



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Laura Danielly de Souza Couto

RASTROS DA ELEGIA DE PROPÉRCIO NA LÍRICA DE FRANCESCO PETRARCA

Florianópolis

2022

Laura Danielly de Souza Couto

RASTROS DA ELEGIA DE PROPÉRCIO NA LÍRICA DE FRANCESCO PETRARCA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Dr. Pedro Falleiros Heise

Florianópolis

2022

Laura Danielly de Souza Couto

Rastros da elegia de Propércio na lírica de Francesco Petrarca

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Luiz Henrique Milani Queriquelli

Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Prof.^a Dr.^a Patricia Peterle Figueiredo Santurbano

Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Prof. Dr. Bairon Oswaldo Velez Escallon

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Dr. Pedro Falleiros Heise

Orientador

Florianópolis

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Couto, Laura Danielly de Souza
Rastos de elegia de Propércio na lírica de Francesco
Petrarca / Laura Danielly de Souza Couto ; orientador,
Pedro Falleiros Heise, 2022.
97 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, , Programa de Pós-Graduação em , Florianópolis,
2022.

Inclui referências.

1. . 2. Petrarca. 3. Propércio. 4. Elegia. 5.
Petarquismo. I. Heise, Pedro Falleiros. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em .
III. Título.

Esta dissertação é dedicada as minhas sobrinhas Júlia e Diana, aquelas que brilham em meu coração.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pelo acolhimento e cuidado.

Ao meu pai, pelas risadas e amparo.

Ao meu orientador, Pedro Heise, pelos ensinamentos partilhados e por ter me acompanhado com paciência neste caminho.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, que financiou esta pesquisa, e, conseqüentemente, ao povo brasileiro.

A um certo garoto loiro e de olhos azuis que me ensinou a nunca desistir dos meus sonhos.

Dattebayo!

Os poetas têm permissão para mentir.

(Plínio, o jovem)

Os fracos não entram jamais no reino do Amor.

(Gabriel García Márquez)

RESUMO

O trabalho que ora se apresenta visa discutir a relação da obra *// Canzoniere*, do poeta italiano Francesco Petrarca, com certas elegias do poeta romano Sexto Propércio. Para tal, algumas discussões se fazem necessárias: a construção retórico-poética da ficção, da *persona* elegíaca e os seus lugares-comuns e como estas construções estão emuladas no sistema petrarquista; as imagens das amadas Cíntia e Laura; o *magister amoris* e o *peritus amoris*; e, por fim, a representação do Amor como Eros/Cupido.

Palavras-chave: Petrarca. Propércio. *Canzoniere*. Elegia.

ABSTRACT

The present work aims to discuss the relationship between the work *Il Canzoniere*, by the Italian poet Francesco Petrarca, and the elegies of the Roman poet Sextus Propertius. To this end, some discussions are exposed: the rhetorical-poetic construction of fiction and the elegiac *persona* and their commonplaces and how these constructions are emulated in the Petrarchist system; the images of the beloved Cynthia and Laura; the *magister amoris* and the *peritus amoris*; and, finally, the depiction of Love as Eros/Cupid.

Keywords: Petrarch. Propertius. *Canzoniere*. Elegy.

SUMÁRIO

Introdução	11
PARTE I – A ficção elegíaca e o ideal petrarquiano	16
I – <i>Persona</i> poética de Propércio	16
II – Petrarca e a identidade em crise	20
III – Nem só de lamento vive o elegíaco	29
IV – A <i>persona</i> elegíaca e sinceridade em Propércio	37
PARTE II – Senhoras alegóricas, servos simulados.....	47
I – Cíntia, <i>scripta puella</i>	47
II – Laura e a simulação do amante petrarquista	52
III – Mestres da servidão	60
IV – Flechadas do olhar	73
V – As armas de Eros	77
Considerações finais	91
Referências	95

INTRODUÇÃO

Em 1345, em Verona, durante as suas inúmeras viagens, um poeta e bibliófilo descobriu um acervo de epístolas de Cícero¹, e esta foi uma descoberta de suma importância para a produção literária e filosófica na transição da Idade Média para o Renascimento. No entanto, esta não foi a única descoberta de peso deste homem, pois anos antes, em 1333, em Paris, ele havia encontrado também um códice de Propércio, o que gerou a divulgação da poesia properciana no século XIV.² O nome deste poeta era Francesco Petrarca. Situado cronologicamente às vésperas do Renascimento e considerado um dos primeiros humanistas, Petrarca nunca escondeu a sua admiração pelos poetas da Antiguidade e nem a sua intenção de retomar a poesia na sua forma mais elevada, que, de acordo com ele, consistia no exercício poético no mais puro latim, como trabalhado pelos poetas antigos que tanto estudou e amou. Sendo assim, foi por meio do seu engenho e esforço que se iniciou um movimento de retorno ao passado, às origens clássicas, um retorno às fontes do pensamento e da beleza – ampliando assim a trilha já aberta por Dante alguns anos antes – que perdurou por todo o Renascimento e foi o fio condutor do Humanismo.³

E uma dessas fontes que Petrarca provavelmente retornou e sorveu foi o gênero elegíaco, principalmente a elegia erótica romana. Petrarca era leitor dos elegíacos, tanto que seus primeiros versos foram uma elegia chamada *Breve pangerycum defucte matri*, escrita após a morte de Eletta, a mãe de nosso poeta. Esta elegia possui trinta e oito versos, a mesma quantidade de anos vividos por ela, e é uma oração à finada, em que Petrarca fala da dor da perda e do anseio em torná-la eterna por meio da poesia em uma clara união entre os elementos clássicos e cristãos.⁴ A elegia foi composta no metro da elegia latina, o dístico elegíaco, e isso nos mostra que Petrarca já conhecia e praticava, até certo ponto, as técnicas da tradição antiga desde sua adolescência, visto que *Breve*

¹ DOTTI, 2016, p. 154-155.

² CAPUTO, 2004, p. 108.

³ DELUMEAU, 1994, p. 85.

⁴ Cf. GIANNARELLI, 1979.

pangerycum defucte matri é datada entre os anos de 1318 e 1319, quando Petrarca ainda possuía quatorze anos.⁵

A inclinação petrarquiana de fundir o novo ao antigo jaz na sua própria teoria da imitação, conhecida como *mellificazione*⁶, que Petrarca comenta em *Familiars* 1,8:

reafirmo o seguinte: é sinal de maior refinamento que, como imitadores das abelhas, apresentemos com as nossas próprias palavras os pensamentos, ainda que de outros homens. Além disso, não adotemos nem o estilo deste nem daquele, mas um nosso, forjado a partir de muitos outros. Sem dúvida, é ainda mais fecundo não colher aqui e ali coisas esparsas ao modo das abelhas, mas antes saber também falar por si próprio, conforme o exemplo daquelas larvas não muito maiores, de cujas vísceras se produz a seda; mas isso desde que o sentido seja elevado e verdadeiro, e a maneira de falar ornada. (PETRARCA, 2019, p. 172)

Portanto, segundo ele, o poeta não deve ser apenas como uma abelha que extrai o pólen de uma variedade de flores e produz um mel puramente seu, assim como postulado por Sêneca⁷, mas, complementa sua teoria dizendo que os verdadeiros artistas devem buscar assemelhar-se com o bicho da seda, que, apesar de se alimentar de diferentes substâncias, produz algo novo: a seda, um produto tão diferente que é impossível reconhecer os elementos genéticos anteriores. Entretanto, conforme ressalta Sevcenko:

É preciso, contudo, interpretar com prudência o ideal de imitação (*imitatio*) dos antigos, proposto como o objetivo maior e mais sublime dos humanistas por Petrarca, um de seus mais notáveis representantes. A imitação não seria a mera repetição, de resto impossível, do modo de vida e das circunstâncias históricas dos gregos e romanos, mas a busca de inspiração em seus atos, suas crenças, suas realizações, de forma a sugerir um novo comportamento do homem europeu. Um comportamento calcado na determinação da vontade, no desejo de conquistas e no anseio do novo. Petrarca considerava que a idade de ouro dos antigos, submersa sob o “barbarismo” medieval, poderia e deveria ser recuperada, mas graças à energia e à vontade de seus contemporâneos. Petrarca insistia,

⁵ DOTTI, 2010, p. 32.

⁶ CAPUTO, 2004, p. 64.

⁷ Uma referência à carta 84 de Sêneca a Lucílio, que compara o trabalho do escritor ao das abelhas, citando por sua vez Virgílio, Eneida, 1, 432-433.

inclusive, em que o próprio latim degenerado, utilizado pela Igreja, devia ser abandonado em favor da restauração do latim clássico dos grandes autores do período pagão. (SEVCENKO, 1986, p. 15)

Petrarca é um poeta com uma extensa lista de obras escritas em latim e nelas é bem clara a influência de poetas e filósofos como Sêneca, Horácio, Boécio, Virgílio, e os seus amados Cícero e Agostinho, uma vez que o próprio Petrarca deixou isto explícito diversas vezes, como escreve numa carta endereçada a Boccaccio:

Li Virgílio, Horácio, Boécio e Cícero, não uma única vez, mas mil, e não os li apenas com olhos corridos, mas meditando e estudando com infinito cuidado. Devorei-os pela manhã, para digeri-los à tarde; engoli-os na juventude, para ruminá-los na velhice. E eles entraram em mim com tanta familiaridade e a tal ponto penetraram na minha memória e no meu sangue, e se misturaram com meu engenho, que, se no futuro não os lesse mais, ainda assim permaneceriam para sempre em mim, tendo projetado raízes na parte mais íntima de minha alma. (*Familiars*, XXII, 2, 12-13⁸)

Ironicamente, apesar de ter trabalhado a vida inteira em diversos textos compostos em latim, a obra que o imortalizou como grande poeta não foi redigida neste idioma, mas sim no *volgare* toscano, e esta obra é *Il Canzoniere*.

Deste modo, dentre os poetas elegíacos romanos, nesta pesquisa me proponho a buscar as alusões existentes no *Canzoniere*, de Francesco Petrarca, às elegias especificamente de Sexto Propércio, poeta úmbrio que participou do círculo de Mecenas. Petrarca foi aquele que, de certo modo, reviveu Propércio para modernidade quando encontrou os códices propercianos em Paris, os leu e os copiou e os reapresentou ao seu século. As pistas em alguns momentos são tênues, por isto é necessária cautela; não é uma busca por frases, formas fixas ou palavras em comum, mas de experiências centrais como a solidão, a meditação sobre Amor, morte e melancolia, o Amor mortífero e incompreendido, o desprezo da amada. Em suma, são os lugares-comuns que Petrarca reivindicou, dentro da sua originalidade, e que proporcionou o seu encontro com a tradição elegíaca. No entanto, delimitei-me aqui apenas a quatro pontos: 1) a

⁸ *apud* Dotti (2006).

criação da *persona* poética em ambos os poetas, Propércio e Petrarca; 2) a construção da imagem de suas amadas, Cíntia e Laura; 3) a utilização dos lugares-comuns elegíacos do *peritus amoris* e *magister amoris*; e, 4) a representação do Amor como Eros.

Também considero importante ressaltar o artigo que me estimulou o desejo de aprofundar um pouco mais a relação entre Propércio e Petrarca, que é “Petrarca e Properzio (che d’amor cantaro fervidamente)”, presente no livro “*Nel mio stil frale*”, *saggi di lettura intorno all’opera di Francesco Petrarca*, de Rino Caputo (2004). Foi após uma releitura atenta deste artigo que pude enxergar o que já estava trabalhando inconscientemente: a influência da tradição clássica da Antiguidade nas obras de Petrarca, mais especificamente no *Canzoniere*, que é a obra lírica petrarquiana escrita no italiano mais conhecida.

Todavia, como salienta Caputo, o problema ocorre quando a “relação” entre uma obra petrarquiana e uma obra anterior não é explícita e nem mencionada pelo poeta, como é o caso da analogia com Propércio, dado que, em uma primeira leitura, não podemos captar uma alusão imediata ao poeta elegíaco; no entanto, ela está presente se provocarmos um confronto intertextual dos lugares-comuns da poesia amorosa ou até mesmo um liame hermenêutico da meditação sobre o Amor.

Dessa forma, este trabalho possui uma organização bipartida. A primeira parte, denominada “A ficção elegíaca e o ideal petrarquiano”, se inicia com uma apresentação de nossos poetas e de suas obras; posteriormente, se segue uma breve discussão sobre o gênero elegíaco e seus lugares-comuns que são de suma importância na tecitura deste trabalho; em seguida, a discussão sobre a *persona* poética e a ficção *versus* realidade dentro da poesia – uma discussão na qual nossos poetas e suas obras se encontram – e a sinceridade em Propércio. Sendo assim, nesta primeira parte veremos a construção da *persona* properciana e da sua *puella*.

Os dois primeiros capítulos deste trabalho apresentam um pouco da biografia de nossos poetas, Propércio e Petrarca, apesar de seguirmos a partir deste momento sob o viés da Nova Crítica. Creio ser importante atentarmos antecipadamente sobre quem possivelmente eram nossos poetas, para, dessa

forma, enxergarmos com melhor clareza as suas *personas*. Ainda que nos faltem dados históricos sobre Propércio, o sistema do jogo elegíaco que iremos observar, nos leva a crer que provavelmente ele não era aquele que se mostrou em seus livros, algo idôneo, porém mais convicto acontece com Petrarca, uma vez que, intencionalmente, construiu um ideal sobre si para deixar a sua posteridade.

A segunda parte, chamada “Senhoras alegóricas, servos simulados”, é dedicada à análise das obras de nossos poetas e à construção das imagens de Cíntia e Laura. Desta forma, serão utilizadas elegias selecionadas dos livros 1, 2 e 3 de Propércio – traduzidas por Guilherme Gontijo Flores (2014) – e poemas da primeira parte do *Canzoniere* de Petrarca – na tradução de José Clemente Pozenato (2014) – para, no primeiro momento, vermos como nossos poetas, no intuito de convencer que seus versos de amor eram reais, criaram as suas amadas sob os vultos da erudição técnica, já que para fazer o sistema de suas poesias funcionar precisavam de um objeto de desejo emblemático; à vista disso, Cíntia é uma personagem fundamental para o jogo properciano, do mesmo modo que Laura o é para o sistema petrarquiano. O segundo momento, um tanto delicado, como disse anteriormente, o da intertextualidade entre Petrarca e Propércio, é tênue quando pensamos em formas fixas ou em estilística, porém neste momento atentei a alguns lugares-comuns, como a representação de Cupido e do Amor na poesia de Petrarca que se assemelha ao que foi trabalhado por Propércio em suas elegias.

Assim sendo, muito se conhece do petrarquismo e de sua prodigiosa recepção na poesia amorosa e no Humanismo, entretanto a discussão sobre o petrarquianismo⁹ ainda é rara. Por isto, aqui, tenho como um dos objetivos centrais mostrar como Petrarca resgata as tradições clássicas da elegia properciana – ou como, “*lavora in proprio sul prelievo properziano*”¹⁰ – junto com o outro objetivo de atestar a recepção de Propércio e dos *tópoi* elegíacos no *dolce stil nuovo*.

⁹ Os termos “petrarquiano” e “petrarquianismo” referem-se à própria obra de Petrarca, feita por ele, em suma, o seu labor. Enquanto “petrarquista”, refere-se àquilo que se espelhou nele, ou seja, a sua recepção.

¹⁰ SCARCIA *apud* CAPUTO, 2004, p. 107.

Parte I – A FICÇÃO ELEGÍACA E O IDEAL PETRARQUIANO

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.*

*E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.*

(Fernando Pessoa)

I. *PERSONA POÉTICA DE PROPÉRCIO*

“Fado desse infeliz foi dura moça!”

(Propércio)

Há pouquíssimos documentos sobre a vida de Sexto Propércio. A maior parte, se não o todo, do que sabemos hoje deriva da sua própria obra, das suas descrições sobre ele mesmo, sobre as suas atividades e as da sua família, o que nos faz suspeitar da veracidade dessas informações.

Gian Biagio Conte, em seu livro *Latin Literature: A History*¹¹, nos conta o que, presumivelmente, seria a história de nosso poeta. De acordo com ele, Sexto Propércio nasceu na Úmbria, possivelmente em Assis, entre os anos 49 e 47 a.C. Era de uma família nobre e abastada pertencente à ordem de cavalaria, entretanto, durante a Guerra de Perúsia, a família de Propércio sofreu grandes perdas e confiscos de terras, o que os levou ao declínio e ao empobrecimento, mas não à total pobreza. Com os recursos já limitados, o jovem Propércio partiu para Roma com o significativo intuito de seguir uma carreira jurídica e política. Porém, não existem quaisquer informações sobre a sua carreira na advocacia

¹¹ CONTE, 1999, p. 331-338.

jurídica. Pouco tempo depois, em 29, já o vemos participando dos círculos literários, voltado totalmente, ainda jovem, para a poesia e ligado a uma bela, elegante e inescrupulosa mulher chamada Cíntia, que se tornou a amada do poeta em suas elegias.

Além do relacionamento com Cíntia, outro evento relevante na vida de Propércio foi seu contato com Caio Mecenas, principal conselheiro do imperador Otávio Augusto, e seu famoso círculo. A aproximação a este círculo ocorreu provavelmente em 28, após a publicação de seu primeiro livro, comumente denominado *Cynthiae monobiblos*. É a partir deste momento, segundo Conte¹², que Propércio começa a ter uma familiaridade com outros poetas, especialmente Virgílio, e cria laços estreitos com Ovídio, que pertenceu ao círculo de Messala.

Assim como outros poetas elegíacos, Propércio teve uma vida singularmente breve e, em virtude da falta de informações, não temos um ano ou uma data específica para o seu óbito. Dessa forma, como em seus versos não se encontram menções posteriores a 16 a.C., habituou-se acreditar que a sua morte deve ter ocorrido naquele ano ou no ano posterior; nosso poeta faleceu, então, com cerca de trinta e cinco anos.

Dispomos de quatro livros de elegias de Propércio: o primeiro livro, publicado em 28 a.C., conhecido geralmente pelo nome grego *Monobiblos*, “livro único”. Neste livro encontramos vinte e duas elegias, que variam em extensão entre dez e cinquenta e dois versos. O nome com o qual Propércio inicia o seu primeiro livro é o que move a sua escrita: *Cynthia*, é o amor e o fascínio que o poeta sente por esta mulher que atíça, quase que de modo direto, todas as elegias da sua obra inicial. Propércio, desde a primeira palavra, já indica o tema central das suas poesias. Segundo Guilherme Gontijo Flores, em suas notas na edição brasileira das *Elegias de Sexto Propércio*¹³, o recurso de se abrir o livro com uma palavra sinalizadora vem desde Homero, e também aparece em Virgílio, assim o poeta torna a presença de Cíntia, a bem dizer, quase

¹² *idem*, p. 331.

¹³ FLORES, 2014, p. 323.

onipresente, pois mesmo quando não é citada diretamente, Propércio recorre à sua imagem de forma subjacente.

O segundo livro foi publicado, possivelmente, entre os anos 26 e 25 a.C., e é um texto que ostenta um grande problema filológico de transmissão. Paolo Fedeli, em *Propertio, elegie libro II*, considera a possibilidade de serem dois livros unidos em um. Gontijo Flores¹⁴ afirma que além do problema de divisão do livro, existe também uma confusão entre os manuscritos quanto à divisão dos poemas, o que gera discórdia sobre o número de elegias presentes na obra, bem como seus inícios e seus fins; porém, por mais que a sugestão de divisão do livro seja uma discussão recorrente entre os críticos, ela não é homogênea entre seus apoiadores. Então, apesar da possibilidade da divisão ser grande, utilizamos ainda a sua apresentação unitária e também a partição tradicional dos poemas. Dessa forma, temos trinta e quatro elegias, que possuem de seis a noventa e quatro versos, em um total de cerca de mil e novecentos versos ou um pouco menos de setecentos dísticos elegíacos.

Quanto à temática, Propércio mostra um sinal claro da sua entrada oficial no círculo de Mecenas, pois ele aparece como destinatário da elegia inicial e, no decorrer deste livro, encontramos algumas elegias dedicadas a Augusto e seus triunfos. No entanto, Cíntia, com seus humores e amores, suas deserções e rejeições ainda é o centro do livro. Merece destaque o fato de a sua imagem já aparecer com um estilo especialmente metapoético.

O terceiro livro de Propércio não possui tantos problemas de transmissão como o(s) anterior(es), nele encontramos vinte e cinco elegias, de dezoito a setenta e dois versos, em um total aproximado de mil versos, publicado provavelmente em 22 a.C. Nesta obra nos deparamos com um Propércio já consagrado como o poeta de Cíntia. Ao lado do tema do amor elegíaco, outros temas são explorados pelo poeta, como a fortuna e a ideologia do regime de Augusto, utilizando sempre da ironia para tecer suas análises críticas, o que, segundo Conte¹⁵, era uma indicação clara do caminho que o poeta estava

¹⁴ *idem*, p. 344.

¹⁵ CONTE, 1999, p. 332.

fazendo rumo à sua integração com o regime. Apesar deste “experimentalismo genérico”¹⁶, ainda encontramos elegias nos moldes anteriores dedicadas a Cíntia, mas encaminhadas agora para o rompimento do poeta com sua amada no último poema.

O último livro de elegias de Propércio é composto por onze elegias, mais engajadas e mais longas do que as apresentadas nos anteriores; sua extensão varia entre quarenta e oito versos até cento e cinquenta, totalizando cerca de mil versos. A sua datação é incerta, mas possivelmente não foi publicada antes de 16 a.C. Neste livro, o mais importante a se ressaltar é que a presença de Cíntia já não é mais o centro, tanto que encontramos apenas duas elegias dedicadas a ela, nas quais aparece ora morta, como um fantasma, uma sombra no reino dos mortos que assombra os sonhos do poeta; ora viva, contemplando os esforços do poeta para esquecê-la. Nas demais elegias, Propércio segue o caminho projetado pelos *Aítia*, de Calímaco, e trata de rituais, mitos e política romana. Segundo Gontijo Flores¹⁷, a leitura do livro quatro de Propércio é enigmática, por recorrência da utilização da ironia; é mais questionamentos e desconfortos sobre a obra properciana do que respostas unívocas.

¹⁶ *ibidem*.

¹⁷ FLORES, 2014, p. 415.

II. PETRARCA E A IDENTIDADE EM CRISE

A adolescência me iludiu, a juventude me desencaminhou, a velhice me corrigiu.

(Petrarca)

Ao contrário de Propércio, de quem temos poucas informações sobre a sua vida pessoal, a vida de Petrarca pode ser lida com diversos detalhes, a maioria deixados por ele mesmo em seu vasto epistolário autobiográfico, o que do mesmo modo, nos confere a dúvida sobre a veracidade.

Assim, Francesco Petrarca descende de uma família de tabeliães provinda de Incisa in Valdarno, na Toscana. O pai de nosso poeta, *ser* Petracco, foi condenado injustamente no ano de 1302 e precisou fugir com sua esposa Eletta Canigiani para a cidade de Arezzo. Em 20 de julho de 1304, numa madrugada de segunda-feira, em Arezzo, já no exílio, nasceu o primeiro filho de *ser* Petracco e Eletta: Francesco.

No início de 1305, quando Francesco ainda tinha apenas sete meses de vida, a mãe retornou para Incisa levando o filho consigo e lá permaneceram por seis anos, recebendo visitas esporádicas do pai. Após dois anos nasceu o segundo filho do casal, Gherardo, que se tornou grande amigo e companheiro de Petrarca.

Em 1311, a família se transferiu para Carpentras, no sul da França. Francesco viveu nesta cidade por quatro anos, e foi nela que iniciou seus estudos de gramática e retórica guiados pelo seu primeiro mestre, Convevole da Prato. Os negócios de *ser* Petracco afloraram, o que permitiu que ele proporcionasse ao filho uma boa instrução. *Ser* Petracco nutria uma devoção por Cícero, a qual acabou sendo também transmitida a Petrarca.

Segundo Wilkins,¹⁸ o maior mérito de *ser* Petracco foi o célebre códice de Virgílio ambrosiano que deu ao jovem Petrarca, que elegeu como um de seus

¹⁸ WILKINS, 2003, p. 9.

objetos mais suntuosos e inestimáveis. Em 1316, aos doze anos de idade, Petrarca foi enviado à Universidade de Montpellier para seguir os estudos no direito civil. Para Dotti¹⁹, nesta época, Petrarca, que já sentia germinar uma pujante vocação para a poesia e às letras, foi então de má vontade, lastimando a ausência de seu amado Cícero e dos demais poetas clássicos que já prezava, mas, provavelmente, seguiu por mera obediência ao pai.

Petrarca permaneceu por quatro anos em Montpellier, até julho de 1320. Durante este período, entre 1318 e 1319, a mãe de nosso poeta faleceu. Foi neste penoso momento que escreveu seus primeiros versos poéticos, *Breve pangerycum defuncte matri*. Em 1320, após quatro anos que Petrarca estudava em Montpellier, *ser* Petracco decidiu enviar os filhos Francesco e Gherardo à Universidade de Bolonha. Entretanto, no ano de 1321, ocorre um episódio grave na cidade que originou uma desordem política e causou o embargo das aulas universitárias por mais de um ano. Então, em 1322, Petrarca retornou para Bolonha e, por lá, não se dedicou somente aos estudos do direito, mas também ouviu muito sobre Cícero, Virgílio, Ovídio, entre outros. Em Bolonha, Petrarca faz amizade com Giacomo Colonna, membro de uma importante família romana, a qual será importantíssima em sua vida. Nosso poeta permaneceu em Bolonha até o início de 1326, quando mudou-se para Avignon por causa da morte do pai. Desse dia em diante, abandona completamente os estudos jurídicos. Quando se vê livre finalmente do destino que o pai lhe havia escolhido, Petrarca vai em busca do seu desejo, da sua índole, que o levava a outros caminhos.

Já em Avignon, no dia 6 de abril de 1327, Petrarca viu pela primeira vez a mulher que transforma a sua vida, Laura, numa Sexta-Feira Santa, na Igreja de Santa Clara, mas dela falaremos posteriormente. Em 1330, Petrarca entrou para os serviços de Giovanni Colonna, um dos cardeais mais influentes na cúria papal, indicado por seu amigo Giacomo, irmão de Giovanni. A serviço dele nosso poeta desfrutou de inúmeras viagens pela Europa, onde visitou diversas bibliotecas, conheceu inúmeros políticos e intelectuais célebres da época. Em

¹⁹ DOTTI, 2006, p.30.

1337, após muitas viagens e cansado das confusões da vida pública, Petrarca decidiu morar em Vacluse, no sul da França, conforme relata Dotti:

Petrarca procurava um refúgio como se procura um porto, um refúgio para o cansaço e o desgosto das cidades, de sua corrupção, de seus interesses insuportáveis, de sua vida exaltada e absurda. Desejava, então, um lugar de paz e recolhimento, onde pudesse dar vida finalmente à sua própria missão de intelectual e de humanista, um lugar onde pudesse dedicar-se o mais inteiramente possível aos estudos e à poesia. Desejava, em suma, um lugar adequado para poder promover sua própria inspiração complexa e que pudesse permanecer ligado para sempre ao seu nome. (DOTTI, 2006, p. 67)

Em Vacluse, Petrarca iniciou muitas de suas obras e é nesta cidade que ele tomou as rédeas de sua vida e encontrou a verdadeira liberdade que tanto buscava: a liberdade de compor, estudar, ler, pensar. Enfim, Petrarca começou a traçar o seu ideal de sábio, transformando Vacluse em um mito de uma vida solitária que leva à sabedoria. Três anos depois, na manhã de 1º de setembro de 1340, ele recebeu, simultaneamente, o tão desejado convite para a coroação poética de Roma e de Paris, mas Petrarca optou por Roma. A coroação ocorreu no dia 8 de abril de 1341. Após ser laureado, nosso poeta se tornou mais conhecido e estimado pela sociedade culta da época, possuindo muitos admiradores e discípulos. Neste mesmo ano, antes da coroação, Petrarca conheceu Boccaccio, com quem já trocava cartas²⁰, e que se tornou um grande amigo e dedicado leitor e crítico da obra petrarquiana. Essa amizade durará até o fim da vida e será essencial na produção poética de ambos.

Após a coroação em Roma, Petrarca passou um tempo em Parma, onde deu continuidade a suas obras. Em 1342, iniciou a organização do que seria o *Canzoniere*. O ano de 1348, que foi um dos mais dolorosos para o nosso poeta, pois chegou também com ele a peste, deu início a um luto profundo na vida de Petrarca - muitos amigos morreram, inclusive a sua amada Laura.

²⁰ WILKINS, 2003, p. 113.

Em 1353, Petrarca fixou-se em Milão. Como já estava com a idade avançada, começou a aceitar poucas missões diplomáticas e iniciou a sua busca pela “vida comum” e pela construção do seu “ideal de sábio”; foram oito anos em Milão, serenos e produtivos, onde deu continuidade a diversas obras como: *Sine nomine*; *De remediis*; *De otio*; *De vita solitaria*; que são tratados morais; trabalhou também nas suas obras de reflexões amorosas como os *Triunfos* – poema alegórico composto na *terza rima* dantesca, e assim como o *Canzoniere*, também escrito no volgare, o poema é dividido em seis visões que o poeta teve enquanto sonhava, assim temos seis Triunfos, cada alegoria derrota a anterior, do modo que o Triunfo do Amor é triunfado pela força alegórica do Triunfo da Castidade, que por sua vez, é vencida pela Morte; a Morte é vencida pela fama; a Fama é conquistada pelo Tempo; e o tempo é superado pela Eternidade. No entanto, ao contrário do *Canzoniere* os Triunfos estão inacabados – e, a partir de 1356, dedicou-se à redação do *Canzoniere*.²¹ Em 1361, já com cinquenta e sete anos, mudou-se para Veneza e permaneceu por lá por sete anos, de onde então foi para Pádua. Em 1370, em uma viagem a Roma sofreu durante o caminho um acidente vascular. Assim, com a saúde muito debilitada, Petrarca se retirou em Arquà, povoado no norte da Itália.

Petrarca morreu entre os dias 18 de 19 de julho de 1374, um dia antes de inteirar setenta anos. Dizem que o encontraram à mesa com a cabeça repousando nos escritos de Virgílio. Nosso poeta foi sepultado numa igreja de Arquà. O que sabemos é que a sua morte teria sido causada por uma possível isquemia cerebral. Seis anos após a sua morte, seus restos foram levados a um sarcófago não muito distante da pequena casa em que passou seus últimos anos de vida. Seus restos mortais também tiveram dificuldade em encontrar a paz. Em 1630 a tumba de nosso poeta foi violada e só foi restaurada em 1843, quando esculpiram o epitáfio escrito por ele mesmo: *Frigida Francisci lapis hic tegit ossa*

²¹ *idem*, p. 183.

*Petrarce/ Suscipe virgo parens animam sate virgine parce/ Fessaque iam terris celi requiescat in arce.*²²

Inspirado pelas cartas do seu amado Cícero, Petrarca compôs seu próprio conjunto de cartas. Escreveu e reuniu suas correspondências em períodos diferentes, que são apresentadas como *Epystolae Familiares* e *Seniles*. Em *Epystolae Familiares*, originalmente chamada de *Epystolarum mearum ad diversos liber*, cujo título foi posteriormente abreviado para *Familiarum rerum libri*, integram trezentos e cinquenta cartas, compostas entres os anos de 1325 a 1361 e divididas em vinte e quatro livros. Entre os anos de 1350 e 1366,²³ Petrarca decidiu revisar e selecionar suas correspondências, e acabou reescrevendo a maioria delas e até inventando novas a fim de comporem cronologicamente a sua trajetória. Algumas composições eram endereçadas ao amigo pessoal do poeta, apelidado de “Sócrates”, outras não tinham destinatário e outras mais eram escritas aos grandes poetas e nomes da Antiguidade – Homero, Sêneca, Cícero, Horácio, Virgílio, Quintiliano, entre outros.

Em 1361, seu querido amigo e principal destinatário das *Familiares*, Ludwing von Beringen, o “Sócrates”, faleceu. Com a morte de Sócrates, as *Familiares* ficam inacabadas, e Petrarca, entre 1361 e 1374, inicia uma nova coletânea intitulada *Rerum senilium libri*, ou as *Seniles*. As cartas agora passam a ser endereçadas maiormente ao seu amigo Nelli, a quem batizou de “Simônides”. Além de Simônides, algumas cartas foram endereçadas, também, ao seu amigo Giovanni Boccaccio. As *Seniles* foram organizadas postumamente por admiradores e amigos do nosso poeta. Nelas estão cento e vinte sete cartas, divididas em dezessete livros.

O décimo oitavo livro da coleção seria a epístola autobiográfica *Posteritati*, composta, provavelmente, em 1367, remodelada e enriquecida entre 1370 e 1372²⁴. Por efeito da morte de Petrarca, em julho de 1374, a *Posteritati* finda

²² “Esta pedra cobre os frios ossos de Francesco Petrarca. Acolhe, ó Virgem Madre, a sua alma, e tu, nascido da Virgem, perdoa-o, e esta alma, cansada já da terra, repouse no alto céu”. (DOTTI, 2006, p. 501)

²³ *Idem*, p. 245.

²⁴ WILKINS, 2003, p. 292.

inacabada, apenas como um esboço. O título desta epístola já nos permite entender o objetivo maior de nosso poeta: deixar uma imagem ideal de si mesmo e de sua vida para a posteridade.

A organização da carta foi pensada por Petrarca de forma tripartida consoante a periodização clássica das três fases da vida: adolescência – até os vinte e cinco anos, juventude – até quarenta e cinco anos – e velhice – após os quarenta e cinco anos. Utilizando destes recursos é que Petrarca tenta transmitir à posteridade a imagem ideal de si mesmo, um autorretrato perfeito da sua personalidade, um exemplo paradigmático de vida que deveria ser imitada, como afirma Dotti:

Com seu grandioso *corpus* epistolar, Petrarca desenha, na verdade, a sua biografia ideal, a biografia do sábio nas tempestades da vida e da história. Trata-se de um propósito longamente meditado: construir em torno da experiência de um homem o modelo de uma existência excepcional, digna de se impor e, se possível, de se imitar. Cada atitude da vida do poeta vem, enfim, analisada em suas mais profundas motivações, e estas expõem, por sua vez, matérias e reflexões mais gerais. Vida e filosofia moral se unem aqui de forma bastante estreita, e, enquanto a realidade serve para discorrer sobre os grandes princípios que a governam, a discussão teórica se nutre de casos concretos do humano e da história. Se numa carta, por exemplo, se fala da peste e da morte que abateu quase toda a Europa, Petrarca não faz outra coisa senão propor uma vez mais a velha questão da miséria do homem, das falácias e ambições que o iludem, da sua esperança efêmera sobre o próprio cenário enganoso do mundo. Se o discurso recai sobre uma das tantas guerras que ensanguentaram a Itália, o grito de “paz” logo se torna uma advertência para aqueles que governavam [...]. Se se fala da corrupção e da desordem da sociedade daquela época, [...] Petrarca não deixa de evocar a Igreja primitiva e a Roma antiga, inexauríveis modelos de suprema liderança na salvação espiritual e na sabedoria política neste mundo. Em resumo: na carta petrarquiana, entra toda a cultura renovada, ou em vias de renovação, do Humanismo, e as cartas imaginárias ou sem destinatário, [...] servem também elas para cobrir muito bem esse universo infinito de temáticas, de debates, de problemas morais velhos e novos. (DOTTI, 2006, p. 249)

Segundo Wilkins²⁵, Petrarca temia que os perversos deturpassem a sua imagem, por isso, dedicou-se grandemente em deixar claro como gostaria de ser

²⁵ *ibidem*.

lembrado. Nada na trajetória de Petrarca foi escrito por acaso, e é exatamente por isto, por esta justeza, que Dotti afirma a existência de uma crise na história de nosso poeta:

Não é possível acreditar, porém, que esse retrato, ou autorretrato, esteja imune àquela inquietude que, como vimos, constitui a nota fundamental da índole e da cultura petrarquiana. O escritor deseja, sim, fazer saltar de seu epistolário o retrato do sábio, mas, na verdade, do sábio que deseja sê-lo, que frequentemente o é, mas que por vezes deixa de sê-lo. (DOTTI, 2006, p. 511)

Sendo assim, a busca ávida pela biografia perfeita custou-lhe muito; o que deveria ser o percurso imaculado se tornou um ninho de dúvidas: ele realmente era quem dizia ser, ou apenas pensava que era?

Bosco reflete sobre isto:

Em quase todas as obras de nosso poeta são descobertas ou estão sendo descobertas dúplices, em alguns casos, triplices redações. Parecem ser estas as melhores condições para se determinar a sua história. Mas, ao contrário, as redações e variantes anteriores nos ajudam pouco ou nada nesses casos. Altamente preciosas para determinar o princípio e o fim de sua cultura, o modo de atuar de seu gosto literário, essas variantes não nos permitiram dizer: eis, nesse período, Petrarca era um homem assim e depois se modificou desse modo e por essas razões. O período no qual ele era, em grande parte, um homem diverso daquele que depois se tornaria, ou não existiu senão na ilusão do poeta, ou não deixou traços literários identificáveis. (BOSCO, 1965, p. 7, tradução minha)

A questão basilar desta desconfiança em relação à autobiografia de Petrarca talvez seja o fato de que ele, constantemente, reescrevia suas cartas e, como já vimos antes, precisou forjar algumas inexistentes, além do fato de que Petrarca era um poeta soberbo, que adorava engrandecer-se. Dessa forma, quando começou a organizar as *Familiars*, em 1360, já não era, por exemplo, o mesmo estudante de direito de 1325 que escrevia de Bolonha, mas era, a essa altura, um homem mais maduro, mais seguro, mais letrado e, por isto, talvez tenha reescrito a história da sua juventude, atribuindo-lhe uma certa maturidade

que na época referida não possuía, mas que tencionou afirmar ter, com o possível intuito de vangloriar a sua imagem tanto como homem quanto como intelectual. Entretanto, Bosco²⁶ afirma que Petrarca nunca deixou de ser o mesmo homem que foi na juventude, e Dotti ainda complementa que todo este empenho era para a sustentação da imagem do sábio impecável que o nosso poeta buscou criar utilizando, para isto, a sua experiência cultural e a sua própria existência:

Petrarca encontrou uma válida sustentação para o projeto do sábio que andava meditando e para cuja realização ele queria prestar a sua experiência cultural e sua biografia [...]. No esquema do sábio, deveria fluir, de qualquer forma, toda a movimentada e frequentemente atormentada existência do poeta. A vida de Petrarca não foi certamente a de Sócrates, que jamais saiu dos muros de Atenas. Os agitados acontecimentos políticos de Florença contribuíram para fazer dele um cosmopolita, florentino de nascimento, mas cidadão do mundo por opção. (DOTTI, 2006, p. 513)

A cisma sobre a veracidade dos fatos morais da vida de Petrarca – e até alguns históricos, como a existência de Laura, que veremos mais tarde – sempre existirá; a ambição pelo retrato perfeito, que o nosso poeta zelosamente se empenhou em construir, acabou não sendo totalmente aceito, pois em vez de o engrandecer acabou pondo em xeque as suas narrativas. Carpeaux traz uma reflexão interessantíssima sobre a personalidade de nosso poeta:

O único centro do seu mundo multiforme é o seu eu, também multiforme. Petrarca era polemista apaixonadíssimo e às vezes grosseiro; gostava de colocar-se a si mesmo no centro dos grandes negócios políticos e diplomáticos, entre Papa, Imperador e o tribuno romano; mas só pôde colocar no centro de tão vasta atividade o seu amor, ele, que era um grande egoísta. Mas a esse egoísmo devemos a sua poesia. O egoísmo de artista ensinou-lhe a escolher cuidadosamente as palavras, buscar rimas musicais, aperfeiçoar o verso. Petrarca, grande poeta, é ainda maior como artista, consciente de fazer arte e só arte. Até nisso é egoísta, possesso do egoísmo da arte. É o primeiro homem que sente a responsabilidade do espírito, do gênio, chamado a desempenhar grande papel nos acontecimentos

²⁶ BOSCO, 1965, p. 7.

deste mundo. Petrarca é o primeiro intelectual moderno. (CARPEAUX, 2007, p. 265)

Apesar de toda esta crise e das incertezas na autobiografia de nosso poeta que possivelmente foi forjada sob a luz da sua ambição e que se assemelha mais a uma narrativa literária em que ele próprio é o personagem e leva uma vida cheia de conflitos, que ama fervorosamente uma única mulher, que permanece fiel às amizades, e que, principalmente, busca a redenção, para o dilema que o persegue por toda a vida: carne *versus* espírito, tudo isto serve, no fim, para torná-lo erudito, o sábio imaculado. Todo este cuidado não é nem de longe falso. Toda a atividade literária de Petrarca foi sistemática e aprimorada com enorme esmero, e o que o tornou grande foi justamente isto: a dedicação à poesia, à arte, e à caça pelos versos perfeitos.

III. NEM SÓ DE LAMENTO VIVE O ELEGÍACO

Só me dói morrer se não for de amor.

(Gabriel García Márquez)

A definição do que é elegia é um tanto problemática desde os seus primórdios até o período romano. De acordo com Pinotti²⁷ 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* 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*

²⁷ PINOTTI, 2002, p. 9.

"flauta", levando de volta o significado para a *performance* acompanhada pelo instrumento de sopro. (PINOTTI, 2002, p. 15, tradução minha)

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 possivelmente,²⁸ 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 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.”²⁹

Com os experimentos de Catulo em meados de 50 a.C., a elegia sofre uma aceleração repentina³⁰ 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 Pinotti³¹, 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 Flores³², 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 *topos* do amor elegíaco tratam do amor que jamais será feliz, o amor que guerreia e

²⁸ *ibidem*.

²⁹ FLORES, 2014, p. 13.

³⁰ PINOTTI, 2002, p. 9.

³¹ *ibidem*.

³² FLORES, 2014, p. 7.

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.”³³ O eu-elegíaco consagra toda sua vida ao Amor e deseja servi-lo, e, para expressar isso, busca alguns lugares-comuns. Gontijo Flores³⁴ resume alguns desses lugares-comuns, que são elementares para a discussão que este trabalho se propõe a fazer; 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 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;

³³ CONTE, 1989, p. 443, tradução minha.

³⁴ FLORES, 2014, p. 8.

- 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”.³⁵

A utilização e o reconhecimento dos lugares-comuns pelos poetas proporcionam a sua obra um diálogo direto com a sua recepção; é o que nos permite, por exemplo, traçar a relação entre Petrarca e Propércio. O emprego de lugares-comuns ou *tópoi* é muito recorrente nas poesias líricas e elegíacas,

³⁵ *idem*, p. 15.

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:

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 inata. (MARTINS, 2009, p. 35)

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* (*zélolis*), 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. (ACHCAR, 2015, p. 29)

Os *tópoi* poéticos que vimos acima são particularmente comuns nas poesias de temática amorosa, e, de acordo com Gontijo Flores³⁶, 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”,³⁷ afirma que

³⁶ FLORES, 2014, p. 9.

³⁷ ALLEN, 1950, p. 146.

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*.

Allen³⁸ 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 tenham 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 leitores. (ALLEN, 1950, p. 157, tradução minha)

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 iuvenes nostro reticere sepulcro:*

³⁸ *idem*, p. 157.

“Ardoris nostri magne poeta, iaces?”

Que amiúde me leia o amante repelido
e encontre auxílio ao conhecer meus males.

[...]

Então te espantarás: não sou poeta humilde,
entre os mais talentosos dos Romanos;
jovens não poderão calar-se ante meu túmulo:
“Grande poeta do nosso ardor, morreste?”

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 iuvenum quo nunc ego saucius arcu
agnoscat flammae conscia signa suae,
miratusque diu 'quo' dicat 'ab indice doctus
conposuit casus iste poeta meos?'*

Leia-me a donzela que não se mantém fria diante da beleza
[do noivo
e o jovem sem experiência tocado de amor
[desconhecido;
e que algum jovem, ferido das mesmas setas com que eu
[sou, agora, ferido,
reconheça sinais que denunciam as chamas que a ele
[o consomem
e diga, largo tempo, com espanto: “Que indícios ensinaram
este poeta a compor as minhas desgraças?”.³⁹

³⁹ OVÍDIO, 2011, p. 137.

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.

IV. A PERSONA ELEGÍACA E A SINCERIDADE EM PROPÉRCIO

Forja elegia, obra enganosa.

(Propércio)

No tópico anterior vimos 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 personalidade.”⁴⁰

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:

⁴⁰ ELIOT, 1920, p. 27, tradução minha.

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.” (ELIOT, 1920, p.30 , tradução minha.)

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 ficção.⁴¹ Esta *persona* vai apresentar um papel essencial na construção do poema⁴², 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 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” assumido. (VASCONCELLOS, 2016. pp. 14-15)

⁴¹ VASCONCELLOS, 2016. pp. 15-16.

⁴² A *persona* também está presente na prosa, entretanto, atentarei aqui somente a sua presença na poesia.

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 irregularidade. (VEYNE, 2015, p. 158.)

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 mundo.”⁴³ Já que o jogo elegíaco exigia que o amor fosse um sofrimento e preenchesse a vida, o amante elegíaco vai 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

⁴³ VEYNE, 2015, p. 184.

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*, 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 necessidade.”⁴⁴ Destarte, a *persona* amorosa de Propércio se edifica neste sistema, e possivelmente Petrarca também o espelha em sua lírica. 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.

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 assumiu um 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 poesias.⁴⁵

⁴⁴ ARISTÓTELES, 1992, p. 451.

⁴⁵ ALLEN, 1950, p. 145-146.

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 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 sinceridade”⁴⁶.

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 Allen⁴⁷, 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

⁴⁶ VASCONCELLOS, 2016, p. 35.

⁴⁷ ALLEN, 1950, p. 157.

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. (“Como sai cara uma só noite no ano inteiro! / Morra quem ama a porta aferrolhada!”, 2.23.11-12) O *Ego* repudia então o *paraklausithyron*. Preocupado com a sua liberdade (“Já que nenhum amante alcança a liberdade, / ninguém é livre se quiser amar”, 2.23.23-24), ele que deseja ser livre, prefere buscar as mulheres também livres (“Eu gosto é da que segue livre, sem seus véus, / nem se cobre de medo por seus guardas”, 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: “Assim tu falas, quando és tema de teu livro / e tua *Cíntia* é lida em todo o Foro?”, 2.24.1-2⁴⁸. 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* (“Se *Cíntia* suspirasse tão fácil por mim, / não me chamavam ‘rei dos libertinos’, / eu não seria infame por toda cidade”, 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 (“e embora ardesse, eu não me enganaria”, 2.24.7). Se *Cíntia* fosse somente sua ele poderia recuperar sua boa reputação.

⁴⁸ As elegias 2.23 e 2.24 apresentam um problema de texto, como utilizo aqui a tradução de Gontijo Flores, também sigo a proposta escolhida por ele, assim os dezesseis últimos versos da 2.23 se unem a 2.24, dessa forma, a elegia 2.23 acaba em 2.24.16.

Outra imperfeição em Cíntia é sua ganância exacerbada (“Ela quer leques só de cauda de pavão / e esfriar as mãos em bolas de cristal, / quer que louco eu procure dados de marfim / e os presentes mais vis da Via Sacra”, 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 (“Portanto não te espante que eu deseje as vis: / desonram menos – meu motivo é leve?”, 2.24.9-10). Entretanto, nos versos finais essas inquietações parecem ser deixadas de lado (“Que eu morra se me importa o gasto! Mas me pejo / por ser joguete dessa enganadora”, 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 (“Cruel é aquela que finge falso Amor a muitos / e assim se enfeita para mais de um”, 2.24.47-48). *Ego* retorna aqui ao *topos* do *foedus et fides*, questionando a lealdade do amor de Cíntia (“Há pouco me louvavas, lias os meus versos: / bateu asas tão cedo o teu Amor?”, 2.24.21-22). Ele, então, decide enfrentar o seu rival (“Que ele concorra em arte ou talento comigo”, 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 (“Mas nem a idade da Sibila há de mudar-me. / Sofro de tudo e nunca uma injúria me muda”, 2.24.33 e 39). Cíntia só irá reconhecer a sua fidelidade e o seu amor quando ele estiver já morto (“Por fim me enterrarás dizendo: “Ah! esses ossos / são teus, Propércio? Ah! foste-me fiel”, 2.24.35-36), e o poeta regressa ao *topos* do *diues amator* (“foste fiel, ah! mesmo sem ter sangue nobre / e antigo, mesmo sem maior riqueza”, 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 (“Não queiras teu enterro entre ricos e nobres: / é duro achar quem colha ao fim teus ossos. / Esse sou eu!”, 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 cultivava 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 Allen⁴⁹, 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

⁴⁹ ALLEN, 1950, p. 157.

não são muito claros quando mudamos nosso foco para outra questão basilar: a imagem de Cíntia. Falarei dela agora.

Parte II – SENHORAS ALEGÓRICAS, SERVOS SIMULADOS

I. CÍNTIA, *SCRIPTA PUELLA*

Cíntia, a primeira – Cíntia será a última.

(Propércio)

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.*

Cíntia, a primeira, me prendeu com seus olhinhos,
um coitado intocado por Cupidos.

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 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 âmagô 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.*

Ai de mim! que não penso nem na mãe querida
se não te tenho – e pouco importa a vida!
Só tu és lar, só tu, ó Cíntia, pai e mãe,
tu – todos os momentos de alegria!

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, 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 Apuleio⁵⁰. 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. 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 antes. (2022, p. 990)

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

⁵⁰ Apuleio. Apologia, 10.

clássica, visto que a técnica properciana foi muitas vezes entendida como verdade.⁵¹

No entanto, é a partir do livro II, de acordo com Wyke⁵², que Propércio começa a abandonar essas estratégias realistas, visto que a presença de destinatários históricos diminui e a frequência da aparição de Cíntia também. Conseqüentemente, 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;*

se ao sono entrega os seus olhinhos relutantes,
poeta encontro novas causas, mil;

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

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

Cíntia vive louvada em versos de Propércio,
se a Fama me aceitar entre os poetas.

⁵¹ WYKE, 1987, p. 48.

⁵² *idem*, p. 47.

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 escrita.”⁵³

⁵³ *idem*, p. 48, tradução minha.

II. LAURA E A SIMULAÇÃO DO AMANTE PETRARQUISTA

*Se Virgilio e Homero houvessem visto
aquele sol que é dado aos olhos meus,
toda a força em dar fama a ele nos céus
teriam posto.
(Petrarca)*

Petrarca, como vimos, era um admirador dos poetas da Antiguidade. O que chamo aqui de *simulação do amante petrarquista* é um dos pontos centrais deste trabalho. É neste lugar que, a meu ver, Petrarca se aproxima mais da tradição clássica da Antiguidade, da *persona* criada pelo poeta para dar sustento a sua narrativa de amante apaixonado, tal como fizera Propércio. O primeiro degrau para a estruturação da simulação do amante petrarquista é considerar a escrita e a organização da obra que é a base de uma parte deste trabalho, o *Canzoniere*.

Petrarca nomeou a compilação de seus escritos em língua vulgar com o título em latim *Rerum vulgarium fragmenta*, porém, com as reedições ficou conhecido como *Il Canzoniere*. Segundo Paola Vecchi Galli em “Onomastica petrarchesca. Per *Il Canzoniere*”, o título *Canzoniere* aparece pela primeira vez no meio editorial em 1515⁵⁴ e tornou-se comum a partir do século XIX. No entanto, durante o decorrer dos últimos vinte e cinco anos do século XIV e durante todo o século XV a coleção de rimas de nosso poeta não recebeu um nome específico⁵⁵. O nome *Canzoniere* nem sempre designava apenas os poemas do *Rerum vulgarium fragmenta*, mas, também, a junção com outra obra do poeta: os *Trionfi*. Assim sendo, de acordo com Galli⁵⁶, tratava-se da compilação de suas obras escritas em vulgar, mas o quando e a razão que levou este título a ser utilizado ainda permanece incerto:

⁵⁴ GALLI, 2005, p. 35.

⁵⁵ *idem*, p. 34.

⁵⁶ *idem*, p. 36.

Certamente esse nome acompanha frequentemente e de bom grado outros títulos do livro de rimas de Petrarca; e alude a uma coesão “material” (mais do que uma unidade estrutural e simbólica) da qual os *Fragmenta* são os principais, mas quase nunca os únicos componentes. Mas se é verdade que, num sentido mais amplo, a palavra é atestada na Itália desde meados do século XV e no contexto aragonês, pergunta-se qual pode ter sido o processo que a levou muito cedo a Petrarca. O que sabemos hoje ainda não é suficiente para resolver o enigma [...]. Petrarca atravessou o caminho deste nome e foi marcado por ele: o *Canzoniere* pertence para sempre, humildemente, à história dos *Rerum vulgarium fragmenta*. (VECCHI, 2005, p. 39)

Podemos enxergar esta obra de várias formas, no entanto, irei ressaltar apenas dois modos de leitura. Por um lado, o *Canzoniere* é uma coletânea de poemas, que foram compostos durante um longo período – cerca de trinta e cinco anos, entre 1330 e 1365.⁵⁷ Cada soneto, canção, sextina, madrigal ou balada pode ser lido separadamente, com seu significado próprio, ou seja, um sistema fechado em si mesmo. Por outro lado, todos esses textos convergem para compor um livro; as individualidades são sobrepostas a uma unidade mais complexa, os dissemelhantes momentos líricos são organizados e compostos numa encadeação orgânica, o que permite que seja definida uma imagem que só se forma a partir de uma leitura ininterrupta e total da obra.

Esses dois modos de leitura correspondem de certa forma à gênese da organização da obra, pois, só surgiu na mente do poeta a ideia de uma ordenação em um critério pré-concebido quando já havia uma quantidade de sonetos escritos, nascidos da trama do dia a dia e de ocasiões diversas.⁵⁸ A sua revisão e estruturação ocorreu em variados momentos. De acordo com Dotti⁵⁹, o *Canzoniere* teve nove redações até chegar a sua forma final. Essa multiplicidade também se espelha no próprio título da obra escolhido por Petrarca, que pretendia criar precisamente um livro, mas que não fosse apenas um livro como também fragmentos, “rimas espalhadas”, com uma narrativa, uma representação ideal, uma história com uma lição moral,⁶⁰ porém é paralelamente também um diário, com reflexões de uma experiência sentimental amorosa

⁵⁷ DOTTI, 2010, p. 77.

⁵⁸ *ibidem*.

⁵⁹ *idem*, p. 476.

⁶⁰ CAPUTO, 2004, p. 40.

conflituante e paradoxal que se desenrolou durante a vida do poeta. É certo que esta dubiedade presente no *Canzoniere* não é algo desprezível. Não existe nada de ocasional nas obras de Petrarca, pois ele certamente permitiu que essa dupla leitura ficasse em seu livro, afinal toda a narrativa e o estilo do *Canzoniere* se constroem dentro de um paradoxo, desde o eu-lírico até a sua musa.

Posto isto, podemos começar a entender a estruturação da simulação do amante petrarquista. Com um *modus operandi* análogo ao da *persona* elegíaca, nosso poeta também cria um eu-lírico no *Canzoniere*. O eu-lírico petrarquista é um personagem criado com uma profunda essência autobiográfica, que lhe concede, sobretudo de forma idealizada, uma dose maior de “realidade”. Assim como em seu epistolário, Petrarca tentou retratar no *Canzoniere* a sua evolução espiritual e de sábio. Dessa forma, o eu-lírico petrarquista do início da obra é diferente daquele que é apresentado ao final, no entanto, umas das questões que não muda é o amor nutrido por Laura. Este é um nome que sempre ecoa na lírica de Petrarca: Laura. Laura é a gênese e o remate, a glória e a ruína, o tangível e o abstrato, sempre assim, viva no paradoxal, uma existência pautada na ambiguidade como Petrarca a idealizou, e ela é, também, o cerne da sua simulação.

Na poesia petrarquista existe uma mulher que provocava sentimentos humanos e pecaminosos, uma mulher que tinha conhecimento do ardor do poeta e continuava a desprezá-lo mesmo assim. No início do *Canzoniere*, a Laura a que somos apresentados foge da amada filosófica e espiritualizada, da *donna angelicata*, que só pode viver nos níveis mais altos de pureza e beatitude. Petrarca, dentro do seu humanismo, empreendeu evidenciar que sua amada era um ser humano de carne e osso, que poderia ser tocada e vista, e era capaz de levar o poeta à perdição. Ela o fazia pecar em seus pensamentos, constantemente ele se sentia atormentado só de lembrar de sua beleza. Laura não era um anjo que o guiava para a salvação, ela era o seu martírio, a sua *via crucis*.

Na tessitura do amor petrarquista, Laura é, como já se sabe, uma das personagens principais, por mais improvável e questionável que seja a sua existência, uma vez que não possuímos provas da sua realidade como mulher,

que teria vivido na mesma época de Petrarca, e que de forma singela teria sido amada sensualmente por ele e por isso celebrada em suas rimas. Também não há provas de que a amada de nosso poeta não fosse real, entretanto a certeza de sua ficcionalidade é maior que a possibilidade de sua existência.

Por cerca de sete séculos a existência de Laura foi investigada e comentada pela vasta crítica petrarquista e ninguém até hoje produziu uma conclusão fundada, apenas proposições hipotéticas que nos levam a desacreditar na possível realidade de Laura. Os resultados negativos de uma investigação secular sobre a sua veracidade são os prenúncios de sua inexistência, e, em último caso, da permanência da dúvida. Dessa forma, é certo que o eu-lírico petrarquista canta uma mulher e por trás da qual se vislumbram os vultos de um objeto de desejo, ou seja, Petrarca mitificou a mulher que possivelmente amou, ou então essa mulher sempre foi uma invenção. Esta cisma é construída a partir dos próprios sonetos do *Canzoniere*, como iremos observar a partir de agora.

No soneto V, encontramos o nome, ainda que de forma não explícita, daquela que irá ser cantata em toda a obra:

*Quando io movo i sospiri a chiamar voi,
e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore,
LAUdando s'incomincia udir di fore
il suon de' primi dolci accenti suoi.*

*Vostro stato REal, che 'ncontro poi,
raddoppia a l'alta impresa il mio valore;
ma: TAcí, grida il fin, ché farle onore
è d'altri homeri soma che da' tuoi.*

*Cosí LAUdare et REverire insegna
la voce stessa, pur ch'altri vi chiami,
o d'ogni reverenza e d'onor degna:*

*se non che forse Apollo si disdegna
ch'a parlar de' suoi sempre verdi rami
lingua mortal presumtiosa vegna.*

Se meus suspiros movo te chamando
pelo nome que no peito tenho escrito,
LAUdativo é o doce som ouvido
lá fora por primeiro começando.

Tua figura REal logo encontrando,
desdobra outras letras do meu dito:
agora basTA – ouço ao fim o grito –
pois não és digno de a estar louvando.

O LOUvor e o decoRO assim ensina
a voz mesma do nome que eu chamo,
ó tu, digna de honra respeitosa:

também Apolo o indiscreto abomina
que alardeie seu sempre verde ramo
com a língua mortal e presunçosa.

Em um método retórico, no qual um nome pode ser formado na combinação de certas sílabas em versos espalhados no soneto, conhecido como acróstico, nos quartetos iniciais o eu-lírico petrarquista nos apresenta o nome de sua amada: Laureta, e no terceto seguinte nos mostra outra associação possível: *laurea*.⁶¹ A interpretação do nome então é dúbia. O primeiro – Laureta – remete

⁶¹ Sigo a leitura de Santagata (2017, p. 73) que considera a combinação dos dois tercetos a palavra *laurea*, sendo formada pelas sílabas destacadas no primeiro verso mais a letra maiúscula do nome de Apolo. Na tradução para o português, Ponzenato parece escolher não levar em consideração a maiúscula do nome de Apolo, formando assim a palavra *louro* já no primeiro terceto, termo que, de todo modo, remete ao deus da poesia.

ao nome de uma mulher, já *laurea*, ao louro, e o seu significado latino, a coroa poética que é fabricada a partir das folhas desta planta e a ligação com o louro se conclui com a presença de Apolo no último terceto. Segundo Marco Santagata⁶², um dos principais especialistas contemporâneos em literatura clássica italiana, principalmente dantesca e petrarquista, em seu livro *Il poeta innamorato. Su Dante, Petrarca e la poesia amorosa medievale*, esta dupla nomeação gera cadeias e variações metafóricas, envolvendo tanto o aspecto sonoro quanto o do significado, que se expandem de forma capilar por todo o *Canzoniere*. O resultado é um grande mito da frustração do amor contrabalançado, às vezes, por uma ideia igualmente mítica de consolo.

Porém, como se constrói este mito? O mito deriva do fato de que Petrarca, provavelmente, projetou a fábula antiga – como é narrada por Ovídio, nas *Metamorfoses* – da ninfa Dafne. Apolo, após se apaixonar por Dafne, começa a persegui-la com o desejo de a possuir, mas a ninfa foge e, temendo perder a sua virgindade consagrada à deusa Diana, roga a seu pai, Peneu, que a socorra, e o pai responde ao apelo da filha transformando-a em um loureiro. Dessa forma, quando Apolo a encontra desejando ainda tê-la consigo, adorna sua cabeça, a lira e a aljava com as suas folhas, e é a partir daí que as folhas de louro, entrelaçadas em uma coroa, se tornaram o emblema dos poetas e generais gloriosos.

De acordo com Santagata⁶³, a lenda de Dafne parece ter sido inventada especialmente para alguém como Petrarca – poeta laureado no Capitólio romano em 1341 e cantor de uma mulher chamada Laura, feminino de louro. A utilização deste mito favorece a Petrarca criar uma dupla interpretação, de um lado temos: Dafne = Laura = louro (loureiro) = grau poético, e de outro: Apolo, amante e protetor da poesia, = Petrarca, amante e poeta. Assim, os segmentos literários e eróticos se embaralham. Laura é inalcançável a Petrarca assim como a ninfa de Ovídio o é para o deus, se tornando, por conseguinte, o objeto de desejo inatingível e indomável de Petrarca. Da mesma forma que Apolo não obtém a sua amada, o nosso poeta também não obtém a dele, o que ocasiona a frustração

⁶² SANTAGATA, 2017, p. 73.

⁶³ *ibidem*.

do desejo insatisfeito. A consolação desta frustração vem da planta louro, que tramada em uma coroa é o símbolo da poesia e da glória literária. Deste modo o símbolo da frustração amorosa também é a sublimação do desejo. Petrarca pode ter escrito versos para tocar Laura, para fazer com que ela retribuísse o seu amor, finalidade esta aparentemente nunca alcançada, porém estes mesmos versos lhe trouxeram o grau máximo de poeta, a laureação.

No *Canzoniere*, o mito de Dafne é tão íntegro e irradiado que corrobora a descrença na realidade de Laura. E isto não é algo exclusivo da crítica petrarquista moderna, uma vez que os próprios contemporâneos de nosso poeta já o questionavam sobre a sua amada, inclusive seu amigo mais próximo, Giacomo Colonna, que não acreditou na veracidade de Laura e parece ter dito que seu amigo não havia se apaixonado por nenhuma mulher, somente pelo loureiro dos poetas e que todo esse amor petrarquista era uma simulação. Também Boccaccio, seu amigo e discípulo do *dolce stil nuovo*, argumentou posteriormente coisas semelhantes, dizendo que o nome de Laura deveria ser interpretado como uma alegoria do grau poético.

O mesmo Petrarca confessa isso em uma carta endereçada a Colonna:

Então, o que você diz? Eu inventei o belo nome de Laura para poder falar dela e porque muitos, graças a ela, poderiam falar de mim; mas que na realidade nenhuma Laura está em meu coração, se não talvez aquele louro dos poetas, ao qual é atestado que eu aspiro por um longo estudo e incansável; e desta Laura viva, por cuja beleza finjo ser tomado, tudo é inventado: fingidos os meus versos, simulados os meus suspiros. (*Fam.* II 9, 18, tradução minha⁶⁴)

Destarte, tudo isto nos mostra a essência poética que originou a simulação do amante petrarquista, desde a escolha do título do *Rerum vulgaria fragmenta*, a organização dos poemas e a sua dupla leitura, até a sua musa mitificada. O amante e a amada petrarquista é, assim como o amante properciano, uma *persona*. Tendo como base, a ficção amorosa elegíaca, Petrarca projetou na sua *persona* a imagem de uma simulação perfeitamente aceita. Ademais, outro paralelo entre Propércio e Petrarca que pudemos observar é a alegoria no nome

⁶⁴ PETRARCA, 1979, p. 714.

de suas amadas, tanto Cíntia como Laura remetem ao deus Apolo, o deus da poesia.

III. OS MESTRES DA SERVIDÃO

*Se alguém das nossas gentes não conhece a arte de amar,
leia este canto; e, depois de o ter lido, entregue-se,
com sabedoria, ao amor.*
(Ovídio)

Na primeira parte deste trabalho vimos que uma das intenções dos elegíacos amorosos era ensinar sobre o amor, melhor dizendo, ensinar como amar. O poeta se torna uma espécie de “professor do amor”, que detém um grande conhecimento sobre este sentimento e também sobre suas artimanhas, o que caracteriza a tópica do *peritus amoris*, pois para se ensinar sobre o amor é necessário antes de tudo tornar-se um perito neste sentimento por meio das experiências vividas. Dessa forma, por causa de toda a sua experiência no campo amoroso, o poeta se considera autorizado a ensinar aos jovens a como conquistar a sua amada, adentrando assim na tópica do *magister amoris*. No entanto, estes ensinamentos não se resumem só a isto, pois o poeta também instrui sobre os sofrimentos e as dores que amar causa. Vejamos então como esses dois lugares-comuns se apresentam na obra de nossos poetas.

Peritus amoris

Propércio começa o seu *peritus amoris* na elegia 1.7, que é endereçada a Pôntico. Este poema é, como diz Gontijo Flores⁶⁵ uma defesa da elegia ante a épica, visto que Pôntico era um poeta épico. Propércio faz uma série de premonições sobre quando o Amor se apossar de Pôntico e como ele não terá mais escolhas a não ser cantar somente sobre este sentimento, abandonando assim seus versos épicos (1.7.15-20):

Te quoque si certo puer hic concusserit arcu

⁶⁵ FLORES, 2019, p. 276.

*(quam nollim nostros te uiolasse Deos!),
longe castra tibi, longe miser agmina septem
flebis in aeterno surda iacere situ;
et frustra cupies mollem componere uersum,
nec tibi subiciet carmina serus Amor.*

Se o menino certo também te flechar
(se ao menos não violasses nossos Deuses!),
dirás adeus quartéis, adeus aos sete exércitos
que jazem surdos no sepulcro eterno
e em vão desejarás compor suaves versos,
pois tardo Amor não te dará poemas.

Estas premonições se concretizam em 1.9, também dirigida a Pôntico, que um tempo depois do poema 1.7 aparece apaixonado. Logo nos dois primeiros versos o poeta já se vangloria de sua previsão (1.9.1-2 e 5-7, grifo meu):

*Dicebam tibi uenturos, irrisor, Amores,
nec tibi perpetuo libera uerba fore:
[...]
Non me Chaoniae uincant in Amore columbae
dicere, quos iuuenes quaeque puella domet.
Me dolor et lacrimae merito fecere peritum:*

Eu te disse, palhaço – Amores chegariam
e não terias mais palavras livres.

[...]

Como as pombas Caônias eu canto no Amor
que jovens cada moça amansará.

Pranto e dor me tornaram perito por mérito

As pombas caônias são uma referência a Dodona, lugar que abrigava um oráculo ao deus Zeus que previa segundo o augúrio de pombas. Assim, o poeta ao se comparar a estas pombas afirma que seus cantos são como previsões sobre o Amor e que se os jovens os seguirem poderão domar qualquer moça (1.9.6). Propércio assume definitivamente o papel de *peritus amoris*, no verso grifado e assim segue os ensinamentos a Pôntico (1.9.11-14):

*Plus in Amore ualet Mimnermi uersus Homero:
carmina mansuetus lenia quaerit Amor.
I, quaeso, et tristis istos sepone libellos,
et cane quod quaeuis nosse puella uelit!*

No Amor melhor que Homero é um verso de Mimnermo:
suaves cantos busca o manso Amor.
Vai, eu te peço, e larga esses tristes livrinhos
e canta algo que a moça queira ouvir!

Assim, Propércio adverte que mais agradará à moça amada os versos sobre o amor do que os versos sobre guerra. Porém, as advertências não acabaram, pois o poeta faz mais previsões sobre o estado amoroso (1.9.18-22):

*Necdum etiam palles, uero nec tangeris igni:
haec est uenturi prima fauilla mali.
Tum magis Armenias cupies accedere tigris
et magis infernae uincula nosse rotae,
quam pueri totiens arcum sentire medullis
et nihil iratae posse negare tuae.*

Não estás pálido, não viste ainda o fogo:
são só fagulhas do teu mal vindouro.
Então preferirás brincar com tigre Armênio

e na roda infernal acorrentar-te
do que sentir na espinha o arco do menino
sem poder negar nada à moça irrosa.

Como Pôntico enamorou-se há pouco tempo seu estado ainda não é grave. Propércio então faz o prenúncio do mau futuro. O poeta, como um *peritus amoris* por excelência, alerta sobre as perturbações do amor que farão Pôntico preferir estar com ferozes tigres e ser acorrentado por conta própria - numa referência ao mito de Ixíon, que após a morte fora acorrentado por Zeus em uma roda de fogo ardente pelo sacrilégio de tentar possuir Hera. Este mito é comumente ligado à tortura e sofrimento mesmo após a morte.

Todas essas aflições são melhores do que ser flechado pelo Amor. A espinha a que o poeta se refere é a espinha dorsal. Ademais, é interessante a acomodação do Amor que Propércio propõe neste verso, já que mostra um outro lugar vital perdido para o Amor além do coração. Esta ideia, Propércio retoma em 2.12.17⁶⁶: “Por que queres morar em minha espinha seca?”. A espinha dorsal é a base central do corpo que possibilita aos humanos se manterem na posição bípede, e, também, por meio da medula espinhal condiciona a comunicação entre o sistema nervoso periférico e central. Dessa forma, quando o poeta diz que o Amor pode apoderar-se desta estrutura, afirma que não só seu coração, mas também seus ossos, nervos, músculos, reflexos etc. serão tomados.

Assim sendo, após se tornar submisso ao amor, Pôntico também se tornará servo da mulher amada. Aqui Propércio já inicia um outro *topos* que é o *seruitium amoris*, mas deste falarei mais tarde.

Concentremo-nos agora a enxergar o *peritus amoris* que Petrarca aparenta ser no decorrer da obra: aquele que possui uma grande perícia, em especial, sobre os sofrimentos amorosos, assim como Propércio. É logo no proêmio do *Canzoniere* que Petrarca dirige-se aos seus leitores (I, 1-8):

⁶⁶ *Quid tibi iucundum est siccis habitare medullis?*

*Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovanile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono,*

*del vario stile in ch'io piango et ragiono
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, nonché perdono.*

Vós que escutais em rima esparsa o coro
dos suspiros com que eu meu ser nutria,
naquele erro em que jovem me perdia,
quando outro eu era do que sou, e coro:

no vário estilo em que eu razoo e choro
entre esperanças vãs, vã agonia,
onde haja quem do amor provou a via,
se não o seu perdão, piedade imploro.

Petrarca roga pela compaixão daqueles que assim como ele sofreram pelo amor, nota-se que a sua experiência, o que ele chama de “giovenile errore”, vem sendo construída desde a sua juventude, assim o próêmio deixa a entender que no *Canzoniere* o leitor encontrará uma sucessão de exemplos sobre o tormento amoroso petrarquiano no decorrer de vários anos, uma vez que segue o modelo praticado pelos épicos antigos, e, possivelmente, tenha sido escrito após a organização da obra. O vário estilo seriam as diversas formas poéticas encontradas no *Canzoniere*, as composições são maiormente sonetos - a forma fixa aperfeiçoada por ele, conhecida hoje como soneto petrarquista -, e também canções, sextinas, madrigais e baladas. Assim, mesmo argumentando, razoando em busca da razão, “ragiono”, o que lhe acomete sempre é o choro

pela agonia que as inúteis esperanças a respeito do amor lhe provocaram durante toda a vida. Dessa forma, é neste apelo a aqueles “chi per prova intenda amore”, que Petrarca leva sob a escolta de sua experiência, no seu *peritus amoris*, o leitor ao conhecimento de todo mal que já o afligiu.

A experiência dos *peritos do amor* é o que irá conduzir os recentes prisioneiros deste sentimento que buscam por ajuda na poesia. Então, os poetas assumirão um novo papel, o de ensinar aquilo que as suas vivências amorosas os treinaram, se transformando em *magister amoris*.

Magister amoris

Propércio e Petrarca são o tipo de *magister amoris* que sempre que possível recomendam aos seus leitores que fiquem longe do amor e de suas artimanhas. A primeira recomendação de Petrarca aparece em LXXXVIII, vv. 9-12:

*Ond'io consiglio: Voi che siete in via,
volgete i passi; et voi ch'Amore avampa,
non v'indugiate su l'estremo ardore;*

ché perch'io viva de mille un no scampa;

Digo a quem nesse rumo se encaminha
que volte atrás; e a quem Amor solapa
que evite ir à extrema consumpção;

estou vivo, mas um em mil escapa.

Este conselho é inclusive muito semelhante ao que Propércio dá aos seus leitores em 1.1.35-38:

*Hoc, moneo, uitate malum: sua quemque moretur
cura, neque assueto mutet Amore locum.
Quod si quis monitis tardas aduerterit auris,
heu referet quanto uerba dolore mea!*

Aconselho, evitai meu mal! Que cada um cuide
do costumeiro Amor sem permutá-lo.
Porém, se alguém não der ouvido ao meu aviso,
ah! com que dor trará minhas palavras!

Além disto, é interessante observar que no volgare Petrarca escreve (LXXXVIII, vv. 9): *Ond'io consiglio: Voi che siete in via*. O verbo *consiglio*, – aconselhar, recomendar – aproxima-se do *moneo* – advertir, dar conselhos – escrito por Propércio em 1.1.35: *Hoc, moneo, uitate malum: sua quemque moretur*. O que é um indicador da tópica do *magister amoris*, pois os professores do amor sempre estão prontos para aconselhar, colocando ao serviço de seus leitores os frutos das suas experiências no campo amoroso.

Dessa forma, Petrarca aparenta ser o *magister amoris* que tenta impedir os que o leem de entrar na escravidão do Amor, por isso, os seus ensinamentos são para que evitem este sentimento e para provar que o Amor é tirano. O poeta se usa como exemplo da humilhação amorosa, coisa que se deve evitar, dado que em CCVII (vv. 53-55 e 97-98) ele nos diz:

*Chi nol sa di chi vivo, et vissi sempre,
dal dí che 'n prima que' belli occhi vidi,
che mi fecer cangiar vita et costume?
[...]
Servo d'Amor, che queste rime leggi,
ben non à 'l mondo, che 'l mio mal pareggi.*

Quem não sabe do que tenho vivido
desde o dia em que aquele belo olhar

me fez mudar de vida e de costume?

[...]

Servo de Amor, que estas rimas lês,

bem não há que do meu mal ganhe a vez.

Todos sabem que após o enamoramento por Laura, o poeta foi mudado pelo mal do amor e não há nada que possa vencer este mal, por isso, é melhor manter-se longe. Caso seus conselhos sejam ignorados o que restará apenas é a vergonha (I, vv. 9-11):

*Ma ben veggio or sí come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me mesdesmo meco mi vergogno;*

Mas bem percebo que todo o povo
fui muito tempo fábula, e frequente
de mim mesmo comigo me envergonho:

Sempre sendo o próprio exemplo, ele declara a frequente vergonha que sente ao olhar para si mesmo, um escravo do Amor, fadado ao sofrimento e, além disto, quando entende que a sua condição o tornou motivo de riso entre o povo.

Em 1.10 Propércio apresenta os seus ensinamentos como *magister amoris*:

*O iucunda quies, primo cum testis Amori
affueram uestris conscius in lacrimis!
O noctem meminisse mihi iucunda uoluptas,
o quotiens uotis illa uocanda meis,
cum te complexa morientem, Galle, puella*

*uidimus et longa ducere uerba mora!
 Quamuis labentis premeret mihi somnus ocellos
 et mediis caelo Luna ruberet equis,
 non tamen a uestro potui secedere lusu:
 tantus in alternis uocibus ardor erat.*

*Sed quoniam non es ueritus concredere nobis,
 accipe commissae munera laetitiae:
 non solum uestros didici reticere dolores,
 est quiddam in nobis maius, amice, fide.
 Possum ego diuersos iterum coniungere amanti,
 et dominae tardas possum aperire fores;
 et possum alterius curas sanare recentis,
 nec leuis in uerbis est medicina meis.
 Cynthia me docuit, semper quaecumque petenda
 quaeque cauenda forent: non nihil egit Amor.*

*Tu caue ne tristi cupias pugnare puellae,
 neue superba loqui, neue tacere diu;
 neu, si quid petiit, ingrata fronte negaris,
 neu tibi pro uano uerba benigna cadant.
 Irritata uenit, quando contemnitur illa,
 nec meminit iustas ponere laesa minas;
 at quo sis humilis magis et subiectus Amori,
 hoc magis effectum saepe fruar bono.
 Is poterit felix una remanere puella,
 qui numquam uacuo pectore liber erit.*

Ah! mas que alegre paz, quando eu testemunhei
 as lágrimas do teu primeiro Amor!
 Ah! recordar tal noite é um prazer alegre
 (ah! como eu a pedia em minhas preces!),

Galo, quando te vi desfalecer no abraço
da tua amada numa longa fala!
O sono me oprimia olhinhos pesados
e em meio ao céu a Lua reluzia,
porém não pude separar-me do teu jogo,
tamanho o ardor das vozes alternadas!

Mas como não temeste confiar em mim,
aceita os dons por partilhar teu gozo.
Não aprendi apenas calar tuas dores:
em mim, amigo, há mais que lealdade.
Eu posso reunir amantes separados
e abro as morosas portas das senhoras,
posso sanar nos outros aflições recentes
e nas palavras trago um bom remédio.
Cíntia ensinou-me o que podemos pedir sempre
e o que evitar – o Amor não me deu pouco!

Cuidado! Evita a briga quando ela está triste,
não fales com soberba, nem te cales;
se acaso ela pedir, não vás fechar a cara,
nem flua em vão a tua fala fácil.
Ela fica irritada quando tu desdenhas;
se ofendes, lança justas ameaças;
mas quanto mais humilde e servil ao Amor,
melhor tu fruirás – e por mais vezes.
Só pode ser feliz com uma amada apenas
quem nunca traz no peito a liberdade.

Este poema é endereçado a Galo. Nele o poeta comemora o encontro do amigo com uma mulher, e então principia mais uma vez os seus conselhos amorosos, mas não sem antes vangloriar-se de seus conhecimentos, Propércio

alega saber conciliar amantes desunidos, também afirma que pode abrir a porta fechada da mulher amada, com isto o poeta afirma que pode superar o *paraklausithyron*, o lamento diante da porta trancada, além de que, também tratar as agonias de uma forma interessante, utilizando as palavras como remédio, ou seja, a sua poesia tem poder de cura. No entanto, tudo isto não é mérito totalmente seu, Propércio tornou-se perito ao ponto de poder ensinar por causa de Cíntia, foi por meio do convívio com ela que ele pode aprender todas essas coisas sobre o Amor.

A elegia segue com as principais orientações do mestre Propércio, as medidas paliativas que o amante deve seguir para não levar a mulher amada à ira. Ele adverte: *tu caue*, tenha cuidado, fuja das brigas, nem fale demais e nem fale pouco, seja comedido para que nada lhe seja negado, e, ao fim, vem o conselho especial: seja submisso. O poeta admoesta sobre a servidão amorosa, pois quanto mais submisso o amante for, mais apazível será a sua *puella*. Dessa forma, os versos finais resgatam o *seruitium amoris*, assim como em 1.9. O amante só alcança a felicidade quando perde a liberdade, em suma, quando se torna escravo de uma única *donna*.

O soneto CLXXIX de Petrarca, é muito semelhante a elegia 1.10 de Propércio, vejamos:

Gêri, quando um ataque tal de ira
minha doce inimiga vem fazer,
um conforto me impede perecer,
graças ao qual a alma inda respira.

*Geri, quando talor meco s'adira
la mia dolce nemica, ch'è sí altèra,
un conforto m'è dato ch'i' non pèra,
solo per cui vertú l'alma respira.*

Ovunque ella sdegnando li occhi gira

*(che di luce privar mia vita spera?)
 le mostro i miei pien' d'umiltà sí vera,
 ch'a forza ogni suo sdegno indietro tira.*

*E cciò non fusse, andrei non altramente
 a veder lei, che 'l volto di Medusa,
 che facea marmo diventar la gente.*

*Cosí dunque fa' tu: ch'i' veggio esclusa
 ogni altra aita, e 'l fuggir val niente
 dinanzi a l'ali che 'l signor nostro usa.*

Quando ela, com desdém, os olhos gira,
 achando minha vida escurecer,
 mostro os meus de tão manso e bom querer,
 que o seu desdém por força se retira.

Não fosse assim eu nunca mais iria
 procurá-la, que o rosto da Medusa
 em mármore mudava quem a via.

Faz assim também tu; está exclusiva
 outra ajuda, e o fugir não tem valia
 frente às asas que nosso Senhor usa.

Este é endereçado a Gêri de' Gianfigliuzzi, e é o único soneto do *Canzoniere* que o eu-petrarquista se coloca como um mestre do amor que difere da construção que vimos anteriormente, ou seja, do *magister amoris* que instrui exaustivamente os seus discípulos a fugirem do amor. Aqui vemos um Petrarca orientando o seu amigo a como apaziguar a ira da sua amada, tal como Propércio com Galo. Aparentemente Gêri havia relatado a Petrarca um desentendimento com a sua amada, possivelmente por meio de uma carta, por

isso o soneto possui um tom de resposta. Petrarca aconselha usando como base a sua própria experiência, dessa forma, ensina a Gêri os truques que aprendeu com Laura. E é graças a essas artimanhas que o poeta acredita ainda estar vivo. O conselho principal é manter a calma e mansidão ao lidar com a fúria feminina, agir com cuidado até que a atitude serena reprima a ira.

Petrarca finaliza o soneto orientando Gêri para que siga o seu exemplo, já que o sucesso do resultado é garantido, pois se funcionou com sua doce inimiga⁶⁷, que quando os olhos se enraivecem tem um poder semelhante à Medusa que transformava em pedra quem a olhava, também funcionará com qualquer outra. Nos versos finais, semelhante a Propércio, Petrarca igualmente resgata o *seruitium amoris*, afirmando que não há outra forma para agir e fugir não resolverá as aflições que o Amor – nosso Senhor – aplica.

É notório que a elegia 1.10 e o soneto CLXXIX possuem uma similitude temática, uma vez que os dois são endereçados a um amigo e apresentam conselhos amorosos baseados, principalmente, nas experiências de nossos poetas. É neste soneto que Petrarca, em especial, utiliza-se da tópica elegíaca do *magister amoris*, e é também, onde apresenta a sua maior semelhança com o *magister amoris* de Propércio.

⁶⁷ Petrarca em alguns momentos chama Laura de inimiga, pois o amor por ela sempre o faz entrar em constantes guerras contra si mesmo, o que é também outra tópica elegíaca, que, no entanto, não abordarei neste trabalho.

IV. FLECHADAS DO OLHAR

*De tanto levar frechada do teu olhar
Meu peito até parece sabe o quê?
Táubua de tiro ao Álvaro
Não tem mais onde furar.*

(Adoniran Barbosa)

No *Canzoniere* existe uma *cantilena oculorum*, que de acordo com Caputo (2004) é o *leitmotiv* de Petrarca: o constante retorno aos olhos de Laura e ao seu valor simbólico. A construção deste simbolismo já aparece no começo do *Canzoniere*, no soneto III, no qual Petrarca narra pela primeira vez o dia do enamoramento por Laura (III, 1-4, grifo meu):

*Era il giorno ch'al sol si scoloraro
per la pietà del suo factore i rai,
quando i' fui preso, et non me ne guardai,
ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro.*

Era o dia em que o sol escurecia
pesaroso da morte do Senhor,
quando sem dar por mim, sem nem supor,
teu belo olhar, Senhora, me prendia.

Na famosa Sexta-Feira Santa do ano de 1327, o dia em que tudo começou, consternado pelas dores de Cristo, o poeta é pego desprevenido pelo

belo olhar de Laura, se tornando, desta forma, seu prisioneiro. É a partir daí que principia o seu sofrimento (XXXVII, vv. 38-40):

*s'io dormo o vado o seggio,
altro già mai non cheggio,
et ciò ch'i' vidi dopo lor mi spiacque.*

se eu durmo, ando ou me sento
com nada me contento,
depois que vi aqueles olhos seus.

E os *begli occhi* de Laura se tornam um dos principais assuntos do *Canzoniere* (XXXVII, 73-76):

*[...] et perché a cciò m'invoglia
ragionar de' begli occhi,
né cosa è che mi tocchi
o sentir mi si faccia cosí a dentro,*

[...] é minha bandeira
falar dos olhos dela
(não há coisa mais bela
ou algo que me toque tão lá dentro)

Este *leitmotiv* petrarquista parece apresentar um diálogo com Propércio, tendo em vista que este logo no primeiro verso do *Monobiblos* também narra um aprisionamento semelhante (1.1.1-2, grifo meu):

Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,

contactum nullis ante Cupidinibus.

Cíntia, a primeira, **me prendeu com seus olhinhos**
um coitado intocado por Cupidos.

O *cantilena oculorum* de Petrarca é herança da ideia que permeou o amor cortês na Idade Média e no *dolce stil nuovo*, segundo a qual o amor entra pelos olhos e vai direto ao coração.⁶⁸ É possível que os versos de Propércio e os *tópoi* elegíacos tenham influenciado o surgimento desta ideia, principalmente quando Propércio em 2.15.12⁶⁹ afirma: “se não sabes – no Amor olhos são guias.” Esta idealização foi trabalhada ao extremo por Petrarca, tanto que na primeira parte do *Canzoniere* a palavra *occhi* chega a ser repetida duzentas e vinte e sete vezes, tendo quarenta e três poemas dedicados aos *begli occhi* de Laura.

No soneto LXXXIV, temos um belo exemplo e resumo do *leitmotiv* petrarquista (LXXXIV, 1-6):

- *Occhi piangete: accompagnate il core
che di vostro fallir morte sostiene.*

- *Cosí sempre facciamo; et ne conviene
lamentar piú l'altrui, che 'l nostro errore.*

- *Già prima ebbe per voi l'entrata Amore,
là onde anchor come in suo albergo vène.*

- Olhos, chorai, em eco ao coração,
que por vosso erro vive em agonia.

- Choramos sempre; e não é cortesia

⁶⁸ BURTON, 2017, p. 98.

⁶⁹ *si nescis, oculi sunt in Amore duces.*

outros culpar da própria sem-razão.

- Foi por vós que teve entrada a paixão,
e lá está, como em sua moradia.

Neste soneto vemos um diálogo entre o eu-petrarquista e os seus próprios olhos. Nos versos 5 e 6 contemplamos a idealização do amor que adentra pelos olhos e percorre direto para o coração e lá se aloja. Antes deles, nos versos 1-4, vemos uma queixa de que o coração do poeta vive em aflição por causa do erro dos olhos. Os olhos, por sua vez, confessam a culpa e afirmam que choram a todo o momento por causa disto.

Os olhos de Cíntia e de Laura são o que de súbito encarceram os nossos poetas, assim, é por meio deles que o embate com o Amor é iniciado, e quando falamos de Amor nas obras de Propércio e Petrarca precisamos entender que este sentimento está diretamente ligado ao mito de Cupido. O *topos* de Eros ou Cupido é tão assíduo e contínuo que é impossível não nos atentarmos a ele. Tendo em vista isto, considero essencial que vejamos como o mito deste deus está enraizado no ideário poético de nossos poetas.

V. AS ARMAS DE EROS

cruel menino, quem te deu em poesia este direito?

(Ovídio)

Eros é comumente descrito como um menino alado, munido de um arco e com a aljava sempre cheia de flechas; ninguém escapa de suas flechas certeiras, nem ele próprio. A sua existência é dual, pois quando aparece pode incitar o amor mais perfeito e inigualável que dignifica o homem, mas também pode trazer o tormento mais violento que impele o homem a portar-se fora da razão e o entrega à melancolia caso não possua o objeto amado. Grimal, no *Dicionário de Mitologia Clássica*, comenta o seguinte a respeito desta divindade:

A sua personalidade instável evoluiu bastante desde a era arcaica até a época alexandrina e romana. Nas mais antigas teogonias, Eros³ é considerado como um deus nascido ao mesmo tempo que a Terra, gerado a partir do Caos primitivo, e era, como tal, adorado em Téspias sob a forma de uma pedra bruta. Segundo outra versão, Eros nasceu do ovo primordial gerado pela Noite, um ovo que se dividiu em duas partes, que deram origem ao Céu e à Terra. Eros permanecerá sempre, mesmo na época dos “embelezamentos” alexandrinos da sua lenda, uma força fundamental do mundo. É ele que assegura não somente a continuidade das espécies, mas também a coesão interna do Cosmo, tema sobre o qual se exerceu a especulação dos autores de cosmogonias, dos filósofos e dos poetas. É contra a tendência de considerar Eros como um dos grandes deuses que se insurge a doutrina apresentada por Platão no Banquete, sob a forma de um mito, que o filósofo coloca na boca de uma sacerdotisa de Mantinea, Diotima, que fora outrora, segundo ele, a iniciadora de Sócrates. Afirma ela que Eros é um “gênio” intermediário entre os deuses e os homens. Nasceu da união de Poro (o Expediente) com Penia (a Pobreza), no jardim dos deuses, após uma grande festa para a qual haviam sido convidadas todas as divindades. Aos seus progenitores deve as qualidades bem significativas e definidas que possui: sempre em busca do seu objeto, tal como a Pobreza, sabe sempre arranjar maneira de atingir os seus fins: como o Recurso. Mas longe de ser um deus todopoderoso, é uma força eternamente insatisfeita e inquieta. (2000, pp. 148-149)

É este o entendimento sobre Eros/Cupido presente nos poemas de Propércio e Petrarca. No entanto, é certo que este lugar-comum não deriva exclusivamente de um ou de outro, visto que o Amor personificado em Cupido é um fio condutor que une diversos poetas e leitores durante o decorrer dos tempos. Os que eram feridos pelas setas certa de Eros embarcavam em um mar de azar e sorte, no qual o Amor era o barco naufragando e o bote salva-vidas. Porém, esses reveses do sentimento amoroso não frustraram a utopia humana de que o Amor é o caminho para alegria e o sinônimo de completude, caminho este que nunca foi mostrado o final e muito menos qual seria esta alegria, as histórias de amor resultavam com a morte dos amantes ou com aquela ilustre frase: “E foram felizes para sempre.” E para que acontecesse o “final feliz” os amantes precisavam viver as mais insuportáveis provas e tortuosas agonias. Tudo isto contribuiu para a gênese da quimera amorosa que para se obter a fidedigna felicidade é necessário afrontar o impossível. O triunfo do amante ou o seu final cruel enternecia o leitor, o impulsionando a alimentar mais esta utopia.

Destarte, o *topos* de Cupido, basicamente, se constitui em três momentos essenciais: a personificação, o assalto e a rendição. Vejamos então, a partir de agora, como cada momento se desenvolve nas obras de nossos poetas.

A PERSONIFICAÇÃO

O que veremos aqui como personificação de Cupido nas poesias de Propércio e Petrarca é, em termos mais claros, como ele é descrito literariamente pelos nossos poetas, ou seja, como é evocada a sua imagem através da escrita. O tema da representação do Amor, era um exercício retórico usual entre os romanos, no qual os discípulos deveriam fundamentar e justificar as características escolhidas deste sentimento.⁷⁰ Diante disso, dentre os nossos

⁷⁰ FLORES, 2019, p. 298.

poetas Propércio é o que mais desenvolve a personificação de Cupido em 2.12.1-12:

*Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem,
 nonne putas miras hunc habuisse manus?
 Is primum uidit sine sensu uiuere amantis,
 et leuibus curis magna perire bona.
 Idem non frustra uentosas addidit alas,
 fecit et humano corde uolare Deum:
 scilicet alterna quoniam iactamur in unda,
 nostraque non ullis permanet aura locis.
 Et merito hamatis manus est armata sagittis,
 et pharetra ex umero Cnosia utroque iacet:
 ante ferit quoniam tuti quam cernimus hostem
 nec quisquam ex illo uulnere sanus abit.*

Quem quer que seja o tal pintor do Amor criança,
 não são as suas mãos maravilhosas?
 Foi o primeiro a ver que amantes não têm senso
 e perdem grandes bens por casos leves.
 Não foi à toa que pintou asas ligeiras
 e fez o Deus voar no peito humano:
 é claro! – o vai-e-vem das ondas arremessa-nos
 e em nenhum ponto para a ventania.
 Com razão ele empunha setas feito anzol
 e uma aljava de Cnossos jaz nos ombros,
 pois fere antes de ilesos vermos o inimigo,
 nem há quem saia são de tal ferida.

Esta é a descrição do deus: a) uma criança, é singular a justificativa que Propércio defende sobre o motivo do deus ser criança, pois, assim como algumas crianças são insensatas em determinadas escolhas, principalmente pelo desconhecimento, e também imaturas para lidar com certos sentimentos e frustrações sobretudo quando são contrariadas, assim também são os servos do Amor, insensatos e imaturos; b) alado e veloz, capaz de voar até dentro do peito, o vento que suas asas provocam agitam o peito humano como um vendaval, este é o *nauigium amoris*⁷¹, outra tópica elegíaca, o Amor é semelhante a uma tempestade e o amante é o mar que se agita; c) que sustém uma aljava - a cidade de Cnossos, além do mito de Minotauro, era famosa também por seus arqueiros e, d) que ataca sorrateiramente, as suas flechas além de serem como setas, são também um anzol, ainda no *nauigium amoris*, que físgam tão rápido que não dá tempo para o alvo vislumbrá-las antecipadamente. Se pensarmos numa isca para o anzol de Cupido para físgar os nossos poetas, certamente seriam os olhos de suas amadas.

Em Petrarca, apesar de em nenhum momento utilizar diretamente os nomes Cupido ou Eros, mas sim Amor – sempre com a inicial maiúscula – podemos notar frequentemente que em suas obras o Amor é personificado como um menino, nu e armado com arco e flecha – ou as setas, como podemos observar no soneto CLI, 9-11:

*Cieco non già, ma pharetrato il veggo;
nudo, se non quanto vergogna il vela;
garzon con ali: non pinto, ma vivo.*

Não inda cego, um beijo com a aljava;
nu, a não ser quanto vergonha obriga;
menino alado, vivo, não pintado.

⁷¹ *ibidem*.

Esta personificação de Cupido é o começo de seu *topos*. Observaremos a partir de agora como a sua presença e seus efeitos se misturam e se combinam de forma explícita ou não dentro das obras de nossos poetas.

O ASSALTO

O assalto de Cupido, ou seja, o seu ataque repentino, é o que os encarcera, tanto para Propércio quanto para Petrarca. Observamos antes que os olhos das amadas são como uma prisão para os nossos poetas, e numa prisão é necessário que se tenha, além do cativo, um carcereiro, e o papel de carcereiro é encenado por Cupido. Olhemos novamente para Propércio 1.1, mas agora para os versos de 1-4:

*Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
contactum nullis ante Cupidinibus.
Tum mihi constantis deiecit lumina fastus
et caput impositis pressit Amor pedibus,*

Cíntia, a primeira, me prendeu com seus olhinhos,
um coitado intocado por Cupidos.
Então Amor tirou-me a altivez do olhar
e esmagou minha testa com seus pés.

Aqui há uma invocação à imagem de Cupido e também, além do olhar de Cíntia, ao olhar do próprio ego-elegíaco, assim, o poeta diz que antes de ser aprisionado pelos olhos de Cíntia era um miserável que não havia conhecido ainda os desejos do Amor e da paixão. Ao se tornar cativo do Amor, toda a arrogância e insolência que carregava em seus olhos foi tirada, pois para ser um servo, um escravo deste deus, era necessário ser humilde e servil, subjugado ao seus pés, que é a ideia que o verso 4 traz.

Passemos agora à análise do soneto II do *Canzoniere*, no qual, semelhantemente a Propércio, Petrarca relata o ataque que sofreu de Cupido (II, 1-8):

*Per fare una leggiadra sua vendetta
et punire in un dí ben mille offese,
celatamente Amor l'arco riprese,
come huom ch'a nocer luogo et tempo aspetta.*

*Era la mia virtute al cor ristretta
per far ivi et ne gli occhi sue difese,
quando 'l colpo mortal là giú discese
ove solea spuntarsi ogni saetta.*

Para mim de tomar vingança estreita
e punir num só dia muito pecado,
Amor tomou seu arco, disfarçado,
como quem por matar se põe à espreita.

Defesa pus nos olhos mui benfeita,
usando toda força com cuidado,
quando o golpe mortal desceu-me ao lado,
que é onde sempre alveja a seta eleita.

Esta investida do Amor para o poeta é um ato de vingança, pois até então ele havia resistido e fugido deste sentimento. O poeta tenta ainda, cuidadosamente, proteger os olhos, retomando a ideia de que o Amor entra pelos olhos, porém o cuidado é em vão, pois o Amor, que já o espreitava, disfarçado de longe, o atinge diretamente no coração. Este soneto precede o do enamoramento por Laura que vimos acima, sendo assim, quando o poeta recebe o golpe mortal que vem dos belos olhos de Laura, ele já estava “de todo desarmado, / aberta a via dos olhos até o peito” (III, 9-10).

A RENDIÇÃO

O que acontece então após o assalto? Visto que não há escapatória e nenhum subterfúgio parece ter efeito contra a investida de Cupido, a única saída para os nossos poetas é render-se. Consideremos, para exemplificar isto, este excerto de 2.12.13-15 de Propércio:

*In me tela manent, manet et puerilis imago;
sed certe pennas perdidit ille suas:
euolat heu nostro quoniam de pectore nusquam*

Fica em mim sua flecha, sua face infantil,
mas certo ele perdeu as suas asas;
pois ai! não voa para longe do meu peito

As setas que o Amor sustém são as armas que impõem a rendição; o ataque é inesperado e da mortal flechada é impossível se recuperar. Cupido é um ser notoriamente alado, assim, se o deus menino perde as suas asas, ele perde a sua principal forma de locomoção. Por isto, sendo ele o próprio Amor, não há chances para o poeta fugir de algo cravado em seu próprio corpo.

Petrarca, por sua vez, após a investida é deixado tão desordenado que não é capaz nem de lutar ou até mesmo pensar em resistir (II, 9-14):

*Però, turbata nel primiero assalto,
non ebbe tanto né vigor né spazio
che potesse al bisogno prender l'arme,
overo al poggio faticoso et alto
ritrarmi accortamente da lo strazio
del quale oggi vorrebbe, et non pò, aitarne.*

Assim turbado no primeiro assalto,
 não me sobrou vigor, nem mesmo espaço,
 para tomar das armas sem demora,

ou de no topo fatigante e alto,
 fugir espertamente do mau passo,
 como desejo, já sem força, agora.

Sem tempo para lutar, a rendição é completa quando nos versos finais o poeta afirma que não pode fugir e apegar-se à razão, pois já estava fatalmente atingido pelo Amor, mesmo que ainda continue desejando fugir.

Após nossos poetas serem forçosamente resignados ao deus menino, um novo rumo será inevitável em suas vidas, que é a escravidão amorosa. Há dois efeitos do *seruitium amoris* além da soberania da senhora, *domina*, que são: o dever de cantar sobre suas Amadas em suas poesias e o desejo de livrar-se dos tormentos do Amor.

Assim, em 1.6.27-30, Propércio confessa seu encargo como servo do Amor:

*Multi longinquo periere in Amore libenter,
 in quorum numero me quoque terra tegat.
 Non ego sum laudi, non natus idoneus armis:
 hanc me militiam Fata subire uolunt.*

Muitos num longo Amor morreram de bom grado:
 que a terra me recubra junto deles.
 Eu não nasci com jeito para glória ou armas:
 outra milícia os Fados me impuseram.

É o *recusatio*, a recusa dos temas épicos em favor do canto ao Amor mesmo após a morte. E em 2.1.1-4 ele assevera que Cíntia é o motivo e inspiração principal de seu canto:

*Quaeritis unde mihi totiens scribantur Amores,
unde meus ueniat mollis in ore liber.
Non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo:
ingenium nobis ipsa puella facit.*

Quereis saber por que eu escrevo meus Amores,
por que meu livro vem suave aos lábios?
Não é Calíope que dita, nem Apolo –
quem gera o meu talento é minha amada.

Propércio assume que Cíntia tem mais poder sobre ele do que o Calíope, uma das nove musas gregas e a musa da poesia épica e Apolo o próprio deus da poesia, aqueles que são motivadores e fonte de inspiração para a maioria dos poetas antigos, não geram o impulso poético, em nosso poeta, maior do que o impulso gerado por Cíntia.

Junto com o dever de louvar as amadas podemos observar outro *topos*: o da *militia amoris* (1.6.29-30), ou seja, a recusa da luta em guerras e da vida política em favor da dedicação ao Amor e da guerra na cama. Essa é a ambição e o compromisso a que Propércio se subjugava. Assim também Petrarca não se livra deste encargo, como apresenta no soneto XCIII, 1-8:

*Più volte Amor m'avea già detto: Scrivi,
scrivi quel che vedesti in lettere d'oro,
sí come i miei seguaci discoloro,
e 'n un momento gli fo morti et vivi.*

Un tempo fu che 'n te stesso 'l sentivi,

*volgare exemplo a l'amoroso choro;
poi di man mi ti tolse altro lavoro;
ma già ti raggiuns'io mentre fuggivi.*

Mais uma vez o Amor me disse: Escreve,
escreve o que viste, em letra dourada;
a quem me segue dou cor desmaiada,
morto e vivo no mesmo instante breve.

Houve um tempo em que em ti estive
claro exemplo para a ala enamorada;
pois da mão te tirei trabalho e espada
e em tuas fugas meu braço te reteve.

Escrever sobre o Amor poderia ser uma condenação deslumbrante aos olhos comuns, mas Cupido, sendo um deus dual, também oferece um castigo dual aos seus servos, visto que outro efeito do *seruitium amoris* é o martírio e a dor, principalmente ante ao desprezo das amadas. Como resultado disso, Propércio se lamenta em 1.18.3-9:

*Hic licet occultos proferre impune dolores,
si modo sola queant saxa tenere fidem.
Vnde tuos primum repetam, mea Cynthia, fastus?
Quod mihi das flendi, Cynthia, principium?
Qui modo felicis inter numerabar amantis,
nunc in Amore tuo cogor habere notam.*

Aqui posso expressar impune a dor oculta,
se é que as rochas guardam meus segredos.
Por onde principio, ó Cíntia, os teus desprezos?
Que causa dás para o meu pranto, Cíntia?

Há pouco eu me contava entre amantes felizes,
 hoje no teu Amor trago uma mácula.

Petrarca relata a sua aflição na canção XXIII, 5-14:

*canterò com'io vissi in libertade,
 mentre Amor nel mio albergo a sdegno s'ebbe.
 Poi seguirò sí come a lui ne 'ncrebbe
 troppo altamente, e che di ciò m'avvenne,
 di ch'io son facto a molta gente exemplo:
 benché 'l mio duro scempio
 sia scripto altrove, sí che mille penne
 ne son già stanche, et quasi in ogni valle
 rimbombi il suon de' miei gravi sospiri,
 ch'aquistan fede a la penosa vita.*

cantarei como vivi em liberdade,
 enquanto Amor em mim teve desdém.
 Depois direi de como seu refém
 me fez, e como o que me sucedeu
 tornou-me exemplo erguido em meio à praça;
 dessa dura desgraça
 alhures já escrevi, tanto que meu
 sofrer cansou-se, e em quase todo vale
 reboa o som dos meus graves suspiros,
 que provam quão penosa é minha vida.

Nesses versos encontramos lamentações e lembranças dos tempos vividos antes de enamorarem-se por suas amadas, Propércio chora pela desprezo de Cíntia, e Petrarca, igualmente chora e sofre pela exaustão. A mácula

do elegíaco e a desgraça do petrarquiano são as sequelas da mesma doença, o Amor.

Nossos poetas, às vezes, ainda tentam resistir, porém para fugir dos tormentos que o Amor impõe a única saída em comum que Propércio e Petrarca encontram é a morte, como podemos ver nos seguintes trechos (2.9.38-40):

*tela, precor, pueri, promite acuta magis,
Fugite certantes atque hanc mihi soluite uitam!
Sanguis erit uobis maxima palma meus.*

Peço, Amores, lançai mais finos dardos,
transpassai-me na luta e livrai-me da vida!
Meu sangue será vosso maior prêmio.

Propércio, roga que o próprio Cupido o mate e o livre da escravidão. Petrarca não pede coisa diferente (CCVII, v. 61-65):

*Amor, et vo' ben dirti,
disconvensi a signor l'esser sí parco.
Tu ài li strali et l'arco:
fa' di tua man, non pur bramand'io mora,
ch'un bel morir tutta la vita honora.*

Amor (digo o que sinto),
não convém a um senhor ser assim parco:
tu tens a flecha e o arco
faz de tua mão que eu morra de uma vez
que um belo morrer dá à vida honradez.

Para Petrarca a morte pelo Amor além de libertação seria uma gloriosa honra, pois assim como muitos heróis deram suas vidas em guerras com armas para o poeta que guerreia na poesia, morrer pelo Amor seria melhor que morrer pela pátria.

O lamento amoroso é uma constante nas obras de nossos poetas, por isso são elegias, entretanto, apesar dos sofrimentos resultantes dos efeitos malignos de Cupido, e o frequente desejo de libertarem-se deste através da morte, tanto Propércio quanto Petrarca alegam que continuarão cumprindo o seu castigo de escrever sobre o Amor e sobre suas amadas, visto que, para eles, nada é mais importante (1.11.21-25):

*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.*

Ai de mim! que não penso nem na mãe querida
se não te tenho – e pouco importa a vida!
Só tu és lar, só tu, ó Cíntia, pai e mãe,
tu – todos os momentos de alegria!

Nem a família de sangue é mais importante que Cíntia, por isso Propércio continuará cantando-a, só ela lhe dá os máximos instantes de regozijo, e isso é o suficiente para que ele avance. Petrarca, vai um pouco mais profundo (CLXXII, vv. 12-13):

*non, perché mille volte il dí m'ancida,
fia ch'io non l'ami, et ch'i' non spero in lei:*

Nem me matando mil vezes ao dia,

eu deixarei de amar os gestos seus.

Nem após a morte ele deixará de amar Laura, algo que Propércio, do mesmo modo confessa (1.13. 5-6):

*Dum tibi deceptis augetur Fama puellis,
certus et in nullo quaeris Amore moram*

Cupido não pousou tão leve os meus olhinhos,
para que a cinza apague o meu Amor

Logo, em face de tudo que acabamos de expor, construímos então o seguinte cenário: o poeta tenta justificar-se por cantar sobre o Amor e a culpa recai totalmente em Cupido, pois é ele que assalta o poeta repentinamente e o derruba com suas setas, mudando, dessa forma, o rumo da sua vida. Entretanto, o poeta ainda tenta resistir, tenta guerrear contra os efeitos desta intervenção divina, mas a guerra é nitidamente desproporcional. Então, ele reconhece que já se tornou escravo deste sentimento e que a única solução é cantá-lo. E isto leva o poeta a um estado de melancolia por não encontrar forças para resistir aos impactos da paixão. O poeta considera-se acima de tudo uma vítima de Cupido e passa a apresentar os resultados da façanha do deus em sua poesia. E o resultado desse cenário é o que acabamos de observar: poesias imbuídas em um Amor incendiário e atormentador.

Assim, com base nos exemplos aludidos podemos depreender que a imagem de Cupido denota alguns aspectos: a ação do deus em seus escolhidos gera efeitos perduráveis; o Amor não é apenas o propagador de efeitos passionais, mas também o estímulo que vivifica e instiga o poeta a escrever versos em louvor a este sentimento e a suas amadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Leia o que eles escreveram primeiro, escreva o que eles leram por último.

(Petrarca)

Um dos principais pilares para o desenvolvimento deste trabalho é a teoria da *mellificazione* assumida por Petrarca, que é a ideia de que os poetas devem primeiramente se portar como as abelhas e depois se aperfeiçoar como um bicho da seda. Destarte, quando Petrarca propôs esta metáfora revelou como exerceu o seu trabalho: leu, releu e estudou inúmeros poetas e filósofos, assim, extraiu o pólen de diversas flores e ingeriu as meditações de diversos textos para produzir o seu próprio mel e tecer a sua singular seda. Por isso, a teoria petrarquiana vai da melificação integral, da citação incorporada, por assim dizer, no texto e, portanto, de atribuição genética quase imperceptível, à retomada direta (e no discurso direto) da passagem “filosófica” e “poética”⁷². Em vista disto, foi por Petrarca ter desempenhado esta metodologia de síntese entre velho e novo, entre a tradição e a inovação, que a discussão que se propôs neste trabalho sobre a sua relação com Propércio e também com os *topói* elegíacos pôde ser realizada.

Sendo assim, pudemos analisar a construção e o propósito da *persona* poética na elegia romana que pode ser considerada como um artifício estilístico sistemático característico deste gênero e observar como esta construção foi emulada no sistema petrarquista, além, também, do fato de que a ficção petrarquista seja uma recomposição muito semelhante à mimese elegíaca. É por meio da utilização deste recurso que Propércio e Petrarca intentaram levar 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; ou Petrarca, isolado nos campos de

⁷² CAPUTO, 2004, p. 64.

Vaucluse, escrevendo sobre seu amor por Laura embaixo de uma árvore, embalado pelo som dos pássaros e do correr do rio.

A provocação dessas imagens na mente do leitor é uma construção retórica poética, elaborada, em geral, pela utilização de diversos *topói*, que, combinados, provocam diversas interpretações e modos de leitura. Ademais, tanto a elegia quanto a lírica necessitam de personagens para o seu discurso, por isso, mesmo que alguns sejam historicamente verificáveis – como Mecenas em Propércio e os Collona em Petrarca – é certo que em alguns momentos foram moldados pelos poetas 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. (1992, p. 451)

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 sempre serão adequados ao gênero poético, mesmo sob a sombra do real. É por este motivo que o ego elegíaco e o amante petrarquista são também uma personagem que constrói a história como se fosse o autor e possuem os artefatos indispensáveis para o desenvolver satisfatório da escritura da poesia, de modo que esta se torne real por meio da verossimilhança.

Posto isto, entendemos que a ficção petrarquista descende, em parte, do jogo elegíaco e que possui como um dos principais objetivos essa criação de um cenário poético dentro das obras que evoca o verossímil. No entanto, esta não é a única semelhança, pois além da *persona* outra personagem é também essencial: a mulher amada. Vimos que no sistema petrarquista e no jogo elegíaco ocorre a criação de uma mulher que pode ser lida tanto como uma personagem real quanto como uma fictícia; também consideramos o artifício poético utilizado por nossos poetas de encobrir no nome de suas amadas o

desejo de escrever, já que para cantar sobre o amor era necessário amar alguém.

Cíntia e Laura, as amadas de nossos poetas, é provável que nunca tenham existido em vida, porém, certamente, estão vivas em sua poesias, bem como o Propércio que arde em ciúmes e o Petrarca que lamenta não ter talento suficiente para dedicar a Laura os versos que ela merece. Entretanto, é tão significativo que Cíntia e Laura tenham vivido realmente? O fato de serem uma construção poética de Propércio e Petrarca lhes apagam o brilho e a complexidade? Considero que, por meio de suas poesias, nossos poetas fizeram de suas amadas personagens reais. Mais reais até que nós, que respiramos e vivemos, pois enquanto somos momentâneos e transitórios, Cíntia e Laura são eternas, imortalizadas através do tempo, inalteráveis por causa da fama que Propércio e Petrarca lhes deram ao cantá-las como musas, como inspiração poética, em tão grande estilo, com tanto esmero e excelência, com tanta potência e vivacidade que elas se impõem ao mesmo patamar de seus criadores. E, enquanto houver alguém que se dedique às poesias de Propércio e de Petrarca, os poetas e as suas amadas continuarão célebres pelos tempos. Assim como afirma o nosso Propércio (3.2.17 e 25-26):

Fortunata, meo si qua est celebrata libello!

[...]

*At non ingenio quaesitum nomen ab aevo
excidet: ingenio stat sine Morte decus.*

Feliz daquela que eu louvar em meu livrinho!

[...]

o renome ganho com talento nunca
passa – o talento em glória não tem Morte.

Enfim, nossos poetas escreveram poesias que tornaram imortal quem é delas objeto e também que elas celebram. Assim, pudemos observar alguns rastros da elegia properciana e dos *tópoi* elegíacos na lírica do *Canzoniere*, cuja relação, como ressaltou Caputo, não se mostra explícita. Petrarca, ruminou o

que aprendeu com Propércio e uniu a sua erudição técnica e poética, numa adaptação pessoal da tradição literária, em um jogo retórico cheio de subjetividade e dualismo que foi bastante aceito na sua recepção.

REFERÊNCIAS

- 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.
- BOSCO, Umberto. *La lirica del Petrarca*. Roma: E. de Santis, 1965.
- BURTON, Robert. *A anatomia da melancolia*. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: Editora UFPR, 2017.
- CAPUTO, Rino. *Nel Mio stil frale: saggi di lettura intorno all'opera de Francesco Petrarca*. Roma: Ulisse Editrice, 2004.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 3ª. ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.
- CONTE, Gian B. "Love without elegy: The Remedia Amoris and the Logic of a Genre. In: *Poetics Today*, vol. 10, n. 3, 1989, p. 441-469.
- CONTE, Gian B. *Latin Literature: A History*. Baltimore: Jhu Press, 1999. Traduzido por Joseph B. Solodow.
- DELUMEAU, Jean. *Renascimento e Antiguidade*. In: *A civilização do Renascimento*. Editorial Estampa, 1994. Cap. 3. p. 85-119.
- DOTTI, Ugo. *Vida de Petrarca*. Campinas: Editora Unicamp, 2006. Tradução Luís André Nepomuceno.
- ELIOT, T. S. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. Londres: Methune, 1920.
- FEDELI, Paolo. *Properzio, Elegie libro II.: introduzione, testo e commento*. Cambridge: Francis Cairns Publications, 2005.
- GALLI, Paola Vecchi. "Onomastica petrarchesca. Per Il canzoniere", in *Italique*, p. 27-44, 2005.
- GIANNARELLI, Elena. *Fra mondo classico e agiografia cristiana: il "Breve pangerycum defuncte matri" di Petrarca*. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe de Letras e Filosofia*, Pisa, v. 9, n. 3, p. 1099-1118, 1979.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Clássica Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

MARTINS, Paulo. *Cíntia*. In: Brunhara, R.; Silva, Semíramis C.; Vieira, I. (Org.). *Compêndio Histórico de Mulheres da Antiguidade*. 1ed. Goiania: Tempestiva, 2022, p. 983-988.

MARTINS, Paulo. *Literatura Latina*. Curitiba: IESDEBrasil S.A., 2009.

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.

PETRARCA, Francesco. *Cancioneiro*. Trad. José Clemente Pozenato. SP: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

PETRARCA, Francesco. *Il Canzoniere: (rerum vulgarium fragmenta)*. A cura di Gianfranco Contini. Torino: Einaudi, 1964.

PETRARCA, Francesco. *Sobre a invenção e o engenho. Epístola Familiar 1.8 a Tommaso de Messina*. *Limiar*, São Paulo, v. 6, n. 11, p. 170-178, 2019. Tradução de Bianca Fanelli Morganti e Sérgio Xavier Gomes de Araújo. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar/article/view/9766/7099>. Acesso em: 10 maio 2022.

PETRARCA, Francesco. *Opere*. A cura di Emilio Bigi, commento di Giovanni Ponte. Milano: Mursia, 1979.

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.

SANTAGATA, Marco. *Il poeta innamorato. Su Dante, Petrarca e la poesia amorosa medievale*. Milano: Ugo Guanda, 2017.

SEVCENKO, Nicolau. *Os humanistas: uma nova visão do mundo*. In: *O renascimento*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1986. p. 14-23.

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 Achalar. São Paulo: Edunesp, 2013.

WILKINS, Ernest Hatch. *Vita del Petrarca*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore Milano, 2003. Traduzione di Remo Ceserani.

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.