



Propércio e as Artes Visuais

Propertius and the Visual Arts

Mariana Marchini Leite Rodrigues

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil
marianarodrix@gmail.com

Paulo Martins

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil
paulomar@usp.br

Resumo: Nas elegias de Propércio é possível notar uma alusão recorrente ao universo das artes visuais que se manifesta de forma diversa, ora através da descrição de monumentos artísticos, como na elegia 2.31, ora através da citação de pintores, como na elegia 3.9, ou, ainda, a partir das inúmeras descrições dos personagens, Cíntia e Propércio, que mostraram possuir forte influência temática de pinturas e esculturas na sua composição, como na 1.3. Valendo-se de tal alusão, o presente artigo visa a compreender qual seria o conceito de arte visual que estaria presente nas elegias de Propércio, a partir da seleção e análise das elegias em que este tema estava em mais larga medida presente. Ainda, conforme mostraremos, as referências articuladas pelo elegíaco, para além de auxiliarem na compreensão quanto à concepção de Propércio acerca das artes visuais, o que confere mais uma perspectiva do conceito de arte circulante na Antiguidade Clássica, exercem uma função primordialmente metapoética, de modo que Propércio acaba por revelar também a concepção artística acerca de sua própria poesia.

Palavras-chave: Propércio; artes visuais; elegia; Antiguidade Clássica; pintura; escultura.

Abstract: It is possible to notice a recurrent allusion to the universe of visual arts in Propertius' elegies. These references have different ways of appearing through the elegiac poems: it can be through an accurate description of artistic monuments, as occurs in 2.31; it can be through the quotation of artists, as in 3.9; and, also, through the description of both characters, Cynthia and Propertius, that received a strong iconographic influence of paintings and sculptures in their construction, as we can observe in elegy 1.3. Considering these frequent allusions to visual arts, this article

aims to comprehend the concept of both visual and poetic art that appears in Propertius' works, through the selection and analysis of some of the elegies in which it was possible to observe a significant presence of these allusions. Therefore, in addition to the understanding of Propertius' perception of visual arts, which give us a diverse and new perspective concerning the concept of art on Classical Antiquity, this article contributes to the study of Propertius own poetic program, since the concept of art expressed by him can also be observed in his own poems. Thus, it was possible to observe that visual arts play a metapoetic role in his poetry, revealing Propertius' own poetic concerns.

Keywords: Propertius; visual arts, elegy; Classical Antiquity; painting; sculpture;

Introdução

É possível notar uma alusão recorrente ao universo das artes visuais nas elegias de Propércio, que se manifesta de forma diversa: ora através da descrição de monumentos artísticos, como o Templo de Apolo na elegia 2.31, ora através da citação de pintores, como na elegia 3.9, ou, ainda, a partir das inúmeras descrições de Cíntia, a amada, e de sua relação com Propércio, o amante, que mostraram possuir forte influência temática de pinturas e esculturas na sua composição, como na 1.3. Valendo-se de tal alusão, o presente artigo visa a compreender qual seria o conceito de arte visual, mas também poética, que estaria presente nas elegias de Propércio, a partir da seleção e análise das elegias em que este tema estava em mais larga medida presente.

Diz-se visual e poética porque, faz-se necessário esclarecer, é próprio da prática romana do gênero elegíaco a metapoesia, o que nos permite afirmar que para além de Propércio elucidar sua concepção a respeito das artes visuais, o autor também acaba por afirmar a sua própria concepção poética. Destarte, para que se possa entender como o conceito de arte visual, tal como aparece nas elegias de Propércio, respalda e assegura a sua própria concepção poética, deve-se antes entender que a metalinguagem na poesia erótica romana é um traço distintivo do gênero, como já nos mostrou João Angelo de Oliva Neto:

O sujeito amoroso é poeta: entenda-se, existir é ser poeta, a vida é a poesia, *o livro de elegias é o mundo*. Quando o poeta elegíaco diz que não faz guerra, está dizendo que não faz poemas de guerra, ou seja, poemas épicos e heroicos. Quando diz que faz amor, está a dizer que faz elegias amorosas. (OLIVA NETO, 2013, p. 123, grifos nossos).

Valendo-se de tal característica, a saber, da presença das artes visuais na elegia de Propércio na maior parte das vezes dizer respeito também de sua própria, procuramos entender como cada uma das maneiras de se referir ao mundo das artes pictóricas e escultóricas, que é vário, evidenciam um traço de sua poética – buscando, ao final, elaborar qual seria a concepção de arte que estaria presente na poesia do elegíaco, que englobaria, é claro, tanto a arte poética como a visual.

Ao estabelecer um recorrente diálogo entre arte poética e visual (seja através da qualidade imagética de suas elegias, seja através da citação a pintores, escultores e seus estilos), Propércio mostra-se afinado com uma concepção de arte que entende a composição poética como sendo muito próxima da composição de pinturas e esculturas, aproximando-se, assim, de Aristóteles, Horácio e, principalmente, dos poetas alexandrinos, que sabidamente foram de grande influência na poética properciana. Enquanto Horácio aproxima os dois campos artísticos através da fórmula *ut pictura poesis* (“como a pintura, a poesia”) (ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, 1981), equiparando as regras de composição de uma poesia ao de uma pintura,¹ Aristóteles (MARTINS,

¹ De forma correta, um dos pareceristas nos atentou para o fato de que as relações entre pintura e poesia estabelecidas por Horácio pela fórmula *ut pictura poesis*, embora presentes, são feitas de modo esquivo. Segundo ele, Horácio “[n]a abertura do poema, ele realiza por escrito aquilo que diz ser risível na pintura, portanto ironicamente confirmando e desconfirmando as similaridades; já no trecho em que diz *ut pictura poesis*, ele não compara modelos compositivos, mas apenas descreve modelos de contemplação de obras pictóricas, sem dar muita clareza como esses modelos se aplicariam à poesia”. Assim, ainda que haja, de fato, a comparação entre poesia e pintura em sua *Ars Poetica*, Horácio não deixa claro sob quais aspectos ambas as artes podem ser aproximadas.

2008, p. 75-98; MARTINS, 2013a) o faz em diversos momentos, estando um deles na *Poética*, com a observação de que o objeto da imitação deve variar conforme o gênero, tal como ocorre com pinturas:

Os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores: Polignoto representava homens superiores; Pauson, inferiores; Dionísio representava-os semelhantes a nós. (ARISTÓTELES, 1993, 1448a).

Entretanto, é na leitura dos poetas alexandrinos que encontramos a recorrente referência a pintores e escultores – e até mesmo discussões sobre os seus estilos:

Como Propércio olhou para os poetas Alexandrinos como modelos para seu estilo e conteúdo, e como os Alexandrinos escreveram poemas que comentaram obras de artes visuais, é bastante provável que esses predecessores gregos estimularam o interesse de Propércio no que diz respeito aos seus comentários às belas artes. (WILLIAMS, 2006, p. 291, tradução nossa).

Ademais, deve-se considerar que a presença de elementos comuns às artes plásticas na poesia de Propércio também sofreu interferência da significativa mudança estética pela qual passava a cidade romana, no século I a.C. Conforme Roma conquistava novos territórios, principalmente a partir do século II a.C., saqueava, dentre outras coisas, as obras de arte que ali encontravam. Tais obras, em um primeiro momento, significavam antes de tudo um sinônimo de conquista e poder do que um interesse sobre arte (POLLITT, 1978, p. 155)² em si, já que eram representações materiais das conquistas territoriais romanas. Para se ter uma ideia em números da transformação ocorrida no espaço, em 65 anos havia 285 estátuas de bronze, 230 de mármore e 1423 vasos de prata

² “A razão para trazer essas obras de arte para Roma era, em primeiro lugar, para fazer uma ‘impressão visual do seu triunfo e também para ser um ornamento da cidade’” (POLLITT, 1978, p. 155, tradução nossa).

em Roma (POLLITT, 1978, p. 156).³ Encontra-se, como resposta a esta transformação, diversos testemunhos, ora positivos, ora negativos, do impacto que a chegada dessas obras tinha em um povo que até então possuía a severidade e austeridade em alta conta – o que significa dizer que a arte não ocupava, ainda, um espaço capital nas cidades, já que representariam a “futilidade” ou o “lazer” de alguma forma inútil para um povo que se orgulhava da sua *seueritas*. Em Plutarco vemos um relato interessante sobre como um setor da sociedade reagiu à chegada das obras de arte em Roma, obtidas através de saques. Informa o biografista que Marcelo, o saqueador de Siracusa, alimentou o povo romano – até então um povo sem cultura e vulgar, como Eurípides classifica Hércules – com um gosto para o lazer e a fala ociosa e, nesse sentido, teria afetado a opinião corrente sobre as artes e sobre os artistas, fazendo com que o povo passasse a gastar seu tempo discutindo essas coisas (Cf. PLUTARCO, *Marcellus*, 21).

Com o tempo as obras que eram saqueadas incorporaram-se à cultura romana a ponto de, ao final da República, ser possível observar o estabelecimento de um verdadeiro “mercado de arte”, talvez o primeiro de toda a história do Ocidente (POLLIT, 1978, p. 161-162).⁴ Os homens mais ricos e poderosos da República passaram a possuir sua própria coleção, através da qual demonstravam poder econômico e político. Tinham, por consequência, *conneiseurs* e comerciantes a sua volta, como demonstra, por exemplo, a leitura das cartas de Cícero a Ático, bem como a leitura de suas Verrinas. Nessa última, vale lembrar, Verres, um general romano, é acusado de saquear as obras de arte das cidades gregas que conquistava, o que nos elucida a crescente importância que a posse de esculturas e pinturas passaram a possuir na sociedade romana.

³ “Tito Lívio parece nos dar um inventário oficial quando ele menciona o número de estátuas em posse: 285 de bronze e 230 de mármore” (POLLITT, 1978, p. 156, tradução nossa).

⁴ “O que nós viríamos a chamar ‘mercado de arte’ apareceu pela primeira vez na história do Ocidente, e talvez na do mundo, no final da República romana” (POLLITT, 1978, p. 161-162, tradução nossa).

Otávio Augusto, todavia, tomou uma atitude diferente diante das obras de arte que chegavam e que já estavam na cidade, declarando-as “propriedade” pública e passando a usá-las a serviço do principado. No governo de Augusto, a exposição de obras e a produção de imagens estavam necessariamente relacionadas com a ideia de propagação e, por consequência, consolidação de poder. Os saques realizados nas cidades traziam para Roma esculturas e pinturas que, estando publicamente expostas, demonstravam a expansão e dominação territorial do Império, ao passo que a emulação de tais obras por autores romanos ratificava o poder de Augusto, que financiava grande parte da produção imagética e poética. Nesse sentido, as obras de arte, para além de ornamentarem a cidade, assumiram a função principal de passar mensagens de cunho político (Cf. MARTINS, 2011, *passim*; MARTINS, 2017b).

Dito isso, é inegável a constatação de que o mundo visual em Roma passava por uma significativa transformação. Propércio, desse modo, a despeito de seu interesse pessoal, cuja prova mais fiel é sua obra elegíaca, figurava como um dos poetas do círculo de Augusto, o que certamente contribuiu para que obras pictóricas e escultóricas da época aparecessem em suas elegias.

Valendo-se desse contexto, que é tanto teórico, como nos mostrou Aristóteles e Horácio, como histórico, com a mudança estética do espaço romano, nos foi possível analisar algumas de suas elegias, das quais iremos destacar aqui a 1.2, 1.3, 2.6, 2.12, 2.31, 3.9, e, a partir disso, entender qual seria a concepção de arte presente em Propércio.

Da presença das artes visuais na elocução poética: Elegia 1.3

A elegia 1.3 de Propércio é exemplar quando se pretende analisar a presença das artes visuais não de maneira explícita, isto é, através da citação de pintores ou referências às obras, mas, sim, através da construção de imagens poéticas que estão pautadas em iconografias de pinturas e esculturas. Este procedimento se dá, na maior parte das vezes, a partir do retrato de figuras mitológicas, que invariavelmente são comparadas a Cíntia, e possuem, no seu modo de construção, forte qualidade imagética. Tal qualidade, para além do ornamento, dá aos

leitores a capacidade de visualizar a cena que está sendo descrita por Propércio, contribuindo para a construção do *ethos* de seus personagens e da sua própria concepção poética.

Na terceira elegia de seu primeiro livro, o elegíaco nos apresenta, logo de início, três exemplos mitológicos,⁵ ou símiles, que se mostram como tais pelo uso do comparativo *qualis*, e acabam, assim, por inserir o leitor num universo mitológico único, visto que o objeto de comparação, Cíntia, é de alguma forma adiado para o final da primeira parte. Ou seja: quando se inicia a leitura da elegia há primeiro a apresentação do universo mítico para só depois, nos últimos dois versos da dessa parte, a figura de Cíntia aparecer como o objeto de comparação. Os leitores, nesse sentido, são convidados a contemplar antes o mundo amplo do mito, heroico e superior, para só depois esse mundo se reduzir para a figura de Cíntia (CURRAN, 1966, p. 191),⁶ que representa uma situação mundana, como é próprio do gênero elegíaco.

Assim, a contemplação das heroínas e, em seguida, de Cíntia, é a posição que o leitor obrigatoriamente passa a ocupar – e é esta mesma posição que ocupa Propércio quando chega com “os passos bêbados de Baco” e se depara com Cíntia adormecida. É como se o *ego* elegíaco e o leitor compartilhassem, enfim, a posição de observador diante da mesma cena – a de Cíntia dormindo como dormiam as heroínas mitológicas. Note, por exemplo, a expressão *uisa mihi*, que confirma a posição de observação não só de Propércio, mas também do leitor (sendo *mihi* um pronome possessivo da primeira pessoa do singular, facilmente se opera uma ampliação do pronome da persona elegíaca, Propércio, para quem o lê, nós, leitores).

Faz-se necessário pontuar, todavia, que há uma semelhança entre a *puella* e as três figuras mitológicas que extrapola o fato de estarem dormindo. Todas elas estão construídas de maneira estática, possuindo, nesse sentido, uma espécie de imutabilidade/permanência da obra de arte.

⁵ Para entender o conceito poético-retórico Antigo de *exemplum*, cf. MARTINS, 2009, p. 91.

⁶ “Nós não recebemos nenhum indício, apenas somos convidados a contemplar esse mundo heroico” (CURRAN, 1966, p. 191, tradução nossa).

Explicamos: talvez uma das principais diferenças entre a arte visual e a poética reside na dimensão espacial daquela frente à dimensão temporal desta, o que significa dizer que enquanto a poesia organiza as ações temporalmente, a imagem o faz espacialmente. Por conta disso, quando uma imagem se predispõe a organizar ações temporalmente, ela, muitas vezes, opera uma composição que permita, em uma só cena, traduzir a sequência narrativa a qual faz referência.⁷ O momento escolhido pelo artista que compõe uma pintura ou uma escultura deve ser, portanto, aquele que melhor permita tanto adivinhar um passado como supor um futuro – o que melhor deixa adivinhar a totalidade da ação. Este momento é chamado por Lessing de “o momento fecundo”.⁸ Esta aparente limitação, que se dá muito por conta do suporte material em que está inserida a arte visual, não ocorre na poética, já que não há uma restrição temporal para lhes uma estabilidade e permanência de objetos próprios das artes visuais. Note-se, ainda, que o estabelecimento de sequências narrativas, afinal estamos diante do discurso, logo do *discurrere*. Assim, ao voltarmos à elegia 1.3, observamos justamente que os três exemplos fazem referência a três mitos não de maneira narrativa, isto é, não se busca compor uma sequência de ações das heroínas, mas sim retratá-las a partir de uma única cena, conferindo- os exemplos são construídos com uma sintaxe extremamente comprimida, em que cada um ocupa apenas dois versos – um dístico, o que evidencia a dimensão visual e não narrativa da cena ali construída. Dessa forma, parece-nos que estas cenas “estáticas” dialogam com os epigramas efrásticos clássicos e helenísticos que serviam como linguagem complementar às estátuas e relevos (MARTINS, 2017a). Enfim, são como imagens que passam uma seguida da outra – sendo a última delas a imagem de Cíntia. O acúmulo dessas cenas contribui, pois, para a construção da persona poética por contiguidade.

⁷ Cf. Reflexão feita por Lorenzo Mammi no X Ciclo de Investigações PPGAV/UDESC. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4ORYjj1GT6I&t=848s>. Acesso em: 05 set. 2017.

⁸ Cf. Reflexão feita por Lorenzo Mammi no X Ciclo de Investigações PPGAV/UDESC. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4ORYjj1GT6I&t=848s>. Acesso em: 05 set. 2017.

Especificamente no caso da elegia 1.3, nos três primeiros *exempla* mitológicos, constrói-se uma referência aos mitos em que homens, quando observam mulheres dormindo, acabam sendo seduzidos e fascinados por tal imagem. Ao olharmos para a produção de pinturas e esculturas, observamos que a iconografia de Ariadne dormindo é muito recorrente, variando principalmente entre o abandono de Teseu e a chegada de Baco. Da mesma maneira, Edônide representa uma bacante, também invariavelmente retratada adormecida e sendo encontrada por sátiros ou por simples passantes. Embora nenhuma obra de arte com Andrômeda adormecida tenha chegado até nós, é dentro do paradigma estabelecido pelos dois outros exemplos, o da sedução amorosa pela observação da amada, que essa figura está inserida. Por conta disso, é bastante possível que Propércio esteja, aqui, inventando uma composição que poderia ser facilmente visualizada pelo seu público, especialmente porque diz respeito ao momento do mito em que Andrômeda, após ser libertada dos rochedos por Perseu, desfalece nos braços do herói e por ele é admirada (VALLADARES, 2005, p. 222).⁹

Não se deseja aqui afirmar absolutamente que o elegíaco copiou uma obra específica, antes, pretende-se propor uma interferência iconográfica de imagens que circulavam amiúde na cidade. Tais obras eram conhecidas não só por Propércio como também por seus leitores, o que possibilitava a identificação das obras de arte com as elegias, permitindo, assim, a visualização daquilo que está sendo dito por Propércio. Esta hipótese ganha força quando observamos esculturas e pinturas cuja iconografia de Ariadne e de bacantes está construída na mesma posição em que estão retratadas na elegia, o que demonstraria que Propércio tinha esse conhecimento imagético em mente e valeu-se dele na construção dos *exempla* míticos. Algumas delas são do período da Grécia Clássica e Helenística, mas este tipo de retrato ganhou

⁹ “É bastante possível que ele está aqui inventando uma composição que poderia ser facilmente visualizada pelo seu público, especialmente pelo fato de que ela pretendia fazer parte de uma tríade cujo motivo iconográfico comum é o da adormecida, sedutora e despida mulher sendo observada por um ávido admirador” (VALLADARES, 2005, p. 222, tradução nossa).

crescente popularidade em Roma, como demonstram as pinturas parietais (MCNALLY, 1985), ou pinturas vasculares, ou esculturas. Vemos abaixo quatro exemplos de imagens, as duas primeiras de Ariadne e as duas últimas de uma bacante, em que é possível observarmos ambas as figuras retratadas tal e qual as encontramos em Propércio:

FIGURA 1 – Pintura Parietal - Afresco de Dionísio e sua *entourage* descobrindo Ariadne adormecida – Museo Archeologico Nazionale di Napoli - MANN 9271¹⁰



Fonte: Foto por Paulo Martins

¹⁰ © IAC – Imagens da Antiguidade Clássica. Disponível em: www.iac.fflch.usp.br, Acesso em: 05 set. 2017.

FIGURA 2 – Pintura parietal - Afresco de Dionísio e sua *entourage* descobrindo Ariadne adormecida - Pompeia, Casa dei Capiteli Colorati - VII,4,31-51 – Museo Archeologico Nazionale di Napoli - MANN 9278¹¹



Fonte: Foto por Paulo Martins

¹¹ © IAC – Imagens da Antiguidade Clássica. Disponível em: www.iac.ffe.ch.usp.br, Acesso em: 05 set. 2017.

FIGURA 3 – Mênade Adormecida, tipo Hermafrodito adormecido – Museu Nacional Arqueológico de Atenas¹²



Fonte: Wikipédia.

FIGURA 4 – Mênade adormecida - Pintura da Casa do Citarista em Pompeia¹³



Fonte: Foto por Paulo Martins

¹² NAMA – Statue of a sleeping Maenad. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:NAMA_-_Statue_of_a_sleeping_Maenad_04.jpg Acesso em: 05 set. 2017.

¹³ © IAC – Imagens da Antiguidade Clássica. www.iac.fffch.usp.br, Acesso em: 05 set. 2017.

Não resta dúvida, portanto, que os exemplos são construídos de maneira visual para o leitor, para que ele possa partilhar com Propércio a observação de Cíntia adormecida. A força visual dos primeiros versos da elegia 1.3 pode ser ainda corroborada se considerarmos que, como bem nos lembra Boucher (1965, p. 266, tradução nossa): “A menção de um gesto, uma pose, ou até um pequeno detalhe poderia facilmente evocar um nome, enquanto um nome poderia evocar uma associação pictórica com uma força que dificilmente poderíamos imaginar.”

Assim estabelecida, a força visual e a dinâmica entre a imagem de Cíntia e a observação de Propércio, e por consequência dos leitores, é corroborada pela parte estrofe do poema.

Então, sem ter perdido ainda meus sentidos,	<i>Hanc ego, nondum etiam sensos deperditus omnis,</i>
Tentei acariciá-la sobre a cama:	<i>Molliter impresso conor adire toro;</i>
E embora Amor e Liber, duríssimos Deuses,	<i>et quamuis duplici correptum ardore iuberent</i>
Me comandassem, preso pelo ardor,	<i>hac Amor hac Liber, durus uterque Deus</i>
A possuí-la ao leito com suave braço,	<i>subiecto lauiter positam temptare lacerto</i>
A beijá-la e depois pegar em armas,	<i>osculaque admota sumere arma manu</i>
Eu não ousava perturbar o seu repouso,	<i>non tamen ausus eram dominae turbare quietem</i>
Temendo as crueldades que eu provara;	<i>expertae metuens iurgia saeuitiae</i>
Assim fiquei eu fixo – olhinhos bem atentos –	<i>sed sic intentis haerebam fixus ocellis</i>
Como Argos sobre os novos chifres de Io.	<i>Argus ut ignotis cornibus Inachidos.</i>

(PROPÉRCIO, 2014, 1.3.11-20)

Por mais que deseje tocá-la, o *ego* elegíaco não ousa perturbar o sono de sua senhora (*non tamen ausus eram dominae turbare quietem*). O último dístico, enfim, confirma a posição de Propércio diante de Cíntia, que é aquela que se tem diante de uma obra de arte visual: contemplação. Isto é evidenciado pelo uso de *fixus ocellis* e corroborado pela introdução de outro *exemplum* mítico, a mito de Argo e Io. O gigante Argos fora encarregado por Hera de vigiar Io. Ele, enquanto dormia, mantinha cinquenta de seus cem olhos abertos. Nesse sentido, pode-se pensar até mesmo em uma construção hiperbólica por parte de Propércio, com a intenção justamente de evidenciar a sua posição de observador diante da cena que está sendo descrita no poema. Se na primeira parte há a construção de Cíntia a partir de três exemplos míticos, que a situam no

campo das artes visuais, e o estabelecimento de Propércio como seu observador, na segunda parte acompanha-se a descrição da “resposta emocional do ego elegíaco frente à visão de Cíntia adormecida” (CURRAN, 1966, p. 190, tradução nossa). Esta resposta emocional, como fica claro com a leitura dessa última parte, é a fascinação e o envolvimento com a imagem, que exerce um poder de sedução diante de quem a observa. Isto, por fim, ratifica a existência, nos vinte primeiros versos, da construção de uma dinâmica própria das artes visuais, que ocorre a partir da posição de Cíntia e Propércio: a *puella* ocupa o lugar da imagem e o *ego* elegíaco o lugar da contemplação que lhe é própria, o que significa dizer que, para além da simples visão, a interação com uma obra de arte visual pressupõe, como toda outra arte, uma resposta emocional que se segue de sua observação. Já chamara atenção para isso Aristóteles, em sua *Poética*, ao dizer que a obra de arte deve suscitar terror ou piedade, gerando uma purificação da alma por meio dessas emoções (ARISTÓTELES, 1993, 1452a4), o que deixa compreender que toda a contemplação artística gera algum tipo de perturbação, ou resposta emocional, diante de quem a contempla.

A contemplação de obras de arte, enfim, parece estar associada à própria contemplação amorosa, pois não somente é isso que vemos no caso específico de Propércio e Cíntia, o amante que observa sua mulher adormecida, como é também isso que podemos observar na iconografia das pinturas e esculturas. Deuses, heróis e Propércio observam suas amadas e é exatamente essa visão que os seduz. Assim, fica evidente que o poeta, para o qual o olhar será guia no amor (“Os olhos são guias no amor”) (PROPÉRCIO, 2014, 2.15. 12), procura aproximar o olhar atento e prolongado que se tem para uma obra de arte ao olhar que se tem para a amada, bem como a resposta emocional que se segue dessas duas experiências – a sedução e o prazer, evocados pela figura dos deuses Líber e Amor, no verso 13.

As duas primeiras partes, enfim, situam Cíntia e Propércio na esfera das obras de arte visuais, o que nos permite afirmar que o poeta, além de associar a visão de uma obra de arte à visão amorosa, confere a Cíntia um caráter fundamentalmente mimético. Isto porque a *domina*, aqui, não se encontra comparada simplesmente a figuras míticas, mas

sim ao modo como tais figuras encontram-se representadas em obras de arte – o que significa dizer que Cíntia não é como essas personagens simplesmente, ela é, sim, como tais figuras estão retratadas em pinturas e esculturas. Dessa forma, observa-se a construção de um símile, de uma mimese e, com isso, o elegíaco nos propõe, como em tantas outras elegias, que se olhe para Cíntia não como figura real, mas, ao contrário, como uma figura mimética – tal como olhamos para quadros e esculturas. Dentre outras coisas, a comparação com obras de arte que retratam cenas mitológicas – e não com cenas mitológicas por si, evidencia que o olhar amoroso que Propércio confere a Cíntia é não outro senão aquele que se tem ao olhar obras de arte.

Por fim, ao considerarmos a característica metapoética do gênero elegíaco latino, entendemos que na elegia 1.3 Propércio constrói seus personagens a partir da iconografia de obras de arte, o que não só possibilita a visualização daquilo que está sendo descrito, mas também contribui para assinalar uma das principais características de sua composição poética: a qualidade mimética da figura de Cíntia.

Da presença das artes visuais na citação de artistas: Elegias 1.2 e 3.9

Nas elegias 1.2 e 3.9 encontramos a citação de pintores e escultores gregos, bem como de suas obras (com a exceção da 1.2, que não faz referência a nenhuma obra específica). O objetivo, então, é entender como Propércio articula cada uma dessas referências dentro de suas elegias, isto é, qual é o significado que essas citações adquirem dentro de sua obra e como elas compõem a visão do elegíaco sobre o próprio fazer artístico.

A primeira a ser observada foi a 3.9, certamente desrespeitando a cronologia, mas obedecendo à importância que as referências aos artistas gregos e suas obras possuem na elegia. Nela, Propércio escreve a Mecenas e opera uma *recusatio*, buscando justificar o porquê de não escrever versos épicos. Nesta justificativa, há presente a ideia de que cada artista deve destinar-se ao que faz de melhor – “nem tudo vem a todos igualmente” (PROPÉRCIO, 2014, 3.9.7). É nesse contexto que Propércio inicia a segunda estrofe, na qual cita Lisipo, v. 9 (Cf. PLÍNIO,

Naturalis Historia, 34.37; 34.40-1; 34.51); Cálamis, v. 10 (Cf. PLINIO, *Naturalis Historia*, 33.156); Apeles, v. 11 (Cf. PLINIO, *Naturalis Historia*, 35.75-6; 35.79-97); Parrásio, v. 12 (Cf. PLINIO, *Naturalis Historia*, 35.64-5; 35. 67-72); Mentor, v. 13 (Cf. PLINIO, *Naturalis Historia*, 33.154); Mis, v. 14 (Cf. PLINIO, *Naturalis Historia*, 33. 155); Fídias, v. 15 (Cf. PLINIO, *Naturalis Historia*, 34. 53-4); e Praxíteles, v. 16 (Cf. PLINIO, *Naturalis Historia*, 35.122-3). Com o cânone de artistas, Propércio procura demonstrar como cada um deles foram expertos em suas respectivas artes, o que justificaria, ao final, a escolha do elegíaco em fazer versos de amor – e não épicos.

O cânone properciano de artistas coloca Lisipo como o primeiro, enfatizando uma característica importante do artista, a saber, uma mimese mais próxima do real, como apontou Williams (2006, p. 294, tradução nossa): “Ele enfatiza o famoso realismo de Lisipo, incluindo seu retrato psicológico e realístico: ‘É glória de Lisipo moldar estátuas com todo fogo da vida’.”¹⁴

Williams chama atenção, dessa maneira, para a característica que chamou de “realismo” – termo, ao nosso ver, inadequado – da obra de Lisipo, a qual Propércio parece fazer referência. Se considerarmos, ainda, o verbo pelo qual Propércio caracteriza o escultor, *effingere*, consegue-se chegar ainda mais próximo da concepção artística presente em Lisipo louvada no início da elegia 3.9. O significado do verbo *effingere* seria tanto o de moldar como o de fingir:

O verbo *fingere* é um dos mais abundantes no léxico da representação, a se levar em conta suas derivações substantiva (*fictio*, *figura*) e verbal (*effingere*, *effigies*). Seu campo possui três frentes possíveis: modelar em barro e em qualquer matéria (*figulus* é o oleiro – *fictilis*, algo modelado no barro); moldar, esculpir, reproduzir traços característicos (daí, *fictor* é o escultor e *figura*, aparência) e, por fim, imaginar, inventar, *fingir* (*fictum* é a mentira e *fictio*, a invenção ou suposição). (MARTINS, 2011, p. 116).

¹⁴ *Gloria Lysippo est animosa effingere signa.*

A constatação, então, de que o verbo *effingere*, utilizado por Propércio, abarca tanto a concepção técnica da arte, que, na escultura é a modelagem com os dedos, bem como a concepção teórica, que é de fingimento da realidade, é particularmente importante para entendermos o conceito chamado por Williams de *realism* na Antiguidade. Na crítica literária moderna, o conceito de realista está invariavelmente diluído na concepção de Realismo do século XIX ou, o que é pior, no entendimento de que uma arte realista necessariamente fala de um sujeito que existiu e que, por meio de sua obra, expressa e narra suas experiências pessoais. Temos o cuidado, então, de deixar claro que “a arte realista” à qual Propércio se refere não é a concepção moderna de realismo (e nem poderia sê-lo por obviedade). É, sim, a concepção Antiga de realismo, chamada por Allen de *sincerity* ou, ainda, de *fides* (ALLEN, 1950). A *fides*, explica o acadêmico, é a impressão de sinceridade suscitada pela própria técnica artística, envolvendo, naturalmente, uma relação entre o artista e o público, cujo estabelecimento se dá pelo estilo da obra de arte.

Esse conceito, aliado ao significado do verbo *effingere*, nos dá a exata noção de que a arte antiga valorizava a técnica artística para que se chegasse numa representação que, justamente, forjasse o real (daí a importância de entendermos que o conceito da palavra *effingere* abarca justamente estas duas noções, isto é, a de técnica e a de fingimento). Assim, poderíamos entender que o dito “realismo” na Antiguidade estaria pautado nestas duas premissas fundamentais: a técnica e o fingimento da realidade que dela advém. Este conceito será retomado adiante, a fim de que, após observarmos mais atentamente os outros artistas citados por Propércio na elegia 3.9, possamos compreendê-lo com mais vagar. Em princípio, nos deteremos nessa ressalva, cuja importância é fundamental para que a palavra realismo não seja mal interpretada, confundindo-se com aquilo que não é.

Propércio, então, ao mencionar o estilo de Lisipo, acaba também por dialogar diretamente com o poeta helenístico Posidipo, que escreveu uma série de nove poemas sobre escultura tendo como elo entre cada um deles a referência ao escultor. Assim como faria Propércio, Posidipo destaca o estilo de Lisipo, encorajando-o contra o que chamou de artistas arcaicos (WILLIAMS, 2006, p. 293).

A menção a um estilo mais próximo do real fez com que fosse possível entender a escolha de Propércio na sua listagem de artistas, já que é uma característica que podemos encontrar em todos eles, em maior ou menor grau. A título de exemplo, tomemos Fídias e Apeles. Este último, vale notar, aparece em mais de uma elegia de Propércio. Na elegia 3.9, vemos as seguintes referências aos dois artistas:

In Veneris tabula summam sibi piscit Apelles por sua Vênus Apeles clama primazia (v. 11)
Phidiacus signo se Iuppiter ornat eburno se enfeita de marfim o Júpiter de Fídias (v. 15)
 (PROPÉRCIO, 2014, 3.9 11 e 15)

Apeles, bem como Lisipo enquanto escultor, era um pintor conhecido por uma pintura extremamente próxima da realidade:

Apeles, um pintor de Cos na época de Alexandre, o Grande, era especialmente famoso pela sua pincelada e *pelo naturalismo da sua cor*.¹⁵ O conceito desse toque (que é o mais natural) deve ter agradado Propércio. (RICHARDSON JR, 2006, p. 151, tradução e grifos nossos).

Apelles era o preferido entre os poetas helenísticos [...] Em Herodas, diz-se que Apeles *pintou a carne de forma que parecia aquecida com a vida*. (WILLIAMS, 2006, p. 294, tradução e grifos nossos).

Para a análise da obra de Fídias, tomemos duas fontes antigas distintas, Cícero e Plínio, bem como de uma fonte moderna, Erwin Panofsky, que comenta a acepção de arte na Antiguidade em seu texto *Idea: A Evolução do Conceito de Belo* (PANOFSKY, 2000). Plínio, na *História Natural*, ao falar de Lisipo, comenta que Fídias teria sido o precursor da escultura grega – e aí podemos observar que Plínio opera também uma listagem dos escultores gregos, atribuindo-lhes valores e comparando-os. Para Plínio, como parece ocorrer com Propércio e com

¹⁵ Para ocorrências que demonstram o reconhecimento do naturalismo presentes na obra de Apeles, cf. PROPÉRCIO, 2014, 3.9.11; PLÍNIO, *Naturalis Historia*, 5.97.

Posidipo, Lisipo é o que mais contribuiu para a perfeição da estatuária, embora Fídias tenha sido o primeiro a explorá-la. Compara, também, Policeto a Fídias, novamente colocando este último como o precursor da perfeição no que diz respeito à escultura (PLINIO, *Naturalis Historia*, 35.49; 35.54; 35.56).

Já Panofsky, ao comentar a crítica platônica à arte de seu tempo, explica que muito provavelmente grande parte dela estava direcionada, ou poderia ser entendida, como uma crítica à obra de Fídias. A crítica platônica reside principalmente no fato de o escultor não estar preocupado com a proporção real e verdadeira dos objetos retratados, mas, sim, com a proporção sensível do objeto, já que era conhecido por distorcer as proporções das figuras a fim de que ao olho humano elas de fato parecessem proporcionais:

Segundo uma poesia conhecida de João Tzetzes, Fídias, que enquanto “ótico” e “geômetra” levava em consideração a redução das coisas situadas a grande altura, acabou por conferir a uma estátua de Atena proporções objetivamente inexatas [...] ora, essa obra poderia ter fornecido a Platão um exemplo típico dessa arte inferior – tem-se quase a impressão de que sua crítica visa explicitamente a escultura de Fídias – que é censurada por querer considerar as deformações de perspectiva e deste modo fazer valer não “as proporções efetivamente existentes”, mas “aquelas que dão a ilusão de serem belas”. (PANOFSKY, 2000, p. 11).

A crítica de Platão, que visaria principalmente o tipo de arte realizada por Fídias, que buscava, como vimos, distorcer as proporções reais em prol de uma aparência sensível harmônica, é surpreendentemente atenuada por Cícero – dizemos surpreendentemente, pois é notório a predileção ciceroniana pelas ideias platônicas. No Orador, Cícero compara o fazer artístico de Fídias ao do próprio orador. Afirma o arpinate que esse escultor quando realizou tanto seu Júpiter como sua Minerva não tinha diante de si modelo que pudesse utilizar a partir do sentido da visão, assim viu-se obrigado a se valer de sua própria mente a fim de usar seu próprio modelo de beleza extraordinária, guardado em sua imaginação (CICERO, 1997, 9).

Com isso, é possível notar que Propércio parece valorizar o que foi chamado de “realismo artístico”, presente principalmente em artistas do período clássico e helenístico grego. Não obstante, isso parece ser também um estilo que busca explorar em suas elegias, já que invariavelmente o elegíaco procura construir suas personagens, Cíntia e Propércio, de maneira bastante próxima ao real – conferindo-lhes não somente traços físicos e de vestimenta, bem como algumas referências históricas e temporais que contribuem para a construção verossímil do que está sendo representado. Diz-se verossímil pois, como dito acima, não se pretende propor que a arte de Propércio, bem como de Lisipo, Fídias e Apeles, seja realista do modo que nós, modernos, tomamos como realista, de modo que toda a carga histórica da palavra favorece a uma má interpretação do conceito de arte antigo. Por conta disso, voltamos à definição de Allen (1950), que matiza de forma excepcional a questão da “impressão de realidade” na Antiguidade.

Como dito acima, a impressão de realidade suscitada pelas obras antigas, sejam elas poéticas, pictóricas ou escultóricas, é um produto do estilo, o que significa dizer que é a mobilização de convenções genéricas visando a uma construção verossímil (ou o mais próximo da realidade possível). Nesse sentido, Propércio parece estar absolutamente consciente desse processo, tanto é que introduz diversos elementos que produzem o efeito de realidade – não com o intuito de que algum de seus leitores realmente os considerassem verdadeiros, mas, sim, que fossem capazes de gerar uma identificação necessária com a realidade – para que fossem possíveis. Assim, o que almeja o elegíaco não é efetivamente descrever suas próprias experiências, mas descrever as experiências amorosas de modo mais realista possível, ou, seguindo a nomenclatura de Allen, do modo mais sincero possível, para que as elegias conseguissem exprimir de maneira fidedigna a própria experiência amorosa:

A função particular da elegia amorosa romana era dar à experiência típica uma forma pessoal, como Propércio e Ovídio mesmo declararam. As suas elegias contam da sua experiência no amor, mas elas são também uma anatomia do amor, cada amante pode reconhecer o seu próprio amor na experiência do poeta. A excelência que

estamos acostumados a achar em Propércio reside na realização vívida e pessoal da convenção [...] *Elas criam a impressão de um sentimento apaixonado, mas nós não devemos esquecer que essa impressão é um produto do estilo.* (ALLEN, 1950, p. 157, tradução e grifos nossos).

O trecho de Allen nos elucida não somente o processo de composição das elegias, mas a própria concepção artística da Antiguidade – que também está presente em Lisipo, Apeles e Fídias – ou, ao menos, assim parece ter sido entendido pelas fontes romanas antigas. O *Orador* de Cícero explica o processo de composição das obras de Fídias de forma muito semelhante a que Allen explica a de Propércio: embora em Cícero esteja presente a concepção da ideia platônica, para a qual Fídias teria olhado ao compor suas obras, o que não está absolutamente presente no trecho de Allen, ambos entendem a composição artística Antiga como uma “apresentação”, diria João Adolfo Hansen, particular que diz respeito a uma experiência coletiva – que, se em Cícero é a *ideia*, em Allen é a simples experiência compartilhada. O que importa destacar é que não há presente o entendimento de que as obras de Fídias, de Propércio ou de qualquer outro escultor e/ou poeta tenham se valido de experiências verdadeiras, de pessoas específicas, mas, sim, que buscaram construir, a partir de uma ideia/experiência comum, um retrato mais “realista”, mais fidedigno, mais verossímil possível. Esta construção, vale dizer, se dá pela técnica de composição, que não somente leva em conta os preceitos genéricos, mas também a própria capacidade do artista em realizá-los, seu *ingenium*.

Em *De Inventione* (CICERO, 1997, 2.2.2-3), vemos mais um relato de Cícero que assegura a concepção artística explicitada acima, elucidada de maneira bastante eficaz por Allen. Neste tratado, vemos Cícero descrever o processo de composição da pintura de Helena, do pintor Zeuxis. Ao observar essas passagens do início do II Livro, podemos afirmar que a beleza pode ser transferida do modelo para a pintura e assim, ao nosso ver, Cícero está delimitando justamente a verossimilhança.¹⁶

¹⁶ “A transferência da verdade para a existência representada, conseguida da observação da realidade concreta, é a delimitação de uma verossimilhança ciceroniana [...] *Mesmo se fosse um retrato de um modelo existente e, como tal, baseado na realidade*

A segunda questão que devemos elucidar sobre o trecho de Cícero diz respeito justamente ao outro elemento apontado por Allen como primordial para entender a arte antiga, em parte responsável pela construção da verossimilhança: a técnica artística. Por exemplo, chama atenção que em Cícero o fato de que Zeuxis tenha a consciência de sua capacidade da técnica para corrigir a realidade – e por isso mesmo não escolhe apenas um modelo, mas cinco, pretendendo, através de sua arte, unir o que há de mais bonito em cada uma delas dentro da obra de arte (MARTINS, 2013a, p. 232). Assim, vemos que este trecho de Cícero, presente em *De Inventione*, assegura a concepção artística antiga, chamada de “realista” por muitos, tal como fora descrita por alguns estudiosos (ALLEN, 1950; MARTINS, 2009; WIKE, 2002), além de nos fazer compreender exatamente a qual arte Propércio parece estar fazendo referência ao citar cada um desses artistas gregos.

A conclusão a que chegamos, então, a partir da análise deste breve cânone properciano de artistas gregos, é que, novamente, a valorização do estilo realista de cada um deles, para além de servir para a *recusatio* épica, indica-nos um estilo que também está presente na própria elegia de Propércio. Se, na elegia 3.9, há a justificativa e a defesa de uma escolha poética, a de fazer elegias, parece-nos natural que encontremos diversas características metalinguísticas, já que, ao fim e ao cabo, é este mesmo o propósito de Propércio com esta elegia: falar de sua arte. Assim, ao destacar os artistas gregos que excederam em suas artes, e ao fazer referência aos seus estilos, como é o caso de Lisipo, o elegíaco está também se referindo ao próprio fazer artístico.

Com esta análise, faz-se possível entender mais claramente a referência a Apeles na elegia 1.2 (Cf. MARTINS, 2016, p. 205-227), em que o elegíaco, ao criticar ironicamente Cíntia pelo excesso de enfeites, compara a beleza sem ornamentos à beleza dos painéis do pintor. Entendemos que a crítica é irônica pois, ao defender a beleza

visual e concreta, ainda sim seria uma representação que, mediada por um pintor; é e sempre será constituída de idiossincrasias, estando, assim, sempre na esfera da verossimilhança, não importa o quanto seja baseada em um modelo – que pode até ser histórico, e não mítico” (MARTINS, 2013a, p. 231, tradução e grifos nossos).

sem ornamentos, Propércio também parece estar defendendo a “arte sem técnica” – o que contrasta absolutamente com a comparação aos painéis de Apeles, cuja característica, como já vimos, era uma técnica que seria capaz de produzir uma obra extremamente “realista”. Este contraste, também presente em outros momentos da elegia, evidencia que, em verdade, Propércio valoriza a técnica artística para a construção de um retrato “realista”, verossímil e fidedigno, bem como faz Apeles. Ainda, evidencia, além do próprio estilo do elegíaco, a condição absolutamente mimética da figura de Cíntia, já que ela é comparada não simplesmente às heroínas retratadas por Apeles, mas à própria representação de Apeles, à própria mimese – bem como mostramos na elegia 1.3. Assim, Propércio nos indica, mais uma vez, que se deve olhar para Cíntia como resultado da representação – assim como olhamos para os quadros de um pintor. Devemos, portanto, entender Cíntia como o resultado de uma técnica artística, cujo intuito é, mesmo, a produção de *fides* a partir de uma representação o mais verossímil possível do que seria a amada.

Da presença das artes visuais como um conceito: Elegia 2.6

A elegia 2.6 é particularmente interessante quanto ao modo como as artes visuais aparecem ali retratadas – já que, ousamos dizer, é a única em que se pode extrair um conceito aparentemente *teórico* de arte, e de sua função, das elegias de Propércio. Isso porque, até aqui, vimos que as referências ao mundo das artes visuais diziam respeito, principalmente, à própria concepção do elegíaco sobre o fazer artístico – seja ele visual ou poético. Nesse sentido, as referências às obras pictóricas e escultóricas, bem como a seus artistas, pareciam estar a serviço da própria concepção poética do elegíaco – e, a partir da análise de cada uma das elegias em que isso ocorria, nos foi possível entender como Propércio, assim como Horácio, considerava a composição poética como muito próxima da composição de pinturas e esculturas.

Em 2.6, entretanto, vemos que há a referência às artes visuais de maneira distinta a começar pela visão pejorativa que transparece dos versos 27-31, acusando os artistas atuais de pintarem e espalharem pelas casas cenas obscenas, responsáveis por corromper as jovens mulheres.

Ademais, pode-se extrair desta crítica um conceito de arte muito próximo ao que encontramos em Aristóteles se pensarmos principalmente na concepção particular do filósofo expressa na *Poética* em relação ao conhecimento adquirido através da apreciação artística. Vamos, todavia, começar pelo início que é verdadeiramente a aparente mudança de opinião de Propércio sobre os artistas e sua produção.

Para entender a crítica que Propércio realiza às artes visuais de sua época, precisamos entender a posição da elegia 2.6 na história entre Cíntia e Propércio. Ainda que não seja absolutamente linear, a narrativa amorosa entre as personagens passa neste momento a retratar a separação de Cíntia e Propércio. A 2.5, com o dístico *nunc est ira recens, nunc est discedere tempus:/si dolor afuerit, crede, redibit Amor*, já nos indica esta separação. É neste contexto que a 2.6 deve ser lida – e, de fato, Propércio inicia a elegia comparando Cíntia às três famosas cortesãs gregas, Laís, Taís e Frine. A comparação serve para criticar Cíntia e seu comportamento despudorado, que, segundo nos conta a elegia 2.5, estaria “na boca de Roma” (*hoc uerum est, tota te ferri, Cynthia, Roma/et non ignota uiuere nequitia?*). Com isso, Propércio passa a atribuir o comportamento devasso de Cíntia à própria crise moral romana – que, no principado de Augusto, fora alvo de crítica e de reforma. Assim, Propércio chega, finalmente, às artes visuais, as quais critica por retratarem cenas obscenas, que não devem ser mostradas às jovens mulheres. Sobre isso, Williams afirma que:

Propércio refere-se ao realismo dos artistas contemporâneos a ele, quando os contrasta desfavoravelmente com pintores mais antigos, observando que *as novas pinturas parietais em Roma têm um impacto muito negativo em seus espectadores já que suas cenas são realisticamente eróticas [...]* O tema básico de Propércio é um ataque à infidelidade sexual, imoralidade e falta de punição, que ele acredita que tais pinturas realistas e imorais incentivem. (WILLIAMS, 2006, p. 300, tradução e grifos nossos).

Fica claro, então, que Propércio acredita que as pinturas não apenas retratam a “crise de costumes morais” romana, mas encorajam-na, sendo responsáveis pela própria corrupção moral. Esta visão, ao que parece, está bastante próxima da visão de Aristóteles, já que pressupõe que o público se compraz da mimese e, a partir disso, aprende com ela – positivamente ou, como é o caso em Propércio, negativamente.¹⁷

No capítulo IV da *Poética* (1993, 1448b14), Aristóteles afirma que os homens sentem prazer com o imitado, que é a obra de arte. Para elucidar tal questão, o filósofo se vale de uma comparação com as artes visuais, cuja contemplação suscitaria prazer. Para ele, o prazer da contemplação da mimese está no fato de que ela é responsável por gerar conhecimento (ARISTÓTELES, 1993, 1448b27-28) sobre o mundo que está a sua volta. Assim, é preciso que o observador estabeleça uma conexão entre a imagem e o que está sendo representado, conseguindo identificá-la como experiência possível e, assim, compreendê-la. O prazer, então, estaria justamente na compreensão que advém da representação:

Assim, não é um conhecimento de primeira mão que a mimese oferece ao espectador, mas tão somente a confirmação de algo apreendido previamente por meio da experiência que então torna-se compreensível pela representação. O prazer oferecido pela mimese é, portanto, o de passar do domínio das ocorrências não aferidas para o conhecimento. (VALLADARES, 2005, p. 214, tradução nossa).

Na *Política*, Aristóteles parece reconhecer que o prazer e o conhecimento adquiridos através da contemplação artística deveriam ser decorosos a cada idade, de sorte que Páuson é contraindicado para educação dos jovens, ao contrário do que ocorreria com a pintura de Polignoto, que por ser elevada, é digna de observação por aqueles que ainda não perfizeram a sua educação (MARTINS, 2008, p. 79).

¹⁷ Para estabelecer a relação entre o que é dito pelo elegíaco e a filosofia de Aristóteles sobre arte, ver: ARISTÓTELES, 1993; VALLADARES, 2005; MARTINS, 2008, p. 75-98; WILLIAMS, 2006 e VELOSO, 2004.

Vemos aqui, então, que Propércio exprime, na elegia 2.6, uma visão muito semelhante a Aristóteles, já que considera que as pinturas seriam responsáveis por ensinar a traição e a obscenidade às jovens romanas (“já corrompeu os nobres olhinhos das jovens/e apresentou-lhes a libertinagem”; PROPÉRCIO, 2014, 2.6, 29-30). Além disso, também se alinha ao pensamento aristotélico quando classifica as pinturas como obscenas, lembrando-nos da divisão de gêneros que Aristóteles opera para a poesia, em superior, inferior e iguais a nós, mas que também abarca a pintura, como fica claro na própria *Poética*: Os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores: “Polignoto representava homens superiores; Páuson, inferiores; Dionísio representava-os semelhantes a nós” (ARISTÓTELES, 1993, 1448a).

A partir deste trecho vemos que Aristóteles, ao dividir os gêneros da poesia, vale-se de uma comparação com pintores, deixando claro que a poesia e a pintura podem retratar homens superiores, inferiores ou iguais a nós. Propércio, então, ao classificar as telas como obscenas, está claramente nos mostrando que a mimese não é, definitivamente, de homens superiores a nós – e por isso mesmo não deveria ser contemplado por mulheres, já que elas aprendem com o comportamento retratado (assim como Aristóteles aconselha aos jovens a não observar as pinturas de Páuson).

Como disse ao início, Propércio, na elegia 2.6, está aparentemente operando uma crítica às pinturas de seu tempo. Todavia, discordando de Williams, tendemos a considerar esta crítica de maneira irônica. Ainda que o gênero elegíaco não seja efetivamente baixo, mas médio, por tratar de pessoas iguais a nós, ele certamente tem diversas passagens eróticas. O retrato de *puellae* sem pudor, que traem e amam muitos homens, é típico do gênero elegíaco – e, se lembrarmos novamente da posição da elegia 2.6, vemos que há uma sequência de elegias que acusam Cíntia de sua infidelidade. Ainda, se voltarmos ao livro I, também conseguimos alguns exemplos em que Propércio destaca a falta de pudor de sua amada, como na 1.1 6-7, em que diz que aprendeu a odiar as moças castas. Na 1.2, ainda, também observamos a presença de rivais, no verso 25, enquanto na 1.8 vemos Propércio acusando Cíntia de ter viajado para as Baías com

outro. Enfim, o que pretendemos propor é que a crítica de Propércio às artes romanas, que retratam moças sem pudor, é também um jogo com a própria matéria de sua poesia – que também as retratam.

Esta hipótese é reforçada pela própria comparação de Aristóteles entre pintores e poetas (ARISTÓTELES, 1993, 1448a), reproduzida acima, e também na fórmula horaciana *ut pictura poesis*, que de alguma forma abarcam de maneira bastante satisfatória a concepção artística na Antiguidade, segundo a qual pintura e poesia estariam, de alguma forma, relacionadas. Sobre essa relação, podemos pensar:

Quando Simônides e Horácio aproximam a pintura da escultura, eles sugerem que *as estruturas de composição de ambas as artes devem ser observadas a partir do mesmo ponto de vista, já que têm o mesmo referente* (objeto de imitação), apenas operando o mesmo mecanismo, imitação, que, no entanto, resulta em diferentes tipos de composição, pois são artes diferentes. [...] *Poeta e pintor compartilham o mesmo conjunto de qualidades* – não há qualidade mostrada por uma que também não é mostrada pelo outro. Então, para Aristóteles, o pintor e o poeta não estão apenas no mesmo nível, mas também a função deles como imitadores é realizada da mesma maneira. (MARTINS, 2013a, p. 223; 225, tradução e grifos nossos).

Essa constatação, nesse sentido, nos dá um breve relato da relação entre pintura e poesia na Antiguidade, visto que se considerava que ambas partiam do mesmo referente, o objeto da imitação, e utilizavam do mesmo mecanismo, a própria imitação. Assim, se é verdade que Propércio alinha-se à filosofia aristotélica, presente tanto na *Política* quanto na *Poética*, ao dizer que a arte pode ensinar, e, portanto, a arte dita despudorada pelo poeta seria a responsável pela corrupção moral das *puellae*, é também verdade que vemos presente em sua poesia o retrato do mesmo tipo de matéria. Então, a única conclusão possível a que podemos chegar é que, ao observarmos o recorrente diálogo que Propércio propõe entre arte poética e visual em sua poesia, mostrando-se absolutamente consciente

da similitude entre ambas, o elegíaco está criticando na pintura aquilo que corresponderia a sua poesia, o que, novamente, nos faz pensar em uma forte ironia presente em tal crítica.

Assim, ao contrário de Williams, cuja opinião é de que Propércio estaria verdadeiramente preocupado com os costumes morais de sua época, tendemos a ler a elegia 2.6 e a concepção artística que nela se exprime como uma *brincadeira*, um *ludus* ou um *iocus* com a própria matéria de sua poesia. A arte, para Propércio, pode sim dar prazer, e pode também ensinar, e a matéria que a elegia fundamentalmente preocupa-se em ensinar é o amor – e o amor jovem, que é naturalmente despudorado e altamente erótico. O elegíaco, então, parece se valer da proximidade entre pintura e poesia apontada por Aristóteles, a saber, a de que ambas são divididas em gêneros e, já que a arte gera conhecimento, cada representação cabe à certa idade e/ou pessoa, para justificar e criticar o comportamento não apenas de sua personagem, Cíntia, mas de outras mulheres na sociedade romana (das quais Propércio se vale para criar sua *puella*). Entretanto, tal crítica nos parece profundamente irônica, já que as telas obscenas que enfeitam os templos são como a sua poesia e retratam a mesma matéria: o amor por uma moça que ensina a odiar a castidade – “até que me ensinou sem pejo a odiar moça casta” (PROPÉRCIO, 2014, 1.1.6).

Da presença das artes visuais na construção de écfrases: Elegias 2.31 e 2.12

As elegias 2.31 e 2.12 operam as artes visuais de maneira distinta das apresentadas anteriormente, motivo pelo qual preferimos tratá-las separadamente. A relação entre pintura e poesia, na Antiguidade, deu-se na maior parte das vezes a partir da construção de écfrases, sendo a primeira encontrada na *Ilíada* de Homero, o escudo de Aquiles (HOMERO, *Ilíada*, 18.478-608). Para entender, então, como Propércio opera a construção de écfrases nas suas elegias, é necessário retomarmos algumas questões concernentes a esse mecanismo poético-retórico tão utilizado na literatura greco-latina.

A primeira questão que devemos ter em mente ao tratarmos dessa matéria é que o conceito de écfrase é inseparável do de descrição, o que também o torna inseparável do de narratividade “de maneira que a écfrase é sempre narrativa” (MARTINS, 2017a, p. 169). Ademais, devemos pensar em dois tipos distintos de écfrase: a *hipotática* e a *paratática*. A écfrase hipotática, ou interventiva, é aquela que se dá pela suspensão da narrativa e de sua progressão natural em que o personagem, ou narrador, é tomado de espanto e/ou fascinação diante daquilo que observa, e nós, leitores, somos convidados a observar aquilo que o personagem vê. Esta observação se dá principalmente porque a écfrase opera a descrição, ou narração, desenvolvendo um tempo e espaço próprios, distintos da narração interrompida. Todavia, não se deve pensar exatamente em interrupção, já que isso “retiraria dela o que possui de movimento” (MARTINS, 2017a, p. 170). Assim:

Creio que na écfrase interventiva trabalha-se com dois movimentos: a) o movimento do fluxo da narração continente e b) o fluxo da própria narrativa ecfrástica. Enquanto o primeiro movimento, isto é, o movimento do fluxo da narração continente tem de ser suspenso obrigatoriamente pela intervenção da écfrase – uma *interventive ekprasis* – o próprio moto da écfrase passa a intervir e nela mesma um movimento passa a ser representado no cerne dessa écfrase hipotática. (MARTINS, 2017a, p. 170).

Já a écfrase paratática, ou autônoma, é aquela que se configura como um gênero poético. Isso se dá por um processo progressivo de independência: embora houvesse, desde o século VI a.C., epigramas que acompanhavam esculturas e pinturas e descreviam-nas, os poetas helenísticos foram responsáveis pela sua autonomização, isto é, descolaram a écfrase das obras e passaram a compor epigramas que descreviam obras de arte sem necessariamente precisar da existência específica de uma. Assim, passaram de “breves legendas que se aplicavam a ‘traduzir’ estátuas” (MARTINS, 2017a, p. 165) para um gênero poético independente. Outra característica importante deste tipo de écfrase é que

o espectador e o leitor se tornam um, já que “os mesmos olhos que leem são os que observam a imagem” (MARTINS, 2017a, p. 166) que está sendo descrita por este tipo epigramático.

Tal divisão, todavia, é pensada para casos ortodoxos, isto é, em que claramente poderíamos dizer: esta é do tipo hipotática, como o fazemos com a descrição do escudo de Aquiles, na *Iliada* de Homero, e esta é do tipo paratática, como o fazemos com os “quadros” de Filóstrato, em *Imagines*. Entretanto, se pensarmos no caso das écfrases de Propércio, conseguiríamos abarcá-las dentro das duas categorias. Se considerarmos, por um lado, que há uma narrativa poética em curso, composta pela sucessão de poemas, que possuem, sim, progressividade, ainda que não linear, teríamos a 2.12 e a 2.31 como uma interrupção no fluxo de tal narrativa, sendo, elas mesmas, outras narrativas que desenvolvem um fluxo temporal e espacial próprios. Por outro lado, podemos considerá-las como poemas autônomos e unitários, o que efetivamente são, e, assim, entendê-las como um gênero independente, isto é, poemas ecfásticos – não estando, portanto, subordinados a qualquer outra narrativa. Consideramos fundamental expor, ainda que de maneira breve, como pensei em cada uma dessas elegias dentro das definições aqui apresentadas de écfrase.

Antes, ainda, cabe dizer que a função da écfrase não é apenas descrever vividamente um objeto, configurando-se também como um elemento de *ornamento* e de *argumentação* do texto:

A figuratividade da imagem descrita [...] não lhe rapta o mesmo tipo de valor, comportando-se em acordo ao *dulce et utile* horaciano, na medida que o *dulce* lhe garante o deleite (*delectare*) textual, produzido por virtudes que lhe emprestam sabor e vividez, enquanto o *utile* lhe advém do caráter probatório e didático (*mouere et docere*) do texto ecfástico, que empresta caráter visual ao texto. (MARTINS, 2017a, p. 170).

Voltando, agora, à elegia 2.12, podemos considerá-la uma écfrase porque, ainda que não se refira a uma obra específica, ou ao menos não se tem como saber se Propércio estaria olhando para uma obra específica (e

nem isso nos interessa), há a descrição da iconografia do Cupido, a partir da qual Propércio justifica o comportamento e a condição do amante. Algumas características importantes dessa elegia devem ser observadas para que se possa considerá-la como uma écfrase, analisando-a mais detalhadamente na sua proximidade com pinturas (MARTINS, 2013b, p. 70). Vejamos:

No segundo verso, a interrogativa direta (*nonne putas*) especifica a possibilidade de julgamento da audiência e insere o leitor (segunda pessoa do singular) no texto, ele que se torna parte do jogo elegíaco, como um juiz ativo e presente (*putas*) do produto poético-pictórico. Além disso, a elegia segue o modelo de convenção da écfrase, pois traz à atenção do interlocutor que está presente na pintura desses versos, expondo didaticamente sua auctoritas dupla: pictórica e elegíaca. (MARTINS, 2013b, p. 83).

Ao retornarmos, então, à distinção entre écfrases hipotáticas e paratáticas, conseguiríamos pensar na 2.12 como uma écfrase hipotática, que suspende a narrativa de Cíntia e Propércio e passa a ser uma outra narrativa – a da descrição das imagens pelas quais o Cupido está retratado. Todavia, como é comum neste tipo de écfrase, vemos que ela mantém uma relação com a narrativa que está suspensa: assim como em Íon (Cf. DUARTE, 2014, p. 35-50), de Eurípedes, em que a écfrase das tapeçarias da tenda “representam a própria ordem da terra que está sendo reestabelecida com o final da tragédia” (MARTINS, 2017a, p. 170), ou mesmo no canto 7 da *Odisséia* (Cf. MARTINS, 2014, p. 19-34; Cf. MARTINS, 2013b), em que a écfrase funciona como a ligação entre o país dos Feácios e Ítaca, a écfrase 2.12 de Propércio relaciona-se com a coleção de poemas, pois descreve vividamente, a partir dos elementos simbólicos presentes na representação pictórica do Cupido, a condição do amante elegíaco retratada nas elegias do Livro I e II.

Tal descrição, ainda, por ser écfrase e, portanto, dar à descrição, que é textual, uma imagem, serviria muito bem para a argumentação dentro da poesia de Propércio, argumentação essa que estaria em função de representar o comportamento amoroso. Assim, ao descrever uma

imagem de maneira ecfástica, Propércio dá ao texto uma imagem – que é absolutamente mais comprobatória e carrega consigo uma capacidade de elucidar o que está sendo escrito no texto.

Entretanto, também poderíamos considerar a 2.12 como uma écfrase paratática, já que, como foi dito, podemos tomá-la como um poema independente e unitário. Devemos, também, considerar a já comentada predileção de Propércio pelos poetas helenísticos, além da já conhecida relação entre o epigrama e a elegia, que são gêneros que tiveram a mesma origem. Sendo assim, parece-nos evidente que Propércio conhecia o gênero ecfástico também como independente, e a composição da elegia 2.12, por se tratar da descrição vívida de obras pictóricas que retratam o Cupido, sem funcionar, necessariamente, como “legenda” para uma obra, pode e deve ser considerada como um exemplo de écfrase paratática.

No caso da elegia 2.31, observamos ser igualmente possível os dois tipos de classificação. Os critérios para classificá-la como hipotática serão os mesmos, ou seja, interrompem o fluxo da narração composta pela coletânea das elegias. Note que, neste caso, vemos que o próprio Propércio nos avisa que haverá algum tipo de interrupção, como nos demonstra a leitura do primeiro dístico:

quaeris, cur ueniam tibi tardior? Area Phoebi Queres saber por que me atraso? O magno César
porticus a magno Caesare aperta fuit. a Febo dedicou um áureo pórtico

(PROPÉRCIO, 2014, 2.31.1-2)

O ego elegíaco, então, apresenta aos seus leitores o motivo de estar atrasado, que será a própria matéria desenvolvida na elegia: a inauguração do Templo de Apolo por César. Para além de ser um indício da transformação visual pela qual passava Roma na época de Augusto, em que pinturas e esculturas estavam dispostas aos olhos de todos – assunto já comentado neste artigo, o aviso de Propércio pode ser entendido como um indício da própria interrupção da narrativa, que dará lugar à écfrase.

Bem como ocorre na elegia 2.12, também podemos considerar a elegia 2.31 como paratática, pelos mesmos motivos já citados e que não retornaremos para não nos fazermos repetitivos. O que é

importante destacar, e que foi objeto de estudo na elegia 2.31, é que nela conseguimos observar que a écfrase, de fato, não se trata apenas de descrição. É aceite que a descrição, embora seja uma definição possível para écfrase, não basta, já que ela se trata da condução dos olhos de alguém para algo realizada pelo enunciador. Explicamos: valendo-se das definições de écfrases feitas por teóricos antigos, Teão, Afítônio, Nicolau e Ps.-Hermógenes, entendemos a definição de écfrase como um “logos periegemático”, ou seja, como uma condução do olhar ao redor de algo, ou, ainda, como um olhar que percorre algo. Valendo-se disso, entende-se que a elegia 2.31 é singular, já que ela efetivamente nos avisa que irá fazê-lo, nos avisa que nos contará sobre uma obra arquitetônica, o Templo de Apolo, que fascinou o enunciador:

O primeiro é a explicitação de um comando ecfástico, isto é, o enunciador se propõe textualmente como alguém que irá dirigir o enunciatário pelos *bosques da ficção*, ou melhor, pelos caminhos e descaminhos da narrativa. [...] Converte-se o enunciador ecfástico nos olhos do enunciatário. Soma o narrador em si mesmo os olhos que lhe são próprios, os do “eu” e os que lhe são alheios, os do “tu” discursivo. (MARTINS, 2017a, p. 180).

Desse trecho compreendemos duas questões importantes sobre a écfrase: a) que ela, na maior parte das vezes, possui um enunciador que se propõe a conduzir a observação e b) que há a união entre enunciador e enunciatário – o que “faz seu discurso ganhar validação argumentativa, já que de saída coopta o enunciatário a ver com seus olhos” (MARTINS, 2017a, p. 181). Se voltarmos, enfim, à elegia 2.31, vemos que Propércio estava absolutamente familiarizado com o conceito de écfrase tal como os Antigos o entendiam, já que não apenas anuncia que irá mostrar ao leitor o Pórtico de Apolo, recém-inaugurado, como efetivamente o descreve de maneira vívida, conseguindo, assim, unir o olhar testemunhal do ego elegíaco com o olhar, digamos, “textual” do leitor. Desta união resulta a visualização daquilo que está sendo narrado textualmente, aproximando, ao máximo, a palavra da imagem. Com isso, Propércio também atinge

seu objetivo argumentativo, tal como afirmamos ocorrer na elegia 2.12, ainda que de maneira distinta. Se, na 2.12, a éfrase assumira função argumentativa dentro da própria experiência amorosa, na 2.31 a éfrase argumenta a favor de um elemento extranarrativo, isto é, o poder de Augusto. Isso porque, ao fim e ao cabo, acaba por promover, mais uma vez, um dos feitos de Imperador – a grande obra arquitetônica do Templo de Apolo, bem como as obras de Míron que ali estavam, e isto é feito a partir da condução do olhar do leitor para a sua grandeza (o que, indiretamente, fala em favor do poder de Augusto).

Conclusões

O objetivo do texto, como já foi dito, foi entender como Propércio articula as referências às artes visuais na sua poesia, buscando, também, compreender a forma como elas se integravam com sua poética. Para isso, realizamos análises das elegias 1.2, 1.3, 2.6, 2.12, 2.31 e 3.9, brevemente comentadas neste artigo, que se valem das artes visuais de maneira distinta, segundo a divisão aqui proposta: as artes visuais na elocução poética; as artes visuais na citação de artistas; as artes visuais como um conceito; as artes visuais na construção de éfrases.

No primeiro caso observamos o uso das artes visuais na construção imagética de suas personagens, Cíntia e Propércio, feitas a partir da iconografia de obras que circulavam no mundo romano e que eram conhecidas pelo público de Propércio. A conclusão a que pudemos chegar a partir desta análise está principalmente no âmbito da compreensão da poética do elegíaco, visto que, além da visualização provocada pela construção dos personagens de forma imagética, Propércio parece também descrever Cíntia como uma obra de arte, como resultado de uma construção poética. Tal interpretação nos leva a outra conclusão: Propércio, assim como Horácio, equipara os dois tipos de mimese, a poética e a visual, entendendo ambas como resultado de uma técnica, de uma *ars*.

O uso das artes visuais na citação de pintores também se mostrou determinante para a compreensão da poética do elegíaco, já que, ao se referir a artistas gregos e seus estilos, acaba por indicar para o leitor não

apenas a sua predileção artística, mas o modo como vê (e realiza) a sua própria arte. Tendo sempre em mente a recorrente metalinguagem da elegia romana, pudemos, através da análise das obras de artistas citados por Propércio, compreender uma característica importante de sua obra: o realismo. Em termos de um conceito artístico que se pode extrair de tal análise, observamos ser ele muito próximo do que ocorre na elegia 1.3, ainda que se manifeste de maneira distinta: Propércio vê a obra de arte, seja ela poética ou visual, como um resultado da técnica do artista, como resultado de sua habilidade em compreender os modelos genéricos e reproduzi-los da forma mais verossímil possível.

Quanto ao que chamamos de “as artes visuais como um conceito”, observou-se como Propércio deixa transparecer de maneira evidente um conceito *teórico* de arte muito próximo da visão aristotélica. Explicamos, antes, a decisão de chamar este tipo de referência às artes visuais pelo nome de “conceito”: ainda que se possa extrair um conceito artístico de todos os usos que o elegíaco faz das artes visuais em sua poética, é na elegia 2.6 em que é possível observar mais claramente a referência a um conceito teórico sobre arte, o que só ocorrera em outros casos de maneira indireta, isto é, a partir da análise que tais referências ganhavam dentro da poética de Propércio. Neste caso, ao contrário, vemos o elegíaco exprimir claramente um conceito artístico presente em Aristóteles, segundo o qual a arte geraria prazer e conhecimento.

Por fim, demonstramos como Propércio parece estar consciente do conceito de *écfrase*, valendo-se dela como mais uma maneira de aproximar poesia e imagens visuais. Sem dúvida, a *écfrase* foi o procedimento em mais larga medida utilizado pelos autores antigos quando se desejava operar a visualização de algum objeto, aproximando o texto, que é lido, da imagem, que é observada. Tal procedimento, então, seria capaz de operar uma visualização diante do que é narrado. A partir da análise das elegias em que há presente a construção de *écfrases*, a conclusão a que pudemos chegar foi como Propércio as utiliza de maneira argumentativa, seja atuando dentro da estrutura narrativa formada pelas elegias, como na 2.12, seja atuando com um propósito extranarrativo, como na 2.31. Neste último caso conseguimos observar como as artes

visuais (e poéticas) carregavam sempre a função de assegurar o poder imperial, principalmente na época de Augusto – na qual Propércio estava escrevendo.

Não pretendemos, entretanto, elaborar um único conceito artístico que estaria presente em Propércio, por dois principais motivos a) ele é um poeta, e não um teórico, o que faz com que as referências a conceitos artísticos não estejam elaboradas a ponto de podermos descrevê-lo como um único, como podemos, por exemplo, em obras como a de Aristóteles e de Platão e b) o conceito de arte em Propércio, por estar diluído entre as suas elegias, mostrou-se vário: elogia uma arte mais próxima do real, alinha-se a alguns conceitos horacianos e aristotélicos, bem como mostra-se versado em convenções poéticas como a éctrase, aproximando o texto da imagem. Assim, se é que se pode tirar uma única conclusão, as referências às artes visuais na poesia de Propércio valem-se de uma premissa artística básica presente na Antiguidade, resumida por Horácio de maneira bastante satisfatória: a poesia é como a pintura. E, para Propércio, a arte visual e a arte poética são decorrência de uma técnica, cujo resultado deve ser o mais verossímil e fidedigno possível, para que possa, como está em Aristóteles, gerar prazer e conhecimento.

Referências

ALLEN, A. W. Sincerity and the Roman Elegists. *Classical Philology*, v. 45, n. 3, p. 145-60, 1950. DOI: <https://doi.org/10.1086/363303>.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. 3. ed. São Paulo: Ars Poética. 1993.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 1981.

BOUCHER, J. P. *Études sur Properce: Problèmes d'inspiration et d'art*. Paris: E. de Boccard, 1965.

CICERO. *Brutus. Orator*. Translated by H. M. Hubbell. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997. (Loeb).

CICERO. *On Invention. The Best Kind of Orator. Topics*. Translated by H. M. Hubbell. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1949. (Loeb). DOI: https://doi.org/10.4159/DLCL.marcus_tullius_cicero-de_inventione.1949.

CURRAN, L. Vision and Reality in Propertius 1.3. *Yale Classical Studies*, n. 19, p. 187-206, 1966.

DUARTE, A. Cena e cenografia no Íon de Eurípedes. *Letras Clássicas*, v. 18, n. 1, p. 35-50, 2014. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v18i1p35-50>.

MARTINS, P. Augusto como Mercúrio enfim. *Revista de História*, São Paulo, v. 176, p. 1-43, 2017b. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2017.116333>.

MARTINS, P. Constructing Cicero. *Nuntius Antiquus*, v. 9, n. 2, p. 221-37, 2013a. DOI: <https://doi.org/10.17851/1983-3636.9.2.221-237>.

MARTINS, P. *Elegia Romana: Construção e Efeito*. São Paulo: Humanitas, 2009.

MARTINS, P. Espelhamento Metapoético: Propércio 1.2 e 2.1. *Revista Organon*, Porto Alegre, v. 31, p. 205-227, 2016. DOI: <https://doi.org/10.22456/2238-8915.61336>.

MARTINS, P. *Imagem e poder: considerações sobre a representação de Otávio Augusto*. São Paulo: EDUSP, 2011.

MARTINS, P. Odisseia 7.79-135: ‘uma éfrase’. *Letras Clássicas*, v.18, n. 1, p. 19-34, 2014. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v18i1p19-34>.

MARTINS, P. *Pictura Loquens, Poesis Tacens*. 2013. Tese (Livre Docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013b.

MARTINS, P. Polignoto, Pauson, Dionísio e Zêuxis – Uma leitura da Pintura Grega Clássica. *PhaoS*, v. 8, p. 75-98, 2008.

MARTINS, P. Uma visão periegemática sobre a éfrase. *Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, v. 29, n. 2, p. 163-204, 2017a. DOI: <https://doi.org/10.24277/classica.v29i2.425>.

MCNALLY, S. Ariadne and Others: Images of Sleep in Greek and Early Roman Art. *Classical Antiquity*, v. 4, n. 2, p. 152-92, 1985. DOI: <https://doi.org/10.2307/25010832>.

OLIVA NETO, J. A. *Dos Gêneros da Poesia Antiga e Sua Tradução em Português*. 2013. Tese (Livre Docência) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PANOFISKY, E. *Idea: a evolução no conceito de belo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PLINIO. *Naturalis Historia, Volume IX: Books 33-35*. Translated by H. Rackham. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1952.

POLLITT, J. The Impact of Greek Art on Rome. *Transactions of the American Philological Association*, v. 108, p. 155-74, 1978. DOI: <https://doi.org/10.2307/284245>.

PROPÉRCIO. *Elegias de Sexto Propércio*. Organização e tradução de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

RICHARDSON, JR., L. *Propertius Elegies I-IV*. Edited, with introduction and commentary by L. Richardson, Jr. Norman. Oklahoma: University of Oklahoma Press and American Philological Association, 2006.

VALLADARES, H. The Lover as a Model Viewer. In: GREENE, E.; ANCONA, R. (ed). *Gendered dynamics in Latin Love Poetry*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2005.

VELOSO, W. *Aristóteles Mimético*. São Paulo: Discurso, 2004.

WIKE, M. *The Roman Mistress: Ancient and Modern Representations*. New York: Oxford University Press, 2002.

WILLIAMS, M.F. Propertius on Art (Prop. III, 9,9-16; II, 3, 41-44; II, 6, 27-34; II, 12, 1-12; II, 31: Epigram, Aristotle, and the New Posidippus). In: DEROUX, C. (ed). *Studies in Latin Literature and Roman History XIII*. Bruxelles: Édition Latomus, 2006.

Recebido em: 21 de fevereiro de 2019.

Aprovado em: 8 de maio de 2019