



UNIVERSIDADE FERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE LETRAS

Monografia

***VT PICTURA AMORES: A IMAGEM DE EROS E SUA EMULAÇÃO PELOS
PINTORES HUMANISTAS***

Etienne Martins Lage Duarte

Mariana, Minas Gerais

2019

Etienne Martins Lage Duarte

VT PICTURA AMORES:
A IMAGEM DE EROS E SUA EMULAÇÃO PRLOS PINTORES HUMANISTAS

Monografia apresentada ao Curso de Letras –
Bacharelado em Estudos Literários do Instituto
de Ciências Humanas e Sociais da
Universidade Federal de Ouro Preto como
requisito para a aprovação na disciplina
LET 009 – Monografia II.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Agnolon

Etienne Martins Lage Duarte

Mariana, Minas Gerais

2019

D812v Duarte, Etienne Martins Lage.
Vt pictura amores [manuscrito]: a imagem de Eros e sua emulação entre os pintores humanistas / Etienne Martins Lage Duarte. - 2019.

58f.: il.: color; tabs.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Agnolon.

Monografia (Graduação). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras.

1. Eros Triunfante. 2. Poesia Clássica. 3. Pintura no Renascimento. I. Agnolon, Alexandre. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU:



Ata de Defesa de Monografia

Em 12.07.2019 às 14h horas, realizou-se, no Instituto de Ciências Humanas e Sociais, da Universidade Federal de Ouro Preto, nos termos da Resolução COLET 02/2013, a defesa de monografia de Bacharelado em Est. Literárias sob o título A pintura AMORES: A imagem de ERÓS e sua relação entre os pintores Humanistas, apresentada pelo/a discente Elene Martins Lage Duarte.

Ao final dos trabalhos, a banca examinadora reuniu-se em sessão reservada para o julgamento, tendo os membros chegado ao seguinte resultado:

☒ aprovado com a nota 9.0 (nove)

☐ reprovado com a nota _____

Participantes da Banca:

Membro 1 - Prof./a. Alexandre Aguiar (presidente / orientador)

Membro 2 - Prof./a. Itur LOSTRINO

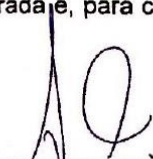
Membro 3 - Prof./a. Fábio FAVERSANI

Parecer da Comissão Julgadora*:

Finalizada a sessão reservada, o presidente informou aos presentes o resultado*. Nada mais havendo a tratar, a sessão foi encerrada e, para constar, os membros da banca examinadora firmaram a presente ata.



Membro 1



Membro 2



Membro 3

(*) Se o candidato for reprovado, o preenchimento do parecer é obrigatório e o candidato deve ser avisado de que, com o acompanhamento do orientador, terá um prazo de 10 dias para reformular a monografia e encaminhá-la ao Colegiado, que deverá estabelecer uma nova data para defesa pública, de acordo com a Res. COLET 02/2013, respeitando os prazos estabelecidos pelo Calendário da UFOP. Em caso de nova reprovação, o candidato não terá direito de reformular seu trabalho.

I

Enquanto leio meus seios estão a descoberto. É difícil concentrar-me ao ver seus bicos. Então rabisco as folhas deste álbum. Poética quebrada pelo meio.

II

Enquanto leio meus textos se fazem a descoberto. É difícil escondê-los no meio dessas letras. Então me nutro das tetas dos poetas pensando no meu seio.

Ana Cristina César

RESUMO

Essa pesquisa pretende, a partir da arqueologia do *topos* amoroso de Eros doce-amargo, desde a tradição da mélica grega arcaica, passando pela helenística epigramática e sendo celebrizada no gênero elegíaco erótico romano, estudar a recepção da divindade nas artes figurativas dos meios humanistas, em que sua *imago*, em linhas gerais, como Cupido “triunfante”, assume estatuto de subgênero da pintura. A presente monografia tem como fim demonstrar a representação de Eros , de “doce-amargo” às imagens de natureza militar forjadas no interior da elegia romana (como Cupido), o qual transforma a *persona* do poeta em vítima cativa e ferida pelas suas flechas originando as tópicas elegíacas *seruitium amoris* e *militia amoris*. Consequentemente, as tópicas da poesia convertem-se em *topos* da pintura na medida em que os artífices do período, conscientes da emulação que perfaziam, plasmavam na tela o *topos* poético, o que por seu turno põe em evidência as homologias já bem conhecidas desde o tempo antigo entre poesia e pintura, entre discurso e imagem.

Palavras-Chave: Eros Triunfante; Poesia Clássica; Pintura no Renascimento

ABSTRACT

This research intends, from the archaeology of the love *topos* of “sweet-bitter” Eros, since the tradition of the archaic Greek melic, passing through the hellenistic epigramme and being celebrated in the roman erotic elegiac genre, to study the reception of divinity in the figurative arts of humanistic means, in which its imago, in general lines, as Eros "triumphant", assumes the status of subgenre of painting. The present monograph aims to demonstrate that the representation of Eros, of "sweet-bitter" to images of military nature forged in the interior of roman elegy (like Cupido), in which the poet *persona* is a captive victim and wounded by the arrows of the son of Venus what's originates the elegiac topics— *seruitium amoris* and *militia amoris*. The poetry topic is transformed into the *topos* of the painting as the craftsmen of the period, conscious of the emulation that they made, formed on the screen the poetic *topos*, which in turn highlights the well known homologies since ancient time between poetry and painting, between discourse and image.

Key-words: Eros triumphant; Classical poetry; Painting in the Renaissance

LISTA DE FIGURAS

N °	Figura	Página
1.	Elisabetta Sirani, Amorino trionfante in mare, 1638 -1665, óleo sobre tela. Galleria degli Uffizi, Florença	35
2.	Nascimento de Vênus. Casa de Vênus Marinha, Pompeia. Peristilo. Afresco. 62 d.C	38
3.	Sandro Botticelli, O Nascimento de Vênus, 1483, têmpera sobre tela. Galleria degli Uffizi, Florença	39
4.	Afresco Romano, “Vênus Anadiômena” (II d.C.). Ostia Antica, Terme dei Sette Sapienti. Roma	40
5.	Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) Amor Vincit Omnia (“o Amor vence todas as coisas”), 1601-1602, óleo sobre tela, Gemäldegalerie, Berlim, Alemanha	42
6.	Giovanni Baglione, Amor Sagrado versus Amor Profano (1602-1603). Óleo sobre tela. Galleria Nazionale d'arte Anticadi Palazzo Barberini, Roma	47
7.	Ticiano, Sacred and Profane Love (Amor sagrado e amor profano), 1514, óleo sobre tela. Galeria Borghese, Roma	48
8.	Agnolo Bronzino, Alegoria de Vênus e Cupido, óleo sobre madeira, 146,1 x 116,2 cm. 1545. Conservada na National Gallery, Londres, Inglaterra	49

INTRODUÇÃO

A presente monografia buscará demonstrar como ocorreu a recepção da divindade Eros, de origem grega arcaica, nas artes figurativas posteriormente nos meios humanistas. Em outras palavras, o objetivo será apresentar como Cupido, assim chamado “triunfante” na tradição elegíaca romana, se converterá como *topos* na pintura, na medida em que os artífices desse período, conscientes da emulação que realizavam, figuravam em tela, na clave do *ut pictura poesis* horaciano, o *topos* poético, a evidenciar retórica, poética e figurativamente as relações estreitas entre poesia e pintura, discurso e imagem, aspecto recorrente nas letras e artes da Antiguidade.

No imaginário romano, o Amor é o deus com asas, armado com o seu arco e flechas, correntes, tochas, entre outras armas as quais Cupido brinca desmedidamente, ferindo as suas vítimas, que assim passam a manifestar o *pathos* da paixão erótica. Agindo sob o comando de sua mãe Afrodite, que é vista como sua genitora a partir da epigramática helenística, Cupido acompanha o séquito de Vênus como será percebido em algumas obras de arte trazidas aqui dos séculos XV, XVI e XVII e até em afrescos da Antiguidade.

É necessário salientar, primeiramente, que as possíveis relações trazidas nesta monografia, entre as pinturas e as poesias, não são fatos verídicos e deduções certeiras sobre a fonte dos pintores. A ideia presente aqui, é pensar nas imagens do imaginário da época dos artistas, que provavelmente se espelharam nos modelos das poesias gregas antigas e romanas clássicas, para dessa maneira transitar entre os dois tipos representativos de arte que são a pintura e a poesia, no que tange à *imago* do Deus menino.

Considerando que a figura de Eros é facilmente identificável, já que ele é inconfundivelmente a criança alada com seu arco e flecha, a *imago* do deus é ao mesmo tempo complexa apresentando várias genealogias, como ainda se verá. Nomes e atributos cujas referências se acumularam desde a Grécia Arcaica somaram-se com novos elementos no decorrer da tradição poética até ser contemplada na elegia erótica romana. O que foi levado para a tradição pictórica dos séculos humanistas, envolve principalmente a representação do deus menino como aquele que triunfa, muitas vezes sendo caracterizado como um soldado, o que confirma a emulação realizada pelos pintores através das tópicas poéticas ensejadas na tradição elegíaca erótica romana como a *militia amoris* e *seruitium amoris*.

INTRODUÇÃO

A presente monografia buscará demonstrar como ocorreu a recepção da divindade Eros, de origem grega arcaica, nas artes figurativas posteriormente nos meios humanistas. Em outras palavras, o objetivo será apresentar como Cupido, assim chamado “triunfante” na tradição elegíaca romana, se converterá como *topos* na pintura, na medida em que os artífices desse período, conscientes da emulação que realizavam, figuravam em tela, na chave do *ut pictura poesis* horaciano, o *topos* poético, a evidenciar retórica, poética e figurativamente as relações estreitas entre poesia e pintura, discurso e imagem, aspecto recorrente nas letras e artes da Antiguidade.

No imaginário romano, o Amor é o deus com asas, armado com o seu arco e flechas, correntes, tochas, entre outras armas as quais Cupido brinca desmedidamente, ferindo as suas vítimas, que assim passam a manifestar o *pathos* da paixão erótica. Agindo sob o comando de sua mãe Afrodite, que é vista como sua genitora a partir da epigramática helenística, Cupido acompanha o séquito de Vênus como será percebido em algumas obras de arte trazidas aqui dos séculos XV, XVI e XVII e até em afrescos da Antiguidade.

É necessário salientar, primeiramente, que as possíveis relações trazidas nesta monografia, entre as pinturas e as poesias, não são fatos verídicos e deduções certeiras sobre a fonte dos pintores. A ideia presente aqui, é pensar nas imagens do imaginário da época dos artistas, que provavelmente se espelharam nos modelos das poesias gregas antigas e romanas clássicas, para dessa maneira transitar entre os dois tipos representativos de arte que são a pintura e a poesia, no que tange à *imago* do Deus menino.

Considerando que a figura de Eros é facilmente identificável, já que ele é inconfundivelmente a criança alada com seu arco e flecha, a *imago* do deus é ao mesmo tempo complexa apresentando várias genealogias, como ainda se verá. Nomes e atributos cujas referências se acumularam desde a Grécia Arcaica somaram-se com novos elementos no decorrer da tradição poética até ser contemplada na elegia erótica romana. O que foi levado para a tradição pictórica dos séculos humanistas, envolve principalmente a representação do deus menino como aquele que triunfa, muitas vezes sendo caracterizado como um soldado, o que confirma a emulação realizada pelos pintores através das tópicas poéticas ensejadas na tradição elegíaca erótica romana como a *militia amoris* e *seruitium amoris*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
Capítulo I - O Eros doce-amargo: por uma arqueologia do <i>topos</i> amoroso	9
Eros e Afrodite: a gênese do deus nas fontes antigas	10
Eros, deus avassalador: sua representação na lírica e sua emulação na epigramática helenística	14
Capítulo II: Vênus e Cupido na elegia romana	22
<i>Militia amoris</i>	23
<i>Seruitium amoris</i>	27
O triunfo do amor	29
Capítulo III - <i>Vt pictura poesis</i>	33
<i>Amorino trionfante in mare</i>	34
<i>Amor Vincit Omnia</i>	41
Amor sagrado <i>versus</i> Amor profano	46
CONCLUSÃO	53
BIBLIOGRAFIA	55

INTRODUÇÃO

A presente monografia buscará demonstrar como ocorreu a recepção da divindade Eros, de origem grega arcaica, nas artes figurativas posteriormente nos meios humanistas. Em outras palavras, o objetivo será apresentar como Cupido, assim chamado “triunfante” na tradição elegíaca romana, se converterá como *topos* na pintura, na medida em que os artífices desse período, conscientes da emulação que realizavam, figuravam em tela, na clave do *ut pictura poesis* horaciano, o *topos* poético, a evidenciar retórica, poética e figurativamente as relações estreitas entre poesia e pintura, discurso e imagem, aspecto recorrente nas letras e artes da Antiguidade.

No imaginário romano, o Amor é o deus com asas, armado com o seu arco e flechas, correntes, tochas, entre outras armas as quais Cupido brinca desmedidamente, ferindo as suas vítimas, que assim passam a manifestar o *pathos* da paixão erótica. Agindo sob o comando de sua mãe Afrodite, que é vista como sua genitora a partir da epigramática helenística, Cupido acompanha o séquito de Vênus como será percebido em algumas obras de arte trazidas aqui dos séculos XV, XVI e XVII e até em afrescos da Antiguidade.

É necessário salientar, primeiramente, que as possíveis relações trazidas nesta monografia, entre as pinturas e as poesias, não são fatos verídicos e deduções certeiras sobre a fonte dos pintores. A ideia presente aqui, é pensar nas imagens do imaginário da época dos artistas, que provavelmente se espelharam nos modelos das poesias gregas antigas e romanas clássicas, para dessa maneira transitar entre os dois tipos representativos de arte que são a pintura e a poesia, no que tange à *imago* do Deus menino.

Considerando que a figura de Eros é facilmente identificável, já que ele é inconfundivelmente a criança alada com seu arco e flecha, a *imago* do deus é ao mesmo tempo complexa apresentando várias genealogias, como ainda se verá. Nomes e atributos cujas referências se acumularam desde a Grécia Arcaica somaram-se com novos elementos no decorrer da tradição poética até ser contemplada na elegia erótica romana. O que foi levado para a tradição pictórica dos séculos humanistas, envolve principalmente a representação do deus menino como aquele que triunfa, muitas vezes sendo caracterizado como um soldado, o que confirma a emulação realizada pelos pintores através das tópicas poéticas ensejadas na tradição elegíaca erótica romana como a *militia amoris* e *seruitium amoris*.

Capítulo I - O Eros doce-amargo: por uma arqueologia do *topos* amoroso

Esse capítulo pretende rastrear, na tradição poética, o tema de “Eros doce-amargo”, fundamental em termos de *ut pictura poesis* para o motivo pictórico do Eros triunfante da tradição humanista, que representa em tela o tema antes figurado na poesia. Em outras palavras, pretender-se-á aqui construir espécie de arqueologia da tópica erótica em tela. Por isso, em um primeiro momento, é mister que debrucemo-nos sobre a característica ambígua e inconstante de Eros, o *doce-amargo*, como representado na poesia, iniciando-se, como nos parece ser evidente, pela mélica grega arcaica e, em seguida, a atualização do motivo entre os helenísticos, sobretudo na epigramática, fundamental para a constituição do gênero elegíaco entre os romanos.

A poesia grega, até o século V a.C., era inserida numa cultura da canção¹, na qual eram recitadas ou cantadas na *performance*², que para os gregos era o veículo principal para disseminar ideias morais, políticas e sociais. Assim, a mélica arcaica, bem como outras espécies da poesia, como o iambo e a elegia só existiram em sua *performance*, sendo, pois, esses três gêneros poéticos, sobretudo, orais na composição, na transmissão e no desempenho, como afirma, por exemplo, Giuliana Ragusa em *Lira, mito e erotismo: Afrodite na poesia mélica grega arcaica* (2010:35). Esses aspectos, portanto, relativos à mélica arcaica – mas mesmo também na poesia helenística e romana que, embora sob a chancela de uma tradição letrada, nunca perdeu completamente sua dimensão oral (veja-se, por exemplo, a prática da *recitatio* nos meios alexandrinos e romanos³) – põe em evidência, de maneira mais patente, a necessária consciência de que o conceito de “literatura”, tão natural na modernidade, não pode ser, filológica e historicamente, aplicado à produção antiga de maneira automática, haja vista que o conceito somente se especializa no século XVIII adiante, ou seja, ele nem sempre existiu e depois da sua existência, nem sempre foi único (RAGUSA, 2005:26). Dessa forma, já esclareço que o uso aqui feito de palavras como “literatura”, “poema” e “literário” para se referir às composições da lírica grega arcaica pretende demonstrar apenas que tais composições têm

¹ “O conceito de *melos* não se confunde com a noção atual de ‘canção’ ou ‘música vocal’. Toda analogia que evoque o predomínio da música sobre o texto ou inclua uma relação de paridade entre ambos falseia a perspectiva e parece alheia à condição da arte na Era Lírica.”. Cf. GUERRERO, 1998, p. 18.

² “[...] o que sabemos das exigências da performance desafia radicalmente a leitura do “eu” lírico como a espontânea e não mediada expressão do indivíduo biográfico. A poesia e a canção gregas arcaicas sempre foram compostas para uma performance pública, marcada e representada num lugar especial. Isso significa que, mesmo antes do desenvolvimento completo do drama em máscaras, o falante ou cantor estava sempre representando [...]”. Cf. KURKE, 2007, p. 143.

³ Sobre a prática das *recitationes*, cf. Plínio, o jovem, *Epístolas*, 5, 3. Cf. também AGNOLON, 2010, pp. 94-96.

INTRODUÇÃO

A presente monografia buscará demonstrar como ocorreu a recepção da divindade Eros, de origem grega arcaica, nas artes figurativas posteriormente nos meios humanistas. Em outras palavras, o objetivo será apresentar como Cupido, assim chamado “triunfante” na tradição elegíaca romana, se converterá como *topos* na pintura, na medida em que os artífices desse período, conscientes da emulação que realizavam, figuravam em tela, na clave do *ut pictura poesis* horaciano, o *topos* poético, a evidenciar retórica, poética e figurativamente as relações estreitas entre poesia e pintura, discurso e imagem, aspecto recorrente nas letras e artes da Antiguidade.

No imaginário romano, o Amor é o deus com asas, armado com o seu arco e flechas, correntes, tochas, entre outras armas as quais Cupido brinca desmedidamente, ferindo as suas vítimas, que assim passam a manifestar o *pathos* da paixão erótica. Agindo sob o comando de sua mãe Afrodite, que é vista como sua genitora a partir da epigramática helenística, Cupido acompanha o séquito de Vênus como será percebido em algumas obras de arte trazidas aqui dos séculos XV, XVI e XVII e até em afrescos da Antiguidade.

É necessário salientar, primeiramente, que as possíveis relações trazidas nesta monografia, entre as pinturas e as poesias, não são fatos verídicos e deduções certeiras sobre a fonte dos pintores. A ideia presente aqui, é pensar nas imagens do imaginário da época dos artistas, que provavelmente se espelharam nos modelos das poesias gregas antigas e romanas clássicas, para dessa maneira transitar entre os dois tipos representativos de arte que são a pintura e a poesia, no que tange à *imago* do Deus menino.

Considerando que a figura de Eros é facilmente identificável, já que ele é inconfundivelmente a criança alada com seu arco e flecha, a *imago* do deus é ao mesmo tempo complexa apresentando várias genealogias, como ainda se verá. Nomes e atributos cujas referências se acumularam desde a Grécia Arcaica somaram-se com novos elementos no decorrer da tradição poética até ser contemplada na elegia erótica romana. O que foi levado para a tradição pictórica dos séculos humanistas, envolve principalmente a representação do deus menino como aquele que triunfa, muitas vezes sendo caracterizado como um soldado, o que confirma a emulação realizada pelos pintores através das tópicas poéticas ensejadas na tradição elegíaca erótica romana como a *militia amoris* e *seruitium amoris*.

Capítulo I - O Eros doce-amargo: por uma arqueologia do *topos* amoroso

Esse capítulo pretende rastrear, na tradição poética, o tema de “Eros doce-amargo”, fundamental em termos de *ut pictura poesis* para o motivo pictórico do Eros triunfante da tradição humanista, que representa em tela o tema antes figurado na poesia. Em outras palavras, pretender-se-á aqui construir espécie de arqueologia da tópica erótica em tela. Por isso, em um primeiro momento, é mister que debrucemo-nos sobre a característica ambígua e inconstante de Eros, o *doce-amargo*, como representado na poesia, iniciando-se, como nos parece ser evidente, pela mélica grega arcaica e, em seguida, a atualização do motivo entre os helenísticos, sobretudo na epigramática, fundamental para a constituição do gênero elegíaco entre os romanos.

A poesia grega, até o século V a.C., era inserida numa cultura da canção¹, na qual eram recitadas ou cantadas na *performance*², que para os gregos era o veículo principal para disseminar ideias morais, políticas e sociais. Assim, a mélica arcaica, bem como outras espécies da poesia, como o iambo e a elegia só existiram em sua *performance*, sendo, pois, esses três gêneros poéticos, sobretudo, orais na composição, na transmissão e no desempenho, como afirma, por exemplo, Giuliana Ragusa em *Lira, mito e erotismo: Afrodite na poesia mélica grega arcaica* (2010:35). Esses aspectos, portanto, relativos à mélica arcaica – mas mesmo também na poesia helenística e romana que, embora sob a chancela de uma tradição letrada, nunca perdeu completamente sua dimensão oral (veja-se, por exemplo, a prática da *recitatio* nos meios alexandrinos e romanos³) – põe em evidência, de maneira mais patente, a necessária consciência de que o conceito de “literatura”, tão natural na modernidade, não pode ser, filológica e historicamente, aplicado à produção antiga de maneira automática, haja vista que o conceito somente se especializa no século XVIII adiante, ou seja, ele nem sempre existiu e depois da sua existência, nem sempre foi único (RAGUSA, 2005:26). Dessa forma, já esclareço que o uso aqui feito de palavras como “literatura”, “poema” e “literário” para se referir às composições da lírica grega arcaica pretende demonstrar apenas que tais composições têm

¹ “O conceito de *melos* não se confunde com a noção atual de ‘canção’ ou ‘música vocal’. Toda analogia que evoque o predomínio da música sobre o texto ou inclua uma relação de paridade entre ambos falseia a perspectiva e parece alheia à condição da arte na Era Lírica.”. Cf. GUERRERO, 1998, p. 18.

² “[...] o que sabemos das exigências da performance desafia radicalmente a leitura do “eu” lírico como a espontânea e não mediada expressão do indivíduo biográfico. A poesia e a canção gregas arcaicas sempre foram compostas para uma performance pública, marcada e representada num lugar especial. Isso significa que, mesmo antes do desenvolvimento completo do drama em máscaras, o falante ou cantor estava sempre representando [...]”. Cf. KURKE, 2007, p. 143.

³ Sobre a prática das *recitationes*, cf. Plínio, o jovem, *Epístolas*, 5, 3. Cf. também AGNOLON, 2010, pp. 94-96.

propriedades específicas de forma de linguagem que as distinguem irremediavelmente de outros textos.

Eros e Afrodite: a gênese do deus nas fontes antigas

No entanto, antes de tratar diretamente de Eros, é importante voltarmos os olhos para os elementos que adornam Afrodite. O que faz mais sentido, já que ela é a deusa do amor, e Eros, nessa tradição, é a personificação dele. O deus trará consigo características que se referem também à deusa, principalmente no que tange ao caráter dual do amor: Afrodite, no poema hesiódico, é fruto de uma violência. Na *Teogonia*, como aduz Ragusa em *Deusa: a representação de Afrodite na lírica de Safo* (2005), Hesíodo explica a relação etimológica de Afrodite a partir das circunstâncias violentas que engendraram o nume, que consiste na castração de Urano, o Céu – uma ação dolosa arquitetada por Gaia, a Terra, e preparada pelo filho de ambos, Crono (vv. 154-89). Urano tem seu pênis ceifado por Crono e sua genital é lançada ao mar. Assim, do conúbio do falo decepado e das espumas do mar nasce Afrodite:

ὅς φέρετ' ἄμ πέλαγος πούλυν χρόνον, ἀμφὶ δὲ λευκὸς
ἀφρὸς ἀπ' ἀθανάτου χροὸς ὥρνυτο' τῷ δ' ἐνὶ κούρῃ
ἐθρέφθη πρῶτον δὲ Κυθήροισι ζαθέοισιν

onde boiou no pélagos por muito tempo,
e em torno branca espuma da carne imortal jorrava;
nela uma virgem foi criada; (vv.190-92)

Paralelamente à gênese de Afrodite, no *epos* didascálico de Hesíodo, há também o nascimento de Eros: se Afrodite, de um lado, por sua beleza e artifícios que emprega para seduzir os mortais se associa a uma espécie de *techné* amorosa, como amiúde vemos na *Ilíada*, por exemplo; de outro lado, Eros remete à forma mais pura e incontrolável do sentimento amoroso, como entidade impositiva e, poderosa que é, desestabilizadora da ordem moral. Seu nascimento, como o de Afrodite, também é referido por Hesíodo na *Teogonia*. *Amar*, o verbo em grego, como define Joaquim Fontes em *Eros, tecelão de mitos* (2002), diz muito mais portanto: “amar” é amar apaixonadamente, enfim: é “ser possuído pelo desejo de alguém”. Existem substantivos que correspondem semanticamente ao universo de *Eros*: pois que o Amor, Desejo, paixão incontrolável pertencem a seu território semântico. Assim, Deus do Amor, o amor em sua excelência e forma mais pura, *subjuga, domina e doma* os corações humanos. Fonética, sintática e semanticamente, ele é o núcleo da *sentença* de Safo de Lesbos: “Tu e Eros, meu servidor...”⁴. Assim como ensinam as Musas na *Teogonia*:

⁴ “κύ τε κάμνος θεράπων” Ερως”. Tradução de Joaquim Fontes Brasil.

ἤτοι μὲν πρότιστα Χάος γένετ'· αὐτὰρ ἔπειτα Γαῖ' εὐρύστερνος, πάντων ἕδος
 ἀσφαλὲς αἰεὶ ἀθανάτων οἱ ἔχουσι κάρη νιφόεντος Ολύμπου, Τάρταρά τ'
 ἡέροντα μυχῶ χθονὸς εὐρυοδείης, ἡδ' Ἔρος, ὃς κά ιστος ἐν ἀθανάτοισι
 θεοῖσι, λυσιμελής, πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων δάμναται ἐν
 στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν.

Primeiro que tudo, surgiu o Caos, e depois Géia de amplo seio, para sempre
 firme alicerce de todas as coisas, e o brumoso Tártaro num recesso da terra
 de longos caminhos, e Eros, o mais belo entre os deuses imortais, que põe
 quebrantos nos corpos e, no peito de deuses e homens, domina o espírito e a
 vontade ponderada.⁵

De certo, poderes e atribuições dos dois seres divinos, Afrodite e Eros, interferem uns
 nos outros, nas velhas cosmogonias e entre os líricos. De qualquer maneira, são deidades
 inseparáveis, como recorda um dos convivas de *O Banquete*⁶: não existe Eros sem Afrodite. Já
 na tragédia, o Amor é a força que atrai os sexos de um para o outro. O coro de *Antígona*⁷ de
 Sófocles, por exemplo, chama-o *aníkate mákhan*, isto é, “invencível nos combates”; naesteira
 do tragediógrafo, Joaquim Fontes (2002:210) arremata: trata-se de uma divindade que não pode
 ser destruída com armas criadas pela *tekhné*:

Ἔρως ἀνίκατε μάχαν,
 ὃς ἐν κτήμασι πίπτεις,
 ὃς ἐν μαλακαῖς παρειαιῖς
 νεάνιδος ἐννυχεύεις,
 φοιτᾷς δ' ὑπερπόντιος ἐν τ'
 ἄγρονόμοις αυλαῖς·
 καί σ' οὔτ' ἀθανάτων φύξιμος ουδεὶς
 οὔθ' ἀμερίων σέ γ' ἂν -
 θρώπων, ὁ δ' ἔχων μέμνηεν.

Ἔρως

σὺ καὶ δικαίων ἀδίκους
 παρασπᾷς ἐπὶ λώβᾳ·
 σὺ καὶ τόδε νεῖκος ἀνδρῶν
 ξύναιμον ἔχεις ταράξας·
 νικᾷ δ' ἐναργῆς βλεφάρων
 ἥμερος εὐλέκτρον
 νύμφας, τῶν μεγάλων πάρεδρος ἐν ἀρχαῖς
 θεσμῶν· ἄμαχος γὰρ ἐμ -
 παίζει θεὸς Ἀφροδίτα⁸

φρένας

Eros, invicto na batalha,
 Eros, que a tua presa escravizas;
 tu, que nas faces delicadas
 da virgem estás à espreita
 e vogas sobre o mar e pelas agrestes choupanas;

⁵ *Teogonia*, vv. 116-22. Tradução de Joaquim Fontes Brasil.

⁶ Platão, *O banquete*, 180d.

⁷ Sófocles, *Antígona*, vv.781-800.

⁸ FERREIRA, Márcio. *Os Cantos de Sófocles*: Tradução e análise do gênero e metro das passagens líricas d'As Traquínias, Ajax e Antígona. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2014, p.123.

de ti nem o divino eterno se liberta
nem o efêmero humano; o que te possui desvaira.
Tu, que aos justos tornas injustos,
enlouqueces e levas à ruína;
tu, que também esta contenda
entre homens - pai e filho - armaste!
Mas triunfa fulgindo entre os cílios e úmido olhar
[da amável
noiva, como que sob comando das fortes
leis. Sem lutar brinca conosco a divina Afrodite. ⁹

Em Hesíodo, o Amor ainda é uma força primordial. Alceu de Mitilene¹⁰ teria sido, segundo Plutarco, o primeiro poeta a elaborar a genealogia do deus: Eros foi gerado de Zêfiros auricomos e de Íris de belas sandálias¹¹. De acordo com o escoliasta Apolônio de Rodes, o autor das *Argonáuticas* considerava Eros filho de Afrodite; ao passo que para Safo, ele nasceu do Céu e da Terra. Posteriormente, a mitologia helenística irá confirmar a sua filiação à Kiprogênia e é nesse momento em que se multiplicam, na cerâmica, na estatuária e na poesia, representações de Cupidos brincalhões e nus. Vale ressaltar, segundo Ragusa (2010:439), que o par Afrodite-Eros ainda não é visto claramente como mãe-filho na lírica grega arcaica: a imagem se concretiza na era helenística, é celebrizada entre os romanos e retomada no Ocidente.

Em relação à Afrodite, Eros é mais tardio e menos estabelecido como divindade da religião grega. Por outro lado, é um deus que aparece muito na iconografia e na poesia, elementos cruciais à sua imagem. Isso explica, em parte, de acordo com Ragusa (2010: 458), o fato de que a representação mítica de Cupido não foi tão contemplada na bibliografia crítica em relação à sua identificação com a paixão no contexto grego. Não que o deus não seja um deus de culto, mas sim um mito criado pelos poetas, apesar de que poesia, iconografia, religião e culto, na Grécia antiga, estão tão entrelaçados que é complicado definir como se dá o trânsito de influência entre essas esferas. Mas, vale ressaltar, que diferentemente das outras personificações, as quais possuem a iconografia mais difusa e são difíceis de reconhecer, Eros é, de maneira inconfundível, o menino ou o adolescente alado, que em geral acompanha Afrodite. A deusa, portanto, na tradição pós-hesíodica, torna-se sua mãe.

⁹ Antígona, vv.781-800. Trad. de Guilherme de Almeida.

¹⁰ FONTES, 2002, p.211.

¹¹ A fonte do fragmento é Plutarco (*Moralia* 765d-e): δεινότατον θεῶν <τὸν> γέννατ' εὐπέδιλος Ἴρις χρυσοκόμαι Ζεφύρῳ μίγεται "... [Eros], o mais temível dos deuses, que Íris de belas sandálias gerou, tendo se unido ao auricomando Zéfiro..." Tradução de Giuliana Ragusa.

Em Álcman¹² existem dois fragmentos de fonte indireta no qual Eros se faz presente e Afrodite ausente. Segundo Ragusa (2010:440), sobre o fragmento que será apresentado aqui, tem como fonte principal o tratado de metros de Heféstion, ei-lo:

Ἀφροδίτα μὲν οὐκ ἔστι, μάργος δ' Ἔρως οἶα <παῖς> παίδει,
ἄκρ' ἐπ' ἄνθη καβαίνων, ἃ μή μοι θίγηις, τῷ κυπαιρίσκῳ.

Afrodite não está, mas selvagem Eros que, qual <menino>, brinca,
a descer sobre o topo das flores - não me vás nelas tocar! - da galanginha.¹³

Na abertura, Afrodite é a primeira palavra sucedida pela construção verbal negativa de contraposição, que, como define Ragusa (2013:60), não está a deusa mas está o deus Eros, que na falta de sua superior na hierarquia se comporta feito criança irresponsável, temerária, descuidada. Cupido é qualificado pelo adjetivo *márgos* “selvagem” e o substantivo *paîs* “menino”, que irá se reforçar na forma verbal *paísdei* “brinca”. Ragusa (2013:60) ressalta o jogo sonoro e semanticamente enfático <paîs> *paísdei*, “menino brinca”, tal jogo lembra o leitor da relação básica entre brincar e o comportamento infantil, o que nas tradições poéticas posteriores vai resultar na iconografia do deus menino. Ademais, Eros é selvagem, adjetivo que só será lhe conferido mais tarde na poesia helenística. Enquanto o jogo de palavras enfatiza o caráter infantil do deus, *margós*¹⁴ destaca a inconsequência desastrosa de suas ações, tanto mais na ausência de Afrodite, que é superior na hierarquia olímpica. O adjetivo “selvagem” atribuído a Eros alude também a violência erótica em todos os sentidos: o deus pode encarnar aos que são tomados pela paixão. E pensando na “selvageria” como “loucura”, assim como ressalta Joaquim Fontes (2002:213), sobre uma passagem do *Fedro* platônico, Sócrates se refere a quatro tipos de delírios inspirados pelos deuses, figurando entre eles, como se sabe, a *manía* amorosa¹⁵.

As flores, que aparecem no fragmento, são índices de erotização no cenário da poesia grega antiga, uma vez que a natureza primaveril se recobre de um manto sacroerótico quando se ligam à Afrodite e/ou Eros. No trecho “brinca, / a descer sobre o topo das flores” (vv. 1-2),

¹² “Seguindo a linha cronológica aproximada de datação dos poetas mélicos, Álcman (Esparta) é o mais antigo do cânone - e o primeiro do qual temos um corpo substancial de obra -, pois estava já ativo em c. 620 a.C.” (RAGUSA, 2013, p. 30).

¹³ Tradução de Giuliana Ragusa.

¹⁴ “No Fr. 239 M-W (v.2), do poema hesiódico *Catálogo das Mulheres*, qualifica os efeitos do vinho que, como Dionísio, seu criador, presente no fragmento, pode levar à insânia e à selvageria; na tragédia *Os sete contra Tebas* (v. 475), de Ésquilo, é dado a cavalos rinchando selvagememente, e n’ *As suplicantes* (v. 741), qualifica a estirpe de Egito, sedenta de guerra; por fim, na *Electra* (v. 1.027), de Eurípedes, a adúltera Helena recebe tal adjetivo, pois sua lascívia escapa ao controle de todos, mesmo de Páris. (RAGUSA, 2010, p. 441).

¹⁵ “Sócrates diz que Eros é *sofista*. Sappho chama-o de *tecelão de mitos*. Eros faz com que Sócrates queime por Fedro e Sappho diz que Eros *caiu sobre ela como um vento que desaba, dos altos montes, sobre os carvalhos*.” Máximo Tírio, 18,9 *apud* FONTES, 2002, p. 531.

Ragusa (2010:442) ressalta a segunda ação que se expressa em *kabaínon*, que é traduzível com o sentido comum de *baíno* “ando”, embora tal opção não elimine o significado de “para baixo”. As traduções “pousando” ou “descendo” não são adotadas para não sugerir a ideia de “voar”, que será muito atrelada tardiamente ao Eros alado e bastante presente na iconografia da era clássica adiante, na tardo-arcaica, no final do século VI a.C, quando só ocasionalmente é ligado à Afrodite. A ideia de um Eros alado embora não se materialize na poesia remanescente da era arcaica é coerente com seu imaginário erótico.

Em suma, sobre o fragmento, observa-se um aviso sobre a irracionalidade da paixão. O deus “brinca” loucamente, de maneira imprevisível, inspirando o desejo nos outros, tanto em homens quanto em deuses, para diversão própria e frequentemente com resultados devastadores, de acordo com Ragusa (2010:442). Álcman apresenta o amor como um jogo no qual as regras são os caprichos do deus e Eros sempre vence. Essa imagem de “invencível” do deus já na Grécia antiga, no que tange à iconografia, será importante para compreender a sua imagem na elegia erótica romana que será tratada adiante.

Eros, deus avassalador: sua representação na lírica e sua emulação na epigramática helenística

Em Anacreonte (Teos, c. 550 a.C), o amoroso é situado no quadro ardente de uma forja, ressalta Fontes (2003):

μεγάλῳι δηῦτέ μ' Ἔρως ἔκοψεν ὥστε χαλκεὺς
πελέκει, χειμερίῃ δ' ἔλουσεν ἐν χαράδρῃι

Como um ferreiro de novo o Amor me golpeou
com um grande machado e banhou-me na corrente invernos.¹⁶

Essa imagem procede do universo da *tékhnē*, do contexto cultural *homo faber*, ao qual Safo de Lesbos jamais recorre para expressar a sua experiência erótica:

Ἔρως δηῦτέ μ' ὁ λυσιμέλες δόνει,
γλυκύπικρον ἀμαχανὸν ὄρπετον

] de novo, Eros me arrebatou,
ele, que põe quebrantos nos corpos,
dociamaro, invencível serpente¹⁷

Ambos fragmentos foram citados no *Livro dos metros*, de Hefésion. Segundo Joaquim Fontes (2002:215), o epíteto λυσιμέλες = lysiméles é tradicionalmente atribuído a Eros e é já

¹⁶ Fonte: Hefésion (VII, 2). Tradução: Lourenço (2006, p.57)

¹⁷ Tradução de Joaquim Fontes Brasil

encontrado na *Teogonia*, como “o que solta”, “entorpece”, “enfraquece” os membros do corpo. Na *Odisseia*, essa palavra é usada para apontar o sono caindo de maneira doce sobre Ulisses depois do reencontro, dos gestos amorosos e das palavras trocadas com Penélope no canto XXIII. Mas o Amor também é, em Safo γλυκύπικρος = glykúpikros, *o que traz doçura no amargo*¹⁸. Essa expressão é confirmada pelo testemunho de Máximo de Tiro: “Diotima diz que Eros floresce na riqueza e morre na pobreza; unindo as duas ideias, Safo diz que *dociamaro* e *doador de mágoas*.”¹⁹ Era comum na lírica arcaica, segundo Fontes (2002:216), apresentar o Amor em contexto de oposições: quente e frio, bom e mau. Safo de Lesbos, ao reunir essas oposições em uma unidade vocabular e afetiva, conseguiu manter os contrários magicamente suspensos no mesmo ato. O epíteto γλυκύπικρος “*dociamaro*” só voltará a ser usado na era helenística. Eros é aquele que traz doçura no amargo, e no fragmento acima, citado por Hefestíon, o deus é “invencível” ἀμάχανος = *amákhanos*. Mas, mais ainda, Eros é aquele contra quem nada podem as máquinas, ressalta Fontes (2002:218) sobre a impotência do *homo faber* diante do poder de Eros, criatura que não cai nas armadilhas humanas.

Vê-se também a importância do olhar como arma fundamental de Eros em relação à sua vítima. Ao relacioná-lo com a serpente, nota-se que assim como o animal, o deus captura o seu alvo e jamais o perde de vista: “Olhos, derretimento, fixação pelo olhar: esse tripé introduz a imagem de Eros e revela como ele se relaciona com a sua vítima.” (RAGUSA, 2010, p. 483). O verbo *dérkomai*, já atribuído ao deus, vem do mesmo radical de *drákon* (“serpente”, δράκων). A ideia de ver relacionada à serpente frisa a intensidade ou a qualidade do olhar: é particular, sinistro, fixo e paralisante. Como avalia Ragusa (2010:485), na poesia lírica arcaica, Eros é uma experiência de derretimento, imagem ambígua que implica algo sensualmente delicioso, mas que, ao mesmo tempo, ansiedade e confusão tomam parte dele com frequência. É também, na lírica, que nasce a imagem do dardo como metáfora para o olhar, o que pressupõe uma cultura que vê no ato de olhar a mediação do amor e entende, por outro lado, a transmissão das sensações como fluir de corpos.

Segundo Ragusa (2010:375), é no *Hipólito* (vv. 530-2), de Eurípedes, que surge a primeira menção ao arco e flecha ligados ao deus menino. A imagem é recorrente na arte e no verso desde a Antiguidade, que, antes da tragédia, deve ter sido familiar, o que justificaria a sua permanência. Retoma-se, aqui, o fragmento de Safo para tratar dos sofrimentos físicos e

¹⁸ “*Eros dociamargo* atravessa o cosmos e o coração do poeta, reunindo, no prazer e na dor, os elementos da matéria: seu modo de cantar é parte do mundo, é um tecido onde se harmonizam, cintilantes e coloridos, os contrários, percorridos, eles próprios, pela força do Desejo.” FONTES, 2002, p. 256.

¹⁹ *Dissertationes* (LP 172). FONTES, 2002, p. 216.

patológicos que acometem o amador. Segundo Ragusa (2010:375), a paixão considerada como uma doença será uma concepção que difundirá largamente na cultura grega da segunda metade do século V a.C.. A descrição detalhada do amor patológico que fere demonstra a ação de Eros e sua força nociva, destrutiva, que ataca a integridade mental e física do amador:

Ἔρος δηῦτε μ' ὁ λυσιμέλης δόνει
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον

...Eros de novo -o solta-membros- me agita,
doce-amarga inelutável criatura...²⁰

Para Safo, Eros vai e vem, é positivo e negativo, é prazer e dor, desfaz membros e agita a cabeça e suas ansiedades. Contra o deus, todos são impotentes, pois Eros é uma “criatura” que, vinda de fora, rasteja se movendo lentamente até a sua vítima e é sorrateiro em seu ataque. A experiência da paixão vai se tornando cada vez mais amarga nos textos em que Eros está presente. O deus, representado por Safo, é uma mistura de sabores que, dada na sequência eloquente, o Amor vai do “doce” ao “amargo”.

Na tradição epigramática posterior, as “inscrições” se tornaram gênero poético no fim do século IV a.C., diferentemente da tradição lírica anterior, os epigramas, como o nome informa, dizem respeito a inscrições sobre vários objetos para identificar quem são, quem os fizeram e, no caso das inscrições votivas, quem os dedicaram e a que deus foram dedicados, segundo João Angelo Oliva Neto em *Falo no Jardim* (2006). Pela sua origem indicativa, dêitica, a função propriamente epidítica ou demonstrativa, como a denominaram os latinos, possibilitava, nessas circunstâncias religiosas ou fúnebres, a economia de recursos retóricos por motivo de preexistência de fatores como a substância ética do morto ou do deus. O tom patético da súplica ou do lamento, além da brevidade obrigatória, é determinada pelo pequeno tamanho do suporte material. Oliva Neto (2006:81) constata que tudo isso não passou despercebido aos olhos dos poetas, de epigráfica tal elocução se tornou a mesma condição de um tipo de poema, pois, antes buscando deleite, depois eles passaram a imitá-la em suas inscrições fictícias. Em seus *epigrámmata* (ἐπιγράμματα, “epigramas”), como já no século III a.C. eram chamadas essas composições, o termo passou a designar não só inscrições, mas também um gênero de poesia.

Antes mesmo da fundação das grandes bibliotecas em Alexandria, Pérgamo e Antioquia foram responsáveis por consideráveis mudanças na poesia grega. Já no século IV, de acordo com Oliva Neto (2006:82), se observavam procedimentos característicos da poesia helenística

²⁰ Tradução de Giuliana Ragusa (2010, p. 377).

do século seguinte, como a mistura de gêneros, alguma experimentação e a intenção do riso, que foi fundada na paródia à poesia elevada. Uma mudança que é importante notar sobre o gênero epigramático em relação ao lírico, principalmente no que se refere ao seu contexto, consiste no fato de que, sendo antes inscrição realizada em pedra ou metal, o epigrama agora passa a ser feito em papel e a circular em antologias: converte-se em gênero literário, delimitando-se a brevidade e a variedade métrica – com predomínio do dístico elegíaco e temática. Outro aspecto acerca da história do epigrama que é importante ressaltar, é que esse gênero se dissocia da música, de modo que o poema se transforma puramente em um artefato escrito feito para a prática de leitura ou para a recitação. Segue-se, agora, a análise do primeiro epigrama proposto:

X- ΑΛΚΑΙΟΥ

Ἐχθαίρω τὸν Ἔρωτα· τί γὰρ βαρὺς οὐκ ἐπὶ θῆρας
ὄρνυται, ἀλλ' ἐπ' ἐμὴν ἰοβολεῖ κραδίην;
τί πλέον εἰ θεὸς ἄνδρα καταφλέγει, ἢ τί τὸ σεμνὸν
δηώσας ἀπ' ἐμῆς ἄθλον ἔχει κεφαλῆς;

X - ALCEU

Odeio Amor! Por que implacável feras não
ataca, mas flechas lança-me ao peito?
Agrada ao deus ver homens arder? Qual a grande
recompensa pela minha cabeça?²¹

De acordo com a nota de tradução feita por Alexandre Agnolon, Alceu de Messene (fl. III a.C.), o autor do epigrama acima, não se trata do médico arcaico. O epigrama em sua sequência de apelos dirigidos a Eros remete à penúria do apaixonado submetido aos imperativos do amor, articulando os *topoi* bastante comuns do discurso amoroso, como o arder e as feridas causadas por Eros. Observa-se também que a deidade podia ser figurada como um lutador, embora seja menos comum, o que poderia ser sugerido pela presença de ἄθλον “prêmio” no último verso, confirma Agnolon. Como bem define Carson, em “Putting her in her place” (1990:138), as emoções eróticas “são especialmente líquidas e liquidificantes”, Eros “derrama, goteja, aquece, amacia, derrete, deslassa, cozinha, ferve, dissolve”.

Voltando a característica *doce-amargo* dada ao deus, que é mais explorada na tradição epigramática helenística e que foi inaugurada por Safo na lírica arcaica, temos o seguinte epigrama retirado da *Antologia Palatina*:

CXXXIV. ΠΟΣΕΙΔΩΠΠΟΥ

Κεκροπί, ραῖνε, λάγυνε, πολύδροσον ἱκμάδα Βάκχου,
ραῖνε· δροσιζέσθω συμβολικὴ πρόποσις·
σιγάσθω Ζήνων, ὁ σοφὸς κύκνος, ἃ τε Κλεάνθους
μοῦσα, μέλοι δ' ἡμῖν ὁ γλυκύπικρος Ἔρως.

²¹ Tradução de Alexandre Agnolon.

AP 5, 134, Posidipo :

Derrama, garrafa de Cécrops, o sumo do abundante orvalho
de Baco, derrama; que o brinde comunal seja úmido do orvalho.
Que Zenon, o cisne sábio, faça silêncio, assim também a Musa
de Cleantes; que nos ocupe o Eros doce-amargo.²²

No epigrama, de acordo com Luiz Carlos (2008:124), tem-se o eu-epigramático subentendido no uso do imperativo *rhaîne*, “derramar”, “verter” nos primeiros dois versos. No epigrama, o “tu” para o qual a *persona* se dirige é a “garrafa de Cécrops” (*Kekropí lágyne*, v.1), uma garrafa de vinho evocada pela procedência de sua argila, da terra da Ática. No segundo verso, tem-se um imperativo exortativo *drosizéstho* “derrama”, que se relaciona à *symboliké próposis* “o brinde comunal”, v.2. Esse tipo de imperativo se repetirá outras duas vezes no epigrama, nos versos três e quatro: dirigido a Zenon, evocado como “o sábio cisne” *hosophós kýknos*, e à Musa de Cleantes (*Kleánthous moûsa*, v.3-4). Ainda no quarto verso, o imperativo exortativo vem no modo optativo e refere-se a Eros, evocado como um deus “doce e amargo” *méloi glykýprikros Éros*, “nos ocupe Eros doce-amargo”.

Nota-se também a repetição de elementos úmidos como *lágyne* “garrafa”, que no primeiro verso alude por metonímia ao vinho, assim também *ikmáda* “sumo” e *dróson* no composto *polýdroson* “muito orvalhado” no mesmo verso. No segundo verso, tem-se *próposis* “brinde” e o verbo *drosizéstho*, que assim como *polýdroson* tem o radical *dros-* “orvalho” em sua composição. O epigrama 134, contudo, aborda um brinde ao Desejo, a Eros. Trata-se de uma libação, um brinde em nome do desejo “doce-amargo”. Além disso, o epigrama, engenhoso em sua composição, estabelece contraposição entre a atitude estoica de controle das paixões – as duas personagens referenciadas no poema são filósofos estoicos: Zenão, seu fundador, e Cleantes, que teria sido poeta – e o próprio Eros, que simboliza, como é evidente, o exato oposto da serenidade estoica. Outro aspecto importante é que, com o brindar o deus, Posidipo aproxima não somente o amor da cena convivial, adequada, portanto, ao arrebatamento de Eros, mas também faz aproximar o tema, tradicionalmente lírico, do gênero epigramático.

Aproveitando a relação Eros-Baco é importante ressaltar que a associação Dionísio-Afrodite já foi anteriormente firmada no “Hino a Dionísio”, de Anacreonte. Eros surge nesse hino como temível “domador”, como se verá no epigrama a seguir. A aparição de Afrodite “purpúrea” representa a paixão misturada ao vinho-Dionísio. Como afirma Ragusa (2010:551),

²² Cf. SILVA, 2008.

a combinação de Eros-Afrodite-Dionísio irá aludir ao potencial do deus menino entre os mortais, que inspirado pelos elementos físicos do vinho e da sexualidade representam tais deuses, como pode, inclusive, ser percebido no epigrama de Posidipo. A compreensão anacreôntica de Baco e a sua associação a Eros e à Afrodite são originais na poesia grega arcaica conhecida.

Outro epigrama helenístico para ser analisado é o XXX, de Meleagro de Gadara, poeta do século I a.C. Conhecido pela sua *Guirlanda*, ele legou ao ocidente um conjunto de 132 epigramas que estão na *Antologia Palatina*.²³ Meleagro também serviu de modelo para os elegíacos latinos, sendo a elegia um gênero contemplado pelos menandros amorosos governados por Cupido (deus romano), o que se verá mais claramente a seguir, já que o objetivo aqui é tratar da *imago* de Cupido. A fortuna dessa obra de Meleagro, *Guirlanda*, pode ser notada pela variedade de temas que a perpassa – como os epigramas fúnebres, os bestiários, os marítimos, os bucólicos, etc. É importante frisar que epigrama XXX foi dedicado à Zenófila, uma de suas “musas”, já que o poeta também dedica seus escritos à Heliodora e a Misco – a relação pederástica da *persona* poética de Meleagro, como observa Amaral (2009:11). Segue-se então o epigrama:

XXX

Ἦδυμελεῖς Μοῦσαι σὺν πηκτίδι καὶ Λόγος ἔμφρων
σὺν πειθοῖ καὶ Ἔρως †καλὸς ἐφ’ ἡνιοχωτ†
Ζηνοφίλα, σοὶ σκῆπτρα Πόθων ἀπένειμαν, ἐπεὶ σοὶ
αἱ τρισσαὶ Χάριτες τρεῖς ἔδοσαν χάριτας.

XXX (A.P. 5. 140)

As Musas de canto doce com a harpa, o Discurso
sábio com persuasão e Eros belo sobre o carro,
Zenófila, todos te apresentaram com o cetro dos Desejos,
pois as três Graças três graças te deram.²⁴

É inserida acima uma característica muito importante no discurso amoroso, a persuasão, que é um dos séquitos de Afrodite. Como é notado por Amaral (2009:50), o epigrama é construído por dois dísticos que se completam: o primeiro é composto pelos atributos ganhos dos deuses condensados, os apresentando numa provável cronologia de impacto na *persona* que é a música relacionada à audição, a persuasão amorosa e a beleza que ataca a visão; o segundo, por fim, elucida a riqueza de Zenófila ao ser gratificada pelos deuses.

O segundo verso insere a persuasão que alude à persuasão amorosa que se realiza pelas características de Zenófila, fundamental também no jogo de sedução amorosa entre ela e a *persona*, como observa Amaral (2009:50). O verso “Eros belo sobre o carro” pode ser

²³ AMARAL, Flávia. **A guirlanda de sua Guirlanda Epigramas de Meleagro de Gadara**: tradução e estudo. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2009, p.10.

²⁴ Cf. AMARAL, 2009. Tradução de Flávia Vasconcellos Amaral.

entendido como uma metáfora para a própria Zenófila, em outras palavras, ela seria o carro que é conduzido por Eros.

O “cetro de Desejos” do terceiro verso alegoriza o triunfo de Zenófila ao alcançar os atributos divinos. Da mesma maneira, afirma Amaral (2009:50), o cetro ao condenar todas as características sedutoras de Zenófila pode ser compreendido como metonímia dela mesma. No último verso é introduzido as Graças, divindades essas que contemplarão muitos epigramas de Meleagro. Nesse instante, elas também gratificam Zenófila com os três atributos que não estão evidentes como aqueles que começam o poema. Vale ressaltar que o epigrama iniciado pelo “canto doce” é acompanhado pela harpa, logo, não é evidente se Zenófila tece seu canto somente com o instrumento ou se ela canta também. Ela está na mesma posição de Ἦδυμελεῖς, no começo do verso, o que ressalta a preciosidade do atributo na construção da personagem Zenófila.

Na elegia erótica, gênero posterior aos epigramas helenísticos, “quer seja mentira quer transforme a realidade em objeto de arte, é de origem helenística” (VEYNE, 1983, p.48). Os romanos tinham noção há dois séculos que os amantes escreviam elegias sobre o lar de sua amada. Faziam seis ou sete séculos, segundo Veyne (1983:48), que os gregos cantavam o amor em métricas mais variadas, na terceira ou primeira pessoa. Já houve versos, compostos em dísticos elegíacos pelos helenísticos, onde o amor era cantado sob a ficção do *ego*, como foi demonstrado aqui anteriormente (o que foi chamado neste trabalho de epigramas). Na elegia helenística, o poeta se restringia a evocar, de maneira breve, os problemas sentimentais do seu *ego* para narrar os mitos longamente em que o mesmo problema amoroso se achava posto: “lembremo-nos de que uma vez Propércio deslizou assim de seu próprio caso para a lenda de Antíope” (VEYNE, 1983, p. 49); ou se narração mítica se reduzia em algumas alusões mitológicas, ficando, assim, a maior parte do poema dedicado ao caso pessoal do poeta.

Por regra geral, os poetas elegíacos latinos preferiram modificar os tópicos helenísticos, servindo-se dos cânones de *uariatio* ou *inuersio*. A propósito disso, pode-se observar que a ideia de uma coleção de poesias todas inspiradas por uma mulher, cujo nome constitui o título da obra, como é o caso da coleção de Propércio, é tipicamente helenística. O motivo do poeta que é *miser* (miserável) a causa do seu amor é típico também da poesia helenística e em particular da escola de Meleagro. É necessário ressaltar, principalmente, sobre o Amor celebrando o seu triunfo sobre o poeta apaixonado, o motivo do triunfo sobre o poeta é de origem também helenística: por exemplo, um prisioneiro do amor é ἑκστοτος e o mesmo epíteto designa um prisioneiro de Amor. O triunfo sobre o poeta prisioneiro, em suma, pertence à área da guerra, que foi utilizado por Asclepiades e por Meleagro.

Na tragédia, na lírica e nos contos ligeiros, segundo Fontes (2002), no contexto que atualmente chamaríamos de literário, o amor, longe de representar um valor positivo, cai sobre os homens e os deuses como castigo, maldição, doença. É também como uma patologia que ele faz a sua entrada nos discursos moralizantes e filosóficos. Lucrécio demonstra que a saúde mental consiste em procurar, de maneira sábia, os prazeres de Vênus à esquerda ou à direita. A obsessão sexual por um objeto unicamente é uma forma de loucura ou *furor*, palavra que os latinos indicavam o amor imoderado, irracional, doentio. A ordenação do universo clássico exige uma higiene regulando o uso dos corpos nos atos, gestos, contatos que proporcionam de alguma maneira certa forma de prazer. Figura exemplar dos *venerea* possíveis e permitidos é a Leocônoe da ode horaciana a quem o poeta irá aconselhar: “Enquanto conversamos, foge o tempo, invejoso. Colhe o dia!²⁵” (FONTES, 2002, p. 105).

²⁵ “*Carpe diem!* A “crise” é ruptura do equilíbrio perfeito dos dias que passam; o amoroso, prisioneiro de sua própria *durée*, passa a existir unicamente na vertigem de uma doença desonrosa e já não consegue manobrar - segundo a clássica alegoria platônica - as rédeas do cavalo branco da razão porque soltou as do corcel negro das paixões desenfreadas. Fora do tempo, da sua consciência lógica e moral; fora de seu próprio corpo, que não mais lhe pertence. Como se contrai essa doença ruim? O amoroso é vítima do *otium*: não participa das artes guerreiras ou dos jogos nas palestras, não compõe discursos sérios, não cumpre os deveres do bom cidadão, não intervém na vida pública - mais do que inútil, transforma-se num perigo para a sociedade.” FONTES, 2002, p. 105.

Capítulo II: Vênus e Cupido na elegia romana

Como se viu neste trabalho, em textos gregos e latinos, o deus do Amor é constantemente descrito como um menino alado, carregando o seu arco e suas flechas. A ação mais corriqueira do deus, afirma Serignolli²⁶, consiste em lançar inconsequentemente setas envenenadas, escravizando suas vítimas, que, ao serem acertadas, passam a manifestar os sintomas da paixão, ou *páthos* amoroso. Na retórica, o discurso que apela para os afetos pode provocar na audiência o prazer, a piedade ou a indignação, e tal artífice favorece na persuasão. Já a paixão erótica, por sua vez, é apresentada por autores gregos e latinos como um tipo de afeto que se instala nos órgãos vitais, capaz de gerar estados mentais que sofrem mutações entre euforia, insânia, êxtase e furor, provocando mudanças fisiológicas como a palidez, os tremores, as palpitações e a respiração ofegante.

Na poesia latina, Serignolli (2015:85-86) ressalta que Cupido aparece frequentemente em comédias de Plauto e também na poesia de Catulo, mas sua presença é mais marcante na poesia do período augustano, em especial, como se verá, entre os poetas elegíacos Propércio, Tibulo e Ovídio. Na tradição elegíaca erótica romana, o Amor será apresentado como a personificação e ao mesmo tempo como o veículo da paixão erótica, o que torna Cupido divindade tutelar dessa poesia. Neste capítulo, o objetivo será tratar das imagens elegíacas em Roma que irão representar Cupido, de acordo com a mitologia romana, e a sua mãe, Vênus. Dessa forma, é possível mostrar a fortuna desse gênero na tradição posterior humanista que irá influenciar diretamente as artes plásticas desse período.

A imagem de Cupido, segundo Serignolli²⁷, na poesia latina é muito familiar como o braço direito de Vênus. Na ode 1.19 de Horácio, por exemplo, ele associa Vênus, Licença e Baco, três divindades que afetam o poeta, com desejo sexual, lascívia e embriaguez, que o leva a ter recaída por amores antigos. Observe-se que a expressão *Mater Cupidinum* nesse poema, mesmo que remeta à imagem de Vênus com seu séquito, comum na arte, recorda também o sentido grego de mãe dos desejos. Não obstante, Vênus é uma *genetrix* de Cupido, a progenitora do Desejo, que é seu aliado nas guerras do amor. Já na *Eneida*, Virgílio introduz o Amor como personagem da épica no lugar de aliado de Vênus em defesa da missão heroica do troiano Eneias. Nessa obra, como evidencia Serignolli (2013:79), as funções do deus menino como

²⁶ SERIGNOLLY, Lya. Uma pintura do deus do amor: poética e retórica em Propércio 2.12. **Let. Cláss.**, São Paulo, v. 19, n.1, p. 82-83, 2015.

²⁷ SERIGNOLLI, Lya. **Imagines amoris**: As Figurações de Amor em Roma do Final da República ao Período Augustano. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2013, p.56.

filho e membro do séquito de Vênus são evidenciadas, tal como se observa em outros poemas e em outras artes. Ainda que tais deuses estejam agindo aparentemente no âmbito do amor pessoal, as suas funções na *Eneida* são épicas: Eros opera sob comando da mãe para redirecionar o irmão²⁸ de volta ao seu destino de herói, sem o qual Roma jamais existiria.

A principal ação de Cupido é ferir, fazendo com que desencadeie afecção ou doença que os romanos chamaram de amor. As tópicas na elegia erótica romana, que serão importantes para compreender a iconologia do deus representado na pintura da tradição humanista, contemplam a *servitium amoris* e a *militia amoris*. Ambas se referem, respectivamente, à submissão erótica e à oposição entre o universo belicoso e o intercuro amoroso e, também, à *renuntiatio amoris* que é a frustrada tentativa do amante à recusa do amor, aduz Serignolli (2013:11). Cupido caracteriza também, nos poemas de *recusatio*, o deus menino que obriga o poeta a negar o gênero poético elevado e o serviço militar em nome de uma vida de combate no hoste do amor e do sexo. Quanto às suas relações com Vênus, ela desempenha o papel como mãe mentora de ardis contra os deuses e os mortais.

Militia amoris

A *militia amoris* se sustenta nos paradoxos da paz e da guerra, já que os poetas exaltam as guerras na esfera de Vênus, tomando parte nesses embates em momentos de paz. Em *Amores* 2.9, Ovídio é um soldado ferido no seu combate pelo próprio comandante, o deus menino; na procissão triunfal, Cupido é vangloriado na carruagem principal como um César. Os poemas de Tibulo destacam a *militia amoris* em momentos pacíficos, especialmente, afirma Serignolli (2013:202), em um cenário próspero que lembra os relevos da *Ara Pacis*.

Vênus, Cupido e Marte constituem uma família de deuses do amor e da guerra no contexto romano, o que une opostos que se adequam ao *militia amoris*. Entre as várias versões da genealogia do deus, no *De Natura Deorum* de Cícero, ele pode figurar como fruto da união adúltera de Marte e Vênus.

Venus prima Caelo et Die nata, cuius Eli delubrum vidimus, altera suprema procreata, ex qua et Mercurio Cupidinem secundum natum accepimus, tertia Iove nata et Diona, quae nupsit Volcano, sed ex ea et Marte natus Anteros

²⁸ “Ovídio (Ep. 7.30-32) enfatiza o parentesco entre Eneias e Cupido nas palavras de Dido, ainda iludida, com esperanças ter suas preces atendidas pelos deuses do amor: *non tamen Aenean, quamvis male cogitat, odi, sed queror infidum quaeque peius amo. Parce, Venus, nurui, durumque amplectere fratrem, frater Amor, castris militet ille tuis!* (Embora Enéias pense mal de mim, não o odeio, apenas queixo-me da sua perfídia, e depois do lamento, o amo ainda mais. Poupa, ó Vênus, esta noiva, proteja o teu filho cruel. Ó irmão, Amor, faz com que ele milite em teu exército!)” Tradução de Lya Serignolli. SERIGNOLLI, 2013, p.79.

dicitur, quarta Syria Cyproke concepta, quae Astarte vocatur, quam Adonidi nupsisse proditum est.²⁹

A primeira vênus é filha do Céu e do Dia, cujo templo vimos em Élide; a outra, nascida da espuma, gerou com Mercúrio o segundo Cupido, como sabemos; e a terceira, filha de Júpiter e Dione, casou-se com Vulcano, mas diz-se que Anteros é filho dela com Marte; a quarta, nascida na Síria e em Chipre, e que é chamada de Astarte, casou-se com Adonis, como consta nos textos.³⁰

Cupido primus Mercurio et Diana prima natus decitur, secundus Mercurio et Venere secunda, tertius qui idem est Anteros Marte et Venere tertia. Atque haec quidem <et alia> eius modi ex vetere Graeciae fama collecta sunt.³¹

Diz-se que o primeiro Cupido é o nascido de Mercúrio e Diana, o segundo, de Mercúrio e da segunda Vênus, e o terceiro, que é o mesmo que Anteros, de Marte e da Terceira Vênus. Estas e outras lendas foram recolhidas das antigas tradições da Grécia.³²

Como se pode notar, no mundo romano, a tradição grega anterior de Eros e Afrodite diferentes existe não apenas na poesia, mas também em passagens como essa. Nos dois trechos, o filho da terceira deusa do amor e do deus da guerra é o mesmo que o grego, fruto de um adultério por Marte. Na poesia latina, o nome de Anteros não é comumente utilizado, porém a genealogia como filho de Ares e Afrodite sim, mas com uma diferença: Marte não é pai de Cupido, mas sim padrasto (*uitricus*). Há também pinturas e relevos, segundo Serignolli (2013:202), que sugerem a ideia de família, inclusive, esses deuses são associados como ancestrais da *gens Iulia* e do povo romano. Cupido brinca, nesse contexto, com as armas do deus Marte, simulando a luta ao lado do pai e de Vênus como um pequeno guerreiro. Normalmente, os poetas deixam uma lacuna a respeito do progenitor de Cupido, incógnita que é sugerida de maneira análoga em epigramas helenísticos.

A mais antiga referência ao poder militar de Vênus e Cupido na poesia latina é de Plauto, que diz ser atingido no peito pela seta de Eros: *Saucius factus in Veneris proelio: sagittá Cupido cor meum transfixit*.³³ (Fui ferido no combate de Vênus: Cupido transpassou meu coração com sua flecha)³⁴. Em Terêncio, por sua vez, de acordo com Serignolli (2013:108), é evidente as contradições do amor: *in amore haec omnia insunt vitia: iniuriae, suspiciones,*

²⁹ Cic., *N. D.* 3.59.

³⁰ Tradução de Lya Valeia Grizzo Serignolli.

³¹ Cic., *N. D.* 3. 60.

³² Tradução de Lya Valeia Grizzo Serignolli.

³³ Pl., *Per.* 25.

³⁴ Tradução de Lya Valeria Grizzo Serignolli.

*inimicitiae, indutiae, bellum, pax rursum*³⁵ (todos esses vícios são inerentes ao amor: injustiças, desconfianças, inimizades, tréguas, guerra, paz de novo)³⁶. Já Catulo³⁷ introduziu a temática nas batalhas travadas com a amada, enquanto que Horácio, por sua vez, em sua *Odes* 4.1, tenta negar o chamado para retornar à guerra de Vênus, porém acaba sendo cativo dos Amores. Como define Veyne (1985:232), a milícia do amor e a apologia do prazer são um divertido jogo de contradições, como se percebe nos primeiros versos de *Amores* 1.9:

Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido;
Attice, crede mihi, militat omnis amans.
quae bello est habilis, Veneri quoque convenit aetas.
turpe senex miles, turpe senilis amor.
quos petiere duces animos in milite forti,
hos petit in socio bella puella viro.³⁸

Todo amante milita, e Cupido possui seu quartel;
Ático, crê em mim, todo amante milita.
A idade própria para a guerra também compete a Vênus.
A militância é torpe para um velho, é torpe o amor senil.
O ânimo que o comandante requer do valente soldado,
é o mesmo que a bela dama pede ao seu parceiro.³⁹

Em *Amores*, Ovídio assim como também Propércio e Tibulo, fala em primeira pessoa para seu amigo Ático a respeito da necessidade de manifestação de energia para vivenciar uma paixão ideal⁴⁰. Os aspectos da vida do amante são equiparados com a do soldado, que é uma ocupação para jovens fortes e não para os velhos ociosos. Ambos envolvem a guarda e o ataque em um campo bélico ou diante das portas cerradas, aduz Serignolli (2013:108).

Como alternativa ao engajamento bélico, os elegíacos concebiam o que se convencionou chamar de “milícia amorosa”. Trata-se da aproximação, por comparação, do desgaste físico e psicológico submetido por ocasião da conquista ou durante o difícil convívio com as *puellae* das agruras enfrentadas em campanha por soldados reais. Era valorizado, como se sabe, na vida militar antiga, observa Trevizam (2006:143-144), o aperfeiçoamento da capacidade do soldado em aguentar o medo, o frio, a fome, a dor e os cansaços. Igualmente, as situações difíceis por que tem que passar o amante elegíaco fazem, até certo ponto, com que experiencie sofrimentos análogos aos padecimentos dos soldados e tenha de persistir até

³⁵ Ter., *Eu.* 59-61.

³⁶ Tradução de Lya Valeria Grizzo Serignolli.

³⁷ Cat., *Carm.* 11-14.

³⁸ Ov., *Am.* 1.9.1-6.

³⁹ Tradução de Lya Valeria Grizzo Serignolli.

⁴⁰ TREVIZAM, M. Militia amoris em Amores 1.9 e na Ars amatoria 2.233–248 ovidiana: identidade ou paralelismos?. *Letras Clássicas*, n. 10, p.142., 2006.

“triunfar”, ou seja, vencer as “batalhas” que coincidem com as ocasiões em que a *puella* o rejeita ou o submete às asperezas.

Em Propércio III, 12, 1-4, esse motivo deliciosamente jocoso é desenvolvido, já que a “missão” que é convocado o *miles* é de natureza erótica e não bélica:

Nox media et dominae mihi uenit epistola nostrae:
Tibure me nulla iussit adesse mora,
Candida qua geminas ostendunt culmina turres,
Et cadit in patulos lymphæ Anienæ lacus.

É meia-noite, e chega-me a carta de minha senhora:
ordena que eu esteja em Tíbur sem demora alguma,
onde cumes brancos ostentam gêmeas torres
e as águas do Ânio se lançam num lago vasto. ⁴¹

No trecho acima, uma carta mandada no meio da noite pela *domina* é ordenado ao “recruta” que se apresente sem demora, ainda que, como se comenta na passagem posterior da elegia, haja perigos existentes da noite, confirma Trevizam (2006:144). O próprio vocábulo *domina*⁴², que também indica a autoridade da *puella*, contribui para demarcar a diferença hierárquica entre o líder e o subalterno, de maneira alusiva ao universo da organização militar. A ênfase proposta pelo poeta, necessitando cumprir as “instruções superiores” de maneira imediata e em meio à complexidade que exigirão coragem e energia para serem vencidas, também faz com que, de seu modo, Propércio ligue a conduta do bom amante ao comportamento esperado de um militar disciplinado e pronto para se sacrificar.

O tema bélico no discurso elegíaco se dá através da negação dos temas de caráter épico e do serviço militar, a favor do ócio e da poesia. A *recusatio* do campo de batalha introduz nos poemas uma linguagem de paradoxos em que prevalecem contradições, ironias e ambiguidades, constata Serignolli (2013:109). Dos gregos, os poetas latinos usaram através da *militia amoris* a ambígua figura de Eros arqueiro que Eurípedes apresentou em *Hipólito*. No hino das mulheres de Trezena, Eros destila *pothos* pelo seu olhar e, assim, penetra na alma (*psykhê*), estimulando o prazer pela doçura. Por outro lado, Eros é um tirano cuja ação é demonstrada como um ataque que ele efetiva como membro do séquito de Afrodite. A imagem paradoxal do deus menino, portanto, é apresentada pelo coro que o caracteriza como um “soldado do prazer”, afirma Serignolli (2013:109).

⁴¹ Tradução de Matheus Trevizam.

⁴² “Propriamente, *domina* tenderia a fazer-nos pensar em “senhora” e, assim, na ideia do cativo, associável ao *topos* do *seruitium Amoris*. O teor da passagem, porém, sem que ignoremos este dado, parece-nos sobrepor à noção de um “escravo” a cumprir ordens da “dona” a de um soldado a cumprir ordens do líder imediato. (...) Se enfatize no contexto o chamado para a realização de tarefas parecidas com as desempenhadas em âmbito militar.” TREVIZAM, 2006, p.144.

Em suma, a tópica *militia amoris* não se dissocia da *seruitium amoris*; tal relação de dependência é clara pela lógica militar. Todo aquele que ordena ou que serve a um exército tem por intuito subjugar o adversário, alcançar a glória da vitória, conceber o triunfo, e, por fim, executar a supremacia escravizando o cativo.

Seruitium amoris.

A submissão aos caprichos da amada ou do amado, que é desenvolvida de diferentes maneiras nos poemas do gênero, o *topos* elegíaco do *seruitium amoris* se relaciona à disposição do apaixonado em se colocar, nas diversas circunstâncias, inteiramente à disposição de quem deseja. Em Tibulo, por exemplo:

Heu!Heu! quam Marathus lento me torquet amore! (I,4,81)⁴³
Ai, ai, com que fogo tão lento Márato me artomenta!⁴⁴

Tibulo, segundo Matheus Trevizam (2003:113-114), emprega nos poemas do ciclo de Márato situações existentes na poesia pederástica grega, em que frequentemente o amado é um menino escravo que serve como objeto sexual do seu senhor. Porém, ocorre comumente que o senhor se apaixone pelo *puer*, se sujeitando às suas inclemências como se a relação deles se invertesse. Nesses casos, pode-se afirmar que o escravo assume características senhoriais e passa a tyrannizar o amo em matéria amorosa. O eu-elegíaco passa pela humilhação de se ver torturado pelo *puer* descritivamente, já que o verbo *torqueo*, além de significar “atormentar o espírito”, refere-se também ao ato de suplício físico também empregado contra as pessoas de condição servil em circunstâncias como as de punição por alguns delitos ou ainda para forçá-las executar confissões em processos judiciais, confirma Trevizam (2003:114).

A escravidão amorosa, segundo Serignolli (2013:130), é uma ideia constante na mente dos elegíacos, e com eles a *seruitium amoris* torna-se praticamente um sinônimo de amor. Cupido assume *personae* que se assemelha às personagens no campo militar, ele é caracterizado como um guardião ou general de exército com seu acampamento e estandarte. O comportamento do Amor é rígido e autoritário conforme as atividades que ele desempenha. Nas elegias do período augustano existe um vasto repertório que se relaciona à dominação e à servidão. As ações atreladas ao deus menino revelam a sua característica impositiva e dominadora: “*cogere, regnare, iubere, uerberare, custodire, urgere, instare, uocare, sequere*

⁴³ TREVIZAM, Matheus. **A elegia erótica romana e a tradição didascálica como matrizes compositivas da Ars amatoria de Ovídio**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 2003, p.113-114.

⁴⁴ Tradução de Matheus Trevizam.

e *ducere*”⁴⁵; e alguns de seus atributos anímicos confirmam a sua ferocidade e tirania: “*ferus, saeuus, durus, aduersus, iniquus, acer, ambitiosus, potens e turpis*.”⁴⁶

Serignolli (2013:131) observa que, nos *exempla* míticos que existem nas elegias augustanas, os deuses também podem assumir o papel de escravos do Amor:

Rura meam, Cornute, tenente uillaeque puellam; ferreus est, heu! heu! quisquis in urbe manet; ipsa Venus latos iam nunc migravit in agros, uerbaque aratoris rustica discit Amor.	
O ego, cum adspicerem dominam, quam fortiter illic uersarem ualido pingue bidente solum agricolaeque modo curuum sectarer aratrum, dum subigunt steriles arua serenda boues!	5
Nec quererer, quod sol graciles exureret artus, laederet et teneras pussula rupta manus.	10
Pauit et Admeti tauros formosus Apollo, nec cithara intonsae profueruntue comae, nec potuit curas sanare salubribus herbis: quidquid erat medicae uicerat artis amor.	14

Campos, Cornuto, e vilas guardam minha amada. Ai! É de ferro quem na urbe fique. Própria Vênus aos vastos campos se mudou e o tosco verbo agreste aprende Amor.	
Se eu visse minha dona, com que esforço ali firme enxada abriria o solo fértil; qual lavrador, o curvo arado seguiria, enquanto bois estéreis aram campos!	5
Se o sol queimasse a tez sutil, não choraria, nem se uma bolha as tenras mãos ferisse.	10
Apascentou de Admeto os touros belo Apolo, nem lhe valeram coma intonsa ou cítara; nem pôde aliviar os seus males com ervas: o amor vencera toda arte médica.	14

Tibulo, na elegia 2.3, vv 1-14, simula a sua situação subserviente com o mito de Apolo e Admeto, sendo esse um dos principais *exempla* vinculados ao *seruitium amoris*. Ao ser derrotado por Cupido, Apolo é humilhado, passando a realizar afazeres típicos de camponeses que não condizem com a sua elevação. Tais argumentos sugerem que o amante deve se curvar ao *seruitium amoris* por vontade própria, comprazendo-se com a sua posição submissa. Segundo João Paulo Matedi (2014:207), vê-se que na elegia é falado de um Apolo que por amor a Admeto aguentou a dura labuta no campo, em outras palavras, o deus encara o tipo de

⁴⁵ SERIGNOLLI, 2015, p.130.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ ALVES, João Paulo. **Elegias de Tibulo**: tradução e comentário. Tese de doutorado. Universidade Federal do Espírito Santo, 2014, p.55.

Tradução

de

João

Paulo

Matedi

Alves.

seruitium amoris que é o mesmo enfrentado pelo *ego* – o trabalho árduo no campo, enquanto que para alguns é motivo de vergonha, para a *persona* elegíaca é tarefa. Embora seja penoso o ofício, glorioso será o caminho da “ascensão”. A divindade, confirma João Paulo Matedi (2014:207), se converte em um *exemplum* para ser um modelo frequentemente encontrado na poesia antiga, por meio do qual é justificado sua conduta pela referência na conduta divina. O fato de que um dos mais ilustres deuses, inclusive o da poesia, poderia sofrer a *seruitium amoris* exatamente da mesma maneira que Tibulo encara para si mesmo e com resultados semelhantes, é uma persuasiva justificação do curso da ação feita pelo poeta. A divindade, como se verá ao final do capítulo, também em Petrarca, nos *Triunfos*, se converte em *exemplum* para todo amante, mas principalmente para o *ego* que se coloca em uma situação equivalente àquela a que se expõe o deus.

O triunfo do amor

Mesmo não se tratando de uma tópica latina como as que foram colocadas aqui, sobre o triunfo do amor é necessário ressaltar sua importância no gênero elegíaco erótico romano, já que na tradição posterior será inaugurado como tópica do “Cupido Triunfante” por Petrarca. Na elegia de Ovídio, segundo Serignolli (2013:124), o cenário de servidão e batalha é substituído pela procissão triunfal de Eros, que é uma paródia do triunfo do império romano com elementos típicos que sofrem adaptações para o universo amoroso:

Mens Bona ducetur maibus post terga retortis,
et Pudor, et castris quidquid Amoris obest.
omnia te metuent, ad te sua bracchia tendens
vulgus ‘io’ magna voce ‘trumphe’! canet.
blanditiae comites tibi erunt Furorque,
adsidue partes turba secuta tuas.
his tu militibus superas hominesque deosque;
haec tibi si demas commoda, nudus eris.⁴⁹

A Boa Mente será conduzida com as mãos atadas para trás
E o Pudor e tudo mais que impede a milícia do Amor.
Tudo te temerá; e o vulgo, estendendo os braços,
A ti em voz alta cantará “Viva, ó triunfo!”
As Carícias estarão na tua comitiva e a Ilusão
E a Loucura e o Furor serão sempre da turba seguidora de teus iguais.
Com essas milícias tu superas homens e deuses;
Se te despires destes privilégios, estarás nu.⁵⁰

⁴⁹ Ov., *Am.* 1.2.31-38.

⁵⁰ Tradução de Lucy Ana de Bem.

Os cativos que seguem a procissão, como se percebe, são jovens que aludem o público da poesia erótica e também divindades, como Pudor e Boa Mente. Personificações como Furor e Erro, que são integrantes da milícia de Cupido, compõe o séquito de vitoriosos. Na elegia triunfal de Ovídio, Cupido aparece, em chave epidítica, recebendo as mais nobres honrarias. Do alto do Olimpo, a mãe Vênus espalha rosas na face triunfante do deus menino. Cupido Áureo, como define Serignolli (2013:126), sendo adornado com gemas nas asas e nos cabelos, desfila em sua carruagem luminosa de ouro. O Amor é coroado com murta, a planta que simboliza Vênus, ao invés dos tradicionais louros da vitória, e assume posição principal no cotejo como se fosse César:

Laeta triumphanti de summo mater Olympo
plaudet et adpositas sparget in ora rosas.
tu pinnae gemma, gemma variante capillos
ibis in auratis aureis rotis.⁵¹

A mãe, feliz, do cimo do Olimpo ao triunfante
Aplaudirá e espargirá ao teu rosto rosas já consagradas.
Tu, enfeitado nas asas com gemas, com gemas nos cabelos enfeitado,
Tu mesmo, áureo, sobre áureas rodas irás.⁵²

A luminosidade dourada de Cupido e de sua carruagem, o brilho das gemas nas asas e nos cabelos do deus produzem um efeito vivificante, que será chamado por Quintiliano, na obra *Instituições Oratórias*, de enargia⁵³. A enargia é chamada por Cícero de *illustratio* ou evidência, que não só parece dizer, mas mostra. Como afirma o rétor Quintiliano, os afetos se seguirão como se a audiência estivesse presente nos próprios acontecimentos. Dessa maneira, Ovídio coloca diante dos olhos a imagem reluzente de Cupido, como se o leitor estivesse presente à cena do triunfo.

Na tradição humanista posterior, Petrarca escreve uma obra que é intitulada como *Triunfos*. Pedro Heise⁵⁴ em uma breve introdução à obra de Petrarca confirma que a estrutura é semelhante à *Commedia* de Dante e à *Amorosa Visione* de Boccaccio. A divisão métrica atende a *terza rima* criada por Dante, em versos decassílabos. O conteúdo do longo poema também se aproxima das obras anteriormente referidas: são restos de “visões” (*visio*) medievais. A “visão” em Dante foi a do reino dos mortos que contempla o Inferno, o Purgatório

⁵¹ Ov., *Am.* 1.2.39-42.

⁵² Tradução de Lucy Ana de Bem.

⁵³ “Insequetur ἐνάργεια, quae a Cicerone illustratio et euidencia nominatur, quae non tam dicere uidetur quam ostendere, et adfectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequentur. An non ex his uisionibus.” Quinti., *Inst. Or.*, 6.2.32. (Segue-se a enargia, que é chamada por Cícero de *illustratio* ou evidência, que parece não tanto dizer, mas mostrar; e, não de outro modo, os afetos se seguirão, como se estivessemos presentes nos próprios acontecimentos). Tradução de M. Rodolpho.

⁵⁴ PETRARCA, 2006, p.14.

e o Paraíso; a de Boccaccio, por outro lado, contemplou o reino do Amor, assim como o título da própria obra indica: enfim, o reino dos triunfos representa a “visão” de Petrarca.

São seis *Triunfos*: “Triunfo do amor”, “Triunfo da castidade”, “Triunfo da morte”, “Triunfo da fama”, “Triunfo do tempo” e “Triunfo da eternidade”. Assim como no gênero elegíaco erótico romano, o Amor, em Petrarca, vence todos os homens, principalmente o poeta; o *ego*, afirma Heise⁵⁵, é derrotado por Laura, a musa petrarquiana, que se vale de Castidade. Enquanto ela comemora a sua vitória com algumas mulheres eleitas, a Morte a conduz para o seu reino, triunfando assim acima da Castidade. Porém, os feitos de Laura serão lembrados por sua fama. Esta é superada pelo Tempo, que, no final, é derrotado pela Eternidade, que é o reino de Deus, o triunfo terminal.

Até César, o imperador que conquistou a Gália e combateu na guerra civil contra Pompeu foi vencido pelo Amor:

Qual è morto da lui, qual con piú gravi
leggi mena sua vita aspra ed acerba
sotto mille catene e mille chiavi. 87

Quel che 'n sì signorile e sì superba
vista vien primo è Cesar, che 'n Egitto
Cleopatra legò tra' fiori e l'erba. 90

Or di lui si trionfa: ed è ben dritto,
se vinse il mondo ed altri ha vinto lui,
che del suo vincitor sia gloria il vitto.⁵⁶ 93

Qual é vencido dele, qual com graves
e duras leis da vida é governado,
metido em mil cadeias com mil chaves. 87

Aquele, mais altivo e confiado,
que vem primeiro, é César, que do amor
de Cleópatra foi preso em verde prado: 90

agora triunfa dele grão louvor,
pois do mundo que venceu e so[b]jugou
fica ela triunfante e vencedor.⁵⁷ 93

No poema, Cleópatra, irmã do rei egípcio Ptolomeu, é lembrada como amante de Caio Júlio César, que com o apoio deste foi proclamada rainha. *Exemplum* como este, de tamanha elevação como foi demonstrado no poema através de figuras de imperadores como Nero, Marco Aurélio, o rei Alexandro da Tessália, ou até mesmo personagens míticos como Jasão, Hipólito

⁵⁵ PETRARCA, 2006, p.15.

⁵⁶ PETRARCA, 2006, p.36.

⁵⁷ Tradução atribuída a Luís de Camões.

e Teseu, são utilizados para elevar o *ego* do poeta que assim como essas importantes representações foi derrotado por Eros.

quatro destrier vie più che neve bianchi;
sovr'un carro di foco un garzon crudo
con arco in man e con saette a' fianchi; 24

nulla temea, però non maglia o scudo,
ma sugli omeri avea sol due grand'ali
di color mille, tutto l'altro ignudo⁵⁸; 27

quatro cavalos mais alvos que neve.
num carro de fogo, e em cima um moço cru
com seu arco na mão ligeiro e leve, 24

cujos tiros não perdoam a nenhum;
nos seus ombros asas resplandecentes
de mil cores, e o mais é todo nu.⁵⁹ 27

Semelhantemente ao Cupido ovidiano que triunfa com o seu brilhante carro, em *Amores*, o deus aqui é descrito por Petrarca, de maneira visualizante, como a deidade cujos disparos são certos. Cupido nu, com suas resplandecentes asas, não perdoa nenhum de seus alvos feridos. Iconologicamente nessa tradição humanista, que Petrarca também pertence, Cupido será representado em quadros de diferentes autores como aquele que triunfa, muitas vezes sendo caracterizado como um soldado, o que confirma a emulação realizada pelos pintores através das tópicas poéticas como foram demonstradas aqui.

A imagem de Cupido, nos quadros que serão analisados posteriormente, tem uma narrativa para ser decodificada iconologicamente. Sua representação nas artes figurativas não são somente índices já incorporados à *forma mentis* ocidental pura e simplesmente, mas deixam entrever, na verdade, como as práticas dos artífices se relacionam às práticas retórico-poéticas do discurso e da poesia, de maneira que os artistas “citam” o repertório poético antigo e, ao citá-lo, figuram na tela por meio das tintas, como buscamos demonstrar, a *imago* do deus pintada com palavras pelos poetas, convertendo essa mesma *imago* em *topos* não só da poesia, mas da arte. A análise é possível graças aos estudos iconológicos que possibilitam, através de uma espécie de hermenêutica pictórica, que pressupõe por seu turno a mobilização de repertório discursivo verbal e poético, fazer a interface entre o discurso e a imagem. No próximo capítulo, será mostrado como o *topos* lírico e elegíaco do deus menino que sobre todos triunfa será figurado como subgênero da pintura a partir do Renascimento.

⁵⁸ PETRARCA, 2006, p.31.

⁵⁹ Tradução atribuída a Luís de Camões.

Capítulo III - *Vt pictura poesis*

Neste capítulo, será demonstrado que a poesia e as tópicas amorosas que ensejam provenientes do universo sobretudo elegíaco, convertem-se em lugares de memória e em lugares-comuns da pintura a partir do Renascimento. Considerando que este trabalho, além da poesia, contempla a observação também da pintura, que já se pressupõe empregar meios distintos de imitação⁶⁰, pode-se ressaltar que o ponto de interseção mais importante de contato entre essas duas artes a ser tratado aqui se refere aos *loci* da invenção utilizados na composição.

Não é incomum encontrar homologias em textos antigos, gregos e romanos, que tentam fazer a interface entre diferentes artes como por exemplo a escultura, a pintura e a oratória. Aristóteles, na *Poética*⁶¹, distingue gêneros poéticos pelos seus meios, por seus objetos e pela maneira que imitam. No que tange à dança, exemplo dado por ele, sem a harmonia, ela tem base no ritmo, e é por atitudes que o dançarino exprime seus caracteres, suas ações e paixões. Semelhantemente ocorre também na pintura que, para Aristóteles, assim como a escultura, os artistas se servem de cores e figuras para mimetizarem, enquanto que os poetas, músicos e dançarinos utilizam o ritmo, a harmonia e a linguagem (*logos*) para executarem tarefa similar, não importando se usados separados ou em conjunto.

Cícero, em seu segundo livro *De inventione*, estabeleceu ligações entre a pintura e a retórica; Simônides de Ceos⁶² afirma que “Pintura é poesia muda, Poesia é pintura que fala.”; Quintiliano, em *Instituições Oratórias*⁶³, compara a escultura, a pintura e a oratória; Horácio em seu famoso verso 361 de sua *Epístola aos Pisões* diz “*ut pictura poesis*”. Essas homologias demonstram o diálogo entre as artes presentes no imaginário romano que perdurarão na tradição humanista e serão visíveis através dos três quadros analisados aqui. Como já se viu na arqueologia do *topos* amoroso, do Eros doce-amargo e nas tópicas elegíacas que cortejam Cupido e Vênus como deidades, esses temas e motivos demonstrados aqui evidenciarão as características físicas e anímicas de Cupido, suas relações e seu modo de agir. Ou seja, serão objetos de estudo algumas tópicas que moldam os personagens envolvidos no discurso erótico

⁶⁰ Tomamos aqui a comparação feita por Aristóteles no início da *Poética* (1447a 17).

⁶¹ Arist., *Po.* 1148-1461.

⁶² “No século V a.C., o poeta lírico grego, Simônides de Cós (Simonides de Céos – ap.556 - ap.468 a.C.), compôs um dístico celebrizado por Plutarco (Ploútarkos – ap.46 a.C. - ap.120 d.C.), em *De gloria atheniensium* (PLUTARCONo século V a.C., o poeta lírico grego, Simônides de Cós (*Simonides de Céos* – ap.556 - ap.468 a.C.), compôs um dístico celebrizado por Plutarco (*Ploútarkos* – ap.46 a.C. - ap.120 d.C.), em *De gloria atheniensium* (PLUTARCOapud MUHANA, 2002, p. 12), ao elogiar a capacidade de os poetas e de os pintores “representarem” com vivacidade afetos e personagens: “Pintura é poesia muda. Poesia é pintura que fala.”” ROIPHE, 2010, p.9.

⁶³ Quint., *Inst. Or.* 12.

que, como se viu no primeiro e no segundo capítulo desta pesquisa, apareceram em alguns gêneros como a lírica, a elegia e a epigramática helenística.

A imagem do deus menino nos quadros que serão analisados adiante tem uma narrativa para ser decodificada, isso será possível graças aos estudos iconográficos, que possibilita, através da hermenêutica pictórica, fazer a interface entre o discurso e a imagem. Os termos “iconografia” e “iconologia” foram lançados no mundo da história da arte, segundo Peter Burke (2017), em seu livro *Testemunha Ocular: O Uso de Imagens como Evidência Histórica*, durante as décadas de 1920 e 1930. Na verdade, foram relançados, pois um famoso livro de imagens renascentistas, publicado por Cesare Ripa em 1593, já era intitulado de *Iconologia*, enquanto que o termo “iconografia” estava em uso no início do século XIX. O enfoque de imagens foi sintetizado num famoso ensaio de Erwin Panofsky, inicialmente publicado em 1939.

No ensaio publicado por Panofsky, ele delimitou três níveis de interpretação correspondentes a três níveis de significado no próprio trabalho. O primeiro era a descrição pré-iconográfica: voltada para o “significado natural”, constituindo na identificação de objetos (como por exemplo, árvores, prédios, animais e pessoas) e eventos (refeições, batalhas, procissões, etc); o segundo nível era a análise iconográfica no sentido literal da palavra, voltado para o “significado convencional” (como por exemplo, identificar uma ceia como a Última Ceia ou uma batalha como a Batalha de Waterloo); o terceiro nível, o principal, era o da interpretação iconológica, que distinguiu-se da iconografia pelo fato de se voltar para o “significado mais intrínseco”, em outras palavras, era voltado para “os princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, um período, uma classe, uma crença religiosa ou filosófica” (PANOFSKY, 1939 *apud* BURKE, 2017, p. 45). Dados os critérios de análise das obras pictóricas que se seguirão, segue-se a leitura dos quadros escolhidos.

Amorino trionfante in mare

Coincidentemente, tive acesso à tela graças à minha visita à *Galleria degli Uffizi*, em Florença, no começo do ano passado. Portanto, a fotografia que utilizo no presente trabalho foi feita por mim por ocasião de minha visita à Itália. O quadro é de autoria de Elisabetta Sirani, datado nos anos de 1638-1665 e foi pintado em Bologna.



Figura 1 – Elisabetta Sirani, *Amorino trionfante in mare*, 1638 -1665, óleo sobre tela. Galleria degli Uffizi, Florença.

A tela traz um título interessante, *Amorino trionfante in mare*, que em português se traduziria mais ou menos como “Cupido triunfante no mar”. Sirani reforça a ligação da imagem do deus Cupido, a personificação do amor, com as tópicas provindas dos exercícios retóricos, que eram contempladas principalmente por poetas e, como vimos, são *topois* já muito antigos relacionados à lírica e, particularmente na ambiência romana, à elegia. A começar a análise, como determina o teórico e iconografista Panofsky, identifica-se a figura de um menino levantado por uma concha ao mar, segurando uma outra concha com pérolas em sua mão direita e, na esquerda, carregando um arco coberto por um tecido vermelho. A criança possui asas e flechas penduradas em seu corpo. Tal descrição nos leva a identificar que a imagem se trata do deus menino, Eros. O que direciona ao outro nível de análise, que é constatar que se trata da figuração do triunfo do Amor. A concha na qual o deus está flutuando remete diretamente ao nascimento de Vênus. O que se compara, inclusive, ao famoso quadro *O Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli, no qual a deusa Vênus “nasce” em cima da concha sobre o mar espumoso – remetendo, assim, ao passo de Hesíodo mencionado há pouco – e,

assim como no quadro analisado aqui, recebe um manto vermelho para cobri-la. As pérolas que Cupido carrega, as quais são joias valiosas, de acordo com a autora Lucia Athanassaki, no artigo *The Triumph of Love and Elegy in Ovid's Amores 1, 2*, podem remeter aos brilhos como ornamentos do amor. Nas elegias de Ovídio, por exemplo, tais ornamentos na tradição literária representam a descrição de Cícero para um estilo polido. Dois pontos importantes na leitura, portanto, do quadro de Sirani: a) a citação explícita à obra de Botticelli (já pintor canônico, como se sabe) que, com o citar o artista, aponta, como vimos nas fontes antigas, o caráter irmanado das duas divindades que presidem o amor; e b) os brilhos das pérolas não somente contribuem para associar Cupido à ambiência marítima, predominante no quadro, mas particularmente transmitem a beleza sedutora das joias e o aspecto ofuscante de seu brilho, que é obra da arte, como signo, às características do deus, em tudo que há de sedutor, ardiloso e desejo feroz.

Já os detalhes do Amor em *Amores* elaboram o triunfo, e, em outra mão, sugere a inovação de Ovídio, que nominou o uso do amor como metáfora para o poeta. Em *Amores 1, 2* a imagem das flechas de disparo como uma metáfora na poesia não é incomum na tradição literária. Píndaro⁶⁴, frequentemente, usa a imagem complexa da carruagem e as setas disparadas como símbolo da atividade poética. Ou seja, os ornamentos da composição imagética do deus Eros metaforizam o gênero e a produção poética elegíaca.

Laeta triumphanti de summo mater Olympo Plaudet et adpositas sparget in ora rosas.	40
Tu pinnae gemma, gemma uariante capillos, Ibis in auratis aureus ipse rotis.	
Tunc quoque non paucos, si te bene nouimus, ures, Tunc quoque praeteriens uulnera multa dabis;	
Non possunt, licet ipse uelis, cessare sagittae; Feruida uicino flamma uapores nocet	45
Do Sumo Olimpo, a mãe contente aplaudirá e espargirá sobre a tua face rosas.	40
Tu – as asas com joias – com joias nos cachos irás, em áureas rodas, também áureo.	
Mesmo então, muitos, bem se sabe, abrasarás. Passando, muitos danos causarás.	
Nem se o quiseses podem tuas setas cessar; a chama ardente lesa com calor. ⁶⁵	45

As flores, as gemas e os brilhos como ornamentos do amor nas poesias de Ovídio, por exemplo, representam na tradição literária a descrição de Cícero para um estilo polido.

⁶⁴ ATHANASSAKI, 1992, p. 131.

⁶⁵ Tradução de Guilherme Horst Duque.

Também vale a pena notar que os ornamentos de amor, rosas e joias contribuem para um efeito brilhante, em geral. Sobre *Amores* 1,2 Athanassaki define:

Ovid does not merely portray Love as being golden; rather he amplifies a traditional attribute of Love with additional touches. This results in a close connexion between Amor's adornment, his brilliance, and his appeal: the gems he wears enhance his golden appearance through which he will attract new victims (43-46). The anaphora of *tunc quoque* in verses 43-44 essentially ties together the future tenses (*ibis, ures, dabis*) and together with the word-play on *aureus-ures* we have the transition from the radiance to the fire theme, which reaches its climax in verse 46, where Amor, unable to control his own arrows, is likened to fire.⁶⁶

A associação de Ovídio do embelezamento de Amor com brilho, por outro lado, pode refletir o caráter ilusório da poesia, bem como o poder inerente da ilusão. O Retrato lúdico inicial do deus menino e seu veículo especial evocam a imagem da poesia elegíaca por meio de dicção predominantemente alusiva. O uso de metáforas literárias comuns, como a figura da carruagem, adorno, radiante e queima, permite ao poeta se referir à elegia, sem perder de vista o deus do amor que, simultaneamente, é o pai da poesia e a substância dela. Os participantes da procissão amorosa formam uma série de personagens elegíacos e temas. Os homens e mulheres conquistados são indispensáveis em qualquer poema de amor. Nosso poeta é igualmente indispensável, pois ele é o centro dos personagens e dos amores.

O afresco que se seguirá é uma pintura de Vênus *Anadyomene* tematizando o nascimento da deusa acompanhada por Cupido e Himeros, como bem percebe Serignolli (2013:20). O menino da direita, no afresco pompeiano, está montado no golfinho com os cabelos encaracolados enfeitados, com um diadema e uma clâmide ao redor de seu pescoço carregando o cetro de Vênus; o seu corpo está quase todo emergido fora do mar e apenas os dedos tocam o mar. Já o segundo menino, com os pequenos cabelos sem cachos, está posicionado atrás da concha, somente com a parte superior de seu corpo amostra. Vênus, assim como o Eros triunfante, sobre sua concha no mar, no quadro de Elisabetta Sirani acima, está sobre a concha e é adornada com diadema em seus cabelos, seus brincos, seu colar, sua pulseira e suas tornozelas, e ela está envolvida por uma clâmide que tampa seu braço direito e voa atrás de seu corpo, o que denota um movimento circular para a pintura:

⁶⁶ ATHANASSAKI, 1992, p. 132.



Figura 2 – Nascimento de Vênus. Casa de Vênus Marinha, Pompeia. Peristilo. Afresco. 62 d.C..

De acordo com Serignolli (2013:21), existe uma obra de Apeles que é citada no texto de Plínio como “Vênus emergindo no mar”, que teria sido mostrada no Templo de Marte Ultor, que foi construído por Augusto homenageando Júlio César:

Venerem exeuntem e mari divus Augustus dicavit in delubro patris Caesaris, quae anadyomene vocatur, versibus Graecis ta<nt>opere dum laudatur, <aevis> vict<a>, sed inlustrat<a>. cuius inferiorem partem corruptam qui reficeret non potuit reperiri, verum ipsa iniuria cessit in gloriam artificis. consenuit haec tabula carie, aliamque pro ea substituit Nero in principatu suo Dorothei manu.⁶⁷

Divo Augusto dedicou a Vênus emergindo do mar [de Apeles], que era chamada *Anadyomene*, no templo do pai César; embora vencida pelos séculos, sendo muito elogiada em versos gregos, ela foi celebrizada. Tendo sua parte inferior se danificado, não foi possível encontrar quem a restaurasse; na verdade, o próprio dano veio a ser a glória do artífice. Esta pintura gastou-se com o tempo até apodrecer; e Nero, em seu principado, substituiu-a por outra feita pelas mãos de Doroteu.⁶⁸

É interessante notar como isso ressurge em Botticelli em seu quadro *O Nascimento de Vênus*, como foi citado anteriormente: a deusa Vênus “nasce” sobre o mar sustentada por uma concha remetendo também, como se viu, ao nascimento de Afrodite nos mencionados versos de Hesíodo no primeiro capítulo. A deusa é empurrada para a margem por Zéfiro, o Vento do Oeste, e recebe de Hora – as Horas são deusas das estações e membras do séquito de afrodisíaco – um manto bordado de flores.

⁶⁷ Plin., *Nat.*, 35.91.

⁶⁸ Tradução de Lya Serignolli.



Figura 3 – Sandro Botticelli, *O Nascimento de Vênus*, 1483, têmpera sobre tela. Galleria degli Uffizi, Florença.

É interessante notar que, além de nascer do mar no poema hesiódico, a deusa, na Antiguidade, também era considerada protetora dos nautas. Segue-se o epigrama XI do quinto livro da *Antologia Palatina*, o qual possui a autoria desconhecida:

XI. ΑΔΕΣΠΟΤΟΝ

Εἰ τοὺς ἐν πελάγει σῶζεις, Κύπρι, κάμῃ τὸν ἐν γῇ
ναυαγόν, φιλή, σῶσον ἀπολλύμενον.

11. ANÔNIMO

Se dos nautas no mar, Cípris, és salvadora,
salva-me, amada, do naufrágio em terra.⁶⁹

O epíteto Cípris, como nota Alexandre Agnolon, em sua tradução, remete ao local de nascimento da deusa que fica situada na região costeira de Chipre – Hesíodo, na *Teogonia* v.199, se refere à ilha como περίκλυστη, “lavada pelo mar”, “undosa”. Afrodite, como dito anteriormente, também era protetora dos navegantes, em *Pausânias* (3. 23. 10; 3. 25. 9) é mencionado sobre diversos templos dela em regiões costeiras por exemplo. O motivo desenvolvido pelo Anônimo no epigrama acima não é novo na *Antologia* e ao que tudo indica era comum na época helenística, por exemplo, em Antípatro de Tessalônica AP. 9. 143 e Meleagro, AP. 12. 157. Embora não tenha atribuição de autoria, é provável que tenha sido composto entre os séculos I a.C. e I d.C. De acordo com D. L Page (*Further Greek Epigrams*, 2008, p. 317), o poema “soa muito mais como sendo algo do período das *Guirlandas* do que de qualquer outra época posterior”. Parece ser claro que o “naufrágio em terra”, que se refere o Anônimo, é metáfora do amor malfadado. O epigrama XI estabelece um profundo diálogo entre a proteção que Afrodite oferece aos navegantes que pode ser notado pelos cultos

⁶⁹ Tradução de Alexandre Agnolon.

marítimos que lhe eram ofertados e aquela que supostamente ofereceria aos amantes. É importante ressaltar que o próprio mar – não por acaso local de nascimento de Afrodite no poema hesiódico – é metáfora da instabilidade do próprio amor e da fortuna. Na pintura, por exemplo, em um afresco situado em *Ostia Antica*, na Itália, percebe-se igualmente o retrato de Afrodite, também como uma deidade marítima: nota-se a lagosta, os peixes, enfim, o universo marinho que compõe a imagem da deusa juntamente com os cupidos em seu séquito.



Figura 4 – Afresco Romano, “Vênus Anadiômena” (II d.C.). Ostia Antica, Terme dei Sette Sapienti. Roma

Outro epigrama que Afrodite é invocada como deidade votiva marítima é o XVII, situado também no quinto livro da *Antologia Palatina*:

XVII. ΓΑΙΤΟΥΔΙΚΟΥ

Ἀγχιάλου ῥηγμῖνος ἐπίσκοπε, σοὶ τάδε πέμπω
 ψαιστία καὶ λιτῆς δῶρα θυηπόλης·
 αὖριον Ἰονίου γάρ ἐπὶ πλατὺ κῦμα περήσω
 σπεύδων ἡμετέρης κόλπον ἐς Εἰδοθέης.
 οὖριος ἄλλ' ἐπίλαμψον ἐμῷ καὶ ἔρωτι καὶ ἰστῶι,
 δεσπότη καὶ θαλάμων, Κύπρι, καὶ ἡίωνων.

17. GETÚLICO

Guarda de procelosas costas, nacos dou-te
 de bolo e – mero voto – estes presentes,
 pois amanhã do Jônio cruzarei as vagas,
 ávido querendo os seios de Idótea.
 Ilumina, propícia, meu amor e o mastro,
 Cípris, senhora da praia e da alcova.⁷⁰

O epigrama é de Cneu Cornélio Lêntulo Getúlico (I d.C.), que foi senador, poeta e cônsul romano, eleito em 26 d.C. O nome Idótea presente no epigrama acima remete ao nome de uma

⁷⁰ Tradução de Alexandre Agnolon.

deusa também marítima que é filha de Proteu⁷¹. O nome da amada também irá aludir à sua beleza: “forma de uma deusa” e “figura divina”. Na tradução, Agnolon opta por traduzir κόλπος por “seios” para conservar a ambiguidade do original: da mesma maneira que κόλπος (cf. LSJ s.u. κόλπος), “seio”, recupera a raiz latina (*sinus*), pode significar tanto seio que é membro do corpo feminino quanto “golfo” ou “baía”. O termo em grego, contudo, na lógica tipicamente epigramática, se concentra poderosamente na imagem, já que os traços distintivos da deusa (“seio” = amor; “baía” = mar) se desdobram no dístico que se segue: o paralelismo das expressões κόλπον ἐς Εἰδοθέης, “os seios de Idótea” e, ἐμῶ καὶ ἔρωτι καὶ ἰστῶι, “meu amor e o mastro”, existe nos versos em grego cuja organização Agnolon procurou manter em português.

O poeta se vê separado de sua amada e roga à deusa uma viagem segura de retorno no mar Jônio que está bravo e tempestuoso, como se supõe através da imagem do terceiro verso “enormes vagas do Jônio”, Ἰονίου ἐπὶ πλατὺ κῦμα. Para recompensar a deidade, a *persona loquens* lhe oferece presentes que não são especificados e simples bolo, o que demonstra se tratar de uma simplória oferenda. O epigrama, mesmo não sendo o motivo predominante, incorpora elementos da subespécie votiva. Afrodite, então, é representada nos dois epigramas aqui expostos como divindade também marítima, além de ser rogada como a deusa do amor erótico. Vê-se, portanto, que o quadro de Elizabetta Sirani articula em sua representação diversos *topoi* imagéticos presentes na tradição desde tempo antigo na poesia e na pintura: desde a poesia de Hesíodo e a tradição mais imediata da envergadura de um Botticelli, à poesia elegíaca e epigramática antiga, bem como aos afrescos antigos e testemunhos sobre a arte da pintura antiga registrada por Plínio.

Amor Vincit Omnia

O “Amor Vitorioso”, o próximo quadro em análise, é “a única pintura mitológica de Caravaggio destes anos (...) executada em 1601-1602 para Vincenzo Giustiniani [...] [e representa] um Cupido alado” (SCHÜTZE, 2010, p. 122). O título do segundo quadro a ser demonstrado, de Caravaggio, por si só já emula Virgílio: *Amor vincit omnia* (“O amor vence todas as coisas”), que é parte do verso 69 da décima Bucólica.

No quadro, Cupido é retratado como uma criança com o olhar ardiloso diretamente para o espectador; é o menino também dotado de asas escuras de águia e, enquanto se apoia na mesa,

⁷¹ cf. Hom. *Od.* 4. 365.

vários objetos se encontram espalhados no chão, incluindo violino e alaúde, armadura, coroa, esquadro e compasso, caneta e manuscrito e folhas de louro.



Figura 5 – Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) *Amor Vincit Omnia* (“o Amor vence todas as coisas”), 1601-1602, óleo sobre tela, Gemäldegalerie, Berlim, Alemanha.

Tais objetos são apontados como referência codificada para as conquistas do marquês Vincenzo Giustiniani, que foi um aristocrata italiano e um dos principais patrocinadores de Caravaggio. Nota-se um Cupido mais obscuro que o do primeiro quadro, o jovem desarma com seu sorriso que é ao mesmo tempo inocente, o que acentua o caráter ambivalente do deus como foi dito anteriormente. Vale ressaltar que diferente do “Cupido Triunfante no Mar”, a armadura caída no chão demonstra a característica bélica do deus. Cupido, Amor, é mais forte e zomba das aspirações humanas. Cupido é capaz de a todos vencer: os sofrimentos, os padecimentos, a derrota, o queixume, os quais implicam também no *tópos* fundamental da elegia: a *milita amoris*.

A elegia 2.12 de Propércio, por exemplo, já é iniciada pela tematização da pintura do Amor menino. Na primeira parte do poema, o poeta nos guia através da visão do pintor sobre o objeto, como bem nota Serignolli (2013:40):

Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem,
 nonne putas miras hunc habuisse manus?
 is primum uidit sine sensu uiuere amantes,
 et leuibis curis magna perire bona.
 idem non frustra umentosas addidit alas, 5
 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: 10
 ante ferit quoniam tuti quam cernimus hostem,
 nec quisquam ex illo uulnere sanus abit.
 in me tela manent, manet et puerilis imago:
 sed certe pennas perdidit ille suas;
 euolat heu nostro quoniam de pectore nusquam, 15
 assiduusque meo sanguine bella gerit.
 quid tibi iucundumst siccis habitare medullis?
 si pudor est, alio traice tela, puer!
 intactos isto satius temptare ueneno:
 non ego, sed tenuis uapulat umbra mea. 20
 quam si perdidideris, quis erit qui talia cantet,
 (haec mea Musa leuis gloria magna tuast),
 qui caput et digitos et lumina nigra puellae
 et canat ut soleant molliter ire pedes?⁷²

Quem quer que seja que pintou o Amor menino,
 não julgas que este tinha minhas mãos sublimes?
 Viu primeiro os amantes viver sem juízo
 e por tolices perecer fortunas.
 Asas ventosas não juntou em vão e fez 5
 voar o deus no humano coração:
 porque decerto às vagas nos lança alternadas,
 e a brisa nossa em parte alguma jaz.
 É justo que nas mãos leve frechas aduncas
 e de Cnossos aljava penda do ombro: 10
 ele nos fere antes de vermos o inimigo,
 daquela chaga são ninguém escapa.
 Jazem em mim as setas e a pueril imagem,
 contudo – é certo! – perdeu ele as asas
 porque, ai, do meu peito ele não se evade nunca 15
 e, assíduo, guerras move com meu sangue!
 Por que habitar te agrada um coração exausto?
 Lança em outro, menino, as tuas setas!
 O veneno – é melhor! – destila em gente sã!
 Não eu! Mas minha tênue sombra açoitas! 20
 Se a perderes, amores quem cantará? (Minha
 Musa suave é tua grande glória)
 Quem, a cabeça, os dedos e os negros olhinhos
 da menina, ou o meigo andar dos pés?⁷³

⁷² Prop., 2.12.

⁷³ Tradução de Alexandre Agnolon.

A primeira parte da elegia, portanto, dá ênfase às características de Eros (1-12) e a segunda parte (13-24) ressalta as ações e os efeitos de Amor, cada qual contendo três subdivisões de quatro versos tematizando especificamente: o deus menino (1-4), o deus alado (5-8) e o deus armado (9-12); o lamento da *persona* porque Cupido se alojou em seu coração (13-16), prece para que ele encontre um outro alvo (17-20) e, por fim, a exaltação da poesia erótica (21- 24).

A questão da imagem, que interessa aqui, se conserva ao longo de toda a elegia. Propércio, primeiro, dá conta dos aspectos mais visuais ou externos que compõe a imagem de Cupido; depois, na segunda parte, se compromete a falar sobre os efeitos causados pela a ação do deus. Amor, que está alojado no peito, empresta algumas de suas atribuições ao poeta que assimila uma imagem pueril, e Cupido transforma também os amantes que, pelo seu efeito causado, faz com que se comportem como crianças, sem juízo e, assim, deixando perecer os bens preciosos, como bem nota Serignolli (2013:41).

A descrição feita de Cupido acima, por Propércio, provavelmente emula um exercício retórico, como aponta Agnolon⁷⁴. Quintiliano menciona algo parecido no segundo livro das *Instituições Oratórias* e, segundo ele, era uma prática comum entre preceptores exortar os alunos a desenvolver questões, como demonstra Agnolon (2016:120), do tipo: “Por que assim se crê que seja Cupido menino e alado, bem como provido de flechas e tocha?”. Para rétor latino, pois, incentivar esse tipo de exercício correspondia, de maneira retórica e pragmática, a preparar os discípulos para as causas conjecturais, que eram necessárias para as narrações de proêmios dos discursos. Através de sinais e outras observações de cunho visualizante, o orador não só seria capacitado para gerar a benevolência na audiência, mas ele seria apto também a expor certas pistas aos olhos do público. Eram esses sinais que sustentariam, mediante a apresentação das provas, as motivações, por exemplo, de um crime. Nesse poema, é evidente a construção da *imago* de Cupido.

De acordo com a sábia percepção do autor Burke (2017:50), nem Botticelli e nem Ticiano, que são dois artistas que contemplam o estilo da renascença italiana, tiveram muita instrução formal e é provável que eles nunca tenham lido Platão. Para enfrentar esse tipo de objeção, o teórico Warburg juntamente com o Panofsky chegaram na hipótese do conselheiro humanista, que formulava com frequência o programa iconográfico de imagens

⁷⁴ AGNOLON, Alexandre. Hic ego dux milesque bonus: As Armas de Eros na Elegia Romana. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 120, 2016.

complexas para ser executado pelos artistas. Como foi dito anteriormente, assim construíam um quadro imaginário. É relativamente raro encontrar evidências em documentos de tais programas. Por outro lado, os pintores da Renascença italiana sempre tinham a oportunidade, segundo Burke (2017:50), de conversar com humanistas, como Marsílio Ficino, no caso de Botticelli e com Pietro Bembo, no caso de Ticiano. Portanto, não seria impossível inferir que uma variedade de alusões à antiga cultura grega e romana podem ser encontradas em seus trabalhos.

Em tratados como o *Diálogo sobre a pintura*, escrito por Paolo Pino, um pintor veneziano nascido na última década do século XV, tem-se o primeiro registro historiográfico da arte vêneta do período. Enquanto gênero, ressalta Ventura⁷⁵, o diálogo, além de retomar a discussão filosófica da Antiguidade, representou entre os séculos XIV ao XVII e mais especificamente no século XVI uma maneira de letrados discutirem os principais assuntos sobre a arte. Pino, desse modo, discorre a respeito das principais preceptivas em debate pelos artífices e letrados da época, por exemplo: a beleza natural, a beleza feminina e a beleza artística; os cânones sobre a proporção da figura humana; sobre a perspectiva, o conceito de pintura e suas partições, a pintura enquanto arte liberal, as várias técnicas pictóricas, o seu aparecimento na Antiguidade, a comparação entre escultura e pintura, o *ut pictura poesis*, etc. Vale ressaltar, segundo Ventura (2002:10), que, das diversas fontes utilizada pelo pintor, uma delas é o *De Pictura* de Leon Battista Alberti, o qual será tratado aqui também.

O que interessa no presente trabalho é como Pino em seu tratado divide as três partes da pintura: invenção, desenho e colorir. Ao tecer a comparação “E porque a pintura é a própria poesia...” (PINO, 2002, p.56), Pino o insere no grupo de retóricos do *ut pictura poesis*, a fim de elevar a pintura quanto arte liberal ao inseri-la como disciplina da Retórica. As suas três partes da pintura se assemelham à *inventio*, à *dispositio* e à *elocutio* que são as três divisões da retórica, além da *memoria* e da *actio*.

E porque pintura é a própria poesia, isto é, invenção, a qual faz aparecer aquilo que não é, por isso seria útil observar algumas ordens eleitas por outros poetas que escrevem, os quais, em suas comédias e outras composições, ali introduzem a brevidade, o que deve observar o pintor nas suas invenções, e não querer restringir todas as feituas do mundo em um quadro; nem ainda desenhar as tábuas com tão extrema diligência, compondo o todo de claro e escuro, como usava Giovanni Bellino, porque é fadiga desperdiçada tentando, tendo-se que cobrir o todo com as cores. [...] Usam também os poetas de fazer pronunciar a um só, tudo aquilo que

⁷⁵ PINO, Paolo. *Diálogo sobre a pintura*. São Paulo: Cadernos de Tradução, n.8, p. 10, 2002.

há de demonstrar, assim deve fazer o pintor.⁷⁶

Já no seu *Da pintura*, o florentino Alberti monta o seu discurso com a geometria e a retórica. A divisão de seu tratado se concebe horacianamente partido: “rudimentos”, “pintura” e “pintor”. A geometria e os rudimentos dão conta do primeiro livro, no segundo Alberti divide a pintura que é produzida por preceitos e conceitos articulados e, no terceiro livro, ele detém-se no pintor no que tange às suas virtudes e conhecimentos práticos. A “história” em Alberti se assemelha à invenção como foi visto em Pino.

A história, merecedora de elogio e admiração, deverá com seus atrativos se apresentar de tal forma ornada e agradável que conquistará, pelo deleite e movimento da alma, a todos que a contemplem, doutos ou indoutos. A primeira coisa que proporciona prazer na história provém da variedade e copiosidade das coisas. Na comida e na música, a novidade e a abundância agradam à medida que sejam diferentes do antigo e do habitual; da mesma forma a alma se deleita com a copiosidade e a variedade. Por isso agradam na pintura a copiosidade e a variedade. Para mim, é muito copiosa a história em que seus lugares se misturem velhos, jovens, meninos, mulheres, meninas, criancinhas, frangos, gatinhos, passarinhos, cavalos, ovelhas, construções, províncias e todas as coisas semelhantes. [...] As partes do corpo feitas à vista e, igualmente, as outras que oferecem pouco atrativo devem estar cobertas de panos, folhas ou com as mãos.[...] A história comoverá a alma dos espectadores se os homens nela pintados manifestarem especialmente seu movimento de alma.⁷⁷

O que se percebe acima é que, assim como o discurso, a pintura deve seguir um conjunto de decoros para que haja deleite por parte do espectador. Uma boa história ou invenção respeitando as proporções e as ações correspondentes à imagem representada tornam a pintura eloquente. Assim como a pintura é ensinada em Roma, inserida nas práticas de viver bem e feliz, ambos tratados pictóricos para além da pintura delineiam também o pintor ideal e os seus ofícios. A “narração” – correspondente à história – em Alberti demonstra a máxima operante pelo *ut pictura poesis*, narrativa essa que é determinada por propriedades do discurso do poeta e do orador, como se percebe na tela de Caravaggio em sua conjunção feliz entre retórica, pintura e poesia.

Amor sagrado versus Amor profano

Essa pintura, de Giovanni Baglione, exposta atualmente em Roma, conjuga elementos heterodoxos da imagética cristã e antiga: pois, de um lado, no centro e no primeiro plano da tema, tem-se um anjo, com couraça, como se fosse espécie de arcanjo enviado por

⁷⁶ PINO, 2002, p.56.

⁷⁷ ALBERTI, 2009, p.112-113-114.

Deus, representando aí o amor sagrado e divino, que interrompe na cena a união entre o amor profano, representado por Cupido e o demônio. A agudeza de Baglione aqui, obedecendo o espírito contra-reformista da época, é a inversão da potência do amor, que se submete a Deus, não o contrário. Em outras palavras, o amor (profano) não vence todas as coisas. Há probabilidade de ser esse quadro uma espécie de resposta à tela de Caravaggio, já que críticos veem, na imagem do rosto do demônio, a face do próprio Caravaggio⁷⁸. Munindo-se, pois, dos *topoi* tradicionais do amor e da *seruitium amoris* da elegia, Baglione inverte os elementos da representação, fazendo com que o amor (profano), representado por Cupido, não saia dessa vez vencedor.



Figura 6 – Giovanni Baglione, Amor Sagrado versus Amor Profano (1602-1603). Óleo sobre tela. Galleria Nazionale d'arte Anticad Palazzo Barberini, Roma.

Na elegia 1.1 de Propércio, nota-se as estratégias e a linguagem de Cupido na sua conquista que se encaixa na ambiência militar do quadro acima. Serignolli (2013:123) ressalta que o poeta é aprisionado pelo olhar de Cíntia, e Cupido obriga a *persona* a abaixar

⁷⁸ Ostrow (2003: 608).

o seu olhar pisando na sua cabeça, uma ação violenta que é comum no âmbito militar, assim como ocorre na ação do quadro acima.

Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
contactum nullis ante cupidinibus.
Tum mihi constantis deiecit lumina fastus
et caput impositis pressit Amor pedibus,
donec me docuit castas odisse puellas
improbis, et nullo uiuere consilio. 5

Cíntia, a primeira, me prendeu com seus olhinhos
um coitado intocado por desejos;
Então Amor tirou-me a altivez do olhar
e me oprimiu a testa com seus pés,
até que me ensinou, malvado, a odiar
moça casta e a viver em desatino.⁷⁹ 5

Álcman⁸⁰, como se viu no primeiro capítulo, também explora esse *tópos*, porém é Eros que captura o amante diretamente com o seu olhar, enquanto que em Propércio o Amor captura por intermédio de Cíntia. Se o olhar, confirma Serignolli (2013:123), é fundamental como arma para conquistar, ele também pode ser compreendido como “espólio de guerra”, uma vez que a pessoa conquistada perde a sua autonomia diante do seu próprio olhar que fica entregue às ordens de Cupido.

É interessante notar outro quadro que recebe o mesmo título da obra acima, *Amor sagrado e amor profano*, de Ticiano.



Figura 7 – Ticiano, *Sacred and Profane Love* (*Amor sagrado e amor profano*), 1514, óleo sobre tela. Galeria Borghese, Roma.

⁷⁹ Tradução de Guilherme Gontijo Flores.

⁸⁰ Álcman, frag. 286 Dav.: Eros de novo, sob suas escuras pálpebras, com olhos me fitando derretidamente, com encantos de toda sorte às inextricáveis redes de Cípris me atira. Tradução de G. Ragusa.

No quadro estão duas mulheres situadas em uma paisagem e pressupõe-se que a criança entre as duas seja Cupido. Burke (2017:49) demonstra que em uma passagem no diálogo de Platão, o *Symposium*, é oferecida uma pista essencial para decodificar a identidade das duas mulheres acima; remete à fala de Pausânias, a respeito das duas Afrodites, uma “celestial” e a outra “vulgar”, as quais foram interpretadas pelo humanista Marcelo Ficino como simbologia do espírito e da matéria, o amor intelectual *versus* o desejo físico.

Na Itália do século XVI, Burke (2017:49) afirma que, assim como na Grécia da época de Platão, era comum estabelecer relação entre o amor celestial e a mulher nua porque a nudez tinha uma conotação positiva para os gregos. Já no século XIX, as mudanças nos conceitos de nudez, principalmente no que se refere à nudez feminina, tornaram-se claras aos espectadores e simples no senso comum que a deusa coberta representa o amor sagrado, ao passo que nua passou a ser associada ao amor profano.

Outro quadro que é interessante notar a homologia *ut pictura poesis* é o *Alegoria de Vênus e Cupido*, de Bronzino.



Figura 8 - Agnolo Bronzino, *Alegoria de Vênus e Cupido*, óleo sobre madeira, 146,1 x 116,2 cm. 1545. Conservada na *National Gallery*, Londres, Inglaterra.

O primeiro plano do quadro acima é dominado por uma mulher nua de pele clara. Trata-se da deusa Vênus, que se pode identificar graças ao seu diadema que é ricamente decorado, além disso, ela está beijando o deus menino, facilmente identificável por suas asas. A maçã dourada que ela segura em sua mão esquerda é uma referência ao episódio no qual Éris, a deusa da discórdia, por não ter sido chamada para a celebração de casamento de Peleu e Tétis, comparece ao evento para lançar uma maçã de ouro do jardim das Hespérides diante dos pés das três deusas Hera, Atena e Afrodite, a qual pronunciou a frase “Para a mais bela”. A fim de decidir qual das três deidades seria a mais bela, chama-se Páris, o príncipe de Tróia, o qual acabou escolhendo Afrodite como a vitoriosa que lhe ofertou como recompensa a mulher mais linda do mundo, Helena, demarcando assim o início da Guerra de Tróia e a permanência da competição entre as deusas.

Sobre esse episódio mitológico do julgamento de Páris têm-se dois epigramas do V livro da *Antologia Palatina*. Este de Rufino, corteja tal episódio mítico:

XXXV. ΡΟΥΦΙΝΟΥ

Πυγὰς αὐτὸς ἔκρινα τριῶν, εἴλοντο γὰρ αὐταὶ
 δείξασαι γυμνῶν ἀστεροπὴν μελέων.
 καὶ ῥ' ἡ μὲν τροχαλοῖς σφραγιζομένη γελασίνοις
 λευκῇ ἀπὸ γλουτῶν ἦνθεν εὐαφίη,
 τῆς δὲ διαιρομένης φοινίσσετο χιονέη σὰρξ
 πορφυρέοιο ῥόδου μᾶλλον ἐρυθροτέρη,
 ἡ δὲ γαληνιώσα χαράσσετο κύματι κωφῶι
 αὐτομάτῃ τρυφερῶι χρωτὶ σαλευομένη.
 εἰ ταύτας ὁ κριτὴς ὁ θεῶν ἐθεήσατο πυγὰς,
 οὐκέτ' ἂν οὐδ' ἐσιδεῖν ἤθελε τὰς προτέρας.

35. RUFINO

Das três julguei as ancas: elas me escolheram,
 mostrando-me o fulgor das formas nuas.
 Uma delas – covinhas na anca – reluzia
 com a brancura de seda nas nádegas;
 a outra, abrindo as pernas, tinha as carnes níveas
 mais coradas que o carmesim das rosas;
 de outra, a pele suave, como se encrespassem-na
 mudas ondas, ondeava caprichosa.
 Se essas ancas o divo árbitro contemplasse,
 não mais desejaria ver as deusas.⁸¹

Tratando-se, como nota Alexandre Agnolon em sua tradução, de temas que convém à alcova, território da deusa do amor, não é surpreendente que a imagem marítima figura o balanço dos quadris da menina, imagem essa bastante engenhosa de Rufino: em última instância, já que rivais das deusas são as meninas, portanto, beldades dignas de figurar entre as deidades. O “divo árbitro”,

⁸¹ Tradução de Alexandre Agnolon.

o “juiz das deusas”, é Páris ou Alexandre. Como foi dito anteriormente, o epigrama referencia o episódio muito utilizado nas fontes antigas sobre o julgamento desempenhado pelo príncipe troiano que deveria decidir, por vontade de Zeus, qual era a deusa mais bela: Hera, Atena ou Afrodite.

XXXVI. ΤΟΥ ΑΥΤΟΥ

Ἦρισαν ἀλλήλαις Ῥοδόπη Μελίτη Ῥοδόκλεια,
τῶν τρισσῶν τίς ἔχει κρείσσονα μηριόνην,
καί με κριτὴν εἵλοντο· καὶ ὥς θεαὶ αἱ περίβλεπτοι
ἔστησαν γυμναί, νέκταρι λειβόμεναι.
καὶ Ῥοδόπης μὲν ἔλαμπε μέσος μηρῶν πολύτιμος
.....
.....
οἷα ῥοδῶν †πολιῶι† σχιζόμενος ζεφύρῳ·
τῆς δὲ Ῥοδοκλείης ὕάλῳ ἴσος, ὕγρομέτωπος,
οἷα καὶ ἐν νηνῶι πρωτογλυφὲς ξόανον.
ἀλλὰ σαφῶς, ἃ πέπονθε Πάρις δια τὴν κρίσιν εἰδὼς
τάς τρεῖς ἀθανάτας εὐθὺ συνεστεφάνουν.

36. O MESMO

Discutiam Melita, Rodocleia e Ródope
quem das três tinha as coxas mais formosas.
Fizeram-me juiz: como as deusas esplêndidas,
nuas, transpiravam néctar dos corpos!
Brilhavam preciosas as pernas de Ródope
.....
.....
qual as roseiras que †cinzento† o Zéfiro
rasga; as de Rodocleia são cristal: macias
como, nas aras, deus recém-talhado.
Ciente do sofrer de Páris na disputa,
coroei sem tardar as três deidades.⁸²

Por fim, esse último epigrama desenvolve temática similar ao anterior, que é a disputa de beleza entre as cortesãs referindo ao episódio mitológico do julgamento do príncipe Páris. O poema possui estrutura simples e de fácil compreensão, segundo Alexandre Agnolon, a despeito da falta de dois versos: as mulheres disputam entre elas qual possui as pernas mais belas e elegem o poeta como o árbitro da disputa. Elas, assim, tiram a roupa permitindo que a fala epigramática possa admirar seus corpos nus e, desse modo, compor uma pequena écfrase de suas pernas rivais. O final é muito bem composto, já que o poeta, ciente da ira e da guerra que Páris atraiu para si quando deu a palma da beleza à Afrodite, ele decide rapidamente pelo empate e, abruptamente, coroa as três mulheres rivais das deusas.

Vimos, pois, que a tela de Bronzino, ao conjugar Vênus e Cupido, potencializa o

⁸² Tradução de Alexandre Agnolon.

poder conferido a essas mesmas divindades cujo universo simbólico, amplo no ocidente, aponta para as homologias entre a poesia e pintura e, na longa duração, a transmissão e atualização ao longo do tempo de diversos *topoi* que, lugares de memória que são, recorrem principalmente na poesia desde tempo antigo.

CONCLUSÃO

Com o percurso em torno da imagem de Eros (na tradição grega) e Cupido (na tradição romana), através do estudo das tópicas e dos lugares comuns associados ao deus, buscou-se através da arqueologia da mélica arcaica grega, da epigramática helenística e, principalmente, da elegia erótica romana, procurar aproximação com o imaginário do período humanista no que diz respeito a imagem do deus menino e sua representação na arte pictórica.

O tema ambivalente de “Eros doce-amargo”, como se viu, foi fundamental em termos de *ut pictura poesis* para o motivo pictórico do Cupido triunfante da tradição humanista que representa em tela o tema que anteriormente foi figurado na poesia. Para construir a arqueologia da tópica erótica na pintura, foi necessário debruçar-se a respeito das características ambíguas e inconstantes do deus menino, o *doce-amargo*, como representado na poesia.

O deus do Amor, como se viu, é bastante descrito como um menino alado que carrega o seu arco e suas flechas. A ação mais corriqueira dele, sobretudo no gênero elegíaco erótico, consiste em lançar inconsequentemente setas envenenadas, escravizando suas vítimas, que, ao serem acertadas, passam a manifestar os sintomas da paixão, ou *páthos* amoroso. Na retórica, o discurso que apela para os afetos pode provocar na audiência o prazer, a piedade ou a indignação, e tal artifício favorece na persuasão. Já a paixão erótica, por sua vez, foi apresentada por autores gregos e latinos como um tipo de afeto que se instala nos órgãos vitais, capaz de gerar estados mentais que sofrem mutações entre euforia, insânia, êxtase e furor, provocando mudanças fisiológicas como a palidez, os tremores, as palpitações e a respiração ofegante.

A imagem do deus nos quadros que foram analisados neste trabalho seguiram os preceitos do teórico e iconografista Panofsky. As representações de Cupido nas artes figurativas não são somente índices já incorporados à *forma mentis* ocidental pura e simplesmente, como foi notado, mas deixam entrever, na verdade, como as práticas dos artífices se relacionam às práticas retórico-poéticas do discurso e da poesia, de maneira que os artistas “citam” o repertório poético antigo e, ao citá-lo, figuram na tela por meio das tintas, como foi buscado demonstrar, a *imago* do deus pintada com palavras pelos poetas, convertendo essa mesma *imago* em *topos* não só da poesia, mas da arte.

Aqui, foi utilizado da história da arte para vislumbrar o estudo de uma alegoria – a do deus menino, em específico – que se repetiu em vários quadros humanistas: quer por meio de programas feitos pelos humanistas que resgataram macetes de tratados retóricos da Antiguidade Clássica, quer pela inspiração desses programas que contemplaram episódios

mitológicos provindos de uma frutífera tradição poética provocando, assim, quadros imaginários que testaram a habilidade dos pintores em reproduzi-los.

BIBLIOGRAFIA

AGNOLON, Alexandre. **O Catálogo das Mulheres: os epigramas misóginos de Marcial**. Humanitas, 2010.

_____. Antologia Palatina, livro 5: tradução, notas e comentários. 2019 [inédito]

_____. Hic ego dux milesque bonus: As Armas de Eros na Elegia Romana. Nuntius Antiquus, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 117-130, 2016

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. São Paulo: UNICAMP, 2009.

AMARAL, Flávia. **A guirlanda de sua Guirlanda Epigramas de Meleagro de Gadara**: tradução e estudo. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2009.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. Tradução direta do grego e do latim de Jaime Bruna; introdução de Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix, 1997.

ATHANASSAKI, Lucia. The triumph of love and elegy in ovid's *amores* 1, 2. **Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici**. n. 28, p. 125-141, 1992.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: UNESP, 2017.

CARSON, Anne. Putting her in her place: Woman, dirt, and desire. **Before sexuality: The construction of erotic experience in the ancient Greek world**, v. 13569, 1990.

CATULO. Translated by Francis Warre Cornish. TIBULO. Translated by J. P. Postgate. **Pervigilium Veneris**. Translated by J. W. Mackail. Second Edition Revised by G. P. Goold. Cambridge and London: Harvard University Press, 2005.

CÍCERO. **De Natura Deorum. Academia**. With an English translation by H. Hackman. Cambridge: Harvard University Press, 1933.

FERREIRA, Márcio. **Os Cantos de Sófocles**: Tradução e análise do gênero e metro das passagens líricas d'As Traquínias, Ajax e Antígona. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2014.

FONTES, Joaquim. **Eros, tecelão de mitos**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GUERRERO, Gustavo. **Teorías de la lírica**. México: Fondo de Cultura Economica, 1998.

HESÍODO. **Théogonie, Les travaux et les jours** [texto estab. E trad. Por Paul Mazon]. Paris, Les Belles Lettres, 1928.

OLIVA NETO, João Angelo. **Falo no jardim: priapéia grega, priapéia latina**. Ateliê Editorial, 2006.

OSTROW, Steven F. "Review of Giovanni Baglione: Artistic Reputation in Baroque Rome by Maryvelma Smith O'Neil" in **The Art Bulletin**, vol. 85, no. 03, 2003, pp. 608-611.

OVÍDIO. *Volume I: Heroides and Amores*. Translated by Grant Showerman and revised by G. P Goold. Cambridge and London: Harvard University Press, 2006.

PAGE, Denys (Ed.). **Further Greek Epigrams**. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PETRARCA. **Triunfos**. São Paulo: Hedra, 2006.

PINO, Paolo. **Diálogo sobre a pintura**. São Paulo: Cadernos de Tradução, n.8, 2002.

PLATÃO. **Le banquet** [texto estab. e trad. por Léon Robin]. Paris, Les Belles Lettres, 1970.

PLÍNIO, O VELHO. **Natural History. Books 33-35**. With an English translation by H. Rackham. Cambridge and London: Harvard University Press, 2003.

QUINTILIANO, **Institutio Oratoria**, with an English translation by H. E. Butler, Cambridge, MA: Harvard University Press/ London: William Heinemann, books I-III, 1996; books IV-VI, 1995; books VII-IX, 1996; books X-XII, 1998.

_____. **Instituições Oratórias de M. Fábio Quintiliano, Escolhidas de seus XII livros:** traduzidas em linguagem, e ilustradas com notas Críticas, Históricas, Rhetóricas, para uso dos que aprendem, 1º. Volume, tradução de Jerônimo Soares Barbosa. Coimbra: Na Imprensa Real da Universidade, 1788.

_____. **Instituições Oratórias de M. Fábio Quintiliano, Escolhidas dos seus XII Livros, traduzidas em linguagem, e ilustradas com notas Críticas, Históricas, Rhetóricas, para uso dos que aprendem.** 2º. Volume, tradução de Jerônimo Soares Barbosa. Coimbra: na Imprensa Real da Universidade, 1788.

RAGUSA, Giuliana. **Fragmentos de uma deusa:** A Representação de Afrodite na Lírica de Safo. São Paulo: UNICAMP, 2005.

RAGUSA, Giuliana. **Lira, mito e erotismo: Afrodite na poesia mélica grega arcaica.** São Paulo: UNICAMP, 2010.

ROIPHE, Alberto. Literatura e artes plásticas: uma revisão bibliográfica do diálogo. **Lumen et Virtus**, v.1, n.1, p. 8-20, 2010.

SCHÜTZE, Sebastian. **Caravaggio:** as obras completas. Trad. de Casa das Línguas Ltd. Köln: Taschen, 2010.

SERIGNOLLI, Lya. **Imagines amoris:** As Figurações de Amor em Roma do Final da República ao Período Augustano. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, 2013.

SERIGNOLLY, Lya. Uma pintura do deus do amor: poética e retórica em Propércio 2.12. **Let. Cláss.**, São Paulo, v. 19, n.1, p. 82-109, 2015.

SHAPIRO, Harvey Alan (Ed.). **The Cambridge companion to archaic Greece.** Cambridge University Press, 2007.

SILVA, Luiz Carlos. **Epigramas eróticos helenísticos:** estudo do masculino e do feminino nos livros 5 e 12 da antologia palatina. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista, 2008.

SÓFOCLES. Antigone; (Edipus the King; (Edipus at Colonus. In: *Sophocles I* [texto e trad. de F. Storr]. London, Loeb Classic Library, 1981.

TREVIZAM, M. Militia amoris em Amores 1.9 e na Ars amatoria 2.233–248 ovidiana: identidade ou paralelismos?. **Letras Clássicas**, n. 10, 18 dez. 2006.

TREVIZAM, Matheus. **A elegia erótica romana e a tradição didascálica como matrizes compositivas da Ars amatoria de Ovídio**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 2003.

VEYNE, Paul. **A Elegia Erótica Romana**. São Paulo: Editora brasiliense, 1985.