, em favor de quem o poeta se submete ao *seruitium amoris*.

Tal aspecto da imagem de Cíntia é explorado logo nas primeiras elegias do *Monobiblos*. Na elegia 1.5, temos uma primeira indicação deste *seruitium*. Nessa elegia o poeta repreende Cornélio Galo³⁴, que pretende rivalizar com ele pelo amor de Cíntia³⁵. Propércio aponta as dificuldades do serviço amoroso, o qual ele, enquanto amante, conhece muito bem, afirmando que não levará auxílio ao amigo, visto que ele mesmo desconhece um remédio para tal mal³⁶. Apesar disso, o poeta adverte o pretenso rival:

tum graue seruitium nostrae cogere puellae
discere et exclusum quid sit abire domum; (Prop. 1.5.19-20)

Então, serás forçado conhecer o doloroso serviço à minha menina
e o que seja voltar para casa rechaçado.

Esse *seruirtium amoris* designa uma expressão de humilhação e rebaixamento do amado, de disposição para, em nome do amor, se submeter a punições e assumir deveres que, na vida real, eram considerados peculiares apenas ao escravo e inteiramente indignos de um homem livre (COPLEY, 1947, p. 285). Para Copley (1947) ainda, o *seruitium amoris* é a característica principal da elegia³⁷, e de tal forma importante na poesia elegíaca que funciona virtualmente como sinônimo de amar (COPLEY (1947, p. 291) e MURGATROYD (1981, p. 602)).

Enquanto o poeta coloca-se na posição servil, a amada properciana é apresentada como *domina*, termo que ora significa a força e o poder que as amadas exercem sobre o

³³ she appears, according to her male chroniclers, to be constantly extorting gifts and to prefer expensive clothing, jewelry, and makeup. She seems most of the time to run her own household: she owns various slaves and has the power to lock out her versifying suitors. These points imply the obvious, that this woman has some control over her own life. That is, she is not under the authority of a husband or a father, as most respectable upper-class citizen women would be. Neither is she under the control of a pimp (*leno*).

³⁴ Ver Martins (2018) a respeito da presença dessa personagem no *Monobiblos* de Propércio.

³⁵ Prop. 1.5.3.

³⁶ Prop. 1.5.27-28.

³⁷ Murgatroyd (1981, p. 606) discorda e afirma que a *militia amoris* é a temática mais explorada na elegia amorosa romana.

amado, e ora significa apenas a forma com que os amantes referem-se às suas *puellae* (PICHON, 1991, p. 134), desde a primeira elegia do *Monobiblos*³⁸ e de forma abundante ao longo da obra properciana³⁹.

Outro exemplo é a elegia 1.6, em que, ao ser convidado por Tulo a fazer uma viagem, o poeta recusa pelas seguintes razões:

sed me complexae remorantur uerba puellae,
mutatoque graues saepe colore preces.
illa mihi totis argutat noctibus ignes,
et queritur nullos esse relictos deos;
illa meam mihi iam se denegat, illa minatur
quae solet ingrato tristis amica uiro.
his ego non horam possum durare querelis:
ah pereat, si quis lentus amare potest! (Prop. 1.6.5-12)

Mas me retêm as palavras da menina que me abraça
e, muitas vezes, as agressivas súplicas, que alteram a cor do rosto.
Ela me repete toda a noite os seus ardores,
e se queixa de que, abandonada, os deuses não existem.
Ela nega que, para mim, já não é minha e me ameaça,
como costuma uma amante triste, a seu ingrato homem.
Com essas queixas eu não posso aguentar uma hora:
Ah! Morra aquele que pode amar indiferente!

Nesse exemplo, nos dois primeiros versos, a *puella* enlaça o amado, retém-no de diversas maneiras com a fala (*uerba* e *graues preces*) e com o toque (*complexae*), prosseguindo com seu ardor (*ignes*) por toda a noite.

Outra questão que merece destaque é o fato de essa *puella* questionar a atitude dos deuses em função de sua situação amorosa (*et queritur nullos esse relictos deos*), uma postura que, de certo modo, agride a noção de *pietas romana*, que corresponde a uma das características da paixão erótica elegíaca e que é propagada desde a elegia 1.1 de Propércio (*aduersos cogor habere Deos* Prop. 1.1.8). Além disso, ela diz não ser do poeta e, dessa forma, parece igualar-se ao amado, uma vez que se apresenta como independente, com o controle de sua própria vida, a ponto de ter maior liberdade para escolher com quem ficar. Essa postura também contraria o que geralmente era visto na sociedade, uma vez que a mulher era educada para dedicar-se ao casamento, à sua casa, ao marido e aos filhos. E a postura do amante ao submeter-se à amada, nos dois últimos versos, reforça a feição da *puella* como *domina* e a do amado como seu servo, exercendo o *seruitium amoris*, que já fora

³⁸ Prop. 1.1.21.

³⁹ O termo pode ser encontrado nas seguintes elegias: 1.3.17, 1.4.2, 1.7.6, 1.16.28, 1.17.15, 2.3a.42, 2.4.1, 2.13a.14, 2.14.21, 2.17.17, 2.24b.16, 2.34.14, 3.5.2, 3.6.2, 3.7.72, 3.15.28, 3.16.1, 3.20.29, 4.7.76.

ensaiado na elegia 1.5 (*tum graue seruitium nostrae cogere puellae* Prop. 1.5.19).

Deve-se observar também que a persuasão por meio das palavras da *puella* revela mais que o domínio da amada sobre o *poeta-amator*, revela também o domínio do discurso elegíaco por parte dela:

Aqui novamente podemos inferir que Cíntia usa a linguagem elegíaca com o poeta, pois esta passagem é preenchida com o léxico padrão da elegia: *graves preces, queritur, tristis amica, querelis, insanis, infido, durius* – tudo assume a postura ética da elegia e a terminologia do *pathos*, normalmente, o amante usa essas armas contra a *puella* de coração duro, mas, aqui, Cíntia demonstra que ela também sabe como servir-se delas. Ela performatiza um *propempticon*, cujo objetivo é impedir que o amado se vá. Como em resposta ao *propempticon* dele mesmo (1.8), um pouco depois deste poema, Cíntia mostra que ela sabe como usar a própria linguagem do poeta contra ele e ela é muito bem-sucedida: ele se dobra diante da sua investida verbal (e física)⁴⁰. (JAMES, 2010, p. 329)

Outro ponto importante dessa elegia é o fato de o *poeta-amator* rejeitar seguir com Tulo e com isso opor-se à vida política em favor da vida amorosa. Nessa elegia, fica patente a diferença entre as duas vidas e a importância que o amante elegíaco manifesta ao serviço da amada, sobrepondo-o ao serviço do Estado:

an mihi sit tanti doctas cognoscere Athenas	
atque Asiae ueteres cernere diuitias,	
ut mihi deducta faciat conuicia puppi	15
Cynthia et insanis ora notet manibus,	
osculaue opposito dicat sibi debita uento,	
et nihil infido durius esse uiro?	
tu patrum meritis conare anteire securis,	
et uetera oblitis iura refer sociis.	20
nam tua non aetas umquam cessauit Amori,	
semper at armatae cura fuit patriae;	
et tibi non umquam nostros puer iste labores	
afferat et lacrimis omnia nota meis! (Prop. 1.6.13-24)	

Acaso, vale tanto para mim conhecer a douda Atenas	
e contemplar as antigas riquezas da Ásia?	
Para que Cíntia faça invectivas enquanto parte o barco	15
e com as mãos ensandecidas marque o rosto,	
ou diga ao vento contrário que lhe devo beijos,	
e que nada há de mais cruel que ser um homem infiel?	
Tu tentas superar os secures merecidos do teu tio,	

⁴⁰ Here again we may infer that Cynthia has been using elegiac language with her poet, for this passage is filled with the standard lexicon of elegy: *graves preces, queritur, tristis amica, querelis, insanis, infido, durius* – all assume elegy's ethical postures and terminology of *pathos*. Normally the male lover uses these weapons against a hard-hearted *puella*, but Cynthia here demonstrates that she too knows how to deploy them. She has been performing a *propempticon*, the purpose of which is to keep the loved one from going. As in her response to his own *propempticon* (1.8), shortly after this poem, Cynthia shows that she knows how to use the poet's own language against him, and she is very successful: he folds in the face of her verbal (and physical) assault.

e leva as antigas leis aos aliados esquecidos. 20
 Pois tua juventude nunca se entregou ao Amor,
 e sempre teus cuidados foram as armadas da pátria;
 Que o menino nunca te traga estes meus sofrimentos
 e tudo que conhecem as minhas lágrimas!

Outro exemplo emblemático da recusa aos deveres da vida política ou militar ocorre na elegia 2.7, na qual o *poeta-amator* revela-se irredutível na defesa de seu estilo de vida ao lado da amada, negando o envolvimento em guerras, ainda que no papel de pai cujos filhos se tornem soldados:

nam citius paterer caput hoc discedere collo
 quam possem nuptae perdere more faces,
 aut ego transirem tua limina clausa maritus,
 respiciens udis prodita luminibus. 10
 a mea tum qualis caneret tibi tibia somnos,
 tibia, funesta tristior illa tuba!
 unde mihi patriis gnatos praebere triumphis?
 nullus de nostro sanguine miles erit.
 quod si uera meae comitarem castra puellae, 15
 non mihi sat magnus Castoris iret equus.
 hinc etenim tantum meruit mea gloria nomen,
 gloria ad hibernos lata Borysthenidas.
 tu mihi sola places: placeam tibi, Cynthia, solus.
 hic erit et patrio nomine pluris Amor. (Prop. 2.7.7-20) 20

Mais rápido eu suportaria que a cabeça fosse tirada do pescoço
 do que eu poderia perder o fogo pela rotina de uma esposa,
 ou que eu, casado, passasse diante da tua porta fechada,
 olhando-te, traída, com os olhos lacrimosos. 10
 Ah! Que sonos a minha tibia cantaria a ti,
 tibia, mais triste que a funesta tuba!
 Por que oferecer meus filhos aos triunfos pátrios?
 Nenhum soldado virá do nosso sangue.
 Mas se eu me alistasse na verdadeira milícia da minha amada, 15
 o magnânimo corcel de Castor não seria suficiente para mim.
 Daqui somente, portanto, a minha glória obteve renome,
 uma glória estendida até os invernosos Boristênídes.
 Apenas tu me agradas: que te agrade apenas eu, Cíntia.
 Este amor será maior que o nome pátrio. 20

Apesar de toda essa dedicação, a *puella* revela-se uma *dura domina* (1.7.6; 1.17.15-16; 2.1.78; 2.24c.47-48; 3.5.2;); na elegia 1.18, o poeta reclama que ela o despreza⁴¹ e comenta que já se acostumou à dureza da sua dona:

omnia consueui timidus perferre superbae
 iussa neque arguto facta dolore queri.

⁴¹ Prop. 1.18.5-6

pro quo diuini fontes, et frigida rupes
 et datur inculto tramite dura quies;
 et quodcumque meae possunt narrare querelae,
 cogor ad argutas dicere solus auis.
 sed qualiscumque es, resonent mihi “Cynthia” siluae,
 nec deserta tuo nomine saxa uacent. (Prop. 1.18.25-32)

Temeroso, habituei-me a suportar todas as ordens da tua arrogância
 e não me queixar das tuas ações com gritos de dor.
 Em troca por tudo isso, fontes divinas, gélidos rochedos
 e duro repouso em rude caminho, é dado a mim.
 E o que quer que os meus lamentos possam contar,
 sou, sozinho, forçado a dizer às estridentes aves.
 Mas mesmo que sejas assim, que as florestas ressoem-me “Cíntia”
 e que as rochas solitárias não deixem de guardar teu nome.

Essa forte lealdade é explicada, em parte, em razão das sanções que o poeta pode sofrer por fracassar com a *domina*. Na elegia 3.16, o poeta é convocado por Cíntia, por meio de carta, a ir até Tibur no meio da noite⁴²; e ele se vê incapaz de refutar tal ordem, pois já falhara uma vez, o que lhe rendeu um ano inteiro afastado da *domina*:

quid faciam? obductis committam mene tenebris,
 ut timeam audaces in mea membra manus?
 at si distulero haec nostro mandata timore,
 nocturno fletus saeuior hoste mihi.
 peccaram semel, et totum sum pulsus in annum:
 in me mansuetas non habet illa manus. (Prop. 3.16.5-10)

O que farei? Entregar-me às trevas densas,
 temendo mãos criminosas no meu corpo?
 Mas se eu ignoro estas ordens por medo,
 o pranto será mais cruel para mim que o inimigo noturno.
 Já falhei uma vez e fui banido um ano inteiro:
 contra mim, ela não tem mãos mansas.

James (2003, p. 36-37) aponta, como o detalhe mais notável a respeito da *puella* elegíaca, essa possibilidade de dizer não, de poder escolher os seus amantes⁴³.

Deve-se ressaltar que a maior parte das referências à *puella*, sobretudo aquelas referentes à Cíntia, estão concentradas nos dois primeiros livros de Propércio. Essa particularidade da *domina*, contudo, é tão significativa que também aparece, e de forma notória, no quarto livro, no qual ela é citada em apenas duas elegias. Mais do que isso, a passagem em que Cíntia aparece na elegia 4.8 celebra todo o seu império sobre o amado destacado ao longo dos livros. Nessa elegia, ela encontra o poeta relacionando-se com duas

⁴² Prop. 3.16.1-4.

⁴³ Perhaps the most notable detail about the elegiac *puella* is that she is a woman who can, at least sometimes, say no; she can also choose from among her lovers.

outras mulheres e, ao encontrá-los, com ira e fúria⁴⁴, põe as duas para fora com uma gritaria, ouvida por todo o bairro Esquilino⁴⁵. Desfeito o tumulto, Cíntia se volta vitoriosa ao amado, descrita pelo próprio poeta nestes termos:

Cynthia gaudet in exuuiis uictrixque recurrit
 et mea peruersa sauciat ora manu,
 imponitque notam collo morsuque cruentat, 65
 praecipueque oculos, qui meruere, ferit.
 atque ubi iam nostris lassauit bracchia plagis,
 Lygdamus ad plutei fulcra sinistra latens
 eruitur, Geniumque meum prostratus adorat.
 Lygdame, nil potui: tecum ego captus eram. 70
 supplicibus palmis tum demum ad foedera ueni,
 cum uix tangendos praebuit illa pedes,
 atque ait “Admissae si uis me ignoscere culpae,
 accipe, quae nostrae formula legis erit.
 tu neque Pompeia spatiabere cultus in umbra, 75
 nec cum lascium sternet harena Forum.
 colla caue inflectas ad summum obliqua theatrum,
 aut lectica tuae se det aperta morae.
 Lygdamus in primis, omnis mihi causa querelae,
 ueneat et pedibus uincula bina trahat.” 80
 indixit leges; respondi ego “Legibus utar”.
 riserat imperio facta superba dato. (Prop. 4.8.63-82)

Cíntia se regozija com seu espólio e vencedora retorna,
 bate em meu rosto com a mão perversa,
 deixa marcas no pescoço e o ensanguenta com mordidas, 65
 e, sobretudo, fere-me com os olhos, que o fizeram por merecer.
 Mas quando os braços já se cansam de me bater,
 arrasta Lígdamo, escondido detrás da cabeceira esquerda,
 que prostrado por terra implora meu Gênio.
 Nada pude fazer, Lígdamo: pois fui capturado contigo. 70
 Então, estendi as mãos súplices para pedir paz,
 a custo ela me permitiu tocar-lhe os pés,
 e disse: “se queres que eu perdoe a falta cometida,
 aceita as condições das minhas leis.
 Tu não passearás elegante pela sombra do Pórtico Pompeio, 75
 nem quando a areia cobre o Foro para os jogos.
 Atenta para não girar o pescoço esticado para o alto do teatro,
 nem te demores para uma liteira aberta.
 Quanto a Lígdamo, a causa primeira de toda essa minha zanga,
 que seja atado com duas corrente nos pés e posto à venda” 80
 Ditou as leis e, de minha parte, respondi: “Cumprirei tuas leis”.
 Ela riu, orgulhosa do império que lhe foi dado.

Essa elegia, a última em que Cíntia aparece na obra properciana, é importante por dois aspectos: a confirmação do poderio da *puella* esboçado desde as primeiras elegias e a

⁴⁴ Prop. 4.8.55-60.

⁴⁵ Prop. 4.8.1.

confirmação do desvelamento da figura do *poeta-amator* como um amante fiel e dedicado à amada.

Depois de inúmeras reclamações do poeta de situações de traição da amada, muitas delas apenas baseadas em suposições (a elegia 1.11, por exemplo), o poeta é apresentado em uma cena de traição, talvez a mais fidedigna de toda a obra de Propércio: rica em detalhes, perceptíveis nos nomes das personagens, dos lugares, na narração cronológica dos fatos e na quase ausência de elementos que desviam a atenção ao fato principal narrado (apenas o trecho entre os versos 4-14, aparentemente de caráter etiológico, depois do qual a narração do episódio segue sem interrupções).

Desse modo, o poeta descontrói, de certo modo, uma imagem de que Cíntia era a única parte infiel do par elegíaco, possivelmente imaginado pelo leitor ao longo das elegias; ao passo que também descontrói a sua imagem de parte fiel dessa parceria.

Aparentemente as apresentações das duas *personae* na elegia seriam excludentes, visto que a autoridade da *puella*, explorada ao longo dos quatro livros, cai por terra diante da infidelidade do amado, ao passo que a infidelidade dele vai de encontro às juras de obediência e amor eterno. Entretanto, esta elegia parece corroborar outra característica da poesia elegíaca, explorada, nas entrelinhas, também ao longo dos quatro livros: uma ambientação de amor criada dentro da elegia erótica romana, sem compromisso com a realidade ou mesmo com a apresentação coerente dos fatos, porque os elegíacos augustanos propuseram-se a cantar o amor não vivê-lo (VEYNE, 2015, p. 12)⁴⁶; e cantar, fazer poesia, permite que o amor seja representado nas suas mais diversas formas, com idas e vindas, brigas e reconciliações, persistência na conquista e reiterados não, jura e traições, enfim..., com todas as suas possibilidades.

2.3. Puella uerba leuis

Como vimos acima, a crítica aos cosméticos da *puella* é comum nos poetas elegíacos; é comum também nesses poetas a crítica ao comportamento da amada, como nos *Amores*, de Ovídio: na 2.5, por exemplo, o poeta repreende a amada depois de tê-la visto aos beijos com outro homem, e na 3.3, em que ele reclama com os deuses porque a *puella* jurou por eles e não cumpriu as juras e não recebeu nenhum castigo. Deve ser observado, contudo, que a crítica pelos casos de infidelidade é dirigida à *puella* não em função de um juízo ético, mas em função do prejuízo do poeta, uma vez que a ação da amada só foi repreendida porque o

⁴⁶ “porque eles são mais autores do que amantes e são os primeiros a se divertir com a ficção”.

poeta sentiu-se prejudicado pela ação dela, revelando assim a ironia da censura, visto que ele, enquanto *magister amoris*⁴⁷, ensina justamente isso.

Em Propércio não é diferente, e a elegia 1.2 não é um exemplo isolado, mas um prenúncio do que o poeta explora ao longo dos quatro livros de elegias. Na elegia 1.11, o clima de desconfiança no que tange à fidelidade de Cíntia já começa a tomar forma: ela encontra-se em Baías⁴⁸, e o poeta, distante, teme que ali, em um lugar tão propício à corrupção, inimiga das *puellae castae*, ela esqueça o seu amado:

ecquid te mediis cessantem, Cynthia, Bais,
qua iacet Herculeis semita litoribus,
et modo Thesproti mirantem subdita regno
proxima Misenis aequora nobilibus,
nostri cura subit memores a! ducere noctes?
ecquis in extremo restat Amore locus?
an te nescio quis simulatis ignibus hostis
sustulit e nostris, Cynthia, carminibus? (Prop. 1.11.1-8)

Acaso tu, Cíntia, repousando no centro de Baías,
por onde passa a estradinha, nos litorais de Hércules,
e, contemplando as águas que até pouco tempo eram dominadas
pelo reino de Tesproto, próximas à nobre Miseno,
ah! veio a tua mente a lembrança de nós dois à noite?
Algum lugar ainda resta para o amor?
Ou algum rival que desconheço, com simulados ardores
arrebato-te de meus versos, Cíntia?

ut solet amota labi custode puella,
perfida communis nec meminisse Deos. (Prop. 1.11.15-16)

Como costuma uma menina fazer, distante da vigília,
pérfida, esquecida dos deuses comuns.

Nessa elegia temos as primeiras ocorrências do adjetivo *perfida*, que será explorado para qualificar a *puella* e mesmo o poeta. Tal característica, quando usada para qualificar um dos amantes, diz respeito geralmente ao caráter falacioso de seu discurso⁴⁹.

⁴⁷ Apresentaremos melhor essa figura no capítulo subsequente.

⁴⁸ Como mostra Smith (1870, p. 371-372), no Dicionário de Geografia Grega e Romana, Baías “era um lugar da costa da Campânia, celebrado por seus banhos mornos, bem como pela beleza e encanto de sua situação no Sudoeste”, que “se tornou conhecida como uma morada da indolência e luxúria, e é indignadamente denominada por Sêneca ‘*diuersorium uitiorum*’, um lugar onde toda coibição era deixada de lado e nada era pensando além de prazer e dissipação” (*a place on the coast of Campania, celebrated for its warm baths, as well as for the beauty and pleasantness of its situation, on the SW. [...] Baiae thus speedily became noted as an abode of indolence and luxury, and is indignantly termed by Seneca “diuersorium uitiorum,” a place where all restraint was thrown off, and nothing was thought of but pleasure and dissipation.*)

⁴⁹ Em Propércio, o adjetivo é usado ainda para qualificar outras personagens: Galo na 1.13.3; a porta, com quem o poeta estabelece diálogo e reclama por estar fechada e ele não poder encontrar a amada na elegia 1.16.43; Cíntia na elegia 2.9a.28, quando ela é comparada a Penélope que resistiu fiel por vinte anos longe do amado e a *puella* não aguentou uma única noite; a *puella* que não quer o poeta por ter alguns fios brancos na elegia

Na elegia 1.15, podemos perceber mais uma vez a crítica à busca pela beleza e o gosto por dons estrangeiros, os quais, dessa vez de forma mais direta, relacionam-se à inconstância da *puella*. Aqui Cíntia é nomeada e qualificada pelo adjetivo *perfida*:

saepe ego multa tuae leuitatis dura timebam,
 hac tamen excepta, Cynthia, perfidia.
 aspice me quanto rapiat fortuna periclo!
 tu tamen in nostro lenta timore uenis;
 et potes hesternis manibus componere crinis
 et longa faciem quaerere desidia,
 nec minus Eois pectus uariare lapillis,
 ut formosa nouo quae parat ire uiro. (Prop. 1.15.1-8)

Eu temia, muitas vezes, a crueldade das tuas inconstâncias,
 contudo, Cíntia, por essa perfídia eu não esperava.
 Vê a quão grande perigo a fortuna me arrasta!
 Tu, porém, vens insensível aos meus temores;
 podes alinhar os cabelos da véspera com as mãos
 e retocar o rosto com longa demora,
 e não menos enfeitar o peito com pedras orientais,
 como uma beldade que se prepara para encontrar o novo amante.

No segundo livro das elegias, seguem as queixas do *poeta-amador* a respeito da volubilidade de sua amada; na elegia 2.5, ele diz que Roma inteira fala de Cíntia, conhecida pela *nequitia*, e é chamada mais uma vez *perfida*:

hoc uerum est, tota te ferri, Cynthia, Roma,
 et non ignota uiuere nequitia?
 haec merui sperare? dabis mihi, perfida, poenas;
 et nobis aliquo, Cynthia, uentus erit. (Prop. 2.5.1-4)

É verdade isto, Cíntia, que Roma inteira fala de ti
 e és conhecida por viver na devassidão?
 Eu mereci passar por isso? Pagarás por isso, pérfida;
 algum vento também me levará longe, Cíntia.

Martins (2015, p. 151) aponta para o fato de que

estar na boca de Roma significa ser declamada por todos na cidade, é um livro popular, o *Monobiblos*, afinal o segundo livro está sendo escrito, portanto sua fama só pode advir do livro predecessor. O livro lido é o livro manuseado, um livro que indistintamente é manipulado por muitas pessoas, o que implica, portanto, uma “promiscuidade positiva”. Ser tocado, ser desenrolado, ser lido por muitos aponta para a sua vulgarização e popularização, logo afeito ao mundo devasso de inúmeros donos e donas que o (a) compraram.

2.18b.19 e por ele é chamada pérfida e lembrada de que um dia ficará ela também velha; e o poeta Linceu na elegia 2.34.9; e, por fim, para referir-se às sendas enganosas na elegia 4.4.49.

Pensamos que do ponto de vista da poesia, da compreensão de que Cíntia é a própria obra do poeta, essa interpretação é totalmente coerente, e as duas não são excludentes e convivem pacificamente na ambiguidade criada pelo poeta em torno do nome de Cíntia; afinal, a Cíntia *puella* é diversas vezes referida como *perfida*, e junto do poeta exercem a *nequitia*, desse modo, a Cíntia poesia também é *perfida*, pois canta a Cíntia *puella*.

Na mesma elegia, o poeta destaca o quão pujante é Cíntia no que tange à beleza e tão volúvel nas palavras:

scribam igitur, quod non umquam tua deleat aetas:
 “Cynthia, forma potens; Cynthia, uerba leuis.”
 crede mihi, quamuis contemnas murmura famae,
 hic tibi pallori, Cynthia, uersus erit. (Prop. 2.5.27-30)

Escreverei, pois, que nunca tua vida se apagará:
 “Cíntia, notável beleza; Cíntia, volúveis palavras.”
 Crê em mim, ainda que desprezes os murmúrios da fama,
 este verso te deixará pálida, Cíntia.

A *perfidia* da *puella* também está relacionada aos olhinhos, aqueles que capturaram o poeta na primeira elegia e o colocaram na condição de amante:

tam tibi ne uiles isti uideantur ocelli,
 per quos saepe mihi credita perfidia est! (Prop. 1.15.33-34)

Pois não pareciam estes teus olhos tão vis,
 por causa dos quais muitas vezes acreditei na tua perfídia!

Apesar de, na maioria das vezes, ser usado para qualificar a *puella*, o adjetivo é também usado por ela para falar do poeta. Isso ocorre em uma das elegias do quarto livro, na 4.7, em que Cíntia aparece ao amado em sonho, depois da sua morte, questionando porque ele não compareceu ao funeral dela⁵⁰ e repreendendo-o:

“perfide nec cuiquam melior sperande puellae,
 in te iam uires somnus habere potest?” (Prop. 4.7.13-14)

“Pérfido, de quem uma moça nada de bom deve esperar,
 agora o sono pode ter forças contra ti?”

⁵⁰ Prop. 4.7.23-34.

Ressalte-se que era o *poeta-amator* quem imaginava que a amada não compareceria ao seu funeral, um fato recorrente nas elegias (1.17-19-24, 1.19.1-6, 1.19.19-24, 2.13b.39-42, 2.13b.51-56, 2.24c.49-52).

Ainda nessa elegia, há outro uso do adjetivo, e este é particularmente interessante, pois muito se aproxima da forma com que o poeta fala da *puella*, e não de como ela se refere a ele:

sic mortis lacrimis uitae sancimus Amores:
celo ego perfidiae crimina multa tuae. (Prop. 4.7.69-70) 70

Assim, com lágrimas da morte, consolidamos os Amores da vida:
de minha parte, oculto os muitos crimes de tua perfídia. 70

Também essa elegia, como a 4.8, analisada anteriormente, parece cumprir o papel de desconstruir as *personae* do *poeta-amator* e da *puella* properciana, pois apresenta um ato concreto de perfídia do poeta. Notemos que as preocupações do poeta em relação ao comparecimento da amada ao seu funeral são apresentadas como hipótese, como uma ação futura, portanto, em potencial (nessas elegias, os verbos aparecem no modo subjuntivo ou imperativo, ou no tempo futuro); enquanto a ação descrita por Cíntia diz respeito a uma ação já finalizada, visto que ela lhe aparece em sonho depois de sua morte (os verbos, portanto, estão no tempo pretérito).

Todos esses exemplos que ensaiam a busca pela caracterização da figura de Cíntia mostram algumas características e comportamentos que a afastam dos *exempla* apresentados pelo poeta na elegia 1.2, que compõem alguns dos pontos de vista pelos quais a *puella* properciana pode ser observada.

2.4. Scripta puella⁵¹

A imagem da *puella* é na maioria das vezes apresentada como a de alguém que não segue exatamente o comportamento esperado pela sociedade romana para uma mulher: ela é sensual, ela vive livre da tutela do *paterfamilias*, ela é versada na dança, música e poesia, ela se envolve com outros homens e não tem constância naquilo que diz; tudo isso segundo a *persona* criada por meio do discurso do poeta.

Acontece que, em alguns momentos, o mesmo poeta aponta para atitudes que revelam uma face mais condizente com o ideal para uma mulher; por exemplo, na elegia 1.5, o poeta diz que ela não se iguala às jovens levianas, às *uagis puellis*, àquelas que são inconstantes no

⁵¹ Ver Wyke (2002, p. 46-77).

amor (FEDELI, 1980, p. 157):

non est illa uagis similis collata puellis:
molliter irasci non solet illa tibi. (Prop. 1.5.7-8)

Ela, comparada a essas meninas levianas, não é igual:
ela não costuma irar-se contigo de forma branda.

Quanto ao gosto por produtos estrangeiros e presentes caros com que a *puella* foi apresentada na segunda elegia do *Monobiblos*, na elegia 1.8 temos outra situação em que o poeta diz que sua amada trocaria reinos por ele e que a conquistou com o canto, não com ouro ou joias estrangeiras:

illi carus ego et per me carissima Roma
dicitur, et sine me dulcia regna negat.
illa uel angusto mecum requiescere lecto
et quocumque modo maluit esse mea,
quam sibi dotatae regnum uetus Hippodamiae, 35
et quas Elis opes ante pararat equis.
quamuis magna daret, quamuis maiora daturus,
non tamen illa meos fugit auara sinus.
hanc ego non auro, non Indis flectere conchis,
sed potui blandi carminis obsequio. (Prop. 1.8b.31-40) 40

Diz que eu lhe sou caro e por mim Roma é mais cara ainda
e que, sem mim, nega doces reinos.
Ela prefere descansar comigo em um leito estreito
e ser minha seja qual for o modo,
a receber o reino antigo, dote de Hipodâmia 35
e os tesouros que Élide ganhara antes com seus corcéis.
Ainda que ofertem muito, ou que mais ainda prometam dar,
ela, porém, não fugiria, ambiciosa, de meus braços.
Não com ouro, nem com pérolas da Índia, eu a abrandei,
mas pude com o regalo de suaves versos. 40

Nesse trecho, percebe-se que a imagem da *puella* criada pelo discurso do poeta difere daquela apresentada em boa parte das elegias como foi visto anteriormente.

Quanto às acusações de infidelidade da amada, a elegia 2.29b conta um episódio em que o amado chega durante a madrugada e procura saber se a *puella* dorme sozinha ou com outro. Quando ela acorda repreende-o dizendo:

“quid tu matutinus,” ait “speculator amicae?
me similem uestris moribus esse putas?
non ego tam facilis: sat erit mihi cognitus unus,
uel tu uel si quis uerior esse potest.
apparent non ulla toro uestigia presso,
signa uolutantis nec iacuisse duos.

aspice ut in toto nullus mihi corpore surgat
spiritus admissio motus adulterio.” (Prop. 2.29b.31-38)

“Por que espionas, logo de manhã, a tua amada?”, ela disse.
“Julgas que meus modos são iguais aos teus?
Não sou tão fácil: para mim será suficiente conhecer um único homem,
ou tu ou aquele que puder ser mais sincero.
Nenhuma evidência aparece no leito liso,
nem sinais de que um casal se revirando aí tenha deitado.
Vê como em todo o meu corpo nada exala,
nenhum odor suscitado por um adultério cometido.

Ainda em relação a essa temática, a elegia 4.7 mostra um exemplo contrário em que o amado é que aparece traindo a esposa, e que ela o repreende por sua perfídia (Prop. 4.7.13-14)⁵².

Na maioria dessas elegias e naquelas em que a *puella* é apresentada com comportamento diverso, Cíntia é nomeada e então retornamos à questão do início do capítulo: como compreender a *puella* properciana ou Cíntia diante de tantas contradições?

A nosso ver, esses exemplos revelam, antes de qualquer coisa, pontos de aproximação entre o poeta e sua amada, ambos praticam e avaliam poesia, ambos cobram fidelidade e ambos traem e ambos acusam o outro de descumprimento de promessas.

Ainda nesse sentido, não podemos esquecer o relacionamento dos dois em relação à sociedade, pois como mostra Martins (2015, p. 135-136):

Wyke⁵³ acertadamente observa que a elegia augustana representa seu herói como um homem fiel à sua amada que é sempre desleal. Apesar desta oposição inicial entre lealdade masculina e deslealdade feminina, ambos os ἥθη funcionam em espelho, uma vez que, se ele está sempre engajado na metáfora da servidão sexual e da guerra erótica, absolutamente fora de suas obrigações civis, portanto; ela, por sua vez, atua fora dos papéis convencionais de esposa e de mãe romana, agindo mais em conformidade com ἥθος de uma cortesã do que com o de uma matrona. Nesse sentido, pode-se inferir, analogamente ao homem elegíaco, a existência de uma *recusatio matronae*, ou seja, uma mulher romana que se recusa a cumprir e seguir o *modus uitae*, um papel negociado tradicionalmente nessa sociedade.

Outro detalhe é o fato de as personagens femininas que mantêm um relacionamento cantado na elegia serem referidas pelo termo *puella*. Não é nem necessário dizer que isso funciona para Cíntia, Délia, Corina e Nêmesis (as *puellae* por excelência, por assim dizer), ou para aquelas que são nomeadas esporadicamente como Licina na elegia 3.15 de Propércio, e mesmo quando o termo é usado sem a nomeação de qualquer *puella*. Nesse sentido, ainda

⁵² Ver p. 71.

⁵³ Wyke (2002, 34-35).

mais interessante é o fato de o termo ser usado mesmo nas elegias em que aparecem *matronae* (Gala e Aretusa nas elegias 3.12 e 4.3 respectivamente)⁵⁴:

ter quater in casta felix, o Postume, Galla!
 moribus his alia coniuge dignus eras.
 quid faciet nullo munita **puella** timore,
 cum sit luxuriae Roma magistra suae?
 sed securus eas: Gallam non munera uincunt,
 duritiaeque tuae non erit illa memor. (Prop. 3.12.15-20)

Três, quatro vezes feliz, Póstumo, pela casta Gala!
 Pelos teus hábitos, és digno de outra esposa.
 O que faria uma jovem, sem a proteção do medo,
 quando Roma é a professora da sua luxúria?
 Mas vais seguro: presentes não conquistarão Gala,
 e ela não recordará tuas insensibilidades.

sed tua, sic domitis Parthae telluris alumnis,
 pura triumphantes hasta sequatur equos;
 incorrupta mei conserua foedera lecti!
 hac ego te sola lege redisse uelim:
 armaque cum tulero portae uotiu Capenae,
 subscribam SALVO GRATA **PUELLA** VIRO. (Prop. 4.3.67-72)

Mas, assim, quando dominares as terras dos filhos dos Partos
 que a tua lança siga sem ferro os cavalos que triunfam;
 Conserva intacto o pacto feito em meu leito!
 Apenas com essa condição quero que retournes. 70
 Levarei tuas armas como votos à porta Capena,
 e escreverei AMADA GRATA POR MARIDO SALVO.

Desse modo, percebe-se que há um fio que interliga todas as características das *puellae* propercianas, o fato de serem todas referidas como *puella*, o que designa apenas a sua condição de amante, e independe da qualificação de cortesã ou de matrona, da classe à qual pertença ou de suas condutas; o fato de estarem na poesia elegíaca e serem amantes já as torna *puellae*. Isso ajuda a compreender por que tanta variedade nessa (s) figura (s), visto que a amada de Propércio e as dos demais elegíacos não correspondem apenas a uma, mas a tantas quantas estejam nos episódios amorosos que o poeta deseje expressar na sua poesia.

2.5. Docta puella

Voltando à elegia 1.2, nos versos finais, temos outra questão importante relacionada à composição da figura da amante elegíaca, o conceito de *douta puella*:

⁵⁴ Dentre as matronas, apenas Cornélia, na elegia 4.11, em momento algum é referida como *puella*.

non ego nunc uereor ne sim tibi uilior istis:
 uni si qua placet, culta puella sat est;
 cum tibi praesertim Phoebus sua carmina donet
 Aoniamque libens Calliopea lyram,
 unica nec desit iucundis gratia uerbis,
 omnia quaeque Venus, quaeque Minerua probat. (Prop. 1.2.25-30)

Não mais receio que eu seja a ti mais vil que esses outros,
 se a moça agrada a um só homem, ela é adornada suficiente;
 sobretudo, se Febo te concede sua poesia,
 e prazenteira Calíope, a lira Aônia,
 e nem falta a graça singular da agradável fala,
 e tudo aquilo que a Vênus e tudo aquilo que a Minerva agrada.

O fato é que essas qualidades caracterizam a amada elegíaca como uma *puella docta* (HEMELRIJK, 1999, p. 75):

Com esse termo um tanto vago, os poetas denotavam qualquer jovem atraente especializada na tríade educacional grega de poesia, música e dança. Aos olhos dos poetas, os encantos de suas habilidades, o gosto pela poesia, o talento musical e a destreza na dança e conversa agradável, estão acima do nascimento e da riqueza e compensam sua suposta falta de virtudes tradicionais.⁵⁵

Trata-se de um aspecto explorado por Propércio desde a primeira elegia, como mostra Martins (2009, p. 57), ao relacionar o verbo *docuit* (v. 5) ao epíteto *docta*⁵⁶, uma vez que o amor, que a *puella* suscita, ensina (*docet*) ao eu poético odiar castas meninas.

Ovídio, no terceiro livro da sua *Arte da amar*, no qual ensina preceitos da arte do amor às mulheres, discorre a respeito da importância dessas habilidades no processo de conquista do amado. Depois de ensinar como cuidar da beleza (v.101-132), os penteados adequados a cada rosto (v. 133-168), o vestuário (v. 169-192), os cosméticos (v. 193-208), a descrição quando se embeleza (v. 209-250), e como disfarçar os defeitos (v. 251-280) e agir com elegância (v. 281-310), o poeta prescreve a prática do canto e da música, bem como da poesia e da dança:

res est blanda canor: discant cantare puellae:
 pro facie multis uox sua lena fuit.
 et modo marmoreis referant audita theatri,
 et modo Niliacis carmina lusa modis.

⁵⁵ With this rather vague term the poets denoted any attractive young woman skilled in the Greek educational triad of poetry, music and dance. In the poets' eyes the charms of her accomplishments, her taste for poetry, gift for music, skill in dancing and witty conversation, rank above birth and wealth, and compensate for her supposed lack of traditional virtues.

⁵⁶ Ver o estudo de Habinek (1998, p. 122-136) acerca do adjetivo na língua latina.

nec plectrum dextra, citharam tenuisse sinistra
nesciat arbitrio femina docta meo. (Ov. *Ars.* 3.315-320)

É coisa encantadora o canto; aprendam as mulheres a cantar
(em lugar da beleza, tiveram muitas na voz o seu instrumento de sedução)
e repitam, ora as melodias que ouviram nos teatros de Mármore,
ora as músicas que se cantam com os ritmos do Nilo;
e não deixe de saber segurar a palheta na mão e a cítara
na esquerda a mulher instruída nos meus preceitos.

disce etiam duplici genialia nablia palma
uerrere: conueniunt dulcibus illa iocis.
sit tibi Callimachi, sit Coi nota poetae,
sit quoque uinosi Teia Musa senis; 330
nota sit et Sappho (quid enim lasciuius illa?),
cuiue pater uafri luditur arte Getae.
et teneri possis carmen legisse Properti,
siue aliquid Galli, siue, Tibulle, tuum: 335
dictaque Varroni fuluis insignia uillis
uelleri, germanae, Phrixe, querenda tuae:
et profugum Aenean, altae primordia Romae,
quo nullum Latio clarius extat opus.
forsitan et nostrum nomen miscebitur istis,
nec mea Lethaeis scripta dabuntur aquis (Ov. *Ars.* 3.327-340) 340

Aprende também a dedilhar com ambas as mãos os nablos
festivos; eles ficam bem em aprazíveis folguedos.
Conhece a Musa de Calímaco, conhece a do poeta de Cós,
conhece, ainda, a do ancião de Teos, afeiçoado ao vinho; 330
conhece, também, Safo (pois que é que existe mais lascivo do que ela?)
e aquele que põe um pai a ridículo, vítima dos ardis do manhoso geta.
E deves poder ler os versos do amoroso Propércio
ou uns quantos de Galo ou os teus, ó Tibulo,
ou o canto de Varrão, o famoso velo de pelos de ouro 335
que é a razão, ó Frixo, dos queixumes da tua irmã,
e a fuga de Eneias, de onde vem a grandeza de Roma;
nenhuma obra há no Lácio mais ilustre do que essa.
Talvez o meu nome venha juntar-se a esses,
e não sejam os meus escritos entregues às águas do Letes. 340

quis dubitet, quin scire uelim saltare puellam,
ut moueat posito brachia iussa mero?
artifices lateris, scenae spectacula, amantur:
tantum mobilitas illa decoris habet. (Ov. *Ars.* 3.349-352)

Quem duvida de que eu pretendo que a mulher saiba dançar,
para, quando lhe pedirem, menear os braços, pousando a bebida?
As bailarinas, um dos espetáculos do teatro, são muito apreciadas,
tal é o encanto que o seu movimento possui.

A figura da *puella* properciana reúne todas essas habilidades. Em algumas elegias, por exemplo, o poeta mostra a amada como uma leitora de sua obra; em alguns momentos

especificando com o adjetivo *docta*:

hic mihi coneritur uitae modus, haec mea Fama est,
hinc cupio nomen carminis ire mei.
me laudent doctae solum placuisse puellae,
Pontice, et iniustas saepe tulisse minas; (Prop. 1.7.9-12)

Nisto consiste o meu modo de vida, esta é a minha fama,
daqui desejo que se espalhe o renome dos meus poemas.
Que me louvem por ser o único que agrada à menina douda,
Pôntico, e que, muitas vezes, aguenta injustas ameaças.

carminis interea nostri redeamus in orbem:
gaudeat in solito tacta puella sono. (Prop. 3.2.1-2)

Mas voltemos outra vez à roda dos nossos versos:
e se alegre a moça tocada pelo meu som costumeiro.

non hinc ulla tibi speranda est fama, Properti:
mollia sunt paruis prata terenda rotis;
ut tuus in scamno iactetur saepe libellus,
quem legat exspectans sola puella uirum. (Prop. 3.3.17-20)

Daqui não deves esperar nenhuma fama, Propércio:
os ternos prados devem ser trilhados pela roda suave;
que teu livrinho seja colocado muitas vezes em um banquinho,
e que o leia a menina sozinha enquanto espera o homem.

Além de leitora, a *puella* é também apresentada como poeta. Na elegia 2.3, por exemplo, Propércio descreve em detalhes as características físicas da amada e complementa a sua configuração já esboçada nas elegias 1.1 e 1.6; acrescenta-se a sua extrema beleza ao fato de ela ser douda:

nec me tam facies, quamuis sit candida, cepit (lilia non domina sint magis alba mea; ut Maeotica nix minio si certet Hiberno, utque rosae puro lacte natant folia), nec de more comae per leuia colla fluentes, non oculi, geminae, sidera nostra, faces,	10
nec si qua Arabo lucet bombyce puella (non sum de nihilo blandus amator ego): quantum quod posito formose saltat Iaccho, egit ut euhantis dux Ariadna choro, et quantum Aeolio cum temptat carmina plectro, par Aganippeae ludere docta lyrae;	15
et sua cum antiquae committit scripta Corinnae carmina quae quibus non putat aequa suis. (Prop. 2.3a.9-22)	20

Nem tanto pelo semblante ela me prendeu, embora seja branca, (lírios não são mais alvos que minha amada; como se a neve Meótica rivalizasse com o Ibérico mínio,	10
--	----

como as pétalas de rosas a nadarem no leite puro),
 nem os cabelos que se espalham, como costume, pela delicada nuca,
 nem os olhos, meus astros, fachos gêmeos,
 nem se alguma moça reluz com a seda da Arábia 15
 (eu não sou um amante dócil por qualquer coisa):
 mas pela beleza com que dança, depois de servido Iaco,
 como Ariadne guiando os coros das bacantes,
 e pela forma com que ensaia os versos no plectro Eólio,
 douta, igual às canções da lira de Aganipe; 20
 e quando compara seus escritos aos da antiga Corina,
 versos que ninguém pode julgar iguais aos seus.

Nessa passagem, o *poeta-amator* enaltece a beleza e a sensualidade de sua amada, compondo a imagem do rosto (v. 9-12), do cabelo (v. 13), olhos (v. 14) e seios (v. 15-16).

Confessa, contudo, que, apesar da extrema beleza de sua amada, não foi isso que o conquistou, e sim os seus dons nas artes da dança (v. 16-17) e da música e da poesia (v. 18-22). Nessas artes, seu desempenho é de tal forma enaltificado, a ponto de ser comparada em igualdade ou superioridade a personagens femininas conhecidas justamente por suas habilidades em cada uma dessas áreas: na dança é comparada a Ariadne, que, depois de ser abandonada por Teseu, é amada por Baco e torna-se a guia do coro das bacantes; na poesia e na música, à Corina, contemporânea de Píndaro, considerada por Antípatro, um dos poetas que figuram na Antologia Palatina⁵⁷, como uma das nove musas humanas (FLORES, 2014, p. 349-350).

Do ponto de vista da poesia, esse conjunto de habilidades que caracteriza a *docta puella* é particularmente significativa, visto que ela, além de ser a inspiração, de cuja beleza a poesia de Propércio é um monumento⁵⁸, torna-se ela própria também poeta, tal como o amado.

Além de praticar poesia, a *puella* revela-se como alguém que conhece, avalia e julga a poesia do amado:

sed magis ut nostro stupefiat Cynthia uersu:
 tunc ego sim Inachio notior arte Lino.
 non ego sum formae tantum mirator honestae,
 nec si qua illustris femina iactat auos:
 me iuuat in gremio doctae legisse puellae,
 auribus et puris scripta probasse mea. (Prop. 2.13a.7-12)

mas antes para que Cíntia se maravilhasse com meus versos:
 e então eu seria mais conhecido, pela arte, que o Ináquio Lino.
 Eu não sou um grande admirador de uma beleza especial,

⁵⁷ AP, 9.26.

⁵⁸ Prop. 3.2.18.

nem se alguma moça evoca seus ilustres avós:
 Prefiro ser lido no colo de uma menina doura,
 e ter os meus escritos aprovados por seus ouvidos puros.

me modo laudabas et carmina nostra legebas:
 ille tuus pennas tam cito uertit Amor? (Prop. 2.24c.21-22)

Há pouco me elogiavas e lias meus versos:
 mudou o voo tão rápido o teu amor?

E de tal forma é crítica que julga até mesmo a obra de Homero:

si memini, solet illa leuis culpare puellas,
 et totam ex Helena non probat Iliada. (Prop. 2.1.49-50)

Se lembro, ela costuma criticar as jovens volúveis,
 e, por causa de Helena, reprova toda a *Iliada*.

Nesse sentido, a *puella* aproxima-se mais uma vez da figura do amado, uma vez que ambos conhecem, apreciam e praticam poesia.

Devemos, por fim, ressaltar que essas habilidades atribuídas à *puella* nem sempre eram bem vistas pela sociedade, sobretudo as práticas de dança e música. Não se pode, entretanto, generalizar e afirmar que toda prática de dança e música era mal vista, pois, conforme Hemelrijk (1999, p. 81):

Em certas ocasiões, música e dança eram consideradas respeitáveis também em Roma, por exemplo, quando hinos eram cantados por homens e mulheres em cerimônias religiosas, ou quando cantos e danças era performatizados em dias festivos ou em um funeral – e, no isolamento da casa, mesmo por prazer. Em tais circunstâncias, a respeitabilidade era dita estritamente observada: meninos e meninas cantavam solenemente em coros, homens dançavam de maneira viril e matronas, quando pediam para cantar e dançar, o faziam com modéstia e moderação.⁵⁹

Por outro lado, “em contraste com a apreciação desse tipo dignificado de música e dança antigas, a música e a dança contemporânea era severamente criticadas por sua lascívia pelos autores romanos do final da República e no início do império” (HEMELRIJK, 1999, p. 82).

A caracterização da *puella* como *docta* aparece também na elegia 1.3, na qual, em meio às queixas Cíntia afirma ter passado o tempo fiando o fio purpúreo e um canto na lira,

⁵⁹ on certain occasions music and dance were thought respectable also in Rome, for example, when hymns were élite sung by men and women of the at religious ceremonies, or when songs and dances were performed on festal days, or at a funeral—and, in the seclusion of the home, even for pleasure. On such occasions respectability was said to be strictly observed: boys and girls solemnly sang in choruses, men danced in a manly way and matrons, when asked to sing or dance, did so with modesty and restraint.

isto é, exercendo as atividades da música e poesia. Curiosamente, nessa cena, Cíntia é apresentada de forma semelhante à figura de Penélope, ou de uma matrona romana⁶⁰, o que mais uma vez joga com a pluralidade da imagem de Cíntia nas elegias de Propércio:

nam modo purpureo fallebam stamine somnum,
rursus et Orpheae carmine, fessa, lyrae; (Prop. 1.3.41-42)

Pois, cansada, eu enganava o sono com o fio purpúreo,
e, aqui e ali, fiava também um canto na lira de Orfeu.

O problema dessa passagem é que essas habilidades de canto, de dança e de poesia que não eram posturas bem vistas pela sociedade romana aparecem no mesmo âmbito da arte da tecelagem, marcada pela forte carga moral desde muitos séculos. No entanto, esse fato, do ponto de vista da construção da figura da *puella*, revela como essa *persona* é complexa e multifacetada na poesia elegíaca. No último trecho apresentado acima, por exemplo, temos a amada que enquanto espera o amante entretém-se com atividades que a aproximam ora da figura da matrona (tecelagem), ora da figura da cortesã (canto e música).

3. A *puella* e a questão da moralidade

As elegias em que se discutem as habilidades na música e dança de personagens femininas, vistas como repreensíveis pela sociedade, não são os únicos testemunhos que retratam essa questão no século I a. C., desse período temos relatos de pelo menos outras três mulheres, cujo comportamento era mal visto e que se aproximam da figura da *puella* elegíaca: Clódia, Semprônia e Volúmnia. A seguir, discutiremos a respeito das duas primeiras e como os seus retratos assemelham-se ao da *puella* elegíaca.

3.1. Clódia

Clódia⁶¹ é uma mulher que, na medida do possível, tendo em vista o papel da mulher na sociedade romana, envolve-se em assuntos políticos e deles participa ativamente, como no caso do julgamento de Célio, em cujo discurso está grande parte das informações a seu respeito através das acusações de Cícero.

⁶⁰ Essa figura é discutida no terceiro capítulo deste trabalho (p. 100-110).

⁶¹ Clódia era descendente de uma das mais importantes famílias da alta aristocracia romana, a *gens Claudia*. Teria nascido antes de 95, filha de Ápio Cláudio Pulcro (cônsul em 79) e, provavelmente, de Cecília Metela. Tinha três irmãos e duas irmãs. Casou com Quinto Cecílio Metelo Célere, de quem teve uma filha, Cecília Metela. Seu marido morreu em 59, e Clódia foi suspeita de tê-lo envenenado (MAURÍCIO, 2013, p. 17-18).

Quanto à sua vida íntima, não parecia das mais recatadas. Dizia-se ter vários amantes; dentre os quais se suspeita de incesto com um dos irmãos, o mais novo, Clódio. Ao ficar viúva não se preocupou em casar novamente, como era esperado e como fizeram Terência e Túlia, por exemplo. Em razão dessas atitudes, Clódia é vista como um paradigma da liberdade adquirida por algumas mulheres no final da República (MANCISIDOR, 2015, p. 73).

Uma das principais fontes a respeito dessa personagem é o *Em defesa de Célio*, um discurso proferido por Cícero em defesa de Marco Célio Rufo em 56 a. C., defendendo-o de duas acusações imputadas ao jovem: a de ter tomado emprestado ouro a Clódia a fim de pagar pelo assassinato de Díon e a de ter tentado matá-la envenenada (MAURÍCIO, 2013, p. 12-14)⁶². A fim de livrar o jovem das acusações, Cícero discorre sobre a conduta da acusadora, dedicando a isso boa parte do seu discurso.

Ressaltamos, de início, que não devemos esquecer que o discurso ciceroniano tem por objetivo apresentar um importante argumento em um processo, em que o orador se esforça para livrar Célio das acusações a ele imputadas, transferindo a responsabilidade pelos erros do jovem à Clódia. Além disso, entre Cícero, Clódia e seu irmão, Clódio, havia contendas⁶³, o que compromete ainda mais a imparcialidade do discurso do orador.

No discurso, ainda que nominalmente só apareça na seção trinta, a figura de Clódia começa a ser delineada no início, quando Cícero se refere a ela como *meretrix*, ao defender o jovem Célio dizendo que o crime a ele imputado era na verdade obra de uma *meretrix*⁶⁴. É dessa forma, portanto, que Cícero a apresenta, com um adjetivo que manifesta uma primeira apreciação a seu respeito e uma acusação, a qual, embora deixada de lado por tantas seções, em razão da sua gravidade, não deixa de ecoar até que ele retome Clódia nomeando-a⁶⁵. Quanto à obra de Propércio, ainda que o adjetivo não seja diretamente ligado à amante elegíaca alguns elementos permitem-no inferir alguma aproximação entre a *puella* e a *meretrix*, por exemplo, a referência ao mercado na elegia 1.2⁶⁶ e a comparação com as

⁶² As cinco acusações contra Marco Célio eram *de seditionibus Neapolitanis*, *de Alexandrinorum pulsatione Puteolana*, *de bonis Pallae*, *de Dione* e *de veneno in Clodium parato*. Das duas primeiras não temos muitas informações, provavelmente querelas nas quais o acusado estaria envolvido; a terceira, provavelmente, refere-se a “uma expropriação violenta de bens de uma senhora chamada Pala cuja identidade é incerta”; a quarta diz respeito ao assassinato do filósofo Díon e a quinta a acusação de tentativa de envenenamento de Clódia. (MAURÍCIO, 2013, p. 12-14).

⁶³ Ver Garrido (1985) sobre a relação entre Clódia e Cícero, antes e depois do discurso em defesa de Célio.

⁶⁴ Cic. *Cael.* 1.

⁶⁵ Ao falar seu nome propriamente, e de forma a retomar e corroborar o termo (*meretrix*) usado para referir-se a ela, um dos primeiros aspectos de sua personalidade ressaltados por Cícero é o fato de ela ser sempre amiga de todos, explorando assim a ambiguidade dos termos (Cic. *Cael.* 32). Esse argumento é usado inicialmente, quando Cícero afirma que ela, por ser uma figura conhecida, não necessitaria ser apresentada, já que era bastante conhecida (Cic. *Cael.* 31).

⁶⁶ Cic. *Cael.* 4-5.

cortesãs mais conhecidas da Grécia, Taís, Laís e Frine, cuja clientela é menor que a de Cíntia (Prop. 2.6)⁶⁷.

Assim, desde o início, Clódia é colocada como uma mulher cuja conduta não corresponde ao esperado pela sociedade e, ao longo do discurso, tal representação vai se intensificando ainda mais; e, por meio de argumentos, Cícero compõe sua figura de modo a corroborar os termos usados no início do discurso.

Depois de principiar a apresentação do comportamento de Clódia por meio da fala de um antepassado, Cícero dirige-se diretamente a ela, trazendo ao discurso uma série de acusações:

tu uero, mulier⁶⁸ – iam enim ipse tecum nulla persona introducta loquor – si ea quae facis, quae dicis, quae insimulas, quae moliris, quae arguis, probare cogitas, rationem tantae familiaritatis, tantae consuetudinis, tantae coniunctionis reddas atque exponas necesse est. accusatores quidem libidines, amores, adulteria, Baias, actas, conuiuia, comissationes, cantus, symphonias, nauigia iactant, demque significant nihil se te inuita dicere. quae tu quoniam mente nescio qua effrenata atque praecipiti in forum deferri iudiciumque uoluisti, aut diluas oportet ac falsa esse doceas aut nihil neque crimini tuo neque testimonio credendum esse fateare. (Cic. *Cael.* 35.5-16)

Mas tu, mulher – agora sou eu que te falo, sem interposta pessoa –, se tencionas justificar o que fazes, que dizes, que acusações falsas proferes, que máquinas, que denúncias fazes, é preciso que exponhas e exprimas a razão de tanta familiaridade, de tanta proximidade, de tanta intimidade. Certo é que os acusadores apregoam prazeres, amores, adultérios, Baias, praia, banquetes, orgias, cantos, concertos, passeios de barco, ao mesmo tempo que dão a entender que nada dizem contra a tua vontade. Uma vez que, não sei com que espírito descontrolado e precipitado, tu quiseste trazer essas acusações ao fórum e ao tribunal, é preciso que, ou as retires e mostres que são falsas, ou reconheças que não há nada de credível na tua acusação nem no teu testemunho⁶⁹.

Aqui fica explícito que tipo de acusações pesam sobre Clódia – uma vida de prazeres, amores, adultérios, banquetes, orgias, cantos, concertos e passeios de barco – o que revela um conjunto de práticas recrimináveis pela sociedade, usadas de forma a diminuir a credibilidade

⁶⁷ (Prop. 2.6.1-16). A elegia é apresentada na íntegra no terceiro capítulo (p. 111-113).

⁶⁸ Maurício (2013, p. 28-30) faz um estudo sobre o uso do termo *mulier* empregado por Cícero para referir-se a Clódia, segundo a estudiosa, “no caso específico do *Em defesa de Célio*, em que a intenção de Cícero é denegrir a reputação de Clódia, de forma a desacreditar completamente o seu testemunho, o uso de *mulier* é uma arma eficaz, especialmente tendo em conta o alvo principal do ataque, que é o seu caráter e modo de vida. É que o termo também podia ser usado para designar prostitutas (*meretrices*), por definição desprovidas de *pudícia*, que era uma virtude aristocrática própria da *femina* – e que, portanto, Clódia deveria cultivar; a estratégia do orador é precisamente insistir que ela não o faz, ou seja, ao designá-la como *mulier* (e *meretrix*), ao mesmo tempo que a rebaixa, Cícero faz com que as suas declarações percam todo o valor, já que o testemunho de meretrizes, por serem *infames*, não era considerado fiável, e, por isso, normalmente não era aceite.”

⁶⁹ Todas as traduções do discurso *Em defesa de Célio* de Cícero são de Sara Mariana Moreira Maurício (MAURÍCIO, 2013).

de suas acusações e de seu testemunho.

Outro aspecto importante para a composição da figura de Clódia é a comparação do seu comportamento com o de mulheres do passado. Nesse caso, em particular, com mulheres da mesma família dela cujas condutas são lembradas ainda no tempo de Cícero.

A oposição entre a postura de Clódia e a postura esperada para uma mulher “de família”⁷⁰ é muitas vezes retomada, como quando o orador fala que poderia está sendo injusto ao falar de uma mãe de família sem a dignidade que uma *matrona* merece⁷¹, no entanto, se ela não for digna de tal tratamento ela é a culpada; algumas seções depois, o orador chama a atenção para a disseminada reputação dela, uma mãe de família, em cuja casa vive como uma meretriz⁷². Isso se acentua ainda mais pela suspeita de incesto entre ela e o irmão⁷³, a qual Cícero ironiza sarcasticamente⁷⁴.

Esses apontamentos buscam afastar Clódia tanto da noção de uma *matrona* respeitável e da instituição da família, o que fica ainda mais acentuado na comparação com algumas mulheres da *gens Claudia*, a qual ela pertence. Inicialmente, Cícero cita Ápio Cláudio Cego, censor em 312 e cônsul em 307 e 269 (MAURÍCIO, 2013, p. 57)⁷⁵, como exemplo dos homens da família; em seguida, coloca nas palavras dele a seguinte fala:

nonne te, si nostrae imagines uiriles non commouebant, ne progenies quidem mea Q. illa Claudia, aemulam domesticae laudis in gloria muliebri esse admonebat, non uirgo illa Vestalis Claudia quae patrem complexa triumphantem ab inimico tribuno plebei de curru detrahi passa non est? cur te fraterna uitia potius quam bona paterna et auita et usque a nobis cum in uiris tum etiam in feminis repetita mouerunt? (Cic. *Cael.* 34)

Se te não impressionaram as nossas efígies varonis, nem mesmo a minha progénie feminina te incentivou a emular na virtude doméstica a glória das mulheres – a ilustre Quinta Cláudia, a própria virgem Vestal Cláudia, que não deixou que o pai, no seu triunfo, fosse derrubado por um tribuno da plebe, seu inimigo, segurando-o nos seus braços? Por que te impressionaram os vícios do teu irmão, mais do que as qualidades do teu pai e dos teus antepassados, que desde o nosso tempo foram recordadas tanto por homens como por mulheres?

⁷⁰ Na seção 36, o orador opõe Clódia a Célio, tratando-a por *mulier* enquanto Célio é colocado como um *filium familias*.

⁷¹ Cic. *Cael.* 32.

⁷² Cic. *Cael.* 32.

⁷³ Cic. *Cael.* 36.

⁷⁴ Cic. *Cael.* 32.

⁷⁵ Como mostra Maurício (2013, p. 57) “a ele se ficou a dever o primeiro aqueduto romano, a chamada *Aqua Appia*; também iniciou a construção de uma estrada que ligava Roma a Cápuia, a famosa Via Ápia. Ficou igualmente célebre o seu discurso em que rejeitava a proposta de paz de Pirro (rei do Epiro)”.

Aqui, Cícero retoma duas figuras femininas da *gens Claudia* cujas atitudes são ainda lembradas. Quinta Cláudia possivelmente trata-se de uma filha de Públio Cláudio Pulcro (cônsul em 249) e neta de Ápio Cláudio Cego, “que, sendo suspeita de conduta imoral, salvou a imagem de Cíbele, quando o barco que a transportava para Roma encalhou na foz do Tibre, assim se provando inocente” (MAURÍCIO, 2013, p. 57); quanto à Vestal Cláudia seria uma “filha ou irmã de Ápio Cláudio Pulcro (cônsul em 143) que, durante o triunfo do pai sobre os salassos da Gália Cisalpina, o protegeu do povo descontente” (MAURÍCIO, 2013, p. 57).

Quanto à Cíntia de Propércio, a sua configuração não se constrói em função de exemplos familiares⁷⁶, mas em função de exemplos literários e mitológicos, sobretudo os de mulheres exploradas na literatura grega.

Por exemplo, na elegia 1.2, quando o poeta reclama da preocupação excessiva com a beleza e expõe a série de *exempla* de mulheres cuja *pudicícia* era suficiente para conquistar seus amantes⁷⁷, ou quando, na elegia 1.15, ele cita a série de *exempla* de mulheres cujas atitudes deveriam fazer com que Cíntia mudasse de conduta⁷⁸. O exemplo mais claro, no entanto, é o da elegia 2.9a em que o poeta reclama da infidelidade da amada, relembrando as célebres personagens gregas, Penélope e Briseida, reconhecidas pela lealdade. Logo depois do dístico inicial, o poeta previne o rival de que ele também será trocado por outro, e se iniciam os *exempla* com Penélope:

iste quod est, ego saepe fui: sed fors et in hora hoc ipso eiecto carior alter erit.	
Penelope poterat bis denos salua per annos uiuere, tam multis femina digna procis;	
coniugium falsa poterat differre Minerua,	05
nocturno soluens texta diurna dolo;	
uisura et quamuis numquam speraret Ulixem, illum exspectando facta remansit anus.	
nec non exanimem amplectens Briseis Achillem	
candida uesana uerberat ora manu	10
et dominum lauit maerens captiua cruentum, appositum flauis in Simoente uadis,	
foedauitque comas, et tanti corpus Achilli maximaque in parua sustulit ossa manu;	
cui tum nec Peleus aderat nec caerula mater,	15
Scyria nec uiduo Deidamia toro.	
tunc igitur ueris gaudebat Graecia nuptis, tunc etiam caedes inter et arma pudor.	
at tu non una potuisti nocte uacare, impia, non unum sola manere diem!	20

⁷⁶ São poucas as referências a uma família de Cíntia na obra de Propércio, um dos poucos exemplos é a menção aos ilustres avós (Propércio, 2.13a.9-10).

⁷⁷ Prop. 1.2.15-24.

⁷⁸ Prop. 1.15.9-24.

quin etiam multo duxistis pocula risu,
 forsitan et de me uerba fuere mala.
 hic etiam petitur, qui te prius ipse reliquit:
 di faciant, isto capta fruaré uiro!
 haec mihi uota tuam propter suscepta salutem, 25
 cum capite hoc Stygiae iam poterentur aquae,
 et lectum flentes circum staremú amici?
 hic ubi tum, pro di, perfida, quisue fuit?
 quid si longinquos retinerer miles ad Indos,
 aut mea si staret nauis in Oceano? 30
 sed uobis facile est uerba et componere fraudes:
 hoc unum didicit femina semper opus.
 non sic incerto mutantur flamine Syrtes,
 nec folia hiberno tam tremefacta Noto,
 quam cito feminea non constat foedus in ira, 35
 siue ea causa grauis, siue ea causa leuis.
 nunc, quoniam ista tibi placuit sententia, cedam:
 tela, precor, pueri, promite acuta magis,
 figite certantes atque hanc mihi soluite uitam!
 sanguis erit uobis maxima palma meus. 40
 sidera sunt testes et matutina pruina
 et furtim misero ianua aperta mihi,
 te nihil in uita nobis acceptius umquam:
 nunc quoque erit, quamuis sis inimica, nihil;
 nec domina ulla meo ponet uestigia lecto: 45
 solus ero, quoniam non licet esse tuum.
 atque utinam, si forte pios eduximus annos,
 ille uir in medio fiat Amore lapis! (Prop. 2.9a)

O que ele é agora, eu já fui muitas vezes: mas talvez em uma hora,
 desprezado o atual, outro será mais querido.
 Penélope era capaz de viver intocada por vinte anos,
 e era uma mulher digna de tantos pretendentes;
 com falsa Minerva, era capaz de adiar as núpcias, 05
 desmanchando o tecido diário, com ardil noturno;
 e, embora, não mais esperasse rever Ulisses,
 esperou-o, fiel, e assim envelheceu.
 Também Briseida, abraçando Aquiles falecido,
 feriu sua face cândida com a mão delirante 10
 e, escrava, lavou o senhor ensanguentado aos prantos,
 estendido junto às águas áureas do Simoente,
 manchou os cabelos e, nas pequenas mãos, ergueu
 o corpo do grande Aquiles e a enorme ossada.
 Naquele dia, não estava junto a ti, nem Peleu, nem a cerúlea mãe, 15
 nem, no leito viúvo, Deidamia de Círos.
 Naquela época, portanto, a Grécia gozava de esposas fiéis,
 naquela época também, entre mortes e guerras, havia pudor.
 Mas tu não pudeste suportar sozinha uma única noite,
 ímpia, nem permaneceste sozinha um único dia! 20
 Pelo contrário, bebeste taças em meio a muitos risos,
 e talvez até falaram mal de mim.
 procuras justamente ele, aquele que outrora te abandonou:
 queiram os deuses que, seduzida, desfrutes deste homem!
 Estes foram os votos que fiz à tua saúde 25
 quando as águas estígias já se apoderavam de tua cabeça,

e, amigos chorosos, permanecíamos em volta do leito?
 Pelos deuses, onde ele estava, pérfida, e quem ele era?
 E se eu fosse um soldado preso nos longínquos Indos,
 ou se meu barco ficasse retido no Oceano? 30
 Mas para vós compor frases e fraudes é fácil:
 essa é a única coisa que a mulher sempre aprendeu.
 Não mudam assim as Sirtes com um vento incerto,
 nem a folha é tão agitada pelo invernosso Noto,
 quanto tão rapidamente o pacto se dissolve na ira feminina, 35
 seja por um motivo grave, seja por um motivo frívolo.
 Agora, já que esta decisão te agradou, partirei:
 Peço, Amores, lançai dardos mais agudos,
 transpassai-me no combate e me libertai desta vida!
 Meu sangue será o vosso maior prêmio. 40
 Os astros e a geada matutina são minhas testemunhas,
 além da porta aberta furtivamente à minha desgraça,
 nada na vida me valeu mais que ti:
 agora também nada valerá, ainda que sejas desafeiçoada.
 Nenhuma mulher deixará seus vestígios em meu leito: 45
 serei sozinho, já que não me é permitido ser teu.
 Mas tomara, se por acaso meus anos se seguirem piedosos,
 que este homem, em pleno amor, se torne pedra!

Notemos que *Penélope* é a primeira palavra do segundo dístico e com isso assume um papel de protagonista – como o poeta fizera com Cíntia na primeira elegia, guardadas as devidas proporções –; transfere-se a ela a atenção do leitor. Além disso, ela é colocada como sujeito do verbo *poterat*, destacado do ponto de vista formal em dois dos três dísticos que compõem o *exemplum* (v. 3 e 5), o que ressaltaria sua capacidade de resistir de forma tenaz às investidas dos pretendentes (FEDELI, 2005, p. 277-278).

O dístico seguinte resume de que forma ela era capaz enganar os pretendentes enquanto esperava Ulisses, com *falsa Minerua*. Como mostramos anteriormente, trata-se do primeiro registro do nome na deusa no sentido metafórico (CINAGLIA, 2017, p. 90), referindo-se ao ato de Penélope de tecer durante o dia e desmanchar a peça durante a noite, e que retoma a *Odisseia* nas passagens 2.93-109, 19.139-156 e 24.128-150.

Podemos perceber que há uma oposição definida entre o comportamento de Penélope e o de Cíntia: enquanto Penélope espera por duas décadas, Cíntia não pode ficar uma única noite sozinha (v. 19-20); enquanto a postura das duas heroínas é de zelo pelos amados, Cíntia diverte-se com riso e taças, e talvez até falando mal do *poeta-amador*, como ele desconfia (v. 21-22); enquanto os adjetivos usados para caracterizar Penélope ressaltam suas virtudes (*salua*, v. 3; *femina*⁷⁹ *digna*, v. 4), os adjetivos atribuídos à Cíntia (*impia*, v. 20; *perfida*, v. 28) ressaltam sua índole falaciosa; e mesmo o caráter ardiloso, que poderia ser um elemento que

⁷⁹ Ver Adams (1972) a respeito do uso dos diferentes termos usados para referir-se às mulheres em língua latina.

ligasse a personagem homérica e a *puella* propérciana, é colocado em oposição, uma vez que o dolo de Penélope (v. 6) é o meio pelo qual ela mantém os pretendentes longe do seu leito, enquanto as *uerba* e *fraudes* (v. 31) de Cíntia apenas corroboram suas atitudes repreensíveis (WIGGERS, 1976, p. 372).

Assim, por meio dos *exempla* de Penélope e Briseida, que desempenham uma função de contraponto para o comportamento de Cíntia (WIGGERS, 1976, p. 369 e FEDELI, 2005, p. 277), essa elegia evidencia a tradicional oposição, de um lado as artes da tecelagem e a heroína homérica, e do outro lado o comportamento da *puella*, ao mesmo tempo em que estabelece uma distinção entre a amante do texto épico e a amante do elegíaco.

Os dois exemplos são significativos, porém nesse contexto, o exemplo de Penélope o é ainda mais, pois este é um dos mais conhecidos e utilizados da literatura, comum também em Propércio, em cuja obra ela aparece como símbolo de fidelidade nos poemas 3.12, 3.13 e 4.5. Assim, colocar Cíntia como uma mulher de postura oposta à de Penélope tanto contribui para exemplificar, por meio do exemplo contrário, a falha de sua *puella*, como para agravá-la, uma vez que, enquanto Penélope esperou décadas, Cíntia não conseguiu esperar sequer uma noite.

Os exemplos de mulheres gregas, em Propércio, servem também para mostrar figuras com comportamento semelhante ao de Cíntia. Nesse caso, a construção da conduta repreensível da *puella* constrói-se não pela oposição, mas pela identidade com o comportamento de determinadas mulheres, como o caso da elegia 2.6, em que Cíntia é comparada às três mais famosas prostitutas da Grécia, Laís, Taís e Frine, e na frente das quais o poeta coloca como pior o comportamento da sua amada, assinalando também o caráter falaz da *puella*, que inventa parentes que possam beijá-la (v. 1-8)⁸⁰. Desse modo, para exemplificar o comportamento de Cíntia, Propércio lança mão dos dois extremos, o exemplo da mais fiel das mulheres gregas e das maiores prostitutas.

Observando que esses exemplos, tanto relacionados a Clódia quanto a Cíntia, percebemos que a retomada de exemplos também é um importante dado para a composição da figura feminina que não corresponde ao ideal da sociedade. Para isso, podem ser utilizados tanto exemplos que mostrem a oposição, quanto aos exemplos de mulheres cuja conduta se assemelha a das figuras que estão sendo delineadas, de modo que através de um modelo já conhecido, aqueles que ouvem o discurso ou leem o poema, possam entender melhor o comportamento da mulher em questão.

⁸⁰ Referência os *ius osculi*, em que só familiares tinham direito ao beijo e que remonta do período em que as mulheres não podiam beber vinho; através do beijo na boca era possível saber se ela cometeu a infração. Ver Fedeli (2005, p. 199-200).

3.2. Semprônia

Semprônia é outra personagem que se aproxima da figura da *puella*. O retrato dela é delineado por Salústio (86-35 a. C.) na sua obra *A conjuração de Catilina*:

sed in iis erat Sempronia, quae multa saepe uirilis audaciae facinora commiserat. haec mulier genere atque forma, praeterea uiro liberis satis fortunata fuit; litteris Graecis Latinis docta, psallere [et] saltare elegantius quam necesse est probae, multa alia, quae instrumenta luxuriae sunt. sed ei cariora semper omnia quam decus atque pudicitia fuit; pecuniae an famae minus parceret, haud facile discerneres; lubido sic adensa, ut saepius peteret uiros quam peteretur. sed ea saepe antehac fidem prodiderat, creditum abiurauerat, caedis conscia fuerat: luxuria atque inopia praeceps abierat. uerum ingenium eius haud absurdum: posse uersus facere, iocum mouere, sermone uti uel modesto uel molli uel procaci; prorsus multae facetiae multusque lepos inerat. (Sal. *Cat.* 25.1-5)

Ora, entre elas estava Semprônia, que não raro cometera diversos crimes de uma audácia varonil. Essa mulher era bastante afortunada por sua estirpe e beleza, além disso, por seu marido e filhos; versada nas letras gregas e latinas, na cítara, na dança com mais graça do que o necessário a uma mulher honesta, em muitos outros dons que são instrumentos da luxúria Mas qualquer coisa sempre lhe foi mais cara do que a honra e o pudor; não seria fácil discernir se poupava menos dinheiro ou reputação; sua libido era de tal modo inflamada que mais vezes procurava os homens do que estes a procuravam. Ora, ela não raro traía, anteriormente, a confiança recebida, negara um empréstimo sob juramento, fora cúmplice de assassinato, derrocara pela luxúria e privação. Sua inteligência, contudo, não era vulgar: capaz de compor versos, provocar o riso, empregar uma linguagem ora moderada, ora insinuante, ora obscena — em suma, havia nela muitos encantos e muita graça⁸¹.

A semelhança com a *docta puella* explorada anteriormente é inegável. Semprônia é lembrada por sua beleza (*forma*), por suas habilidades nas duas línguas, grego e latim (*litteris Graecis Latinis docta*), por seu talento em tocar instrumentos musicais como a cítara (*psallere*) e em dançar (*saltare*); além disso, compõe versos (*posse versus facere*) e domina vários tipos de situação comunicativa (*iocum mouere, sermone uti uel modesto uel molli uel procaci*), enfim uma mulher de muitos encantos (*multae facetiae multusque lepos inerat*). Tal descrição poderia, como sabemos, ser facilmente atribuída à *puella* elegíaca, conforme já vimos.

Além das habilidades, o trecho é marcado pela apreciação do enunciador em relação a essas aptidões e ao comportamento de Semprônia, de um modo geral: quanto à dança é mais

⁸¹ Tradução de Adriano Scatolin (SCATOLIN, 2015).

do que convém a uma mulher honesta (*elegantius quam necesse est probae*); a esse talento muitos outros se adicionam, e todos são considerados instrumentos de luxúria (*multa alia, quae instrumenta luxuriae sunt*). Semprônia é também apresentada como alguém cuja honra e pudor não são de grande valia (*ei cariora semper omnia quam decus atque pudicitia fui*); e, por fim, sua palavra não é digna de crédito (*ea saepe antehac fidem prodiderat, creditum abiuraerat, caedis conscia fuerat*). Portanto, se Semprônia se assemelha à *puella* nas qualidades, nos defeitos a semelhança também ocorre.

Não devemos esquecer que, como no *Em defesa de Célio* de Cícero, o retrato de Semprônia apresentado por Salústio também deve ser visto como parcial, visto que, como mostra Hemelrijk (1999, p. 85), ele “serve como a contraparte feminina de seu esboço de caráter de Catilina, com o qual ele ilustra a corrupção política e a depravação moral entre os homens aristocráticos⁸²”. Desse modo, mesmo as qualidades positivas são apresentadas de forma ambígua (HEMELRIJK, 1999, p. 85):

Por um lado, a sua educação é apresentada como um sinal de seu nascimento elevado e posição social e como um complemento ao seu charme e prestígio, mas, por outro lado, associando isso com a frouxidão moral, Salústio coloca a educação de classe alta de Semprônia em uma luz ambígua. Sendo melhor em música, dança e colóquio agradável do que uma mulher de sua classe deveria ser, ela é feita para se parecer com cortesãs de classe mais baixa, ou a *puella docta* da poesia amorosa, com, claro, um efeito danoso de sua reputação⁸³.

Ao percebermos essa ambiguidade, lembramos da ambiguidade da configuração da *puella* elegíaca, cujas ações são elogiadas pelo *poeta-amator*, mas apenas até o momento que isso lhe convém, e que por ele são criticadas, a partir do momento que isso prejudica o relacionamento dos dois.

4. Conclusão do capítulo

Vimos que diversas são as funções de Vênus na elegia amorosa, da qual vimos uma parte por meio das elegias de Propércio, percebemos que essa poesia se utiliza da figura da

⁸² It has been noted that Sallust's portrayal of Sempronia serves as the female counterpart to his character sketch of Catiline, with which he illustrates the political corruption and moral depravity among aristocratic men.

⁸³ On the one hand, her education is presented as a sign of her high birth and social standing and as an addition to her charm and prestige, but, on the other, by associating it with moral laxity, Sallust puts Sempronia's upper-class education in a dubious light. Being better at music, dance and witty conversation than a woman of her class should be, she is made to resemble lower-class courtesans, or the *puella docta* of love poetry, with, of course, a damning effect on her reputation.

deusa, nas suas mais variadas acepções, de forma a construir e referendar sua poesia, não apenas porque ela é a divindade relacionada ao amor – embora esse seja um fator notável, mas também em razão dos valores a ela atribuídos no século I a. C. (o caráter belicoso explorado por importantes figuras políticas, por exemplo), ou os exemplos de episódios nos quais ela se envolve, que a configuram como amante e muito próxima aos amantes elegíacos, e, finalmente, a possibilidade de brincar com a essa figura, que como poucas agrega tantas e ricas noções (deusa, guerreira, amante, mãe dos romanos, adúltera, propiciadora da vida na terra), as quais serviram tão bem ao momento e à poesia elegíaca.

A influência da deusa na relação entre os amantes elegíacos é explicitada, sobretudo do ponto de vista da *persona* do poeta, que se apresenta como praticante, *magister* e combatente de Vênus. Por outro lado, a *puella* também é apresentada, como alguém que pratica tais artes, logo nos versos finais da segunda elegia, o nosso ponto de partida para a compreensão da figura da amante elegíaca, nos quais o poeta elenca as artes em que a *puella* deve ter habilidades (Prop. 1.2.25-30):

Em meio às várias habilidades significativas para a configuração da imagem da amada, que fazem dela uma *docta puella* está “tudo aquilo que Vênus aprova”, *omnia Venus probat*, isto é, nada mais que a arte de amar, a qual, a nosso ver, engloba todas as características e comportamentos apresentados neste capítulo que dizem respeito à *puella* e ao seu relacionamento com o *poeta-amator*.

Assim, a figura da *puella* elegíaca revela-se muito complexa, uma complexidade que vai desde o nome até os diversos comportamentos retratados nas elegias. Essa complexidade – confundida, às vezes, com incoerência e contradição – no entanto, é apenas mais um elemento da elegia praticada por Propércio, parte do jogo elegíaco⁸⁴.

Além disso, percebemos que as atitudes dos amantes não diferem tanto quanto parece inicialmente, afinal a maior parte do discurso aparece sob o ponto de vista do poeta, e, conseqüentemente, as *personae* tanto dele quanto da *puella* são enunciadas sob sua perspectiva na maioria das vezes. Desse modo, ficam mais patentes os episódios de infidelidade dela, da inconstância de sua palavra e seu apego a presentes estrangeiros e riqueza; ambos, contudo, têm comportamentos semelhantes, e como James (2003, p. 7) pontua:

Nessa aparceirada oposição, o poeta-amante e a *puella* compartilham importantes valores e interesses: eles zombam da moralidade convencional, ignoram a política, apreciam poesia erudita e habilidade na dança e na

⁸⁴ Ver Veyne (2015).

música; ademais, seu status como *puella*, e não como respeitável *femina*, torna o complicado relacionamento deles possível.⁸⁵

Não pretendemos, no entanto, entrar na discussão da veracidade ou não desses comportamentos considerados inadequados para a *puella* ou o poeta, apenas mostrar como dentro do ambiente criado na poesia elegíaca amorosa, dentro do jogo elegíaco, ambos comportam-se de forma semelhante.

Mesmo na atividade poética, uma das características que fazem do poeta um amante, visto que a poesia dele é uma poesia amorosa, também é compartilhada pela *puella* que é doura e que também a pratica.

Assim, a complexa figura da *puella* composta na elegia amorosa, reúne muitas características, algumas positivas como beleza, sensualidade, erudição e, outras nem tanto, como a perfídia e infidelidade. Tais qualidades poderiam revelar incoerências na apresentação dessa figura caso não estivéssemos falando da elegia amorosa romana; nesse caso, como afirma Coutelle (2005, p. 16), ao analisar as elegias 1.2 e 1.3:

Nós podemos então afirmar que não existe verdadeiramente contradição entre as duas elegias: a jovem mulher aparece como dupla, *fallax*, isto é, “ilusória”, por natureza, como o gênero elegíaco.⁸⁶

A noção de *puella* elegíaca ultrapassa os limites de estrato social, de patrimônio e moralidade e parece englobar as amantes de forma geral, as quais são denominadas, ou se autodenominam, *puellae*. Assim, a noção ultrapassa também os nomes que os poetas escolheram para representá-las em algumas elegias, as quais por si só se confundem com a própria poesia e conferem mais um significado à figura da *puella*.

Por outro lado, a *puella* apresenta características e atitudes semelhantes a de personagens, poéticas ou históricas, que frequentam o imaginário romano justamente por irem de encontro ao esperado pela sociedade, tais como Clódia e Semprônia, cujos retratos poderiam facilmente ser comparados ao da amante elegíaca.

Essas figuras cujas posturas são repreensíveis e se assemelham a postura mais comum da amante elegíaca são particularmente famosas em Roma, e ainda recentes, de modo que – sem que estejamos a afirmar que o poeta transpôs essas figuras para a elegia – também é improvável que o poeta não tivesse em mente que ao entrar em contato com seus poemas o

⁸⁵ *In this partnered opposition, the lover-poet and the puella share important values and interests: they flout conventional morality, ignore politics, appreciate learned poetry, and skill in music and dance; in addition, her status as puella, rather than respectable femina, makes their complicated relationship possible.*

⁸⁶ *Nous pouvons donc affirmer qu'il n'y a pas véritablement de contradiction entre ces deux élégies : la jeune femme y apparaît comme double, fallax, c'est-à-dire « trompeuse », par nature, comme le genre élégiaque.*

seu leitor relacionaria o comportamento da *puella* ao comportamento destas mulheres.

Nesse contexto, Cíntia é mais poesia que mulher, visto que sua compreensão é impossível por ser demasiadamente variada, exceto pelo fato de ela ser amante do poeta; o problema é que essa é a mesma condição que reúne todas as outras *puellae*, nomeadas, ou não. Portanto, Cíntia parece-nos apenas um nome (VEYNE, 2015, p. 105⁸⁷ e p. 10)⁸⁸, escolhido pelo poeta para conferir maior credibilidade a suas histórias, tal como a escolha de se colocar em primeira pessoa nas elegias (VEYNE, 2015, p. 100⁸⁹), procedimentos que transmitem alguma noção de credibilidade à poesia, mas que fazem parte da “gramática elegíaco-amorosa” praticada em Roma no século I a. C.

⁸⁷ Cíntia, Délia são apenas nomes e, como escreve Gordon Williams (1968, p. 560), “nada confere a elas traços individuais ou uma identidade; além disso, a imagem que o poeta apresenta dessas mulheres tende a variar de uma peça para outra”.

⁸⁸ “‘Corina’ e ‘Cíntia’ são ficções tão mal sustentadas quanto o ‘eu’ dos romances na primeira pessoa”.

⁸⁹ “Os elegíacos não escolheram dar a palavra aos apaixonados, imitar o amor, mas cantá-lo sob todos os aspectos, sob a ficção humorística de uma primeira pessoa, que disfarça mal a objetividade da terceira do plural.”

Capítulo III – As artes de Minerva em Propércio

Assim como Vênus, Minerva é uma divindade cara aos romanos, uma vez que, sob sua égide, são agregados domínios importantes à vida em sociedade, como as técnicas manuais e consequentemente a noção de inteligência como um todo, de forma que a deusa é a protetora tanto daquele que ensina, o *magister*¹, como daquele que aprende, o discípulo².

Em torno de Minerva também se associam duas atividades que representam comportamentos ideais: para o âmbito masculino, a guerra, ainda mais considerando o caráter bélico de Roma; para o âmbito feminino, o trabalho com os fios.

Tal como se joga com as noções de Vênus caras ao período em que ele publica suas elegias, como a noção de Vênus guerreira, por exemplo, Propércio também o faz com Minerva, obviamente em um grau menos elevado, visto que, dentro da matéria a que o poeta se filia, essencialmente erótica, a deusa ligada à paixão amorosa é mais funcional.

Curiosamente, o poeta não explora frequentemente o aspecto bélico de Minerva, o qual pode ser percebido apenas em referências a episódios, como ao episódio em que Ajáx viola Cassandra, ocorrido durante o saque de Troia³, mas ainda assim é uma menção breve, principalmente se comparada às mais numerosas e significativas vezes em que ele explora a arte com os fios. Este fato é ainda mais curioso se considerarmos que a *militia amoris*, tema profícuo na elegia erótica romana, poderia está relacionado à deusa guerreira por excelência, Minerva, mas é mais associado à Vênus.

O fato de o poeta não explorar esse aspecto de Minerva parece deixá-lo latente, de modo que, de tão importante para a composição da imagem da deusa, se faz presente justamente pela ausência, ratificado pela constante exploração do campo sêmico do combate amoroso, que faz referência direta ao contexto bélico, do qual Minerva é representante.

Por outro lado, a arte com os fios, pelo menos em Propércio, aparece desde as primeiras elegias e até o quarto livro, e agrega elementos significativos na construção da complexa figura da *puella*, bem como da poesia elegíaca de modo geral.

Neste capítulo, buscamos mostrar como a deusa Minerva e a arte da tecelagem frequentam a poesia de Propércio e quais as implicações da presença da divindade na obra do poeta. Assim, na primeira seção, apresentamos as situações em que a deusa aparece sem que

¹ Ov. *Fast.* 3.829-830.

² Ov. *Fast.* 3.815-816.

³ Prop. 4.1.115-118.

esteja relacionada à tecelagem ao longo dos livros do poeta; na segunda seção, mostramos a presença de Minerva em outros poetas augustanos que não Propércio e discutimos a relação da deusa com a moralidade, explorada com afinco nesse período; na terceira seção, analisamos as elegias em que aparece os trabalhos com os fios, investigando quais as decorrências da exploração da atividade na elegia properciana.

1. Minerva em Propércio

Com exceção da elegia 1.2 e da elegia 3.20, apresentada a seguir, as demais menções à deusa podem ser facilmente identificadas com mitos ou com características dela. Na elegia 3.20, há uma referência às castas artes de Palas:

est tibi forma potens, sunt castae Palladis artes,
splendidaque a docto Fama refulget auro. (Prop. 3.20.7-8)

Tu possuis uma beleza notável e as castas artes de Palas,
e refulge a fama brilhante de teu douto avô.

Como se pode ver, não há pistas que permitam maiores conclusões a respeito de qual domínio da deusa o poeta estaria se referindo. Como foi visto anteriormente⁴, Fedeli (1980, p. 108) julga tratar-se de uma referência à tecelagem, além de considerar que a primeira metade do verso (*est tibi forma potens*) estaria se referindo ao domínio de Vênus, de modo que teríamos aí mais uma situação em que Vênus e Minerva são relacionadas à figura da *puella*.

Temos também o adjetivo *casta*, empregado em Propércio para qualificar divindades femininas⁵, para se referir às moças castas⁶, à castidade das casas⁷, de terras⁸ e de esposas⁹, de modo que convoca para a elegia um tom ético. Quanto a isso, Fedeli (1980, p. 108), concordando com Lieberg (1963), diz que a referência à casta Palas é um elogio à Cíntia, mas a Cíntia idealizada, visto que se trata de um desejo do *poeta-amator*, que, como uma mulher casta, a amada trabalhe com a lã.

Por outro lado, teríamos provavelmente o único exemplo dentre os principais poetas

⁴ Ver p. 28.

⁵ Prop. 2.29b.27; Prop. 2.32.59-60.

⁶ Prop. 1.1.5; Prop. 1.11.29; Prop. 4.8.13-14.

⁷ Prop. 2.6.28.

⁸ Prop. 2.19.3.

⁹ Prop. 3.12.15; Prop. 3.12.37.

augustanos¹⁰ – Propércio, Horácio, Tibulo e Virgílio – em que o epíteto usado para se referir ao domínio da tecelagem é Palas em detrimento do termo mais comum nesses autores para falar dessa atividade da qual a deusa é patrona, *Minerua*¹¹.

Outra forma comum de o poeta explorar a figura de Minerva ocorre por meio de episódios mitológicos, como o mito da invenção da flauta (FEDELI, 2005, p. 855):

ista senes licet accusent conuiuia duri:
 nos modo propositum, uita, teramus iter!
 illorum antiquis onerentur legibus aures:
 hic locus est in quo, tibia docta, sones,
 quae non iure uado Maeandri iacta natasti,
 turpia cum faceret Palladis ora tumor. (Prop. 2.30b.13-18)

Deixa que os velhos rudes incriminem nossas festas:
 quanto a nós, vida, percorramos o caminho desejado!
 Que os ouvidos deles se encham com as antigas leis:
 este é o lugar no qual tu soarás, douta tibia,
 Tu que, arremessada injustamente, flutuaste nas águas do Meandro,
 uma vez que o inchaço tornava disforme a face de Palas.

Ou ainda o célebre episódio do cavalo de madeira, cuja ideia é atribuída à deusa:

non flebo in cineres arcem sedisse paternos
 Cadmi nec septem proelia clade pari;
 nec referam Scaeam et Pergama Apollinis arces,
 et Danaum decimo uere redisse ratis,
 moenia cum Graio Neptunia pressit aratro
 uictor Palladiae ligneus artis equus. (Prop. 3.9.37-42)

Não chorarei a cidadela de Cadmo, que ruiu sobre as cinzas paternas
 nem os seus sete combates, terminados da mesma forma;
 nem cantarei a porta Ceia ou as fortalezas da Apolínea Pérgamo,
 ou os navios dos Dânaos que regressaram na décima primavera,
 quando, com o arado grego, o cavalo de madeira,
 arte de Palas, vitorioso esmagou os muros de Netuno.

Ou o mito da violação de Cassandra por Ajax, no templo da deusa:

Nauplius ultores sub noctem porrigit ignes,
 et natat exuuiis Graecia pressa suis.
 Victor Oiliade, rape nunc et dilige uatem,
 quam uetat auelli ueste Minerua sua! (Prop. 4.1.115-118)

Náuplio acendeu à noite as chamas vingadoras

¹⁰ Dentre esses não está Ovídio, em cuja obra há uma variação entre o uso dos epítetos *Palas* e *Minerva* sem que haja uma exclusividade para o emprego do termo *Minerva* quando ele se refere à arte da tecelagem, conforme é atestado nos demais poetas. Ver Arruda (2018).

¹¹ Ver Arruda (2018).

e a Grécia nada, enredada nos seus espólios.
Vencedor Oiliada, rapta agora e ama a vate,
cujas vestes Minerva proíbe de serem arrancadas.

Ou o mito de Tirésias, narrado n’*O banho de Palas* de Calímaco, em que o vate tebano vê a deusa durante o banho e é castigado sendo-lhe tolhida a visão:

magno Tiresias aspexit Pallada uates,
fortia dum posita Gorgone membra lauati. (Prop. 4.9.57-58)

Pagou um alto preço Tirésias, o vate que viu Palas,
despojada da Górgona, enquanto lavava o forte corpo.

Além desses mitos, comuns em torno da imagem de Minerva/Palas, há a referência a uma estátua de Palas que ficava no templo de Vesta (FEDELI, 2005, p. 659-661) e teria sido trazida de Troia em chamas por Eneias¹² – a integridade de Roma dependeria dessa estátua, segundo uma crença muito difundida¹³:

quantum ego sum Ausoniis crimen factura puellis,
improba uirgineo lecta ministra foco!
Pallados extinctos si quis mirabitur ignis,
ignoscat: lacrimis spargitur ara meis. (Prop. 4.4.43-46)

Tamanha mácula trarei às moças da Ausônia,
serva improba, escolhida para o fogo virginal!
Se alguém estranhar o fogo de Palas apagado,
perdoe-me: o altar foi inundado com minhas lágrimas.

Apesar de ser mais conhecida como uma deusa guerreira ou em razão do seu patronato da arte da tecelagem, Minerva/Palas também é apresentada na elegia de Propércio destacada por sua beleza, usada para exemplificar o possível descomedimento da *puella* que teria resultado na sua doença, a qual o poeta pede a Júpiter que seja aplacada e desconsidere as falas impiedosas da amada:

num sibi collatam doluit Venus? illa peraeque
prae se formosis inuidiosa dea est.
an contempta tibi Iunonis templa Pelasgae?
Palladis aut oculos ausa negare bonos?
semper, formosae, non nostis parcere uerbi:
hoc tibi lingua nocens, hoc tibi forma dedit. (Prop. 2.28.9-14)

Será que Vênus se ofendeu de que fosses comparada a ela? É uma deusa que tem igual ciúme de todas as belas que a afrontam.

¹² Prop. 4.4.69; Ov. Fast. 6.417-436.

¹³ Cic. *Scaur.* 48.

Acaso, os templos da Juno pelasga foram por ti desprezados?
 Ou ousaste negar que são belos os olhos de Palas?
 As mulheres belas sempre são desmedidas nas palavras:
 Isso a tua língua nociva te fez, isso te fez a tua beleza.

Observe-se que são apresentadas as três deusas do episódio do julgamento de Páris, assim como na elegia 2.2, na qual o poeta exalta a beleza da amada e cita deusas e heroínas, a cuja beleza a *puella* se iguala:

fulua coma est longaeque manus, et maxima toto 05
 corpore, et incedit uel Ioue digna soror,
 aut cum Munychias Pallas spatiatur ad aras,
 Gorgonis anguiferae pectus operta comis;
 qualis et Ischomache Lapithae genus heroine,
 Centauris medio grata rapina mero; 10
 Mercurio et sacris fertur Boebeidos undis
 uirgineum Brimo composuisse latius.
 cedite iam, diuiae, quas pastor uiderat olim
 Idaeis tunicas ponere uerticibus! (Prop. 2.2.5-14)

Os cabelos são ruivos e longas as mãos, o corpo todo 05
 grandioso, e caminha como a irmã de Jove,
 ou como Palas quando passeia pelos altares dulíquios,
 com o peito coberto dos cabelos de serpentes Gorgônias,
 ou como a heroína Iscômaca, das gentes dos Lápitais,
 presa fácil aos Centauros embriagados, 10
 ou como Brimo, que dizem, nas ondas do Bebeis,
 virgem, ter-se unido a Mercúrio.
 cedei agora, deusas, às quais, outrora, viu o pastor,
 nos cumes do Ida, despidas das vestes.

Nesse trecho, Juno e Palas também são citadas e, ainda que Vênus não seja nomeada, o episódio do julgamento é retomado no último dístico.

Apesar do vasto domínio e desses exemplos do uso da imagem de Minerva nas elegias de Propércio, o âmbito em que ela mais se destaca é o da tecelagem, que ocorre na elegia 2.9a e 4.5 relacionada de forma explícita à deusa.

Na elegia 4.5, o poeta usa a expressão *textura Mineruae* para se referir a tecidos, produtos da arte de Minerva:

Chrysolithus si te Eoa iuuat aurea ripa
 et quae sub Tyria concha superbit aqua,
 Eurypyliisque placet Coae textura Mineruae,
 sectaque ab Attalicis putria signa toris,
 seu quae palmiferae mittunt uenalia Thebae,
 murreaque in Parthis pocula cocta focis,
 sperne fidem, prouolue Deos, mendacia uincant,
 frange et damnosae iura pudicitiae! (Prop. 4.5.21-28)

Se te agrada o topázio trazido das margens áureas do Oriente
 e a concha encontrada nas águas tórias;
 se te apraz os tecidos de Minerva fabricados na Cós de Eurípilo,
 e as podres estátuas arrancadas dos leitos Atálicos,
 ou as mercadorias que a Tebas palmífera enviam
 e as taças de murra cozidas em fornos Partos,
 larga a fidelidade, despreza os deuses, que reinem as mentiras,
 e quebra as leis da prejudicial pudicícia!

Esse uso metafórico do nome da deusa torna-se comum depois de Propércio e demonstra um emprego utilizado na elegia 2.9a, em que o poeta trata o trabalho têxtil de Penélope como falsa Minerva, no trecho já apresentado no primeiro capítulo (Prop. 2.9a.3-8)¹⁴.

Se na primeira ocorrência do termo *Minerua* na obra de Propércio (1.2) não fica explícito a qual domínio da deusa o poeta se refere, na segunda (2.9a) o poeta refere-se claramente à tecelagem e, mais que isso, liga a divindade diretamente a essa arte. Nessa elegia, ele contrapõe as ações de sua *puella* às atitudes de algumas heroínas, dentre as quais Penélope, a qual, por meio da *falsa Minerua*, referindo-se ao artil de Penélope em fiar um tecido durante o dia e desfazê-lo durante a noite, conseguiu enganar seus pretendentes por muitos anos.

A tecelagem aparece ainda nas elegias 1.3, 3.6, 4.3 e 4.9 sem que esteja nominalmente associada à deusa. Em três dessas elegias, a arte da tecelagem é exercida pela *puella* (na acepção que apresentamos no capítulo anterior), nas elegias 1.3, 3.6, e 4.3, as quais analisaremos com mais detalhes na terceira seção deste capítulo¹⁵.

A quarta ocorrência diz respeito ao episódio em que Hércules serviu à corte da rainha Ônfale, na Lídia, vestido como mulher e exercendo a atividade de fiar a lã (FEDELI; DIMUNDO; CICCARELLI, 2015, p. 1172-1175):

idem ego Sidonia feci seruilia palla
 officia et Lydo pensa diurna colo
 mollis et hirsutum cepit mihi fascia pectus,
 et manibus duris apta puella fui. (Prop. 4.9.47-50)

Eu também executei tarefas servis, sob uma túnica
 Sidônia, e fiei a lã em uma roca Lídia,
 tendo no peito cabeludo uma cinta suave,
 e com as rudes mãos fui moça habilidosa.

¹⁴ Ver p. 18-19.

¹⁵ Ver p. 116-156.

Além de já ser humilhante a posição do herói, por estar vestido de mulher e como escrava, o fato de ele fiar indica uma posição ainda mais inferior, visto que, como mostra Fedeli (1980, p. 134), o ato de fiar é próprio da escrava, enquanto o ato de tecer é próprio da *domina*¹⁶.

Essas são todas as menções a Minerva na obra de Propércio; tais menções revelam que, apesar de não ter uma relação imediata com o ambiente elegíaco-amoroso, a deusa é explorada com frequência, seja na referência a diversos episódios, seja na referência aos seus domínios. Vejamos agora como a deusa relaciona-se à arte com os fios na poesia augustana, bem como a associação dela com a moralidade é explorada pelos poetas desse período.

2. Minerva e a arte da tecelagem nos poetas augustanos

A questão da moralidade é apresentada em Propércio, desde a primeira elegia, a qual, além de pistas programáticas da obra do poeta, fornece-nos um interessante panorama a respeito da condição de amante. Como já apontado no primeiro capítulo, o trecho programático da poesia properciana apresenta uma série de elementos que revelam um distanciamento dos deveres sociais, como o fato do poeta ter sido ensinado a odiar mulheres castas (v. 5), ser ímprobo e viver em desatino (v. 6), estar tomado pelo *furor* (v. 7), e ainda ter-lhes os deuses adversos (v. 8). Do ponto de vista da *puella*, apesar de o trecho não permitir maiores inferências, depreende-se que não se trata de uma mulher casta¹⁷.

Na segunda elegia, temos as críticas a determinados comportamentos da *puella*, bem como a série de *exempla* de heroínas cujas condutas são lembradas pela fidelidade e pela manutenção da castidade ainda que em situações adversas¹⁸. Na terceira elegia, o poeta pinta uma imagem de Cíntia, se não próxima a de uma matrona romana, pelo menos minimamente afastada da ideia de uma mulher infiel, ávida por riquezas e luxo como em outras muitas elegias. Além disso, em meio às aventuras do poeta com as *puellae* e as suas queixas em relação aos rivais da sua amada, que revelam uma vida em dissonância com o esperado tanto para um homem como para uma mulher romana, o poeta – não poucas vezes – tece comentários a respeito de uma possível desmoralização da sociedade de então.

Vimos anteriormente que o uso metafórico do nome da deusa inaugurado por

¹⁶ Fedeli cita Wlosok (1967) que oportunamente cita duas passagens das *Geórgicas* de Virgílio: o trecho em que a *domina* aparece tecendo (*interea longum cantu solata laborem / arguto coniunx percurrit pectine telas*, 1.293) e outra em que a escrava aparece fiando (*ne nocturna quidem carpentes pensa puellae / nesciure hiemem*, 1.390).

¹⁷ Ver a análise da elegia 1.1 no segundo capítulo (p. 54-56).

¹⁸ Ver a análise da elegia 1.2 no primeiro capítulo (p. 24-35).

Propércio ao se referir à artimanha de Penélope como *falsa Minerua* na elegia 2.9a torna-se recorrente e é encontrado em outros poetas augustanos. No elegíaco Tibulo, por exemplo, ocorre quando o poeta compõe uma origem para o labor feminino e tece em detalhes o ambiente de trabalho das mulheres:

rure etiam teneris curam exhibitura puellis
molle gerit tergo lucida uellus ouis:
hinc et femineus labor est, hinc pensa colusque,
fusus et adposito pollice uersat opus,
atque aliqua adsidue textrix operata Mineruam
cantat, et appulso tela sonat latere. (Tib. 2.1.61-66)

no campo ainda, para ocupar ternas moças,
lã fofa branca ovelha traz no lombo:
eis fêmeo labor, eis a roca e o novelo –
sob polegar o fuso gira a trama;
fiandeira, afanada sempre em sua Minerva,
canta, e ao golpe do pente o tear range.

Tibulo apresenta a arte de Minerva como o labor feminino por excelência, e como já vimos desde o primeiro capítulo, por ser uma atividade tão característica do ambiente feminino e está relacionada a determinadas personagens ao longo dos séculos, reconhecidas pelo carga moral, o trabalho é relacionado a essa carga.

Em Virgílio, na *Eneida*, o uso metafórico do nome da deusa ocorre em três momentos, no canto I, ao falar de uma escrava dotada dos dons de Minerva:

olli serua datur operum haud ignara Mineruae
Cressa genus, Pholoe. (Verg. A. 5.284-285)

Fóloe, escrava robusta de Creta, que nada ignorava
do que Minerva ensinara¹⁹.

No canto VII, ao falar da guerreira Camila, cujas mãos não conheciam as artes domésticas da deusa:

Hos super aduenit Volsca de gente Camilla
agmen agens equitum et florentis aere cateruas,
bellatrix, non illa colo calathisue Mineruae
femineas adsueta manus, sed proelia uirgo
dura pati cursuque pedum praeuertere uentos. (Verg. A. 7.803-807)

Vem depois destes Camila guerreira, das gentes dos volcos,
capitaneando genits combatentes. O fuso e as agulhas,
dons de Minerva, jamais se lhe viam nas mãos delicadas;

¹⁹ Todas as traduções da *Eneida* são de Carlos Alberto Nunes (NUNES, 2014).

endurecera-as nos duros trabalhos dos campos de guerra,
pronta a vencer na carreira até os ventos de rápido curso.

E no oitavo canto, quando o poeta compõe um símile entre os trabalhos noturnos das matronas romanas e os trabalhos de Vulcano, quando este confecciona as armas de Eneias a pedido de Vênus:

Inde ubi prima quies medio iam noctis abactae
curriculo expulerat somnum, cum femina primum,
cui tolerare colo uitam tenuique Minerua
impositum, cinerem et sopitos suscitatur ignis 410
noctem addens operi, famulasque ad lumina longo
exercet penso, castum ut seruare cubile
coniugis et possit paruos educere natos:
haud secus ignipotens nec tempore segnior illo
mollibus e stratis opera ad fabrilia surgit. (Verg. A. 8.407-415) 415

A noite calma já estava no meio da sua carreira,
depois de o sono primeiro expulsar, quando a mãe de família
na contingência se vê de aplicar-se aos trabalhos da roca,
dons de Minerva pacífica, e o fogo do lar deixa vivo, 410
parte da noite incluindo na faina diuturna da casa
e a famulagem compele ao trabalho ao fulgor dos candeeiros,
para que o leiro conserve sem mácula e os filhos eduque:
da mesma forma e não menos presteza seu leito macio
o Ignipotente abandona e na frágua ruidosa se aplica. 415

Em Ovídio, nas *Metamorfoses*²⁰, na referência às filhas de Míneas que se ocupam com os fios enquanto todos participam de festividades:

solae Minyeides intus
intempestiua turbantes festa Minerua
aut ducunt lanas aut stamina pollice uersant
aut haerent telae famulasque laboribus urgent. (Ov. Met. 4.32-35)

Só as filhas de Míneas,
em casa, perturbando as festas com os trabalhos de Minerva,
fora de horas, ora fiam a lã, ora torcem os fios entre os dedos,
ora se põem ao tear e exortam ao trabalho aos serviçais.

Além do trecho horaciano, na ode 3.12, quando o poeta usa o nome da deusa representando a arte com os fios, opondo os trabalhos de Vênus e Minerva (Hor. Carm. 3.12.1-7), já apresentado²¹.

Notemos que nesses exemplos a arte com os fios é claramente relacionada a Minerva;

²⁰ Além do trecho já apresentado de Minerva e Aracne (Ov. Met. 6.53-145). Ver pág. 35-36.

²¹ Ver pág. 33.

há, porém, outras situações em que só a atividade é referenciada, sem uma ligação direta com a divindade.

Como a passagem da elegia 1.3 de Tibulo, em que o poeta pede que sua *puella* permaneça casta até que ele retorne:

At tu casta precor maneat, sanctique pudoris
adsideat custos sedula semper anus.
Haec tibi fabellas referat positaque lucerna 85
deducat plena stamina longa colu;
at circa grauibus pensis adfixa puella
paulatim somno fessa remittat opus.
Tunc ueniam subito, nec quisquam nuntiet ante,
sed uidear caelo missus adesse tibi; 90
tunc mihi, qualis eris longos turbata capillos,
obuia nudato, Delia, curre pede. (Tib. 1.3.83-92)

Mas, rogo, permaneças casta: que teu santo
pudor sempre anciã zelosa vele.
Que ela te conte fábulas e, à luz do lume, 85
saque da roca cheia longos fios;
que ao lado, a moça, presa à pesada tarefa,
aos poucos deixe a lida, face ao sono.
Então que eu chegue súbito, não me anunciem,
chegue a ti como se do céu lançado. 90
Então, desfeito o longo cabelo, com pé
descalço, ao meu encontro, Délia, corre.

Aqui o trabalho com os fios está relacionado à ausência do amado em decorrência da guerra e deve ser deixado de lado na chegada dele, para que se dediquem ambos aos trabalhos de Vênus.

Algumas dessas passagens, por outro lado, revelam interessantes situações em que são postos em diálogo o amor elegíaco e o trabalho com os fios, como o trecho da *Arte de amar* de Ovídio, já mencionado no primeiro capítulo, em que o poeta repreende as mulheres que se preocupam com sua lã mesmo no momento da relação:

odi quae praebet, quia sit praebere necesse,
siccaque de lana cogitat ipsa sua. (Ov. *Ars.* 2.685-686)

Odeio aquela que se entrega por ser preciso entregar-se
e que, na sua secura, só pensa na sua lã;

Estes exemplos atestam mais uma vez, portanto, o quão importante é essa atividade para a composição do ambiente feminino nos poetas augustanos; a poesia de Propércio também não distoa disso e a arte com os fios frequenta importantes elegias deste autor.

A maior parte desses exemplos na poesia augustana relaciona o trabalho com os fios

com a figura da matrona, importante figura da sociedade romana²². Mas o que viria a ser essa figura da matrona?

O termo aplica-se a mulheres da elite, cujos maridos exerciam importantes papéis na sociedade e que são diretamente associadas a tradicionais valores femininos, tais como castidade, modéstia, austeridade, domesticidade e devoção ao marido e aos filhos (HEMELRIJK, 1999, p. 7).

Hemelrijk (1999, p. 14) apresenta, nos seguintes termos, o que seria uma *matrona*:

Além de seu papel como esposa e mãe na esfera privada da casa, uma mulher de classe alta era conhecida como *matrona* em relação ao mundo exterior. Este termo não apenas indicava seu estado de mulher casada e sua (potencial) maternidade, mas também estava intimamente ligado às virtudes femininas tradicionais da castidade, modéstia, simplicidade, frugalidade, reticência e domesticidade. Esperava-se que as *matronae* vivessem uma vida recatada, fossem esposas e mães castas e devotadas e se casassem apenas uma vez, permanecendo viúvas fiéis após a morte de seus maridos (*uniuirae*). Para distingui-las das meninas não casadas, não-cidadãs e mulheres que eram desonrosas (*infames*), como adúlteras, prostitutas, atrizes, artistas e mulheres serviçais, as *matronae*, quando em público, usavam um vestido especial como marca de sua respeitabilidade: elas eram autorizadas a usar a *stola*, uma longa veste cobrindo os tornozelos, que também é indicada com a palavra *instita* (um termo controverso provavelmente se referindo à costura ou às cintas de ombro da *stola*). No cabelo, elas usavam *uittae* (filetes ou bandas de lã)²³.

Nesse excerto, podemos perceber que uma *matrona* é reconhecida por determinadas características físicas (como a vestimenta, o uso da *stola* e da *uittae*) e morais ou comportamentais (detentora de castidade, modéstia e das demais virtudes); além disso, deve ser *uniuiria*, ou seja, casar-se com apenas um homem. Quanto à indumentária, é tão característica da respeitabilidade de uma mulher da elite romana que Ovídio (*Am.* 2.1.3-4; *Ars am.*, 1.31-2) refere-se a essas roupas como metonímia da figura da *matrona* e da conduta que ela representa²⁴. Cada um desses termos é então sinônimo de respeitabilidade para com uma

²² Conferir Lyne (2003, p. 1-8) a respeito da estrutura da instituição matrimonial romana e das funções da mulher.

²³ *Besides her role as a wife and mother in the private sphere of the house, an upper-class woman was known as a matrona in relation to the outside world. This term not only indicated her married state and her (potential) motherhood, but was also closely bound up with the traditional female virtues of chastity, modesty, simplicity, frugality, reticence and domesticity. Matronae were expected to live a retired life, to be chaste and devoted wives and mothers and to marry only once, remaining faithful widows after their husbands' death (uniuirae). To distinguish them from unmarried girls, non-citizens and women who were disreputable (infames) such as adulteresses, prostitutes, actresses, entertainers and women occupied in catering, matronae, when in public, wore a special dress as a mark of their respectability: they were allowed to wear the stola, a long overgarment covering the ankles, which is also indicated with the word instita (a disputed term probably referring to the seam or the shoulder-straps of the stola). In her hair she wore uittae (woollen fillets or bands).*

²⁴ Conferir Prado (2016, p. 14).

mulher romana casada (HEMELRIJK, 1999, p. 14)²⁵.

Apesar de não usar o termo *matrona*, em um trecho da *Eneida* (Verg. A. 8.407-415), apresentado há pouco²⁶, Virgílio revela de forma muito clara qual o papel da matrona romana e as quais atividades ela se dedica.

Notemos que as atividades descritas pelo poeta atribuídas à matrona giram, em grande parte, em torno da tecelagem, por meio da qual se mantém o bom funcionamento do espaço doméstico, visto que, além da conservação do fogo dos deuses Lares²⁷, todas as demais atividades relacionam-se de alguma forma ao trabalho com os fios: ela mesma dedica-se a tal atividade parte da noite (v. 410), depois de espantar o sono (v. 411); é ela mesma também quem impele os servos para que façam seu trabalho (v. 412); isso tudo porque a essa atividade está vinculado à manutenção da castidade do leito matrimonial e a educação dos filhos.

Em Propércio, temos três elegias nas quais a principal personagem é uma matrona, a elegia 3.12, a elegia 4.3 e a elegia 4.12.

A elegia 3.12, em que o poeta louva a fidelidade de Gala, cujo marido Póstumo partiu na campanha contra os Partos. Nesse poema, o poeta apresenta Roma como a mestre da luxúria²⁸; ainda assim, Póstumo não precisa se preocupar, pois sua esposa permanecerá casta:

sed securus eas: Gallam non munera uincent,
duritiaequae tuae non erit illa memor.
nam quocumque die saluum te fata remittent,
pendebit collo Galla pudica tuo. (Prop. 3.12.19-22)

Mas vais seguro: presentes não conquistarão Gala,
e ela não recordará tuas insensibilidades.
Pois no dia em que os fados te devolverem são e salvo,
Gala vai se pendurar, pudica, ao teu pescoço.

O poeta compara o leito de Póstumo ao leito de Ulisses (v. 23-36), e Gala a Penélope, e enaltece a matrona romana colocando-a como mais fiel que a própria Penélope:

nec frustra, quia casta domi persederat uxor.
uincit Penelopes Aelia Galla fidem (Prop. 3.12.37-38)

E não foi em vão, pois, em casa, a esposa permanecia casta.
Élia Gala supera a fidelidade de Penélope.

Na elegia 3.12, o poeta ressalta a fidelidade da matrona. Na elegia 4.3, além da

²⁵ Ver também Boëls-Janssen (1993, p. 230-231).

²⁶ Ver p. 102.

²⁷ Ver *Fastos* de Ovídio (5.129-146).

²⁸ Prop. 3.12.18.

fidelidade são apresentadas pontos que caracterizam melhor a figura da matrona romana, sobretudo a atividade com os fios:

omnibus heu portis pendent mea noxia uota:
textur haec castris quarta lacerna tuis. (Prop. 4.3.17-18)

Em todas as portas pendem meus danosos votos:
já teci, para tuas campanhas, a quarta manta.

noctibus hibernis castrensia pensa laboro
et Tyria in chlamydas uellera secta suo; (Prop. 4.3.33-34)

Nas noites de inverno, teço roupas militares
e lãs tÍrias cortadas para tuas clâmides;

Ou ainda com as atividades que associadas à religião:

flore sacella tego, uerbenis compita uelo,
et crepat ad ueteres herba Sabina focos.
siue in finitimo gemuit stans noctua tigno,
seu uoluit tangi parca lucerna mero (Prop. 4.3.57-60)

Cubro os templos com flor e entranço verbenas para as encruzilhadas,
e a erva Sabina crepita nos antigos lares.
Se a coruja geme numa cerca vizinha,
ou se o frágil candeeiro reclama um pouco de vinho,

A respeito dessa passagem, Dee (1974, p. 92) salienta que

Os rituais descritos nas linhas 57-58 mostram Aretusa como uma cultivadora de humildes divindades do tipo favorecido pela política religiosa de Augusto. Sabemos que Augusto reviveu a *Compitalia* (Suetônio, *Augusto* 31), e a *herba Sabina* foi evidentemente uma oferta apropriadamente modesta com associações tradicionais e patrióticas, como podemos ver em Ovídio, *Fastos*, 1.343-44, em que ela é contrastada com as ofertas luxuosas da Roma contemporânea importada da Assíria e da Índia²⁹.

Essa visão coaduna com uma política de resgate do *mos maiorum* empreendida no período augustano que se revelava em diversos setores, como a religião, como aponta Pomeroy (1975, p. 209)

²⁹ *The rituals described in lines 57-58 show Arethusa as a cultivator of humble divinities of the sort favored by Augustan religious policy. We know that Augustus revived the Compitalia (Suetonius, Augustus 31), and herba Sabina was evidently an appropriately modest offering with traditional and patriotic associations, as we can see from Ovid, Fasti 1.343-44, where it is contrasted with the luxurious offerings of contemporary Rome imported from Assyria and India. There are also allusions to tradition in ueteres focos and in the mention of the custom of regarding crepitus as a good omen for a sacrificial fire (Cf. Tibullus 2.5.81-82).*

Augusto abertamente usou a religião para promover seus ideais sociais. Ele restaurou muitos templos e, no que diz respeito às mulheres, ele enfatizou os cultos centrados na maternidade, castidade e laços familiares. Algumas mulheres, especialmente membros da família imperial, passaram pelas atividades demandadas pelas cerimônias religiosas. Porém, as restaurações, assim como a legislação marital, não parecem ter tido uma influência clara na moralidade pública³⁰.

Assim, no que diz respeito às mulheres, o resgate desses costumes dos antepassados dos romanos dá-se com a retomada de exemplos de mulheres que se ocupam dos afazeres domésticos, da criação dos filhos e se mantêm fieis ao esposo; e, na maioria das vezes, são representadas pelo trabalho com a roca e o tear.

A respeito dessa política de resgate do *mos maiorum*, a quantidade de estátuas femininas erguidas nesse período, como aponta Davies (2008, p. 207), é surpreendente, levando em consideração que a mulher exerce um papel muito pequeno em relação aos homens. Essas imagens servem tanto para manifestar as diferentes funções dos homens e das mulheres esperadas pela sociedade como para reforçar a visão particular da perfeita “dona de casa” e servir como modelo para a sociedade contemporânea (DAVIES, 2008, p. 213). Além de estátuas, também eram erigidos monumentos e construções como forma de homenagear mulheres de famílias influentes, como o Pórtico e o Mercado de Lúvia, esposa de Augusto, e o Pórtico de Otávia, dedicado a irmã do *princeps* (POMEROY, 1975, p. 184).

Como mostra Strong (2016, p. 20), “uma rica *femina bona* romana tinha seu nome e reputação celebrada com inscrições, estátuas no fórum, elogios públicos dados em sua honra, ou mesmo moedas³¹”. Um exemplo disso é o célebre epigrama funerário de Cláudia, no qual sua vida e suas qualidades estão resumidas:

hospes, quod deico, paullum est, asta ac pellege.
heic est sepulcrum hau pulerum pulcrai feminae.
nomen parentes nominarunt Claudiam.
suom mareitum corde deilexit souo.
gnatos duos creauit, horunc alterum
in terra linquit, alium sub terra locat.
sermone lepido, tum autem incessu commodo.
domum seruauit, lanam fecit. Dixi. Abei. (*Inscr. Dessau*, 8403)³²

³⁰ Augustus openly used religion to promote his social ideals. He restored many temples and, as far as women were concerned, he emphasized cults centered on childbearing, chastity, and familiar bonds. Some women, especially members of the imperial household, went through the motions required by the religious ceremonies. But the religious restorations, like the marital legislation, do not appear to have had a discernible influence upon public morality.

³¹ A wealthy Roman *femina bona* has her name and reputation celebrated with inscriptions, statues in the marketplace, public eulogies given in her honor, or even coins.

³² Edição de Dessau (DESSAU, 1906).

Viajante, para e lê tudo, é pouco o que tenho a dizer.
 Olhe, esse é o não belo sepulcro de uma bela mulher.
 Os pais chamaram-na Cláudia.
 Ela amou seu marido de todo seu coração.
 Gerou dois filhos, dos quais um ela deixa
 sobre a terra, o outro sob a terra encontra-se.
 Tinha uma conversa agradável e conduta conveniente.
 Cuidou da casa, teceu lã. Falei. Vai-te.

Trata-se de mais um exemplo de esposa ideal, de conduta conveniente, dedicada ao marido, aos filhos e a casa e, o que mais nos interessa, praticante da arte de Minerva (*lanam fecit*). Segundo Strong (2016, p. 19), “os epitáfios eram uma das comuns fontes das mulheres romanas históricas, mas eles devem ser interpretados como narrativas idealizadas mais que como descrições literais da mulher que eles memoram³³”. A estudiosa aponta ainda que nesses epitáfios eram comuns generalizações e enfatizam o relacionamento da mulher com seus familiares e seus deuses em vez de sua identidade individual (STRONG, 2016, p. 19).

Esse é o único testemunho da vida de Cláudia e, ao que parece, elaborado pelo seu marido em um epigrama de modelo já pronto do qual ele se serve (MANCISIDOR, 2015, p. 51-52). De qualquer forma (MANCISIDOR, 2015, p. 52),

[...] esse exemplo nos serve para deixar patente que o modelo virtuoso de comportamento feminino, respaldado pelo *mos maiorum*, era relevante ao menos durante o século II a.C. e tinha influência real na sociedade, não ocorrendo apenas nas obras de alguns autores clássicos.³⁴

Além dessas imagens, outra forma de resgatar os bons costumes das mulheres do passado é a representação do trabalho com os fios, e esta é uma das formas em que as mulheres ligadas ao *princeps* aparecem. Por exemplo, o texto de Suetônio em *A vida dos Césares*, ao apresentar a vida de Augusto, revela que

filiam et neptes ita instituit, ut etiam lanificio assuefaceret uetaretque loqui aut agere quicquam nisi propalam et quod in di[ut]urnos commentarios referretur; extraneorum quidem coetu adeo prohibuit, ut L. Vinicio, claro decoroque iuueni, scripserit quondam parum modeste fecisse eum, quod filiam suam Baias salutatum uenisset. (Suet. Aug. 64.2)

Assim educou a filha e as netas, habituando-as com os trabalhos com a lã e vetando que falassem ou fizessem qualquer coisa que não pudesse ser posto a público e que não pudesse ser anotado nos registros diários; ele proibiu de

³³ Epitaphs are one of the most common sources of information about historical Roman women, but they must be interpreted as idealized narratives rather than as literal descriptions of the women whom they commemorate

³⁴ (...) este ejemplo nos sirve para dejar patente que el modelo virtuoso de comportamiento femenino, respaldado por el *mos maiorum*, era relevante al menos durante el s. II a. C. y tenía influencia real en la sociedad, no quedándose sólo en las obras de algunos autores clásicos.

tal forma que elas se reunissem com estranhos que, certa vez, escreveu a L. Vinícius, um jovem ilustre e distinto, que tinha feito uma coisa pouco decorosa, ter ido cumprimentar sua filha em Baías.

Além disso, o *princeps* é apresentado usando as roupas tecidas pelas mulheres da sua família:

ueste non temere alia quam domestica usus est, ab sorore et uxore et filia neptibusque confecta. (Suet. *Aug.* 73.1)

Raramente usou outras vestes que não as comuns, confeccionadas pela irmã, pela esposa, pela filha ou pelas netas.

Embora saibamos que os relatos de Suetônio não são muito imparciais, ao falar da relação de Augusto com as mulheres da família, é interessante que sejam ressaltados exatamente esses aspectos ligados à arte de Minerva e que sejam acompanhados por uma recomendação que prezava pela boa reputação delas.

Ademais, deve-se acentuar que a imagem no período augustano, tanto do próprio *princeps* como de figuras cujas posturas poderiam transmitir o ideal de *romanitas*, estão associadas ao poder de Augusto, de modo que textos como o de Suetônio, quando apresenta Augusto e sua família, e o de Tito Lívio quando narra a história de Lucrecia, bem como as estátuas de que tratamos anteriormente, contribuem para a consolidação do poder, como aponta Martins (2011, p. 36):

Há de se ressaltar que o poder em Roma, em suas relações múltiplas, que atravessam, caracterizam e constituem a sociedade, não pode dissociar-se, estabelecer-se nem tampouco funcionar sem a produção, a acumulação, a circulação e o funcionamento de discursos. Portanto, o poder exercido por Otávio não estava só amparado pelos grupos políticos e sociais, mas também por toda uma gama de representações que o sustentava e, de certa forma, ampliava seu “carisma” (*charisma*). Isso caso pensemos em obras coetâneas ao governo. Por outro lado, ao aferir a construção dessas representações *a posteriori*, ver-se-á que ela está, na maioria das vezes, a serviço da manutenção do *status quo* vigente ou de sua subversão.

Assim, a relação entre Minerva e o trabalho com a tecelagem, associada desde Homero e a sociedade grega ao ambiente e ao comportamento ideal feminino, permanece em Roma e ganha ênfase no período augustano, com uma carga social a mais ao ser relacionada a personagens cuja conduta costuma ser enaltecida por representar o ideal de conduta feminina do *mos maiorum*.

No caso dos poetas augustanos e de Propércio, nosso foco, cremos que a referência a

essa atividade é ainda mais intencional, uma vez que, ao fazerem alusão a esses poetas, lançam mão de personagens já amplamente reconhecidas pela conduta e pelo exímio trabalho com os fios de lã.

Assim, percebemos que Propércio lança mão de dados que remetem à política de Augusto para compor sua Aretusa e mesmo sua *puella* na elegia 1.3 e 3.6, sem entrar na discussão se isso configuraria ou não uma adesão à política augustana, o poeta usa essas informações a fim de conferir maior credibilidade à sua personagem.

Outra importante forma de tocar na questão da moralidade encontrada em Propércio é a constante menção a Penélope e à sua relação com o trabalho com os fios. De forma que, a referência à figura de Penélope, claramente relacionada à atividade com os fios – inclusive por Propércio – e à moralidade feminina é explorada diversas vezes, seja para contrapô-la ao comportamento da sua *puella*, seja para legitimar a composição da amante elegíaca.

Principalmente na *Odisseia*, Penélope quase sempre aparece tecendo (1.356-359, 2.93-110, 15.515-517, 17.96-97, 19.138-156, 21.350-354, 24.128-150), e com ela a atividade da tecelagem ganha um sentido duplo, pois além de estar fiando enquanto o marido encontra-se na guerra ou no retorno para casa, e essa ser a atividade ideal para a mulher, na figura de Penélope, essa arte adquire um teor moral ainda mais forte, pois é através da arte de Palas Atena/Minerva que ela consegue por alguns anos enganar seus pretendentes e permanecer fiel ao esposo, conforme a fala de Antínoo, um dos seus pretendentes³⁵:

ἔνθα καὶ ἡματίη μὲν ὑφαίνεσκεν μέγαν ἱστόν,
νύκτας δ' ἀλλύεσκεν, ἐπὴν δαΐδας παραθεῖτο.
ὥς τρίετες μὲν ἔληθε δόλῳ καὶ ἔπειθεν Ἀχαιοῦς·
ἀλλ' ὅτε τέτρατον ἦλθεν ἔτος καὶ ἐπήλυθον ὄραι,
καὶ τότε δὴ τις ἔειπε γυναικῶν, ἥ σάφα ἦιδει,
καὶ τήν γ' ἀλλύουσιν ἐφηύρομεν ἀγλαὸν ἱστόν.
ὥς τὸ μὲν ἐξετέλεσσε καὶ οὐκ ἐθέλουσ', ὑπ' ἀνάγκης· (Hom. *Od.* 2.104-110)

E então de dia tramava a enorme urdidura,
e à noite desenredava-a com tochas postadas ao lado,
Três anos o truque não se notou, e persuadiu os aqueus;
mas ao chegar o quarto ano e a primavera se achegar,
as luas finando, e muitos dias passarem,
uma das mulheres falou, a que sabia a claro,
e a apanhamos desenredando a trama radiante.

Penélope é uma figura importante para a caracterização do ideal de mulher, ligada à fidelidade e ao zelo a casa e ao marido, desde Homero e frequenta repetidas vezes as elegias de Propércio, sobretudo com o intuito de exemplificar tal ideal em oposição à postura de sua

³⁵ Referências ao ardil de Penélope ocorrem também em 19.138-156 e 24.129-150.

puella.

Em Propércio, o exemplo de fidelidade de Penélope é referido na elegia 2.6, e nominalmente ela aparece nas elegias 2.9a, 3.12, 3.13 e 4.5; em todas estas referências, a principal característica atribuída à esposa de Ulisses é a fidelidade. A elegia 2.9a marca a primeira associação de Penélope e o trabalho com os fios na poesia properciana, conforme mostramos desde o primeiro capítulo³⁶.

Na elegia 2.6, temos muitos elementos que retomam a Grécia e, em dois momentos, retomam os épicos homéricos, a referência aos funerais troianos (*funera troiana*, Prop. 2.6.16) e a referência à Penélope. O *poeta-amador* estabelece duas perspectivas de observação de comportamento feminino: em uma é colocado o comportamento de Cíntia, segundo o *poeta-amador*, mais permissivo que o das três mais famosas cortesãs gregas, Laís, Taís e Frine. Em seguida, são apresentados exemplos gregos e romanos³⁷ de comportamento inadequado em razão da paixão amorosa. Na outra perspectiva, temos Penélope, esposa de Ulisses, e o principal exemplo de comportamento ideal feminino para Propércio.

non ita complebant Ephyraeae Laidos aedis, ad cuius iacuit Graecia tota fores; turba Menandreae fuerat nec Thaidos olim tanta, in qua populus lusit Erichthonius; nec quae deletas potuit componere Thebas,	05
Phryne tam multis facta beata uiris: quin etiam falsos fingis tibi saepe propinquos, oscula nec desunt qui tibi iure ferant. me iuuenum pictae facies, me nomina laedunt, me tener in cunis et sine uoce puer;	10
me laedet, si multa tibi dabit oscula mater, me soror et quando dormit amica simul: omnia me laedunt: timidus sum (ignosce timori) et miser in tunica suspicor esse uirum. his olim, ut Fama est, uitiis ad proelia uentum est,	15
his Troiana uides funera principiis; aspera Centauros eadem dementia iussit frangere in aduersum pocula Pirithoum. cur exempla petam Graium? tu criminis auctor nutritus duro, Romule, lacte lupae;	20
tu rapere intactas docuisti impune Sabinas; per te nunc Romae quidlibet audet Amor. felix Admeti coniunx et lectus Ulixis, et quaecumque uiri femina limen amat! templa Pudicitiae quid opus statuisset puellis,	25
si cuiuis nuptae quidlibet esse licet?	

³⁶ Ver p. 18-19, 85-88, 99.

³⁷ Para os gregos, os exemplos são os vícios (*uitiis*, v. 15) que causaram os funerais troianos (*funera troiana*, v. 16), e a batalha contra os centauros no casamento de Hipodamia e Pirítoos, cantada nas *Metamorfoses* de Ovídio (12.210-458). O exemplo romano utilizado é o rapto das sabinas (*intactas Sabinas*, v. 21).

quae manus obscenas depinxit prima tabellas
 et posuit casta turpia uisa domo,
 illa puellarum ingenuos corrumpit ocellos
 nequitiaeque suae noluit esse rudis. 30
 a gemat in tenebris, ista qui protulit arte
 orgia sub tacita condita laetitia!
 non istis olim uariabant tecta figuris:
 tum paries nullo crimine pictus erat.
 sed non immerito! uelauit aranea fanum 35
 et mala desertos occupat herba deos.
 quos igitur tibi custodes, quae limina ponam,
 quae numquam supra pes inimicus eat?
 nam nihil inuitae tristis custodia prodest:
 quam peccare pudet, Cynthia, tuta sat est. 40
 nos uxor nunquam, nunquam deducet amica:
 semper amica mihi, semper et uxor eris. (Prop. 2.6)

Não se ajuntavam tantos à casa da efiréia Laís,
 em cuja porta toda a Grécia se deteve;
 nem tamanha foi a multidão da Menândria
 Taís com quem, outrora, o povo Erictônio deu-se aos prazeres;
 nem Frine, que foi capaz de reconstruir a arrasada Tebas, 05
 de tão rica que se tornou por ter muitos homens:
 mesmo assim, muitas vezes, arranjas falsos parentes,
 e não falta quem te beije por direito.
 Maltratam-me retratos de jovens, e menções,
 e um bebê ainda mudo no berço. 10
 Maltratam-me se tua mãe te dá muitos beijos,
 e a tua irmã e amiga que dorme contigo:
 Tudo maltrata-me: tenho medo (perdoa meu temor!)
 e, infeliz, suspeito que possa haver um homem em sua saia.
 Desses vícios, como dizem, outrora, vieram as guerras, 15
 por esses motivos vêes os funerais troianos.
 A mesma violenta loucura forçou os Centauros
 a quebrar taças contra Pirítoo.
 Por que busco exemplos gregos? Tu também és autor de crimes,
 Rômulo, criado com o duro leite da loba: 20
 Tu ensinaste raptar impunemente as virgens Sabinas;
 por tua causa, agora o Amor ousa fazer o que quer em Roma.
 Feliz a esposa de Admeto e o leito de Ulisses,
 e qualquer mulher que ama a casa do marido!
 Porque as moças ergueram templos à Pudicícia, 25
 se as mulheres casadas fazem o que bem querem?
 A mão que primeiro pintou telas obscenas
 e colocou, em casta casa, imagens torpes,
 ela corrompeu os olhos ingênuos das moças
 e não quis que fossem ignorantes da sua libertinagem. 30
 Ah, que gema nas trevas aquele que revelou, com tal arte,
 a orgia que se ocultava sob os prazeres tácitos.
 Outrora, não se ornamentava tetos com essas figuras:
 naquela época, não eram pintados com tais crimes.
 Mas merecemos isso! As teias de aranha ocupam os templos 35
 e ervas daninhas cobrem os deuses abandonados.
 Que guardas, portanto, ou que portas, colocarei para ti,
 sobre as quais nunca passe os pés do rival?

Pois de nada serve a severa vigilância a quem rejeita:
 só quem peja em pecar, Cíntia, está segura. 40
 Nunca uma esposa, nunca uma amiga nos separará:
 sempre serás minha amiga, e sempre serás minha esposa.

Antes de expor a questão em Roma no seu tempo, Propércio louva dois exemplos de comportamento contrários ao de Cíntia e das cortesãs: Alceste, a esposa de Admeto, e o leito de Ulisses, que equivale obviamente ao de Penélope. Assim, as duas esposas são colocadas como exemplos de amor conjugal, e de modo especial Penélope, cujo exemplo vai se intensificando na poesia properciana, a ponto de figurar em algumas das principais elegias em que se discute o comportamento feminino.

Na sequência da elegia, temos reflexões a respeito de importantes questões e acontecimentos contemporâneos ao poeta, tais como a construção ou restauração do templo em honra da *Pudicícia*, a qual os versos 25-26 fazem alusão conforme pensa a opinião comum (FEDELI, 2005, p. 209), e as imagens vis (*turpia uisa*, Prop. 2.6.28) nas casas que corrompem os ingênuos olhos das meninas (*puellarum ingenuos corrumpit ocelos*, v. 29), mostrando a ineficiência de algumas medidas, como o templo para as jovens ou grades e portões que impedissem os encontros de Cíntia e os rivais do poeta, em um momento em que os costumes estão deturpados.

O mito de Alceste e Admeto é aludido uma vez mais na elegia 4.11 e é caro a Propércio (FEDELI, 2005, p. 208), mas é Penélope quem se torna um verdadeiro modelo de ideal feminino na obra de Propércio, a quem o poeta sempre alude ao enaltecer ou criticar a conduta das mulheres. Além disso, não devemos esquecer que Penélope e Alceste são exemplos míticos, o que retoma aquela ideia de que os principais *exempla* para Cíntia são literários e não históricos, o que, por sua vez, coaduna com o caráter poético da *puella*.

As elegias 3.12 e 3.13, por exemplo, seguem um parâmetro parecido com o da elegia 2.6 ao citar a esposa de Ulisses como *exemplum*; nessas elegias, temos, respectivamente, um elogio ao comportamento de Gala (3.12) e a censura ao comportamento das mulheres de seu tempo (3.13).

Na 3.12, Propércio reprova seu amigo Póstumo por ter seguido Augusto e partido para a batalha contra os Partos e deixado queixosa sua esposa Gala (*plorantem Gallam*, Prop. 3.12.1). Nessa elegia, temos um interessante elogio ao amor em detrimento da guerra, em que são detratados aqueles que a preferem (v. 5-14), e um discurso de enaltecimento da casta Gala, em razão da qual Póstumo é três, quatro vezes feliz (*Ter quater in casta feliz, o Postume, Galla!*, Prop. 3.12.15), com quem ele não deve se preocupar pois ao retornar, tal

como Ulisses (v. 23-36), encontrará pudica a sua esposa (v. 19-22, 37-38). O dístico final é concluído com o estabelecimento de Penélope como o maior modelo, superado, no entanto pela fidelidade de Élia Gala (*uincit Penelopes Aelia Galla fidem*, Prop. 3.12.38).

Por outro lado, a elegia 3.13, traz uma série de acusações à postura das mulheres: as noites são caras com meninas ávidas (v. 1), as armas conquistam as pudicas trancadas (v. 10-11) e as matronas inflamam os juvenzinhos, sem receio de dar e receber (v. 11-14); tais críticas retomam a discussão da elegia 2.6 e demonstram a dimensão das ruínas (*tantis ruinis*, Prop. 3.13.3) dos bons costumes, que atingem *puellae* e *matronas*, isto é, tanto as jovens como as mulheres casadas.

Também como a elegia 2.6, na elegia 3.13, temos a comparação com o passado (v. 15-22), e Penélope, ou melhor, a atitude de Penélope em relação aos seus pretendentes é colocada como contraponto ao comportamento das mulheres de então:

haec etiam clausas expugnant arma pudicas
quaeque gerunt fastus, Icarioti, tuos. (Prop. 3.13.9-10)

Estas são as armas que conquistam as pudicas trancadas
e as que vencem teu desdém, filha de Icário.

Nesse trecho, a referência à Penélope ocorre por meio do patronímico Icariótide, (filha de Icário). Aqui o poeta coloca em oposição a aversão de Penélope aos pretendentes (*tuos fastus*) e as moças pudicas que vivem trancadas e são conquistadas pelas armas.

Ao final da comparação entre o presente e o passado, temos a conclusão, que apresenta mais uma vez Penélope como modelo, agora ao lado de Evadne, também uma grega:

hoc genus infidum nuptarum, hic nulla puella
nec fida Euadne nec pia Penelope. (Prop. 3.13.23-24)

Esta é a raça infiel das esposas, agora não há moça nenhuma
nem fiel como Evadne, nem pia como Penélope.

Notemos que Penélope aparece como um exemplo de *pietas*, a qual “define-se habitualmente como um sentimento de obrigação para com aqueles a quem o homem está ligado por natureza (pai, filhos, parentes)”, como mostra Pereira (1990, p. 328), e que era, portanto, mais comumente relacionada aos homens.

Seguindo uma linha diferente das outras elegias, a presença de Penélope no quarto livro, na elegia 4.5, apesar de ainda fortemente relacionada às características ressaltadas nas elegias anteriores, apresenta-se como um forte argumento para corroborar o poder da *lena*:

docta uel Hippolytum Veneri mollire negantem,
 concordique toro pessima semper auis,
 Penelopen quoque neglecto rumore mariti
 nubere lasciuo cogeret Antinoo. (Prop. 4.5.5-8)

Douta em converter para Vênus Hipólito, que a nega
 e sempre uma ave infausta para os casamentos harmoniosos,
 até Penélope, esquecida de notícias do esposo,
 seria forçada a se casar com o lascivo Antínoo.

Sabemos que o mito de Hipólito é um dos mais expressivos quando se trata de resistência aos poderes de Vênus, o que lhe rendeu uma cruel morte, matéria para importantes tragédias, tanto gregas quanto romanas³⁸. Ao ser colocada junto a Hipólito³⁹, o exemplo de Penélope revela-se ainda mais intenso e corrobora todas as outras referências anteriores, ainda que, no contexto da elegia, esses dois exemplos mostrem-se impotentes em face das habilidades da *lena*.

Como podemos perceber, a referência à Penélope como exemplo de ideal de conduta feminina em Propércio, além de recorrente, possui uma intensidade não encontrada em nenhum dos outros *exempla* femininos do poeta, e convoca às suas elegias a carga poética da alusão aos textos homéricos, bem como a carga moral conferida a Penélope ao longo dos séculos.

Existem outras formas de referência aos textos homéricos, como referências diretas à Helena⁴⁰ ou resumos da *Iliada* e da *Odisseia* (BOUCHER, 1965, p. 273-276), mas a figura de Penélope constitui uma forma cara a Propércio no que tange à composição da figura da sua *puella* elegíaca, pois, ao colocá-la como exemplo máximo de fidelidade e opor seu comportamento ao de Cíntia, sobretudo se a esse dado ajuntarmos as demais características atribuídas à amada, como o fato de ser considerada mais permissiva do que as mais famosas cortesãs gregas, ou comparar o tempo que Penélope e Cíntia conseguiram resistir longe dos respectivos amados, o poeta, por oposição ao de Penélope, exemplifica o comportamento de sua *puella*.

A referência à Penélope como exemplo de ideal de conduta feminina em Propércio, portanto, além de recorrente, possui uma intensidade muito particular, e convoca às suas

³⁸ A história de Hipólito é narrada, por exemplo, na tragédia homônima de Eurípedes, e na *Fedra* de Sêneca. Ver também *Fastos* (6.733-762) e *Metamorfoses* (15.479-546), de Ovídio.

³⁹ No início da tragédia de Sêneca, há um considerável espaço dedicado à discussão da moralidade feminina, praticamente todo o primeiro ato (Sen. *Phaed.* 85-357).

⁴⁰ Temos referências à Helena em Propércio nas elegias 2.1.50, 2.3.32, 2.15.13-14, 2.32.31-32, 2.34.88, 3.8.31-34 e 3.14.19-20.

elegias a carga poética da alusão aos textos homéricos, bem como a carga moral conferida a Penélope ao longo dos séculos, para rivalizar com o comportamento da *puella*.

Percebemos, então, que no período augustano há uma expressiva exploração da temática da moralidade feminina, principalmente por meio de exemplos – sejam poéticos, sejam históricos – na poesia, nas artes plásticas, na historiografia, etc. Em Propércio, destacam-se os exemplos literários, dentre os quais o de Penélope, fortemente ligada à arte com os fios. Observemos na seção seguinte como essa atividade aparece relacionada à *puella*, mas comumente caracterizada com um comportamento repreensível pela sociedade.

3. A *puella* praticante das artes de Minerva

A *puella* aparece praticando a arte da tecelagem em três elegias, 1.3, 3.6 e 4.3. Nem sempre Cíntia é nomeada, em uma das elegias acredita-se que se trata de outra *puella* que não Cíntia; na 4.3, temos uma figura que se assemelha à de uma matrona. Nas três elegias, no entanto, em algum momento há a indicação de que a personagem que tece é uma *puella*: na 1.3, Cíntia, a *puella* properciana, é nomeada; na 3.6, logo no primeiro verso o poeta cobra do escravo notícias a respeito de sua *puella*, de quem não sabemos nada mais; e na 4.3, Aretusa conclui sua epístola autodenominando-se uma *puella*. Esses fatos nos autorizam a chamá-las todas de *puellae*, ainda que não sejam sempre Cíntia, e, de alguma forma, atendem às características que exploramos no segundo capítulo.

Cada uma das *puellae* dessas três elegias é apresentada em situação diferente das demais, unidas todas pelo fato de estarem distantes dos seus respectivos amados e, durante o período de ausência, passarem o tempo a tecer.

Além disso, é interessante notar que nas três elegias as *puellae* ganham voz, isto é, há alguma situação em que elas se expressam em discurso direto, não sem particularidades, pois, na 3.6, o discurso, ainda que direto, aparece narrado pelo escravo Lígdamo, e na 4.3, temos uma epístola reportada por uma mulher, Aretusa, de modo que toda a elegia traz o seu discurso.

3.1. Elegia 1.3

Como já dissemos anteriormente, parece-nos significativo que a arte da tecelagem seja apresentada em duas das três primeiras elegias de Propércio; tal atividade parece exercer um papel de destaque dentro na obra do elegíaco, apesar de ela ser fundamental na representação

do ambiente feminino – e, conseqüentemente, ser importante na elegia amorosa romana, uma vez que esta explora a figura da *puella* – e apesar de essa arte e de essa representação serem muito comuns ao gênero épico⁴¹.

Enquanto as duas elegias anteriores apresentam as características da *puella*, a terceira elegia do *Monobiblos* parece cumprir a função de exemplificar em um episódio mais concreto como as características dela são exploradas nas elegias e que foram anunciadas nos dois poemas anteriores.

A elegia 1.3 de Propércio já foi analisada diversas vezes por diversos pontos de vista⁴². De fato, trata-se de uma elegia repleta de alusões a mitos e a outros textos, como podemos perceber logo no início, em que temos referências diretas a Ariadne, a Andrômeda e às Edônides, comparadas à Cíntia nos primeiros versos⁴³, por meio de um símile, procedimento comum do gênero épico.

Nessa elegia, o poeta-amador chega tarde da noite depois de horas dedicadas a Baco (embriagado pelo vinho), e encontra a amada a dormir; com receio de acordá-la, fica a contemplá-la. Ao despertar, a *puella* o repreende pela ausência e narra o que fez enquanto ele estava longe.

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	05
qualis in herboso concidit Apidano: talis uisa mihi mollem spirare quietem Cynthia non certis nixa caput manibus, ebria cum multo traherem uestigia Baccho, et quaterent sera nocte facem pueri.	10
hanc ego, nondum etiam sensus deperditus omnis, molliter impresso conor adire toro; et quamuis duplici correptum ardore iuberent hac Amor hac Liber, durus uterque deus, subiecto leuiter positam temptare lacerto	15
osculaue admota sumere arma manu,	

⁴¹ Como expomos no capítulo 1, a maioria das cenas em que aparecem mulheres, mortais ou não, nos épicos homéricos, apresenta elementos da tecelagem; tal tradição é explorada ainda no período helenístico, um exemplo disso é as *Argonáuticas*, de Apolônio de Rodes, em que a menção ao trabalho com os fios ocorre em breves menções, como nos versos 1.627-631, quando o autor comenta que as mulheres da ilha de Lemno estavam mais afeitas ao trabalho do campo do que aos trabalhos de Atena aos quais antes de dedicavam, e nas passagens dos versos 3.253-256 e 4.1060-1064 nos quais o poeta retrata rapidamente o trabalho das criadas; e mesmo na *Eneida*, em que essa temática não aparece com frequência, é atestada as três vezes que já apresentamos nesse capítulo.

⁴² Por exemplo, uma análise mais geral é feita por Lyne (1970); no que tange à referência ao poema 64 de Catulo (a análise mais comum), por Breed (2003), Harrison (1994, p. 19) e Robinson (2013), ou no que diz respeito à fantasia presente no poema, por Harmon (1974) e Greene (1995).

⁴³ Prop. 1.3.1-8.

non tamen ausus eram dominae turbare quietem,
 expertae metuens iurgia saeuitiae;
 sed sic intentis haerebam fixus ocellis,
 Argus ut ignotis cornibus Inachidos. 20
 et modo soluebam nostra de fronte corollas
 ponebamque tuis, Cynthia, temporibus;
 et modo gaudebam lapsos formare capillos;
 nunc furtiua cauis poma dabam manibus;
 omnia quae ingrato largibar munera somno, 25
 munera de prono saepe uoluta sinu;
 et quotiens raro duxti suspiria motu,
 obstupui uano credulus auspicio,
 ne qua tibi insolitos portarent uisa timores,
 neue quis inuitam cogeret esse suam: 30
 donec diuersas praecurrens luna fenestras,
 luna moraturis sedula luminibus,
 compositos leuibis radiis patefecit ocellos.
 sic ait in molli fixa toro cubitum:
 “tandem te nostro referens iniuria lecto 35
 alterius clausis expulit e foribus?
 namque ubi longa meae consumpsti tempora noctis,
 languidus exactis, ei mihi, sideribus?
 o utinam talis perducas, improbe, noctes,
 me miseram qualis semper habere iubes! 40
 nam modo purpureo fallebam stamine somnum,
 rursus et Orpheae carmine, fessa, lyrae;
 interdum leuiter mecum deserta querebar
 externo longas saepe in amore moras:
 dum me iucundis lapsam Sopor impulit alis. 45
 illa fuit lacrimis ultima cura meis.” (Prop. 1.3)

Como, tendo se afastado o barco de Teseu, adormeceu
 lânguida Ariadne nas praias desertas;
 Ou a filha de Cefeu, Andrômaca, dormiu
 seu primeiro sono, livre dos ásperos rochedos;
 Ou ainda como se abateu Edônide, não menos cansada, 05
 no relvoso Apídano, pelas assíduas danças:
 Assim pareceu a mim Cíntia suspirar suave sono,
 aninhando a cabeça com as frágeis mãos,
 enquanto eu trazia os rastros ébrios de abundante Baco
 e servos agitavam tochas tarde da noite. 10
 Ainda não tinha perdido totalmente os sentidos,
 quando tentei ir suavemente ao pé da sua cama;
 e, embora inflamado por duplo desejo, comandavam-me
 Amor e Liber, duros deuses um e outro,
 a levemente tomá-la nos braço em seu leito 15
 e revesti-la de beijos acelerados e depois pegar em armas.
 Não ousei, porém, perturbar o sono de minha dona,
 temendo as queixas da ira conhecida;
 mas assim ficava parado com os olhos atentos,
 como Argos sobre os recentes chifres de Io. 20
 E apenas tirava grinaldas de minha frente
 e punha, Cíntia, em tuas têmporas;
 apenas satisfazia-me em arrumar teus cabelos descompostos;
 e, então, dava, à palma da tua mão, frutos furtivos;

todos esses presentes eu concedia ao sono ingrato, 25
 e eles muitas vezes desciam pelos teus seios.
 Quantas vezes suspirastes num leve movimento,
 e crédulo assombrei-me em vãos presságios,
 que sonhos trouxessem-te insólitos temores,
 ou alguém te forçasse a ser dele contra tua vontade: 30
 Até que a lua cruzando as janelas entreabertas,
 a lua diligente, com sua luz morosa,
 iluminou os olhinhos serenos de brilho ligeiro.
 Assim falou ela deitada em seu leito macio:
 “Enfim, a injúria te traz de volta ao meu leito, 35
 depois que outras portas fechadas expulsaram-te?
 Pois onde perdeste tanto tempo da minha noite,
 que voltas a mim embriagado quando as estrelas já se vão?
 Tomara, safado, que tu passes noites iguais
 a esta que a mim, uma infeliz, sempre obrigas a ter! 40
 Pois, cansada, eu enganava o sono com o fio purpúreo,
 e, aqui e ali, fiava também um canto na lira de Orfeu.
 E, algumas vezes, queixava comigo só, ligeiramente,
 tuas delongas frequentes em um amor alheio:
 até que Sópor, com suas amáveis asas, provocou-me o sono. 45
 Foi este o último remédio para minhas lágrimas”.

A elegia apresenta uma fusão de diferentes gêneros poéticos do início ao fim. Conforme mostra Fedeli (1980, p. 110), o poema começa com um catálogo de mulheres, um motivo hesiódico, que se confunde com a imagem da mulher apaixonada que, cheia de tristeza, vê seu homem se afastar, por sua vez, um τόπος da poesia helenística; por outro lado, a descrição de Ariadne é evidentemente catuliana⁴⁴; a descrição sucessiva do retorno de Cíntia, sob os comandos de Baco⁴⁵ e do Amor, constitui uma variação de um motivo calimaquiano; na parte central da elegia, temos a oferta simbólica da maçã e a descrição do raio da lua que ilumina a figura da amada, ambos também motivos de origem helenística. Por fim, na última parte da elegia temos a representação de Cíntia que imita a configuração homérica da casta Penélope (v. 41), além de alguns elementos individuais do discurso de Cíntia que constituem a inversão de τόποι da poesia helenística (FEDELI, 1980, p. 111 e p. 132-139).

A elegia inicia-se com um catálogo de heroínas, ligadas todas pelo fato de estarem adormecidas, da mesma forma que Cíntia. O trecho (v. 1-4) é marcado pelo emprego de uma linguagem elevada, como aponta Fedeli (1980, p. 111), que cria uma atmosfera solene, na qual podem ser encontrados arcaísmos (*carina*, v. 1 e *cotibus*, v. 4) e prováveis neologismos doutos (*Thesea*, v. 1, *Cepheia*, v. 3 e *Andromede*, v. 4). Para Curran (1966, p. 196), ao apontar

⁴⁴ Conforme veremos adiante, ainda neste capítulo.

⁴⁵ A respeito dessa divindade na poesia latina, ver Serignolli (2017).

as semelhanças entre o poeta e o deus Baco e o herói Teseu⁴⁶, “a identificação de Cíntia com heroínas implica uma identificação complementar de Propércio com os deuses e heróis apropriados⁴⁷”.

Esse início de elegia é, contudo, mais constantemente analisado em função da sua relação com as artes visuais que percorre todo poema, e cuja relevância nele é inegável (NOONAN, 1991; BOUCHER, 1965, p. 53-55), tanto porque imagens dessas heroínas eram representações comuns em Roma (BOUCHER, 1965, p. 53-55; BREED, 2003, p. 36; HARRISON, 1994, p. 19; MARTINS; RODRIGUES, 2018) como pela influência evidente do poema 64 de Catulo, no qual temos um dos exemplos mais interessantes de écfrase da poesia romana. Concluído o catálogo das heroínas, Cíntia é apresentada adormecida (v. 7-8) e quase como uma obra de arte⁴⁸, de uma forma que também se insere no rol das heroínas.

A imagem que o poeta faz de si mesmo turba o quadro pintado na elegia, até então tranquilo, ao se apresentar ébrio de vinho e acompanhado dos servos no meio da noite (v. 9-10), cambaleante, quase perdendo os sentidos (v. 11), comandado por Baco e o Amor (v. 14), isto é, bêbado e apaixonado.

Regido por esses dois deuses, Amor e Baco, o poeta deseja a amada e joga mais uma vez com a temática bélica ao referir-se ao ato amoroso como “pegar em armas” (*sumere arma*, v. 16), o que nos remete à *militia amoris*.

O ato, no entanto, não se concretiza, pois apesar de atraído pela amada, o amante elegíaco teme a ira da *domina*, sobre a qual já discutimos no segundo capítulo (v. 17-18), mas se limita a observá-la. A relação estabelecida nesse momento entre ele e a amada é mais uma vez de apreciação de uma obra de arte, uma vez que ele apresenta-se como um observador atento, comparado a Argos vigiando Io (v. 19-20) (MARTINS; RODRIGUES, 2018, p. 9-10; CURRAN, 1966, p. 195).

Daí, o poeta interage com Cíntia oferecendo-lhe as suas grinaldas, colocadas sobre sua fronte (v. 21-22), além de ofertar-lhe frutos, provavelmente uma maçã, um motivo frequente na poesia helenística⁴⁹, símbolo do amor, cuja oferta representa o caso amoroso (FEDELI, 1980, p. 125; LITTLEWOOD, 1968).

Desponta, então, uma preocupação do amado, de que, em sonho, um rival estivesse com sua *puella*. Observe-se, no entanto, que ela não aparece como a agente da traição, mas

⁴⁶ Conferir também Kaufhold (1997, p. 90-92).

⁴⁷ *the identification of Cynthia with the heroines entails a complementary identification of Propertius with the appropriate gods and heroes.*

⁴⁸ Ver Martins e Rodrigues (2018, p. 4-10).

⁴⁹ O motivo aparece em Catulo no poema 65 (v. 19-24) e na terceira bucólica de Virgílio (3.70-71), por exemplo.

como alguém que foi forçada a fazer isso (*neue quis inuitam cogeret esse suam*, v. 30).

Percebe-se que, até esse ponto, não é atribuída à *puella* nenhuma característica que revele um comportamento permissivo por parte dela, e assim, ela é “pintada” de forma bem diferente da elegia anterior⁵⁰. A situação não muda quando ela é despertada pela lua (v. 31-34) e dirige a palavra ao amado repreendendo-o pelo tempo ausente.

Vimos na elegia 1.2 que o poeta repreende a *puella* por preocupar-se demasiadamente com a aparência (v. 1-3), e se vender por presentes exóticos (v. 4-6), criticando a busca pela beleza por meio de artifícios e afirmando a ineficácia de tal procedimento para o Amor (v. 7-8). O que temos na elegia 1.3 é a queixa da *puella* pelo comportamento do amado, que chegou a casa tarde da noite bêbado (v. 37-38). Ela o acusa de estar na porta de outra, da qual teria partido depois de ser expulso (v. 35-36), e pragueja que ele tenha noites iguais às que ele a faz passar (v. 39-40). Notemos que ela usa o termo *me miseram* (v. 40)⁵¹, qualificativo daquele que ama e que, nesse contexto, retoma também a elegia 1.1 quando o poeta fala que Vênus lhe traz noites amargas (v. 33) pela ausência da amada, a ele, um *miserum*, como ele próprio se declarou no primeiro verso da sua primeira elegia (*Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis*, Prop. 1.1.1)⁵². Assim, se compararmos a elegia 1.2 parece haver uma inversão da figura do poeta que se queixava do comportamento da amada e agora é o repreendido por seu comportamento.

Do ponto de vista da amada, além das críticas já mostradas, na elegia 1.2, temos a apresentação de duas séries de *exempla*, uma enaltecendo a beleza da natureza e outra a beleza ética de algumas heroínas, no final das quais o poeta afirma que, se a moça agrada a um, já é adornada suficiente, ainda mais se for dotada nas artes a respeito das quais já dissertamos anteriormente (Febo e Calíope, música e poesia; Vênus, arte de amar; e Minerva, tecelagem). Na elegia 1.3, o trecho final, no qual Cíntia narra como passou o tempo na ausência do amado, ela exemplifica todas as artes apresentadas na elegia anterior⁵³ e compõe uma cena próxima à de algumas heroínas célebres de épicos, Helena⁵⁴, Circe⁵⁵, as ninfas⁵⁶ e,

⁵⁰ Ver a análise da elegia 1.2 no primeiro capítulo (p. 24-35).

⁵¹ Michalopoulos (2011, p. 10) chama atenção também para o fato da expressão *me miseram* “ser um eco remoto do discurso genuinamente feminino”, retomando o comentário de Donato à peça *Hécira* (*muliebris interpositio τὸ misera*, Don. Ter. *Hec.* 87.2) (*Cynthia's use of me miseram (line 40) deserves our attention for being a remote echo of genuine feminine speech (or at least a remote echo of a stereotypical expectation of feminine speech), since me miseram as object of verb seems to have been a feature of the feminine idiom. Donatus' comment on the use of misera as a marker of feminine speech and his remarks about women's particular predilection for the expression of self-pity further support my argument*).

⁵² Conferir Kaufhold (1997, p. 95).

⁵³ Conforme mostrado no primeiro capítulo (p. 28-29).

⁵⁴ Hom. *Il.* 3.125-128.

⁵⁵ Hom., *Od.* 10.220-228; Hom., *Od.* 10.254- 255.

sobretudo, Penélope (FEDELI, 1980, p. 134).

Quanto à configuração da imagem da *puella* nessa elegia, a atividade com os fios corrobora a apresentação feita desde o início do poema e confere um tom elevado à figura da amada, comparada a várias heroínas nos versos iniciais, algumas das quais inspiradas em poemas épicos⁵⁷, e exercendo uma atividade característica do ambiente feminino nesse gênero.

Por outro lado, relacionando a tecelagem ao ato de compor poesia, a elegia 1.3 apresenta um exemplo interessante dessa relação tecelagem/poesia, quando a *puella* narra como despendeu o tempo na ausência do amado. Trata-se da primeira vez, na obra de Propércio, em que a *puella* ganha voz (BREED, 2003, p. 35), o que já exemplifica a habilidade de compor da qual o poeta fala e que já discutimos no capítulo anterior, bem como a graça das *iucundis uerbis* apresentada na elegia 1.2 (v. 29). Além disso, os trabalhos com o fio e com a lira se complementam dentro do mesmo dístico e exercem a mesma função sintática em relação ao verbo *fallebam* (*nam modo purpureo fallebam stamine somnum, / rursus et Orpheae carmine, fessa, lyrae*, v. 41-42).

Por fim, devemos observar que os versos finais correspondem ao discurso reportado por Cíntia, no qual “a *scripta puella* é certamente uma *loquens puella*: ela não parece com elegia meramente (tênue, graciosa, refinada) – ela fala como a elegia também e volta o estoque de discurso do próprio amante contra ele antes que ele faça o mesmo em relação a ela⁵⁸” (JAMES, 2010, p. 335). Além disso, alguns elementos apontam para uma discussão a respeito do gênero elegíaco, como mostra Kaufhold (1997, p. 95):

O verbo *querebar* tipifica o lamento que é a poesia elegíaca. Contudo, o advérbio *leuiter*, que modifica sua queixa, sugere a descrição técnica do gênero elegíaco, que é presidido na poesia properciana pela *leuis Musa* (2.12.22). Essa linguagem retoma o lamento típico do amante elegíaco⁵⁹.

Assim, mais uma vez, a *puella* e a elegia se confundem, e o discurso de Cíntia, mais que reclamar da ausência do amado, contribui para apresentar ao leitor a sua amada e sua poesia – e não podemos esquecer que essa é apenas a terceira elegia do *Monobiblos*; assim, do

⁵⁶ Hom., *Od.* 13.105-108.

⁵⁷ Como Ariadne, no poema 64 de Catulo.

⁵⁸ *Here the scripta puella is certainly a puella loquens: she does not merely look like elegy (slender, graceful, refined)—she talks like elegy, too, and turns the lover's own stock of speech against him before he can do the same to her.*

⁵⁹ *The verb querebar typifies the lament that is elegiac poetry. Moreover, the adverb leuiter, which modifies her complaining, suggests the technical description of the elegiac genre, which is presided over in Propertian poetry by a leuis Musa (2. 12. 22). This language recalls the lament typical of the elegiac lover.*

ponto de vista da *persona* da amante elegíaca, temos uma exemplificação do que vem sendo apresentado sobre ela desde a primeira elegia; por outro lado, do ponto de vista poético temos a identificação de motivos vários que remotam a autores e períodos anteriores, bem como diálogos com gêneros diversos com os quais a elegia dialoga e temáticas que lhe são próprias, tudo isso arrematado pelo discurso da *puella*, no qual, ainda que retomando outros gêneros e obras (como a cena em que ela aparece fiando), predomina a elegia de temática amorosa.

Explorando ainda mais a elegia e, mais especificamente o trecho final, percebemos que a imagem de Cíntia fiando enquanto espera pelo amado assemelha-se à figura de Penélope e algumas das situações descritas nos livros finais da *Odisseia*, com a qual cotejamos toda a elegia 1.3 e, em especial os últimos versos, mostrando como a arte de Minerva pode ter funcionado como uma forma de alusão à épica.

A referência à Penélope, apesar de indireta, é inicialmente aceitável e atestada por estudiosos como Fedeli (1980, p. 108), uma vez que essa é uma personagem muitas vezes retomada por vários poetas latinos, dentre os quais o próprio Propércio e ligada à atividade com os fios.

O trecho final da elegia parece retomar uma representação particular de Penélope na *Odisseia* em duas situações muito semelhantes, nos versos 1.356-364⁶⁰ e nos versos 21.350-358. Na primeira situação, Penélope ouve de seu quarto que o aedo canta o retorno dos gregos de Troia; desce de seus aposentos para reclamar do aedo por entoar tão triste canto e é repreendida por Telêmaco. Na segunda situação, Ulisses, disfarçado de mendigo, já se encontra no palácio e participa da disputa do arco cujo vencedor casará com Penélope. Enquanto os pretendentes criticam o fato de um mendigo também participar da disputa, Penélope desafia-os e zomba da possibilidade de um mendigo vencer os nobres. Mais uma vez Telêmaco a repreende:

ἀλλ' εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ' αὐτῆς ἔργα κόμιζε,
 ἰστόν τ' ἡλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε
 ἔργον ἐποίχεσθαι· τόξον δ' ἄνδρεςσι μελήσει
 πᾶσι, μάλιστα δ' ἐμοί· τοῦ γὰρ κράτος ἔστ' ἐνὶ οἴκῳ.”
 ἢ μὲν θαμβήσασα πάλιν οἰκόνδε βεβήκει·
 παιδὸς γὰρ μῦθον πεπνυμένον ἔνθετο θυμῷ.
 ἐς δ' ὑπερῶι' ἀναβᾶσα σὺν ἀμφιπόλοισι γυναιξὶν
 κλαῖεν ἔπειτ' Ὀδυσῆα, φίλον πόσιν, ὄφρα οἱ ὕπνον
 ἦδ' ἐπὶ βλεφάροισι βάλε γλαυκῶπις Ἀθήνη. (Hom. *Od.* 21.350-358)

“Mas entre na casa e cuida de teus próprios afazeres,

⁶⁰ Nas duas situações repete-se a mesma fórmula com exceção da palavra μῦθος, na primeira situação e τόξον, na segunda, demarcando a questão a respeito de qual se discute em um e no outro momento, o discurso e o arco, respectivamente. (Hom. *Od.* 1.356-364).

do tear e da roca, e às criadas ordena
 que o trabalho executem; o arco ocupará os varões,
 todos, mormente a mim, de quem é o poder na casa”.
 Ela ficou pasma e foi de volta à casa,
 pois o inteligente discurso do filho pôs no ânimo.
 Tendo subido aos aposentos com as servas mulheres,
 chorou por Odisseu, caro esposo, até para ela sono
 doce lançar sobre as pálpebras Atena olhos-de-coruja.

Nesse trecho, a ligação entre Penélope e a tecelagem é feita por intermédio de Telêmaco. Nos outros momentos do poema, Penélope aparece praticando a ação. Assim, a representação da vida, do cotidiano em geral de Penélope é a junção de duas diligências: o trabalho com os fios e o lamento, o choro em razão da ausência do amado.

As duas situações são muito semelhantes, pois nas duas Telêmaco repreende Penélope, ela recolhe-se em seus aposentos, chora pelo marido e em seguida dorme um sono suave propiciado por Atena. Apesar dessa semelhança, cremos que seja a segunda à qual Propércio faz alusão na elegia 1.3, uma vez que, além de Penélope chorar na ausência de Ulisses tal como Cíntia, para ambas esse sono antecede a chegada dos seus respectivos amantes: Ulisses da guerra de Troia e o amante elegíaco de uma noite dedicada a Baco.

Assim, é possível analisarmos toda a elegia considerando que o poeta estaria fazendo referência às situações dos amantes épicos: o contexto da volta e do reconhecimento de Ulisses, cujos episódios são desenvolvidos entre os cantos 19 e 24 da *Odisseia*. Defendemos, então, que, por meio da fala de Cíntia e da descrição da sua noite longe do amado, temos uma referência à postura de Penélope esperando Ulisses, a partir da qual é possível recuperar paralelos ao longo de toda a elegia, tanto entre Cíntia e Penélope como entre a *persona* do poeta e Ulisses. Vejamos como isso se desenvolve dentro da elegia.

Se compararmos as duas amantes, veremos que a semelhança entre elas é próxima: as duas tecem e choram a ausência do amado, ambas dormem um sono tranquilo propiciado por divindades (o de Penélope por Atena⁶¹ e o de Cíntia por Sópor⁶²); as duas dormem suavemente até que são acordadas (Penélope pela criada⁶³ e Cíntia pela Lua⁶⁴); as duas não aceitam de imediato seus amados (depois do reconhecimento, Penélope une-se a Ulisses; no caso de Cíntia, o final do poema não nos permite descobrir); e uma distinção parece ser a música e a poesia, ausentes na *Odisseia* e presentes na elegia.

Convém ainda ressaltar que as causas das ausências dos amados estão associadas a

⁶¹ Hom. *Od.* 21.357-358.

⁶² Prop. 1.3.45.

⁶³ Hom. *Od.* 23.1-24.

⁶⁴ Prop. 1.3.31-33.

duas divindades: o amante elegíaco é retido pelo vinho, associado a Baco⁶⁵; Ulisses, pela guerra, associada a Ares, em seguida por eventos relacionados à ação de outras divindades.

Além de haver interferência divina na demora do amante épico, suas ações são também acompanhadas de perto por Atena, patrona da inteligência, prudência e sagacidade, virtudes características de Ulisses. Por esse motivo, na ocasião em que chega a Ítaca, o herói não se apresenta imediatamente, mas calcula com cuidado cada passo a ser dado: ele não se mostra de imediato, mas revela-se a cada um no momento certo, sendo caracterizado como prudente, como alguém que parece saber o que está fazendo, agindo em conformidade com os desígnios de Atena, que lhe confere a μήτις e o ajuda a tomar a melhor decisão.

O amante elegíaco, por sua vez, também age em conformidade com os desígnios de duas divindades: *Liber*, a quem o poeta serviu durante a noite e que o deixou ébrio, e *Amor* (v. 13-14). Como Ulisses, o poeta não se dirige imediatamente a sua amada, no entanto, não porque está esperando pelo momento certo, mas porque não sabe o momento de agir, vacila nas suas decisões e afirma que está prestes a perder os sentidos.

Por conseguinte, a demora que os dois empreendem para apresentarem-se a suas amadas possui razões que parecem obedecer a questões próprias do gênero poético em que cada um se insere. Assim, enquanto Ulisses planeja como retomar seu palácio e seus bens, devastados pelos pretendentes de sua esposa, como puni-los e seguir sua vida, o amante elegíaco preocupa-se com um possível rival com o qual Cíntia poderia estar sonhando no seu agradável sono.

Além disso, se relacionarmos a extensão textual com o tempo de espera, temos um paralelo coerente com as produções dos respectivos gêneros: enquanto no poema épico de maior extensão, os amantes ficam separados por duas décadas, em razão dos ofícios do esposo, na elegia, poema em geral mais breve, os amantes elegíacos ficam separados por uma noite.

Por fim, Cíntia relata ao amante o que fez enquanto este estava ausente (os versos vistos anteriormente); Penélope não o faz no canto 23, depois que acorda e reconhece Ulisses, uma vez que já o fizera no canto 19⁶⁶, quando o marido assumiu, graças a Atena, a forma de um estrangeiro e pôde conversar com ela sem que soubesse quem ele realmente era. Nesse momento, ela conta da sua tristeza desde que o marido partiu e da artimanha com que enganou os pretendentes, a confecção de uma mortalha para o seu sogro Laertes.

No período em que ficaram distantes do amado antes de caírem no sono, ao serem

⁶⁵ Prop. 1.3.9-10.

⁶⁶ Hom. *Od.* 19.124-163.

acordadas e se depararem com eles, o que as duas amantes fazem é chorar e trabalhar com os fios. Assim caracteriza-se uma composição do casal, presente tanto na épica como na elegia: a personagem feminina é caracterizada pelo lamento na ausência do amado e a arte de fiar, o que demonstraria sua fidelidade.

Por fim, notamos que o paralelo entre as personagens épicas e elegíacas torna-se mais consistente no final da elegia quando o poeta mostra Cíntia em uma cena típica de Penélope; ainda que Penélope não seja nomeada, todos os elementos discutidos nesse texto sugerem a alusão dessa elegia de Propércio às citadas passagens da *Odisseia*.

Mas quais seriam as implicações do diálogo da elegia com essa situação épica?

Inicialmente podemos pensar que a referência à arte de Minerva, no contexto feminino, pode ser uma das formas encontradas pelo poeta para estabelecer o diálogo com a épica, pois que, do ponto de vista do eu elegíaco, a referência pode acontecer por meio da *militia amoris* ou da *recusatio* de matéria épica, por exemplo, uma vez que essas são as atividades realizadas pelas personagens masculinas no *epos* heroico, ligadas ao contexto bélico. Se, por outro lado, pensarmos do ponto de vista da sua *puella*, a arte de Minerva pode ser uma forma de referir-se ao gênero em função do qual a elegia se afirma, uma vez que essa é a atividade feminina mais característica do contexto épico.

Devemos notar também que o paralelo entre as personagens épicas e elegíacas não pode ser percebido até o final da elegia, quando o poeta retrata Cíntia em uma cena típica de Penélope; e, ainda que Penélope não seja nomeada, há um elemento que nos permite recuperar a alusão: a execução dos trabalhos de Minerva, o trabalho com os fios, justamente marcado pela carga moral por meio da qual Penélope e outras personagens, como Lucrécia, são conhecidas. Apenas de posse dessa informação podemos recuperar a situação exata em que a amante épica encontrava-se e à qual o poeta alude. A partir daí, então, recuperamos os outros dados referenciais presentes ao longo da elegia, em que tanto a *puella* como o poeta são postos em cotejo com Ulisses e Penélope, cujos papéis se misturam aos dos amantes elegíacos em favor destes e das particularidades do gênero que os recebe.

Ademais, com esse jogo alusivo, Propércio procuraria caracterizar sua elegia erótica em função da poesia épica; para tanto, estabelece um paralelo entre Penélope e Cíntia, Ulisses e o amante masculino de sua elegia. Nesse processo, a escolha da passagem aludida da *Odisseia* mostra-se significativa: ao aludir ao episódio do reconhecimento de Ulisses, Propércio sugeriria “o reconhecimento” da elegia que confecciona nos programáticos poemas iniciais do primeiro livro.

Por outro lado, o trecho final da elegia 1.3 também é muito comumente associado a

outras heroínas homéricas, como Helena, Circe e as ninfas. Além disso, essa elegia acena, desde o início, para a discussão da construção da *persona* de Cíntia como uma obra de arte, representando-a de forma semelhante a heroínas retratadas (comuns em Roma na época do poeta) ao longo do poema (BOUCHER, 1965, p. 53-55; BREED, 2003, p. 36). E muito se discute a respeito do apelo imagético (MARTINS; RODRIGUES, 2018, p. 4-10) com que Cíntia é pintada nessa elegia, processo que se aproxima da técnica da *écfrase* – o que se dá, em grande medida, em razão da similitude entre a composição da figura da *puella* e a de Ariadne no poema 64 de Catulo. Propomos aqui que, além de tudo isso que apresentamos ao longo dessa análise, a especificação da cor púrpura, além de corroborar a relação entre essa elegia e a *écfrase*, pode conferir maior significância à figura da *puella* que, pela primeira vez, de fato aparece e ganha voz como personagem no *Monobiblos* de Propércio, no qual até então só havia sido mencionada.

A cor púrpura é produtiva na língua latina. A acepção primeira refere-se ao nome do peixe do qual é extraída a substância líquida purpúrea com que se tingem os tecidos⁶⁷. Pela beleza e pelo preço, a púrpura passa a designar riqueza e opulência, de modo que Lucrécio coloca-a, junto ao ouro, como um motivo de guerras⁶⁸.

Uma das púrpuras mais famosas no século I a. C. em Roma era a tíria; segundo Plínio, a melhor da Ásia⁶⁹. Tiro era uma cidade da Fenícia, conhecida por sua lã, e são numerosos os casos de uso do adjetivo *tyrius* para indicar a cor de tecidos refinados (FEDELI; DIMUNDO; CICCARELLI, 2015, p. 550). Por diversas vezes, os dois termos aparecem juntos⁷⁰, e, no contexto da tecelagem, frequentemente o termo *tyrius* já designa a cor purpúrea⁷¹.

Devemos salientar também que a especificação da cor do fio não é muito comum nas cenas de tecelagem em língua latina. Se, na descrição da atividade exercida pelas ninfas no quarto livro das *Geórgicas*⁷² de Virgílio, a cor verde do fio com que tecem é destacada – uma cor previsível, visto que se encontram no fundo do mar –, não há a especificação da cor do fio

⁶⁷ Plin. *Nat.* 9.125-141.

⁶⁸ Lucr. 5.1423-1425. Ver Giner (2013).

⁶⁹ Plin. *Nat.* 9.127.

⁷⁰ Por exemplo, em Catulo 61 (v. 111-115) *o cubile, quod omnibus / dignum amoribus instruit / ueste purpurea Tyros, / fulcit India eburnei / candido pede lecti* (Ó leito, que adornado / a todos os amores / tiro em purpúrea veste / fez e em brancos pés te ergue / a Índia, ebúrneas tábuas) e em Tibulo 2.3 (v. 57-58) *illi selectos certent praeberere colores / Africa puniceum purpureumque Tyros* (eles disputem ofertar seletas cores: / África púnica e purpúrea Tiro).

⁷¹ Por exemplo, em Tibulo 1.7 (v. 47-48) *et Tyriae uestes et dulcis tibia cantu / et levis occultis conscia cista sacris* (e a veste Tíria, a doce tibia e o leve cesto, / cúmplice de secretas cerimônias) e em Ovídio (Ars. 2.297) *siue erit in Tyriis, Tyrios laudabis amictus* (se vestir a púrpura de Tiro, louva os mantos de púrpura de Tiro).

⁷² Verg. *G.* 4.333-335.

na célebre descrição de Lucrécia em Tito Lívio⁷³, nem nas duas cenas presentes nas elegias de Tibulo⁷⁴, nem no símile da fiandeira na *Eneida* e na elegia 3.6 do próprio Propércio⁷⁵.

Nos textos homéricos, há quatro referências a essa cor no contexto da tecelagem. Um dos quais em que Helena borda a guerra entre os aqueus e os troianos:

τὴν δ' ἡῦρ' ἐν μεγάρῳ· ἥ δὲ μέγαν ἰστὸν ὕφαινεν,
δίπλακα μαρμαρέην, πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους
Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,
οὕς ἐθεν εἵνεκ' ἔπασχον ὑπ' Ἄρης παλαμάων· (Hom. *Il.* 3.125-128)

Encontrou-a no palácio, tecendo uma grande tapeçaria
de dobra dupla, purpúrea, na qual ela bordava muitas contendias
de Troianos domadores de cavalos e de Aqueus vestidos de bronze:
contendias que por causa dela tinham sofrido às mãos de Ares.

Nesse trecho, Iris vai anunciar a Helena o combate entre Páris e Menelau, e encontra-a tecendo a própria guerra de Troia, como se sabe, a mesma matéria do poema em que ela aparece tecendo, como que uma repórter do poema narrado a partir de um suporte diferente, a tecelagem. Embora seja curto, esse trecho é particularmente interessante do ponto de vista enunciativo e metapoético, uma vez que temos um resumo ecfrástico da *Ilíada* dentro do próprio poema e feito por uma personagem, e exatamente a personagem cujas ações geraram a guerra.

Temos, nos textos homéricos, outras três situações em que a cor púrpura é especificada no contexto da tecelagem: ainda na *Ilíada*, o trecho que retrata o momento da morte de Heitor, em que Andrômaca aparece tecendo o fio púrpura, antes de ouvir os gritos dos troianos pela morte do herói⁷⁶; na *Odisseia*, os dois trechos em que a Arete aparece tecendo o fio púrpura⁷⁷, quando Ulisses chega ao país dos Feácios e, seguindo as recomendações de Nausícaa, dirige-se até a rainha; e, também na *Odisseia*, quando os nautas feácios chegam a Ítaca e ali deixam Ulisses adormecido, próximo a uma gruta, reduto das Náíades, dentro da qual as ninfas tecem seus mantos tingidos de púrpura⁷⁸.

Apesar de a arte com os fios ser muito relacionada à Penélope, segundo Michalopoulos (2011, p. 8), nesse trecho da elegia 1.3, “a cor púrpura distancia Cíntia de

⁷³ Liv. 1.57.9. Ver p. 137.

⁷⁴ Tib. 1.3.83-92; Tib. 2.1.61-66.

⁷⁵ Prop. 3.6.15-18. Ver p. 132-133.

⁷⁶ Hom. *Il.* 22.440-448.

⁷⁷ Hom., *Od.* 6.52-53; Hom., *Od.* 6.303-306.

⁷⁸ Hom., *Od.* 13.105-108.

Penélope e coloca-a mais próximo da versão iliádica de Helena, a quem Iris encontra tecendo o fio de lã púrpura⁷⁹.

Assim, emulando ou não a cena de Helena, é fato que temos posteriormente a recorrência de écfrases nas quais a cor púrpura dos fios é especificada. Por exemplo, a descrição do manto de Jasão nas *Argonáuticas*⁸⁰, um dos exemplos mais conhecidos de écfrase no Período Helenístico:

Αὐτὰρ ὅγ' ἀμφ' ὤμοισι, θεᾶς Ἰτωνίδος ἔργον,
δίπλακα πορφυρέην περονήσατο, τήν οἱ ὅπασσε
Παλλάς, ὅτε πρῶτον δρυόχους ἐπεβάλλετο νηὸς
Ἀργοῦς, καὶ κανόνεσσι δάε ζυγὰ μετρήσασθαι.
τῆς μὲν ῥηϊτερόν κεν ἐς ἡέλιον ἀνιόντα
ὄσσε βάλοις ἢ κεῖνο μεταβλέψειας ἔρευθος·
δὴ γάρ τοι μέσση μὲν ἐρευθήεσσα τέτυκτο·
ἄκρα δὲ πορφυρέη πάντη πέλεν, ἐν δ' ἄρ' ἐκάστω
τέρματι δαίδαλα πολλὰ διακριδὼν εὖ ἐπέπαστο. (A. R. 1.721-729)

Prendeu nos ombros, obra da deusa Tritônia,
o ambifácie e purpúreo manto, dado a ele
por Palas, iniciada a construção da Argo,
quando ouviu dela como medir os seus bancos.
Seria até mais fácil levantar os olhos
ao sol, que contemplar tamanho enrubescer.
Pois era rubro ao centro, mas todas as bordas
eram purpúreas; tendo ainda cada margem
galantes ornamentos bordados co' engenho⁸¹.

A esses versos segue a *écfrase* do manto⁸²: os Ciclopes forjando o raio de Zeus (v. 730-734), os filhos de Antíope construindo Tebas (v. 735-741), Afrodite portando o escudo de Ares (v. 742-746), os Teléboas lutando contra os filhos de Electrião (v. 747-751), Pélops combatendo com Hipodâmia nas bigas (v. 752-758), Apolo punindo Tício (v. 759-792) e, por fim, Frixo e o carneiro (v. 763-767) (BARTH, 2013, p. 37). Portanto, a écfrase bordada no manto apresenta diversos episódios guerreiros.

Em solo romano e em língua latina, temos também o poema 64 de Catulo que explora essa cor relacionada à tecelagem. Esse poema narra as bodas de Tétis e Peleu, em cujo leito nupcial figura a história de Ariadne e Teseu por meio da técnica da écfrase:

puluinar uero diuae geniale locatur

⁷⁹ the purple colour distances Cynthia from Penelope and brings her closer to the Iliadic version of Helen, whom Iris finds at her loom weaving purple thread.

⁸⁰ A. R. 1.721-768.

⁸¹ Tradução de Vinicius Ferreira Barth (BARTH, 2013).

⁸² Ver Barth (2013, p. 168) a respeito das influências para essa écfrase.

sedibus in mediis, Indo quod dente politum
tincta tegit roseo conchyli purpura fuco. (Cattul. 64.47-49)

em meio ao pátio põe-se o leito nupcial
da esposa-deusa, ao qual exornam ossos índicos
e em róseos tons da cor da concha cobre a púrpura.

A *écfrase* desse manto retrata Ariadne na praia, despertando de um sono, enquanto Teseu parte deixando-a sozinha na ilha, à qual depois chegará Baco, a cujo cortejo Ariadne há de se juntar. Tal cena, como muitos estudos já mostraram (BREED, 2003; ROBINSON, 2013), é o modelo a partir do qual Propércio compõe a figura de Cíntia na elegia 1.3, dentre outros aspectos, pelo fato de a própria Ariadne ser citada no início da elegia (*qualis Thesea iacuit cedente carina / languida desertis Cnosia litoribus*, Prop. 1.3.1-2).

Não podemos deixar de ressaltar, de início, que o fio tem um significado especial na história de Ariadne e Teseu, uma vez que é por meio do fio que ela ajuda o herói a sair do labirinto (CURRAN, 1966, p. 206).

Por outro lado, os textos de Catulo e Apolônio de Rodes também se relacionam por meio da figura de Ariadne, a qual, ainda que não seja uma personagem das *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes, ecoa em diversos momentos nesse épico (BARTH, 2013, p. 42-45), inclusive no episódio referente ao manto, introduzido pelos versos apresentados anteriormente, como pensa Barth (2013, p. 45):

O caso de Ariadne está longe de ser descartável para que possamos ao menos tentar compreender alguns pontos dessa longa trilha corrida por Jasão na jornada até o velo. O simples e rápido caminho que Jasão toma até o palácio de Hipsípíle, vestido com o manto, deixa em seus rastros e em suas sombras resquícios do mito de Ariadne e Teseu, assim como do caráter e dos amores de Odisseu, o que nos leva infalivelmente a levantar questões sobre o caráter do próprio Jasão.

Assim, o trecho final da elegia 1.3 remete, pelo menos, aos textos de Apolônio de Rodes e Catulo, interligados não apenas pela especificação da cor do fio presente nos objetos em que se manifesta cada *écfrase*, mas também por elementos identificados nos textos, uma vez que Ariadne tem importância no épico de Apolônio de Rodes (lembremos que Hipsílipe, é neta de Ariadne e Baco (MORI, 2008, p. 102), com cuja história termina a descrição do manto no epílio de Catulo), ao passo que Catulo é um modelo claro para Propércio, recuperável em vários momentos da elegia 1.3 (BREED, 2003; ROBINSON, 2013).

Nas *Argonáuticas*, temos ainda outro manto purpúreo – diferente daquele com que

Jasão foi ao encontro de Hipsípila em Lemnos. Trata-se de um dos presentes usados para apacar a ira de Apsirto, que queria levar Medeia de volta ao seu pai depois que ela fugira com Jasão. Este manto foi tecido pelas Graças em Día (Ilha de Naxos) para Dionísio, que deu para o seu filho (com Ariadne), Toante, o pai de Hipsípila para quem o manto ficou e foi dado a Jasão quando este passou pela sua ilha como sinal de hospitalidade. O manto cumpre duas funções poéticas que podem nos ajudar na compreensão da elegia 1.3, a primeira é a apresentação da genealogia de Hipsípila, neta de Ariadne, a quem Propércio deliberadamente faz menção ao longo do poema, por meio das referências ao poema 64 de Catulo; a segunda é a relação do manto de cor púrpura com a temática da mulher abandonada, uma vez que nesse trecho o poeta relaciona Ariadne, Hipsípila e Medeia, as três conhecidas pelo abandono de seus amados. Também sozinha e abandonada encontramos Cíntia a fiar na elegia 1.3, e exatamente o manto púrpuro.

Assim, ao apresentá-la tecendo e fiando um canto logo no início de sua obra, na elegia 1.3, ainda mais em uma elegia com as referências eufrásticas apresentadas acima, também ligadas pelo detalhe da cor púrpura, e ao dar voz à sua Cíntia, cujo nome evoca poesia (MARTINS, 2016, p. 207), o poeta exemplifica o que havia prenunciado na elegia anterior (1.2) em relação às habilidades da *docta puella*, que são exploradas em outros momentos nos quais ela é apresentada como crítica e poeta (como na elegia 2.1)⁸³.

Por fim, a elegia, e mais especificamente o trecho final em que a *puella* aparece tecendo, suscita diversas leituras e interpretações que se agrupam em torno da amante elegíaca, conferindo-lhe cada vez mais elementos composicionais, ao quais, somados aos que já tinham aparecido nas elegias 1.1 e 1.2, fecham um conjunto que nos mostram um panorama do que podemos esperar da poesia de Propércio e dessa *persona*.

3.2. Elegia 3.6

A elegia 3.6 é uma das mais complexas de Propércio, de difícil apreensão e cujo texto diverge de editor para editor. Richardson (1976, p. 337) refere-se a ela como “um poema quebra-cabeça do tipo mais elevado”⁸⁴.

O poema retrata uma situação em que o poeta e a sua amada estão vivendo um momento de separação. Trata-se de um monólogo no qual a *persona* do poeta inclui as falas do escravo Lígdamo e as supostas falas da amada. O poema divide-se em quatro partes: na

⁸³ Prop. 2.1.49-50.

⁸⁴ *It is a puzzle poem of a very high order.*

primeira (v. 1-8), o poeta pede que o escravo lhe conte o que viu a respeito da sua *puella*, insistindo que conte a verdade e assim ele ficará livre dos jugos da sua *domina*; na segunda parte (v. 9-18), temos a descrição da cena em que a amada se encontraria, tudo baseado em inferências do poeta; na terceira parte (v. 19-34), a suposta fala da amada queixando-se do abandono do poeta e da sua rival e, por fim (v. 35-42), a fala do poeta reenviando o escravo com uma mensagem de reconciliação⁸⁵.

Dic mihi de nostra quae sensi uera puella:	
sic tibi sint dominae, Lygdame, dempta iuga.	
num me laetitia tumefactum fallis inani,	
haec referens, quae me credere uelle putas?	
omnis enim debet sine uano nuntius esse,	05
maioremque timens seruus habere fidem.	
nunc mihi, si qua tenes, ab origine dicere prima	
incipi: suspensis auribus ista bibam.	
sicin eam incompitis uidisti flere capillis?	
illius ex oculis multa cadebat aqua?	10
nec speculum in strato uidisti, Lygdame, lecto,	11
scriniaque ad lecti clausa iacere pedes,	14
ac maestam teneris uestem pendere lacertis?	13
ornabat niueas nullane gemma manus?	12
tristis erat domus, et tristes sua pensa ministrae	15
carpebant, medio nebat et ipsa loco,	
umidaque impressa siccabat lumina lana,	
rettulit et querulo iurgia nostra sono?	
“haec te teste mihi promissa est, Lygdame, merces?	
est poena e<t> seruo rumpere teste fidem.	20
ille potest nullo miseram me linquere facto,	
et qualem nolo dicere habere domi?	
gaudet me uacuo solam tabescere lecto:	
si placet, insultet, Lygdame, morte mea!	
non me moribus illa, sed herbis improba uicit	25
staminea rhombi ducitur ille rota;	
illum turgentis ranae portenta rubetae	
et lecta exsuctis anguibus ossa trahunt,	
et strigis inuentae per busta iacentia plumae,	
cinctaque funesto lanea uitta toro.	30
si non uana canunt mea somnia, Lygdame, testor,	
poena erit ante meos sera sed ampla pedes,	
putris et in uacuo texetur aranea lecto:	
noctibus illorum dormiet ipsa Venus”.	
quae tibi si ueris animis est questa puella,	35
hac eadem rursus, Lygdame, curre uia,	
et mea cum multis lacrimis mandata reporta,	
iram, non fraudes esse in amore meo,	
me quoque consimili impositum torquerier igni:	
iurabo bis sex integer esse dies.	40
quod mihi si e tanto felix concordia bello	
exstiterit, per me, Lygdame, liber eris. (Prop. 3.6)	

⁸⁵ Divisão proposta por Richardson (1976, p. 337).

Diz para mim o que realmente viste de minha amada:
 Assim, Lígdamo, os jugos da dona te serão tirados.
 Acaso, tentas enganar-me, tomado por uma alegria vã,
 dizendo essas coisas, nas quais tu pensas que eu quero acreditar?
 Pois todo mensageiro deve vir sem falsidades, 05
 e um servo que teme tem maior lealdade.
 Agora, começa a narrar, se tens algo a dizer, desde
 o início, ouvirei de ouvidos atentos.
 Tu a viste chorar com os cabelos desganhados?
 Dos seus olhos caíam muitas lágrimas? 10
 Viste, Lígdamo, um espelho no arrumado leito,
 e a caixinha fechada caída junto aos pés da cama? 11
 As tristonhas vestes penduradas nos delicados braços? 14
 e nenhuma gema ornava suas cândidas mãos? 12
 Triste estava a casa e tristes os servos fiavam sua lã 15
 e ela própria estava no meio do local,
 enxugando os olhos úmidos, pressionando-os com a lã,
 e relembrando nossas brigas em tom lastimoso?
 “Foram estes prêmios que ele prometeu, Lígdamo, dos quais foste
 testemunha? E se o servo viu, o infiel merece castigo. 20
 Ele é capaz de deixar-me, uma infeliz, sem qualquer motivo,
 e ter em casa outra, cujo nome não quero dizer?
 Alegra-se que eu, sozinha, pereça em um leito vazio:
 Se o agrada, Lígdamo, que ele dance em razão de minha morte!
 Não com bons modos ela me venceu, mas, trapaceira, com ervas 25
 ele é controlado pelo rombo, com fio e roda.
 os presságios da rã de moita e os ossos reunidos
 das serpentes ressequidas o têm enfeitado
 e penas de coruja encontradas em túmulos em ruínas
 e fita de lã que cingiu um leito funesto. 30
 Se meus sonhos não predizem em vão, Lígdamo, afirmo
 que o castigo virá tardio, mas grave, diante dos meus pés:
 aranha imunda tecerá no teu leito vazio,
 e a própria Vênus dormirá nas suas noites.”
 Se a amada queixou-se a ti de coração sincero 35
 corre outra vez pela mesma estrada, Lígdamo,
 e reporta minhas recomendações com muitas lágrimas;
 há ira, não trapajas, no meu amor.
 Eu também me atormento exposto ao mesmo fogo:
 jurarei que estou casto há doze dias. 40
 Se de tamanha guerra uma feliz concórdia surgir para mim
 de minha parte, Lígdamo, estarás livre.

O primeiro ponto a ser observado nessa elegia é o nome do escravo, Lígdamo. Trata-se de um nome que deriva do grego (λύγδην, ‘soluçando’, ou ‘suspirando’, advérbio) (FLORES, 2014, p. 391), e curiosamente evoca dois aspectos particularmente importantes ao gênero elegíaco: o aspecto lamentoso da elegia e o nome de um poeta elegíaco contemporâneo a Propércio.

O aspecto lastimoso da elegia está ligado à etimologia do seu nome e à matéria

fúnebre ou lamentoso presente na elegia arcaica grega, atestada por alguns poetas e gramáticos da Antiguidade (OLIVA NETO, 2013, p. 78-89).

Lígdamo, por outro lado, corresponde ao nome de um dos poetas do *corpus Tibullianum*, cuja identidade é ainda hoje discutida (NAVARRO ANTOLÍN, 1996). Seus poemas compreendem às elegias 1 a 6 do terceiro livro do *corpus*.

Essa personagem properciana, o escravo Lígdamo, aparece também no quarto livro nas elegias 4.7 e 4.8 de Propércio.

Apesar de não ser atestada uma relação mais evidente entre esses três elementos – o escravo, o caráter lamentoso da elegia e o poeta elegíaco – é curioso que eles compartilhem os pontos em comum apresentados acima.

Outro ponto que merece destaque, nesta elegia, é a construção da figura da *puella* elegíaca. Note-se que, ainda que a sequência exata dos versos seja ponto de divergência entre os editores, tal representação parece corresponder a uma gradação na qual a *puella* se desnuda das vestes elegíaco-eróticas mais comuns, com que é retratada desde as primeiras elegias, e assume uma postura mais próxima do ideal esperado pela sociedade. Assim, a beleza, que é um dos principais atributos da amada (exaltada inúmeras vezes ao longo dos quatro livros, a qual o poeta diz sua poesia ser um monumento), vai sendo diluída no trecho a partir do nono verso.

O início da cena é marcado pela predominância do lamento, da tristeza, expressos pelos vocábulos (*incomptis flere capillis*, v. 9; *illius ex oculis multa cadebat aqua*, v. 10; *maestam uestem* v. 13) e pelo distanciamento das preocupações com a beleza por parte da *puella* (*nec speculum in strato uidisti*, *Lygdame, lecto*, v. 11; *scriniaque ad lecti clausa iacere pedes*, v. 14; *ornabat niueas nullane gemma manus*, v. 12); não se limitando à figura da *puella* mas atingindo a casa, o espaço (*tristis erat domus*, v. 15) e as pessoas que nele se encontram (*et tristes sua pensa ministrae / carpebant*, v. 15). Esse sofrimento por amor e o distanciamento das preocupações com a beleza de certa forma parecem descompor aos poucos a imagem da *puella* elegíaca, pois na maioria das vezes é o poeta quem sofre pela ausência da amada, enquanto ela é frequentemente lembrada pelo cuidado com a ornamentação.

Acostumado com a exaltação da beleza da amada, o leitor properciano surpreende-se com a imagem composta nesse trecho, no qual os cabelos, geralmente exuberantes (1.2.1, 2.2.5, 2.3a.13, 2.22a.9-10, 2.24c.52, 3.10.14, 4.5.55), aparecem desgrenhados; os olhinhos que capturavam o poeta, são representados cheios de lágrimas; e os braços e mãos cândidas, antes ornadas com joias e tecidos finos, agora se revestem de vestes tristonhas e desnudos de qualquer enfeite.

Nessa (des)caracterização da *puella* elegíaca, contribui para a composição de um ambiente casto o fato de o seu leito ser caracterizado como *strato*, isto é, intacto, sem vestígios de uma noite, o que sugere que ninguém o utilizou, ninguém amou, ninguém exerceu as artes de Vênus, confirmado pela fala da *puella* quando afirma que se encontra sozinha, em um leito vazio (*uacuo lecto*, v. 23). Tal caracterização do leito mostra-se ainda mais relevante uma vez que é aí o principal espaço de ocorrência da lida elegíaca, da *militia amoris*⁸⁶.

Outro detalhe é a descaracterização da *puella* em favor da construção de uma figura mais próxima da representação feminina na poesia heroica, que pode representar a “deselegização” da poesia de Propércio que, naquele momento, aproxima-se de temáticas mais afeitas ao gênero épico.

Por meio desse desnudamento, a composição da cena da *puella* tecendo entre os criados corrobora a (des)caracterização da amada associando a ela um comportamento próximo de uma matrona e surge uma figura próxima da representação de célebres personagens como a Penélope homérica e a Lucrécia de Tito Lívio (Liv. 1.57). A *puella* (e reiteramos a nossa concepção de *puella* como amante elegíaca de um modo geral, já que ela é tratada como tal também nessa elegia nos versos 1 e 35) aparece em meios aos servos, provavelmente gerenciando os trabalhos, e provavelmente tecendo, visto que se encontra com a lã, com a qual enxuga as lágrimas.

A cena da tecelagem em meio aos serviçais retoma cenas de poemas épicos, como o símile virgiliano na *Eneida*⁸⁷, como Arete, mãe de Nausícaa na *Odisseia*⁸⁸ e Cirene, mãe de Aristeu, no quarto canto das *Geórgicas*⁸⁹, nas três passagens essas personagens aparecem tecendo em meios às servas, no caso da matrona virgiliana e Arete, e às ninfas, no caso de Cirene. A cena retoma também a construção de Lucrécia no *A história de Roma* de Tito Lívio, um dos autores que desenvolve o projeto de moralização augustana na sua obra. Sobre esse assunto, Pomeroy (1975, p. 209) mostra que “na área da história social, a proposta de Lívio era não apenas recordar os eventos do passado, mas apresentá-los criativamente como

⁸⁶ Richardson (1976, p. 388), aponta outra explicação para a expressão *strato lecto*, segundo ele, “uma vez que as almofadas e cobertores de leitos romanos [destinados ao descanso, ao sono] e leitos de jantar eram regularmente guardados e trazidos para uso, tudo o que a frase significa é “entre as cobertas de seu sofá”. As circunstâncias e detalhes revelados nas linhas a seguir parecem provar que este não era um leito de dormir, mas um assento” (*Since the cushions and coverlets of Roman couches and dining couches were regularly stored away and brought out only for use, all that the phrase means is “among the covers of her couch.” The circumstances and details brought out in the lines that follow seem to prove that this was not a sleeping couch but a sitting couch*).

⁸⁷ Verg. A. 8.407-415. Ver p. 102.

⁸⁸ Hom. *Od.* 6.52-53; Hom. *Od.* 6.303-306.

⁸⁹ Verg. *G.* 4.334-335.

propaganda para a legislação marital augustana⁹⁰”.

Na sua *A história de Roma*, ele nos narra a história de Lucrecia, uma matrona do período monárquico romano, cujo marido participava de uma disputa com nobres romanos para saber quem teria em casa a melhor das esposas:

Pergunt inde Collatiam, ubi Lucretiam haudquaquam ut regias nurus, quas in conuiuio luxuque cum aequalibus uiderant tempus terentes sed nocte sera deditam lanae inter lucubrantis ancillas in medio aedium sedentem inueniunt. (Liv. 1.57.8-9)

Dirigiram-se daí para Colácia, onde encontram Lucrecia, com um comportamento bem diverso daquele das noras do rei, as quais tinham visto dissiparem o tempo com as suas iguais no banquete e no luxo. Já noite avançada, entre as escravas que a acompanhavam na vigília, Lucrecia estava sentada no meio da sala e se dedicava ao trabalho da lã⁹¹.

Evidentemente, Lucrecia ganha a disputa por se distinguir das demais esposas da realeza. Porém, por conta da beleza e da integridade comprovada, é desejada e violada por Sexto Tarquínio:

ubi obstinatum uidebat et ne mortis quidem metu inclinari, addit ad metum dedecus: cum mortua iugulatum seruum nudum positurum ait, ut in sordido adultério necata dicatur. quo terrore cum uicisset obstinatum pudicitiam uelut <ui> uictrix libido, profectusque inde Tarquinius ferox expugnato decore muliebri esset. (Liv. 1.58.4-5)

Percebendo-a inflexível, certo que não se dobraria nem pelo medo da morte, ele acrescentou ao medo a ameaça da desonra, dizendo que um escravo nu, degolado, haveria de ser colocado junto ao seu cadáver para que dissesse que fora morta em um adultério sórdido. Vencida a obstinada **pudicícia** com essa infâmia, saciado assim o seu desejo, orgulhoso por denegrir a honra da mulher, Tarquínio partiu.⁹²

Apesar de não ter evitado o ato que maculou sua honra, Lucrecia é reconhecida por ter contado o que aconteceu ao pai e ao esposo e em seguida ter preferido tirar a própria vida por considerar que, ainda que forçada, manchara a honra do marido e da mulher romana ao deitar-se com outro homem. Antes de morrer, diz que sua atitude deve servir de exemplo para as mulheres que viessem a manchar o casamento, para as quais estaria destinada a mesma pena.

Essa história constitui o exemplo perfeito de *pudicitia* e *castitas* para as mulheres. Para Rawson (2006, p. 326), “esta história consagrou o ideal da castidade feminina e a honra de

⁹⁰ In the area of social history, Livy's purpose was not merely to record the events of the past, but to present them creatively as propaganda for the Augustan marital legislation.

⁹¹ Todas as traduções do primeiro livro da obra *A história de Roma* de Tito Lívio são de Mônica Costa Vitorino (VITORINO, 2008).

⁹² Tradução adaptada. Grifo nosso.

mulheres romanas determinadas a morrer, se necessário, pela causa deste ideal⁹³”.

Ao observarmos o trecho de Propércio percebemos que retoma, de forma muito expressiva, a representação de Lucrecia feita por Tito Lívio⁹⁴:

tristis erat domus, et tristes sua pensa ministrae
carpebant, medio nebat et ipsa loco,
umidaque impressa siccabat lumina lana,
rettulit et querulo iurgia nostra sono? (Prop. 3.6.15-18)

Triste estava a casa e tristes os servos fiavam sua lã
e ela própria estava no meio do local,
enxugando os olhos úmidos, pressionando-os com a lã,
e lembrando nossas brigas em tom lastimoso?

A cena como um todo da mulher tecendo em meios aos serviçais já é próxima e alguns elementos no texto podem ser tomados como sinônimos:

tristis erat domus, et tristes sua pensa **ministrae**
carpebant, **medio nebat et ipsa loco**,
umidaque impressa siccabat lumina lana,
rettulit et querulo iurgia nostra sono? (Prop. 3.6.15-18)

tempus terentes sed nocte sera deditam lanae inter lucubrant **ancillas in**
medio aedium sedentem inueniunt. (Liv. 1.57.9)

Além disso, a cena da *puella* tecendo em meio aos serviçais revela o comportamento ideal da matrona romana a quem cabe o bom gerenciamento do ambiente doméstico, bem como a garantia das questões ligadas à moralidade, tais como a manutenção da castidade do matrimônio e da educação dos filhos.

Entretanto, se pensarmos a postura mais comum da *puella*, seja Cíntia ou qualquer outra na elegia de um modo geral, o comportamento mais próximo seria o das noras do rei, gastando o tempo com luxo e festas. Se, no entanto, retomarmos às elegias de Propércio, e a 3.6, em específico, percebemos que o poeta distancia a figura da amada dessas questões mais fúteis como a preocupação com beleza e ornamentos, distanciando-se, portanto, da representação das noras do rei, ao passo que a aproxima do ideal esperado pela sociedade romana para uma mulher, conforme representado por Lucrecia. Assim, da mesma forma que Lucrecia, a *puella*, na ausência do amado, gerencia a casa e o trabalho dos serviçais, e parece

⁹³ *The story enshrined the ideal of female chastity and the honor of Roman women determined to die, if necessary, in the cause of that ideal.*

⁹⁴ Fabres-Serris (2009) defende que a cena final da elegia 1.3 do Tibulo é também baseada na Lucrecia de Tito Lívio. Nesse mesmo trabalho, a estudiosa defende que, na elegia 1.3 e na 2.29b, Propércio emulou o texto tibuliano, acrescentando a dimensão da fala da *puella*.

manter-se fiel, a ponto de instaurar em toda a casa um ambiente de tristeza lamentando o fato de não estar com o amado.

A lenda de Lucrecia ajuda-nos a compreender melhor o que esperar de uma mulher romana em relação a vários aspectos: fiar e tecer (*deditam lanae*); gerir a casa (*inter lucubrantis ancillas in medio aedium sedentem*), em oposição às demais mulheres que se encontram em banquetes e luxo (*in conuiuio luxuque cum aequalibus*); e dedicar-se ao marido, o que fica claro em razão das atitudes que tomou depois de ser violada.

Além da apresentação da figura de Lucrecia, o trecho de Tito Lívio explora uma noção importante à discussão aqui empreendida, a noção de *pudicícia*, a qual, em Lucrecia, era obstinada⁹⁵, e que é uma noção explorada por Propércio.

Ao analisar o termo *pudor* na elegia latina, Prado (2016, p. 5-6) aponta que

A primeira acepção do termo *pudor* – a crença na censura e na repreensão – é de particular importância em Roma, porque o outro, como um elemento externo, é sempre aquele que julga a honra e a desonra de um romano no período clássico, e a honra “só existe através do olhar do outro e experimenta uma forte repercussão interior” (THOMAS, 2012, p. 13). Assim, a consciência de si para um romano do período clássico é largamente determinado pelo julgamento recebido da sociedade. O impacto sobre as estratégias discursivas da elegia amorosa romana é, portanto, considerável, dado o contexto histórico e social desta última e o programa de seus tópicos⁹⁶.

Já o termo *pudicitia* aparece em diversos contextos, normalmente em dilemas, cenários e indivíduos particulares, como um conceito aplicado a essas situações (LANGLANDS, 2006, p. 4). Trata-se de um conceito mais ligado ao comportamento sexual, porém estende-se também ao âmbito religioso, filosófico, político, entre outros⁹⁷.

A sua presença no âmbito religioso é atestada por alguns autores como Tito Lívio, por meio do qual sabemos que em determinado momento houve celebração de cultos à *Pudicícia* enquanto divindade, como acontece com várias outras virtudes romanas. Tratava-se de um culto feito por mulheres casadas e a elas voltado. Nos seus primórdios, esse culto deveria ser presidido por uma *matrona*, seja patrícia ou plebeia, desde que ela tivesse uma manifesta

⁹⁵ Liv. 1.58.5.

⁹⁶ La première acception du terme *pudor* — la crainte de la censure et du reproche — revêt une importance particulière à Rome, car l'autre, en tant qu'élément extérieur, est toujours celui qui juge l'honneur et le déshonneur d'un Romain de l'époque classique, et l'honneur « n'existe qu'à travers le regard de l'autre et en éprouve un fort retentissement intérieur » (THOMAS, 2012, p. 13). Ainsi, la conscience de soi pour un Romain de l'époque classique est largement déterminée par le jugement reçu de la société. L'impact sur les stratégies discursives de l'élegie amoureuse romaine est donc considérable, eu égard au contexte historique et social de cette dernière et au programme de son topique.

⁹⁷ Em Langlands (2006, p. 2), temos um resumo de todas as formas em que aparecem o termo *pudicitia* e seus conceitos.

pudicícia (*spectatae pudicitiae*) e que fosse uma *uniuirae* (que tivesse sido casada apenas uma vez). Com o passar dos tempos, a cerimônia foi ficando menos rígida, podendo ser presidida por vários tipos de mulheres e por fim foi completamente esquecida, como aponta Tito Lívio⁹⁸.

Ainda que no século I a. C. não tenhamos informações do culto, a noção permanece na sociedade e chega a ser abordada por autores como, além de Tito Lívio, Cícero, Sêneca, o velho e Propércio.

Nas *controvérsias* de Sêneca, o velho, por meio da fala de Pórcio Latrão, temos uma síntese do princípio da *pudicícia*:

feminae quidem unum pudicitia decus est; itaque ei curandum est esse ac uideri pudicam. (Sen. *Controv.* 2.7.9)

Para uma mulher, de fato, a única distinção é a pudicícia; assim ela deve ter cuidado em ser e parecer pudica.

Desse modo, a *pudicícia* é uma virtude tão importante às mulheres que deve ser a única distinção a ser buscada, deve ser exercida e demonstrada à sociedade para que não haja dúvidas quanto a sua moralidade, assim “as mulheres devem chamar a atenção para suas virtudes, mas sem atrair o tipo de atenção de outros homens, o que pode incorrer em censura” (LANGLANDS, 2006, p. 7)⁹⁹. Essa linha, no entanto, é muito tênue, pois é interessante que a *pudicícia* seja reconhecida pela sociedade, porém a mulher deve manter-se resguardada do olhar de outros homens que podem desejá-la.

No âmbito da elegia amorosa, o *pudor* ou a *pudicícia* relaciona-se com a fidelidade amorosa, como mostra Prado (2016, p. 7):

A fidelidade amorosa é o ponto comum e igualmente a palavra-chave do discurso elegíaco, não somente porque o *eu* discursivo confessa efetivamente ou pontencialmente ameaçado pelos rivais, que podem seduzir o objeto de sua paixão, mas também porque ele ancora seu discurso sobre o conceito de fidelidade a fim de persuadir sua amada a lhe reservar seus favores¹⁰⁰.

Propércio aborda a pudicícia logo na segunda elegia do primeiro livro, quando cita o exemplo de várias mulheres, ressaltando nelas não a beleza, mas o comportamento:

⁹⁸ (Liv. 10.23.1-10). Ver também Boëls-Janssen (1993).

⁹⁹ *Women must call attention to their pudicitia but without attracting the sort of attention from other men that might incur censure.*

¹⁰⁰ *La fidélité amoureuse est le point commun et également le mot-clé du discours élégiaque, non seulement parce que le je discursif s'avoue effectivement ou potentiellement menacé par des rivaux, qui risquent de séduire l'objet de sa passion, mais aussi parce qu'il ancre son discours sur le concept de fidélité afin de persuader son aimée de lui réserver ses faveurs.*

non illis studium uulgo conquirere amantis:
 illis ampla satis forma pudicitia. (Prop. 1.2.23-24)

Elas não se esforçavam em conquistar amantes por toda parte:
 a elas era suficiente beleza a esplêndida pudicícia.

O fato de o poeta apresentar essa noção nessa elegia, em que a figura de Cíntia é delineada, revela uma importância do conceito na construção da sua *puella*, sobretudo porque nos versos que se seguem ele coloca como ideal para que uma *puella* seja considerada douda, as habilidades nas artes de Vênus e de Minerva.

A referência à pudicícia também aparece na elegia 2.6, em que é questionado o comportamento das mulheres casadas de Roma¹⁰¹. Depois de comparar Cíntia com as cortesãs gregas, a argumentação de Propércio ganha um tom moralista-didático e a denúncia do comportamento de Cíntia, formulado no início com os *exempla* das cortesãs, e que agora é retomado e completado com exemplos mitológicos e (v. 15-18) e da lendária história de Roma (v. 19-22) (FEDELI, 2005, p. 203)¹⁰².

Dentre os exemplos mitológicos, temos o exemplo de Penélope, por meio da referência ao leito de Ulisses, que corresponde, obviamente, ao dela. Nesse sentido, se o poeta não menciona diretamente a arte da tecelagem, ao citar Penélope nesse contexto explora a carga moral associada à atividade e tornada célebre pela figura da heroína homérica.

Em seguida, o poeta discute a respeito de um templo dedicado à deusa Pudicícia, aludindo a uma obra de construção e restauração dos templos empreendida por Augusto, da qual fala Tito Lívio¹⁰³ e o próprio Augusto nas suas *Res gestae*¹⁰⁴ (FEDELI, 2005, p. 209).

Ao falar do templo, o poeta dirige uma crítica às mulheres casadas cujas atitudes não condizem com o esperado, e destaca o papel das artes no atual estado de demoralização em Roma (v. 27-36). Não nos cabe discutir aqui se houve ou não uma crítica tanto ao empreendimento de Augusto como ao comportamento atual das mulheres romanas, o que podemos afirmar é que esse é um dos elementos que compõem a argumentação de Propércio, concluída nos dois últimos dísticos, segundo a qual, se uma mulher decide abandonar a própria pudicícia, não há vigilância que impeça (FEDELI, 2005, p. 217).

Desse modo, em se tratando de elegia amorosa romana, devemos sempre desconfiar se

¹⁰¹ A elegia é apresentada na íntegra no terceiro capítulo (p. 111-113).

¹⁰² *La denuncia del comportamento di Cinzia. all'inizio formulata con gli exempla di cortigiane celebri e successivamente interrotta dalla descrizione della reazione del poeta, ora viene ripresa e completata con esempi tratti dal mito, prima (v. 15-18), dalla leggendaria storia di Roma, poi (v. 19-22).*

¹⁰³ Liv. 4.20.7.

¹⁰⁴ Aug. Anc. 4.17-18.

o poeta está fazendo uma crítica ou apenas apresentando elementos que legitimem seus argumentos com vistas à conquista, manutenção ou apenas discussão dos amores do poeta, sempre tendo em vista o contexto de cada poema.

Um exemplo do uso das questões morais e da pudicícia como um argumento para os propósitos do *poeta-amator* é a discussão empreendida na elegia 1.15, em que o amante louva a virtude em algumas personagens:

at non sic Ithaci digressu mota Calypso	
desertis olim fleuerat aequoribus:	10
multos illa dies incomptis maesta capillis	
sederat, iniusto multa locuta salo,	
et quamuis numquam post haec uisura, dolebat,	
illa tamen longae conscia laetitiae.	14
nec sic Aesoniden rapientibus anxia uentis	17
Hypsipyle uacuo constitit in thalamo:	18
Hypsipyle nullos post illos sensit Amores,	19
ut semel Haemonio tabuit hospitio.	20
coniugis Euadne miseros elata per ignes	
occidit, Argiuae fama pudicitiae.	
Alphesiboea suos ulta est pro coniuge fratres,	15
sanguinis et cari uincula rupit Amor.	16
quarum nulla tuos potuit conuertere mores,	23
tu quoque uti fieres nobilis historia. (Prop. 1.15.9-24)	24
Mas não assim Calipso pranteava pela partida do Ítaco	
comovida, outrora, nas águas solitárias:	10
Por muitos dias, ela, abatida e com os cabelos desgrehados,	
ficou sentada, muito queixando-se ao injusto mar,	
e embora, depois disso, nunca mais o fosse ver, se condoía,	
contudo, ao se lembrar das longas alegrias.	14
Nem Hipsípila, angustiada, quando os ventos levaram Esónide,	17
e que se manteve em um leito vazio:	18
Hipsípila nunca mais experimentou amores depois daqueles,	19
e se consumiu pelo hóspede hemônio.	20
Evadne, que se atirou à pira fúnebre do marido	21
e morreu, glória da pudicícia argiva.	
Alfesibéia vingou o marido nos seus irmãos	15
e o amor rompeu os caros laços de sangue.	16
Nenhuma delas pôde mudar os teus hábitos	23
para que tu também te tornasses uma lenda conhecida.	24

Nessa elegia, o rol de *exempla* tem sua finalidade assinalada na sua conclusão, quando o poeta atesta que nenhuma delas pôde mudar o comportamento da amada; percebamos ainda que, oportunamente, Cíntia, enquanto construto poético, também em construtos poéticos deveria se espelhar, o que não ocorre.

A pudicícia é ainda discutida, na elegia 1.16, na qual a porta de Cíntia ganha voz e lembra a pudicícia pela qual era conhecida e que agora dá lugar à devassidão dos versos

dirigidos à sua dona¹⁰⁵. A noção aparece também na elegia 4.5, em que a lena expõe conselhos à sua amada, dentre os quais a recomendação de que deixe de lado a pudicícia, em favor dos produtos caros e exóticos:

“Chrysolithus si te Eoa iuuat aurea ripa
et quae sub Tyria concha superbit aqua,
Eurypylique placet Coae textura Mineruae,
sectaque ab Attalicis putria signa toris,
seu quae palmiferae mittunt uenalia Thebae, 25
murreaque in Parthis pocula cocta focis,
sperne fidem, prouolue Deos, mendacia uincant,
frange et damnosae iura pudicitiae!
et simulare uirum pretium facit: utere causis!
maior dilata nocte recurret Amor.” (Prop. 4.5.21-30) 30

Se te agrada o topázio trazido das margens áureas do Oriente
e a concha encontrada nas águas tírias;
se te apraz os tecidos de Minerva fabricados na Cós de Eurípilo,
e as podres estátuas arrancadas dos leitos Atálicos, 25
ou as mercadorias que a Tebas palmífera enviam
e as taças de murra cozidas em fornos Partos,
larga a fidelidade, despreza os deuses, que reinem as mentiras,
e quebra as leis da prejudicial pudicícia!
Ao fingir que tens um homem, o preço subirá: faz uso de pretextos!
o amor aumenta se a noite é adiada. 30

O trecho remete-nos à elegia 1.2 por meio da referências aos produtos estrangeiros, às vestes de Cós e mesmo à pudicícia¹⁰⁶.

E se observadas as falas da lena, os seus conselhos correspondem exatamente à postura mais comum da *puella* elegíaca que vai de encontro ao esperado pela sociedade, que discutimos no segundo capítulo; nesse sentido, a recomendação do afastamento da pudicícia, danosa do ponto de vista da lena, corrobora a pressuposição de que a pudicícia é incompatível com o comportamento da *puella*.

No entanto, é no mínimo estranho atestarmos que o poeta aborde tantas vezes essa questão uma vez que sua poesia apresenta-se desde o início como de amantes que não seguem exatamente de acordo com os anseios da sociedade. Por outro lado, é estranho pensarmos que, às vezes, o poeta aplica a noção como argumento para repreender o comportamento da amada, como na elegia 1.2 e na 1.15. Contudo, assim como a arte da tecelagem, a *pudicícia* é um mecanismo argumentativo usado segundo o propósito do poeta em cada poema, visto que, se a *puella* está com o rival, a *pudicícia* e a retomada de *exempla* contrários a essa postura – seja

¹⁰⁵ Prop. 1.16.1-14.

¹⁰⁶ Ver a análise dessa elegia no primeiro capítulo (p. 24-35).

por meio da tecelagem ou por meio da referência a personagens mitológicas – servem para que o poeta tente dissuadir a amada a deixar o outro e ficar com ele; ao passo que, se essas noções morais, de alguma forma interferem negativamente no relacionamento dos amantes elegíacos, são criticadas e refutadas pelo poeta.

Essa semelhança da composição da figura da *puella* com personagens como Lucrecia transpõe para elegia não apenas a referência a uma personagem da Roma lendária, mas, sobretudo, esses valores que a acompanham, ligados à moralidade feminina e ainda que o poeta não explicita a pudicícia na elegia 3.6, a apresentação da *puella* semelhante a Lucrecia, traz ao seu poema essa noção, ainda mais levando em consideração todos os elementos que nos permitem afirmar que há uma deselegização da amante elegíaca em favor de uma representação mais próxima do ideal feminino.

Além disso, é possível que o poeta esteja fazendo referência ao gênero épico quando caracteriza sua amada com uma postura próxima do comportamento feminino esperado pela sociedade, uma vez que é, sobretudo, na épica em que a representação do ambiente feminino é construída a partir da atividade com os fios, seja de mortais (Helena, Andrômaca, a esposa de Alcínoo, e a própria Penélope) ou imortais (como Circe e a própria Atena).

Considerando a enunciação hipotética desta elegia, no entanto, Propércio parece brincar com a seriedade de tal representação, de forma a trazer a sua poesia uma imagem facilmente identificável com uma importante personagem, Lucrecia, ou no mínimo a noção ideal de uma matrona, e relacioná-la à amante elegíaca, marcada pelas mais contrastantes posturas.

Assim, dado o contexto dessa elegia, não sabemos se a composição da *puella* corresponde a algo real uma vez que se trata de uma suposição do eu-elegíaco, baseada em interrogações feitas ao escravo cujas respostas não nos é repassada.

Da mesma forma, a despreocupação com a beleza e com os ornamentos, o cabelo desgrehado e a postura de tristeza da amada em razão da separação fazem parte de uma composição construída do ponto de vista do amado e parece constituir um quadro de desfiguração da amante elegíaca, afinal temos aqui a *puella* que permanece fiel ao amado, sofrendo por causa da sua ausência. Normalmente, estando longe do poeta, a conduta da amante elegíaca seria contrária e, como vimos no segundo capítulo, seria mais comum o amado reclamando da sua infidelidade e do fato de ela se interessar por aqueles que têm maior poder aquisitivo que ele, e mesmo da preocupação com a beleza, joias e ornamentos, uma das principais características da amante elegíaca.

Portanto, embora a postura da *puella* seja semelhante à de figuras como Lucrecia,

marcadas pela moralidade, toda a construção é enunciada pela *persona* do poeta e, mais ainda baseada em suposições, que podem corresponder ou não à verdadeira postura da amada. Assim, a própria enunciação da elegia contribui para a manutenção da ambiguidade da ação da amada e o jogo elegíaco não nos permite compreender se a comparação da amada com as outras figuras de moral reconhecida é verdadeira ou se apenas mais um fruto da imaginação – talvez um desejo – do poeta.

Depois da cena da *puella* em meio aos serviçais, temos a fala da amada queixando-se a Lígdamo no tocante à postura do amado e o acusando de estar se relacionando com outra mulher (v. 19-34). Na queixa, a amada diz como a outra, com quem o poeta estaria, conquistou-o: não com bons costumes (*moribus*, v. 25), mas com feitiçarias, elencando vários instrumentos por meio dos quais o poeta é mantido preso (v. 25-30).

Quando a *puella* afirma que a rival retém o amado por meio de artes de feitiçaria e não por meio dos bons costumes, parece ficar estabelecida uma relação de contrariedade entre a apresentação da amada e de sua rival, pois enquanto a amada aparece casta e, portanto, representante de uma conduta ideal, a rival é referida como alguém ligada a sortilégios, recriminável pela sociedade.

Além disso, dentre os instrumentos citados pela *puella*, estão o fio de lã (*staminea*), o rombo (*rhombi*) e a roda (*rota*), utensílios também utilizados para a arte da tecelagem, mas que nesse contexto é apresentado com uma função oposta àquela tão enaltecida pela sociedade. Ao apresentar essas ferramentas, fica consolidada a oposição entre a *puella* e a rival, visto que, ainda que as duas lancem mão dos mesmos instrumentos, cada uma usa com finalidades distintas.

Para concluir a elegia, o poeta pede que Lígdamo leve uma mensagem para a amada com o objetivo de por fim à contenda. Note-se que, nesse trecho, os termos utilizados imitam uma polêmica elevada e conferem ao conflito entre amantes a importância de um conflito bélico (HEYWORTH; MORWOOD, 2011, p. 156), sobretudo, no dístico final:

quod mihi si **e tanto felix concordia bello**
exstiterit, per me, Lygdame, liber eris. (Prop. 3.6.41-42)

Se de tamanha guerra uma feliz concórdia surgir para mim
de minha parte, Lígdamo, estarás livre.

Os termos *felix concordia* e *tanto bello* tornam-se caros ao período em que Propércio publica suas elegias, período que marca um relativo hiato da sequência de guerras civis, a chamada *Pax Augusta*, durante a qual foram construídos diversos templos dedicados à deusa

Concórdia (HEYWORTH; MORWOOD, 2011, p. 156).

Por fim, deve-se investigar a elegia no contexto da obra properciana. A elegia 3.6 sucede um conjunto de três elegias, 3.3, 3.4 e 3.5, nas quais o poeta dialoga com as três obras de Virgílio¹⁰⁷, o poeta de poesia épica mais importante até então em Roma; precedendo esse conjunto temos as duas primeiras elegias do terceiro livro de Propércio, programáticas ambas, nas quais o poeta discute seu fazer poético.

Nesse contexto, é interessante que a *puella* apareça desfigurada, (des)caracterizada da imagem elegíaco-amorosa e, mais que isso, em uma representação que a aproxima da representação mais comum do ambiente feminino na poesia heroica¹⁰⁸, exercendo o trabalho com os fios.

Assim, poderíamos pensar na representação da amada nessa elegia como uma representação da própria poesia properciana daquele contexto; desse modo, estaria o poeta refletindo sobre o seu, ainda que recente, distanciamento da elegia erótica em detrimento de outras matérias como o ambiente pastoril, o bélico e a filosofia? Estaria o poeta acenando para uma reconciliação, uma retomada à narrativa dos seus *amores*? Alguns detalhes nos ajudam a entender melhor essa hipótese.

O primeiro detalhe é o nome do escravo, que, como vimos, é o nome de um poeta de elegia amorosa contemporâneo a Propércio, ao passo que também evoca uma noção cara ao gênero elegíaco, o lamento, os quais, um e outro, por si só já retomam a elegia. Ademais, a condição de escravo de Lígdamo na elegia nos remete à condição do *poeta-amator* frequentemente autodeclarados escravos das suas *dominae*. As poucas informações a respeito do poeta dificultam o aprofundamento na questão, de qualquer forma, estando distante da sua *puella* e depois de uma sequência de poesias em que o poeta trata de temáticas mais afeitas ao gênero épico, podemos perceber um aceno ao tratamento da elegia amorosa por meio do emprego do nome de Lígdamo.

O outro detalhe, sobre o qual já discorremos, é a descaracterização da *puella* em favor da construção de uma figura mais próxima da representação feminina na poesia heroica, que pode representar a “deselegização” da poesia de Propércio que, naquele momento, aproxima-se de temáticas mais afeitas ao gênero épico.

¹⁰⁷ A elegia 3.3 dialoga com as várias das *Bucólicas* de Virgílio, principalmente as *Bucólicas* 1, 6 e 10 por meio de diversas referências textuais próprias dessa obra do mantuano; o início da elegia 3.4 já denuncia o diálogo com a *Eneida*, ao colocar no primeiro verso a expressão *arma deus Caesar* (v. 1) imitando o célebre *arma uirumque* virgiliano (Verg. A. 1.1), além de outros elementos ao longo da elegia; e a elegia 3.5 trata de matéria filosófica e parece retomar um trecho das *Geórgicas* (2.475-482) que por sua vez retoma alguns trechos do *Da natureza das coisas* de Lucrécio.

¹⁰⁸ Um exemplo disso é a apresentação da guerreira Camila na *Eneida* que já foi vista anteriormente.

Enfim, essa elegia, como enunciado no início desta análise, é de difícil compreensão. O fato é que, no que tange à atividade exercida pela amante elegíaca, algumas conclusões são inevitáveis: a cena da *puella* tecendo aproxima-se da figura da matrona romana, ao passo que se distancia da composição mais comumente apresentada no ambiente elegíaco-amoroso; o nome do escravo é bastante sugestivo e parece trazer maior significado do que até fomos capazes de identificar, o que é ainda mais dificultoso devido ao estado de conservação da elegia.

3.3. Elegia 4.3

A elegia 4.3, a última em que figura a arte com os fios é um caso especial na obra properciana em razão de sua situação comunicativa, trata-se de uma epístola, inteiramente enunciada por uma mulher e endereçada ao seu marido, que se encontra distante em campanhas militares. Esta elegia é considerada o modelo para as *Heroides* de Ovídio, a coleção de cartas de heroínas (às vezes, com a resposta dos seus respectivos amados) escritas em dístico elegíaco¹⁰⁹.

Outro ponto interessante dessa elegia é o fato da enunciadora não ser Cíntia (que como já vimos domina a escrita poética), ou mesmo uma das representações mais comuns da *puella* elegíaca, aquela em que a aparece como uma mulher independente, livre da autoridade de um *paterfamilia*, senhora de si e de comportamento recriminável de um modo geral. Nessa elegia, o que temos é “acima de tudo uma mulher casada, embora ela incorpore um tipo singular de esposa, que só em parte coincide com o estereótipo conjugal definido pela mentalidade romana” (FEDELI, DIMUNDO e CICCARELLI, 2015, p. 510)¹¹⁰, que, no entanto, manifesta comportamentos, em certa medida, parecidos com a configuração da amante elegíaca, como o ciúme, por exemplo, e se autodenomina *puella* (v. 72).

Para Fedeli, Dimundo e Ciccarelli (2015, p. 509-510),

É significativo que seja precisamente a epístola de Aretusa a inaugurar a série de elegias que, no quarto livro, têm como protagonista uma mulher: ela não se limita a introduzir o amor conjugal como um dos principais temas do livro (Günther, 2006, p. 367) mas tenta reconciliar, através dos meios

¹⁰⁹ Ver Fedeli, Dimundo e Ciccarelli (2015, p. 507-508) a respeito das discussões sobre o assunto ao longo dos anos.

¹¹⁰ *Aretusa, d'altronde, non dimentica di essere soprattutto una donna sposata, sebbene incarni un tipo singolare di moglie, che coincide solo in parte con lo stereotipo coniugale definito dalla mentalità romana.*

epistolaristas, as novas instâncias da inspiração properciana com os temas usuais da elegia.¹¹¹

Além disso, como aponta Dee (1974, 181), “a escolha do formato epistolar requer uma certa quantidade de detalhes individualizantes, uma aparência de continuidade psicológica na *persona*, para que a simpatia o leitor seja suscitada com sucesso¹¹²”. Entretanto, não é exatamente isso que encontramos na elegia 4.3, visto que Propércio não tenta manter uma consistência perfeita em seu retrato de Aretusa e “ocasionalmente permite que um toque lúdico ou irônico rompa a superfície de sua narrativa para nos lembrar de que tudo é sua criação, que ela deve ser levada a sério apenas até certo ponto”¹¹³.

Haec Arethusa suo mittit mandata Lycotae, cum totiens absis, si potes esse meus. si qua tamen tibi lecturo pars oblita derit, haec erit e lacrimis facta litura meis; aut si qua incerto fallet te littera tractu,	05
signa meae dextrae iam morientis erunt. te modo uiderunt intentos Bactra per arcus, te modo munito Sericus hostis equo, hibernique Getae, pictoque Britannia curru, ustus et Eoa decolor Indus aqua.	10
haecne marita fides et parce auia noctes, cum rudis urgenti bracchia uicta dedi? quae mihi deductae fax omen praetulit, illa traxit ab euerso lumina nigra rogo; et Stygio sum sparsa lacu, nec recta capillis	15
uitta data est: nupsi non comitante deo. omnibus heu portis pendent mea noxia uota: textitur haec castris quarta lacerna tuis. occidat, immerita qui carpsit ab arbore uallum et struxit querulas rauca per ossa tubas,	20
dignior obliquo funem qui torqueat Ocnos, aeternusque tuam pascit, aselle, famem! dic mihi, num teneros urit lorica lacertos? num grauis imbellis atterit hasta manus? haec noceant potius, quam dentibus ulla puella	25
det mihi plorandas per tua colla notas! diceris et macie uultum tenuasse; sed opto e desiderio sit color iste meo. at mihi cum noctes induxit uesper amaras,	

¹¹¹ È significativo che sia proprio l'epistola di Aretusa ad inaugurare la serie delle elegie, che nel IV libro hanno come protagonista una donna: essa non si limita a introdurre l'amore coniugale come uno dei temi principali del libro (Günther, 2006, p. 367), (p. 5100 ma cerca di conciliare attraverso il mezzo epistolare le nuove istanze dell'ispirazione properziana con le tematiche consuete dell'elegia.

¹¹² The choice of epistolary form all but requires a certain amount of individualizing detail, an appearance of psychological continuity in the persona, if the reader's sympathies are to be successfully elicited.

¹¹³ Propertius does not attempt to maintain a perfect consistency in his portraiture of Arethusa; indeed, he occasionally allows a playful or wry touch to break through the surface of his narrative to remind us that it is all his creation, that it is to be taken seriously only to a degree.

si qua relictæ iacent, osculor arma tua; 30
 tum queror in toto non sidere pallia lecto,
 lucis et auctores non dare carmen aues.
 noctibus hibernis castrensia pensa laboro
 et Tyria in chlamydas uellera secta suo; 34
 cogor et e tabula pictos ediscere mundos, 37
 qualis et hæc docti sit positura dei, 38
 et disco, qua parte fluat uincendus Araxes, 35
 quot sine aqua Parthus milia currat equus; 36
 quæ tellus sit lenta gelu, quæ putris ab aestu, 39
 uentus in Italiam qui bene uela ferat. 40
 assidet una soror, curis et pallida nutrix
 peierat hiberni temporis esse moras.
 felix Hippolyte! nuda tulit arma papilla
 et texit galea barbara molle caput.
 Romanis utinam patuissent castra puellis! 45
 essem militiæ sarcina fida tuæ,
 nec me tardarent Scythiæ iuga, cum Pater altæ
 astricto in glaciem frigore uertit aquas.
 omnis amor magnus, sed +aperto in+ coniuge maior:
 hanc Venus, ut uiuat, uentilat ipsa facem. 50
 nam mihi quo Poenis nunc purpura fulgeat ostris
 crystallusque meas ornet aquosa manus?
 omnia surda tacent, rarisque assueta kalendis
 uix aperit clausos una puella Lares.
 Craugidos et catulae uox est mihi grata querentis: 55
 illa tui partem uindicat una toro.
 flore sacella tego, uerbenis compita uelo,
 et crepat ad ueteres herba Sabina focos.
 siue in finitimo gemuit stans noctua tigno,
 seu uoluit tangi parca lucerna mero, 60
 illa dies hornis caedem denuntiat agnis,
 succinctique calent ad noua lucra popæ.
 ne, precor, ascensis tanti sit gloria Bactris,
 raptæ odorato carbasa lina duci,
 plumbea cum tortæ sparguntur pondera fundæ, 65
 subdolus et uersis increpat arcus equis!
 sed tua, sic domitis Parthæ telluris alumnis,
 pura triumphantes hasta sequatur équos;
 incorrupta mei conserua foedera lecti!
 hac ego te sola lege redisse uelim: 70
 armaque cum tulero portæ uotiua Capenæ,
 subscribam SALVO GRATA PUELLA VIRO. (Prop. 4.3)

Aretusa envia esta missiva para seu Licotas,
 se podes ainda ser meu, estando tanto tempo ausente.
 Se, contudo, alguma parte, borrada, impede a leitura,
 serão manchas feitas pelas minhas lágrimas:
 Ou se alguma letra te confunde pelo traço incerto, 05
 é um sinal de que minha destra já está desfalecendo.
 Há pouco os Bactros te viram pelo frequentado leste,
 há pouco também o inimigo Serico em seu cavalo encorajado,
 os invernais Getas, a Bretânia com seu carro colorido,
 e o moreno Indo, queimado nas águas do Oriente. 10
 Esta é a fidelidade conjugal e as noites prometidas

que, inocente, entreguei meus braços vencidos ao teu ardor?
 A tocha que me iluminou quando fui conduzida ao himeneu
 também trouxe as negras luzes da pira extinta;
 banhei-me no lago Estígio, e a fita propícia nos meus cabelos 15
 não foi colocada; sem a companhia do Deus, casei-me.
 Em todas as portas pendem meus danosos votos:
 já teci, para tuas campanhas, a quarta manta.
 Que pereça aquele que fez estacas das árvores inocentes
 e de ossos roucos criou as ruidosas tubas. 20
 Que ele seja mais digno que o Ocno de, contrariado, entrelaçar a corda
 e sempre mate tua fome, asninho!
 Diz para mim, a armadura fere os teus macios braços?
 A lança aguda machuca as tuas pacíficas mãos?
 Estas coisas não causam dano maior que os dentes de uma moça 25
 deixem, em teu pescoço, marcas que me façam chorar!
 Dizem que teu semblante tornou-se pálido e fino; mas, espero,
 que esta cor seja de desejo por mim.
 Como Vésper me trouxe noites amargas,
 beijo tuas armas que aqui foram deixadas. 30
 Então, queixo-me que a colcha não cobre todo o leito,
 e que as aves matutinas não cantam mais.
 Nas noites de inverno, teço roupas militares
 e lãs tírias cortadas para tuas clâmides; 34
 obrigo-me a aprender sobre as terras pintadas na mesa, 37
 e qual disposição um douto deus deu para cada uma. 38
 Aprendo por onde corre o Araxes que tu deves conquistar 35
 e quantas milhas corre, sem água, o corcel Parto 36
 qual terra é infértil no frio e qual é fétida no estio 39
 e qual vento, felizmente, trará a vela para Itália. 40
 Minha irmã assenta-se ao meu lado, e ama, pálida de cuidados
 mente que a demora é em razão do tempo de inverno.
 Feliz Hipólita, que com a mama nua portava as armas
 e na bela fronte levava o elmo bárbaro.
 Quem dera os exércitos estivessem livre às moças romanas! 45
 Eu seria uma bagagem fiel das tuas campanhas,
 e não me retardaria os jugos Cítios quando o Pai converte
 as águas profundas em gelo com o frio
 Todo amor é grande, mas ainda maior se presente o marido:
 a própria Vênus ventila esta chama para que viva. 50
 Pois de que me vale agora a púrpura das conchas fenícias que brilha
 e o cristal translúcido que orna minhas mãos?
 Tudo é silêncio, e como costume, ocasionalmente nas calendas,
 a custo uma só menina abre os fechados Lares.
 A mim é apazível os latidos tristes da cadelinha Cráugide 55
 só ela reivindica a tua parte no leito.
 Cubro os templos com flor e entranço verbenas para as encruzilhadas,
 e a erva Sabina crepita nos antigos lares.
 Se a coruja geme numa cerca vizinha,
 ou se o frágil candeeiro reclama um pouco de vinho, 60
 esse dia anuncia a oferenda das ovelhas jovens
 e as barcas preparadas ardem pelos novos ganhos.
 Mas, peço, que não vejas como uma grande glória vencer os Bactros
 ou capturar as vestes de linho de um general perfumado,
 quando os giros das fundas lançam pedras de chumbo, 65
 ou o arco cruel passa zumbindo pelos cavalos em fuga!

Mas, assim, quando dominares as terras dos filhos dos Partos
 que a tua lança siga sem ferro os cavalos que triunfam;
 Conserva intacto o pacto feito em meu leito!
 Apenas com essa condição quero que retournes. 70
 Levarei tuas armas como votos à porta Capena,
 e escreverei AMADA GRATA POR MARIDO SALVO.

A elegia principia com as características básicas de uma epístola, a saudação (*haec Arethusa suo mittit mandata Lycotae*, v. 1) e a apresentação das circunstâncias em que a carta é escrita, como as possíveis rasuras em razão das lágrimas (*si qua tamen tibi lecturo pars oblita derit, / haec erit e lacrimis facta litura meis*, v. 3-4), ou o traço falho em razão da mão vacilante (*aut si qua incerto fallet te littera tractu, / signa meae dextrae iam morientis erunt*, v. 5-6).

Mais que isso, esses seis primeiros versos já revelam diversas características da situação de Aretusa em relação ao amado: logo na saudação, destaca-se o *suo*, que “sugere a intimidade doméstica e a afeição conjugal que deve ser naturalmente esperada em uma carta de uma esposa ao marido” (DEE, 1974, p. 81)¹¹⁴. Logo após, temos a queixa, em que ela expõe a insatisfação com a ausência do marido, reclamando porque ele está longe ao invés de estar com ela (*cum totiens absis, si potes esse meus*, v. 2); como mostram Fedeli, Dimundo e Ciccarelli (2015, p. 518), o verso,

como Cairns assinala, emerge o contraste entre a ideia de ausência (*absis*) e de posseção (*esse meus*), assim como a reivindicação do direito de propriedade *in praesentia* da pessoa “possuída”. Tal linha exegética, então, nos permitiria entrever nas palavras de Aretusa e na perspectiva elegíaca que caracteriza a carta, a reivindicação do direito de propriedade sobre Licotas, ligado a ela pelo *seruitium amoris*.¹¹⁵

As duas ideias (de ausência e posseção) contrastam ainda no que tocante à importância do marido de Aretusa, um homem dedicado à vida militar, e como tal, necessita estar ausente na maior parte do tempo, de modo que ele parece participar de dois mundos contrastantes: em relação à pátria ele exerce o serviço militar, enquanto em relação à esposa ele exerce o *seruitium amoris*.

De certa forma, o início dessa elegia já delineia diversas oposições (DEE, 1974, p. 81) que serão exploradas ao longo da elegia: Roma e terras estrangeiras, vida doméstica e vida

¹¹⁴ *Suo suggests the domestic intimacy and conjugal affection which might naturally be expected in a letter from wife to husband.*

¹¹⁵ *come sottolinea Cairns, emerge il contrasto tra l'idea dell'assenza (absis) e quella del possesso (esse meus) e la rivendicazione del diritto di proprietà in praesentia della persona 'posseduta'. Tale linea esegetica, allora, permetterebbe di scorgere nelle parole di Aretusa e nella prospettiva elegiaca che caratterizza la lettera, la rivendicazione del diritto di proprietà su Licota, a lei vincolato dal seruitium amoris.*

militar, papel da mulher e papel do homem, confiança e fidelidade-ciúme (DEE, 1974, p. 81).

Nos versos subsequentes, temos a indicação dos povos pelos quais o amado passou nas suas campanhas (v. 7-10), seguidos de mais uma queixa (dessa vez mais longa), na qual Aretusa questiona se foi para isso que ela se casou (v. 11-17). Devemos atentar para o fato de que, como mostra Dee (1974, p. 83), “a passagem tem uma correspondência moderadamente próxima das campanhas dos exércitos augustanos e podemos supor que Propércio estava usando experiências e memórias compartilhadas por muitos de seus contemporâneos¹¹⁶”.

Concluída a queixa, temos a primeira referência à arte da tecelagem desta elegia, quando a Aretusa declara que já teceu a quarta manta para as campanhas do marido (*textur haec castris quarta lacerna tuis*, v. 18), a qual os estudiosos julgam indicar a duração de ausência dele, quatro anos (FEDELI; DIMUNDO; CICCARELLI, 2015, p. 539). O verso explicita a tradicional ocupação de uma esposa romana e revela devoção de Aretusa¹¹⁷ com o marido, um dos pilares do comportamento ideal para uma mulher romana (FEDELI; DIMUNDO; CICCARELLI, 2015, p. 539). O verso também revela um procedimento comum, já atestado em Tito Lívio¹¹⁸, confeccionar pessoalmente o vestuário militar do esposo (FEDELI; DIMUNDO; CICCARELLI, 2015, p. 539).

Depois de uma impreciação contra aquele que inventou a guerra (v. 19-22), Aretusa dirige-se ao esposo e se apresenta como uma companheira preocupada com o bem-estar do amado, perguntando-lhe a respeito das questões da guerra (v. 23-24). Esse questionamento, contudo, representam uma mudança de um tom épico e trágico para um tom coloquial e doméstico, para um tom erótico e levemente cômico¹¹⁹ (DEE, 1974, p. 85-86). Percebe-se também que tais preocupações – se a armadura fere os macios braços do marido e a lança machuca-lhe as mãos – são ínfimas diante dos reais perigos de uma guerra.

Ela afirma que nenhum desses danos, no entanto, é pior que a possibilidade do envolvimento do marido com outra mulher (v. 25-26), deixando desse modo patente seus ciúmes e seus temores. Nesse ponto, Aretusa aproxima da figura da *puella* delineada ao longo das elegias de Propércio. Em seguida, ela compõe a imagem do seu amado, de semblante

¹¹⁶ *The passage has a moderately close correspondence with the recorded campaigns of Augustan armies and we may well surmise that Propertius was drawing upon experiences and memories shared by many of his contemporaries.*

¹¹⁷ Fabres-Serris (2009, p. 7-9) identifica semelhanças entre Aretusa e a Lucrécia, tanto a de Tito Lívio quanto a de Ovídio nos *Fastos* (2.721-856), e a Délia na elegia 1.3 de Tibulo.

¹¹⁸ Liv. 1.26.2.

¹¹⁹ *The change in subject matter corresponds (p. 86) to a shift in tone from epic and tragic to colloquial and domestic to erotic and lightly comic (19-24).*

pálido, cor característica do amante¹²⁰, não sem revelar o desejo de que esta cor seja em razão da saudade que ele estaria sentindo dela e não de desejo por outra mulher.

Nos versos que seguem, Aretusa detalha como passa o tempo durante a ausência do marido; primeiramente, ela revela que Vésper traz a ela noites amargas¹²¹, o que nos remete à primeira elegia em que o poeta diz que, na ausência da amada, Vênus traz a ele noites amargas¹²². Então, ela beija as armas que ficaram do marido (v. 30), reclama que a colcha não cobre todo o leito (v. 31) e que as aves já não cantam mais no alvorecer (v. 32); nas noites de inverno, tece roupas para o marido (v. 33-34); estuda os lugares por onde o marido passa (v. 35-40); e declara ter por companhia a irmã e ama (v. 41-42).

Dessa descrição, na qual ela discorre sobre as atividades com as quais ela dispensa seu tempo, alguns aspectos devem ser ressaltados, o primeiro é o fato de ela beijar as armas, um “gesto que põe em estreito contato dois mundos inconciliáveis (o amor e a guerra)”¹²³, (FEDELI; DIMUNDO; CICCARELLI, 2015, p. 548); o segundo é o fato de ela fiar, o que não tem nada de estranho uma vez que, como temos visto é a atividade mais comum realizada pelas mulheres, às quais se dedicam inclusive as *puellae* das elegias analisadas há pouco; o ponto é que, ao tecer, Aretusa, de alguma forma, participa do mundo bélico, uma vez que nas duas situações em que ela aparece trabalhando com os fios, ela trabalha em um tipo específico de roupas, roupas militares, destinadas ao marido; o último ponto é o fato de ela se empenhar no estudo dos lugares contra cujos povos o marido combate, em uma situação incomum para uma matrona romana, mas que é o modo com que a mulher insere-se no espaço do marido (FEDELI; DIMUNDO; CICCARELLI, 2015, p. 551).

Aretusa, então, louva Hipólita, rainha das Amazonas, por ela poder participar da guerra (v. 43-44) e expressa um desejo de que as mulheres romanas pudessem fazer parte das campanhas (v. 45-46).

A seguir louva o amor pelo marido (v. 49) cuja chama a própria Vênus ajuda a manter viva (v. 50); depois elenca várias atividades relacionadas à *pietas* aos deuses (v. 53-62). E, por fim, compõe um elogio ao amor em detrimento da guerra, pedindo que ele não se alegre demasiadamente com a glória em vencer a batalha (v. 63-68), mas que permanecesse fiel ao pacto feito no leito dela (v. 69-70).

Observe-se que ao longo de toda a elegia há uma variação entre a temática guerreira e

¹²⁰ Em Propércio, a referência a essa cor como a cor própria do amante aparece nas elegias 1.1.21-22, 1.5.21 e 1.15.39-40, por exemplo.

¹²¹ Prop. 4.3.29.

¹²² Prop. 1.1.33.

¹²³ *Il gesto dell'osculari arma mette in stretto contatto due mondi inconciliabili (l'amore e la guerra); i baci dati agli arma accrescono la dolorosa inquietude di Aretusa.*

a temática amorosa, de forma que ora se misturam, ora divergem, e ora se complementam. Assim, temos a figura da *puella* ciumenta, e a matrona dedicada ao esposo; temos o ambiente doméstico (v. 29-34 e v. 53-62) e as longínquas terras por onde anda o marido (v. 7-10 e v. 35-40); temos a mulher que exerce seu papel, zela pela casa e pelo esposo, e o homem que serve à pátria no serviço militar; enfim, as diversas oposições construídas na elegia, fundadas todas na oposição guerra *uersus* amor, com uma preponderância constante da temática amorosa em detrimento da guerreira, perceptível desde o segundo verso em que Aretusa reclama a ausência do amado até os versos finais em que ela pede que ele não tome como uma grande glória vencer as batalhas que combate, mas que volte fiel ao seu leito.

Além disso, nessa elegia, temos outra referência ao fio purpúreo no contexto da tecelagem quando Aretusa narra o que faz na ausência do amado por meio da *iunctura* “*Tyria uellera*” (v. 34), quando Aretusa diz estar tecendo roupas militares para Licotas com lã Tíria (v. 33-34). Ora, o termo *Tyria* pode ser tomado como sinônimo de *purpura* e, nessa passagem, deve indicar necessariamente tecidos de lã purpúrea com os quais se confeccionava a indumentária militar (FEDELI; DIMUNDO; CICCARELLI, 2015, p. 550)¹²⁴:

noctibus hibernis castrensia pensa laboro
et Tyria in chlamydas¹²⁵ uellera secta suo; (Prop. 4.3.33-34)

Nas noites de inverno, teço roupas militares
e lãs tírias cortadas para tuas clâmides;

Ora, a elegia 4.3 apresenta uma peculiaridade, uma configuração inédita, trata-se de um poema em forma de carta inteiramente na voz de Aretusa, uma personagem feminina, que escreve ao marido enquanto ele está em expedições bélicas; mas, além disso, é particularmente interessante o conteúdo da carta, uma vez que, em meio às queixas elegíacas, Aretusa discorre sobre os povos com os quais o marido já guerreou (v. 7-10), anuncia que já fez a quarta manta para o marido nas suas campanhas, referência ao tempo em que ele está ausente, quatro anos (v. 17-18), revela que beija as armas dele que ficaram (v. 30), lamenta por não o seguir e com ele guerrear (v. 43-48), e, ainda que sempre enalteça o amor, explora constantemente a temática bélica, reportada do ponto de vista da amada que ficou sozinha em

¹²⁴ *I uellera Tyria, allora, devono necessariamente indicare stoffe di lana purpurea, con le quali si confezionavano indumenti militari.*

¹²⁵ Temos, no quarto canto da *Eneida*, uma breve *écfrase* de uma clâmide, prêmio para o primeiro lugar da prova de regata dos jogos instituídos em memória de seu pai Anquises, na qual também aparece a cor púrpura: *ipsis praecipuos ductoribus addit honores: / uictori chlamydem auratam, quam plurima circum / purpura maeandro duplici Meliboea cucurrit, / intextusque puer frondosa regius Ida / uelocis iaculo ceruos cursuque fatigat / acer, anhelanti similis, quem praepes ab Ida / sublimem pedibus rapuit Iouis armiger uncis; / longaeui palmas nequiquam ad sidera tendunt / custodes, saeuitque canum latratus in auras* (Verg. A. 5.249-257).

casa enquanto o marido combate. Desse modo, em suma, a epístola de Aretusa produz um texto elegíaco-amoroso que explora a temática bélica; porém, do ponto de vista da mulher que espera o amado, e não de quem combate.

Um dos elementos relacionados à tecelagem e explorado por Propércio é também comum em épicos, desde Homero, passando pelo período helenístico, e até o período augustano, a especificação da cor do fio com que a *puella* trabalha, que ocorre em duas das três cenas em que temos a amante elegíaca tecendo, a cor púrpura.

Desse modo, é no mínimo curioso que Propércio tenha colocado a referência à tecelagem e a especificação da cor do fio nas mesmas elegias em que essas personagens desempenham o papel de poetisas, ainda mais porque essa especificação remete a uma tradição significativa, à qual ele mesmo faz referência por meio de outros mecanismos na elegia 1.3, por exemplo.

Lembramos então que o ato de tecer pode ser entendido como uma metáfora para o ato de compor poesia, conforme vimos no primeiro capítulo, quando apresentamos o trecho do sexto canto das *Metamorfoses*, da disputa entre Minerva e Aracne¹²⁶, e, como já observamos no primeiro capítulo, nesse trecho, há a ambiguidade do verbo *deducitur* que pode significar tanto o ato de tecer como o ato de narrar. Nesse trecho, também há a referência à cor purpúrea, de forma que tanto a ambiguidade do verbo como a especificação dessa cor referenda ainda mais a estrita relação, estabelecida por meio da éfrase, entre produção poética e pictórica e destaca as cenas de tecelagem dentro da poesia.

Observando de modo mais superficial as duas elegias (1.3 e 4.3), temos duas personagens femininas realizando uma atividade comum às mulheres na Antiguidade, a arte da tecelagem; no entanto, além de representar o ambiente feminino comum, no exemplo de Minerva e Aracne, assim como no de Helena, essas personagens ganham voz na poesia¹²⁷.

Como podemos ver, o fio purpúreo está muito presente na poesia épica e segue uma tradição que perpassa os principais poemas do gênero. Além disso, nos episódios em que aparece a matéria retratada pelo fio de tal cor diz respeito a feitos guerreiros (*Ilíada* e da *Odisseia*, das *Argonáuticas*, de Apolônio de Rodes, do poema 64, de Catulo, da *Eneida*, de Virgílio, e das *Metamorfoses*, de Ovídio, todos épicos), o que de alguma forma relaciona-o ao ambiente bélico.

¹²⁶ Ver p. 35-36.

¹²⁷ Não queremos assim afirmar que os poetas estariam dando voz ao discurso feminino, como uma forma de representatividade de gênero, um princípio de movimento feminista antigo, mas apenas apontamos para o fato de que elas a atividade da tecelagem, nesse contexto, serve aos propósitos de cada poeta e de cada gênero, poético.

4. Conclusão do capítulo

Podemos perceber que a arte da tecelagem acompanha uma carga moral que ao longo dos séculos vai se associando a determinadas figuras históricas ou poéticas, das quais é difícil dissociar, de modo que é quase improvável que o poeta não tivesse isso em mente ao compor a sua *puella* associada a essa atividade.

Quanto às elegias em que as *puellae* aparecem tecendo, além das semelhanças apontadas no início da seção dedicada à análise de cada uma, percebemos que as três têm certa aproximação com a poesia épica, seja por meio do léxico, como na 3.6, ou por meio do estilo e da alusão a personagens épicos, como na 1.3, ou por meio da temática, como na 4.3.

A semelhança entre as situações na elegia 1.3 e na *Odisseia* revela uma parodização dos amantes e suas atitudes no ambiente épico, inserindo-os no ambiente elegíaco. Tal jogo é apresentado ao longo da elegia, mas explicitado nos versos finais por meio da representação da arte de Minerva, o que corrobora nossa hipótese de que essa atividade é uma forma de, na elegia, remeter-se ao mundo bélico; porém, como já dissemos, não do ponto de vista dos guerreiros e suas batalhas – matéria da épica, mas do ponto de vista da amada, da *puella*, a *persona* que, junto com o poeta, dá vida à poesia elegíaca amorosa.

Além disso, a atividade realizada por Cíntia na elegia 1.3 e Aretusa na elegia 4.5, de certo modo, assemelha-se à atividade de Helena na *Ilíada*, uma vez que elas são apresentadas tecendo nos seus respectivos textos, ali ganham voz e tecem/narram, inserindo-se na poesia que versa sobre elas mesmas. Nesse sentido, embora seja difícil a identificação de alusões a textos Homéricos, pelos motivos assinalados no início deste capítulo, Helena é uma personagem constantemente explorada em Propércio (BOUCHER, 1965, p. 249-250), e é uma das personagens a quem Cíntia e a matéria elegíaca evocam mais remotamente, (BOUCHER, 1965, p. 249)¹²⁸; de modo que, ainda que indiretamente, a imagem da espartana tecendo a guerra de Troia é evocada pela imagem das duas *puellae* que tecem e que também reportam o discurso nas duas elegias em que aparecem.

O fato de a mesma cena da elegia 1.3 nos lembrar dois episódios diferentes e duas personagens que representam comportamentos diferentes (Penélope é lembrada em razão da fidelidade, enquanto Helena é lembrada pelo adultério e fuga com Páris) gera estranhamento e poderia indicar uma incoerência da análise. No entanto, cremos que as duas hipóteses aqui apresentadas não devem ser vistas como excludentes, mas como mais uma prova da

¹²⁸ Si par exemple nous étudions la façon dont Properce utilise le personnage d'Hélène qui est un de ceux que la personne de Cynthie et la matière élégiaque appellent le plus logiquement, (...).

complexidade da figura da *puella*.

Notamos que, nas três elegias em que a *puella* aparece tecendo, destaca-se a sua caracterização como *docta puella* (apresentada nos versos finais da elegia 1.2), ao passo que também, em algum momento, há uma enunciação da parte dela. Na elegia 1.3, Cíntia se caracteriza como uma *docta puella* que se entretém no canto, e nos fios da lira e do tecido, enquanto o amado não chega. Tal configuração é enunciada por ela própria. Já na elegia 3.6, distante do amado, a *puella* tece, e o ato de tecer não é enunciado por ela; no entanto, ela é caracterizada chorando e lamentando-se (característica da elegia); e, no passo seguinte da elegia, ganha voz no discurso reclamando do amado e da rival. E, por fim, Aretusa narra sua carta e nela diz que tece para o marido.

Desse modo, a arte de Minerva, em Propércio, parece estar relacionada a essa configuração da *docta puella*, isto é, a *puella*, além de cantar e dançar, pratica poesia – como fica explícito nas elegias 1.2 e 1.3 e em outras em que também a *puella* aparece tecendo.

Nessas três elegias, outro ponto que deve ser ressaltado é o fato de todas apresentarem algum diálogo com a poesia épica, conforme vimos ao longo das análises de cada uma.

Na elegia 1.3, o diálogo ocorre por meio de diversos elementos que retomam trechos de poemas épicos ou episódios cantados em poemas épicos. Na elegia 3.6, o diálogo ocorre sobretudo no final quando o poeta retrata a sua contenda com a *puella* com uma roupagem comum ao contexto bélico. E na elegia 4.3 a matéria do poema passeia entre o ambiente bélico, em que se encontra o marido, e o ambiente doméstico e subjetivo em que ela se encontra; assim ela mistura matéria épica e elegíaco-amorosa.

Por fim, as três compartilham o fato de, ao estarem tecendo, distante dos amados, reproduzirem o retrato mais comum de uma mulher na poesia épica que tece enquanto o marido encontra-se na guerra, que encontra paradigma em Andrômaca¹²⁹ e Helena¹³⁰, por exemplo, e que é considerado a atividade ideal para a matrona romana, conforme podemos perceber nas histórias de Cláudia e Lucrecia.

¹²⁹ Hom. *Il.* 22.437-448.

¹³⁰ Hom. *Il.* 3.125-128.

Considerações Finais

No final do primeiro capítulo, depois de analisar a elegia 1.2, questionamo-nos se a arte de Minerva em Propércio poderia ser considerada uma metáfora para o ato de fazer poesia. Após analisarmos todas as elegias em que o trabalho com os fios aparece, chegamos à conclusão de que essa é uma leitura possível, pelas seguintes razões: primeiro, nas elegias em que a *puella* aparece tecendo, sempre temos amostras de que ela é docta: na 1.2, temos a definição da *puella* ideal, na qual são incluídas além das habilidades na música e na poesia, as artes de amar e a tecelagem; na 1.3, Cíntia aparece fiando o fio da lira e do tecido, além do fato de ela mesma enunciar tal cena; na 3.6, a *puella* também aparece fiando e relembrando as brigas em tom lastimoso e, que pode ser interpretado como o fazer poético, uma vez que o tom lastimoso é uma característica da elegia, além do fato de, em seguida, reclamar do amado e da rival (uma postura típica da elegia amorosa, geralmente enunciada pelo *poeta-amator*); na 4.5, Aretusa aparece escrevendo uma carta, na qual relata seus conhecimentos e seus estudos a respeito dos lugares por onde passa o amado. Portanto, percebemos que a arte de fiar está estreitamente associada à noção de *docta puella*, que, por sua vez, associa-se ao fato de a *puella*, além de ser dotada nas habilidades do canto e da dança, destaca-se na produção poética, fato que diz respeito ao seguinte. O segundo ponto refere-se ao fato de que, em todas essas elegias, temos a enunciação por parte da *puella*: na 1.3, a própria Cíntia enuncia a cena em que ela aparece tecendo; na 3.6, a *puella* lamenta-se e impreca contra o amado e a rival, duas práticas comuns à elegia; e na 4.5, a própria Aretusa aparece escrevendo a carta na qual diz que estava tecendo, e relacionando o tempo todo amor e guerra, de modo que nessas três cenas, além dos versos finais da elegia 1.2, é possível percebermos aspectos poéticos em questão.

Outra questão suscitada ao longo do texto diz respeito aos trabalhos de Minerva como uma possível referência à poesia épica.

Como já discutimos no capítulo dedicado ao estudo da deusa Minerva na poesia de Propércio, a divindade não aparece, em nenhum momento, relacionada ao seu domínio bélico, um dos mais caros a ela, com exceção da breve menção à violação de Cassandra no templo da deusa durante o saque de Troia, na elegia 4.1¹; por outro lado, o caráter bélico de Vênus é explorado com frequência.

¹ Prop. 4.1.115-118.

Apesar de a arte bélica, matéria principal da épica guerreira, não ser relacionada diretamente à Minerva, a nosso ver, o poeta não deixa de dialogar com o *epos* guerreiro nas suas elegias, mas o faz por outro viés, pela perspectiva da *puella*; e pensando na épica, não pela perspectiva do homem que parte para a guerra, mas pela perspectiva da mulher que fica em casa tecendo.

Os dados que nos permitem inferir tal hipótese são: as três elegias em que a *puella* aparece tecendo são repletas de referências à épica; as três elegias retratam a *puella* em posturas semelhantes as de cenas de poemas épicos (na elegia 1.3, a *puella* assemelha-se à Penélope; na elegia 3.6, a *puella* assemelha-se à matrona do símile virgiliano, à Arete da *Odisseia* e à Cirene das *Geórgicas*; e na elegia 4.3, Aretusa é comumente também relacionada à Penélope (FEDELI; DIMUNDO; CICCARELLI, 2015, p. 549)). Além disso, essas elegias, conforme vimos ao longo das análises, fornecem-nos mais dados que corroboram essa hipótese.

A nosso ver, o poeta brinca com as duas divindades, as artes que cada uma representa e as noções a elas associadas ao longo dos séculos, seja histórica ou poeticamente, da forma que melhor convém. Assim, a composição de uma mulher livre, habilidosa em diversas artes, que, além do gosto e da prática da poesia, compartilha com o *poeta-amator* uma postura alheia aos anseios da sociedade, é perfeita para o relacionamento amoroso cantado na elegia. Ao passo que, quando essa mesma mulher envolve-se com outros homens e deixa de lado o poeta, é interessante que ele use argumentos mais moralizantes que visem obter a fidelidade de sua amada. O que, no entanto, não se sustenta por muito tempo, visto que, a partir do momento em que essa postura compromete o relacionamento entre os dois amantes e assim a própria poesia amorosa, a moralidade é deixada de lado, em um eterno ciclo.

Por fim, diante dos resultados apresentados ao longo do estudo concernentes ao comportamento da *puella* properciana e as artes representadas pelas duas divindades, observamos que Vênus e Minerva e as atividades a elas relacionadas servem como uma forma de imbricar aspectos poéticos e sociais, em torno da vida amorosa dos dois amantes elegíacos.

No que diz respeito à *puella* particularmente, percebemos que, além de Vênus, Minerva exerce importante papel, uma vez que, em meio à complexidade dessa figura, coloca em evidência um comportamento que é, através de séculos, apresentado como um contraponto daquele que geralmente é atribuído à *puella*. Nesse sentido, o poeta, participando do jogo elegíaco, brinca com as possibilidades da poesia elegíaco-amorosa e com os gêneros poéticos com os quais a elegia dialoga, no caso da tecelagem, com a poesia guerreira, sobretudo. Por outro lado, o poeta também brinca com algumas noções da sociedade colocando em uma

mesma figura, a *puella*, características de uma mulher de comportamento repreensível e do ideal de mulher romana – a matrona, ou Helena e Penélope, ou Circe e Lucrecia...

Enfim, a *puella* revela-se uma figura complexa, sobre quem, além dos dons de Calíope e Apolo, recai a beleza, a sensualidade, a erudição, a sagacidade, a esperteza, em suma, tudo o que agrada a Vênus, bem como tudo o que agrada a Minerva (*omnia quaeque Venus, quaeque Minerua probat* Prop. 1.2.30).

Referências Bibliográficas

ADAMS, J. N. Latin Words for 'Woman' and 'Wife'. *Glotta*, v. 50, n. 3/4, 1972, p. 234-255.

ALEXANDER, Michael C. Law in the Roman Republic. In: MORSTEIN-MARX R.; ROSENSTEIN, N. (Ed.). **A Companion to the Roman Republic**. Oxford: Blackwell: 2006, p. 236-255.

ALLEN, A. *Sunt qui Propertium malint*. In SULLIVAN, J. P. (Ed.). **Critical Essays on Roman Literature. Elegy and Lyric**. Cambridge, Mass: Harvard University Press. 1962, p.107-148.

ALVES, João Paulo Matedi. **Elegias de Tibulo**: Tradução e Comentário. 2014. 293 f. Tese (Doutorado em Letras) - Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.

ANDRÉ, Carlos A. **Amores e Arte de Amar**. Tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ARRUDA, M. O. L. Propércio 1.2: Vênus e Minerva na elegia de Sexto Propércio. 2018.

AVELLAR, Júlia Batista Castilho de. **As Metamorfoses do Eu e do Texto**: o jogo ficcional nos *Tristia* de Ovídio. 2015. 320 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

BARBER, E. J. W. **Women's Work**: The First 20000 Years: Women, Cloth, and Society in Early times. New York: Norton, 1994.

BARTH, V. F. **O Canto I das Argonáuticas de Apolônio de Rodes**: ensaios de interpretação, tradução poética e notas. 2013, 182 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

BEARD, Mary; NORTH, John; PRICE, Simon. **Religions of Rome**: a History. Cambridge: 1998.

BOËLS-JANSSEN, Nicole. **La vie religieuse des matrones dans la Rome archaïque**. Publications de l'École française de Rome, n. 176. Rome : École Française de Rome, 1993.

BOUCHER, Jean-Paul. **Études sur Properce: problèmes d'inspiration e d'art**. Paris: Boccard, 1965.

BOYANCÉ, Pierre. Properce. In: BAYET, Jean *et alii*. **L'influence grecque sur la poésie latine de Catulle à Ovide** : : six exposés et discussions. Genève-Vandoeuvres : Fondation Hardt pour l'étude de l'antiquité classique. 1953.

BREED, Brian W. Portrait of a Lady: Propertius 1.3 and *Ecphrasis*. *The Classical Journal*, v. 99, n.1, 2003, p. 35-56.

BUTLER, H. E.; BARBER, E. A. **The elegies of Propertius with an Introduction and commentary**. London: Oxford, 1933.

BUTRICA, James L. The "Amores" of Propertius: Unity and Structure in Books 2-4. *Illinois Classical Studies*, v. 21, p. 87-158, 1996.

CAMPS, W. A. **Propertius Elegies, Book I**. Cambridge: Cambridge University, 1961.

CINAGLIA, T. *Minervium* vs. *Minerva Capta*: due facce della stessa medaglia? *ILU. Revista de Ciencias de las Religiones*, v. 21, p. 51-78, 2016a. (<http://dx.doi.org/10.5209/ILUR.53840>).

_____. Le *Quinquatrus*, una festa di Minerva, *Gerión*, v. 34, p. 145-167, 2016b. (http://dx.doi.org/10.5209/rev_GERI.2016.v34.53738).

_____. Minerva ed i *pueri*: proposta per una rilettura di alcune fonti letterarie. *Gerión*, v. 35, n. 1, p. 77-100, 2017.

COPLEY, F. *Servitium Amoris* in the Roman Elegists. *TAPA*, v. 78, p. 285-300, 1947.

COUTELLE, E., *Cynthia puella fallax* ou la double face de l'élégie, *L'Information Littéraire*, v. 57, n. 2, Les Belles Lettres, p. 10-17, 2005.

CROOK, J. A. The Development of Roman Private Law. In: CROOK, J. A.; LINTOTT, A.; RAWSON, E. **The Last Age of the Roman Republic, 146-43 B.C.** (Org.). Cambridge: Cambridge University Press. p. 531-563, 1994. (The Cambridge Ancient History, 9).

CURRAN, L. Vision and reality in Propertius I.3. *YCS*, v. 19, p. 189-207, 1966.

DALZELL, A. Homeric themes in Propertius. *Hermathena*. v. 129, p. 29-36, 1980.

DAVIES, Glenys. Portrait Statues as Models for Gender Roles in Roman Society. *Memoirs of the American Academy in Rome. Role Models in the Roman World. Identity and Assimilation*, p. 207-220, 2008. (Supplementary Volumes, n. 7.)

DEE, J. H. Arethusa to Lycotas: Propertius 4.3. *Transactions of the American Philological Association*, v. 104, p. 81-96, 1974.

DELIGNON, Bénédicte. Le code élégiaque dans le *Monobiblos* de Propertius: auctorialité et règles du genre. *Vita Latina*, v. 176, n.1, p. 13-25, 2007.

DESSAU, Hermannus. *Inscriptiones Latinae Selectae*. Berolini apud Weidmannon, 1906. v. 2.

DIAS, Domingos Lucas. **Metamorfoses**. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

DUNN, Francis M. The Lover Reflected in the "Exemplum": A Study of Propertius 1. 3 and 2. 6. *Illinois Classical Studies*, v. 10, n. 2, p. 233-259, 1985.

DUQUE, Guilherme H. **Do pé à letra: os Amores de Ovídio em tradução poética**. 2015. 262 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas e Naturais,

Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2015.

EVANS, S. Odyssean Echoes in Propertius IV. 8. *Greece & Rome*, v. 18, n. 1, p. 51-53, 1971.

FABRE-SERRIS, Jacqueline. Le désir au féminin : d'une « Lucrèce » à une autre. *Dictynna [En ligne]*, v. 6, 2009, mis en ligne le 26 novembre 2010, consulté le 16 mars 2014. URL : <http://dictynna.revues.org/236>.

FATHAM, Elaine. The image of woman in Propertius' poetry. In: GÜNTHER, Hans-Christian (Ed.). **Brill's Companion to Propertius**. Leiden-Boston: Brill, 2006. p. 183-198.

FEDELI, Paolo. **Sexto Propertio: il Primo Libro delle Elegie**. Introduzione, testo critico e commento. Firenze: Leo S. Olschki, 1980.

_____. (Ed.). **Propertius**. Edidit P. Fedeli. Leipzig: Teubner, 1994.

_____. La rhétorique de l'exemplum chez Propertius. In: CELENTANO, MS; CHIRON, P.; NOËL, M.-P. (Ed.). **Skhèma/Figura. Formes et Figures chez les Anciens Rhétorique, Philosophie, Littérature**. Paris: Rue d'Ulm. 2004. p. 283-300.

_____. **Propertio, elegie libro II**. Introduzione, testo e commento Paolo Fedeli. Cambridge: Francis Cairns, 2005.

FEDELI, P; DIMUNDO, R; CICCARELLI, I. **Propertio, Elegie, Libro IV**. Introduzione di PAOLO FEDELI. Commento di Paolo FEDELI, Rosalba DIMUNDO, Irma CICCARELLI. Nordhausen: Traugott Bautz, 2015.

FLORES, Guilherme G. **Elegias de Sexto Propércio**. Introdução, tradução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

GAISSER, J. H. Mythological Exempla in Propertius 1.2 and 1.15. *American Journal of Philology*, v. 98, n. 4, p. 381-391, 1977.

GALE, M. R. Propertius 2.7: *Militia Amoris* and the Ironies of Elegy. *The Journal of Roman Studies*, v. 87, p. 77-91, 1997.

GARRIDO, Mercedes Serrato: «Clodia en Cicerón». *Anales de la Universidad de Cádiz*, v. 2, p. 123-134, 1985.

GINER, C. A. Purple and Aristocracy: Colour, blood and luxury as social identifiers in Antiquity. In: GINER, C. A; GARCÍA, J. O.; GARCÍA, M. J. M. (Ed.). **Luxury and dress: Political power and appearance in the roman empire and its provinces**. València: Universitat de València. 2013. p. 75-98.

GIRARD, Jean-Louis. La place de Minerve dans la religion romaine au temps du principat. *ANRW* 2.17.1. Berlin: W. de Gruyter, p. 203-232, 1981.

GLARE, P. G. W. **Oxford Latin Dictionary**. Oxford: Clarendon P., 1968.

GRAF, Fritz. Athena and Minerva: Two Faces of One Goodness? In: DEACY, Susan;

VILLING, Alexandra. (Ed.). **Athena in the Classical world**. Leiden, Boston, Koln: Brill, 2001. p. 127-139.

GREENE, Ellen. Elegiac Woman: Fantasy, Materia and Male Desire in Propertius 1.3 and 1.11. *The American Journal of Philology*, v. 116, n. 2, p. 303-318, 1995.

GRIMAL, Pierre. **Virgílio ou o segundo nascimento de Roma**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GÜNTHER, Hans-Christian (Ed.). **Brill's Companion to Propertius**. Leiden-Boston: Brill, 2006.

HABINEK, T. **The Politics of Latin Literature: Writing, Empire, and Identity in Rome**. New Jersey: Princeton University Press, 1998.

HALLETT, J. P. The role of women in Roman elegy: counter-cultural feminism. *Arethusa*, v. 6, n. 1, p. 103-124, 1973.

HARRISON, S. J. Drink, suspicion and comedy in Propertius 1.3. *PCPhS*, v. 40, p. 18-26, 1994.

HARMON, Daniel P. Myth and Fantasy in Propertius 1.3. *Transactions of the American Philological Association*, v. 104, p. 151-165, 1974.

HASEGAWA, Alexandre P. **Dispositio e distinção de gêneros nos Epodos de Horácio**: estudo acompanhado de tradução em verso. 2010. 227 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

_____. Tradução de Odes de Horácio com matéria erótica expurgadas por Elpino Duriense. *Translatio*. V. 10, p. 3-29, 2015.

HEMELRIJK, Emily A. **Matrona Docta**: Educated Women in the Roman Elite from Cornelia to Julia Domna. London and New York: Routledge, 2004.

HEYWORTH, S. J. **Cynthia**: a Companion to the Text of Propertius. Oxford: Oxford University, 2007.

HEYWORTH, S. J; MORWOOD, J. H. W. **A Commentary on Propertius**: Book 3. Oxford: Oxford University Press, 2011.

JAMES, Sharon. **Learned Girls and Male Persuasion**: Gender and Reading in Roman Love Elegy. Berkeley: University of California Press, 2003.

_____. 'Ipsa Dixerat': Women's words in Roman Love Elegy. *Phoenix*, v. 64, n. 3/4, p. 314-344, 2010.

JANAN, Micaëla Wakil. **The Politics of Desire, Propertius IV**. Berkeley-London: University of California Press, 2001.

KAUFHOLD, Shelley. Propertius 1. 3: Cynthia Rescripted. *Illinois Classical Studies*, v. 22, p. 87-98, 1997.

KEMPF, K. (Ed.). *Valerii Maximi Factorum et dictorum memorabilium libri novem cum Iulii Paridis et Ianuarii Nepotiani Epitomis*, Leipzig, 1888.

LAFER, Mary M. C. N. **Engenhos da sedução**: estudos sobre o hino homérico à Afrodite. 2005. 151 p. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

LANGLANDS, Rebecca. **Sexual morality in Ancient Rome**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

LIEBERG, G. Die Muse des Properz und seine Dichterweihe. *Philologus*, v. 107, n. 1/2, p. 116–129, 1963.

LINDSAY, Wallace M., **Sextus Pompeius Festus. De uerborum significatu quae supersunt**. Edição de Wallace M. Lindsay. Stutgardiae, Lipsiae: Teubner, 1997.

LITTLEWOOD, A. R. The Symbolism of the Apple in Greek and Roman Literature. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 72, p. 147-181, 1968.

LOURENÇO, Frederico. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2010.

LYNE, R. O. A. M. Propertius and Cynthia: Elegy 1. 3. *PCPhS*, v. 16, p. 1-23, 1970.

_____. **The Latin Love Poets**: From Catullus to Horace. Oxford: Clarendon Press, 2003.

MACIEL, Bruno Francisco dos Santos. **O poeta ensina a ousar**: ironia e didatismo nas *Epístolas* de Horácio. 2017. 362 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

MANCISIDOR, S. C. **Virtus uersus impudicitia**: Modelos de matronas romanas em Época tardorrepública (ss. II-I a.C.). Artgerust Creationes, 2015.

MANUWALD, G. The First Book. In: GÜNTHER, Hans-Christian (Ed.). **Brill's Companion to Propertius**. Leiden/Boston: Brill, 2006.

MARTINS, P. **Elegia Romana**: Construção e Efeito. São Paulo: Humanitas, 2009.

_____. **Imagem e Poder**: Considerações sobre a representação de Otávio Augusto. São Paulo: Edusp, 2011.

_____. Implementando apontamentos à tenuíssima divisa entre República e Império romano. *Mare Nostrum*, v. 4, p. 118-125, 2013.

_____. Sobre a metapoesia em Propércio e na poesia erótica romana: O poeta Rufião *Revista Classica*, v. 28, n. 1, p. 125-159, 2015.

_____. “Espelhamento Metapoético: Propércio 1.2 e 2.1”, *ORGANON*, v. 31, p. 205-227, 2016.

_____. *Tum longas condimus Iliadas*: a Helena de propércio, *Archai*, v. 21, p. 159-206, 2017.

_____. O Galo de Propércio no Monobiblos: amizade poética e rivalidade amorosa. *Phaos*. v.18, n. 1, p.29-55, 2018.

MARTINS, P.; RODRIGUES, M. Propércio e as Artes Visuais. *Caletroscópio*. v. 6, n. 2. 2018. No prelo.

MAURÍCIO, S. M. M. **Cícero em Defesa de Célio**. Dissertação de Mestrado. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2013.

MICHALOPOULOS, C. *Feminine speech in Roman love elegy: Prop. 1.3*. *LICS*, v. 10 n. 4, p. 1–14, 2011.

MORI, A. The politics of Apollonius Rhodius' *Argonautica*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

MURGATROYD, P. *Militia amoris* and the Roman Elegists. *Latomus*, v. 34, n. 1, p. 59-79, 1975.

_____. *Seruitium Amoris* and the Roman Elegists. *Latomus*, v. 40, n. 3, 1981, p. 589-606.

NATIVIDADE, Everton da Silva. **Os Anais de Quinto Ênio**: estudo, tradução e notas. 2009. 255 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

NAVARRO ANTOLÍN, F. **Corpus Tibullianum III. 1-6: Ligdami elegiarum liber**. Leiden, New York, Köln: Brill. 1996.

NOONAN, J. D. Propertius I.3.3-4: Andromeda Is Missing. *The Classical Journal*, v. 86, n. 4, p. 330-336, 1991.

NUNES, Carlos Alberto. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes; organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.

OLIVA NETO, João Angelo. **O livro de Catulo**. Tradução e comentários de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. **Dos Gêneros da Poesia Antiga e Sua Tradução em Português**. 2013. 262 f. Tese (Livre-docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PANTELIA, M. C. Spinning and Weaving: Ideas of Domestic Order in Homer. *AJP*, v. 114, n. 4, p. 493–501, 1993.

PEREIRA, Maria H. da Rocha. **Estudos da História da Cultura Clássica**. 2ª Edição. Lisboa:

Fundação Calouste Gulbenkian, 1990. v. 2, Cultura Romana.

PICHON. R. **Index Verborum Amatoriorum**, Georg Olms Verlag: Hildesheim, Zurich, New York, 1991.

PIRENNE-DELFORGE, Vinciane. **L'Aphrodite grecque**: contribution à l'étude de ses cultes et de sa personnalité dans le panthéon archaïque et classique. Kernos, 1994. Supplément n. 4

POMEROY, S. B. **Goddesses, Whores, Wives and Slaves**. New York: Schocken Books. 1975.

PRADO, J. B. T. Éros en rougirait: l'expression de la honte dans l'élégie romaine. 2016.

RAGUSA, G. **Fragmentos de uma deusa**: a representação de Afrodite na lírica de Safo. Campinas: Ed. UNICAMP, 2005.

_____. **Lira, Mito e Erotismo**: Afrodite na Poesia Mélica Grega, Campinas: UNICAMP, 2010.

_____. Afrodite em Simônides (Frs. 541 e 575 P). *Letras Clássicas*, v. 17, n. 1, p. 3-33, 2015.

RAWSON, B., Finding Roman Women. In: MORSTEIN-MARX R.; ROSENSTEIN, N. (Ed.). **A Companion to the Roman Republic**. Oxford: Blackwell: 2006. p. 324-341.

RICHARDSON, L. Jr., **Propertius**. Elegies I-IV. Norman: University of Oklahoma Press, 1976.

ROBINSON, Matthew. Propertius 1.3: Sleep, surprise, and Catullus 64. *BICS*, v. 56, n. 1, p. 89-115, 2013.

SCATOLIN, A. **A Conjuração de Catilina**. São Paulo: Hedra, 2015.

SCHILLING, R. **La religion de Vénus**: depuis les origines jusqu'au temps d'Auguste, Paris: BEFAR, 1954.

SERIGNOLLI, L. V. G. **Baco, o Simpósio e o Poeta**. 2017. 269 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

SKUTSCH, O. The Second Book of Propertius. *Harvard Studies in Classical Philology*, v. 79, p. 229-233, 1975.

SMITH, William. **Dictionary of Greek and Roman Geography**, *Abacaenum-Hytanis* (Vol. 1). Boston: Little, Brown, and Company, 1870.

STROLONGA, P. Aphrodite against Athena, Artemis, and Hestia: A Contest of *erga*. *Illinois Classical Studies*, v. 37, p. 1-20, 2012.

STRONG, Anise K. **Prostitutes and Matrons in the Roman World**. New York: Cambridge

University Press, 2016.

THOMAS, Jean-François. Sur la lexicalisation de l'idée de honte en Latin. In : ALEXANDRE, Renaud; GUÉRIN, Charles; JACOTOT, Mathieu. **Rubor et Pudor**. Vivre et penser la honte dans la Rome ancienne. Paris : Éditions Rue d'Ulm, 2012. p. 13-31.

VITORINO, Mônica C. **Tito Lívio. História de Roma, livro I: a Monarquia**. Tradução de Mônica C. Vitorino. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

VEYNE, P. **Elegia Erótica Romana**: o amor, a poesia e o Ocidente. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

VITRUVIUS. **Vitruvii de Architectura Libri Decent**. Ed. F. Krohn. Leipzig : Teubner, 1912.

WERNER, Christian. **Odisseia**. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

WIGGERS, N. Epic Themes in Propertius II.9. *Phoenix*, v. 30, n. 4, p. 367-374, 1976.

WILLIAMS, G. **Tradition and Originality in Roman Poetry**. Oxford: Oxford University Press, 1968.

WLOSOK, A. Die Dritte Cynthia-Elegie des Properz (Prop. 1, 3). *Hermes*, v. 95, n. 3, p. 330-352, 1967.

WYKE, M. **Roman Mistress**: Ancient and Modern Representations. Oxford: Blackwell, 2002.