

Boletim
Estudos
Clássicos



Associação Portuguesa de Estudos Clássicos
Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra

DEZEMBRO 2007

**AMAR, ESCREVER E *OUTRAR-SE* NO FEMININO
AS ELEGIAS DO *CORPVS TIBVLLIANVM* ATRIBUÍDAS A
SULPÍCIA ***

*opportuna mea est cunctis natura figuris:
in quamcumque uoles uerte, decorus ero.
indue me Cois, fiam non dura puella:
meque uirum sumpta quis neget esse toga?*

A minha natureza adapta-se a todos os aspectos possíveis:
muda-me naquele que quiseres – que eu serei sempre belo.
Veste-me com tecidos de Cós e eu serei uma moça gentil;
mas se envergar a toga, quem negará que sou um homem?¹
(Prop. IV. 2. 21-24)

Desde o século XIX que se vem construindo, em redor da figura e da escassa produção preservada de uma poetisa auto-intitulada Sulpícia, uma aura de romantismo que insiste em olhar para seis breves poemas elegíacos como a expressão única de uma voz feminina, num universo literário globalmente masculino como é o da elegia latina do período imperial. Mas poderão estes seis epigramas do *Corpus Tibullianum* (III. 13-18 = IV. 7-12) com justeza ser considerados produto da pena de uma mulher?

Como bem refere Snyder (1989: 122-137), temos testemunho de algumas mulheres que escreveram em Latim, no global membros de grandes famílias: Lélia, Cornélia (referidas por Cícero, *Brut.* 211), Hortência (cf. Val. Max. 8. 3), Agripina-a-Jovem, mãe de Nero (Tácio, 4. 53. 2), Semprónia (Salústio, *Catillina* 25), entre outras, de quem nada nos chegou. Mas estas mulheres não escreveram elegias, antes, essencialmente, textos de retórica.

* O presente artigo é o resultado das investigações levadas a cabo no âmbito do Seminário de Latim e Grego, no ano lectivo de 2005/2006, ministrado pelo Prof. Doutor Carlos Ascenso André. A ele agradecemos a primeira leitura crítica que fez do texto que agora se publica.

¹ Tradução de J. A. Segurado e Campos.

Desde logo, não deixa de ser sintomática a não referência da Sulpícia que aqui nos importa por qualquer outro autor (excluindo, claro está, o anónimo *amicus Sulpiciae*, autor das elegias III. 8-12 (= IV. 2-6) do *Corpus Tibullianum*), o que pode, só por si, comprometer a existência real da autora. No universo da própria elegia latina, Propércio refere-nos que a sua Cíntia terá composto versos em tudo semelhantes aos de Corina (I. 12. 27 e II. 3. 21), e Ovídio fala de uma tal Perila, só superada por Safo (*Trist.* 3. 7). Quanto ao nome Sulpícia, para além da suposta mulher escritora do círculo de Messala, o mesmo de Tibulo e Ovídio, dá-nos conta Marcial de uma outra, sua contemporânea, que escrevera sobre “os puros divertimentos, as delícias e piadas do honesto amor.” (X. 35, 38). Falamos, claro está, de uma suposta autora de sátiras, do século I d.C., que não deve confundir-se com a Sulpícia do tempo de Tibulo, que há que situar cerca de cem anos antes.

No caso de Sulpícia, como o foi analisando a tradição, a existência da poetisa foi aceite sem grandes questionações, desde o século XIX, dando-se deste modo início a uma teia de críticas romanescas sobre a figura da autora, coroada de glória pela verdade das suas palavras (porque sentidas, de facto) e pelo isolamento de mulher escritora numa esfera pública completamente dominada pelo elemento masculino. Numa edição do século XIX², as elegias que nos ocupam são, de facto, consideradas da lavra de uma mulher, não havendo lugar para a discussão da autoria. Uma espécie de fetichismo feminista que insistia, por exemplo, em entender a sintaxe enredada dos seus textos como marca de uma espontaneidade que só uma mulher poderia colocar ao serviço da expressão amorosa.

Parece ter razão N. Holzberg (1998-99: 169-191), quando considera que a existência de um sujeito poético feminino nos poemas atribuídos a Sulpícia não tem necessariamente que levar à aceitação da autoria feminina. A hipótese que este autor coloca é a de que todo o Livro III do *Corpus Tibullianum*³ seja tardia e da autoria de uma única pessoa. Apresenta como provas as influências claras dos temas e do estilo de Ovídio (em especial nas *Heroides*, com o seu estilo epistular) e de Propércio (Livro IV das *Elegias*),

² M. Nisard (dir.), *Oeuvres complètes d'Horace, de Juvenal, de Perse, de Sulpicia, de Turnus, de Catulle, de Properce, de Gallus et Maximien, de Tibule, de Phèdre et de Syrus, avec la traduction en français* (Paris, Firmin-Didot, 1869).

³ Para a complexa e muito debatida questão da estrutura e autoria dos textos do livro III, bem assim para a sua divisão em dois livros, vide H. Dettmer, *ANRW* II. 3. 3 (1962-1975) e J. M. Fisher, *ANRW* II. 3. 3 (1924-1961).

casos onde um autor masculino nos apresenta a voz da mulher enquanto detentora da enunciação. Recordando o exemplo da *Apendix Virgiliana*, que reclama o estatuto de colectânea de textos de juventude de Virgílio, sugere que os poemas do Livro III do *Corpus* diriam respeito à vida amorosa do poeta antes do enamoramento fatal por Délia, compostos por um ou vários poetas do círculo de que ele, Tibulo, era o mais influente representante.

Mas, a ser assim, onde cabe a história do amor de Sulpícia por um tal de Cerinto na vida do poeta enquanto jovem? Holzberg justifica a sua teoria considerando que o pseudónimo *Cerintus*⁴ remete para a figura de *Cornutus*, um jovem por quem Tibulo se apaixonara na juventude, de que nos dá conta a elegia II. 2. Assim, seriam os poemas do ciclo de Sulpícia *o outro lado* da relação entre Cerinto (pseudónimo de resto metricamente equivalente para Cornuto) e Sulpícia, a *uxor* referida em II. 2.⁵ Também aqui, de resto, há referência a uma festa de aniversário, tema depois recuperado em III. 14 e 15.

Mais importante do que identificar os protagonistas é talvez a concepção de uma verdadeira *novela poética*, sendo que os poemas III. 8-12 seriam a introdução da heroína e do herói, tratando, na terceira pessoa, a mesma história que depois surgiria em III. 13-18, sob a forma de pequenos bilhetes amorosos. Assim, no primeiro grupo o autor assemelha-se a Propércio ou Ovídio que, em III. 9 e III. 11 assume uma entidade feminina ficcional, precisamente segundo o mesmo princípio com que o faz em todo o segundo grupo de poemas, mais curtos (III. 13-18). Central para este esquema são os versos 7-8 da elegia III. 13 que, na continuação de III. 11, assumem a introdução da ficção poética das cartas enviadas pela amada (que é agora sujeito da enunciação) ao seu Cerinto.⁶

Non ego signatis quicquam mandare tabellis,
ne legat id nemo quam meus ante, uelim.

⁴ Sobre este assunto muito se escreveu. Veja-se, para uma recolha das diversas opiniões, D. Roessel, 1990: 243-250.

⁵ Esta opinião tem sido claramente contestada, em especial por D. Roessel (1990: 243-250), que associa o nome *Cerintus* ora à doçura do mel, ora à cera das tabuinhas onde os bilhetes de Sulpícia eram escritos, atribuindo deste modo intenções metapoéticas à própria escolha do pseudónimo para o amado.

⁶ Os ecos das *Heroides* de Ovídio (*e.g.* IV. 3) e de Propércio (*e.g.* III. 23) são inegáveis.

Nada eu confiaria a seladas tabuinhas,
 não vá que o lesse alguém antes de meu amado.

Maria Wyke (2002: 155-191) demonstrou de forma suficiente como a elegia erótica latina, mundo tradicionalmente dominado pelo elemento masculino, está repleta de feminilidade. Refere também ela o caso de Ovídio e de Propércio, onde a enunciação nos surge, não raras vezes, no feminino. Nestes textos, como nos que a tradição atribuiu a Sulpícia, a mulher deixa de ser o objecto passivo da relação para se transformar no sujeito enunciativo, activo e dominante de todo o processo, que é amoroso, mas também de índole sexual. Tradicionalmente silenciada pelo eu poético masculino, a mulher tende a ganhar voz (o que não entra no campo da discussão da autoria), operando-se uma verdadeira inversão de papéis. Nos seis poemas onde o sujeito é Sulpícia, é o amado (Cerinto) quem deixa de ter direito à expressão da sua voz, sendo dado a conhecer apenas e só pela representação que dele faz a mulher que domina a enunciação.

A autora afirma mesmo que a *docta puella* pintada pelos elegíacos e o tema do *seruitium amoris* representam já o outro lado da elegia erótica latina, abrindo o caminho à transformação do sujeito (masculino) em objecto passivo da representação feminina, como seria o caso dos poemas de Sulpícia. Trata-se, no fundo, de um exercício poético de alteridade, o acto de “play the other”, um outro feminino em cuja psicologia é preciso entrar em profundidade para que a autoria, feminina mas ficcional, possa resultar verosímil. E, com isto, estamos no campo da heteronímia, um transformismo fundamentado desde logo num poema do *Corpus Tibullianum* e do próprio ciclo de Sulpícia, a elegia III. 8:

Sulpicia est tibi culta tuis, Mars magne, kalendis;
 spectatum e caelo, si sapis, ipse ueni;

Sulpícia por ti está pronta, soberano Marte, para as tuas Calendas;
 para a ver, se és sábio, desce do céu em pessoa.

S. Hinds (1987: 29-46), baseando-se no testemunho de Macróbio (*Sat.* 6. 4. 13), refere como nas Matronálias os homens se vestiam de mulheres. Assim, estes versos introduziriam alegórica e programaticamente a mutação

enunciativa de sexo, a capa sob a qual o autor (masculino, não importa quem) escreverá todos os textos desse *romance*.⁷

O *romance de Sulpícia*: texto latino, tradução e comentário

[Tib.] III. 13

Tandem uenit amor, qualem texisse pudori
 quam nudasse alicui sit mihi fama magis.
 Exorata meis illum Cytherea Camenis
 attulit in nostrum deposuitque sinum.
 Exsoluit promissa Venus: mea gaudia narret, 5
 dicitur si quis non habuisse sua.
 Non ego signatis quicquam mandare tabellis,
 ne legat id nemo quam meus ante, uelim.
 sed peccasse iuuat, uultus componere famae
 taedet: cum digno digna fuisse ferar. 10

Chegou-me por fim o amor, tal que, de escondê-lo por pudor,
 pior do que a alguém o revelar, mais me envergonharia.
 Movida pelas minhas Camenas, Citereia
 o trouxe e depôs no meu regaço.
 Cumpriu o prometido Vénus: as minhas alegrias cante 5
 alguém de quem se diga não ter tido as suas.
 Nada eu hei-de confiar a seladas tabuinhas,
 não vá que o leia alguém antes de meu amado.
 Mas agrada-me o pecado, e compor um rosto de virtude
 isso sim me repugna: possa dizer-se que digna vivi
 [com digno homem. 10

A elegia funciona perfeitamente como o anúncio, aberto ao mundo, de um *romance*. Como bem escreveu B. L. Flaschenrien (1999: 36-54) ela é o primeiro de seis textos que integram aquilo que designa como *rethoric of*

⁷ Possuímos na literatura hispânica um exemplo perfeito para ilustrar esta mudança de sujeito enunciativo, que é também mudança de gênero, o verdadeiro *outrar-se* com marcas de transformismo poético. Referimo-nos às assim designadas cantigas de amigo, onde é uma donzela, regra geral, que se lamenta do afastamento e da indiferença a que foi votada pelo seu amado.

disclosure. A imagem utilizada prende-se com o desnudar, o desvestir, algo muito feminino. *Texisse* (v. 1) e *nudasse* (v. 2) são os verbos que trazem a metáfora da ocultação, por vergonha, em confronto com a vontade de revelação de um amor que, em consciência, não é digno de uma donzela de elevada condição social. A preocupação com a *fama* (v. 2) é evidente, também ela muito característica de uma mulher. Ela pode, no entanto, ser um artifício poético criado com a intenção de tornar mais verosímil a autoria feminina.

Mais do que isso, o poema é também o louvor da arte poética da suposta mulher que o escreve. O sintagma *exorata meis Cytherea Camenis* (v. 3) atribui a causa deste amor aos versos de Sulpícia, que por isso se supõem de qualidade extraordinária, de tal modo que Vénus Citereia⁸ foi por eles movida. Os versos 7-8 introduzem, como vimos, a ficção literária do género epistolar, sendo que, daqui por diante, é fácil admitir que os restantes cinco textos constituem os bilhetes de amor e desamor enviados por Sulpícia a Cerinto. O simples facto de as *tabellae* estarem seladas (*signatis*), e bem assim o receio de que alguém as leia antes do destinatário, parecem ambos confirmar a teoria de que estamos no âmbito de uma relação proibida ou, pelo menos, indigna da mulher que pretensamente escreve tais missivas. Mas o poema termina com a total determinação do sujeito em revelar esse amor: *sec peccasse iuuat* (v. 9).

Houve quem visse, de modo não de todo errado, uma metáfora da ficção enunciativa no sintagma *uultus componere* (v. 10). Compôr um rosto de mulher digna seria, neste sentido, o equivalente a criar uma máscara, uma *persona* autoral fictícia, um heterónimo mesmo, à imagem de Vertumno em Propércio (IV. 2), texto que colocámos em epígrafe a este estudo.

[Tib.] III. 14

Inuisus natalis adest, qui rure molesto
 et sine Cerintho tristis agendus erit.
 Dulcius urbe quid est? An uilla sit apta puellae
 atque Arretino frigidus amnis agro?

⁸ Todos quantos acusaram o texto de fraca qualidade literária, compensada, no entanto, pela explosão de sentimentos no feminino, encontraram aqui a única referência mitológica do total das seis elegias. O epíteto de Vénus *Cytherea* e o uso de *Camenis* (por versos), palavras gregas, são mesmo a única marca de erudição do texto de Sulpícia.

Os dois textos seguintes do ciclo, que comentamos em conjunto, constituiriam dois bilhetes de Sulpícia sobre um dia de aniversário seu, no qual muito desejou a presença de Cerinto, realidade que, a início, parece ser negada por Messala, seu tio. Como bem refere Currie (1983: 1757), os dois poemas recuperam a tradição do *genethliacon* (poemas de aniversário), um género também presente na obra de Tibulo em I. 7 e II. 2. Eles relacionam-se com outros dois do conjunto dos poemas do *amicus Sulpiciae*, III. 11 (= IV. 5) e III. 12 (= IV. 6), composições mais desenvolvidas sobre o mesmo tema, de igual modo com enunciação no feminino.

O primeiro dos textos abre num tom disfórico: *inuisus, molesto e tristis* são os adjectivos responsáveis por esse tom do poema. O dia de aniversário não é desejado porque, triste, deve passar-se na ausência de Cerinto. E tal é confirmado pela inversão do *topos* da vida beata no campo, como a formularia Horácio e como a pintara o próprio Tibulo. É a cidade, a sumptuosa Roma cheia de gente que é aqui louvada, em detrimento da quietude do campo que, sem Cerinto, de nada vale. O sujeito assume-se como uma *puella* cidadina (v. 3), para quem uma viagem ao campo, imposta por Messala, obriga ao abandono das suas lides amorosas. A partir do verso 5 dirige-se directamente a Messala, que invoca como *propinque*, e a quem pede que reduza a vigilância para, na realidade, poder encontrar-se com o seu amado. O poema termina com a imagem do ser dividido entre corpo e espírito, sendo que o primeiro viajou, de facto, até ao campo, mas o segundo estará para sempre onde estiver o ser amado.

Mudam drasticamente as coisas no segundo poema relativo a esse aniversário. A viagem, triste porque indesejada (v. 1), foi evitada por força da vontade da amada. E ela irrompe uma vez mais com a sua vontade de dar a conhecer ao mundo a felicidade que a domina, esquecendo, em nome da emoção, as consequências sociais deste encontro proibido. Voltamos, com isto, à vontade de revelação que encontrávamos já no primeiro dos poemas do florilégio.

[Tib.] III. 16

Gratum est, securus multum quod iam tibi de me
permittis, subito ne male inepta cadam.

Sit tibi cura togae potior pressumque quasillo
scortum quam Serui filia Sulpicia:

solliciti sunt pro nobis, quibus illa dolori est
ne cedam ignoto maxima causa toro.

5

At mihi quid prosit morbos euincere, si tu
nostra potes lento pectore ferre mala? 5

Tens acaso, Cerinto, aturado cuidado pela tua amada,
agora que a febre oprime o meu corpo cansado?

Ah, não queria eu vencer tão penosa doença
de outra forma que não o julgar ser também essa

[a tua vontade.

Mas de que me vale vencer a doença, se tu, 5
com coração insensível, és capaz de suportar os meus
[padecimentos?

O *topos* desenvolvido é o da doença amorosa, comum na elegia erótica latina.¹² Contudo, a situação é diferente no texto que estamos a comentar. Desde logo, é a mulher quem sofre e poeticamente retrata o seu sofrimento, face ao qual obtém do amado, de novo, nada mais do que indiferença. Cerinto é, neste sentido, a versão masculina da *puella* ativa e distante, indiferente ao sofrimento do sujeito que o ama. Isto porque a doença de que padece o sujeito poético é, metaforicamente, o próprio amor, a própria paixão, eroticamente definida com vocabulário do campo semântico do fogo (*uexat* e *calor*, v. 2). Uma febre que é fogo, um fogo que é paixão – uma paixão ora proibida ora não correspondida e traída – e que aniquila corpo e espírito da donzela que detém a enunciação. Ela expressa a sua total abnegação, sendo que o vencer da doença é só desejável se assim o pretender o ser amado (vv. 3-4). Mas tal não parece ser a vontade de Cerinto, ele que é a própria causa da doença (vv. 5-6).

Se acima falávamos de retórica da revelação, é correcto falar agora (e já desde III. 14) de retórica do apartamento. Um apartamento que em III. 14 era físico, pela viagem de Sulpícia para o campo, no momento derradeiro evitada, mas que volta a fazer sentido em III. 16 com a traição de Cerinto e em III. 17 com a doença do sujeito, consequência dessa paixão não correspondida que a consome. O mesmo tema do apartamento dos amantes surge na última composição do florilégio:

¹² Ovídio diz mesmo ser esse o momento ideal para o amado se aproximar da *puella*, manifestando dor pelo seu estado de enfermidade (*Ars* II. 315-336). Tibulo I. 5. 9-18 e Propércio II. 28 são também exemplos que podemos colher para atestar a preocupação masculina com o sofrimento pela doença da mulher.

[Tib.] III. 18

Ne tibi sim, mea lux, aequae iam feruida cura
 ac uideor paucos ante fuisse dies,
 si quicquam tota commisi stulta iuuenta
 cuius me fatear paenituisse magis,
 hesternam quam te solum quod nocte reliqui, 5
 ardorem cupiens dissimulare meum.

Não seja eu para ti, minha luz, um tal cuidado ardente,
 como há poucos dias me parece que fui,
 se algo fiz, na loucura da minha juventude,
 de que reconheça mais me arrepender,
 do que a noite passada, quando te deixei só, 5
 procurando ocultar o fogo em que ardia.

Volta a fazer sentido colocar as coisas em termos da dialéctica ocultamento / revelação, tal qual em III. 13, sendo que o elemento aqui mais poderoso é o primeiro. Ou seja, o sujeito lamenta um erro passado, num passado próximo, quando cedeu ao *pudor* e não se entregou à paixão nos braços de seu amado. Daí que o apartamento seja desta vez da responsabilidade da própria mulher que escreve, causado pela vergonha de um amor socialmente indigno e proibido. *Feruida cura* (v. 1) e *ardorem* (v. 6) trazem consigo a força da paixão, uma vez mais assemelhada ao fogo, em cujas labaredas arde o ser que ama.

A conclusão dos versos do florilégio é pessimista, não completamente eufórica como muitos quiseram crer. Porque licenciosas, a relação e a linguagem, quando cultivadas por uma mulher, não têm ambos, amor e poesia, força suficiente para se imporem e triunfarem num mundo público que era, inevitavelmente, dominado por homens.

Referências bibliográficas

C. A. André, *Caminhos do Amor em Roma. Sexo, amor e paixão na poesia latina do séc. I A.C* (Liboa, Cotovia, 2006).

H. M. Currie, “The Poems of Sulpicia”, *ANRW* 2. 30. 3 (1983) 1751-1764.

R. T. Filipe, “As elegias de Sulpícia: uma voz feminina num mundo de homens”, *Ágora* 4 (2002) 57-78.

-
- B. L. Flaschenriem, "Sulpicia and the rhetoric of disclosure", *CPh* 94. 1 (1999) 36-54.
- S. Hinds, "The poetess and the reader: further steps towards Sulpicia", *Hermathena* 143 (1987) 29-46.
- N. Holzberg, "Four poets and a poetess or a portrait of the poet as a young man?", *CJ* 94. 2 (1998-99) 169-191.
- N. J. Lowe, "Sulpicia's syntax", *CQ* 38 (1988) 193-205.
- C. U. Merriam, "Some notes on the Sulpicia elegies", *Latomus* 49 (1990) 95-98.
- K. Milnor, "Sulpicia's (corpo)reality: elegy, authorship, and the body in [Tibullus] 3. 13", *CA* 21. 2 (2002) 259-282.
- N. H. Parker, "Sulpicia, the *Auctor de Sulpicia*, and the authorship of 3.9 and 3.11 of the *Corpus Tibullianum*", *Helios* 21 (1994) 39-62.
- D. Roessel, "The significance of the name *Cerinthus* in the poems of Sulpicia", *TAPhA* 120 (1990) 243-250.
- S. Santirocco, "Sulpicia reconsidered", *CJ* 74 (1979) 229-239.
- J. M. Snyder, *The Woman and the Lyre: Woman Writers in Classical Greece and Rome* (Carbondale, Southern Illinois University Press, 1989).
- M. Wyke, "Mistress and Metaphor in Augustan Elegy", *Helios* 16 (1989) 25-47.
- _____, *The Roman Mistress. Ancient and Modern Representations* (Oxford, 2002).

CARLOS A. MARTINS DE JESUS