



A *persona* elegíaca e a sinceridade em Propércio

The elegiac *persona* and sincerity in Propertius

Laura Couto¹

<https://orcid.org/0000-0002-9229-6720>
lau-couto@hotmail.com

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v11i2.58908>

RESUMO: Este artigo se propõe a discutir a construção da *persona* elegíaca em Propércio, partindo do entendimento de o que seria o amor elegíaco e de como os poetas elegíacos possuíam uma elaboração sistemática para cantar sobre este sentimento. Para que este sistema funcionasse dois personagens eram basilares: o amante apaixonado e uma amada, aqui, Propércio e Cíntia, respectivamente. A criação destes personagens resulta no que Paul Veyne apresenta como “jogo elegíaco”, este jogo ancora-se fundamentalmente na noção de *persona* e principalmente na verossimilhança e na sinceridade retórica. Portanto, o jogo elegíaco é pautado pela relação ambígua entre o que parece ser real e o que certamente é ficcional, e isto se configura unicamente como uma questão de estilo necessária para que a sistemática do amor elegíaco vigorasse. Dessa forma, tanto Propércio, como Cíntia podem ser lidos como *personae* e artifício poético.

PALAVRAS-CHAVE: Propércio; *persona*; sinceridade; elegia; Cíntia.

ABSTRACT: This article proposes to discuss the construction of the elegiac *persona* in Propertius, starting from the understanding of what elegiac love would be and how the elegiac poets had a systematic elaboration to sing about this feeling. For this system to work, two characters were fundamental: the passionate lover and a beloved woman, here, Propertius and Cynthia, respectively. The creation of these characters results in what Paul Veyne presents as an “elegiac game”, this game is fundamentally anchored in the notion of *persona* and mainly in verisimilitude and rhetorical sincerity. Therefore, the elegiac game is guided by the ambiguous relationship between what appears to be real and what is certainly fictional, and this is configured solely as a matter of style necessary for the systematics of elegiac love to take effect. In this way, both Propertius and Cynthia can be read as *personae* and poetic artifice.

KEYWORDS: Propertius; *persona*; sincerity; elegy; Cynthia.

¹ Doutoranda em Literatura pelo Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (bolsista CAPES).



Nem só de lamento vive o elegíaco

A definição do que é elegia é um tanto problemática desde os seus primórdios até o período romano. De acordo com Pinotti² a elegia grega arcaica nasceu na Jônia no século VII a.C., e é específica se tratando da sua forma: o dístico elegíaco, que é estruturado com um hexâmetro datílico (formado por seis pés datílicos) seguido de um pentâmetro datílico (formado por cinco pés datílicos), o que gera uma estrofe de dois versos.

Tratando-se da sua temática, a elegia arcaica é, a seu modo, bem versátil, tanto que nela encontramos poemas de cunho político, gnômico, bélico, amoroso etc. em poetas como Mimnermo, Sólon, Calino, entre outros. Entretanto, a elegia foi comumente associada ao canto fúnebre e de lamento e costumava ser apresentada como poemas cantados, provavelmente acompanhados de um instrumento de sopro chamado *aulós*.

Não temos nenhuma referência concreta de que a elegia era realmente uma poesia dedicada ao lamento fúnebre, pois não veio até nós nenhum poema elegíaco que apresente este “canto de lamento”; todavia a crítica moderna ainda a define desta forma. Pinotti faz uma observação etimológica sobre a elegia, o que pode ser um possível motivo da sua relação habitual com o funerário. De acordo com a autora:

O termo grego *elegeion* originalmente parece indicar tanto o dístico quanto uma inscrição curta, mas sua etimologia é obscura: enquanto os antigos estudiosos o ligam ao luto fúnebre (de *e legein*, "cantar Ahi Ahi"; de *eleein* "lamentar"; de *epilegein* "falar de alguém" para elogiá-lo; de *eu legein* "falar bem" de um falecido; de um certo *Elegos*, filho da musa Clio, que morreu prematuramente), e o alexandrino Dídimo encontra uma consonância entre a tendência quebrada e cansada do pentâmetro e a condição de um moribundo, os estudiosos modernos preferem destacar uma relação com a palavra armênia *elegn* "flauta", levando de volta o significado para a *performance* acompanhada pelo instrumento de sopro³.

Porém, a temática do lamento não vigorou predominantemente por muito tempo na poesia elegíaca. No século III a.C., conhecido como período helenístico, é que possivelmente⁴, foi introduzida a temática amorosa, principalmente por Calímaco. É neste período também que a elegia entrelaça sua história com o epigrama, conforme explica Flores: “o epigrama, na sua brevidade

² PINOTTI, 2002, p. 9.

³ *idem*, p. 15, tradução minha.

⁴ *ibidem*, p. 9.

típica, incorporou muito da tradição da poesia amorosa subjetiva, além de também ser escrito em dísticos elegíacos, o que acabou por gerar certa confusão com a própria elegia.”⁵

Com os experimentos de Catulo em meados de 50 a.C., a elegia sofre uma aceleração repentina⁶ para em seguida, graças a Cornélio Galo, considerado o pai da elegia romana, se configurar como gênero autônomo diferente daquilo produzido pelos gregos. De acordo com Pinotti⁷, este gênero atinge sua perfeição formal com Tibulo e Propércio e chega ao seu esgotamento com Ovídio.

O desenvolvimento da elegia romana foi extremamente rápido. Desde Catulo até Ovídio durou cerca de meio século. Por causa de sua celeridade, suas bases e regras são bem específicas. Como salienta Flores⁸, a elegia utiliza-se de uma subjetividade obscura e mais vasta do que um epigrama; usa recorrentemente a mitologia como premissa ilustrativa e alusiva da sua subjetividade; o tema amoroso possui uma presença majoritária nos poemas, mas não é o único; o humor e a ironia também são tópicos presentes.

É dos elegíacos romanos que surge a forma de conceber o Amor como tormento e sofrimento que perpassa pela Antiguidade e exerce grande influência na Idade Média e nos poetas do *dolce stil novo*. A trama amorosa e o *tópos* do amor elegíaco tratam do amor que jamais será feliz, o amor que guerreia e escraviza o amante. É a relação do poeta com uma mulher de condição social inferior, que por este motivo ou pela presença de outro parceiro nunca resultará em casamento. De acordo com Conte, “o poeta elegíaco estabelece sua identidade como diversidade, asseverando que ele está contido em uma parte do mundo (o amor) que para ele parece autossuficiente.”⁹ O eu-elegíaco consagra toda sua vida ao Amor e deseja servi-lo, e, para expressar isso, busca alguns lugares-comuns. Gontijo Flores¹⁰ resume alguns desses lugares-comuns, são eles:

a) *Morbus amoris*: o amor é entendido como uma doença da alma, contrária à razão; o homem apaixonado não tem controle sobre si;

b) *Seruitium amoris*: o homem apaixonado, como não possui o controle de si, é mais suscetível de ser controlado por outrem, assim o homem se torna escravo do seu amor e da sua amada, que começa a ser representada conjuntamente como *puella* (“garota”, “moça”) e como *domina* (“senhora”, “dona”), que controla e ultraja o seu escravo amoroso. Ocorre então, uma subversão do

⁵ FLORES, 2014, p. 13.

⁶ PINOTTI, 2002, p. 9.

⁷ *ibidem*.

⁸ FLORES, 2014, p. 7.

⁹ CONTE, 1989, p. 443, tradução minha.

¹⁰ FLORES, 2014, p. 8.

jogo patriarcal, uma vez que a figura feminina assume o poder e a figura masculina se submete ao amor;

c) *Diues amator*: o amante sempre irá se rotular como pobre (*pauper*); não que ele seja necessariamente pobre, pois *pauper* é aquele homem que possui até certos bens, mas em comparação com a riqueza dos nobres ele se torna pobre; assim é costumeiro que os poetas elegíacos receiem a existência de rivais principalmente mais velhos e mais ricos, que são capazes de dar presentes caros à amada, enquanto o poeta oferece unicamente a sua poesia e a sua fidelidade;

d) *Foedus et fides*: o poeta apaixonado exige fidelidade de sua amada, como se possuíssem algum compromisso legal, sendo que o relacionamento entre eles é exatamente o oposto. A amada não tem nenhum anseio de formar laços oficiais com o poeta, pois, ironicamente, ela é uma cortesã, uma ex-escrava, ou até mesmo uma mulher casada;

e) *Exclusus amator*: o amante passa diversas noites acordado diante da porta da sua amada desejando entrar para encontrá-la, é o *paraklausithyron*, o canto ou lamento diante da porta fechada;

f) *Recusatio*: o poeta afirma ser inapto para escrever poesia elevada; o seu destino é unicamente escrever poesias amorosas, é o que os deuses exigem dele;

g) *Militia amoris*: o poeta elegíaco se recusa a seguir uma carreira bélica, muito menos política; as suas únicas batalhas são travadas na cama, sua milícia é única e exclusivamente a do amor;

h) *Magister amoris*: o poeta alega que as suas poesias possuem uma função social de instruir os mais jovens sobre a veracidade da vida após se tornarem escravos do amor; “enquanto a alta literatura fica apegada a mitos distantes do cotidiano, a elegia é capaz não só de apresentar o sofrimento amoroso, como de ensinar modos de se amenizar esse sofrimento, ou de conseguir a mulher desejada”¹¹.

A utilização e o reconhecimento dos lugares-comuns pelos poetas proporcionam a sua obra um diálogo direto com a sua recepção. O emprego de lugares-comuns ou *tópoi* é muito recorrente nas poesias líricas e elegíacas, essencialmente porque os poetas buscavam o novo, não o novo que nunca foi visto, mas sim o novo naquilo que já era exercitado, como afirma Paulo Martins:

¹¹ *idem*, p. 15.

A repetição sistemática de lugares-comuns [...], ao contrário do que hoje pode se imaginar, não é algo pejorativo ou indicador de falta de habilidade técnica ou de imaginação criativa, mas sim fator necessário e distintivo para o poeta e para o orador uma vez que traz à tona sua capacidade de falar a respeito de um assunto, do qual muitos já trataram, de maneira inovadora, eficiente e diferente, desnudando seu *ingenium* (engenho), sua habilidade inata¹².

Em *Lírica e Lugar-comum*, Francisco Achcar afirma que os lugares-comuns são elementos secundários, cuja seleção e conciliação diversificam de obra para obra e que, paradoxalmente, indicam esferas de particularidade em cada poeta:

De fato, ao contrário do que à primeira vista pode parecer, é sobretudo na utilização dos *tópoi* que se revela a originalidade do poeta: a seleção, a expressão e a combinação deles oferecem possibilidades inesgotáveis de soluções imprevistas dentro do uso tradicional, chegando até a transgressões desse uso. A *aemulatio* (*zélousis*), sempre associada à *imitatio* (*mímesis*), é mais forte nas poéticas que recorrem a *tópoi* do que nas de criação por “inspiração direta”; a advertência de Quintiliano, segundo a qual *imitatio per se ipsa non sufficit*, corresponde a uma exigência de originalidade.¹³

Os *tópoi* poéticos que vimos acima são particularmente comuns nas poesias de temática amorosa, e, de acordo com Gontijo Flores¹⁴, são apenas uma parte dentro das inesgotáveis possibilidades que o gênero elegíaco apresenta.

No decorrer da história de Roma, conseguimos observar que os romanos sofriam uma relação ambígua com o amor. Suspeitavam dele, o chamavam de loucura, de doença da alma, de devaneio efêmero, ao mesmo tempo que eram deslumbrados e fascinados pelo seu efeito, pelo seu furor, e pela sua índole divina. Archibald W. Allen, em *'Sincerity' and the Roman Elegists*¹⁵, afirma que a função do amor na elegia romana era tornar pessoal uma experiência típica, dessa forma, os poetas assim que começaram a escrever sobre as suas experiências no amor ao mesmo tempo construíram também uma anatomia deste sentimento.

No entanto, o que seria essa anatomia do amor? É como se os elegíacos tivessem tomado para si o dever de dissecar este sentimento, estudá-lo internamente e organizar todo esse conhecimento para assim explicá-lo em suas obras. Com isto, todo e qualquer leitor e amante poderia reconhecer o padrão do seu próprio amor por meio das experiências do poeta. É a tópica do *magister amoris*.

¹² MARTINS, 2009, p. 35.

¹³ ACHCAR, 2015, p. 29.

¹⁴ FLORES, 2014, p. 9.

¹⁵ ALLEN, 1950, p. 146.

Allen¹⁶ também salienta que, para nós leitores modernos, parece-nos ser um paradoxo que os poetas elegíacos romanos tenham vivido as mesmas experiências, mesmo que cada um as tenha escrito de forma pessoal; todavia, o leitor antigo, contemporâneo dos nossos poetas, já esperava essa individualidade com a experiência geral. Allen completa dizendo que:

Quando o elegíaco tomou como material os lugares-comuns tradicionais da literatura erótica, ele o fez porque esses lugares-comuns eram o repositório de uma atitude praticada em relação ao amor e porque por meio deles o poeta estabelecia uma comunidade de experiência com seus leitores¹⁷.

O próprio Propércio declara isto em 1.7.13-14; 21-24:

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

*Tum me non humilem mirabere saepe poetam,
tunc ego Romanis praeferar ingeniis;
nec poterunt iuuenes nostro reticere sepulcro:
“Ardoris nostri magne poeta, iaces?”*

Ovídio, em *Amores* 2.1.5-10, também, nos faz uma confissão análoga:

*me legat in sponsi facie non frigida virgo,
et rudis ignoto tactus amore puer;
atque aliquis iuuenum quo nunc ego saucius arcu
agnoscat flammae conscia signa suae,
miratusque diu 'quo' dicat 'ab indice doctus
composuit casus iste poeta meos?'*

Dessa forma, podemos entender que os elegíacos souberam organizar e expressar seus tormentos amorosos de uma forma singular, ou pelo menos souberam fingir de forma extremamente convincente.

1. A *persona* elegíaca

Forja elegia, obra enganosa.
(Propércio)

¹⁶ *idem*, p. 157.

¹⁷ *ibidem*.

Sabemos que os elegíacos tinham uma elaboração sistemática para cantar sobre o Amor, sendo assim, para que este sistema funcionasse dois personagens eram basilares: o amante apaixonado e uma amada. A criação destes personagens resulta no que Paul Veyne, em *Elegia erótica romana*, apresenta como “jogo elegíaco”. Este jogo ancora-se fundamentalmente na noção de *persona* e principalmente na verossimilhança e na sinceridade retórica, contudo, para entendermos como se organiza este jogo elegíaco, precisamos antes assimilar, em termos amplos na teoria literária, a definição de *persona* poética.

Durante muito tempo costumou-se aceitar uma interpretação pela via biográfica dos escritos literários da Antiguidade, ou seja, deduzir o caráter do autor e do tempo em que produziram utilizando somente como fonte a sua própria obra. Em nossos tempos, a controvérsia sobre a diferenciação entre o eu poético e o escritor tangível ainda ocorre, entretanto, a partir da década de 20 do século passado os estudos clássicos se valeram de uma nova perspectiva, uma interpretação reativa ao biografismo vigente, chamada de *New Criticism* ou “Nova Crítica”.

O principal aporte do *New Criticism*, movimento que surgiu nos Estados Unidos por volta do ano de 1920, é a autonomia do texto literário, ou seja, o texto literário passou a ser visto como algo independente, liberto das conexões que o escritor possui com a sociedade e do próprio escritor com o texto, opondo-se, desta forma, ao biografismo vigente e de modos de interpretação de texto externos como a sociologia, história, filosofia etc.

T. S. Eliot, importante crítico literário e poeta da língua inglesa, é um dos nomes basilares deste movimento. Eliot renunciou à noção de que a poesia era uma expressão da personalidade do poeta, afirmando que seria uma decorrência da organização das experiências da personalidade do mesmo, ao invés de assimilar o poema como o resultado dos sentimentos íntimos e pessoais. Eliot passou a observá-lo como uma adaptação pessoal das tradições literárias, as quais a ideia individual deve tornar erudição técnica.

É deste entendimento que surge o fundamento eliotiano do correlato objetivo, presente no ensaio *Hamlet and His Problems*. O correlato objetivo concerne à composição de uma série de eventos, de situações, de objetos ou de um cenário que possuem o poder de incitar no leitor a emoção desejada. O poeta organiza, elege e delibera sobre estes elementos de um modo que, uma vez vislumbrados durante a leitura, provocam uma resposta emocional imediata. Quanto maior for a intensidade entre a intimidade dos elementos com a emoção, maior o valor do texto.

Baseado nisto é que se constrói a “despersonalização” do poema, que Eliot discorre no renomado ensaio *Tradition and the Individual Talent*. O poeta se encontra imerso num mar formado pelos textos de seus predecessores, conscientemente ou não, e tudo que cria reverbera a tradição literária; assim, o poeta só pode ser interpretado e qualificado dentro dessa tradição literária. Conforme Eliot afirma, “O que acontece é uma entrega contínua de si mesmo, como está no

momento, a algo que é mais valioso. O progresso de um artista é um autossacrifício contínuo, uma extinção contínua da personalidade¹⁸”.

Em suma, a perspectiva principal que Eliot defende é a de que o poeta não possui uma “personalidade” para expressar, mas um meio particular de se expressar, que é apenas um meio e não uma personalidade, em que impressões e experiências se combinam de maneiras peculiares e inesperadas. Impressões e experiências que são importantes para o homem podem não ter lugar na poesia, e aquelas que se tornam importantes na poesia podem desempenhar um papel bastante insignificante no homem e na sua personalidade.

A missão do poeta não é descobrir novas emoções, mas trabalhar com as comuns e, quando transfigurá-las em poesia, exibir sentimentos que não encontramos em emoções reais. E emoções desconhecidas a ele servirão assim como as que lhe são familiares. De acordo com Eliot:

A poesia não é um desafogo de emoção, mas uma fuga da emoção não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade. Mas, claro, só quem tem personalidade e emoções sabe o que significa querer fugir dessas coisas.¹⁹

Fundamentado nas ideias de Eliot e da Nova Crítica é que se formou então a ideia de que o “eu” existente no texto literário é uma *persona* literária, ou seja, o texto deve ser lido sem demandar uma atenção prioritária ao seu autor concreto, pois tudo talvez seja mera ficção²⁰. Esta *persona* vai apresentar um papel essencial na construção do poema²¹, é ela que pormenoriza a índole do poema e do “eu-lírico”. Deste modo, podemos entendê-la como um “narrador poético” que cumpre as premissas temáticas do poema, possibilitando, assim, que o leitor assuma as rédeas da sua interpretação imaginativa.

A *persona* necessita ser assimilada como um recurso enunciativo e temático para assim evitar o embaralhamento entre o “eu” empírico de quem o elabora e o “eu” do poema. Entretanto, ainda é corrente que aconteça esta confusão. A *persona* permite que o autor empírico assuma diversos papéis dentro do poema, já que é essa “encenação” que vai propiciar a incorporação do ficcional na obra. Como salienta Vasconcellos:

[...] a ideia de um eu poético que, como quem se reveste de uma máscara, assume um personagem, expressando opiniões, sentimentos e emoções não seus (mesmo quando seus, eles se transformarão em outra coisa na obra de arte) será uma constante

¹⁸ ELIOT, 1920, p. 27, tradução minha.

¹⁹ *idem*, p. 30.

²⁰ VASCONCELLOS, 2016. pp. 15-16.

²¹ A *persona* também está presente na prosa, entretanto, atentarei aqui somente a sua presença na poesia.

nos estudos literários influenciados pelos “novos críticos”. E, nos estudos literários de hoje, categorias como *persona*, eu poético, eu lírico são onipresentes. Na ideia de *persona*, tal como explorada por esse tipo de postura hermenêutica, está latente e amiúde vem invocada mais ou menos diretamente a imagem da máscara teatral: ainda que essa máscara tenha o nome do autor empírico, o rosto por detrás dela é considerado, seja como for, um outro que não se identifica com o “personagem” assumido²².

A criação de uma *persona* é um artifício poético fortemente presente nos elegíacos. O objetivo do “jogo elegíaco”, citado antes, é criar um embaralhamento tão intrínseco entre a *persona* poética e o autor concreto ao ponto de convencer o leitor que de fato ambos são a mesma pessoa.

De acordo com Veyne, os elegíacos criaram uma espécie de submundo, totalmente fictício, no qual idealizaram os seus sentimentos e suas amantes — a *puella* elegíaca. Neste submundo, tudo é lícito, é o mundo das irregularidades; dessa forma, a poesia elegíaca não tem o intuito de retratar a realidade, mas sim de levar o leitor até esse antimundo, como ele salienta:

Então o que era a elegia romana? Uma ficção tão sistemática quanto a lírica erótica dos trovadores ou a poesia petrarquista; a contingência de acontecimentos talvez autobiográficos é substituída pelas necessidades internas de certa criação, pela coerência de uma contraverdade, pela lógica de um antimundo que chamaremos de pastoral em traje de passeio. E vamos logo especificando: uma pastoral, sim, mas dolorosa, uma bucólica em que o destino é sofrer e, “não é nenhum idílio”, como se costuma dizer coloquialmente. E não é só isso: supõe-se que apenas o poeta tem acesso a essa tentadora má sociedade imaginária, réplica idealizada da verdadeira; ele não compartilha seu sonho com os narratários; ao contrário, ele os tira desse sonho para que julguem esse mundo irregular, distingam-no do mundo normal, admirem-se da suposta cegueira do poeta, cuja infelicidade é fruto dessa irregularidade²³.

Ante a isto, Veyne reitera que este antimundo apesar de ser totalmente fictício possuía regras e uma organização sistemática que os poetas se empenhavam em reproduzir fielmente. O que os poetas se tornavam após entrarem neste outro mundo? Veyne responde: “Tornavam-se apaixonados poetas, o que é mais do que ser um híbrido de poeta e apaixonado, como eles são entre nós; o apaixonado poeta é uma espécie viva que encontramos apenas naquele mundo²⁴”. Já que o jogo elegíaco exigia que o amor fosse um sofrimento e preenchesse a vida, o amante elegíaco vai

²² VASCONCELLOS, 2016. pp. 14-15.

²³ VEYNE, 2015, p. 158.

²⁴ *idem*, p. 184.

mergulhar nas aflições amorosas e negar o serviço à pátria e outras ocupações que o desviem deste caminho.

Para Veyne, os elegíacos não estavam nem um pouco preocupados em retratar uma mulher que teriam conhecido muito bem, ou os costumes da sua época; ao contrário, a sua maior preocupação era fazer a ficção elegíaca funcionar. Para jogar este jogo era necessário um personagem, e este personagem é a *persona* elegíaca que Veyne chama de *Ego*. O *Ego* é completamente diferente das pessoas reais, pois ele vive exclusivamente para amar e sofrer, e a sua realidade só é justificável dentro da ficção elegíaca.

Portanto, o jogo elegíaco é pautado pela relação ambígua entre o que parece ser real e o que certamente é ficcional, e isto se configura unicamente como uma questão de estilo necessária para que a sistemática do amor elegíaco vigorasse. Esta organização parte da própria execução da poesia pelo poeta, diretamente ligada ao conceito de verossimilhança postulado por Aristóteles, na *Poética* (1451b), que afirma que “não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade²⁵”. Destarte, a *persona* amorosa de Propércio se edifica neste sistema. Logo, à vista disso que acabamos de discutir, mais uma questão então nos falta dialogar para assim traçar um possível esboço da *persona* poética de Propércio, que é a ideia de sinceridade na poesia elegíaca.

2. A sinceridade properciana

Allen fez uma importantíssima discussão sobre este assunto no já mencionado “*Sincerity and the Roman Elegists*”. De acordo com ele, a relação entre a personalidade do poeta e a poesia assume uma relevância particular na crítica aos elegíacos romanos. O interesse pela personalidade individual ocasionou a formação de um conceito de sinceridade artística diferente daquele que os contemporâneos dos elegíacos tinham. Segundo o autor, o poeta elegíaco era indissociado da *persona* apaixonada, pois no período em que se encontrava a personalidade do poeta, enquanto poeta, esta era determinada pelo estilo em que escrevia. No caso, a escrita da elegia podia ser retratada como uma escrita em um estilo polido, melhor dizendo, como uma escrita do próprio amor, assim, o poeta era visto como o próprio amante apaixonado de suas poesias²⁶.

Allen afirma que dentro da teoria poética entre os antigos não se encontra uma palavra ou um conceito que se assemelhe a “sinceridade”, porém encontra algo semelhante na retórica: *fides* seria a palavra em latim que mais se aproxima de expressar a ideia contida em nossa palavra “sinceridade”, entretanto, há uma distinção que é importante ressaltar: *fides* possui conjuntamente as

²⁵ Trad. Eudoro de Souza.

²⁶ ALLEN, 1950, p. 145-146.

ideias de “sinceridade” e de “persuasão”. A retórica reconhece que o orador deve levar os ouvintes a acreditar no que ele diz. Para isto ele enfrenta a tarefa de não só convencer o público de seus argumentos, mas também persuadi-lo da sinceridade de seu discurso.

Vasconcellos complementa que a *fides* provoca um pacto entre o falante e o seu destinatário, uma espécie de contrato que tem como base a verossimilhança, não a lealdade à realidade vivente: “O discurso deve parecer verdadeiro, isto é, ser verossímil, independentemente de uma ligação com a experiência concreta do seu enunciador. Trata-se, então, de obter, pelo discurso, uma impressão convincente de sinceridade²⁷”.

Tendo em vista isto, Allen comenta que o questionamento que temos de fazer não é “os elegíacos realmente sentiram isso?”, mas sim “é razoável pensar que o amante cujo caráter aparece nas elegias falaria dessa maneira?” Com isto em mente podemos chegar à conclusão de que a sinceridade na concepção clássica pode ser vista não como um traço de personalidade, mas como —igualmente à *persona*— uma questão de estilo. A sinceridade que encontramos nos elegíacos é o tipo de sinceridade que se constrói na coerência entre o estilo de sua poesia e o estado emocional que a sua elegia retrata, uma sinceridade verossímil.

Como consequência disso podemos fazer um esboço do que teoricamente seria a *persona* apaixonada de Propércio, que irei chamar, assim como Veyne, de *Ego*. Para Allen²⁸, Propércio é, entre os elegíacos, o que mais aparenta ser um poeta amante, por causa do seu estilo profundamente pessoal. Os meios que o levaram a alcançar esse efeito foram a sua linguagem às vezes violenta que resulta da rigidez dos detalhes particulares presente em seus versos e as transições súbitas das suas alterações de humor. Um exemplo disso podemos encontrar nas elegias 2. 23 e 2. 24.

A elegia 23 do livro 2 se divide em duas esferas concomitantes: primeiro, temos o amante apontando os inconvenientes de servir a uma mulher comprometida e a recusa de buscá-la, já que se relacionar com uma mulher comprometida, além de ser amoral, era muito difícil:

*Quam care semel in toto nox uertitur anno!
a pereant, si quos ianua clausa iuuat!*
(2.23.11–12)

O *Ego* repudia então o *paraklausithyron*. Preocupado com a sua liberdade:

*Libertas quoniam nulli iam restat amanti:
nullus liber erit, si quis amare uolet.*
(2.23.23–24)

²⁷ VASCONCELLOS, 2016, p. 35.

²⁸ ALLEN, 1950, p. 157.

Ele que deseja ser livre, prefere buscar as mulheres também livres:

*Contra, reiecto quae libera uadit amictu,
custodum et nullo saepta timore, placet.*
(2.23.13-14)

A chateação e o risco incluídos em servir a uma mulher casada não existem na relação com as mulheres da rua. A primeira esfera, então, se finda numa recusa à amante nobre e numa acolhida à amante de rua.

A segunda esfera se inicia nos seguintes versos:

*Tu loqueris, cum sis iam noto fabula libro
et tua sit toto Cynthia lecta Foro?*
(2.24.1-2)²⁹

Aqui vemos o *ego* ser indagado por um leitor conhecido por ele, cujo nome não nos é dito, e a partir de então ele começa a temer quanto a sua moral na sociedade. Graças ao amor descomplicado e barato das mulheres de rua, ele perde o respeito dos demais homens e se aflige subitamente quando percebe que seu destino é ser escravo do amor.

Doravante, o *Ego* irá transferir toda a culpa da sua desgraça moral para Cíntia:

*Quod si tam facilis spiraret Cynthia nobis,
non ego nequitiae dicerer esse caput,
nec sic per totam infamis traducerer urbem*
(2.24.5-7)

Cíntia não é retratada aqui como uma rameira de rua, mas sim como uma meretriz mais cara. Se Cíntia fosse mais gentil, mais fácil e mais barata, ele não seria chamado de louco e nem seria enxergado como um homem ridículo e vergonhoso, mesmo que queimasse de paixão:

urerer et quamuis, non mihi uerba darem
(2.24.7)

Se Cíntia fosse somente sua, ele poderia recuperar sua boa reputação.

Outra imperfeição em Cíntia é sua ganância exacerbada:

²⁹ As elegias 2.23 e 2.24 apresentam um problema de texto, utilizo aqui a proposta escolhida por Gontijo Flores, assim os dezesseis últimos versos da 2.23 se unem a 2.24, dessa forma, a elegia 2.23 acaba em 2.24.16.

*Et modo pauonis caudae flabella superbae
et manibus durae frigus habere pilae,
et cupit interdum talos me poscere eburnos,
quaeque nitent Sacra uilia dona Via.*
(2.24.11-14)

Toda a riqueza do *ego* vai se perdendo na tentativa de satisfazer os luxos de Cíntia, e esse é outro motivo que o faz tornar-se negligente perante a sociedade. Por consequência disso é que ele se volta para as moças mais baratas:

*Quare ne tibi sit mirum me quaerere uilis:
parcius infamant: num tibi causa leuis?*
(2.24.9-10)

Entretanto, nos versos finais essas inquietações parecem ser deixadas de lado:

*A peream, si me ista mouent dispendia, sed me
fallaci dominae iam pudet esse iocum!*
(2.24.15-16)

E a verdadeira razão da sua tristeza e desgraça é quando a sua amante, Cíntia, o engana com outro homem. Esse tema irá se desenvolver imediatamente na elegia seguinte.

No poema 24, parece ocorrer uma mudança abrupta de humor e de estilo. O *ego* aqui falará de uma forma mais delicada e não desordenadamente como na elegia anterior, mas ainda assim as duas elegias estão conectadas. *Ego* agora não se importa mais em extinguir suas posses com os desejos de Cíntia. O que lhe causa temor não é mais o julgamento da sociedade, mas o fato de Cíntia ter outros homens:

*Dura est quae multis simulatum fingit Amorem,
et se plus uni si qua parare potest.*
(2.24.47-48)

Ego retorna aqui ao *tópos* do *foedus et fides*, questionando a lealdade do amor de Cíntia:

*Me modo laudabas et carmina nostra legebas:
ille tuus pennas tam cito uertit Amor?*
(2.24.21-22)

Ele, então, decide enfrentar o seu rival:

Contendat mecum ingenio, contendat et arte
(2.24.23)

Posteriormente, uma série de referências mitológicas são colocadas, exemplos do que o rival poderia fazer a Cíntia, e todos são de mulheres que foram enganadas. *Ego*, porém, afirma e reafirma que seguirá fiel:

At me non aetas mutabit tota Sibyllae
nil ego non patiar, nunquam me iniuria mutat
(2.24.33 e 39)

Cíntia só irá reconhecer a sua fidelidade e o seu amor quando ele estiver já morto:

Tu mea compones et dices “Ossa, Properti,
haec tua sunt? Eheu tu mihi certus eras,
(2.24.35-36)

E o poeta regressa ao *tópos* do *diues amator*:

certus eras eheu, quamuis nec sanguine auito
nobilis et quamuis non ita diues eras.
(2.24.37-38)

O amante então finaliza com uma mensagem a Cíntia, segundo a qual nenhum de seus outros homens nobres e ricos velará os ossos de uma meretriz, ao contrário dele, que não teria nenhuma vergonha em fazê-lo:

Noli nobilibus, noli te ceferre beatis:
uix uenit, extremo qui legat ossa die.
(2.24.49-50)

As elegias 2.23 e 24 formam um par conflituante. Na elegia 23 Propércio parece abandonar o papel de amante apaixonado, mas logo, na 24, é invocado de volta ao seu personagem habitual. Apesar de ambos os poemas lidarem com o mesmo assunto — o fato de que o amor por Cíntia pode envergonhá-lo — as duas elegias divergem tanto em estilo quanto na perspectiva exposta.

O estilo utilizado na elegia 23 foge do usual de Propércio, *tópoi* são rejeitados, por vezes o *Ego* parece violento e perturbado, as suas justificativas parecem pouco organizadas, como se *Ego*

estivesse rendido e comentasse a sua condição descuidadamente. Já na 24 a razão parece ter lhe voltado e está no controle, o estilo é claro e disciplinado, e os argumentos fundamentados. O *Ego* teme, na 23, que o amor que ele cultiva por Cíntia o envergonhe perante a sociedade, mas, na 24, ele afirma estar disposto a suportar a vergonha quando confessa que compareceria ao enterro de sua amada, mesmo ela sendo uma meretriz — coisa que nenhum cidadão nobre ou rico se sujeitaria a fazer, embora fosse amante de Cíntia — e que, também, lutaria por ela.

O fato de Propércio retratar as suas mudanças de humor, seus temores e vergonhas e fugir, às vezes, dos lugares-comuns da elegia é o que, de acordo com Allen³⁰, aproxima a obra de Propércio da realidade. O poeta cria uma impressão de ser um apaixonado realmente, e não apenas ter criado um amante apaixonado. As duas elegias comentadas anteriormente mostram que podemos conectar a *fides* de Propércio com a doutrina da retórica de que o estilo deve revelar o caráter do orador. Na elegia 23 temos um *Ego* transtornado e com vergonha, por isso seu estilo é confuso e perdido, na 24 temos um *ego* apaixonado e o seu estilo é claro e organizado.

Enfim, agora temos um esboço da *persona* de Propércio: dentro da sistematização da poesia elegíaca o nosso poeta criou a sua *persona*, o seu *Ego* necessário para o desenvolvimento da sua obra, embora, possamos identificar em Propércio vislumbres de uma sinceridade real. No entanto, esses vislumbres não são muito claros quando mudamos nosso foco para outra questão basilar: a imagem de Cíntia.

3. Cíntia, *scripta puella*

Se pouco sabemos sobre a vida de Propércio, menos ainda sabemos sobre Cíntia. Tudo que temos sobre ela advém das elegias de nosso poeta. Como vimos, o combate entre a ficção e a realidade é intencional em Propércio, e é certo que a sua amada não iria escapar disto, pois para fazer o jogo elegíaco funcionar ele precisava de outros personagens além dele mesmo, portanto, Cíntia é, também, uma *persona* poética.

Seu nome está na abertura da obra e do primeiro livro de Propércio (1.1.1-2):

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

É dessa forma que o *ego*-elegíaco nos avisa que ela será o principal assunto de suas elegias. A mulher cantada por Propércio pode ser uma, ou até dez, por causa disto, a sua construção dentro da obra é mais do que ambígua, é multifacetada. Cíntia é bela e excitante, mas mesquinha, hipócrita

³⁰ ALLEN, 1950, p. 157.

e indigna de confiança, algumas vezes é uma cortesã de luxo; outras apenas uma rameira de rua, uma meretriz infiel. Por conta dela, o poeta vai abdicar de uma carreira militar ou política e viver exclusivamente para escrever sobre o Amor, melhor dizendo, sobre ela.

O nome *Cynthia* deriva de *Cynthus*, o monte onde teria nascido o deus Apolo, um pseudônimo emblemático, já que Apolo é o deus da poesia. O próprio *Monobiblos* em alguns manuscritos aparece nomeado como *Cynthiae monobiblos*. Unir-se a uma mulher como Cíntia significava a Propércio comprometer seu *status* social, infringir o código de respeitabilidade ao qual um homem de sua posição estava vinculado. No entanto, esta desonra a que o poeta elegíaco se submete, rejeitando uma carreira e um resguardo social, não o degrada, pelo contrário, nisto ele se gloria. O *ego*-elegíaco faz do Amor o seu âmago e o sentido único da sua existência. Cíntia é a fonte ímpar que concede plenitude à vida do poeta (1.11.21-24):

*Ei mihi nunc maior carae custodia matris
aut sine te uitae cura sit ulla meae!
Tu mihi sola domus, tu, Cynthia, sola parentes,
omnia tu nostrae tempora laetitiae.*

O relacionamento com uma mulher tirânica e infiel é visto como uma escravidão amorosa, é o *seruitium amoris*, e o poeta aceita orgulhosamente a sua posição e padece com seu sofrimento, o que faz dele um amante maldito, amaldiçoado a amar uma mulher que o maltrata.

De acordo com Paulo Martins (2022), o que une os autores elegíacos como Galo, Tibulo, Propércio e Ovídio é a maneira como constroem as suas personagens femininas para compor as suas poesias. Essas personagens ganharam uma leitura histórica com a hipótese de que Catulo encobria Clódia no nome de Lésbia e Propércio uma Hóstia em Cíntia, como foi postulada por Apuleio³¹. Esta leitura acabou por provocar uma confusão na recepção dos séculos posteriores tornando fixa a interpretação fictícia das mesmas, como afirma Paulo Martins:

Essa leitura acabou por confundir a recepção do XIX e de boa parte do século XX, todas as edições de Propércio desde o século XV até o XIX, nas notas não davam nenhuma atenção aos nomes, pois sabiam ser poesia. Assim, ainda que pudessem dissimular uma personagem real e concreta, a persona permanecia como fictícia. Esse jogo entre ficção e realidade é um ato absolutamente deliberado de Propércio e dos outros elegíacos e líricos. Importa ao autor construir um jogo, ludus ou iocus, em que seus leitores acabam por se reconhecer em suas personagens ficcionais.

³¹ Apuleio. Apologia, 10.

Cíntia, portanto, é persona poética e não persona histórica, já que a distância entre a ficção e a história já fora enunciada por Aristóteles muito tempo antes³².

Posto isto, podemos observar que o *Monobiblos* nos leva a acreditar que todos os personagens e eventos são reais. A escrita predominantemente autobiográfica provoca o leitor a equiparar o amante elegíaco a Propércio. Os interlocutores historicamente verificáveis como Tulo, Augusto e Mecenas e as referências às paisagens da Úmbria e de Roma sustentam mais fortemente a ilusão do jogo elegíaco. Entretanto, a construção da *persona* Cíntia não é de forma alguma banal, pois o nosso poeta empenhou-se em fazê-la notavelmente complexa, por isso ela apresenta inúmeros significados que vão se alternando no decorrer dos livros.

Maria Wyke, em *Written Women: Propertius' Scripta Puella*, faz um importantíssimo estudo sobre a construção da imagem de Cíntia. Segundo a autora, ao estabelecer este cenário reconhecível, Propércio parece até mesmo dar conta de sua própria existência como discurso literário com a afirmação de que a composição do livro é como se fosse uma espécie de namoro com Cíntia, ou seja, a escrita é submissa e subordinada ao esquema amoroso e erótico que Propércio escrevia com a intenção de conquistar uma mulher. Esta montagem de um cenário tão realístico operou com grande sucesso na história da tradição clássica, visto que a técnica properciana foi muitas vezes entendida como verdade³³.

No entanto, é a partir do livro II, de acordo com Wyke³⁴, que Propércio começa a abandonar essas estratégias realistas, visto que a presença de destinatários históricos diminui e a frequência da aparição de Cíntia também. Consequentemente, ao passo que se erradicam os mecanismos poéticos utilizados para a eficiência do realismo, crescem as referências ao papel de Cíntia como discurso literário.

No começo do segundo livro, ainda no primeiro poema, a visão de Cíntia adormecida é o estímulo para que o poeta escreva suas poesias (2.1.11-12):

*seu compescentis somnum declinat ocellos,
inuenio causas mille poeta nouas;*

E ao final do livro, Cíntia continua sendo o estímulo, mas agora ela é um tema, um *tópos*, que situa Propércio na tradição romana de poetas que inventam mulheres para assim compor poesias (2.34.93-94):

³² MARTINS, 2022, p. 990.

³³ WYKE, 1987, p. 48.

³⁴ *idem*, p. 47.

*Cynthia quin uiuet uersu laudata Properti,
Hos inter si me ponere Fama uolet.*

Portanto, o primeiro livro de Propércio inicia com o desejo de cantar a amada, porém, o seguinte começa com o valor da sua função na prática da escrita. O *ego*-elegíaco torna-se, assim, tanto escritor quanto amante, e a *puella* elegíaca passa a ser tanto elemento poético como mulher amada, ou melhor dizendo, Cíntia passa a ser a forma como Propércio lhe chama em 2.10.8: *scripta puella*. Sendo assim, “Cíntia é retratada como matéria para composição poética, não como uma mulher a ser cortejada através da escrita³⁵”

4. Considerações finais

Analisamos, então, a construção e o propósito da *persona* poética na elegia romana que pode ser considerada como um artifício estilístico sistemático característico deste gênero. É por meio da utilização deste recurso que Propércio leva o leitor a crer que o autor empírico e a *persona* poética são o mesmo ser. Por exemplo, durante a leitura dos poemas, podemos imaginar Propércio ante a porta de Cíntia desesperado por ter chegado atrasado e não ter mais permissão para entrar e desfrutar de sua amada. A provocação dessas imagens na mente do leitor é uma construção retórica poética, elaborada, em geral, pela utilização de diversos *tópoi*, que, combinados, provocam diversas interpretações e modos de leitura. Ademais, a elegia necessita de personagens para o seu discurso, por isso, mesmo que alguns sejam historicamente verificáveis — como Mecenas e Augusto — é certo que em alguns momentos foram moldados pelo poeta para que o discurso poético fosse idôneo nos conformes do gênero exercido. Como afirma Aristóteles:

[...] o poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações. E ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede que algumas das coisas que realmente acontecem sejam, por natureza, verossímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser o autor delas.
(*Poética*, 1451b. Trad. Eudoro de Souza)

Assim, mesmo que o poeta se utilize de personagens reais e imite ações reais, a poesia continua sendo, invariavelmente, poesia e os poetas permanecem sendo poetas, por isto, os poemas

³⁵ *idem*, p. 48, tradução minha.

sempre serão adequados ao gênero poético, mesmo sob a sombra do real. É por este motivo que o *ego* properciano é uma *persona* que constrói a história como se fosse o autor e possui os artefatos indispensáveis para o desenvolver satisfatório da escritura da poesia, de modo que esta se torne real por meio da verossimilhança.

Referências bibliográficas

- ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar-comum**. São Paulo: Edusp, 2015.
- ALLEN, Archibald. “Sincerity” and the Roman Elegists. **Classical Philology**, vol. 45, n.3, pp. 145-160, 1950.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1992.
- CONTE, Gian B. Love without elegy: The Remedia Amoris and the Logic of a Genre. In: **Poetics Today**, vol. 10, n. 3, 1989, pp. 441-469.
- ELIOT, T. S. **The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism**. Londres: Methuen, 1920.
- FEDELI, Paolo. **Propertio, Elegie libro II: introduzione, testo e commento**. Cambridge: Francis Cairns Publications, 2005.
- MARTINS, Paulo. Cíntia. In: Brunhara, R.; Silva, Semíramis C.; Vieira, I. (Org.). **Compêndio Histórico de Mulheres da Antiguidade**. 1 ed. Goiânia: Tempestiva, 2022, pp. 983-988.
- MARTINS, Paulo. **Elegia Romana: Construção e Efeito**. São Paulo: Humanitas, 2009.
- OVÍDIO. **Amores & Arte de amar**. Tradução: Carlos Ascenso André; Prefácio e apêndices: Peter Green. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.
- PINOTTI, Paola. **L'elegia latina: Storia di una forma poetica**. Roma: Carocci Editore S.P.A, 2002.
- PROPÉRCIO. **Elegias de Sexto Propércio**. Organização, Introdução, tradução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. **Persona Poética e autor empírico na poesia amorosa romana**. São Paulo, Editora Unifesp, 2016.
- VEYNE, Paul. **Elegia Erótica Romana**. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Edunesp, 2013.
- WYKE, Maria. Written Women: Propertius' Scripta Puella. **The Journal Of Roman Studies**. Londres, v. 77, p. 47-61, 1987. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/300574>. Acesso em: 25 mar. 2022.

