

A PRESENÇA DAS ARTES PLÁSTICAS NA POESIA LATINA: AS *ELEGIAS* DE PROPÉRCIO

Zelia de Almeida Cardoso *

[FFLCH-USP]

ABSTRACT

Sensitive to the aesthetic side of the world around him, Propertius, as well as other Roman poets who had preceded him, was influenced by plastic arts. In his elegies there are descriptions of architectonic monuments and references to sculptors, painters and famous pictures. The pictorial themes are often used and his descriptions of women evoke sometimes plastic images of ancient myths.

Keywords: Propertius; elegies; plastic arts and literature.

Em *Études sur Propertius, problèmes d'inspiration et d'art*, Jean-Paul Boucher (1980, p. 41-64) reservou um espaço significativo para analisar o que considera como o “temperamento visual” do poeta, uma característica pessoal que, na sua opinião, se deixa transparecer em muitas elegias. Para Boucher, Propércio era bastante sensível ao aspecto plástico e estético do mundo que o circundava e, embora essa sensibilidade possa ser considerada como um traço particular de personalidade, deve ter contribuído para acentuá-la o grande desenvolvimento das artes decorativas, ocorrido no mundo romano na segunda metade do século I a.C., época em que Propércio viveu¹. Foi esse um mo-

* Professora Titular de Língua e Literatura Latina da USP.

1. Embora as datas do nascimento e da morte de Propércio sejam controvertidas, para D. Paganelli, que se baseia em quadro cronológico proposto por F. Plessis, em *Études critiques sur Propertius et ses élégies* (Paris: Hachette, 1884), o poeta nasceu entre 47 e 46 a.C. e morreu entre 16 e 15 a.C. Cf. PROPERCE, 1970, p. VII.

mento em que as artes plásticas se difundiram em Roma de forma bastante especial: objetos decorados, de cerâmica e metal, eram encontrados em toda parte, as esculturas se disseminavam pelos templos, jardins e residências e a pintura se revestia de uma importância crescente, com a multiplicação de quadros e de murais figurativos no interior dos edifícios.

Diferentemente do que se passou com a pintura etrusca, que praticamente se limitava à decoração de túmulos, em Roma e em seus arredores a pintura mural foi muito utilizada como ornamento nas moradias particulares, o que possibilitou aos romanos uma grande familiaridade com as artes plásticas (Maiuri, 1953, p. 7). O imenso número de obras encontradas em Pompéia, Herculano e Estábia permite o conhecimento da evolução de um ciclo pictural que se estendeu pelos séculos I a.C. e I d.C., quando novas tendências se desenvolveram e se firmaram, substituindo as últimas manifestações de um helenismo tardio. A pintura romana se consolidou, manifestando-se em sua grande variedade tanto no que diz respeito aos materiais empregados quanto no que se refere à temática escolhida pelos artistas. Murais, quadros, mosaicos, mármore e marfins pintados reproduzem cenas mitológicas, nas quais os episódios do mito são tratados com peculiar realismo, e apresentam visões muito pessoais da vida quotidiana, concretizadas em retratos, figurações de exteriores, animais, flores, frutas, objetos. A partir da época de Augusto vão sendo conhecidos os nomes de alguns dos grandes pintores romanos, a exemplo de Atélio (*Atellius*), que dava um caráter bastante realista a sua arte, inspirando-se em prostitutas para configurar as deusas, e de Tádio (*Tadius*)², considerado por Plínio o Velho (*H. N. XXXV*, 116) como o introdutor do detalhe da paisagem na representação pictórica figurativa.

Assim como a pintura, a escultura se popularizou em Roma no século I a.C. Segundo A. Rouveret (1981, p. 25), a quantidade de estátuas existentes na *urbs* nessa época a transformava em um verdadeiro “museu”, o que fez com que Plínio, ao discorrer sobre a escultura antiga, “levasse o leitor”, por assim dizer, “a passear por entre as grandes coleções da cidade”, admirando as obras reunidas no pórtico de Otávia, no *Forum Pacis*, nos templos de Apolo, Netuno e Marte, no teatro de Pompeu e no Panteão. Se a presença de estátuas em templos é antiga e nasceu com as oferendas feitas por generais vencedores, remontando à conquista de Volsínia, ocorrida em 264 a.C., na época de Augusto os templos se transformaram em verdadeiros receptáculos de obras escultóricas, chegando “a perder sua função cultural” (Rouveret, 1981, p. 27). Além do mais,

2. O nome de Tádio (*Tadius*) é também grafado *Stadius* (*S. Tadius?*) ou *Ludius*. Segundo Plínio o Velho (*H. N. XXXV*, 116), *Spurius Tadius*, pintor da época de Augusto, foi o primeiro a retratar casas de campo e templos em suas obras, bem como bosques, colinas, lagos, canais e praias.

nesse momento, importantes coleções particulares, como a de Asínio Polião, por exemplo, foram postas ao alcance do grande público e se tornaram conhecidas.

No que concerne à arquitetura romana, é desnecessário rememorar o que aconteceu no século I a.C., quando Júlio César e Augusto promoveram a remodelação dos antigos edifícios públicos e a construção de inúmeras obras novas, aí contados templos, basílicas, teatros, termas e palácios, que primavam tanto pela beleza das linhas arquitetônicas como pelo requinte da decoração. Paralelamente, multiplicaram-se as construções privadas dotadas de características artísticas (Benévolo, 1983, p. 113 ss.).

O desenvolvimento das artes plásticas no mundo romano, estimulado pelo apreço dado a elas pelos poderes governamentais e pelo povo, não poderia deixar de tocar os poetas da época, dotados, como os artistas, em geral, de acuidade de percepção e sensibilidade não raro exaltada. Isso talvez explique a influência exercida pela arte decorativa sobre a poesia. Em poetas anteriores a Propércio, já podemos observar tal influência na descrição literária. Catulo, por exemplo, num trecho do *carmen* 64, descreve pormenorizadamente um objeto ornamental imaginário – a colcha figurativa que recobria o leito nupcial de Tétis e Peleu –, trabalhando o discurso poético de forma a permitir ao leitor a visualização mental do objeto. A descrição de Catulo é precisa e minuciosa. O trecho em questão é composto de dois segmentos descritivos relativamente curtos, que nos interessam particularmente, intercalados por uma longa narração, pontuada, ela também, de pequenas descrições³. No primeiro segmento, que se estende por dezenove versos (Cat. 64, 52-70)⁴ e que traduzimos a seguir, Catulo, após ter-se referido expressamente à colcha de púrpura, descreve inicialmente uma parte da decoração que a enfeita, na qual está configurada Ariadne, em Naxos, vendo o barco de Teseu a distanciar-se no mar. Veja-

³ Contrariamente ao que costuma ocorrer nos textos literários, em que as descrições interrompem a narrativa, aqui é uma narração que se interpõe em meio à descrição. Cf. FOWLER, D. *Roman Construction*. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 64-85.

⁴ *Namque fluentisono prospectans litore Diae/ Thesea cedentem celeri cum classe tuetur/ indomitos in corde gerens Ariadna furores,/ necdum etiam sese quae uisit uisere credit,/ ut pote fallaci quae tum primum excita somno/ desertam in sola miseram se cernat harena./ Inmemor at iuuenis fugiens pellit uada remis,/ irrita ventosae linquens promissa procellae./ Quem procul ex alga maestis Minois ocellis,/ saxa ut effigies bacchantis, prospicit, eheu!/ prospicit et magnis curarum fluctuat undis,/ non flauo retinens subtilem uertice mitram,/ non contacta leui nudatum pectus amictu,/ non tereti strophio lactentis uincta papillas,/ omnia quae toto delapsa e corpore passim/ ipsius ante pedes fluctus salis adludabant./ Sed neque tum mitrae neque tum fluitantes amictus/ illa uicem curans toto ex pectore, Theseu,/ toto animo, tota pendebat perdita mente.* (Cat. 52-70). Todas as traduções apresentadas no texto são de nossa responsabilidade.

mos o trecho em questão:

“Na fragorosa praia de Dia, ao perscrutar o horizonte, Ariadne vê Teseu afastando-se em seu rápido navio. Alimentando em seu peito um desespero incontrolável, ela não pode acreditar que esteja vendo o que vê: como seria possível que, ao despertar de um sono enganoso, se encontrasse, infeliz, abandonada no areal deserto?

Sem se preocupar com ela, o jovem impele as águas com os remos, ao partir, deixando suas promessas vãs ao sabor do vento proceloso.

De longe, entre os sargaços, como se fosse a estátua de mármore de uma bacante, a filha de Minos o contempla com seus olhos desfalecentes; contempla-o, ai! e se envolve no imenso turbilhão de seus sentimentos; já não conserva o leve diadema em sua cabeleira loira, não cobre o peito nu com a fina túnica, não prende os lácteos seios com a faixa delicada. As ondas do mar, junto a seus pés, brincam com tudo que fora arrancado de seu corpo. Mas ela não se importa com o diadema nem com as vestes a flutuar nas águas, desordenadamente; com todo o seu coração, com toda a sua alma, com todo o seu espírito desvairado, só se volta para ti, Teseu”.

Como se pode verificar, a descrição, embora curta, é detalhada e delinea uma cena bastante dramática. O exame analítico do texto revela o método empregado pelo escritor. Com alguns poucos sintagmas, escolhidos com o maior cuidado (*fluentisono litore* - “fragorosa praia”; *sola harena* - “areal deserto”; *ex alga* - “entre os sargaços”), Catulo esboça um cenário e nele insere a figura da mulher desesperada, com seu olhar perdido, seus cabelos soltos, seu corpo despido, contemplando o barco do amante que se afasta. O quadro descrito apresenta elementos cromáticos implícitos (a cor do mar e da areia) e explícitos (o loiro dos cabelos e a alvura dos seios, contrastando com a púrpura do tecido da colcha); a esses elementos, puramente visuais, o poeta acrescenta os que são detectáveis por percepções sensoriais diferentes: elementos sonoros (o rugido das ondas), tácteis (a textura pétrea da estátua da bacante - termo da comparação) e quiçá até mesmo olfativos, já que a simples referência às algas evoca o forte e peculiar odor que elas exalam. Os componentes naturais (a praia, o mar, os sargaços, a própria mulher nua) se mesclam a produtos da cultura material (o barco, os remos, o diadema e as vestes). A descrição não é meramente estática. Como um pintor impressionista, Catulo alia à imobilidade da jovem petrificada na praia a sugestão do movimento das ondas barulhentas e as referências à embarcação que parte às pressas e à água turbilhonante que leva as peças da roupa. O poeta não se limita apenas à descrição do mundo físico e de ações humanas facilmente perceptíveis como *ver* e *partir*, refere-se ao mundo dos sentimentos que se revelam nas expressões e nos atos: a estupefação e o desespero de Ariadne e a indiferença de Teseu. Compõe, portanto um quadro completo que permite ao contemplador ir além da própria contemplação: penetrar no significado dos símbolos e das sugestões.

Terminada essa primeira parte da descrição, Catulo interrompe-a para intercalar a longa narração descritiva que se estende por 179 versos, permeada por solilóquios e diálogos, retomando-a no ponto em que havia parado⁵. Descreve, desta vez, em dezesseis versos (249-264)⁶, a outra parte da representação pictórica estampada na colcha, na qual se vê Dioniso, seguido por seu cortejo, a aproximar-se da moça abandonada:

“Olhando desolada o barco que se afasta, ela revolve diferentes sentimentos em seu espírito angustiado. Do outro lado da praia, porém, acompanhado de um séquito de Sátiros e de Silenos, filhos de Niso, acoirava o exuberante Iaco, procurando-te, Ariadne, inflamado de amor por ti.

As bacantes barulhentas se agitavam enlouquecidas, em desordem, tomadas de delírios, e gritavam *evoé, evoeé*, sacudindo a cabeça. Algumas brandiam tirsos com as pontas cobertas; outras atiravam a esmo pedaços de um novilho estraçalhado; outras se deixavam enlaçar nos anéis de serpentes; outras, ainda, cultuavam objetos místicos guardados em cestos, objetos dos quais os profanos inutilmente desejam ouvir falar. Algumas batiam em pandeiros com as mãos erguidas ou tiravam um leve tilintar de címbalos de bronze; cornetas de muitas outras emitiam roucos sons e uma flauta bárbara sibilava com uma música desagradável”.

Catulo conclui:

“Magnificamente decorada com essas figuras, a colcha cobria o leito nupcial”⁷.

Mais uma vez, a par de referências a elementos visuais, são descritas ações e gestos que conferem dramática movimentação ao quadro sugerido e, ainda, ruídos e sons de várias espécies, produzidos pelas vozes humanas e por instrumentos musicais. Nas alusões a esses sons, num procedimento bastante comum entre os poetas clássicos, Catulo se vale de palavras onomatopaicas

5. Nossa posição diante do texto de Catulo é diferente da de D. Konstan, que considera os elementos narrativos como pertencentes à *ékfrasis*. Cf. KONSTAN, D. El *Escudo de Heracles* de Hesíodo: écfrasis y narración en la épica arcaica. *Classica*, v. 13/14, p. 59-69, 2000/2001.

6. *Quae tum prospectans cedentem maesta carinam/ multiplices animo uoluebat saucia curas./ At parte ex alia florens uolitabat Iacchus/ cum thiaso Satyrorum et Nysigenis Silenis,/ te quaerens, Ariadna, tuoque incensus amore./ Quae tum alacres passim lymphata mente furebant/ euhoe bacchantes, euhoe capita inflectentes./ Harum pars tecta quatiebant cuspide thyrsos,/ pars e diuolso iactabant membra iuuenco,/ pars sese tortis serpentibus incingebant,/ pars obscura cauis celebrabant orgia cistis,/ orgia quae frustra cupiunt audire profani,/ plangebant aliae proceris tympana palmis/ aut tereti tenuis tinnitus aere ciebant,/ multis raucisonos efflabant cornua bombos/ barbaraque horribili stridebat tibia cantu* (64, 249-264).

7. *Talibus amplifice uestis decorata figuris/ puluinar complexa suo uelabat amictu* (64, 265-266).

(*tinnitus* - “tilintar”; *bombos* - “sons”; *stridebat* - “sibilava”) e de aliterações (*aut tereti tenuis tinnitus* - aliteração da dental *t*; *bombos barbaraque horribili* - da labial *b*; *stridebat tibia cantu* - aliteração dupla de *t* e *b*).

Com todos esses recursos, o poeta consegue fazer com que o leitor visualize as imagens e componha um “quadro mental” bastante completo em seus pormenores, partilhando, ao mesmo tempo, do universo sensorial sugerido.

Assim como Catulo, Virgílio também se refere em seus textos a representações plásticas de cenas; não emprega, porém, um método descritivo semelhante ao que fora utilizado por seu predecessor. Na *Eneida*, em três oportunidades, menciona figurações decorativas. No livro I (450 ss.), ao referir-se aos sete painéis pintados que ornamentavam o templo de Cartago, visitado por Enéias, menciona as imagens ali representadas. As menções são bastante sumárias, no entanto. Ao passo que Catulo se alongara em descrições elaboradas e minuciosas, Virgílio é sucinto; limita-se praticamente a enunciar os temas das pinturas e apenas vez por outra se detém mais pormenorizadamente em um elemento visual. Os painéis do templo de Cartago, segundo nos diz ele, apresentavam cenas da guerra de Tróia. Alguns detalhes merecem do poeta uma referência especial: o elmo emplumado de Aquiles, a perseguir os inimigos; a brancura das tendas trácias; os cavalos de Reso, roubados por Diomedes; a cabeça e os cabelos de Tróilo arrastando-se no chão e a poeira do solo riscada pela lança que trespassara o jovem; a cabeleira desgrenhada das troianas de aspecto desolado, apresentando oferendas a Palas e golpeando o peito com os punhos; as mãos estendidas de Príamo, ao negociar o corpo do filho.

Somente na descrição da rainha das amazonas, o poeta se alonga um pouco mais na enumeração dos pormenores:

“A furiosa Pentésiléia conduz os batalhões das amazonas, com seus escudos em forma de lua, e se inflama no meio de milhares de pessoas; com um cinto de ouro atado sob o seio descoberto, a virgem guerreira se atreve a combater com homens⁸”.

No livro VI (20-30), de forma ainda mais parcimoniosa que no livro I, Virgílio se refere novamente a representações plásticas, ao mencionar as duas portas do templo de Apolo, decoradas com cenas provavelmente cinzeladas no metal. Sem descrever pormenores, o poeta apenas menciona os assuntos das cenas: em uma das portas estava representada a morte de Androgeu, o envio de Cecrópidas a Creta e o sorteio dos nomes dos jovens atenienses; na

8. *Ducit Amazonidum lunatis agmina peltis/ Penthesilea furens mediisque in milibus ardet,/ aurea subnectens exsertae cingula mammae/ bellatrix, audetque uiris concurrere uirgo* (*Aen.* I, 490-493).

outra, Pasífae e o touro, o Minotauro e o labirinto. Comentando a ausência da figuração de Ícaro, Virgílio evoca as tentativas infrutíferas de Dédalo para homenagear o filho morto: por duas vezes tentara gravar-lhe a imagem em ouro (*effingere in auro*); por duas vezes suas mãos caíram inertes (32-33).

No livro VIII (626-728), na descrição do escudo de Enéias, forjado por Vulcano e ornamentado com representações de cenas da história de Roma, há a última referência de Virgílio a figuras artísticas. Novamente, os temas das representações são enumerados e apenas de quando em quando um detalhe é ressaltado.

Propércio adotou procedimentos bastante peculiares no tratamento dado à arte pictórica, diferenciando-se bastante de seus antecessores. Embora tivesse descrito com abundância de detalhes dois monumentos arquitetônicos romanos⁹ - o templo de Apolo, na elegia II, xxxi, e o pórtico de Pompeu, na II, xxxii -, não chegou a descrever, como Catulo ou Virgílio, objetos reais ou imaginários, ornamentados com representações figurativas bordadas, pintadas ou esculpidas. Mencionou pintores, entretanto, bem como artistas plásticos, em geral, fez comentários sobre quadros e se deixou possivelmente influenciar pela pintura ao compor algumas das elegias.

Vários artistas gregos são enumerados pelo poeta na elegia III, ix. Ao lado de escultores como Lisipo, Cálamis, Fídias e Praxíteles¹⁰, e de cinzeladores como Mentor e Mis¹¹, Propércio fala de pintores, tais como Apeles, “com seu

9. Há nessas descrições referências a particularidades da arquitetura e à decoração dos edifícios descritos. Na elegia II, xxxi, Propércio mencionou as colunas púnicas que sustentavam o edifício, as estátuas das Danaides que se encontravam entre elas, a imagem de Febo, com a lira nas mãos, “mais bela que o próprio Febo” (*Phoebo/.../ pulchrior ipso* - II, xxxi, 5), as representações escultóricas dos bois, “trabalhados à maneira dos de Mirão” e colocados em torno do altar como figuras vivas (... *uiuuda signa* - II, xxxi, 8), o mármore reluzente de que era revestido o templo, o carro do Sol, na parte superior do edifício, as portas de marfim esculpido e as estátuas de Latona e Diana, ladeando a de Apolo. Na elegia II, xxxii, a descrição é mais modesta, limitando-se o poeta a fazer algumas considerações sobre o aspecto escuro do pórtico de Pompeu, situado no meio do bosque de Arícia, com suas colunas sombrias (*umbrosis/.../ columnis* - II, xxxii, 11), suas tapeçarias, seus renques de plátanos e sua fonte de águas murmurantes.

10. São artistas importantes, citados também por Plínio o Velho, na *História Natural*: *Gloria Lysippo est animosa effingere signa* (Prop. III, ix, 9 - cf. Plin. *H. N.* XXXIV, 37, 40, 41, 51, 61-67, 80); ... *exactis Calamis se mihi iactat equis* (Prop. III, ix, 10 - cf. Plin. *H. N.* XXXIII, 156; XXXIV, 71; XXXVI, 36); ... *Phidiacus signo se Iuppiter ornat eburno;/ Praxitelen propria uindicat urbe lapis* (Prop. III, ix, 15-16 - cf. Plin. *H. N.* XXXVI, 15, 16, 18, 177 e 39).

11. ... *argumenta magis sunt Mentoris addita formae,/ at Myos exiguum flectit acanthus iter* (Prop. III, ix, 13-14 - cf. Plin. *H. N.* XXXIII, 154). O poeta já se referira a Mentor na elegia I, xiv, quando, ao dirigir-se a Tulo, afirmara que o amigo, livre de amores, poderia beber despreocupadamente um vinho de Lesbos, numa taça trabalhada pelo famoso

belo quadro de Vênus”¹², e Parrásio, com suas miniaturas¹³. Apeles já havia sido lembrado, aliás, na elegia I, ii, quando, censurando Cíntia por viver uma vida de luxo, o poeta se referira à simplicidade natural de jovens como Febe, Hilaíra, Marpessa e Hipódame, que, conforme estão representadas nos quadros do pintor, conquistaram seus amantes com a beleza pura, sem artificios ou jóias¹⁴.

Se não há propriamente descrições de objetos com representações figurativas, há muitas referências a pinturas nos poemas de Propércio. Na elegia II, vi, o poeta censura os quadros de temas eróticos, presentes nas residências romanas. Ao lamentar a pressuposta infidelidade de Cíntia, questiona a atitude inútil dos que erigem templos ao Pudor, fala da pintura obscena, considerando-a como uma das causas que determinam a licenciosidade das mulheres casadas, amaldiçoa os autores dessas obras de arte e lembra, com certa nostalgia, uma época anterior, quando tais pinturas ainda não existiam:

“A mão que foi a primeira a pintar quadros indecentes e a colocar imagens vergonhosas num casto lar, foi ela que corrompeu os olhos ingênuos das moças e não quis que elas ficassem alheias à imoralidade. Ah! Que chore sobre a terra quem produziu com tal espécie de arte as altercações que se escondem silenciosamente sob a aparência de alegria. Antigamente os lares não se ornamentavam com essas figurações; as paredes não eram pintadas com nada que fosse ofensivo”¹⁵.

Boucher (1980, p. 46) lembra que Propércio foi o único poeta a referir-se a essa “invenção” relativamente recente em Roma, responsável, segundo nos diz o poema, pela mudança de comportamento das mulheres romanas: a das

cinzelador: *Tu licet /.../ Lesbia Mentoreo uina bibas opere* (I, xiv, 1-2). É possível que Propércio, empregando a expressão *Mentoreo opere* (trabalho de Mentor), estivesse referindo-se a taças de prata cinzeladas à maneira das de Mentor, uma vez que, segundo Plínio o Velho, o famoso artista grego não confeccionou, em toda a sua vida, mais que quatro pares de taças. Esses valiosos objetos, que pertenciam ao Capitólio e ao Templo de Artemis, em Éfeso, desapareceram durante os incêndios que destruíram tais edifícios (*H. N. XXXIII*, 154). As taças de prata cinzeladas eram, entretanto, muito estimadas pelos romanos, tendo sido conservadas até hoje numerosas peças do gênero.

12. ... *in Veneris tabula summam sibi poscit Apelles* (Prop. III, ix, 11 - cf. Plin. *H. N. XXXV*, 50, 75, 76, 79-97, 107, 111, 118, 123, 140, 145).

13. ... *Parrhasius parua uindicat arte locum* (Prop. III, ix, 12 - cf. Plin. *H. N. XXXV*, 60, 64, 65, 67-72, 129).

14. ... *Non sic Leucippis /.../ qualis Apelleis est color in tabulis* (Prop. I, iii, 15-22).

15. *Quae manus obscenas depinxit prima tabellas/ et posuit casta turpis uisa domo,/ illa puellarum ingenuos corrumpit ocellos/ nequitiaeque suae noluit esse rudis./ A! gemat in terris, ista qui protulit arte/ iurgia sub tacita condita laetitia./ Non istis olim uariabant tecta figuris;/ tum paries nullo crimine pictus erat* (Prop. II, vi, 27-34).

representações pictóricas de cenas eróticas, algumas das quais bastante ousadas em sua concepção¹⁶.

Em outras elegias, entretanto, o poeta deixa entrever uma atitude diferente em relação à pintura: na II, xii, demonstra admiração pelo primeiro pintor que criou uma alegoria com a figura de Cupido¹⁷; na III, xxi, referindo-se a possível viagem que faria futuramente à Grécia e a tudo que ali poderia encontrar em termos de alimento espiritual e de alívio para seus males, assegura que a contemplação das obras de arte, inclusive a de quadros, poderia operar como um medicamento capaz de curar um espírito doente:

“Ali começarei a purificar minha alma, ou estudando Platão, ou freqüentando teu jardim, sábio Epicuro; ou me dedicarei aos estudos da língua, a arma de Demóstenes, e do sal de teus livros, sábio Menandro; ou então conquistarão meus olhos os quadros pintados e as obras manufaturadas em marfim ou bronze”¹⁸.

Em algumas elegias, embora não haja referências explícitas a fontes, a presença de elementos comparativos em pequenas descrições acena para possível influência de obras pictóricas. É o caso da elegia I, iii, por exemplo, em que o poeta cede a palavra ao amante que contempla a amada adormecida:

“Assim como a jovem de Gnossos se deixou desfalecer na praia deserta, ao afastar-se o barco de Teseu, assim como Andrômeda, a filha de Cefeu, dormiu seu primeiro sono, já libertada do escarpado rochedo, e não menos cansada que a bacante que se abate sobre o relvoso Apidano após uma dança sem fim, assim Cíntia se me afigurou adormecida, a respirar suavemente, apoiando a cabeça nas mãos delicadas”¹⁹.

A impressão que se tem é de que o poeta, ao comparar Cíntia com figuras míticas - com Ariadne desfalecida, com Andrômeda, desfrutando de um merecido repouso após a libertação e com a bacante exausta, abatida sobre a relva -, esteja aludindo a representações pictóricas de tais figuras. Nada sabe-

16. Bastante famoso, como exemplo de pintura erótica, é o mural pompeiano pertencente à Casa dos Vetii, denominado *Senhor e Escrava*, onde se representa um ato sexual com realismo e até mesmo certa crueza.

17. *Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem, / nonne putas miras hunc habuisse manus?* (II, xii, 1-2).

18. *Illic uel studiis animum emendare Platonis / incipiam aut hortis, docte Epicure, tuis; / persequar aut studium linguae, Demosthenis arma, / librorumque tuos, docte Menandre, sales; / aut certe tabulae capient mea lumina pictae / siue ebore exactae seu magis aere manus* (III, xi, 25-30).

19. *Qualis Thesea iacuit cedente carina / languida desertis Gnosis litoribus; / qualis et accubuit primo Cepheia somno / libera iam duris cotibus Andromede; / nec minus assiduis Edonis fessa choreis / qualis in herboso concidit Apidano, / talis uisa mihi mollem spirare quietem / Cynthia non certis nixa caput manibus* (I, iii, 1-8).

mos, é certo, sobre quadros romanos em que haja a imagem de uma Andrômeda a dormir²⁰, mas há no Museu de Nápoles, uma pintura pompeiana intitulada “Mênade adormecida” com a figuração de uma bacante seminua, entregue ao sono; por outro lado, a representação de Ariadne, dormindo na praia de Naxos ou despertando, foi bastante comum na pintura itálica; entre as muitas obras ilustrativas do tema, não se pode esquecer a *Ariadne do Vaticano*, sobre a qual T. Birt escreveu o importante artigo intitulado *Die Vaticanische Ariadne und die dritte elegie des Properz*, mencionado por Boucher (1980, p. 53-55). Nesse artigo, Birt analisou o tipo da mulher adormecida, comparando a pintura referida e a elegia I, iii.

Outro exemplo de possível influência da pintura sobre a poesia de Propércio pode ser observado na elegia II, xv. Ao descrever uma noite de amor, falando da importância da nudez, o poeta recorre, como sempre, a exemplificações mitológicas: menciona Páris, que se deixou consumir de paixão ao ver Helena nua, levantando-se do leito do esposo, e recorda a relação de Endimião e Diana que se deitaram despidos para desfrutar de prazeres. Segundo observação de Paganelli (Propertius, 1970, p. 54, n. 2), Propércio, ao referir-se a tais personagens, estaria provavelmente evocando pinturas de vasos, nos quais teriam sido representados os amores dessas personagens.

Multiplicam-se, no correr das elegias, as descrições rápidas ou pormenorizadas que fazem pensar nas artes plásticas ou com elas apresentam alguma semelhança temática. Na elegia I, xiii, ao mencionar um ato de amor que presenciara, graças à condescendência de Élio Galo, Propércio compara os arroubos do amante aos de Enipeu, ao violentar a filha de Salmoneu, e aos de Hércules, desfrutando dos favores de Hebe. A relação entre tais referências e os temas de pinturas eróticas parece óbvia. Também pode evocar a reprodução pictórica de uma cena mitológica a elegia I, xx, em que Propércio descreve a morte de Hílas, atraído pelas ninfas da Bitínia. Nada é esquecido nessa bela descrição, cheia de detalhes pinturescos e de elementos cromáticos. Luigi Alfonsi (1945, p. 8 ss.) faz uma comparação entre o tratamento dado ao mito por Propércio e o que lhe fora dado por Teócrito e Apolônio de Rodes. Para Luigi Alfonsi, enquanto Teócrito procura narrar o fato com algum naturalismo e Apolônio se limita a uma descrição um tanto esfumada, Propércio cria um cenário misterioso, colorido, luminoso, que condiz com a cena de sedução: “o mito se transforma em magia de cor e de luz e em harmonia de sons”. O poeta, realmente, descreve com detalhes o lago, ao pé do monte Arganto,

20. As representações pictóricas de Andrômeda ou a mostram presa ao rochedo - é o caso do mural pompeiano denominado *Andrômeda acorrentada* - ou sendo salva por Perseu, como ocorre em *Andrômeda e Perseu*, mural proveniente de Pompéia, hoje no Museu de Nápoles.

cercado de árvores frutíferas, umedecidas pelo orvalho, e as flores que chamam a atenção do jovem incauto: lírios alvos misturados com papoulas cor de púrpura. Só então passa à descrição de Hílas, muito branco, debruçado sobre as águas, e relata a cena da sedução.

Nas descrições de Cíntia, Propércio a compara muitas vezes com figuras mitológicas, usualmente representadas na pintura grega ou romana. É o que ocorre, por exemplo, na elegia II, ii. O poeta, que já fornecera ao leitor tantos dados descritivos de Cíntia, se esmera em mais uma descrição:

“Loura é sua cabeleira, suas mãos são afiladas, seu talhe é esbelto; caminha ou como a digna irmã de Júpiter ou como Palas quando se movimenta diante dos altares de Duliquião, trazendo sobre o peito a cabeça da Górgona, eriçada de serpentes. Assim era Iscômaca, a heroína lápita, quando foi raptada pelos Centauros, em meio a muito vinho; assim era Brimo, dizem, quando entregou sua virgindade a Mercúrio, às margens do lago Bebe, ao pé do monte Ossa”²¹.

A descrição de Cíntia é retomada e complementada na elegia II, iii:

“Não é tanto o seu rosto que me seduz, embora seja alvo (os lírios não são mais brancos que a tez de minha amada; ela seria como a neve meótica, se esta se combinasse com o mínio ibérico; ela é como as pétalas de rosa que flutuam no leite puro)²²; também não são seus cabelos que caem sobre os ombros delicados, de acordo com a moda; nem seus olhos, dois fochos, meus astros; nem se ela brilha, em sua juventude, através da seda arábica: não sou um amante que se satisfaz com pouco”²³.

21. *Fulva coma est longaeque manus et maxima toto/ corpore et incedit uel Ioue digna soror,/ aut cum Dulichias Pallas spatiatur ad aras,/ Gorgonis anguiferae pectus operta comis;/ qualis et Ischomache Lapithae genus heroine,/ Centauris medio grata rapina mero;/ Mercurio Ossaeis fertur Boebeidos undis/ uirgineum Brimo composuisse latus* (II, ii, 5-12).

22. A comparação da brancura da tez de Cíntia com os lírios, com a neve mesclada com tintura de mínio e com pétalas de rosa boiando no leite têm o mesmo sabor das que foram empregadas por Góngora, na *Fábula de Polifemo y Galatea* (“*Purpúreas rosas sobre Galatea/ la Alba entre liliis cándidos deshoja:/ duda el Amor cuál más su color sea/ o púrpura nevada o nieve roja*” - Luís de Góngora, *Obras completas*, 5ª ed., Madrid, Aguilar, 1961, p. 622. *Apud* AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da Literatura*, 1ª ed. bras. São Paulo, Martins Fontes, 1976, p. 416) ou Fonseca Soares (“*Já se vê de um peito a neve,/ ou pomo de nata doce,/ para que, amante, o desejo/ num mar de leite se afogue*” - Transcr. do manuscrito da Biblioteca da Ajuda nº 49-III-76, p. 406. *Apud* Aguiar e Silva, *op. cit.* p. 423).

23. *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,/ nec si qua Arabio lucet bombyce puella (non sum de nihilo blandus amator ego)* (II, iii, 9-16).

O que o seduz, realmente, segundo a continuação da elegia, é a semelhança da amada com personagens míticas: ela dança como Ariadne que conduz o coro das bacantes, toca lira como as musas e é bela acima de tudo: bela como Helena, digna de partilhar o leito de Júpiter; seria mais justo que Aquiles tivesse morrido por sua causa; por ela, o próprio Príamo teria aprovado a guerra.

E Propércio arremata, falando agora concretamente de pintura:

“Se alguém quiser sobrepujar os antigos quadros, em matéria de fama, que use minha amada como modelo em seus trabalhos artísticos”²⁴.

Se nas elegias II, viii e II, ix, Propércio descreve pequenas cenas mitológicas, muito comuns na pintura mural por envolverem aspectos da saga troiana - Aquiles afastado da guerra, em sua tenda, vendo Pátroclo estendido na areia, com os cabelos espalhados em desordem; Briseide abraçando o corpo morto de Aquiles e lacerando o rosto alvo com sua mão enlouquecida -, em outros poemas ele apresenta Cíntia em situações comuns, domésticas, retratadas também freqüentemente na pintura romana que se ocupa com aspectos da vida cotidiana. Na elegia II, xv, descreve a amada durante uma noite de amor, com os seios nus, protegendo-se com uma leve túnica, beijando e abraçando o amante - o tema é semelhante ao do mural pompeiano conhecido pelo nome de *Amantes*, no qual existe, segundo R. Etienne (1987. p. 130), um erotismo suave e discreto; na II, xxx, mostra-a jogando dados, a exemplo do que se pode observar em *Jogadoras de ossinhos*, pintura monocromática em mármore, proveniente de Herculano e hoje no Museu de Nápoles.

Até mesmo em poemas em que Propércio coloca Cíntia em uma situação diegética, não real, criada por sua imaginação, é possível aproximar da pintura a descrição literária: na elegia II, xix, por exemplo, o poeta imagina a amada no campo, vendo o trabalho agrícola e oferecendo sacrifícios aos deuses - a cena descrita lembra a *Mulher fazendo uma oferenda*, pintura atualmente no Museu de Nápoles; na III, x, representa-a numa situação festiva, comemorando o aniversário, enfeitando-se, queimando incenso, perfumando-se: é o que se vê também nas *Núpcias Aldobrandinas*, obra que consta do acervo da Biblioteca Vaticana, ou na *Jovem derramando perfume*, proveniente da Casa da Farnesiana, hoje no Museu Nacional de Roma.

Na elegia II, xxix, ao compor um devaneio fantasioso que se configura como um verdadeiro quadro anacreôntico, o poeta narra à amada o encontro que tivera na noite anterior com pequenos e travessos amores, armados de

24. *Si quis uult fama tabulas anteire uetustas, / hic dominam exemplo ponat in arte meam* (II, iii, 41-42).

tochas e de flechas. Retornamos à pintura e verificamos que a cena relatada tem muitos elementos que podem ser encontrados tanto no mural denominado *O amor punido*, proveniente da Casa do Amor Punido, de Pompéia, e hoje pertencente ao acervo do Museu de Nápoles, como também no friso *Amores vingativos*, existente na Casa dos Vettii, em Pompéia, no qual se mesclam em perfeita fusão a fantasia mitológica e o realismo²⁵. Da mesma forma, a descrição alegórica do Hêlicon, presente na elegia III, iii, tem pontos de contato com o tema do *Pã musicista entre as ninfas*, hoje pertencente ao Museu de Nápoles.

Os relatos de sonhos encontrados nas elegias - o do drama de Cíntia, a debater-se no mar (II, xxvi), e o da aparição do fantasma da mulher amada, “com os mesmos olhos, os mesmos cabelos, a túnica queimada de um lado, o berilo ofuscado, os lábios empalidecidos, os dedos crepitantes” (IV, vii) - revelam afinidade com representações plásticas observadas nas artes decorativas, assim como também a revelam a descrição da Roma antiga, na elegia IV, i, a da morte de Tarpéia, na IV, iv, a da agonia da alcoviteira, na IV, v, a da batalha de Actium, na IV, vi, a das quatro cenas justapostas, na IV, viii. São descrições bastante pormenorizadas, muito vivas, muito reais, capazes de permitir ao leitor uma nítida visualização mental.

Diante dessas considerações, chegamos a duas observações finais. A primeira diz respeito à relação entre a literatura e as belas-artes, especialmente entre a literatura e a pintura, relação, de resto, já focalizada por Horácio na *Arte poética*. Em dois momentos, Horácio aproxima a pintura da poesia: no início da epístola (*Ep.* II, 3, 1-13), ao referir-se aos ridículos absurdos de composição que podem surgir nos quadros e nos poemas e ao discutir a afirmação segundo a qual os pintores e poetas sempre tiveram igual poder de tudo ousar (*Pictoribus atque poetis/ quidlibet audendi semper fuit aequa potestas* - 9-10); e já nas proximidades do final do texto, ao comparar a poesia à pintura (*ut pictura poesis*), referindo-se às impressões provocadas por ambas as artes sobre os contempladores (361-365). Para René Wellek (1955, p. 157-170), que se ocupou minuciosamente do assunto, tais relações são variadas e complexas. No que diz respeito à influência exercida por uma arte sobre a outra, pode-se verificar que muitas vezes, no decorrer dos tempos, a poesia se inspirou na pintura e na escultura, ocorrendo também, freqüentemente, o fato inverso. Houve momentos em que a literatura tentou, de forma definida, alcançar os efeitos da pintura e até mesmo da escultura, transmitindo impressões seme-

25. Cf. *L'art des origines à nos jours*. Préface de P. Léon. Vol. I. Paris: Larousse, s/d. p. 92.

lhantes às causadas por tais artes. A fórmula horaciana, *ut pictura poesis*²⁶, dificilmente poderá ser negada, e, embora haja alguma tendência para superestimar o grau de visualização na leitura da poesia, épocas e poetas existiram que realmente faziam o leitor visualizar (Wellek, 1955, p. 159).

A segunda observação concerne especificamente a Propércio. Se não é possível determinar com segurança a influência exercida sobre sua poesia por determinadas obras pictóricas e se as semelhanças existentes entre a temática de quadros e murais e as descrições contidas nas elegias pode ser atribuída a coincidências ou a motivação equivalente que teria incentivado a produção poética e a de artistas plásticos, o conhecimento das artes visuais divulgadas na época, unido à imaginação do poeta, produziu, sem nenhuma dúvida, a imensa soma de elementos referentes à arte pictórica detectados em seus poemas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*, 1ª ed. bras. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- ALFONSI, Luigi. *L'elegia di Propertio*. Milano: Vita e Pensiero, 1945.
- BENÉVOLO, Leonardo. *História da Cidade*. Trad. De S. Mazza. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- BOUCHER, Jean-Paul. *Études sur Propertius. Problèmes d'inspiration et d'art*. 2ª éd. Paris: E. de Boccard, 1980.
- CATULLE. *Poésies*. Texte ét. et trad. par G. LAFAYE. 9ª tir. Paris: "Les Belles Lettres", 1974.
- ETIENNE, Robert. *Pompéi, la cité ensevelie*. Paris: Gallimard, 1987.
- FOWLER, D. *Roman Construction*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- KONSTAN, D. El Escudo de Heracles de Hesíodo: éfrasis y narración en la épica arcaica. *Classica*, v. 13/14, p. 59-69. 2000/2001.
- L'art des origines à nos jours*. Préface de P. LÉON. Vol. I. Paris: Larousse, s/d.
- MAIURI, Amedeo. *La peinture romaine*. Trad. de R. Skira-Venturi. Genève: Albert Skira, 1953.
- PAGANELLI, D. Ver PROPERCE (1970).
- PLINE L'ANCIEN. *Histoire Naturelle*. Livre XXXVI. Texte ét. par J. André, traduit par R. Bloch, commenté par A. Rouveret. Paris: "Les Belles Lettres", 1981.

26. A respeito da fórmula horaciana, Wellek remete aos trabalhos de W. G. Howard, *Vt pictura poesis*, in *PMLA*, XXIV (1909), p. 40-123; de Cicely Davies, *Vt pictura poesis*, in *MLR*, XXX (1935), p. 159-169; e de R. W. Lee, *Vt pictura poesis: the humanistic theory of painting*, in *Art Bulletin*, XXII (1940), p. 197-269.

- PLINY. *Natural History* (XXXV, 116). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press/London: William Heinemann Ltd., 1984.
- PROPERCE. *Élégies*. Texte ét. et trad. par D. PAGANELLI. 4^e tir. Paris: "Les Belles Lettres", 1970.
- ROUVERET, A. "Introduction". In: PLIN L'ANCIEN. *Histoire Naturelle*. Livre XXXVI. Texte ét. par J. André, traduit par R. Bloch, commenté par A. Rouveret. Paris: "Les Belles Lettres", 1981.
- VIRGILE. *Oeuvres*. Texte publié par F. PLESSIS et P. LEJAY. Paris: Hachette, s/d.
- WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Trad. de J. PALLA e CARMO. Lisboa: Europa-América, 1955.

