

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

CECILIA GONÇALVES LOPES

Confluência genérica na Elegia Erótica de Ovídio
ou a Elegia Erótica em elevação

São Paulo
2010

CECILIA GONÇALVES LOPES

**Confluência genérica na Elegia Erótica de Ovídio
ou a Elegia Erótica em elevação**

**Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia , Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em Letras
Clássicas.**

Orientação: Prof. Dr. Paulo Martins.

**São Paulo
2010**

Nome: LOPES, Cecilia Gonçalves

Título: Confluência genérica na Elegia Erótica de Ovídio ou a elegia Erótica em elevação

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia , Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

ÍNDICE

ÍNDICE.....	4
AGRADECIMENTOS	7
RESUMO	8
ABSTRACT	9
INTRODUÇÃO.....	10
Elevação dos Gêneros.....	11
As Metamorfoses de Ovídio	13
CAPÍTULO 1	15
O GÊNERO ELEGÍACO EM ROMA	15
1. A Elegia Erótica Romana	15
1.1. Possíveis Êmulos da Elegia Erótica.....	19
1.1.1. A Elegia Grega.....	19
1.1.2. A Retórica	22
1.1.3. A Comédia Nova.....	24
1.1.4. O Epigrama	26
1.1.5. Catulo	27
1.2. As Convenções do Gênero Elegíaco em Roma.....	33
1.2.1 Poetas Elegíacos Latinos	35
1.2.2. Convenções Elegíacas	38
1.2.3. <i>Amator</i>	39
1.2.4. <i>Servitium amoris</i> e <i>Militia amoris</i>	39
1.2.5. <i>Puella</i>	43
1.2.6. <i>Praeceptor Amoris</i> e Erotodidática	47
1.2.7. <i>Recusatio</i>	50

CAPÍTULO 2	53
A ELEGIA ERÓTICA DE OVÍDIO	53
2. A Elegia Erótica De Ovídio.....	53
2.1 <i>Amores I</i>	58
2.2. <i>Amores II</i>	68
2.3. <i>Amores III</i>	74
2. 4. <i>Heroides</i>	84
2.4.1. Epístolas ou cartas?	86
2.4.2. O poder da palavra.....	88
2.4.3. <i>Fides</i> x Retórica.....	89
2.4.4. As epístolas.....	92
2.4.5. As epístolas programáticas	93
2.4.5.1. <i>Penelope Vlixii</i>	94
2.4.5.2. <i>Sapho Phaoni</i>	98
2.4.5.3. Outras epístolas	101
CAPÍTULO 3	113
A ELEGIA DIDÁTICA	113
3.1. <i>Ars amatoria</i>	113
3.1.1. O Gênero Didático.....	115
3.1.2. A didática elegíaca e a ovidiana	117
3.2. <i>Ars amatoria I e II</i>	121
3.2.1. A palavra	129
3.3. <i>Ars amatoria III</i>	131
CAPÍTULO 4	135
4. <i>Remedia Amoris</i>	135

4.1. A permissão de Cupido e os conselhos para (não?) se amar	138
4.2. <i>Naso magister erat (Ars amatoria, II, 744)</i>	143
4.3. <i>Omnia uincit amor</i>	144
CONCLUSÃO	146
BIBLIOGRAFIA	151
SIGLAS DOS PERIÓDICOS	151
1. EDIÇÕES E TRADUÇÕES	152
2. FONTES ANTIGAS	153
3. FONTES MODERNAS	153

AGRADECIMENTOS

Ao professor Paulo Martins, pela orientação, pela dedicação e pela disponibilidade.

Aos professores João Angelo de Oliva Neto e Paulo Sérgio Vasconcelos, pela contribuição no exame de qualificação e pelo cuidado com que leram minha pesquisa.

Aos meus professores de Língua e de Literatura Latina na Faculdade de Letras da USP, pela dedicação e pela paixão com que realizam seu trabalho.

A meus pais.

RESUMO

LOPES, Cecília Gonçalves. **Confluência genérica na Elegia Erótica de Ovídio ou a elegia Erótica em elevação**. 2009. 161f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

No final do século I a.C., a Elegia Erótica Romana desafiou os gregos e as convenções poéticas apresentando um poeta-amante que cantava suas aventuras amorosas em primeira pessoa. Como se isso não bastasse, esse eu-elegíaco se dedicava à *puella* como se tal tarefa fosse uma *militia*, um *seruitium amoris*, e que exigia tempo integral. Galo, Propércio e Tibulo nos apresentaram suas *dominas* e se negaram a servir à pátria.

Ovídio foi além: seguiu seus predecessores mas fez com que seus leitores aprendessem a entender o papel de cada uma das normas na construção desse gênero. Escreveu seu primeiro livro, *Amores*, e, a partir daí, começou a traçar um caminho ascendente: queria sua Elegia elevada, não apenas média.

Para isso, produziu *recusationes*, elegias programáticas e, o mais importante, confluíu gêneros. Fez uso da Epistolografia, da Retórica, da Didática e de *personas* e *exempla* míticos para compor *Heroides*, *Ars amatoria* e *Remedia amoris*.

Nesta dissertação, mostra-se a trajetória do poeta na elevação da Elegia Erótica de Ovídio.

Palavras-chave: Elegia Erótica Romana – Ovídio – convenções genéricas – literatura latina.

ABSTRACT

LOPES, Cecilia Gonçalves. **The combination of genres in Ovid's Erotic Elegy – or elevating the Erotic.** 2009. 161 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

At the end of the 1st. century b.C., Latin Erotic Elegy challenged Greeks and poetic conventions when portrayed a man, poet and lover, talking, in the first person, about his adventures: he also dedicated himself to a *puella* as if it were a *militia*, his *seruitium amoris*, which was a full-time job. Gallus, Propertius and Tibullus introduced us to their *dominas* and did not (want to) serve their nation.

Ovid did more than that: he followed his predecessors but made his readers learn the role of each of the principles of the genre. He wrote his first book, *Amores*, and, from then on, delineated an ascendant path: he wanted his Elegy to be high, not only something that depicted an average subject.

In order to achieve it, he composed *recusationes*, programmatic elegies and, most important of all, he converged genres: he was able to use Epistolography, Rhetoric, Didactic and mythological *personas* and *exempla* to write *Heroides*, *Ars amatoria* and *Remedia amoris*.

In this dissertation, we show his trajectory in the elevation of Ovid's Erotic Elegy.

Keywords: Latin Erotic Elegy – Ovid – poetic conventions – latin literature.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado em Letras Clássicas trata de um “deus poderoso, capaz de arrancar uma criatura de sua própria natureza e de obrigá-la a agir à revelia de suas tendências pessoais”¹. Um deus, ainda, que em Roma acreditava-se poder enfraquecer estruturas sociais tradicionais ou ser o grande responsável pelo início de sua história (foi da súbita paixão do deus Marte pela vestal Reia Sílvia que nasceram os dois gêmeos fundadores de Roma, Rômulo e Remo). Um deus capaz de promover momentos íntimos felizes e infelizes, e que parecia transformar suas vítimas, na maioria das vezes, em doentes ou em escravos.

Para o bem ou para o mal, portanto, Amor, filho de Vênus, estava (e está) ligado ao drama e aos mistérios da vida. E estava (e está) presente, como não poderia deixar de ser, nas artes, plásticas ou letradas.

Nesta pesquisa, nossa preocupação não é tratar do amor em um plano muito vasto. A ideia é concentrar-nos nas letras latinas, na Elegia Erótica Romana, e, mais especificamente, naquela composta por Ovídio. Nessa Elegia tão característica de Roma, o amor passou, de tema medíocre e pouco valorizado, à condição única de sobrevivência do cidadão retratado nesse gênero.

Nos últimos 50 anos do século I a.C, Galo, Propércio, Tibulo e Ovídio propuseram-se a escrever, em primeira pessoa e usando seus próprios nomes, sobre suas aventuras amorosas. Até aí, o amor era algo ao qual mais adequadamente se dedicavam os jovens, pois inferior à Épica e à Tragédia. Com a Elegia Erótica, entretanto, entramos em um mundo à parte, onde a existência da amada, a *puella*, é circunstância fundamental, e onde a única batalha que vale a pena ser travada é, corajosamente, a amorosa. A febre que se apodera do corpo e anula a vontade aparece, então, como o fator mais importante da vida do poeta-amante.

Tratando dos amores em dísticos elegíacos, a Elegia Erótica vai apresentar convenções a fim de que entremos em seu jogo e o aceitemos como coerente e verossímil: a *militia amoris*, a escravidão amorosa, a *lena*, os rivais, os escravos, o sofrimento perante a porta fechada (*paraklausíthyron*). Além disso, a dor causada pela

¹ GRIMAL (1991), p. 159.

duritia da moça (sim, ora ela não cedia aos desejos do amante ou, no caso de Ovídio, ora cedia aos de outros homens também) devia parecer real. Assim foi com Tibulo e Delia, assim com Propércio e Cíntia, que aprisionou seu amante no primeiro momento em que ele a viu.

*Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
contactum nullis ante cupidinibus. (Prop I.1, 1-2)*

Mas o mesmo não aconteceu com Ovídio. É verdade que, em seus versos, ele diz amar, mas apenas porque, segundo suas próprias palavras, foi flechado por Cupido - porque, assim, foi obrigado a se apaixonar. Se apresenta os sintomas característicos de um amante logo no segundo poema do primeiro livro de Amores, vai falar de Corina apenas em I.5 – isto é, ele ama, mas não sabe quem. O que ele quer, na verdade, é escrever Elegia, não importando a *puella*...

E por que ele age dessa maneira?

Porque vê (e, conseqüentemente, faz-nos ver) o mundo elegíaco a partir de um ponto exterior ao do que tradicionalmente é mostrado. Seus *Amores* contam suas histórias fictícias com a moça, mas mostram, ainda e principalmente, como produzir Elegia Erótica. Ele percebe as regras do jogo e quer que também as percebamos; ele quer que leiamos os acontecimentos e que saibamos realmente o que se quer dizer com eles.

Elevação dos Gêneros

Se já não bastasse o intuito de desconstruir a Elegia Erótica, Ovídio quer transformá-la em um supergênero. O principal propósito desta pesquisa é justamente mostrar que, além de tornar claras as regras poéticas elegíacas, ele quer que a Elegia abarque características de outros estilos e que, fazendo isso, torne-se elevada: dessa forma, convenções próprias da Epistolografia, da Retórica e da Didática – entre outras – aparecem nos versos amorosos ovidianos.

Mas se apossar de outras normas não seria o bastante. Há que se traçar um caminho, que tudo aconteça harmoniosamente. O percurso em direção a essa elevação genérica deve ser (e foi) cuidadosamente calculado – e tentaremos mostrar aqui que o poeta consegue realmente atingir seu objetivo.

Vejamos, por exemplo, seu primeiro livro, *Amores*, onde Ovídio já foge às convenções: o amante chega a sofrer por uma moça, Corina, mas afirma, em determinados momentos, gostar de mais de uma *puella* ao mesmo tempo. Ele ama, como dissemos, porque é obrigado, e chega a conversar com o marido traído e (nos) desvendar códigos que deveriam ser conhecidos apenas pelos apaixonados. Como diz CONTE (1989), Ovídio tenta olhar para a Elegia sem usar os olhos da própria Elegia. Isto é, ele a olha a partir de um ponto de vista externo – e mais alto. Em *Amores*, ele é poeta e, ao mesmo tempo, *praeceptor*.

Por conta disso, outra questão importante em *Amores* é a metalinguagem. O poema I.5, em que há o primeiro encontro dos amantes (na verdade, trata-se até da primeira menção ao nome de Corina), pode ser entendido como a relação do poeta com sua obra. A moça, ou a poesia, aparece à luz do dia, com poucos disfarces, pouco disposta a lutar com o amado, a fingir aquilo que não é. Há o jogo, mas a questão é que tudo esteja às claras. Para o amante e para seus leitores.

Com isso, essas intenções metalingüísticas, ainda de acordo com Conte, têm implicações didáticas - que vão ser explicitadas na *Ars Amatoria* e nos *Remedia Amoris*. Mas falemos antes das *Heroides*.

Seriam elas um desvio em relação àquilo pretendido pelo poeta? Sim e não. Sim porque as histórias aqui contadas não são mais as do amante (ou do *praeceptor*) que conhecemos no livro anterior. E não porque as transformações existentes são muito importantes para serem descartadas.

O poeta subverte uma das principais características do gênero elegíaco: quem sofre, nesses dísticos, não é mais o homem, mas a mulher. E ela não é uma mulher qualquer, mas uma *persona* trágica ou épica: Penélope, Laudamia, Medeia e Briseida são alguns exemplos. É essa mulher quem mente, quem engana e quem nos mostra como o ponto de vista é decisivo quando se conta um caso.

Se isso não fosse suficiente, o poeta vai mesclar convenções da Epistolografia e da Retórica para indicar para seu leitor o que ele faz – isto é, o *iocus* com os gêneros, a tentativa de mostrar seus limites e, principalmente, de vencê-los, de superá-los, de emulá-los.

Com a *Ars* e os *Remedia*, o amante-poeta torna-se simplesmente *praeceptor*. A partir de sua experiência amorosa fictícia, ele se encontra na posição de ensinar, de dizer o que fazer ou o que evitar: onde, por exemplo, conhecer possíveis amantes, como conquistá-los e mantê-los. Seus alunos leram *Amores*, sabem do que ele

está falando, acreditam em sua autoridade: ainda em dísticos (e não em hexâmetros), os conselhos vêm na forma do gênero didático – e isso de maneira irônica, já que o amor é algo incontrolável e, portanto, não passível de ser ensinado.

Os *Remédios* vêm fechar as aventuras amorosas: algo que começou e que foi sistematizado deve agora terminar. Mas será mesmo tão fácil assim? Mostraremos que não, que, com os *Remedia* - apesar de envoltos em uma poética mais elevada -, o poeta nos leva de volta ao Amor.

Portanto, mesmo que em uma primeira (e ingênua) leitura Ovídio pareça nos levar ao fim da Elegia (como tema e como gênero), o que ele deseja é nos mostrar que o Amor vence todas as coisas, e que a única coisa a se fazer é retornar aos amores e aos *Amores*. O jogo não terminou.

As Metamorfoses de Ovídio

Ovídio mostra, o tempo todo, ter uma clara consciência da hierarquia de gêneros e dos tipos de literatura então existentes: a elegia estava posicionada abaixo da poesia didática, que, por sua vez, era inferior à Tragédia e à Épica - estas mostravam homens superiores, personagens capazes de ações grandiosas; a Elegia, e, neste caso, a Erótica, era responsável por mostrar preocupações privadas, o tempo dedicado a uma mulher e à celebração dessa relação. Para a época, digamos que não se tratava de algo muito nobre.

Mas falemos sobre metamorfose. Mantendo-se fiel ao seu assunto preferido, o amor, Ovídio seguiu o que chamaremos de caminho ascendente nas letras, de *Amores* às cartas escritas quando de sua relegação: começou definindo e exaurindo o gênero elegíaco em seu primeiro livro para, aos poucos, transgredindo normas e empreendendo reflexões metalingüísticas, atingir seus objetivos: transformar a Elegia, abordar assuntos variados e ser capaz de produzir uma obra elevada.

Dessa forma, o primeiro capítulo deste trabalho será, então, dedicado à alguns dos possíveis êmulos da Elegia Erótica Romana e às suas convenções.

No segundo capítulo, primeiro dedicado aos livros do poeta, começaremos por *Amores*: veremos como o poeta é capaz de brincar com as convenções da Elegia Erótica, de se aproveitar daquilo que Galo, Tibulo e Propércio já haviam feito

para mostrar o quanto ele dominava o gênero e sabia manipulá-lo. Ovídio não era simplesmente mais um a escrever sobre o amor.

Com *Heroides*, ainda matéria do segundo capítulo, o poeta manteve o metro, mas alterou sua apresentação: trata-se, aí, de cartas que não mais transmitiam a voz de um “eu” masculino, mas, sim, de *personae* femininas míticas. As mulheres, nesse texto, tinham o poder de falar, de dizer o que sentiam. E, obviamente, de manipular e de enganar.

Em *Ars amatoria*, seu livro seguinte, Ovídio manteve o propósito de modificar o gênero. Mais uma vez conservou o metro, mas acrescentou o nível didático: o *magister* ensinava seus leitores, ainda que com algum pudor, a arte da conquista (e fez isso com homens e mulheres).² Aqui, portanto, além de continuar a brincar com os limites da Elegia, quis fazer o mesmo com a função primordial da Didática, isto é, fornecer conhecimento sobre uma arte, uma atividade – neste caso, o Amor.

Finalmente, para os apaixonados infelizes que desejavam não mais amar, o poeta diz ter escrito *Remedia Amoris*. Seria o fim do Amor e, conseqüentemente, o fim da Elegia Amorosa para Ovídio? Como já dissemos aqui e como mostraremos no terceiro capítulo, isso pode parecer certo em um primeiro momento – mas, como estamos tratando de Ovídio, há que se ter cuidado.

Mais tarde, o poeta escreveu ainda *Fastos*, *Metamorfoses* e as cartas de exílio, *Tristes* e *Pônticas* – estas últimas retomando uma das características da elegia arcaica, o lamento.

Assim, por mais que tenha mudado a métrica e deixado de escrever Elegia Erótica Romana, Ovídio sempre foi o poeta dos amores.

² Como em praticamente toda a elegia augustana, a ironia, a ambigüidade estão presentes, mas parecem mais evidentes em Ovídio. *Ars Amatoria*, então, pode ser um livro capaz de fazer com que alguém encontre seu objeto amado e um livro metalingüístico, isto é, pode fazer com que seus leitores aprendam a ler poemas amorosos.

CAPÍTULO 1

O GÊNERO ELEGÍACO EM ROMA

1. A Elegia Erótica Romana

No século I d. C, Quintiliano escreveu em *Institutio Oratoria* X.1,93:

Elegia quoque Graecos provocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime videtur auctor Tibullus. Sunt qui Propertium malint. Ovidius utroque lascivior, sicut durior Gallus.

Qual era essa elegia que havia desafiado os gregos? Paul Veyne nos dá uma ideia em seu livro:

“Dois ou três decênios antes do começo da nossa era, jovens poetas romanos, Propércio, Tibulo e, na geração seguinte, Ovídio, decidiram-se a cantar na primeira pessoa, com seu verdadeiro nome, episódios amorosos e a relacionar esses diversos episódios a uma só e mesma heroína, designada por um nome mitológico; a imaginação dos leitores povoou-se assim de casais de sonhos: Propércio e sua Cíntia, Tibulo e sua Délia, Ovídio e sua Corina.”³

Bem diferentemente, portanto, do que acontecia com o gênero na Grécia – que, pelo que sabemos, podia tratar de diversos assuntos –, agora o eu-elegíaco romano, fosse ele de Propércio, Tibulo ou Ovídio, contava aos leitores exclusivamente suas experiências amorosas⁴, recheadas de aventuras, de encontros felizes e, na maioria das vezes, infelizes.

O assunto elegíaco era, assim, o amor, que cobrava dedicação quase exclusiva. Mas qual a história contada nos dísticos?

O amante-poeta, desprovido de função de destaque na sociedade, se dizia interessado por uma mulher (sobre a qual não sabemos muita coisa) que não pensava em casamento (ao menos não com ele). E, pelo que nos conta o *amator* – já que o ponto de vista na Elegia é sempre masculino –, essa *puella* frequentemente possuía amantes,

³ VEYNE (1985), p. 9.

⁴ Acabamos por ligar cada eu elegíaco a uma *puella*, mas há textos de Tibulo em que o relacionamento amoroso se dá com Marato. Ovídio, por sua vez, sofre por mais de uma moça, e não apenas por Corina.

precisava de dinheiro e, dessa forma, não se entregava facilmente a alguém que podia (ou queria) oferecer apenas poemas para imortalizá-la.

O homem, dizendo-se inseguro em relação àquilo que a “sua senhora” sentia – se amor ou ganância –, professava-se seu escravo e capaz de se submeter a trabalhos e castigos físicos para provar que seus sentimentos eram (literariamente) adequados e verdadeiros⁵.

Dessa maneira, o *amator* falava principalmente sobre a guerra amorosa: ele não concebia a ideia de entregar-se à guerra pela pátria, pois preferia a *militia amoris*, talvez tão ou mais feroz que a outra. Ele se dizia um soldado, que enfrentava perigos e situações difíceis para conquistar sua amada; tentava atender aos desejos da moça e sofria todas as vezes em que ficava esperando ante a porta fechada da malvada. Ele sofria, ainda, por causa dos rivais mais ricos e tinha ódio da *lena*, a mulher que aconselhava a *puella* a, por exemplo, ter mais de um amante ao mesmo tempo. O dístico servia, dessa maneira, para a *querela*, a queixa, masculina, em relação à ausência feminina.

*Esse quid hoc dicam, quod tam mihi dura videntur
strata, neque in lecto pallia nostra sedent,
et vacuus somno noctem, quam longa, peregi,
lassaque versati corporis ossa dolent?
nam, puto, sentirem, siquo temptarer amore. (Am. I.2, 1-5)*

O que direi que é isso, que minha cama pareça tão dura / que as minhas cobertas não fiquem sobre a cama, / que eu passe a noite, tão longa, privado de sono / e que os ossos cansados do meu corpo revirado doam? / De fato, acho, eu sentiria se fosse tentado por algum amor.

*Nunc mihi summa licet contingere sidera plantis:
sive dies seu nox venerit, illa mea est!
Nec mihi rivalis certos subducet amores:
ista meam norit gloria canitiem. (Propércio I.8, 43-46)*

Agora, de pé, me é permitido alcançar as estrelas mais altas: / quer venha o dia, quer a noite, ela é minha! / Que meu rival não tome meus amores certos: / que esta glória compreenda meus cabelos brancos.

⁵ Entretanto, como veremos a seguir, isso nada mais era do que uma convenção elegíaca - neste caso, o *seruitium amoris*. E as intenções masculinas, muitas vezes não passavam de mentiras, de meios para conseguir o encontro sexual realmente desejado.

*Iste quod est, ego saepe fui: sed fors et in hora
hoc ipso electo carior alter erit.* (Propércio II.9, 1-2)

Este que sou, sempre fui: mas talvez, dentro de uma hora, / outro será mais amado que eu mesmo.

*haec nocuere mihi: quod adest huic dives amator;
venit in exitium callida lena meum.* (Tibulo I.5, 47-48)

Isto me fez mal: que um rico amante esteja a seu lado; / a alcoviteira engenhosa chegou para minha ruína.

*multi longinquo periere in amore libenter,
in quorum numero me quoque terra tegat.
Non ego sum laudi, non natus idoneus armis:
hanc me militiam fata subire volunt.* (Propércio I. 6, 27-30)

muitos os que de bom grado morreram vagarosamente de amor, / a mim, no número dos quais desse a terra me cubra. / Não existo para a glória, não nasci apto para as armas: / o destino quer que eu me submeta a esta guerra.

Como já dissemos, essa não era a guerra elevada descrita na Épica. A Elegia, tratando de batalhas amorosas, portanto, não instruía, como nos diz Quintiliano em *Institutio Oratoria* I. 1, 58:

Sed ad illos iam perfectis constitutisque viribus revertemur: quod in cenis grandibus saepe facimus, ut, cum optimis satiati sumus, varietas tamen nobis ex vilioribus grata sit. tunc et elegiam vacabit in manus sumere, cuius princeps habetur Callimachus, secundas confessione plurimorum Philetas occupavit.

Mas a eles voltaremos, quando nossas forças já estiverem estabelecidas e aperfeiçoadas: como nos grandes banquetes, em que, saciados das melhores iguarias, é-nos agradável, porém, a variedade entre os comuns. Só depois haverá ocasião para tomar nas mãos a elegia, Calímaco sendo considerado o mais importante; Filetas, no reconhecimento da maioria, ocupou a segunda posição.

A Épica falava sobre homens superiores e possuía versos duros para descrever combates e grandes feitos. A Elegia Erótica Romana, para falar de seus combates, utilizava um metro justamente denominado *mollis*:

*Quaretis unde mihi totiens scribantur amores,
unde meus veniat mollis in ore liber.* (Prop. II.1, 1-2)

Queres saber onde meus tantos amores sejam escritos, de onde venha meu tenro livro à boca?

E por que *mollis* ?

Podemos falar sobre algumas possibilidades: primeiro, porque *mollis*, de *mollitia*, frouxidão, fraqueza de espírito, era, para alguns, a característica definidora da mulher romana, sempre vista como mais propícia ao vício, à traição e à luxúria e em quem, por isso, não se podia confiar. O papel do homem era completamente outro: esperava-se dele a dedicação à pátria, a participação em guerras para a defesa da República (e, mais tarde, do Império).

O eu-elegíaco, como já vimos, lutava, por vontade própria, pelo amor de uma mulher. Logo, sua guerra não era elevada, era erótica - e ele, assim, desafiava o poder duas vezes: negava-se a participar do exército romano e orgulhosamente defendia sua batalha amorosa. Era submisso a uma mulher e tornava-se, dessa maneira, *mollis*, um fraco moral, política e socialmente.

Mollis a Elegia, ainda, em oposição à Épica, rude, preocupada com heróis e grandes situações bélicas e civis. O amante, como dissemos, estava interessado apenas em seus problemas privados, em vencer os obstáculos impostos pela *puella*.

E, finalmente, *mollis* era o estilo de Calímaco, poeta grego do século III a.C, citado várias vezes pelos elegíacos⁶. Como diz MARTINS (2009)⁷:

“Mas, sem sombra de dúvidas, a poética que rege os elegíacos romanos é a helenística; tinham eles em Calímaco não o fundador do gênero (as origens são arcaicas), mas sim o poeta que soube dominar o gênero e os procedimentos preceptivos a ele inerentes: a ironia, a leveza e a sutileza entre outros.”

⁶ Trataremos desse ponto na seção seguinte.

⁷ MARTINS (2009), p. 35.

O mais complexo, entretanto, fica por conta da história do gênero. Há uma ligação possível entre a Elegia Grega Arcaica e a Elegia Erótica Romana? Se sim, como ela teria acontecido? Veremos, a seguir, algumas hipóteses de caminhos literários originários na Grécia e que poderiam nos levar até a Elegia Erótica. Para isso, teremos como base, principalmente, o livro *The Origins of Latin Love-Elegy*, de Archibald A. Day e o texto de Arthur Leslie Wheeler, *Erotic Teaching in Roman Elegy and the Greek Sources*. Tais origens remontam a heranças gregas e latinas.

Não devemos esquecer, entretanto, que se trata de hipóteses, visto que, em muitos casos, alguns temas amorosos (o amante que reclama da brevidade da noite, o amor como doença, o uso de magia etc) já eram lugares comuns, temas do dia-a-dia, não indicando necessariamente uma relação entre dois ou mais gêneros.

1.1. Possíveis Êmulos da Elegia Erótica

1.1.1. A Elegia Grega

São poucos os fragmentos que restaram da Elegia Grega arcaica, o que dificulta a comprovação daquilo sobre o que falam os elegíacos latinos em relação às suas heranças. Entretanto, são os próprios poetas latinos que citam os gregos: Propércio, por exemplo, fala sobre Mimnermo em I.9 (“*plus in amore ualet Mimnermi uersus Homero*”): isto é, quando o assunto era o amor, de nada valiam os hexâmetros de Homero, já que era decoroso falar de amor na Elegia, e não na Épica.

Temos ainda outros depoimentos, mas na verdade pouca comprovação literária: Mimnermo fala, sim, de amor, mas nada mostra seu amor erótico. Antímaco, citado por Ovídio nos primeiros versos de *Trist.* I.6, conta suas histórias com Lide e aparentemente introduziu a ideia de um poema mais culto, mais elaborado - mas já em Roma não se sabia muito sobre ele.

Propércio cita Filetas, que parece ter escrito uma elegia narrativa, principalmente sobre Demeter. Entre seus depoimentos teríamos, então:

*Callimachi Manes et Coi sacra Philetæ,
in vestrum, quaeso, me sinite ire nemus.* (III. 1, 1-2)

Manes de Calímaco e sacrifícios de Filetas de Cós, peço-vos, deixei-me entrar no vosso bosque.

*Inter Callimachi sat erit placuisse libellos
et cecinisse modis, Dore poeta, tuis.* (III. 9, 43-44)

Ficarei satisfeito se meus livrinhos agradarem ao grupo de Calímaco e se cantar na tua medida, poeta Dório.

*Sacra facit vates: sint ora faventia sacris
et cadat ante meos icta iuvenca focos.
Cera Philetaeis certet Romana corymbis
et Cyrenaeas urna ministret aquas.* (IV. 6, 1-4)

O vate faz sacrifícios: que sua voz seja favorável ao sagrado e que uma novilha ferida caia ante o altar. Que a cera romana brigue pelo cacho de hera de Filetas e que minha urna sirva as águas de Cirene.

Hermesianax, apesar de nunca ser citado pelos elegíacos romanos, escreveu três livros. O último deles contém a história de amores dos poetas, desde Orfeu até o seu próprio por Leontium.

Entretanto, para a Elegia Erótica Romana, Calímaco, já no século III a. C, é, ao que parece, o mais importante. Poeta e gramático grego, de acordo com o Suda produziu cerca de 800 trabalhos, dos quais apenas 6 hinos, 64 epigramas e alguns fragmentos chegaram até nós.

Erudito e mais conhecido por seus poemas curtos e epigramas, Calímaco principalmente rejeitava a Épica e idealizava uma poesia breve, preocupada com o estilo. Um de seus versos mais conhecidos é o “μεγά βιβλίον μεγά κακόν”, “*mega biblion, mega kakon*”, que ataca a poesia longa, seguidora de moldes antigos.

De acordo com MILLER (2002)⁸, seu poema *Aitia*, uma elegia didática que conta uma série de narrativas de origens de costumes locais, era conhecido por Ovídio e seus colegas como modelo maior para a poesia escrita na tradição neotérica.

⁸ MILLER (1983) in MILLER (2002), p. 12.

Seus temas principais, segundo VEYNE (1985)⁹, eram os mitos e as antiguidades religiosas e nacionais.

Calímaco nem sempre colocava sua expressão pessoal (o que o afastaria da Elegia Erótica Romana), mas tratava seus temas com humor, ou mesmo com ironia. Podia não acreditar nos deuses, mas era sobre eles que falava. Os elegíacos ficaram, então, fascinados pela sua sutileza, pelo seu conhecimento, pela maneira de brincar com coisas sagradas e com a moral. Assim, por exemplo, é que, em seus poemas, ironiza-se a carreira pública que serve à pátria.

O uso da narrativa mitológica pelos elegíacos romanos pode ter sua origem na poesia de Calímaco. Como acredita DAY (1984):

*“... the tendency toward subjective elegy in early Greek poetry was replaced by mythological or narrative elegy; and Callimachus came to be the chief exponent of this learned verse in opposition to Antimachus, whose work he found heavy and prosaic.”*¹⁰

Já a questão do erotismo não parece ser consequência da obra calímacuiana:

*“... the most cogent of these general considerations against the subjective-erotic hypothesis consists in Callimachus’ apparent indifference to a detailed study and expression of sentiment and to a psychological analysis of character and of emotion.”*¹¹

Propércio se diz seguidor de Calímaco na elegia narrativa (no livro IV, especialmente) e, antes dele, Catulo já havia traduzido um poema seu (o 66). Ovídio tampouco o ignora, seja em alusões explícitas¹², seja nas *recusationes*, ou ainda em relação à ideia de cantar algo não por causa de inspiração divina, mas sim por experiência pessoal (na *Ars amatoria*).

⁹ VEYNE (1985), p. 35.

¹⁰ DAY (1984), p. 35.

¹¹ *id.*, p.36.

¹² Nos versos 19 e 20 de *Am.* II,4, o amante, ao falar que ama todos os tipos de mulheres, diz que gosta daquelas que preferem seus versos aos do poeta grego: *Est quae Callimachi prae nostris rustica dicat / Carmina; cui placeo, protinus ipsa placet.*

Veremos alguns casos mais específicos nos capítulos seguintes, que tratam separadamente dos livros de Ovídio.

1.1.2. A Retórica

O estudo da relação da Retórica com a poesia antiga não é algo novo. Base da educação romana, os estudos retóricos eram realizados por todos os meninos que possuíam boa posição social (e não apenas pelos que, dentre esses, almejavam a uma carreira política).

A ideia do poder de psicagogia da Retórica remontava já à Grécia Antiga, e, com a intenção de ilustrar e tornar mais fortes e convincentes seus preceitos e divisões teóricas, os retóricos muitas vezes recorriam à Comédia, à Poesia, à História e mesmo à mitologia. Buscavam nas Letras aquilo que pudesse confirmar e/ou provar seus conceitos.

Uma das fontes a que mais a Retórica recorreu, além da Filosofia, parece ter sido a Comédia: talvez vista pelos antigos como um trabalho retórico dentro de outros limites de estilo e de composição¹³, ela emprestava muitas de suas cenas e temas a trabalhos teóricos: algumas cenas de Menandro chegavam a ser imitadas nas escolas. Quintiliano mesmo, em *Institutio Oratoria* X.1, fala da importância desse autor para a técnica da Retórica:

69. [...] *ita omnem vitae imaginem expressit, tanta in eo inveniendi copia et eloquendi facultas, ita est omnibus rebus, personis, adfectibus accommodatus.* 70. [...] *Sed mihi longe magis orator probari in opere suo videtur [...].* 71. *Ego tamen plus adhuc quiddam collaturum eum declamatoribus puto, quoniam his necesse est secundum condicionem controversiarum plures subire personas, patrum, filiorum, militum, rusticorum, divitum, pauperum, irascentium, deprecantium, mitium, asperorum. In quibus omnibus mire custoditur ab hoc poeta decor.*

69. [...] Assim ele expressa todo aspecto da vida, tamanhas são sua riqueza de invenção e sua facilidade de se exprimir, tão apto ele é em relação a todas as coisas, pessoas e afetos. 70. [...] Mas me parece que ele mais prova ser orador em sua própria obra [...]. 71. Entretanto, eu mesmo acredito ser ele, até hoje, mais benéfico para os declamadores, porque lhes é necessário apresentar qualidades de acordo com muitas personagens: pais, filhos,

¹³ DAY – *op. cit.* p. 62

soldados, agricultores, ricos, pobres, irados, suplicantes, tranqüilos, violentos. O poeta conservou o decoro admiravelmente em todos eles.

E, se pensarmos em *Os Adelfos*, de Terêncio, comprovamos a intersecção entre Retórica e Comédia: ali, por meio de uma discussão cômica e educacional (sobre a melhor forma de instruir um cidadão romano, se de acordo com preceitos mais severos – tal qual Dêmea havia criado Ctesifão, no campo – ou com preceitos mais liberais – tal qual Mecião havia criado o sobrinho, Esquino, na cidade), os espectadores viam-se como juízes: cabia a eles decidir como se deveria transformar uma criança em um verdadeiro cidadão.

Como veremos a seguir, existem algumas semelhanças entre a Elegia Erótica e a Comédia, passando por personagens (como a *lena*) ou situações retratadas por ambas. O que DAY (1984) julga ser possível, neste caso, é que muito da mediação entre os dois gêneros tenha sido feito pela Retórica:

*“... that if a similar close relation between Latin elegy and rhetoric can be established, the apparent parallels of theme and expression in New Comedy and Latin elegy may be due to a common rhetorical background rather than to direct borrowing or to a common source in the hypothetical Alexandrian love-elegy.”*¹⁴

Assim, as semelhanças entre Comédia Nova e Elegia se deveriam a uma mesma fonte: a Retórica, responsável, em certa medida, pela influência da Comédia sobre o gênero elegíaco.

O filósofo Sêneca, em seu segundo livro de *Controversiae*, afirma que Ovídio possuía um talento refinado e agradável, e que era tamanho admirador do retórico Latrão que muitas expressões deste foram usadas pelo poeta em seus livros:

[8] Hanc controversiam memini ab OVIDIO NASONE declamari apud rhetorem Arellium Fuscum, cuius auditor fuit; nam Latronis admirator erat, cum diversum sequeretur dicendi genus. habebat ille comptum et decens et amabile ingenium. oratio eius iam tum nihil aliud poterat videri quam

¹⁴ DAY (1984), p. 64

solutum carmen. adeo autem studiose Latronem audit ut multas illius sententias in versus suos transtulerit.

[8] Lembro Ovídio Nasão declamar esta controvérsia na escola de Arélio Fusco, de quem era aluno; pois ele era admirador de Latrão, mesmo tendo um estilo de falar diferente. Possuía um engenho elegante, conveniente e amável. Sua prosa já podia ser vista como nada mais que poesia solta. Além disso, ouvia Latrão com tamanha aplicação que verteu muitos dos pensamentos do mestre para seus próprios versos.

Entretanto, devemos lembrar que, em Roma, logo depois de Cícero a Retórica entrou em crise. “A oratória se exauria nas práticas vazias das *Declamationes* sem objetivo certo, e a doutrina retórica podia apenas refletir-lhe a decadência”¹⁵. Culpa, como se acredita, da queda da República, já que mais importância se dava à forma que ao conteúdo.

1.1.3. A Comédia Nova

A suposta influência da Comédia Nova em relação à Elegia parece se apresentar de formas diversas. Primeiramente, há passagens em Propércio e em Ovídio que fazem referência a Menandro.

Em Propércio temos, entre outras:

*Non ita complebant ephyreae Laidos aedis,
ad cuius iacuit Graecia tota fores ;
turba Menandrae fuerat nec Thaidos olim
tanta, in qua populus lusit Erichthonius; (II. 6, 1-4)*

Não era tão lotada a casa coríntia de Laís, a cuja porta toda Grécia se prostrava. Antes, a turba não era tanta em frente à casa da Taís de Menandro, com quem o povo de Erictônio se divertiu.

*Illic vel studiis animum emendare Platonis
incipiam aut hortis, docte Epicure, tuis;
persequar aut studium linguae, Demosthenis arma,
librorumque tuos, docte Menandre, sales; (III. 21, 25-28)*

Para emendar a alma começarei ou os estudos de Platão ou irei a teu jardim, douto Epicuro; seguirei com o estudo da língua, arma de Demóstenes, e graça, douto Menandro, de teus livros.

¹⁵ PLEBE (1978), p. 71.

Em Ovídio encontramos, por exemplo:

*dum fallax seruus, durus pater, improba lena
vivent, et meretrix blanda, Menandros erit. (Am., I.15, 17-18)*

enquanto o escravo enganador, o pai severo, a alcoviteira desonesta e a meretriz insinuante viverem, Menandro existirá.

De acordo com DAY (1984), os casos mais frequentes são os de passagens semelhantes entre esses dois gêneros, situações ou personagens que aparecem tanto na Comédia quanto na Elegia: temos, por exemplo, o amante que, apesar de determinado em romper o relacionamento, sabe que sua fraqueza não permitirá que isso aconteça.

Entretanto, talvez a figura que mais fortemente tenha permanecido na Elegia e, a ela representado, seja a *lena*, a mulher que dá conselhos amorosos à *puella*.

Geralmente uma mulher, uma meretriz mais velha, a *lena* fala, principalmente, sobre a importância do dinheiro para a sobrevivência da moça: qual a validade de um poema, de um nome lembrado por toda a eternidade (argumento do poeta) se havia um outro pretendente que lhe podia oferecer o dinheiro e os presentes que permitiriam sua sobrevivência?

Era papel da *lena*, então, ensinar à moça quaisquer artifícios para enganar o amante: desde a importância dos cosméticos (para esconder defeitos físicos no rosto) até as maneiras de provocar ciúmes e de não se prender a apenas um homem. A *lena* era, por conta de sua experiência, uma professora.

Dessa forma, influenciando a *puella*, a *lena* representaria o contraposto ao amante: os dois agiam sobre a moça, cada um com seus próprios interesses. E, em última instância, podemos dizer que essa personagem da Comédia, presente em Tibulo, em Propércio e em Ovídio, apareceria, algumas vezes, transformada: o poeta acabava por tomar para si a função de preceptor. Ele, afinal, também era *praeceptor amoris*, pois tinha experiência, amava uma *dura puella* e sobre isso iria falar. Ovídio, na verdade, acabou por levar essa experiência a um nível maior e fez dois livros como *praeceptor*, a *Ars amatoria* e os *Remedia amoris*.

Estudaremos um pouco mais esse papel do amante quando tratarmos das convenções do gênero.

Para terminarmos a seção da Comédia, vale lembrar:

“...the number of close parallels between Latin elegy and New Comedy in vivid and striking passages is too great to be the result merely of chance or of commonplace reaction to incidents and experiences of universal occurrence.”¹⁶

1.1.4. O Epigrama

Wheeler (1915) diz em seu texto:

“Elegy and epigram run a closely connected course in almost every period of their history. In addition to metrical form (...), the two genera so often overlap in content, in tone, and even in treatment, that no discussion of one genus is complete without frequent reference to the other.”¹⁷

O epigrama latino, baseado em modelos gregos, parece ter sido introduzido em Roma pelo círculo literário de Q. Cátulo, cônsul em 102 a.C, que teria dado as boas vindas a Archias (ca. 120 a.C -61 a.C) que, por sua vez, teria trazido consigo, da Grécia, uma cópia dos epigramas reunidos de Meléagro.¹⁸

O que se sabe, entretanto, é que o epigrama logo atingiu uma posição de destaque entre os romanos e que mesmo Cícero, Virgílio e Horácio apresentam uma parcela de dívida em relação a esse gênero. VEYNE (2009) nos fala sobre a aproximação do cotidiano com a epigrafia:

“Tão logo cruzava a porta da cidade, o viajante passava entre duas fileiras de sepulturas que procuravam chamar-lhe a atenção. A tumba não se dirige à família, ou aos próximos, mas a todos. Pois a cova, embaixo da terra, era uma coisa, objeto de homenagens fúnebres que a família anualmente prestava ao defunto; a tumba com epitáfio era outra coisa: destinava-se aos passantes. [...] Testemunhos comprovam que quando um antigo queria ler um pouco, bastava-lhe caminhar até uma das saídas da cidade.”¹⁹

¹⁶ DAY (1984), p. 91

¹⁷ WHEELER (1915), p. 163.

¹⁸ DAY – *op. cit.* p. 104

¹⁹ VEYNE (2009), p. 156.

Quanto aos elegíacos, não houve aproveitamento apenas de um adorno casual: eles podem ter feito uso justamente do conteúdo erótico expresso subjetivamente pelo epigrama - e o primeiro poeta que nos aparece, em Roma, é Catulo.

Isso porque ele foi capaz, para a nossa sorte, de tratar um tema de forma epigramática para depois falar sobre o mesmo assunto na forma de elegia (considerando, para isso, os poemas 85, 75 e 76, por exemplo). Tudo o que no epigrama havia sido brevemente sugerido passa a ser expandido: a lealdade do poeta, o desrespeito, a tortura...

Tibulo, Propércio e Ovídio, talvez seguindo os passos de Catulo, talvez tendo como fonte os mesmos textos, foram influenciados pelo epigrama. Voltemos a DAY (1984):

“The learned and often obscure content of Latin elegy can be traced to widely different sources; the elegiac distich had been employed in poetry of many varied sentiments, and it would require a resolute dogmatism indeed to attribute to any single source the studied eclecticism of the Augustans. [...] The indebtedness of Propertius to Greek epigram ranges from direct translation to allusive reference, from faint echo of epigrammatic themes to entire elegies which are simply extended true epigrams.”²⁰

1.1.5. Catulo

Quando falamos sobre a Elegia Erótica, Catulo algumas vezes gera controvérsias: há desde aqueles que defendem que o poeta não tem qualquer relação com o gênero até os que acreditam que o poema 68 deve ser considerado uma elegia erótica.

Tal diversidade de opiniões existia já no século I d.C.: nos cânones de Ovídio e de Quintiliano, seu nome não aparece. Galo é o primeiro, cronologicamente, a ser enumerado:

*et tenuit nostras numerosus Horatius aures,
dum ferit Ausonia carmina culta lyra.
Vergilium vidi tantum: nec avara Tibullo
tempus amicitiae fata dedere meae.
successor fuit hic tibi, Galle, Propertius illi;
quartus ab his serie temporis ipse fui. (Tristia, IV. 10, 49-54)*

²⁰ DAY (1984), pp. 117-118.

e numeroso Horácio deleitou nossos ouvidos, enquanto fazia elegantes versos com a lira da Ausônia. Virgílio eu apenas vi: o avaro destino não deu tempo para minha amizade com Tibulo. Este foi teu sucessor, Galo, e Propércio o dele; nesta linhagem no tempo, eu mesmo fui o quarto.

Elegia quoque Graecos provocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime videtur auctor Tibullus. Sunt qui Propertium malint. Ovidius utroque lascivior, sicut durior Gallus.

(*Institutio Oratoria* 10.1.93)

Também desafiamos os gregos na elegia, da qual me parece que o autor mais polido e elegante é Tibulo. Há os que preferem Propércio. Ovídio é mais lascivo do que um e outro, assim como Galo é mais grave.

Mas em II.34, 87-94, após falar sobre os versos elevados de Virgílio, Propércio inclui Catulo em sua lista de poetas:

*haec quoque lascivi cantarunt scripta Catulli,
Lesbia quis ipsa notior est Helena;
haec etiam docti confessa est pagina Calvi,
cum caneret miserae funera Quintiliae.
et modo formosa quam multa Lycoride Gallus
mortuus inferna vulnera lavit aqua!
Cynthia quin etiam versu laudata Properti,
hos inter si me ponere Fama volet.*

Tais coisas cantaram os escritos do lascivo Catulo / com os quais Lésbia se tornou mais conhecida que a própria Helena; / foi ainda o que a página do douto Calvo confessou, / quando cantou as exéquias de Quintília infeliz. / E há pouco Galo que, morto por causa da formosa Licóris, / lavou as feridas em água infernal! / E, por que não, Cíntia, louvada também pelo verso de Propércio, / se a Fama quiser me colocar entre eles.

De acordo com WHEELER (1915), Catulo não aparece, em sua época, como poeta elegíaco porque foi Galo quem, de forma inédita, teria composto um ciclo inteiro de poemas sobre o amor por uma mulher – o que fez com que ele, Galo, fosse então visto como autor do gênero.

Catulo, sim, diz estar apaixonado por sua Lésbia, e conta aventuras de seu romance (com situações felizes e infelizes), mas acabou por dedicar-se também à Lírica e ao epigrama. Talvez por isso, também, não seja considerado o pai do gênero.

Mas quem foi Catulo? Por que poderia ser o precursor da Elegia Erótica?

Nascido em Verona na segunda década do século I a.C, Catulo era um *noui poeta*, um *doctus* – isto é, conhecia profundamente os gregos. Preocupava-se com o estilo de sua poesia e, como nos diz VASCONCELLOS (1991)²¹:

“Elevando a forma literária a um grau de refinamento e elaboração jamais alcançado até aquele momento, na poesia latina, burilando o poema como um joalheiro a uma pedra preciosa, [os poetas da geração de Catulo] abandonarão as preocupações nacionalistas e moralizantes que ainda acozavam poetas medíocres como o Volúcio que Catulo ataca nos versos...”

OLIVA NETO (1993)²² complementa:

“A importância deles consistiu em introduzir em Roma certa poesia helenística que já se praticava desde o século III a.C. no âmbito muito maior, hemisférico, do Mediterrâneo helenizado por Alexandre, ou, em sentido inverso, poderia dizer-se que os neotéricos incluíram a poesia latina na literatura mais sofisticada do período, que era escrita em grego.”

Quanto ao amor, é verdade que não foi o primeiro a falar sobre ele, mas foi talvez o primeiro, entre os gregos e latinos, a se expressar de maneira mais pessoal, a criar uma ilusão de realidade e sinceridade. Catulo usou o dístico, metro que parecia servir a quase todos os assuntos, e pôs-se a escrever sobre a vida. Vejamos o poema 85:

*odi et amo. quare id faciam, fortasse requiris.
nescio, sed fieri sentio et excrucior.*

Odeio e amo. Talvez queiras saber “como?”
Não sei. Só sei que sinto e crucifico-me.²³

²¹ VASCONCELLOS (1991), p. 18.

²² OLIVA NETO, J.A. (1993), p. 16.

²³ Tradução de João Angelo Oliva Neto.

Trata-se, aqui, de um epigrama, mas Catulo consegue, em pouquíssimas palavras, resumir as torturas por que passa o coração do homem. De acordo com WILLIAMS (1968):

“... the poet suggests a complex emotional situation by phrases whose emotional power lies in their own lack of emotion, in the simplicity of their pattern and in their artistic economy. The opportunity for this stylistic achievement was created by the form of the self-address: the poet is not taking the world into his confidence; he is merely talking to himself.”²⁴

A partir daí, desses poemas mais enxutos, dessas confidências feitas a si mesmo, encontramos trechos em que Catulo reflete, em que mostra situações mais desenvolvidas, em que torna visíveis as lágrimas e as promessas de um amante.

Suas elegias, então, seriam os poemas 65, 66, 67, 68 e 76: neles encontramos, além de situações como o caráter subjetivo, o pedido para que um deus liberte o amante do sentimento que ele tem pela *puella*, o falar com a porta, o endereçamento da elegia a um amigo (como se um diálogo), por exemplo. Tudo presente nas elegias eróticas.

Aparecem, também, e principalmente, as referências mitológicas, que podem ser tidas como uma busca feita pelo poeta na procura de paralelos para suas experiências e emoções. Como já dissemos antes, tal característica já aparecera em Calímaco; a novidade era sua presença na poesia latina.

Não é nosso intuito, aqui, estudar o desenvolvimento do dístico elegíaco, mas Catulo sempre é apresentado como alguém a quem os elegíacos muito deviam em relação à, digamos, adaptação do verso grego à língua latina. Seus princípios podem não ter sido fielmente seguidos por seus sucessores, mas Catulo possuía habilidade técnica para, quem sabe, se tivesse tido tempo, aperfeiçoar o metro. Mesmo sendo seus versos mais pesados, com espondeus, seu trabalho ajudou Ovídio, por exemplo, a chegar a um nível de desenvolvimento que pode ser tomado com norma do dístico²⁵.

²⁴ WILLIAMS (1968), pp. 463-464.

²⁵ Vale lembrar que o estilo e o tom desses poemas citados não são baixos, assim como não o são os das elegias augustanas. Quando Catulo se enfurecia, ele o fazia nos epigramas. Nas elegias, ele preservava a decência e a dignidade.

E ao pensarmos na influência de Catulo sobre Ovídio, percebe-se que esta se deu mais a nível temático, não tanto formal. Segundo FERGUSON (1960), os dois têm em comum o fato de serem, cada um à sua maneira, inconformados moral e politicamente.²⁶ E, ainda, levando em conta a importância do tema amoroso para os dois poetas, não seriam poucas as passagens, em Ovídio, que fariam alusão a versos de Catulo.²⁷ Uma delas é o retrato de Laudamia, do poema 68, na décima-terceira carta das *Heroides*.

Viúva de Protesilau, o primeiro grego morto quando da chegada da esquadra a Troia, Laudamia aparece no poema de Catulo ao ser comparada à amante do poeta – ela ardia pelo marido. Em Ovídio, nas *Heroides*, temos contato com seu sofrimento desde a partida do esposo (como acontece com as outras epístolas, os leitores já conhecem o futuro das personagens. Laudamia escreve para um homem já morto):

*Quo tibi tum casu, pulcherrima Laudamia,
ereptum est vita dulcius atque anima
coniungium [...]* (Cat. 68, 105-107)

[...] então te roubaram, linda Laudamia, / teu enlace mais doce que alma e vida.²⁸

*nec mihi pectendos cura est praeberere capillos,
nec libet aurata corpora uesti tegi.* (Her. XIII, 31-32)

não é minha preocupação oferecer meus cabelos para serem penteados, /
nem me é agradável ter o corpo coberto por veste dourada.

*Sors quoque nescio quem fato designat iniquo,
qui primus Danaum Troada tangat humum.
infelix, quae prima uirum lugebit ademptum!* (Her. XIII, 93-95)

A sorte marca com destino adverso / não sei qual dos gregos que é o primeiro tocar a terra de Tróia. / Infeliz aquela que primeiro chorar pelo marido morto!

²⁶ FERGUSON (1960), p. 339

²⁷ Não apenas na elegia amorosa de Ovídio, mas também em *Fastos* e *Metamorfoses*.

²⁸ Tradução de João Angelo Oliva Neto.

E em *Amores*, Laudamia também está presente. Um exemplo dos textos em latim, de acordo com FERGUSON (1960)²⁹:

et comes exstinto Laudamia uiro (Am. II. 18, 38)

docta est amisso Laodamia uiro (Cat. 68, 80)

Outra alusão, mais evidente, é ao pássaro de Corina. O poema de Catulo não é simplesmente um epitáfio, mas uma lírica pessoal³⁰. Ovídio, por sua vez, compõe uma paródia:

*“He parodied a funeral elegy, the bidding to the mourners (1-16), the regrets (17-24), the outburst against the powers of darkness, and list of those who could better have been spared (25-42), the deathbed scene (43-8), the hopes of a blessed life beyond the grave (49-58) and the final committal (59-62). The whole thing is amusing and utterly unfeeling. He has taken nothing from Catullus except the idea.”*³¹

*Psittacus, Eois imitatrix ales ab Indis,
occidit; exsequias ite frequenter, aves.* (Am. II. 6, 1-2)

O papagaio, ave imitadora vinda da Índia Oriental, / morreu; aves, venham em grande número aos funerais.

Nesse pequeno trecho, além da menção às conquistas territoriais de Augusto, encontramos a informação, dura e fria, da morte do pássaro de sua amante. O *amator*, em vez de, como poderíamos esperar, falar à dona do papagaio, fala às aves. E, como disse FERGUSON (1960), mantém um nível de divertimento:

Infelix, auium gloria, nempe jaces! (Am. II. 6, 20)

Infeliz, glória das aves, seguramente estás estirada!

*Raptus es inuidia: non tu fera bella mouebas;
garrulus et placidae pacis amator eras.*

²⁹ FERGUSON (1960), p. 349.

³⁰ FERGUSON (1960), p. 352.

³¹ *id.*, p. 353.

*Ecce, coturnices inter sua proelia uiuunt,
forsitan et fiant inde frequenter anus. (Am. II. 6, 25-28)*

Foste raptado pela inveja: não eras movido pelas guerras ferozes; eras falador mas amante da plácida paz. Eis que as codornas vivem em meio a combates, e talvez por isso fiquem velhas.

E, finalmente, em seu túmulo (!):

*Ossa tegit tumulus, tumulus pro corpore magnus,
quo lapis exiguus par sibi carmen habet:
“Colligor ex ipso dominae placuisse sepulcro;
ora fuere mihi plus aue docta loqui.” (Am. II. 6, 59-62)*

O túmulo cobre seus ossos, túmulo grande quanto em relação ao corpo, / onde a pedra exígua tem versos iguais a si mesma: / “compreendo a partir deste sepulcro que agradava à minha senhora; / nenhum pássaro falava melhor que eu.”

Roma, segundo Quintiliano, desenvolveu a Elegia a um ponto que desafiou os gregos. Inúmeras situações e sentimentos eram indicados por poetas que escreviam em primeira pessoa sobre felicidades e dores relacionadas ao amor. Na próxima seção, portanto, veremos as convenções mais comuns presentes na Elegia Erótica Romana.

1.2. As Convenções do Gênero Elegíaco em Roma

Como já visto, encontramos dificuldades para traçar verdadeiramente uma história da Elegia Erótica Romana e saber quais foram os gêneros que a influenciaram. CONTE (1994) chega mesmo a dizer que essa é umas das questões mais controversas da filologia clássica.³²

Entretanto, se não conseguimos desenhar com certeza o percurso pelo qual passou a Elegia, podemos determinar características claras de homogeneidade e unidade: trata-se de convenções que, mesmo aparecendo de alguma forma diferente em cada um dos poetas mencionados, são capazes de evidenciar o que foi esta Elegia

³² CONTE (1994), p. 322.

Erótica (que, como já dissemos, mostrava essencialmente a experiência subjetiva do eu-elegíaco em relação ao amor – experiência essa que, literariamente, era levada a sério).

Horácio, em suas *Odes*, já havia dedicado alguns versos aos prazeres, ao amor e ao vinho, mas, para ele, tudo isso não era que passatempo, atividades de juventude consideradas não muito sérias:

*Conpesce mentem: me quoque pectoris
temptavit in dulci iuventa
fervor et in celeres iambos*

*misit furem. Nunc ego mitibus
mutare quaero tristia, dum mihi
fias recantatis amica
opprobriis animumque reddas. (Odes, I. 16, 22-28)*

Põe-te em paz. A mim também, outrora, quando jovem, / tentou-me a cólera, que acende o peito, / e lançou-me, furioso, aos jambos rápidos. / Trocar procuro o amargo pelo doce, / se, acaso, das injúrias esquecida, vieres a ser, de novo, minha amiga, restituindo-me, assim, teu coração.³³

*Ne sit ancillae tibi amor pudori,
Xanthia Phoeu: prius insolentem
serua Briseis niueo colore
mouit Anchillem; (Odes II, 4, 1-4)*

Não te cause vergonha o amor da escrava / Xântias Foceu: antes, a serva Briseis, / pelo nívio candor, já move a Aquiles, / fero guerreiro.³⁴

*Vixi puellis nuper idoneus
et militavi non sine gloria;
nunc arma defunctumque bello
barbiton hic paries habebit,*

*laeuom marinae qui Ueneris latus
custodit. [...] (Odes, III. 26, 1-6)*

Apto vivi, outrora, para as jovens, / para, com glória militar, servi-las; / agora, abandonada a minha lira, / minhas armas, enfim, ensarilhadas, / - tê-las-ão a parede que de Vênus / protege o flanco esquerdo.

³³ Tradução de Bento Prado de Almeida Ferraz.

³⁴ *id.*

Com a idade e a experiência, era dever do cidadão desistir dos prazeres; apenas os elegíacos iriam professar a única vida que, para eles, seria possível: aquela dedicada ao amor. Não à toa, em sua epístola a Augusto (II.1), Horácio, ao falar sobre poetas que compõem poesia elevada, não diz uma palavra sobre esses que se dedicam à inação.³⁵

Já para o poeta elegíaco, como diz CONTE (1994), o amor era a única experiência que importava, que tornava a existência completa e com significado. Sua vida, então dedicada a esse sentimento, figurava como *seruitium*, escravidão em relação à *domina*, que era caprichosa e infiel. Ele repudiava as obrigações civis, os valores gloriosos do soldado e as formas de degradação associadas à guerra, como a ambição e a inveja.

Temos aí, portanto, várias das normas que veremos a seguir neste trabalho: a vida, completamente dedicada ao amor, é imaginada como escravidão a uma mulher, descrita como desleal e cheia de caprichos. O amante repudia as obrigações civis, os valores de guerra e contrasta tais formas de degradação à vida ociosa e pacífica (para Tibulo, esta se dá principalmente no campo).

A partir desse momento, o amante passava a escrever elegias que contavam situações amorosas vividas por ele: encontros, brigas, jantares, reconciliações. Não havia, entretanto, rígida preocupação com a cronologia dos fatos; não se consegue, por exemplo, esquematizar como foram os tais cinco anos de relacionamento entre Propércio e Cíntia. Essa não era a intenção do poeta.

O que une as elegias entre si, então, é o nome da *puella*. E o mundo elegíaco é criado para satisfazer àquilo que se quer escrever.

1.2.1 Poetas Elegíacos Latinos

A Elegia adapta experiências pessoais a formas e situações típicas. Isso, de acordo com CONTE (1994), e mesmo de acordo com VEYNE (1985), deve nos alertar para os perigos da crítica biográfica. Não devemos, portanto, confundir poeta e amante – devemos, sim, falar sobre um mundo elegíaco, com regras e comportamentos, e que, para alguns, estariam mais bem representados no primeiro livro de Propércio.

³⁵ LYNE, R. O. A. M. in: BOARDMAN et alii (2001), p. 229.

Levando em consideração os cânones dos próprios poetas latinos, Galo seria o primeiro elegíaco, o pioneiro a dar ao gênero sua forma, conferindo a ele um movimento mais amplo do que aquele do epigrama – e fundindo-o ao conhecimento mitológico e à sua própria experiência.³⁶ Infelizmente, praticamente nada de Galo chegou até nós.

Tíbulo, ou o poeta do campo, no deixou quatro livros, que formam o *Corpus Tibullianum*: o primeiro e o segundo são, seguramente, seus. O mesmo não se pode dizer dos dois últimos (que contêm, também, poemas de autoria de Sulpícia, supostamente sobrinha de Messala, seu protetor, e de um certo Lygdamo).

O eu-elegíaco tibuliano fala majoritariamente de Délia, e deseja uma vida calma no campo (lugar que toma o papel de vazão de sentimentos exercida pela mitologia em Propércio e em Ovídio). Em algumas elegias, entretanto, o amante, quando brigado com a moça, fala de seu relacionamento com o jovem Marathus.

*Tu quoque ne timide custodes, Delia, falle;
audendum est: fortes adiuvat ipsa Venus; (I. 2, 15-16)*

E tu, Delia, não engane timidamente teus guardiões; / debes ousar: a própria Vênus ajuda os fortes;

*ipse boues, mea, si tecum modo, Delia, possim
iungere et in solito pascere monte pecus,
et te dum liceat teneris retinere lacertis,
mollis et inculta sit mihi somnus humo. (I. 2, 71-74)*

Que eu mesmo possa reunir os bois, minha Délia, / desde que contigo, e possa levar os animais para pastar na montanha conhecida, / e enquanto me for lícito conservar-te nos meus tenros braços, / meu sono será delicado mesmo em chão não cultivado.

*Heu! Heu! Quam Marathus lento me torquet amore!
Deficiunt artes, deficiuntque doli.
Parce, puer, quaeso, ne turpis fabula fiam,
cum mea ridebunt vana magisteria. (I. 4, 81-84)*

Ai!Ai! Como Márato me tortura em lento amor! / Abandonam-me as artes, abandonam-me os artifícios. / Poupa, menino, peço; para que eu não me torne fábula vergonhosa, quando meus ensinamentos vão fazerem rir.

³⁶ CONTE (1994), p. 325

Já Propércio ama Cíntia, e essa é a primeira palavra de seu primeiro livro:

*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
improbus, et nullo vivere consilio. (I, 1-6)*

Cíntia foi a primeira que me capturou, mísero, com seus olhos;
eu nunca antes atingido por qualquer desejo.
Então, o Amor arrebatou-me o olhar de arrogância inabalável
E debaixo de seus pés, pressionou minha cabeça
até que me ensinou a odiar castas meninas
e, ímprobo, a viver sem prudência.³⁷

Como nos diz MARTINS (2009)³⁸:

“Essa elegia, que por muitos é tida como programática [...], desenvolve-se tendo como base o efeito patético construído para o eu lírico e o ético para Cíntia, ambos consolidados a partir da posição de superioridade da amada em relação ao amante (afinal ela é *prima*), e tal posição impõe a Propércio uma postura fraca, instável e até mesmo insalubre a partir da predicação.”

Diferentemente de Tibulo, que não é inclinado a declarações de poética, Propércio toma como mestres Calímaco e Filetas, e se diz o Calímaco Romano (o que vai ficar mais evidenciado em seu quarto livro de elegias).

Publicou três livros dedicados ao amor elegíaco – o primeiro é aquele em que encontramos mais referências explícitas à *puella*. O segundo livro que, já sob influência de Mecenas, começa com uma recusa a escrever Épica, mostra alguns percalços no relacionamento e o terceiro acompanha o fim da relação amorosa.

O quarto livro é o mais distinto deles. Propércio, aí, se aproxima de Calímaco e fala sobre as origens de mitos (tal qual *Aitia*, do poeta grego). Há quem veja isso como uma maneira de maior aproximação de Propércio ao poder de Augusto, como

³⁷ Trad. de Paulo Martins.

³⁸ MARTINS (2009), p. 58.

uma forma de aceitação da interferência de Mecenas para a realização de poesia de nível mais elevado.

Mas, como SULLIVAN³⁹, há quem, de maneira interessante, veja todo esse livro não como uma *recusatio* seriamente escrita: para ele, Propércio escreve poemas de menor valor estético e prova, assim, que não serve para escrever algo que não seja Elegia.

Antes, então, de elencarmos algumas das convenções elegíacos, falemos de Ovídio.

De acordo com CONTE (1994), para o poeta valia principalmente a experimentação – ela o levaria a trabalhar com diversos gêneros sem se identificar apenas com um, seria seu estilo de vida, dominada pelo *cultus* e pelo refinamento.⁴⁰

Assim, o poeta que escrevia sobre suas aventuras amorosas estava na verdade preocupado com sua poesia, não tanto com a *puella*. Por isso, talvez, sua primeira elegia amorosa nada nos diga sobre Corina: ela nos mostra o poeta, como ele mesmo diz, obrigado a tratar de matéria amorosa depois de ter sido atingido por uma flecha de Cupido – a amada, coerentemente, vai realmente aparecer apenas no quinto poema dos *Amores*.

Em *Amores*, portanto, Ovídio trata de poesia: ele brinca, é irônico, exagera, dá detalhes demais, ama mais de uma mulher ao mesmo tempo, engana. Sua ideia é utilizar as convenções e os *topoi* elegíacos para nos fazer ver como o gênero realmente funciona; seu intuito é reescrever situações descritas por outros poetas, levar a Elegia ao seu máximo e trabalhar incessantemente o que DANGEL⁴¹ chama de “escrita fronteira” entre gêneros. Ao elevar a Elegia Erótica, o poeta trata de seus limites.

1.2.2. Convenções Elegíacas

A primeira característica da Elegia, sempre mencionada em textos teóricos, é seu metro, o dístico elegíaco. Presente já na Elegia Grega arcaica, trata-se de uma convenção formal.

³⁹ SULLIVAN in MILLER (2002), p. 325.

⁴⁰ CONTE (1994), p. 342

⁴¹ DANGEL, J. in CASANOVA-ROBIN (2007), p. 14.

O que mais nos interessa, entretanto, são as convenções de conteúdo, aquelas relacionadas às situações e às personagens (com características pré-determinadas) que invariavelmente encontramos nessas histórias amorosas. Apesar de cada poeta tratar seu relacionamento à sua maneira, de uma forma ou de outra as convenções se fazem presentes.

1.2.3. *Amator*

Um bom cidadão romano deveria cumprir as suas obrigações cívicas (isto é, seguir o *cursus honorum*). Quando necessário, participava das guerras, era homem sério que casava e que se preocupava com a manutenção das *gens* (e por isso procriava) e respeitava os desejos de Augusto. Em termos literários, poderia ser comparado a Horácio e a Virgílio, defensores das aspirações do príncipe e que construíram, eles mesmos, seus próprios monumentos.

Um homem digno de respeito não poderia, portanto, se entregar aos prazeres da carne. Um modelo de conduta tinha completo controle sobre seu corpo e deveria ser, por isso, feliz – já os homens que se dedicavam às delícias punham em perigo a masculinidade, a função na sociedade (isso porque o sexo tirava suas forças e os tornava incapazes para uma vida civil):

*“Erotic distraction, dependence on a woman (even one’s wife) were felt to divert a man from his public responsibilities.”*⁴²

Os homens, entre eles os poetas elegíacos, que não viam problemas em gozar os prazeres eram, algumas vezes, comparados a uma mulher (nos quesitos inutilidade social e fraqueza, *mollitia*); em outras, a um escravo, pois não possuíam vontade própria e deveriam obedecer a seu senhor, o vício. De qualquer forma, a questão a ser notada era a submissão, a falta de vontade. O que nos leva ao próximo tópico.

1.2.4. *Servitium amoris e Militia amoris*

⁴² EDWARDS (2002). p. 85.

O eu-elegíaco devota sua vida ao amor. Catulo, em Roma, algumas décadas antes, havia escrito “*Vivamus, mea Lesbia, atque amemus*”. Para ele, se é importante viver, é importante, da mesma forma, amar. Dessa maneira, fala-se em amar durante uma vida inteira, na dedicação a uma outra pessoa: Catulo já havia amado Lésbia, Tibulo não conseguia viver sem sua Délia e Propércio tinha em Cíntia a primeira palavra de seu livro.

Junte-se a essa ideia o que até então dificilmente se encontrava na poesia: a vontade, o desejo, verossímil, de servir a essa pessoa.

A época dos elegíacos já é de paz. Tibulo e Propércio ainda viveram os dias das guerras civis, quando o papel masculino fundamental era lutar, participar das batalhas contra o inimigo. Outra coisa não poderia ser esperada de um cidadão romano. A glória seria obtida por meio dessa nobre carreira – Tibulo, na verdade, se levarmos em consideração seus poemas, diz que participou de batalhas ao lado de Messala.

Mas, nos anos 20 a.C, a paz estava restabelecida: as guerras civis haviam chegado ao fim. Augusto parecia lutar por uma regeneração moral, em que a família e o casamento voltassem a ter vital importância para a sociedade.

Para os elegíacos, então, e principalmente para Ovídio, que não havia conhecido os tempos de guerra, a *militia* como era conhecida não tinha mais espaço em suas vidas. Ela se tornava, modificada e adaptada, uma convenção literária:

*Te bellare decet terra, Messalla, marique,
ut domus hostiles praeferat exuvias;
me retinent vinctum formosae vincla puellae,
et sedeo duras ianitor ante fores.* (Tib. I.1. 53-56)

A ti, Messala, convém guerrear na terra e no mar, / para que tua casa exiba despojos inimigos; / a mim, vencido, me retêm os grilhões de uma formosa moça, / e, guardião, permaneço diante de dura porta.

*Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido;
Attice, crede mihi, militat omnis amans.* (Am. I.9, 1-2)

Todo amante é um soldado e Cupido tem seus próprios campos. Ático, crê em mim, todo amante é um soldado.

*Navita de ventis, de tauris narrat arator
et numerat miles vulnera, pastor ouis;
nos contra angusto versantis proelia lecto:
qua pote quisque, in ea conterat arte diem.* (Prop. II. 1, 43-46)

O marinheiro fala dos ventos; o lavrador, de seus touros, / assim como o soldado conta suas feridas e o pastor, suas ovelhas; / eu, ao contrário, restrinjo meus prazeres aos combates que revolvem no leito: que cada um consuma seu dia na arte em que é superior.

Assim, o que vemos é a milícia amorosa, professada aos quatro cantos pelos elegíacos. Tibulo, por exemplo, diz, já em I.1, que prefere a vida do *otium* às guerras. Propércio, também no primeiro livro, e com mais detalhes no segundo, afirma que a militância amorosa lhe satisfaz.⁴³

A comparação entre guerra e amor não é invenção latina (pode ser encontrada em alguns poemas helenísticos), mas é em Roma que ela vai se desenvolver: na Comédia Nova, já aparecem brigas entre amantes e lutas entre rivais. O vocabulário também remete a metáforas bélicas.

Mas, com a Elegia, o poeta faz do amor sua profissão de fé. Ele não apenas ama; essa é sua razão de viver (e, algumas vezes, sua razão para morrer). Propércio, em II.15,36, por exemplo, vai continuar sendo de Cíntia mesmo depois de morto:

Huius ero vivus, mortuus huius ero.

Serei dela vivo, serei dela morto.

O eu-elegíaco não mais se interessa pela guerra que prega a violência, a selvageria e a morte. Ele quer conquistar os favores de sua amada – e vai, assim, criando uma sociedade elegíaca alternativa, com valores e prioridades diferentes dos da sociedade real.

Tão a sério é levada a milícia amorosa, que os poetas vão fazer dela, ambigualmente, seu *negotium* (novamente, uma ironia elegíaca: o poeta diz preferir o

⁴³ Por outro lado, Propércio, em II.6, afirma serem o amor e a guerra difíceis e nem sempre prazerosos. Temos, aí, um dos dilemas da elegia. De acordo com GALE (97), por um lado o amor é *'nequitia'*, e envolve sofrimento, perda da reputação e todos outros demônios associados à paixão erótica. Por outro, não é apenas desejável – é, até, de alguma maneira, uma carreira válida tanto quanto a de um soldado real.

otium, mas se entrega de tal forma às atividades amorosas que sua disposição é a mesma de um soldado). Não à toa, encontramos em *Am. I. 9, 1 - 10*:

*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.
Pervigilant ambo; terra requiecit uterque –
ille fores dominae servat, at ille ducis.
Militis officium longa est vita ; mitte puellam,
Strenuus exempto fine sequetur amans.*

Todo amante é um soldado e Cupido tem seus próprios campos. / Ático, crê em mim, todo amante é um soldado. / A idade que é apta para a guerra também é a que convém a Vênus. / É torpe o soldado ancião, é torpe o amor senil. / A disposição que os generais procuram em um soldado vigoroso / é a mesma que uma bela moça procura em seu companheiro. / Ambos passam a noite velando; um e outro repousam na terra - / um guarda a porta da senhora e outro, do general. / O ofício do soldado é para a vida toda; impele a moça: / o amante a seguirá, diligente, sem parar.

Ovídio se propõe, nesta elegia I.9, a comparar a vida do soldado à do amante: ambos estão acordados durante a noite (para vigiar outras pessoas), ambos dedicam muitas horas ao seu trabalho. Nos versos seguintes, ele fala sobre as adversidades geográficas e climáticas que devem ser vencidas, os inimigos a serem combatidos, as dificuldades a serem enfrentadas. Ao final da elegia, temos:

*Impulit ignavum formosae cura puellae
iussit et in castris aera merere suis.
Inde vides agilem nocturnaue bella gerentem.
Qui nolet fieri desidiosus, amet! (43 – 46)*

O amor por uma bela menina abalou este ocioso / e me ordenou a prestar serviços em seus campos. / Por isso, vê-me ágil e administrador das guerras noturnas. Que ame aquele que não se quer preguiçoso!

Assim, por mais que não se dedique ao *cursus honorum*, o poeta-amante acaba por consagrar sua vida a uma milícia, a amorosa, tão exigente quanto a outra, mais honrosa.

E, da mesma forma como o soldado deve obedecer a seu senhor, o poeta obedece à sua senhora, sua *domina*. Ela vai fazer com que, além de soldado, ele se torne escravo, um *servus*. O amante vai realizar tarefas de subordinado e, muitas vezes, ver-se em situações humilhantes perante a sociedade.

Portanto, o ponto extremo da *militia amoris* é quando o amante se rende à situação em que ele, homem, vê-se escravo de uma mulher. Pode, até mesmo, não se sentir confortável (como é o caso de Propércio, que chega a falar sobre isso), e acreditar ser doloroso amar, mas, ao final, acaba por ceder.

Finalmente, para WYKE (2002), a metáfora do *servitium* e da *militia* expõe repercussões ideológicas. Como escravo, o amante é impedido de participar das ocupações de um cidadão. Como soldado do Amor, não pode participar de verdadeiras campanhas militares.⁴⁴

1.2.5. *Puella*

De acordo com VEYNE (1985), os elegíacos se divertiam com sua própria ficção.⁴⁵ E escreviam sobre o amor “não porque o coração humano teria uma verdade superior e um valor literário eminente, mas porque escolheram imitar a linguagem e os pensamentos dos apaixonados”⁴⁶.

E quem era essa mulher que, na Elegia Erótica, era responsável por tais sentimentos amorosos? Era ela uma personagem que pretendia refletir, como um espelho, a sociedade romana? Era uma representação do que podia existir em Roma? Uma criação literária? E o que fazia? A que classe pertencia?

VEYNE (1985) nos diz que

“... Cíntia e Délia são figuras típicas, tão vagas e incoerentes que não se pode tirar nada delas; matronas adúlteras, cortesãs libertas, mulheres do teatro, mulheres sustentadas por homens, não se sabe nem se pode saber, já

⁴⁴ WYKE in MILLER (2002), p. 404.

⁴⁵ VEYNE (1985), p. 98.

⁴⁶ *id.*, p. 87.

que o poeta não se propôs a retratar uma mulher que conheceu e a contar seus amores; ele retrata um gênero de vida e um certo meio.”⁴⁷

LYNE (2002), por sua vez, nos oferece características psicológicas:

*“We find a woman of fine artistry accomplishments who is also fond of the lower symptotic pleasures; superstitious, imperious, willful, fearsome in temper – but plaintive if she chooses, or feels threatened; pleasurablely passionate – again if she chooses.”*⁴⁸

O que se sabe ao certo sobre a *puella* é o fato de ser ela *docta*, bonita, possuir bom gosto e ter uma especial predileção por presentes e dinheiro. Todo o resto é motivo de debates: se se trata de prostituta, de liberta solteira (e/ou com amantes), se é mulher casada, se tem (ou não) meios para se sustentar...

Os pontos acima podem ser mantidos ou refutados, dependendo da tese que se quer defender. Muitos textos e livros já foram escritos sobre o assunto. Há quem sustente, como VEYNE (1985), que a descrição feita pelos elegíacos é a de uma sociedade de *demi-monde*, mesmo que não exatamente como ela existiu. Tratar-se-ia de uma criação poética: o poeta inventava a relação amorosa e, por conseguinte, a *puella*. O que está em jogo aí, na verdade, é a *fides*:

“O efeito imediato da verossimilhança bem elaborada, tanto interna quanto externamente, é a *fides*, conceito que nas letras greco-latinas corresponderia à maior ou menor proximidade da veracidade da representação numa avaliação externa, ou seja, da recepção, e, internamente, se observados os quesitos do *ptum internum*, que, como vimos, é componente da verossimilhança.”⁴⁹

A ideia de JAMES (2001), num texto que, interessantemente, tem a mulher como ponto de vista, é que

*“... she is a fictional construct based upon the courtesan of New Comedy – that is, she is an elegant, educated woman who has no financial security and thus must earn her own living while she can.”*⁵⁰

⁴⁷ VEYNE (1985), p. 101

⁴⁸ LYNE, *apud* WYKE in MILLER (2002), p. 389.

⁴⁹ MARTINS (2009), p. 141.

⁵⁰ JAMES (2001), p. 224

E a maneira de conseguir segurança financeira seria por meio de presentes e dinheiro dados pelo amante. Ela, então, não seria apenas gananciosa por querer tê-lo, mas porque precisaria realmente desse meio para se sustentar. O eu-elegíaco, por ter recusado as recompensas do serviço militar e as da produção da épica, espera que sua amada faça o mesmo, isto é, recuse dinheiro para servir apenas a ele.

De qualquer forma, SHARROCK (1991)⁵¹ afirma que a *domina* é construída. Ela se ajusta ao que o poeta quer escrever, ao discurso elegíaco que mostra o relacionamento amoroso entre ele e essa mulher cuja posição na sociedade não conhecemos. Assim como a Galateia de Pigmalião, Cíntia, Délia e Corina seriam criações, *effigies* feitas a partir de um modelo que não mais possuímos⁵².

Na mesma direção encontramos WYKE (2002), que, sobre Propércio, diz:

*“The Propertian elegiac narrative does not, then, celebrate a Hostia, but creates a fictive female whose minimally defined status as mistress, physical characteristics, and name are all determined by the grammar of the erotic discourse in which she appears.”*⁵³

E por que achamos que há mulheres reais por trás das personagens?

Porque, se a construção da Elegia em primeira pessoa faz com que, muitas vezes, tomemos o que ali está escrito como verdade, a *Apologia* de Apuleio vem para confirmar o expediente.

Cerca de dois séculos depois da produção elegíaca, o filósofo grego listou os nomes “reais” de algumas *puellas*:

[10] (2) *Hic illud etiam reprehendi animadvertisti, quod, cum aliis nominibus pueri uocentur, ego eos Charinum et Critian appellitarim. (3) Eadem igitur opera accusent C. Catullum, quod Lesbiam pro Clodia nominarit, et Tigidam similiter, quod quae Metella erat Perillam scripserit, et Propertium, qui Cunthiam dicat, Hostiam dissimulet, et Tibullum, quod ei sit Plania in animo, Delia in uersu.*

⁵¹ SHARROCK (1991), p. 36

⁵² O fato de serem estátuas construídas pode associá-las à ideia de *effigies*, do verbo *finco*, *finere*, que nos dará *fictio*, ficção: modelar com os dedos, representar, esculpir, adaptar, ajustar.

⁵³ WYKE in MILLER (2002). p. 396.

[10] (2) Observaste até ter sido eu repreendido porque, quando dirigi a palavra aos meninos, chamei-os por outros nomes, os de Carino e Crícias. (3) Da mesma forma que acusem Catulo, em sua obra, de chamar Lésbia em vez de Clodia, e igualmente a Tícidas, que, no lugar de Metela, escreveu Perila, e Propércio, que falou Cíntia para dissimular Hóstia, e Tibulo, porque tinha na alma Plania mas escreveu Delia no verso.

No *Pro Caelio*, Cícero fala sobre Clodia Metelli, que costuma ser vista como a Lésbia de Catulo. Ela e Semprônia, descrita aqui por Salústio em *Bellum Catilinae*, são tidas como exemplos de mulheres emancipadas:

[25] Sed in iis erat Sempronia, quae multa saepe virilis audaciae facinora commiserat. Haec mulier genere atque forma, praeterea viro atque liberis satis fortunata fuit; litteris Graecis et Latinis docta, psallere et saltare elegantius quam necesse est probae, multa alia, quae instrumenta luxuriae sunt. Sed ei cariora semper omnia quam decus atque pudicitia fuit; pecuniae an famae minus parceret, haud facile discerneres; libido sic accensa, ut saepius peteret uiros quam peteretur. Sed ea saepe antehac fidem prodiderat, creditum abiurauerat, caedis conscia fuerat; luxuria atque inopia praeceps abierat. Uerum ingenium eius haud absurdum: posse uersus facere, iocum mouere, sermone uti uel modesto uel molli uel procaci; prorsus multae facetiae multusque lepos inerat.

[25] Entre elas havia Semprônia, que frequentemente cometera muitos crimes com audácia viril. Ela foi suficientemente afortunada tanto no nascimento quanto na beleza, também em relação ao marido e aos filhos. Conhecedora das letras gregas e latinas, tocava a cítara e dançava mais elegantemente do que era necessário a uma mulher honesta – e muitas outras coisas que eram instrumentos de luxúria. Mas qualquer um deles foi sempre mais caro que o decoro ou o pudor; era difícil discernir o que conservava menos, se o dinheiro ou a fama; inflamada assim pela libido, mais procurava os homens do que era procurada por eles. Havia violado a fé antes mesmo [da conspiração], havia negado uma dívida contraída, fôra cúmplice de matanças; luxúria e pobreza juntas levaram-na à perdição. Verdadeiro engenho não lhe era absurdo: podia fazer versos, excitar uma brincadeira ao falar em linguagem do mesmo modo ou modesta, ou branda ou lasciva; em suma, muita graça e muita jovialidade existiam.

Mas, ainda de acordo com WYKE (1987), não podemos confiar nessas comparações, já que Semprônia e Clódia são, também, encontradas em textos - não são mulheres reais: são mulheres fictícias, que fazem parte de um discurso.

No geral, a situação da mulher romana não era de liberdade irrestrita. Mesmo que uma nova realidade começasse a se apresentar, sua classe social era determinada pelos homens em sua vida. Como diz VEYNE (2009), ela – se não casada ou divorciada - só estava livre para casar com quem bem quisesse se seu pai morresse e a tornasse herdeira.

Na Elegia, de acordo com HALLETT (2002)⁵⁴, o que os poetas fazem é justamente alçar essa mulher a um ponto de igualdade com os homens; seu papel é ativo: ela mantém o controle em relação ao amante.

Temos aí, então, mais uma das inversões elegíacas. Se já tínhamos visto o amante que, em vez de se dedicar à pátria, dedica-se à *dura puella* (que faz, ela mesma, as regras do relacionamento), agora temos a mulher alçada a um ponto de igualdade em relação aos homens.

Na Elegia Erótica, ela não fica em casa, tecendo lã. Ela tomaria, por assim dizer, o lugar do homem: ela trai e é inconstante, e ele a adora, sonhando com o dia em que ela lhe será fiel.

1.2.6. *Praeceptor Amoris* e Erotodidática

O amante conta aos leitores suas aventuras amorosas. E, para JAMES (2003):

*“Roman Love Elegy famously presents itself as a medium of lament, and love as a condition of grief, misery, servile passivity, and tears.”*⁵⁵

Já falamos sobre o assunto. Os acontecimentos relacionados à *puella* não têm, necessariamente, eventos auspiciosos a serem registrados. O amante, já que infeliz em relação à moça, toma para si outro papel: ele passa a ser alguém que, por causa de sua experiência, quer ensinar aos outros o que fazer (ou o que não fazer) em relação à amada e ao Amor.

Ele se torna, então, o *praeceptor amoris*.

De acordo com WHEELER (1910), esse é o traço caracterizador do gênero:

⁵⁴ HALLET in MILLER (2002). p. 330.

⁵⁵ JAMES (2003). p. 99.

“In Roman elegy, the leading praeceptor is the poet himself, whereas a character appears in the role of praeceptor much less frequently. [...] In elegy, erotic teaching is connected with the subjective attitude – the poet’s personal experience and feeling. The poet is, naturally, the praeceptor. [...] But in the erotic epistles and romances it was hardly possible for the author, recounting the experiences of his characters, to assume this role.”⁵⁶

A ideia de ensinar aos outros o que fazer quando o assunto é o amor teria sua origem na *lena* da Comédia Grega. Uma mulher mais velha e experiente, ela, além de servir de intermediária para encontros amorosos, ensinava às meninas mais novas e ingênuas o modo de agir em relação ao homem. Afinal, o dinheiro e os presentes eram sempre muito importantes, e a mentira e a dissimulação eram formas de conseguir o que desejava.

Escutemos um trecho da fala da *lena* sobre a passagem do tempo em *Amores* I.8, 49-58:

*labitur occulte fallitque volubilis aetas,
ut celer admissis labitur amnis aquis.
Aera nitent usu, vestis bona quaerit haberi,
canescunt turpi tecta relictis situ —
forma, nisi admittas, nullo exercente senescit.
Nec satis effectus unus et alter habent;
certior e multis nec tam invidiosa rapina est.
Plena venit canis de grege praeda lupis.
Ecce, quid iste tuus praeter nova carmina vates
donat? Amatoris milia multa leges.*

O tempo volúvel escorre insensivelmente e nos engana, / como o rio apressadamente escorre com suas águas rápidas. / Os metais brilham com o uso, a boa veste quer ser usada, / a casa abandonada envelhece com o torpe desmazelo – / a beleza, se não a receberes, se acaba se ninguém a estimular. / O resultado não é suficiente se há um ou outro amante; / certamente a rapina de muitos é mais segura e não causa tanta inveja. / O cão ataca as presas numerosas na alcateia. / Eis que, o que este teu poeta te dá além de novos / versos? Lerás muitos milhares deles vindos do teu amante.

A beleza acaba rapidamente, vestidos bonitos pedem para ser usados, somente dois amantes não é o suficiente. Como poderia sobreviver a *puella* sem um

⁵⁶ WHEELER (1910). p. 447.

homem rico ao seu lado? O poeta só seria capaz de dar-lhe versos, e não dinheiro ou presentes (ele não se cansa jamais de dizer que é pobre e que não precisa de sestércios para viver).

Assim sendo, *lena* e amante têm, como já dissemos, funções ao mesmo tempo semelhantes e opostas dentro da elegia. Semelhantes porque ambos querem convencer a moça a agir da maneira como eles desejam. Opostas porque nenhum dos dois vê primeiramente os interesses da *puella*, mas os seus próprios: se ele queria obter “serviços eróticos” gratuitamente, a *lena* tentava atrair para si um pouco dos ganhos materiais conseguidos pela jovem:

*“The lena’s appearance in Tibullus I.5 establishes her positioning erotic poetry as a rival and enemy of the poet-lover primarily because of her emphasis on the marketability of love or sexual favours. Her influence over the puella competes and conflicts with the interests of the elegiac poet-lover who traditionally offers poetry instead of gold.”*⁵⁷

E mais:

*“The lena shares more with the poet than she is contrasted with him; her carmina echo his carmina, her artes mirror those of the elegiac poet-lover. Like him, she knows the amatory rules and roles. Her precepts urge the very artes that make up the elegiac code, the same standards of sophistication, cultus. All three poets adopt the posture of erotic expert, of praeceptor amoris.”*⁵⁸

Não à toa, essa mulher mais vivida nunca aparece nas elegias para receber elogios: o amante a acusa de ser conhecedora de feitiços (que serão usados em malefício dele) e de querer que a moça faça coisas que o enganem (como o uso de maquiagem). Ela, a *lena*, obviamente é feia e velha:

*“All three poets curse the lena, denouncing primarily her malevolent magical powers, her carmina, which are directed against them and their carmina. The lena not only preaches an erotic code which in its emphasis on remuneration and the denigration of poetry directly opposes that of the poet-lover, she also usurps his role as instructor and constructor of the elegiac puella.”*⁵⁹

⁵⁷ MYERS (1996). p. 12

⁵⁸ *id.*, p. 20.

⁵⁹ MYERS (1996), p. 1

O papel da *lena* pode ser mais do que apenas uma construção literária:

*“The lena threat of desiccation and debility, of sexual impotence, has both literary and social implications. [...] At all times in ancient Greece and Rome this (social and political) power is aligned with masculinity, not simply maleness. [...] The lena threatens to sap the male sexually, artistically, and economically.”*⁶⁰

Mas voltemos a WHEELER (1910):

*“The character as a teacher is the original form (in Greek comedy); the second – the poet as teacher – has developed out of the first because only by such a change could the role become essentially elegiac.”*⁶¹

O poeta elegíaco não apenas faz uso do personagem da *lena*, mas adota, também para si, a função didática: aquele que ensina deixa de ser apenas a alcoviteira, mas também o amante. O que ela fazia com a *puella* ele faz com os leitores.

E, como ensina sobre o amor, sobre conseguir favores sexuais, a técnica é chamada Erotodidática.

Segundo WHEELER (1911):

*“There is no erotodidaxis in Catullan elegy, there was probably none in Gallus, it begins in Tibullus and Propertius, and is developed into a complete system by Ovid”.*⁶²

Sobre a Erotodidática falaremos mais no capítulo sobre *A Arte de Amar*, de Ovídio.

1.2.7. *Recusatio*

A *recusatio* é mais uma das convenções que parece ter vindo dos alexandrinos. Sua função era sustentar um motivo literário para rejeitar a poesia pública, ou, no caso dos elegíacos, mais especificamente a Épica e/ou a Tragédia.

⁶⁰ *id.*, p. 10

⁶¹ WHEELER (1910), p. 448.

⁶² WHEELER (1911), p. 75.

De uma maneira mais ingênua, a *recusatio* existia para deixar claro que o poeta, apaixonado, não seria capaz de escrever sobre outra coisa que não fosse o amor. Propércio apresenta suas *recusationes* e Ovídio, nos primeiros poemas dos três livros dos *Amores*, diz que, apesar de pensar em se dedicar um dia a um gênero mais elevado, obedece ao sentimento que nutre pela *puella*:

*Me miserum! certas habuit puer ille sagittas.
uror, et in vacuo pectore regnat Amor.
Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat:
ferrea cum vuestris bella ualete modis!
cingere litorea flaventia tempora myrto,
Musa, per undenos emodulanda pedes! (Am. I.1, 25-30)*

Coitado de mim! Aquele menino tinha flechas certeiras! / Queimo, e Amor reina no meu peito antes vazio. / Que minha obra se erga com seis pés, e que com cinco se assente: / adeus, guerras férreas com vossos modos! / Cinge tua cabeça loira com murta do litoral, / Ó Musa que deve ser celebrada por onze pés!

*blanditias elegosque levis, mea tela, resumpsi;
mollierunt duras lenia uerba fores. (Am. II.1, 21-22)*

Retomei as carícias e os leves versos elegíacos, meus dardos; / palavras doces amoleceram duras portas.

*altera das nostro victurum nomen amori —
ergo ades et longis versibus adde brevis!
exiguum vati concede, Tragoedia, tempus!
tu labor aeternus; quod petit illa, breve est.”
Mota dedit veniam — teneri properentur Amores,
dum vacat; a tergo grandius urguet opus! (Am. III.1, 65-70)*

Tu, a outra, dás ao meu amor um nome que há de viver - / logo, vem e acomoda os versos longos aos breves! / Concede um pouco de tempo ao vate, Tragédia! / O teu é um trabalho eterno; o que esta (a Elegia) pede é breve. / Comovida, ela me fez o favor – que meus tenros amores se apressem, / enquanto há chance; atrás de mim uma obra mais grandiosa me impele!

Segundo CONTE (1994), os poetas augustanos queriam anunciar suas intenções literárias, dar a atenção que eles achavam devida à estrutura dos gêneros: os traços e características de cada um deles em relação à expressão (estrutura métrica e de

composição, níveis linguísticos, estilo) e ao conteúdo (seleção e combinação de temas e imagens, representação de valores e escolhas vividos).⁶³

E, ainda de acordo com CONTE (1994), no espaço de quarenta anos, vários escritores (latinos) conseguiram realizar uma obra comparável àquela feita na Grécia. E isso porque os poetas, mesmo envolvidos com um planejamento cultural maior, possuíam, cada um, suas preferências poéticas e, assim, a necessidade de declarar suas poéticas, de escrever *recusationes* polêmicas.⁶⁴

Como percebemos, CONTE (1994) vê a *recusatio* sob um ponto de vista exterior ao poema: os poetas, assim, usariam tal meio para expressar suas ideias literárias. Mas e quanto à função interna dessa declaração de fé?

Como já vimos, os poetas diziam, nesses textos, não serem capazes de produzir outro tipo de material, e aproveitavam o momento para falar sobre suas vidas enquanto amantes (letrados): professavam sua falta de interesse pelo serviço militar ou pelas guerras - e a consagração à *militia amoris*, cuja principal ideia é a guerra semelhante ao sexo - e defendiam, também, sua pobreza, já que o dinheiro não deveria estar acima do amor. E, é certo, proclamavam a dedicação incondicional à amada.

De acordo com JAMES (2001), portanto, a *recusatio* teria uma outra utilidade: ao professar a pobreza voluntária, a vida dedicada ao amor, sem outros interesses, o amante não estaria representando um princípio vital, estético ou artístico, mas sim uma estratégia empregada para atingir seu objetivo último: estabelecendo-se pobre, o eu-elegíaco queria persuadir a *puella* a lhe entregar a única coisa que ela detinha, ou seja, o sexo.⁶⁵

Novamente temos, então, a construção do texto: o que vale é o *éthos* das personagens, a verossimilhança que se quer obter com tal ficção: sem dinheiro, o amante só pode conseguir o que quer, a vitória na guerra, por meio da poesia.

A partir do próximo capítulo, veremos como Ovídio aplica, em seus poemas, cada uma das convenções mostradas acima.

⁶³ CONTE (1994)p. 253.

⁶⁴ *id.*, p. 254.

⁶⁵ JAMES (2003), p. 239.

CAPÍTULO 2

A ELEGIA ERÓTICA DE OVÍDIO

2. A Elegia Erótica De Ovídio

Ovídio escreveu elegias eróticas assim como, décadas antes, já haviam feito Catulo, Galo, Tibulo e Propércio - para ficarmos apenas com os que conhecemos. Falou, em dísticos elegíacos, de sua situação de escravo de uma *puella*, de sua militância amorosa, de sua falta de vontade de fazer a guerra e da suposta incapacidade para escrever poesia elevada. Mas não se trata apenas de dizer que a poesia ovidiana é simplesmente uma repetição de algo que já existia: Ovídio possuía, entre outras coisas, o que chamamos consciência literária:

“It is symptomatic of the fact that Ovid is far more self-consciously literary in all his writing and it coheres with his lack of interest in giving new life and interpretation to the autobiographical viewpoint which Roman poets had created for the writing of love-poetry.”⁶⁶

O poeta conhecia todas as normas do gênero a que se dedicava; parecidos, então, que não lhe bastava escrever poemas que as seguissem escrupulosamente. Algo deveria ser modificado, alterado, mostrado: por isso, na prática, se ele obedecia ao metro, construía situações inusitadas; se mantinha o assunto da Elegia, acrescentava exageros e situações-limite que deixavam clara sua posição mais irônica, mais crítica em relação ao que produzia.

No entanto, não há unanimidade quanto à eficiência dessa postura. Algumas vezes essa tentativa de explicitação de convenções parece falta de *ingenium*, de ausência de *fides* (que um elegíaco deveria demonstrar). Falar de abortos (*Am.* II.13), de violências físicas praticadas pelo amante (*Am.* I.7), da queda dos cabelos da *puella* por causa de um tratamento errado (*Am.* I.14) seriam informações supérfluas que não dariam o valor necessário àquilo que se discute.

Para outros, contudo, são essas as situações em que encontramos dados importantes, capazes de oferecer uma leitura metalingüística e que vão nos oferecer justamente o diferencial da poesia ovidiana. Para estes:

⁶⁶ WILLIAMS (1968). p. 515.

“The gap between lover and poet is paradoxically both more and less wide in Ovid’s amatory poetry than in the elegiac tradition of Propertius and Tibullus: more ironically detached, and also more challengingly personal.”⁶⁷

FERGUSON (1960) concorda:

“I agree with those critics who feel that Ovid writes of love with the detachment of an onlooker rather than the involvement of a participant.”⁶⁸

E, ainda, WILLIAMS (1968), comparando Ovídio a Catulo:

“Catullus searches for language to express his ambiguous emotion: the words came, as it were, unbidden and they are a paradox that he can only express, not explain. The reader is left to apprehend according to his capacity. They are two poles of emotion and their conjunction is left unresolved. But Ovid explores the paradox to the full: there is nothing he does not know, cannot define.”⁶⁹

Ovídio, que parece mais impessoal, seria, na verdade, mais transparente. Seus versos e métodos fazem com que percebamos suas verdadeiras intenções – não as sentimentais, mas as poéticas. Assim, enquanto uma primeira leitura de *Amores* nos mostra as aventuras amorosas de um homem com uma mulher, uma segunda nos oferece um poeta preocupado com a recepção de sua obra, com o entendimento e a interpretação de seus leitores.

É essa a ideia que queremos defender. A preocupação maior de Ovídio não era amar, mas, sim, falar sobre o amor, saber como e o quê falar. O objetivo de sua poesia não era apenas deleitar os leitores com textos que teoricamente tornavam pública uma situação privada. Interessava a ele, também, instruir, tornar mais interessante e eficaz a leitura e a compreensão da Elegia Erótica Romana, levá-la até um ponto, por meio da *aemulatio*, que outros poetas não haviam atingido:

⁶⁷ SHARROCK (2005). p. 156

⁶⁸ FERGUSON (1960). p. 342

⁶⁹ WILLIAMS (1968). p. 509.

“Within elegy [Ovid] achieved an unparalleled variety of output by exploiting and extending the range of the genre as no poet had done before.”⁷⁰

E como afirma DAY (1984):

“...a poet distinguished alike by the prodigious fertility of his invention, the wideness of his reading, by his light-hearted wit and his extraordinary memory. Ovid was perfectly capable of borrowing or of parodying expressions and themes or entire arguments from any of his predecessors, of giving them a new ingenious twist and of setting them in a new combination and new contexts where the original meaning and intention is completely inverted.”⁷¹

Capaz de tomar emprestado ou de parodiar expressões, temas ou argumentos inteiros de outros poetas (como veremos nos livros estudados nesta dissertação), ou de colocá-los em novas combinações e contextos, Ovídio parece ter esgotado as possibilidades da Elegia Erótica: usou-a principalmente para exprimir amores, mas também para cantos fúnebres (em homenagem a Tibulo), para falar de sua tristeza por ter sido obrigado a viver longe de Roma (seus livros escritos quando da *relegatio*, em Tomos, atual Romênia), para cantar as festas tidas como importantes pelo Império. De acordo com HARRISON (2005):

“Ancient genres are often classified by features such as metre and vocabulary, thematic concerns and generic codes and models; in all but the first, the Ovidian elegiac output shows a remarkable and highly self-conscious variety. Here as so often, Ovid’s work confounds and subverts conventional categories.”⁷²

Ovídio, portanto, imitou, aludiu, emulou, dialogou com a tradição, repropôs lugares e matérias, imprimiu novas relações de sentimentos que ora subvertem, ora confirmam enunciados propostos anteriormente. Por isso mesmo, aceitamos o que HARRISON propõe: a Elegia, em Ovídio, como supergênero, capaz de abarcar outras convenções e outros temas (além daqueles que, em um dado momento, já haviam sido tratados por ela).

⁷⁰ HARRISON in HARDIE (2005). p. 79

⁷¹ DAY (1984). p. 128.

⁷² HARRISON - *op. cit.* p. 79.

Neste capítulo, portanto, discutiremos as artimanhas e as engenhosidades de Ovídio em *Amores*, mas não apenas em relação aos pontos acima citados, e, sim, mais específica e detalhadamente, em relação ao projeto do poeta de elevação dos gêneros literários com os quais trabalhava.

A ideia, proposta por Stephen Harrison no texto *Ovid and genre: evolutions of an elegist* é que o poeta latino foi, subsequentemente, elevando o gênero de seus livros: a partir da Elegia Erótica mais convencional em *Amores*, Ovídio foi acrescentando características “mais elevadas” – a Retórica e as personagens mitológicas em *Heroides*, o caráter didático em *Ars amatoria* e *Remedia amoris*, por exemplo. Não se trata, obviamente, de uma questão de valor da qualidade do texto, mas da utilização da classificação entre o que é alto e o que é baixo (encontrada já em Aristóteles). Trata-se, ainda, da suposta adequação entre metro e assunto, das regras inerentes à produção da Tragédia, da Comédia, da Elegia ou do Iambo.

Temos, então, na *Poética* de Aristóteles:

“II. [...] Homero, por exemplo, imitava pessoas superiores; Cleofonte, iguais. Hegêmon de Tasos, o primeiro a compor paródias, e Nicócares, o autor da *Dilíada*, inferiores; [...] Nessa mesma diferença divergem a tragédia e a comédia; esta os quer imitar inferiores e aquela superiores aos da atualidade.”⁷³

E n’A *Arte poética*, de Horácio:

<i>Res gestae regumque ducumque et tristia bella quo scribi possent numero, monstravit Homerus. Versibus impariter iunctis querimonia primum, post etiam inclusa est uoti sententia compos; quis tamen exiguos elegos emiserit auctor, grammatici certant et adhuc sub iudice lis est. Archilochum proprio rabies armauit iambo; hunc socci cepere pedem grandesque coturni, alternis aptum sermonibus et popularis uincens strepitus et natum rebus agendis. Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum et pugilem uictorem et equom certamine primum et iuuenum curas et libera uina referre.</i>	75 80 85
--	--

⁷³ Trad. de Jaime Bruna.

Homero mostrou qual o ritmo apropriado à narração dos feitos dos reis e capitães nas guerras funestas. Em dísticos de versos desiguais encerrou-se de início a endecha; mais tarde, também a satisfação dum voto atendido. Mas quem seria o inventor da curta estrofe elegíaca? Discutem-nos os filólogos e o processo ainda se encontra nas mãos do juiz. A cólera armou a Arquíloco de iambos todos seus, esse pé adequado ao diálogo, que sobrepuja a zoadá do público e nasceu para a ação, perfilharam-no os socos e os impotentes coturnos. A Musa preferiu à lira o privilégio de celebrar os deuses, os filhos dos deuses, o púgil vencedor, o cavalo ganhador da corrida, as inquietações da mocidade e as liberdades do vinho.⁷⁴

A Elegia, apesar de considerada mais elevada que a Comédia ou o Iambo, por exemplo, não retrata homens e feitos elevados como a Tragédia ou a Épica – isto é, distancia-se daqueles porque não trata do vício (anímico ou físico) e destas porque não nos mostra homens superiores. É, dessa forma, média – e não seria ainda quebra do hexâmetro um rebaixamento, seguido por uma elevação com o rearranjo do hexâmetro cataléptico? Até pela forma, portanto, deríamos dizer que a Elegia é média.

Mostraremos que, em seus livros, Ovídio vai acrescentando detalhes e características de um determinado gênero mais elevado.

Vejamos, por exemplo: a primeira palavra de *Amores*, em I.1, é *arma*, algo por que poderíamos esperar em um poema épico. Já em *Heroides* temos mulheres que choram a distância de seus amados e que pedem, em epístolas, para que eles retornem: trata-se, assim, da Epistolografia e de elementos de persuasão retórica acrescentadas aos textos escritos não por simples *puellas*, mas por deusas mitológicas. Em *A Arte de amar*, o poeta assume o papel de um *praeceptor amoris*, e o caráter didático, usado por Lucrécio em *De Rerum Natura* e por Virgílio em *Geórgicas*, é utilizado por Ovídio como meio para obter os resultados amorosos (e letrados) que deseja.

Dessa forma, tentaremos mostrar as palavras, as situações, as personagens, os argumentos utilizados pelo poeta a fim de metamorfosear e elevar sua poesia e de transformar a elegia em um supergênero, isto é, algo capaz de abarcar outros *genera*.

⁷⁴ Trad. de Jaime Bruna.

2.1 *Amores I*

Os três livros de *Amores* que, de acordo com seu prefácio, haviam sido cinco, trazem os *topoi* da elegia amorosa:

*“the locked-out lover, the slave go-between, the traditional symptoms of love, the rich rival, the witch-bawd, infidelity, the military, political, and poetical alternatives, and even the successful erotic encounter.”*⁷⁵

Estão todos ali: o amante impedido de entrar na casa da *puella*, o escravo que leva e traz recados, os sintomas do amor (visto como doença), a *lena*, a infidelidade, a guerra e a servidão amorosas, os encontros eróticos que, em alguns poucos casos, acontecem. Assim, os poemas dos *Amores*, dentro da produção ovidiana, são aqueles que se encontram mais próximos da Elegia Erótica tradicional – mas, ao mesmo tempo, são também o começo do fim do gênero tal qual o conhecemos.

Isso porque já desde a primeira palavra do primeiro poema Ovídio contesta a Elegia e parece desenhar o caminho que tem (ou que deseja ter) pela frente: *arma* não costuma ser um termo utilizado para iniciar um poema amoroso – seu papel cabe ao início de um poema épico, como é o caso, obviamente, da *Eneida*:

Arma virumque cano... (v.1)

Canto o homem e as armas...

É em *Amores*, como dissemos, que Ovídio chega mais próximo da Elegia convencional – mas nunca se devotando completamente a suas regras, já que não deixa de nos mostrar, a todo instante, que ele quer algo mais, diferente do costumeiro. Ele, afinal de contas, ainda não está apaixonado, como nos diz em I.1:

*Arma gravi numero violentaque bella parabam
edere, materia conveniente modis.
par erat inferior versus—risisse Cupido
dicitur atque unum surripuisse pedem.
'Quis tibi, saeve puer, dedit hoc in carmina iuris?
Pieridum vates, non tua turba sumus.
quid, si praeripiat flavae Venus arma Minervae,*

5

⁷⁵ SHARROCK in HARDIE (2005). p. 150

<i>uentilet accensas flava Minerva faces? quis probet in silvis Cererem regnare iugosis, lege pharetratae Virginis arva coli?</i>	10
<i>crinibus insignem quis acuta cuspide Phoebum instruat, Aoniam Marte movente lyram? sunt tibi magna, puer, nimiumque potentia regna; cur opus adfectas, ambitiose, novum?</i>	15
<i>an, quod ubique, tuum est? tua sunt Heliconia tempe? uix etiam Phoebo iam lyra tuta sua est? cum bene surrexit versu nova pagina primo, attenuat neruos proximus ille meos; nec mihi materia est numeris levioribus apta, aut puer aut longas compta puella comas.'</i>	20
<i>Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta legit in exitium spicula facta meum, lunavitque genu sinuosum fortiter arcum, 'quod' que 'canas, vates, accipe' dixit 'opus!'</i>	25
<i>Me miserum! certas habuit puer ille sagittas. uror, et in uacuo pectore regnat Amor. Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat: ferrea cum uestris bella ualete modis! cingere litorea flauentia tempora myrto, Musa, per undenos emodulanda pedes!</i>	30

Eu me preparava para cantar armas e guerras violentas em ritmo grave, a matéria conveniente ao metro. O segundo verso era igual [ao primeiro]; diz-se que Cupido riu e, às escondidas, furtou um pé. “Quem, rapazinho cruel, te deu este direito na poesia? Vates de Piéridas, nós não somos da tua turma. (5) O que aconteceria se Vênus se apoderasse das armas da loura Minerva, se esta lhe agitasse as tochas? Quem aprovaria o reino de Ceres em florestas montanhosas e os campos cultivados sob a lei da virgem que traz a aljava?(10) Quem daria a Febo brilhante de belos cabelos um agudo tridente, enquanto Marte tocava a lira aônia? Teus reinos, menino, são demasiadamente grandes e poderosos; por que procuras, ambicioso, nova obra? Acaso tuso é teu? É teu o vale da Helicônia? (15) Com dificuldade já a segura lira de Febo é tua? Quando nova página bem apresentou-se com o primeiro verso, o seguinte definiu minhas forças; a minha matéria não é apta a ritmos mais leves, nem rapaz nem moça enfeitada por longos cabelos.” (20) Queixava-me, quando ele, ao longe, com a aljava aberta, pegou flechas feitas para a minha ruína; ajoelhado, curvou com força o arco sinuoso e disse: “canta, vate, acolhe a matéria para teu trabalho.” Coitado de mim! Aquele menino tinha flechas certeiras! (25) Queimo, e Amor reina no meu peito antes vazio. Que minha obra se erga com seis pés, e que com cinco se assente: adeus, guerras férreas com vossos modos! Cinge tua cabeça loira com murta do litoral, Ó Musa que deve ser recebida por onze pés! (30)

Apesar de finalmente render-se às vontades de Cupido, e de começar a escrever sobre o amor em elegias eróticas, o poeta-amante nos lembra, a todo o instante,

que não era esse o tema que tinha em mente (ele estava preparado para cantar, em hexâmetros, as guerras férreas). Ao contrário do que aparece em Propércio (a ordem Cíntia – amor – elegia – dístico elegíaco), em Ovídio primeiro aparece o dístico, depois o amor e, apenas mais tarde, a amada.⁷⁶

E, talvez por isso, por conta desse sentimento não desejado, ele consiga ficar mais afastado da situação e seja capaz de ver o relacionamento mais detalhada e objetivamente. Assim é que, em I.2, o amante, como um simples espectador afastado do tumulto, vê o desfile triunfal de Cupido, com seus seguidores, inimigos derrotados e, também, o espólio obtido em lutas.

Mesmo que utilizando uma das convenções elegíacas – que o amor também é batalha, que o amante deve dedicar-se à *puella* como o soldado à guerra –, não há alegria naqueles que foram arrebatados pelo sentimento e desfilam para as gentes. O *amator* ovidiano, por exemplo, não vai, como outros, tentar superar todos os obstáculos a fim de conquistar a amada: ele já começa se entregando, sem vontade de brigar contra aquele que lhe parece mais forte. Se se deixar levar, acredita que o peso do Amor será mais leve:

cedamus; leve fit, quod bene fertur, onus (10)

Cedamos ; o ônus, bem tolerado, fica mais leve.

*frena minus sentit, quisquis ad arma facit.
acrius invitos multoque ferocius urget
quam qui servitium ferre fatentur Amor.
En ego confiteor! tua sum nova praeda, Cupido;
porrigimus victas ad tua iura manus.* (16-20)

Quem quer que se adapte às armas sente menos as rédeas. Muito mais feroz e severamente o Amor impele aqueles que são obrigados do que os que declaram suportar seu serviço. Eis que confesso! Sou tua nova presa, Cupido; estendo as mãos vencidas à tua justiça.

I.3 pode parecer mais convencional, pois encontramos a ideia da escravidão amorosa, a promessa de fidelidade masculina, o desejo de que a moça chore

⁷⁶ SHARROCK in HARDIE (2005), p. 156.

quando de sua morte (a dele). O amante chega mesmo a dizer que nada mais pode oferecer à *puella* do que seus versos, e que Io e Europa, por exemplo, ficaram célebres graças justamente à poesia.

O que talvez passe despercebido é que as duas personagens mitológicas escolhidas, não por acaso, foram amantes de Zeus, raptadas por ele. Trata-se, portanto, de uma brincadeira: logo após falar de seu compromisso de lealdade, o amante usa como argumento duas histórias de traição de um marido...

I.4 traz o amante ensinando à *puella* maneiras de enganar o marido durante um jantar. Ele se mostra ciumento e sofrendo em frente à dura porta (*saevas fores*). O que nos espera, entretanto, é, em II.5, a moça usando esses mesmo códigos com um outro amante que não aquele que lhe serviu de *praeceptor*. O feitiço acaba se virando contra o feiticeiro.

Temos assim, então, uma das diferenças da *puella* de Ovídio em relação à senhora descrita por Tibulo e Propércio. Estes sofrem por conta de uma *dura puella*, que se recusa a oferecer encontros a todo e qualquer momento. A *domina* ovidiana faz o amante sofrer justamente porque não é *dura*, mas, sim, *leuis*⁷⁷:

“The problem with the Ovidian *puella* is not that she says no to the amator [...] but that she apparently doesn't say no to anybody. She is a *leuis puella*, a fickle girl, but not a *dura puella*.”⁷⁸

Já a elegia I.5 é uma das mais interessantes. Primeiramente porque, dentro do contexto do livro, é quando vemos Corina finalmente nomeada: durante o dia, com a luz entrando pela janela do quarto, ela vai ao leito do amante; tem um corpo irrepreensível, a túnica solta (*tunica recincta*) e pouca vontade de lutar contra as investidas masculinas – é, mais uma vez, uma *leuis puella*. É comparada à bela Semíramis⁷⁹ e a Laís⁸⁰, cortesã de Corinto, e, de acordo com os últimos versos, entendemos que ela se entregou a seu *amator*.

Em um segundo momento, entretanto, podemos ler este poema como uma metáfora da própria poesia de Ovídio. Ela, a Elegia, aparece às claras, apenas

⁷⁷ Como *leuis* pode ser descrita a Épica de Ovídio, ou seja, as *Metamorfoses*.

⁷⁸ JAMES (2003), p. 111.

⁷⁹ Rainha da Babilônia, entre outras terras, e que, ironicamente, vai ser, mais tarde, identificada por alguns como a inventora do cinto de castidade.

⁸⁰ Cf. Propércio II.6,1.

fingindo lutar contra as regras. Na verdade, ela vem bela, nua, deixando bem expostas suas intenções:

*quae cum ita pugnaret, tamquam quae vincere nollet,
victa est non aegre prodicione sua. (15-16)*

como ela lutasse assim, tal qual não quisesse vencer, / foi vencida sem dificuldade por sua própria entrega.

Ovídio é dono da situação. Assim como o amante não havia lutado contra Cupido porque acreditava que assim seria mais fácil suportar o fardo – e o deus acabou por assumir o papel de senhor –, a Elegia se entregou ao poeta, que se coloca no papel de senhor e de alguém capaz de descortinar os segredos do gênero.

Antes de passarmos para outros momentos em que o poeta foge às regras, vejamos um poema bem característico da Elegia Erótica Romana, a I.6:

*Ianitor—indignum!—dura religate catena,
difficilem moto cardine pande forem!
quod precor, exiguum est—aditu fac ianua parvo
obliquum capiat semiadaperta latus. 5
longus amor tales corpus tenuavit in usus
aptaque subducto pondere membra dedit.
ille per excubias custodum leniter ire
monstrat: inoffensos derigit ille pedes.
At quondam noctem simulacraque vana timebam;
mirabar, tenebris quisquis iturus erat. 10
risit, ut audirem, tenera cum matre Cupido
et leviter 'fies tu quoque fortis' ait.
nec mora, venit amor; non umbras nocte volantis,
non timeo strictas in mea fata manus.
te nimium lentum timeo, tibi blandior uni; 15
tu, me quo possis perdere, fulmen habes.
Adspice—uti videas, inmitia claustra relaxa—
uda sit ut lacrimis ianua facta meis!
certe ego, cum posita stares ad verbera veste,
ad dominam pro te verba tremente tuli. 20
ergo quae valuit pro te quoque gratia quondam—
heu facinus!—pro me nunc valet illa parum?
redde vicem meritis! grato licet esse quod optas.
tempora noctis eunt; excute poste seram!
Excute! sic, inquam, longa relevere catena, 25
nec tibi perpetuo serva bibatur aqua!
ferreus orantem nequiquam, ianitor, audis,
roboribus duris ianua fulta riget.*

<i>urbibus obsessis clausae munimina portae prosunt; in media pace quid arma times? quid facies hosti, qui sic excludis amantem? tempora noctis eunt; excute poste seram! Non ego militibus venio comitatus et armis; solus eram, si non saevus adesset Amor. hunc ego, si cupiam, nusquam dimittere possum; ante vel a membris divider ipse meis. ergo Amor et modicum circa mea tempora vimen mecum est et madidis lapsa corona comis. arma quis haec timeat? quis non eat obvius illis? tempora noctis eunt; excute poste seram! Lentus es: an somnus, qui te male perdat, amantis verba dat in uentos aure repulsa tua? at, memini, primo, cum te celare volebam, pervigil in mediae sidera noctis eras. forsitan et tecum tua nunc requiescit amica — heu, melior quanto sors tua sorte mea! dummodo sic, in me durae transite catenae! tempora noctis eunt; excute poste seram! Fallimur, an verso sonuerunt cardine postes, raucaeque concussae signa dedere fores? fallimur—inpulsam est animoso ianua uento. ei mihi, quam longe spem tulit aura meam! si satis es raptae, Borea, memor Orithyiae, huc ades et surdas flamine tunde foris! urbe silent tota, vitreoque madentia rore tempora noctis eunt; excute poste seram! Aut ego iam ferroque ignique paratior ipse, quem face sustineo, tecta superba petam. nox et Amor vinumque nihil moderabile suadent; illa pudore vacat, Liber Amorque metu. omnia consumpsi, nec te precibusque minisque movimus, o foribus durior ipse tuis. non te formosae decuit seruare puellae limina, sollicito carcere dignus eras. Iamque pruinosis molitur Lucifer axes, inque suum miseris excitat ales opus. at tu, non laetis detracta corona capillis, dura super tota limina nocte iace! tu dominae, cum te proiectam mane videbit, temporis absumpti tam male testis eris. Qualiscumque vale sentique abeuntis honorem; lente nec admissio turpis amante, vale! uos quoque, crudeles rigido cum limine postes duraque conservae ligna, valet, fores!</i>	30 35 40 45 50 55 60 65 70
--	--

Porteiro – indigno! – atado a duros ferros, abre a difícil porta movendo-a para a extremidade. O que peço é pouco; faz com que eu passe, de lado, pela pequena entrada da porta. Longo amor, nesses hábitos, enfraqueceu meu corpo, (5) e me deu membros aptos ao tirar-me o peso. Ele me mostra como andar brandamente pelas sentinelas que vigiam: ele dirige meus pés livres de obstáculos. Antigamente, eu temia a noite e suas sombras vãs;

admirava-me que alguém houvesse de caminhar nas trevas. (10) Cupido riu com a mãe amorosa e, para que eu ouvisse, disse levemente: "Tu também serás forte". Sem demora, amor chega; não temos sombras que voam na noite nem mãos apontadas para a minha própria ruína. Temo a ti, insensível em demasia, somente a ti dou afagos; (15) tu tens o raio pode me destruir. Presta atenção – para que vejas, pelo claustro cruel e apertado – como a porta está umedecida pelas minhas lágrimas! Certamente, quando estavas sem roupa, pronto para as pancadas, tremendo, eu falei com tua senhora a teu favor. (20) Então, o obséquio que valeu para ti antes – ah! Que crime! – para mim agora vale pouco? Paga a quem merece! É-te lícito ser grato, o que desejas. As horas da noite passam; lança fora a fechadura da porta. Lança fora! Assim um dia sejas aliviado do longo grilhão e água servil não seja eternamente por ti bebida! Porteiro, inflexível ouves em vão aquele que suplica, a porta sustentada por duros carvalhos. As portas fechadas valem como proteção para as cidades sitiadas; em meio à paz, que armas temes? (30) O que farás a um inimigo, quem expulsa assim um amante? As horas da noite passam; lança fora a fechadura da porta. Eu não venho acompanhado por soldados e armas; estaria só, se cruel Amornão estivesse presente. Eu, mesmo que deseje, para nenhuma parte posso afastá-lo; (35) que eu até seja separado de meus próprios membros. Então Amor e vara mó dica cercam minha têmpera e comigo está a coroa caída nos cabelos molhados. Quem temerá tais armas? Quem não irá ao encontro delas? As horas da noite passam; lança fora a fechadura da porta. (40) Estás lento, ou o sono, que te faz de má-vontade para com o amante, dá as palavras ao vento, repelidas por teu ouvido? E, lembro, primeiro, quando queria me esconder de ti, que estavas alerta em meio às estrelas da noite. E talvez tua amiga repouse agora contigo (45) – ah, a tua sorte é tão melhor que a minha! Contanto que, assim, duros grilhões, vinde até mim! As horas da noite passam; lança fora a fechadura da porta. Engano-me, ou os umbrais ressoaram quando a porta mexeu, e, ela, sacudida, deu sinais roucos? (50) Engano-me – a porta foi impelida pelo vento impetuoso. Ai de mim, quão longe a brisa levou minha esperança. Se te lembras o suficiente, Bóreas, ter raptado Orítia, vem aqui e atordoia, com teus sopros, a dura porta! Toda a cidade se cala, e está umedecida pelo orvalho vítreo. (55) As horas da noite passam; lança fora a fechadura da porta. Ao menos, eu mesmo já estou preparado com ferro e fogo, a quem carrego na tocha, e dirijo-me à sua casa soberba. Amor, a noite e o vinho nada aconselham moderadamente; ela [a Noite] está livre de pudor, Líber e Amor, de medo. (60) Gastei todas minhas opções, e não te comovo nem com preces, nem com ameaças, ó tu, mais duro que tua porta. Não te convém guardar a soleira da formosa moça, és digno de cárcere agitado. E já Lúcifer, coberto de gelo, traz seu carro. (65) e o pássaro chama os infelizes para o trabalho. E tu, coroa tirada de meus tristes cabelos, jaze sobre a dura soleira por toda a noite! Tu, quando, pela manhã, ela te vir jogada, serás testemunha, para minha senhora, do tempo tão mal gasto. (70) Quem quer que sejas, adeus; e reconhece a honra daquele que vai embora; adeus, torpe, por não ter, negligentemente, admitido um amante! A ti também, porta cruel com soleira rígida, porta com dura madeira, e companheira de escravidão, adeus!

Muito do que esperamos encontrar em uma Elegia Erótica Romana está aqui: o amante que diz sofrer por não conseguir entrar na casa da *puella*: o porteiro,

escravo dela, faz seu trabalho e, mesmo vendo o suposto sofrimento do *amator*, não lhe atende o pedido de ver a moça - ele é, por isso, chamado de insensível, cruel, indigno. O rapaz está só, sem armas e sem soldados (diz não estar completamente sozinho porque Amor o acompanha) e tenta, de todas as maneiras, convencer aquele que lhe serve de obstáculo. Mas a luz do dia afinal chega; o amante desiste e vai embora.

Essa história é familiar ao gênero, já que se trata, como vimos, do *paraklausíthyron*. Mas Ovídio compõe uma elegia tão longa (74 versos, a maior até agora) que já não levamos a situação tão a sério: o amante tenta convencer o escravo com pedidos e ameaças, tenta fazer com que o porteiro se emocione, acha que pode estar enganado e que a porta talvez se abra... Ao final, ofende mais uma vez o escravo e, ao ir embora, despede-se também da porta!

Assim, apesar de parecer ser mais sensível, mais subjetiva que as outras, esta elegia mantém a ironia e busca, nos parece, o riso, não a solidariedade, a empatia para com aquele que sofre. Mesmo as lágrimas que ele afirma terem molhado a porta são, principalmente em Ovídio, meio de conseguir entrar, não somente de sincera tristeza:

*“Elegiac tears are a coin of the genre – they provide proof of passion, and they will, ideally, gain a lover unpurchased entry into his beloved’s bedchamber.”*⁸¹

Não à toa, seguindo essa ideia da função que as lágrimas têm em Ovídio, em I.7 o amante bate na moça. Mostra-se arrependido e diz que preferiria ter os braços arrancados, porque, enquanto o filho de Tideu, Diomedes, feriu Afrodite, uma deusa, ele:

*Et minus ille nocens; mihi, quam profitebar amare
laesa est, Tydides saevus in hoste fuit. (33-34)*

E ele fez menos mal; feriu-se aquela por quem professava meu amor, o tidida foi cruel com uma inimiga.

⁸¹ JAMES (2003), p. 107.

E novamente, diante de 68 versos que mostram até um irônico triunfo em que o amante estaria sendo celebrado por ter vencido uma mulher, não podemos deixar de nos divertir. O intuito de Ovídio era esse mesmo: não apenas mais uma versão de aventuras amorosas, mas uma forma de nos fazer aprender a ler a Elegia Erótica, a conseguir nos afastar – assim como ele consegue – dos fatos narrados. Vejamos um detalhe do triunfo:

*ante eat, effuso tristis captiva capillo,
si sinerent laesae, candida tota, genae. (39-40)*

Que diante de você vá a cativa triste e com os cabelos despenteados, toda branca, se suas faces lesadas assim permitirem.

Em I.8 e em I.9, voltamos, de alguma forma, às convenções. A primeira dessas elegias (com 114 versos) nos apresenta Dipsas, a *lena* que vai ensinar à *puella* o que deve ser feito para que os homens lhe dêem dinheiro. Mas, assim como nós espiamos a conversa das duas, o amante também, escondido por trás de uma porta, escuta todos os conselhos da alcoviteira. E é essa mulher a sua verdadeira inimiga: ela conhece as intenções masculinas e defende o ponto de vista de que bens materiais são necessários e não degradam a moça - que, não se pode esquecer, precisa sobreviver.

Mas, assim como o poema I.5, encontramos muitas informações que vão além do relacionamento. A *lena* fala sobre presentes, sobre como a mulher deve se comportar para conseguir o que quer (como fazer o amante crer que ele é o único, por exemplo) e o quanto deve chorar – e isso é tudo o que Corina vai fazer nas elegias seguintes! A lição é para a moça mas, também, para os leitores da Elegia. Ovídio escreve sobre algo teoricamente subjetivo de forma objetiva, e assim devemos ler seus textos. Trata-se de convenções, não de sofrimentos reais vindos do poeta-amante.

Já I.9 começa com:

*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. (1-4)*

Todo amante é um soldado e Cupido tem seus próprios campos. / Ático, crê em mim, todo amante é um soldado. / A idade que é apta para a guerra também é a que convém a Vênus. / É torpe o soldado ancião, é torpe o amor senil.

Uma das elegias ovidianas mais conhecidas e que serve de modelo para o conceito de *militia amoris*: o amante, que não toma parte das atividades de um cidadão respeitável (pois não participa das guerras), que mostrar que sua tarefa amorosa pode ser comparada a uma batalha verdadeira: é preciso ser jovem e forte, lutar com inimigos (no seu caso, rivais), atravessar montanhas, rios e mares para atingir o coração da amada. Assim como na guerra é torpe ser um velho soldado, a idade para o amor pede um corpo ativo e disposto a expedições noturnas. A guerra para uns é sexo para outros. Ou o sexo é uma guerra?

Em I.10, o amante oferece versos à *puella*, que ele diz saber que mantém relacionamento com outros homens e que é paga para isso⁸². Em I.11 e I.12, temos a situação do bilhete enviado à moça, e em I.13 a fala é com a Aurora, que sempre estraga a diversão dos amantes. Em I.14 a moça perde os cabelos devido a tratamentos realizados (situação que poderia aparecer na Comédia?) e, finalmente, em I.15, há a declaração feita pelo poeta do desejo de reconhecimento eterno por conta dos versos e poemas escritos.

O interessante é que este poema que fecha o primeiro livro começa com uma fala sobre a preguiça do espírito do amante, que não se entregou às guerras férreas:

*Quid mihi, Livor edax, ignavos obicis annos,
ingeniique vocas carmen inertis opus;
non me more patrum, dum strenua sustinet aetas,
praemia militiae pulverulenta sequi,
nec me verbosas leges ediscere nec me
ingrato vocem prostituisse foro? (1 – 6)*

Por que, Inveja voraz, acusas meus preguiçosos anos, / chamas meu canto de obra de engenho inerte? / Quando a idade sustentava o vigor, em desacordo com o costume de meu pai, / não segui as recompensas das fadigas de guerra, / nem aprendi as extensas leis / nem vendi minha eloquência no fórum ingrato

Um poema com 42 versos não deve ser obra de um preguiçoso...

⁸² Ela não diz “não” a ninguém, é uma *levis puella*.

A partir desse primeiro trecho, e para fechar o primeiro livro dos Amores, o amante fala sobre os cantos e seus autores que ficaram eternizados no tempo – entre eles, os elegíacos Tibulo e Galo. No fim, diz esperar que ao menos uma parte de si mesmo sobreviva à sua morte. E essa parte pode bem ser a Elegia.

2.2. Amores II

O segundo livro começa com mais indicações literárias: o amante ainda obedece a Amor, pois

*Clausit amica fores: ego cum Iove fulmina omisi.
Excidit ingenio Iuppiter ipse meo.
Iuppiter, ignoscas; nil me tua tela iuvabant;
clausa tuo maius ianua fulmen habet; (17-20)*

Minha amiga fechou a porta: deixei o raio e Júpiter. / Ele mesmo deixou meu engenho. / Júpiter, perdoa-me; tuas armas em nada me ajudam; / a porta fechada tem um raio mais poderoso que o teu.

Mais uma vez, ele nos lembra que estava, na verdade, preparado para cantar uma gigantomaquia, as guerras nos céus, em ritmo mais elevado. Mas Amor continua a lhe ditar os versos, e ele volta aos dísticos elegíacos e às doces palavras que amoleceram (*mollierunt*) a dura porta.

Temos aqui, na verdade, além da *recusatio*, o *paraklausíthyron*, ou seja, parado diante da porta fechada: o amante mostra-se sofrendo por causa da *puella* que não quer recebê-lo (por *duritia* ou porque se encontra com outro nesse momento) e acaba falando com a própria porta (é curioso notar que um verso *mollis* é utilizado para amolecer a porta dura da menina *leuis*. A porta, de maneira mais interessante, pode ser lida como metáfora?).

Nos 66 versos de II.2, chegamos a mais uma conversa do amante com um escravo que lhe impede o acesso à *puella*. Desta vez, entretanto, não há apenas a reclamação por não conseguir falar com a moça: o *amator* volta ao que já fez em I.4, ao jogo em que ele se quer envolvido:

“It becomes instead a game of strategy, in which lover and puella try to manipulate each other, and the Ovidian amator makes clear that if he is to

*stay interested in a woman for any length of time, she must be a skilled partner-opponent in this game [...]. She must, in other words, judiciously impose elegiac suffering on him.*⁸³

O amante se entregou a Amor no começo do livro I. Isto é, ele não queria apenas as dificuldades de uma guerra amorosa cujo objetivo era conquista de uma mulher; o que ele queria era um jogo, um oponente que se mostrasse tão ou mais astucioso que ele.

Diferentemente dos outros elegíacos, portanto, Ovídio gosta mais de falar sobre a estratégia. Vejamos estes versos de II.2, em que o amante se dirige, mais uma vez, ao guardião da moça:

*consciis esse times—dissimulare licet.
scripta leget secum—matrem misisse putato!
venerit ignotus—postmodo notus erit.
ibit ad adfectam, quae non languebit, amicam:
visat, iudiciis aegra sit illa tuis.
si faciet tarde, ne te mora longa fatiget,
inposita gremio stertere fronte potes.
nec tu linigeram fieri quid possit ad Isim
quaesieris nec tu curva theatra time!* (18-26)

Temas ser cúmplice – é permitido dissimular. / Ela lê uma carta sozinha – finge que a mãe a enviou! / Um desconhecido chegou – logo depois será um conhecido. / Ela vai até a amiga enferma, que não está doente: / que ela vá e que, em teu julgamento, a amiga esteja mal / Se se faz tarde, não te canses na espera, / podes roncar com o rosto posto no colo. / Não perguntes o que pode acontecer no templo de Isis, / vestida de linho, nem temas os teatros curvos!

O escravo também deve ser astuto e deixar a situação mais interessante (obviamente que falamos interessante para o amante, não necessariamente para o marido). Como veremos em outras elegias, todos têm que acabar participando dessa diversão ovidiana, a fim de não deixar o amor pela *puella* tornar-se tedioso.

E para fugir desse enfado, se as coisas não vão como o amante deseja, outra opção que lhe cabe é gostar não apenas de uma, mas de algumas moças. Dessa forma, confessando-se ligado a mais de um amor, o poeta faz com que II.4 seja outra

⁸³ JAMES (2003), p. 111.

elegia com uma leitura metalinguística: cem motivos o fazem amar uma outra (ou outras), cem motivos podem fazer com que ele se dedique a outros gêneros:

*Nam desunt vires ad me mihi iusque regendum;
auferor ut rapida concita puppis aqua.
non est certa meos quae forma invitet amores;
centum sunt causae, cur ego semper amem. (7-10)*

Com efeito, faltam-me forças e poder para me governar; / sou carregado como a embarcação agitada pela água violenta. / Não é a beleza certa que incita meus amores; / são cem as causas que sempre me fazem amar.

Ele dá exemplos de coisas que o atraem, e a inteligência e a esperteza são algumas delas. A beleza, como ele mesmo disse, não é fator essencial – assim como sua poesia, que é mais que bela, precisa oferecer algo a mais para deleitar seu leitor:

*Est quae Callimachi prae nostris rustica dicat Carmina ;
cui placeo, protinus ipsa placet;
Est etiam quae me vatem et mea carmina culpet ;
Culpantis cupiam sustinuisse femur. (19-22)*

Há uma que diz serem rústicos os poemas de Calímaco perto dos meus; / ela, a quem agrado, me agrada continuamente; / há ainda uma que me censura os versos e a mim, como poeta; / desejo que as coxas da que me censura fiquem nas minhas mãos.

É essa a estratégia de Ovídio: ele não se dedica apenas a um gênero. Seus poemas citam uns aos outros, revelando aquilo que o poeta escreve (ou já escreveu) - é assim, por exemplo, que ficamos sabendo que ele compôs uma tragédia, a *Medeia* (em II.18, 13-14). Outros gêneros o seduzem, assim como outras mulheres seduzem o amante. E elas podem ser cheias de pudor, provocantes, selvagens, inteligentes ou ignorantes...

Lembre-mo-nos das personificações apresentadas em *Amores* mesmo: em III.1, a mulher com os cabelos penteados e perfumados, com um pé mais longo que o outro: a Elegia; a outra, com os cabelos desalinados sobre a fronte ameaçadora, a Tragédia.

Denique quas tota quisquam probat urbe puellas,

noster in has omnis ambitiosus amor. (Am. II. 4, 47-48)

Por fim, qualquer das moças de toda a cidade que seja louvada, / meu amor
ambiciona por elas todas.

Em II.5, como já dissemos, a *puella* usa as técnicas que aprendeu com o amante-poeta para traí-lo com outro. Nada mais justo, pois o jogo vale para ambos: ele gosta de várias, ela não lhe é fiel.

A partir deste segundo livro, entretanto, o *amator* parece sofrer mais. Mas como estamos lendo poemas ovidianos, há que ter cuidado. Em II.7, por exemplo, ele conversa com a moça (não nomeada, mas que acabamos por assumir que se trata de Corina) sobre as suspeitas dela em relação ao comportamento dele. Tudo por conta de Cipásside, uma escrava. Neste poema ele nega tudo, dizendo que ela tem ciúmes até de estátuas de mármore em um teatro. Chega a jurar:

*Per Venerem iuro puerique volatilis arcus,
me non admissi criminis esse reum!* (27-28)

Juro por Vênus e pelo arco do menino que voa, / não me admito culpado
pelos crimes!

Mas, já em II.8, ele conversa com essa mesma escrava e diz que não sabe o que aconteceu para que Corina (aqui, sim, nomeada), tivesse descoberto tal “sociedade”. Compara o amor entre eles com o que existiu entre personagens mitológicos (para, como de costume, dar maior valor ao relacionamento) mas, ao final, em novo jogo, ameaça Cipásside: ela deveria voltar a encontrá-lo – caso contrário, o próprio amante denunciaria o caso para Corina.

Ovídio vai, aos poucos, desmascarando o amante elegíaco. Ele quer se divertir:

*“[Ovid] demonstrates [the elegiac lover] to be devoted less to his beloved than to his own ego, to be rather more self-concerned and self-indulgent than is protestations of eternal devotion, and his copious streams of tears, suggest.”*⁸⁴

⁸⁴ JAMES (2003), pp. 120-121.

E seu discurso continua o afirmar ser mais fácil submeter-se às regras de Cupido do que lutar contra elas. Mesmo porque, dessa forma, ele passa noites agradáveis ao lado de belas mulheres. Vejamos um trecho da décima elegia deste livro:

*hostibus eveniat uita severa meis!
hostibus eveniat viduo dormire cubili
et medio laxe ponere membra toro!* (16-18)

que a vida sobrevenha severa aos meus inimigos! / Que a eles aconteça de dormir em um leito viúvo / e de por os membros espaçosamente no meio de uma cama!

Ainda que ele, no começo, tenha sido forçado a amar, ficar sem amar deve servir como castigo somente a inimigos. Neste mesmo poema, alguns versos antes, ele havia dito, na verdade, que amava duas mulheres simultaneamente:

Ecce, duas uno tempore turpis amo. (4)
Eis que, vil, amo duas ao mesmo tempo.

Porém, sofre por Corina em II.11 porque ela foi viajar.

Mais tarde, ela, já de volta, lhe concede prazeres que fazem com que ele se sinta um vencedor na guerra (sem ter derramado sangue algum):

*Me quoque, qui multos, sed me sine caede, Cupido
iussit militiae signa movere suae.* (II.12, 27-28)

A mim também, e a muitos – a mim sem matança – Cupido / pediu que agitasse os sinais de sua guerra.

Em II.13 e II.14, o assunto foge do convencional elegíaco: a *puella* fez um aborto e corre risco. Ele, em um primeiro momento, seguindo as regras do gênero, mostra-se preocupado, mesmo sem saber se o filho é seu:

*sed tamen aut ex me conceperat—aut ego credo;
est mihi pro facto saepe, quod esse potest.* (II.13, 5-6)

Entretanto, ela ficou grávida de mim – ou assim acredito; / frequentemente, o que pode ser é, para mim, o fato.

E, mais tarde, chega a retomar outro lugar comum: se Isis salvar Corina, estará salvando não apenas uma vida, mas duas, porque a dele depende da existência de sua amada. O que acontece, realmente, é que sua poesia, não sua vida, depende necessariamente de uma moça. Não é hora, ainda, de Corina desaparecer – mesmo que ele tenha outras amantes, sua história nos foi sendo construída com ela (até a amante citada tem ligação com essa *puella*). Enquanto Corina existir, existirão seus versos:

*nec nisi tu nostris cantabitur ulla libellis;
ingenio causas tu dabis una meo. (II.17, 33-34)*

ninguém a não ser você será cantada em meu livrinho; / apenas tu és pretexto para meu engenho.

O que há, podemos dizer, é preparação. Nessa vontade de Ovídio de descortinar as convenções, vemos o poeta-amante longe da amada, falando sobre seus dissabores – é verdade que ele ainda diz que a ama, mas acaba mencionando as palavras vãs das mulheres, a situação (que alguns consideram vergonhosa) de ser escravo de uma *puella*. Ele foi vencido pelo amor:

*vincor, et ingenium sumptis revocatur ab armis,
resque domi gestas et mea bella cano.
Sceptra tamen sumpsi, curaque tragoedia nostra
crevit, et huic operi quamlibet aptus eram.
Risit Amor pallamque meam pictosque cothurnos
sceptraque privata tam cito sumpta manu.
hinc quoque me dominae numen deduxit iniquae,
deque cothurnato vate triumphat Amor. (II.18, 11-18)*

Fui vencido, e meu engenho é chamado para longe das armas empunhadas, / canto minhas guerras e gestas e feitos domésticos. / Entretanto retomei o cetro, e com nosso cuidado, a tragédia engrandeceu-se, / e era apto, até mais não querer, para tal obra. / Amor riu do meu manto, dos coturnos pintados / e do meu cetro tão rapidamente pego pela minha mão. / A vontade de minha senhora injusta também me desviou, / e Amor triunfa sobre o vate com coturno.

Neste mesmo poema, Ovídio já nos indica, realmente, o que faz além da Elegia: ele escreve as *Heroides*:

*Quod licet, aut artes teneri profitemur Amoris—
ei mihi, praeceptis urgeor ipse meis!—
aut, quod Penelopes verbis reddatur Ulixi,
scribimus et lacrimas, Phylli relictas, tuas,
quod Paris et Macareus et quod male gratus Iason
Hippolytique parens Hippolytusque legant,
quodque tenens strictum Dido miserabilis ensem
dicat et Aoniae Lesbis amata lyrae.* (II.18, 19-26)

Isso é permitido: ou professo as artes do terno Amor – / sou impelido pelos meus próprios preceitos! - / ou escrevo aquilo enviado a Ulisses nas palavras de Penélope, / e tuas lágrimas, Filis abandonada; / o que Paris e Macareu, assim como o que o ingrato Jasão, / Hipólito e o pai de Hipólito leram, / e o que a miserável Dido, segurando a espada desembainhada, / disse, e Lésbia amada pela lira aônia.

Assim, Ovídio começa a anunciar, nos próprios versos, a elevação genérica que deseja.

E, para terminar o segundo livro, nova possibilidade de leitura metalingüística: o poeta conversa com o marido de sua *puella*. Ele a quer mais bem vigiada para, dessa forma, desejá-la com mais vontade:

*Sic mihi durat amor longosque adolescit in annos;
hoc iuvat, haec animi sunt alimenta mei.* (II.19, 23-24)

Para mim, assim o amor resiste e se fortalece ao longo dos anos; / isto o ajuda, isto é o alimento para minha alma.

A Elegia pode estar cansando Ovídio. É verdade que ele prepara mais um livro com poemas pertencentes a esse gênero, mas o que lhe é fácil demais deixa-o desinteressado. Ele precisa sofrer, assim como o amante diz precisar sofrer para amar. Mais uma vez: se seus objetivos forem facilmente alcançados, o tédio tomará conta de tudo.

2.3. Amores III

Em III.1, acompanhamos nova investida da Elegia:

*venit odoratos Elegia nexa capillos,
et, puto, pes illi longior alter erat.
Forma decens, vestis tenuissima, vultus amantis,
et pedibus vitium causa decoris erat. (7-10)*

Vem a Elegia coroada com cabelos perfumados, / e, creio, um pé mais longo que o outro. / A graciosa forma, a veste muito tênue, o rosto de uma amante, / e o defeito dos pés era razão de sua beleza.

O eu-elegíaco ovidiano aparece, em meio a uma floresta, conversando com as personificações da Elegia e da Tragédia. As duas discutem porque têm o mesmo objetivo: querem Ovídio. Dessa forma, expõem argumentos para convencê-lo a dedicar-se a este ou a aquele gênero. A Elegia começa, e declara que ela fez o poeta famoso:

*nequitiam vinosa tuam convivia narrant,
narrant in multas compita secta vias.
saepe aliquis digito vatem designat euntem,
atque ait "hic, hic est, quem ferus urit Amor!" (17-20)*

Banquetes regados com vinho contam teus amores, / o mesmo fazem as encruzilhadas divididas em muitas vias. / Frequentemente alguém aponta com o dedo o vate que passa / e diz “é este, este a quem o feroz Amor incendeia!”

Mas a segunda não desiste diante do fato exposto pela concorrente:

*tempus erat, thyrsos pulsum graviore moveri;
cessatum satis est — incipe maius opus!
materia premis ingenium; cane facta virorum.
"haec animo," dices, "area facta meo est!"
quod tenerae cantent, lusit tua Musa, puellae,
primaque per numeros acta iuventa suos.
nunc habeam per te Romana Tragoedia nomen!
inplebit leges spiritus iste meas.' (23-30)*

Já é tempo de ser tocado pela agitação de uma inspiração mais grave;/ basta de ser preguiçoso – começa uma obra maior! / Ocultas teu engenho com essa matéria; canta os feitos dos homens. / “Esta carreira”, dizes, “foi feita para meu espírito!” / Tua Musa divertiu-se com aquilo que as moças

ternas cantam, / e tua primeira juventude foi atravessada por seus próprios números. / Agora, que eu, a Tragédia Romana, tenha um nome graças a ti! / Que esta inspiração desempenhe minhas leis.”

O que a Elegia não deixa passar despercebido, entretanto, é que a Tragédia fez uso do próprio dístico elegíaco para persuadir o poeta. Irônica, toma algumas situações do gênero que defende para afirmar que merece ter tanto poder quanto sua rival: as portas se abrem não por conta dos coturnos, mas porque cartas foram escritas; os guardiões da *puella* foram enganados e deixaram-no entrar porque a Elegia ensinou alguns truques à moça...

Já perto do fim do poema, o amante parece querer mudar de ideia e voltar-se para a Tragédia (sabemos já que escreveu *Medeia*) - mas, segundo ele, sua idade ainda o torna apto a escrever sobre o amor. Assim que puder, diz que vai se dedicar a uma obra mais nobre, que exija mais tempo:

“ [...] *Exiguum vati concede, Tragoedia, tempus!*
Tu labor aeternus; quod petit illa, breve est.”
Mota dedit veniam. Teneri properentur Amores,
dum vacat; a tergo grandius urguet opus! (67 – 70)

“ [...] Concede um pouco de tempo ao vate, Tragédia! / O teu é um trabalho eterno; o que esta (a Elegia) pede é breve. / Comovida, ela me fez o favor – que meus tenros amores se apressem, / enquanto há chance; atrás de mim uma obra mais grandiosa me impele!

Em III.2, o amante, no circo, fala com a moça, que está ali por causa de outro pretendente. Ele tenta falar com ela, quer tocá-la, desviar sua atenção do outro - o mais interessante, contudo, é que encontraremos uma cena parecida mais tarde, na *Ars amatoria*, quando o *praeceptor amoris* ensina onde se pode encontrar o amor em Roma (e o que se deve fazer quando a moça estiver assistindo a um espetáculo). De qualquer forma, sua profissão de fé permanece:

Plaude tuo Marti, miles! Nos odiamus arma;
Pax iuvat et media pace repertus amor. (Am. III. 2, 49-50)

Soldado, aplauda teu Marte! Odeio as armas; / a paz é agradável e o amor é encontrado em meio à paz.

A *puella*, em III.3, trai o poeta, que diz que, mesmo se fosse um deus, permitiria que uma mulher usasse palavras mentirosas. Mas, ao final, encontramos:

*tu tamen illorum moderatius utere dono —
aut oculis certe parce, puella, meis ! (III. 3,47-48)*

Entretanto, menina, usa com mais moderação esse presente [dos deuses] – / ou, ao menos, poupa meus olhos!

Neste momento, na verdade, ele não quer ver, quer ter os olhos poupados – ele sabe que está jogando, e as coisas devem ser dificultadas, como ele mesmo pediu ao marido no último poema do segundo livro: para o bem ou para o mal, se tudo estiver às claras, se ele tiver certeza que a *puella* o engana, para que continuar? O mistério deve existir. Poderíamos dizer que o mesmo vale para os leitores. Se eles conhecerem todos os mecanismos de ludíbrio que o poeta lhes impõe, vão querer ler suas histórias? O cansaço pode estar começando a afetar o poeta e aqueles que o lêem.

Tanto é assim que, nas elegias seguintes, o casal aparece separado: ou porque há um guardião à porta, ou porque o rio, caudaloso, impede-lhes o encontro. Nem mesmo em sonho os amantes estão juntos. E em III.7, um dos pontos altos (não para o amante): ele a tem em seus braços – mas, ao contrário de I.5, quando há um encontro amoroso com final feliz, aqui:

*nostra tamen iacuere velut praemortua membra
turpiter hesterna languidiora rosa —
quae nunc, ecce, vigent intempestiua valentque,
nunc opus exposcunt militiamque suam.
quin istic pudibunda iaces, pars pessima nostri? (65-69)*

Entretanto, meus membros jaziam como que mortos, / torpemente, mais abatidos que a rosa de ontem – / agora, eis que, inoportunos, florescem e estão em bom estado, / e agora solicitam trabalho e seu combate. / Por que não jazes aqui, infame, pior das minhas partes?

Os relacionamentos amante-*puella* e leitor-Elegia estão muito deteriorados: o terceiro livro é, assim, o mais triste, já que sabemos que o fim de tudo que acompanhamos está próximo, estejamos nos referindo ao relacionamento do amante com Corina ou às elegias amorosas de Ovídio.

Nos últimos versos de III.7, a moça sai intacta do combate e envergonhada porque os escravos podem perceber alguma coisa. Em III.8, ele se consome: inerte, mais velho, escreve uma longa elegia em que diz não compreender um lugar onde seus versos não mais abrem portas, onde o dinheiro tomou conta dos vínculos de amizade e de amor. Trata-se, portanto, de um mundo em que a Elegia Erótica não tem poderes, ou de um universo em que os próprios elegíacos estão desaparecendo: não é coincidência que o poema III.9 descreva a morte de Tibulo.

Com o corpo velado pela família e pelas *scriptas puellas*, Tibulo representa, nos versos ovidianos, a Elegia Erótica: ele morreu, ela terá o mesmo destino. Mas, igualmente, ambos serão imortalizados, ambos resistiram e resistirão ao tempo:

*defugiunt avidos carmina sola rogos;
durant, vatis opus, Troiani fama laboris
tarda que nocturno tela retexta dolo.
sic Nemesis longum, sic Delia nomen habebunt,
altera cura recens, altera primus amor. (28-32)*

Estes cantos, sozinhos, escapam das ávidas fogueiras; / as obras do vate - a fama dos trabalhos de Tróia / e a lenta teia retecida pelo dolo noturno – resistem. / Assim como Nêmesis, Delia terá o nome duradouro, / uma o cuidado recente, a outra o primeiro amor.

Mais obviamente, então, III.9 tem a função de funeral da Elegia – com direito a lista de outros poetas que a ela se dedicaram, Calvo, Catulo e Galo – mas é, principalmente, um retorno àquela que é considerada uma das características primeiras do gênero, o lamento. O círculo vai se fechando. O poeta e Corina já não existirão por muito mais tempo, a Elegia vem deixando óbvias suas marcas literárias e, agora, só lhe resta lamentar, como no início.

III.11a expande o “*odi et amo*” de Catulo. Aqui o amante vê claramente as causas de sua doença. Nós sofremos com ele e entendemos aquilo por que ele passa.

Ele, mais surpreendentemente, ainda, lembra-nos que sua situação é resultado do temperamento da moça e do fato de ele se ter deixado escravizar:

*Multa diuque tuli; vitiis patientia victa est;
cede fatigato pectore, turpis amor!
scilicet adserui iam me fugique catenas,
et quae non puduit ferre, tulisse pudet.
vicimus et domitum pedibus calcamus amorem; 5
venerunt capiti cornua sera meo.
perfer et obdura! dolor hic tibi proderit olim;
saepe tulit lassus sucus amarus opem.
Ergo ego sustinui, foribus tam saepe repulsus,
ingenuum dura ponere corpus humo? 10
ergo ego nescio cui, quem tu complexa tenebas,
excubui clausam servus ut ante domum?
Vidi, cum foribus lassus prodiret amator,
invalidum referens emeritumque latus;
hoc tamen est levius, quam quod sum visus ab illo — 15
eveniat nostris hostibus ille pudor!
Quando ego non fixus lateri patienter adhaesi,
ipse tuus custos, ipse vir, ipse comes?
scilicet et populo per me comitata placebas;
causa fuit multis noster amoris amor. 20
turpia quid referam vanae mendacia linguae
et periuratos in mea damna deos?
quid iuvenum tacitos inter convivium nutus
verbaque compositis dissimulata notis?
dicta erat aegra mihi — praeceps amensque cucurri; 25
veni, et rivali non erat aegra meo!
His et quae taceo duravi saepe ferendis;
quaere alium pro me, qui queat ista pati.
iam mea votiva puppis redimita corona
lenta tumescentes aequoris audit aquas. 30
desine blanditias et verba, potentia quondam,
perdere — non ego nunc stultus, ut ante fui!*

Suportei muitas coisas, e por muito tempo; minha paciência foi vencida pelos vícios; / saia do meu cansado peito, torpe amor! / Sem dúvida me libertei e escapei dos grilhões, / e me envergonho de ter levado aqueles de que não me envergonhei antes. / Venci e pisei com meus pés amor domado; / a coragem chegou-me tarde. / Tolera e suporta! Um dia, esta dor vai te ser útil; / frequentemente o amargo suco traz força àquele que está cansado. / Por isso, suportei muitas vezes ser tão excluído pela sua porta, / por meu corpo de homem livre no chão duro? / Assim, ignoro quem tinhas nos braços, / e eu, como escravo, vigiei ante a casa fechada? / Vi quando o fatigado amante saiu pela porta, / apresentando-se fraco e cansado pela guerra; / entretanto, isso é mais leve do que ser visto por ele — / que o pudor caia sobre meu inimigo! / Quando não estive ligado a você pacientemente, / eu mesmo teu guardião, eu mesmo teu amante, teu companheiro? / Sem dúvida agradavas ao povo porque eras por mim acompanhada; / o meu

amor foi a causa de muito amor. / Por que ruminar as torpes mentiras da tua língua vã, / e meus perjúrios aos deuses? / Que te parecem os movimentos tácitos dos jovens nos banquetes / e as palavras dissimuladas em convenções conhecidas? / Falaram para mim que ela estava doente – corri apressado e fora de mim; / vim, e para meu rival ela não estava doente! / Calo-me, e frequentemente suportei aquilo que deve ser tolerado. / Procura outro que não eu, alguém que possa agüentar isso. / Meu navio já está ornado com coroa votiva, / e, lento, ouve as águas irritadas do mar. / Põe termo às carícias e às palavras, antigamente poderosas; / esqueça – não sou agora o tolo que, antes, fui!

Ovídio vai nos mostrando que superou (ou que, ao menos, está tentando superar) a Elegia, já que o amante não consegue mais ficar completamente satisfeito com as *blanditiae* da *puella*. O pedido para que ela, a moça, procure outro pode servir também ao gênero elegíaco, que deve encontrar outro poeta que conte suas aventuras amorosas.

Em III. 12, a culpa não é mais da *puella*, mas de seus próprios versos: como em III.11, ele diz que seus dísticos a tornaram famosa, que eles fizeram com que ela fosse conhecida por todos:

*Quis fuit ille dies, quo tristia semper amanti
omina non albae concinvistis aves?
quodue putem sidus nostris occurrere fatis,
quosve deos in me bella mouere querar?
quae modo dicta mea est, quam coepi solus amare,
cum multis vereor ne sit habenda mihi.
Fallimur, an nostris innotuit illa libellis?
sic erit — ingenio prostitit illa meo.
et merito! quid enim formae praeconia feci?
vendibilis culpa facta puella mea est.
me lenone placet, duce me perductus amator,
ianua per nostras est adaperita manus.
An prosint, dubium, nocuerunt carmina semper;
invidiae nostris illa fuere bonis. (1-14)*

Qual foi aquele dia, aves não brancas, / em que cantastes os presságios tristes àquele que estava sempre amando? / Qual estrela acredito avançar em meu destino? / Quais deuses reclamo estarem em guerra contra mim? / Ela, que há pouco era chamada minha, e a quem sozinho comecei a amar, / receio não tê-la apenas para mim, mas com muitos. / Engano-me ou ela deu-se a conhecer pelos meus livrinhos? / Sim – ela se expôs por causa de meu engenho. / Eu mereço! Com efeito, por que anunciei sua beleza? / A moça se vende por minha própria culpa. / Ela agrada sendo eu seu cafetão, o amado é conduzido por mim, / a janela foi aberta pelas minhas mãos. / Ignora-se se os cantos são úteis, a mim sempre fizeram mal; / eles se tornaram a inveja do meu êxito.

Os dois vão ficando cada vez mais separados, até que, em III.13, uma novidade: o amante se diz casado e em um festival religioso romano em homenagem a Juno. O tom parece mudar, e o eu-elegíaco está mais sério. Isso significa, na verdade, que o poeta está mais maduro: tanto pessoal (já que seu relacionamento amoroso é estável, e não mais com uma *puella* em busca de dinheiro) quanto tematicamente (o assunto é superior às aventuras da simples Elegia Erótica). Estamos, portanto, muito distantes daquele *amator* do primeiro livro...

Sobram-nos apenas duas elegias. Nelas, vemos o final das aventuras elegíacas, tanto as do amante quanto as do autor. De acordo com CAHOON (1988):

*“Ovid involves his reader in the process by which the amator moves from his pose of praeda in 1.3, to his giddy triumph in 1.5, to his shocked withdrawal in 2.14. to his shameful defeat in 3.7, to his abject humiliation in 3.14.”*⁸⁵

Em III. 14, o amante diz que se sente morrer, que perde a razão todas as vezes em que sabe que a *puella* o traiu. Ele aceita até mesmo que ela saia com os outros, desde que, para ele, negue a existência de qualquer situação semelhante. A moça engana o amante à luz do dia (assim como com ele havia ficado em I.5), e faz uso dos códigos que com ele aprendeu. Ele afirma que acreditará em suas palavras, mesmo que ele a pegue em flagrante:

*Si tamen in media deprensa tenebere culpa,
et fuerint oculis proba videnda meis,
quae bene visa mihi fuerint, bene visa negato –
concedent verbis lumina nostra tuis. (43 – 46)*

Se entretanto eu te pegar em flagrante delito, / e que a prova deva ser vista pelos meus próprios olhos, / nega o que tão bem foi visto, por melhor que eu tenha visto - / meus olhos cederão às tuas palavras.

Mas isso não pode ser verdade. Ele não mais a vê com os mesmos olhos. Depois de conhecer seus segredos, não basta querer ser ludibriado – assim como nós, leitores, conhecendo as convenções do gênero, não mais leremos a Elegia Erótica da mesma forma. E por isso devemos ficar, como o amante, tristes?

⁸⁵ CAHOON (1988), p. 306.

Finalmente, III.15:

Quaere novum vatem, tenerorum mater Amorum!
Raditur hic elegis ultima meta meis;
quos ego composui, Paeligni ruris alumnus —
nec me deliciae dedecuerunt meae —
siquid id est, usque a proavis vetus ordinis heres, 5
non modo militiae turbine factus eques.
Mantua Vergilio, gaudet Verona Catullo;
Paelignae dicar gloria gentis ego,
quam sua libertas ad honesta coegerat arma,
cum timuit socias anxia Roma manus. 10
atque aliquis spectans hospes Sulmonis aquosi
moenia, quae campi iugera pauca tenent,
'Quae tantum' dicat 'potuistis ferre poetam,
quantulacumque estis, vos ego magna voco.'
Culte puer puerique parens Amathusia culti. 15
aurea de campo vellite signa meo!
corniger increpuit thyrsos grauiore Lyaeus:

pulsanda est magnis area maior equis.
inbelles elegi, genialis Musa, valete,
post mea mansurum fata superstes opus. 20

Procura um novo vate, mãe do terno Amor! / Aqui, a última meta é atravessada pelos meus versos elegíacos; / as que eu, discípulo dos campos pelinos, compus – / não que minhas delícias fossem indecorosas – / e, se assim é, herdeiro de antigas ordens a partir dos avós, / feito cavaleiro, há muito tempo, pelas perturbações de guerra. / Mântua alegre-se com Virgílio, Verona, com Catulo; / serei chamado a glória das gentes dos pelinos, / a quem a liberdade impeliu para honestas armas / quando a ansiosa Roma temeu as mãos associadas. / Que algum hóspede que olha os muros aquosos de Sulmona, / que têm poucas geiras de terreno, / diga: “Pudestes oferecer tão grande poeta; / mesmo sendo tão pequenos, chamovos grandes. / Venerado menino, e deusa de Amatonte, mãe do venerado menino. / Arrancai de meus campos os vossos sinais! / Baco estalou gravemente o tirso: / meu terreno deve ser agitado por grandes cavalos. / Adeus, Musa do divertimento, adeus, elegias impróprias para a guerra; / obra duradoura que subsiste até depois de minha morte.

O eu-elegíaco pede a Vênus que a deusa encontre alguém para lhe tomar o lugar, já que se sente cansado dos amores e de *Amores*. Nada poderia ser mais explícito: ele colocou um ponto final em sua história. Corina não mais faz parte de sua vida. Ovídio, assim, não se dedica mais à Elegia Erótica.

A Elegia não chocava pelo assunto tratado: o que o incomodava era que ela queria ser chamada de gênero mesmo desviando sua energia literária para longe de temas patrióticos e mais nobres:

“Love was appropriate in its places – along with wine and the décor of the classical lyric – but it was reprehensible nequitia, as compared with the serious business of life of letters.”⁸⁶

Horácio, por exemplo, chegou a falar de amor, mas sempre defendeu a ideia da idade apropriada para isso. Ovídio, por sua vez, dedicou-se sempre ao tema: começou, jovem, com o amor por uma *puella* e terminou com o amor por Roma, que não mais podia ser realizado fisicamente – já que estava impedido por Augusto.

O poeta, portanto, ainda que escrevendo livros diferentes em metros outros que não o dístico, trata de Amor, dos amores possíveis de existir. Nas *Heroides*, assunto do próximo capítulo, esse amor é visto e sentido por várias mulheres, a grande maioria personagens mitológicas. A novidade agora, ainda que duvidemos da autenticidade de alguns poemas, é que Ovídio escreve elegias do ponto de vista feminino (Propércio havia feito isso em uma elegia apenas) e os coloca na forma de epístolas. Veremos, assim, o que foi mantido da Elegia Erótica Romana e o que foi adaptado, como a Epistolografia e a Retórica.

⁸⁶OTIS (1945), p. 184.

2. 4. *Heroides*

*Quod licet, aut artes teneri profiteamur Amoris—
ei mihi, praeceptis urgeor ipse meis!—
aut, quod Penelopes verbis reddatur Vlxi,
scribimus et lacrimas, Phylli relictas, tuas,
quod Paris et Macareus et quod male gratus Iason
Hippolytique parens Hippolytusque legant,
quodque tenens strictum Dido miserabilis ense
dicat et Aoniae Lesbis amata lyrae.*

(*Am.* II. 18, 19-26)

Que seja possível isto: ou que eu divulgue as artes do tenro Amor – / ai de mim, impelido por meus próprios preceitos! - / ou que escreva o que foi enviado por Penélope a Ulisses, / as tuas lágrimas, Fílis abandonada, / o que leram Páris e Macareu, e o mal agradecido Jasão / e Hipólito e o pai de Hipólito, / todas as coisas que Dido miserável, com a espada cerrada entre as mãos, / diga alésbia amada pela lira aônia.

*Vel tibi composita cantetur Epistola voce:
Ignotum hoc aliis ille novavit opus'*

(*A. A.* III. 345 – 346)

Talvez as epístolas sejam cantadas por ti, com voz tranqüila: / ele renovou esta obra, desconhecida por outros.

Como vimos, os três livros dos *Amores*, ao mesmo tempo em que usaram e trabalharam as convenções elegíacas, foram capazes de nos mostrar como era possível pensar ou realizar a mistura de gêneros literários. Acompanhando as exageradas aventuras do poeta-amante, da *dura puella* e da *lena*, ouvíamos o eu-elegíaco dizer, por exemplo, que estava apaixonado por duas mulheres ao mesmo tempo e que, se pudesse, acataria as ordens da Tragédia, e não mais as da Elegia.

Entretanto, esses 49 poemas, ao jogar com as normas e deixá-las mais transparentes para o leitor, mantiveram fielmente uma característica do gênero: a voz queixosa, sempre masculina. Da mulher, sabíamos apenas o que nos era contado pelo amante: era ele quem falava, escrevia e dizia sofrer.

As *Heroides*, obra que será estudada neste capítulo, quebram justamente isso: nas epístolas, a palavra é, na maioria das vezes, feminina. Existem, é certo, pontos em comum entre as duas obras, como a métrica, o sofrimento amoroso, o vocabulário específico da Elegia, a solidão, o abandono, a preocupação com a construção e o valor

da poesia - mas agora quem nos conta tudo isso é a *puella*. E não uma *puella* qualquer, mas heroínas trágicas e épicas.

Dessa forma, a mitologia, que nos *Amores*, e em Propércio, tinha como função servir de *exempla* amplificados, aparece aqui para elevar o gênero elegíaco. O assunto torna-se mais *grauuis*, e as histórias dessas mulheres passam a ser protagonistas, não mais coadjuvantes.

Um grande problema, contudo, é o fato de esses poemas, citados pelo próprio Ovídio em *Amores* e também em *Ars amatoria*, serem motivo de controvérsias filológicas. Além da possível existência de versos interpolados em algumas epístolas, podemos pensar nas dúvidas geradas quanto à data de composição da obra, à autoria de alguns trechos (ou de poemas inteiros) e, em um grau mais geral, quanto à adequação do nome *Heroides*: são todas as remetentes heroínas? E o que dizer dos três amantes que respondem ao apelo de suas mulheres? E Safo?

Vale lembrar que não é intuito desta dissertação lidar especialmente com tais questões: não nos dedicamos aqui, por exemplo, a estudar o vocabulário e a sintaxe utilizados pelo poeta. Mas, se é verdade que elas podem interferir no nosso estudo, pois trabalhamos com algumas elegias que têm a autoria contestada, ainda assim conseguimos perceber que as *Heroides* são um passo adiante no caminho, desejado pelo poeta, em direção à elevação de gênero.

De qualquer forma, optamos por estudar apenas as quinze primeiras elegias: ainda que a última delas, a da poeta Safo, não seja assinada por uma personagem mitológica - e também tenha sua autenticidade posta em dúvida -, acreditamos que as de número XVI a XXI apresentam mais problemas e acabariam, em nossa opinião, por tornar incoerente o nome *Heroides*.

Neste capítulo, portanto, a fim de nos ajudar no estudo deste livro, ser-nos-ão muito úteis dois gêneros textuais: a Epistolografia e a Retórica.

Trabalharemos, para usarmos um termo em voga, com a intertextualidade, pois não parece ser possível falar das *Heroides* sem nos reportarmos, ao menos, a Homero, a Eurípides, a Virgílio e à Tragédia e à Épica - ao lermos cada uma das epístolas, é necessário levar em conta cada um dos textos-fonte e das histórias de que Ovídio se valeu. Assim, somos capazes de perceber melhor as ironias do poeta.

Outro dado de que tampouco podemos nos esquecer é a própria poesia de Ovídio, visto que ele, como diz SHARROCK⁸⁷, possui a estética da repetição – de material, de estilo, de si mesmo e de seus personagens. Dessa forma, é necessário voltarmos muitas vezes ao que o próprio poeta escreve, já que isso pode nos fornecer muitas pistas para uma leitura mais bem feita.

Então, para o nosso estudo das *Heroides*, comecemos pela Epistolografia, arte ou técnica de se escrever cartas.

2.4.1. Epístolas ou cartas?

As cartas e as epístolas em verso não foram, obviamente, invenção ovidiana: esse tipo de literatura já existia bem antes da composição das *Heroides*. Apenas em Roma, Catulo, Cícero, Propércio, e o *corpus tibullianum*, com diferentes tipos de cartas, precederam-no. E não há como não pensar nas cartas filosóficas na Grécia antiga.

Nossa preocupação não é, pois, saber quem as inventou, mas como nomeá-las nesta pesquisa – e isso não é simples, já que nem mesmo os autores antigos sabiam fazê-lo: algumas vezes, tais textos nos aparecem indistintamente como *litterae* ou como *epistulae*. As cartas / epístolas de Horácio, por exemplo, foram chamadas na antiguidade *satira*, *sermones* e até mesmo *ecloga*.

Vejamos o que nos diz Cícero em *ad Familiares* II.4 no que diz respeito a esse gênero que, mesmo não possuindo um nome fixo, apresenta características reconhecíveis:

Epistularum genera multa esse non ignoras sed unum illud certissimum, cuius causa inventa res ipsa est, ut certiores faceremus absentis si quid esset quod eos scire aut nostra aut ipsorum interesset. Huius generis litteras a me profecto non exspectas. Tuarum enim rerum domesticos habes et scriptores et nuntios, in meis autem rebus nihil est sane novi. Reliqua sunt epistularum genera duo, quae me magno opere delectant, unum familiare et iocosum, alterum severum et grave.

Não ignoras que há muitos gêneros de epístolas, mas o mais digno de crédito, causa pela qual a própria prática foi inventada, é que façamos com que os ausentes conheçam aquilo que é de seu interesse ou do nosso. Não esperas de mim, certamente, uma carta desse tipo. Pois tens tantos secretários quanto mensageiros para assuntos domésticos, e também de

⁸⁷ SHARROCK (2006) in HARDIE (2006), p. 150.

minha parte nada é novo. Restam dois gêneros de epístolas, que me deleitam enormemente: um, familiar e jocoso; outro, severo e grave.

Ele, é verdade, não chega a tratar do assunto exaustivamente, mas já podemos começar a pensar em convenções, em características formais e de conteúdo que invariavelmente deveríamos encontrar nesse tipo de texto (a presença do destinatário e do remetente, a menção à distância que os separa, a saudação, a despedida...).

É muito comum, ainda, a noção de que uma carta / uma epístola é um substituto para uma conversa – já que as partes não se encontram fisicamente juntas (“*amicorum colloquia absentium*”, como diz Cícero nas Filípicas II.7). Além disso, tópicos como a saúde ou a falta de respostas são freqüentes. Tudo sempre de forma delicada:

*“The delicate attempt to complain without setting down too harsh a criticism in black-and-white exemplifies the tact sometimes necessary in written communications, where gestures and changes in tone of voice are not available.”*⁸⁸

Mas, apesar de certas semelhanças formais e de conteúdo, parece-nos que epístolas e cartas, em um primeiro momento, diferem quanto à motivação: as primeiras teriam finalidade pública, fosse ela filosófica ou política. Já as cartas possuiriam fins privados, isto é, seu destinatário (e seu remetente) seria alguém determinado, e elas versariam sobre um assunto particular. Seriam “reais”, enquanto as epístolas seriam ficcionais.

Em relação às *Heroides*, Ovídio, na *Ars amatoria*, usa *epistula* (verso 345). No livro em si, cada heroína escreve, em um momento muito particular, para seu amado. Tratar-se-ia, então, de uma “carta”. Mas o poeta mantém a preocupação estética: seria, assim, uma “epístola”.

Para MORRIS, *apud* ALLEN (1973), o termo “epístola” possui um caráter mais elevado, pois estaríamos falando de uma produção literária. Vejamos o que ele fala sobre as epístolas de Horácio:

⁸⁸ DAVIDSSON (1985), p. 241.

“The philosophical element of Epistles 2, 6, and 16 of the first book, for example, dignifies the collection to the extent that it merits the appellation of epistles.”⁸⁹

Apesar de características / termos que as querem cartas privadas, as *Heroides* são poesia e, portanto, epístolas.

E quanto à questão da invenção? O próprio Ovídio nos diz: *“ignotum hoc aliis ille nouavit opus”*. O que entendermos a partir daí? Ele está inovando, inventando? Ou seguindo as convenções poéticas, quando escritores se apresentavam como os primeiros a se dedicar a um gênero?

Acreditamos que as *Heroides* não são um novo gênero, mas algo renovado: as cartas e epístolas já existiam, mas o que temos nesse momento é um livro inteiro composto por epístolas, em versos elegíacos, cujos remetentes e destinatários são fictícios – isso seria, portanto, uma renovação, e não a invenção das epístolas amorosas, que, como já falamos, existiam na Grécia antiga.

2.4.2. O poder da palavra

Levando esses dados em consideração, ao longo do capítulo chamaremos os poemas de “epístolas”. E daremos especial atenção, ainda, ao poder e à importância da palavra escrita: as mulheres nas *Heroides* escrevem as epístolas porque foram abandonadas e/ou traídas por seus maridos ou amantes, que estão ausentes, e querem, de alguma maneira, convencê-los a voltar. Para isso, contam, justamente, com a palavra: afinal, não foi a força dos votos escritos em uma maçã que obrigou Cídipe a casar-se com Acôncio?

Devemos, no entanto, lembrarmo-nos sempre do que nos diz KENNEDY (2005) quanto ao discurso dessas heroínas:

“The writer’s perception of her addressee and of his anticipated response therefore shapes her discourse and the way she constructs her identity.”⁹⁰

As mulheres apostam no poder da palavra escrita – mas como elas constroem esse discurso?

⁸⁹ ALLEN *et alii* (1973), p. 120.

⁹⁰ KENNEDY (2005) in HARDIE (2005), p. 223.

2.4.3. *Fides* x Retórica

Já na antiguidade, acreditava-se que as cartas eram tão importantes que não poderiam ter sido inventadas pelo homem. Apenas os deuses seriam capazes de tamanha façanha.

A primeira grande discussão sobre o assunto acontece com *De Elocutione*, de Demétrio, texto provavelmente de I a.C e que dedica alguns parágrafos à Epistolografia.

Em IV.[223], aparece algo que muitos manuais, mais tarde, trarão: a carta deve ser escrita como se fora um diálogo – ou melhor, ela deve ser um pouco mais trabalhada, visto que é enviada a alguém como um presente.

E as epístolas das heroínas? O que são elas?

Esse é um tópico importantíssimo para a leitura que se pode fazer das *Heroides*. Na Elegia, o homem, quando fala, mente. E, de acordo com a *Ars amatoria*, também pode mentir quando precisa escrever. O que vale é atingir seu objetivo, seja usando de mentiras ou de verdades. Em outras palavras: as nobres artes podem enganar quando se quer conseguir aquilo que se deseja:

*Quam populus iudexque grauius lectusque senatus,
tam dabit eloquio uicta puella manus.
Sed lateant uires, nec sis in fronte disertus;
effugiant uoces uerba molesta tuae.
Quis, nisi mentis inops, tenerae declamat amicae ?
Saepe ualens odii littera causa fuit.
Sit tibi credibilis sermo consuetaque uerba,
blanda tamen, praesens ut uideare loqui. (A.A. I, 461 – 8)*

Tanto quanto o povo, grave juiz, e o senado eleito, / a mulher, vencida, irá se render à eloquência. / Mas oculta as forças, e nem sejas aparentemente hábil; / que tua voz esquive-se e palavras desagradáveis. / Quem, a não ser alguém fora de si, declama para sua terna amiga? / Muitas vezes uma carta foi motivo de ódio. / Que teu discurso seja crível e tuas palavras, habituais, ainda que doces, para que pareças estar presente ao falar.

Já para a mulher a situação é outra.

Na Elegia Erótica Romana, ela praticamente não fala. Tudo o que sabemos a seu respeito nos chega por meio do ponto de vista masculino. E ela, quando escreve, ainda segundo Ovídio em *Ars amatoria*, deve fazê-lo cuidadosamente, precisa

utilizar um tom elegante, de uso corrente e sem erudição. A conversa tem que ser natural e mostrar espontaneidade e autenticidade de emoção. Dessa forma, a mulher mostraria quem realmente é.

Teríamos, assim, o efeito de mentira masculina *versus* o de *fides* feminina.

E, assim, dizemos que as epístolas das heroínas podem ser vistas como um acesso aos sentimentos dessas personagens trágicas e épicas, sempre caracterizadas como fortes e superiores. Escritas em momentos específicos de solidão e de dor, esses textos pressupõem uma circunstância de fragilidade, uma motivação específica, e teriam, logo, a *fides* e a naturalidade como características principais. Sua função é convencer e sensibilizar o destinatário. Assim, na verdade, o que temos aí é um jogo: a palavra escrita, supostamente sincera, é o oposto da palavra masculina falada, mentirosa.

Os homens que recebem essas epístolas elegíacas enganaram usando o verbo – prometeram que voltariam, que continuariam casados, que se dedicariam apenas às suas mulheres. Prometeram e falaram coisas que não cumpriram. Já as heroínas escrevem e querem ser vistas como sinceras: a palavra falada, então, equivale à mentira e a escrita, à verdade - mas apenas em teoria porque, também para as heroínas, o fim justifica os meios utilizados. Veremos que elas também vão manipular e enganar.

Assim, o que são as *Heroides*?

Apesar de partir de alguns *topoi* característicos da Elegia Erótica Romana – a *querela*, o abandono, o sofrimento, a paixão amorosa, o *seruitium amoris* - essas epístolas, como dissemos, subvertem, primeiramente, o lamento masculino.

O que em *Amores* era a queixa do *amator* em relação ao desdém feminino, aqui é a expressão do caráter da mulher. Se antes esta não possuía voz (era representada como *effigie*), nas *Heroides* ela ama, sofre, inventa ardis, suplica, chora, amaldiçoa e chega mesmo a falar em (e a, mais tarde, cometer) suicídio.

VEGA diz⁹¹:

“Creo que las Heroides deben en gran medida su razón de ser a la obra que las precedió, los Amores, pues ¿qué son sino la original continuación, en forma de epístola en dísticos elegíacos, de aquel mundo elegíaco poblado ahora de otros personajes, los heróicos, extraídos de la épica y la tragédia y

⁹¹ VEGA (1994), p. 52.

sometidos a las mismas situaciones, pasiones y crisis que vivían los personajes de Amores, y por tanto humanizados, vueltos de carne y hueso?”

Há, então, como se vê, uma continuação e uma elevação genérica; o mundo é o elegíaco, mas agora vivido por heroínas mitológicas, “*more elite than the nugatory suburbs of the Amores.*”⁹²

Mas entra, também a partir daí, o papel da Retórica: Ovídio estava interessado em apresentar o caráter dessas mulheres, e, nesse caso, poderíamos lembrar um exercício praticado pelos alunos das escolas de Retórica, a *ethopeia*: o estudante devia imaginar a si mesmo no papel de uma importante figura história ou mitológica e escrever um discurso apropriado a um determinado momento. Pensemos na epístola XI, de Cánace: Ovídio imagina o que a moça escreveria para Macareu no momento em que ela tem nas mãos a espada enviada por seu pai. Grávida do irmão, ela se encontra a minutos do suicídio, e pede ao amado que a venha salvar.

Era papel do aluno pensar nas palavras que a personagem mitológica usaria, o quealaria para convencer o pai e quais argumentos seriam válidos para que ela fosse, neste caso, perdoada. Como nos diz VEYNE (2009):

“Os temas de discurso propostos aos pequenos romanos [nas escolas] nada tinham a ver com o mundo real; ao contrário, quanto mais estapafúrdio fosse um tema, mais matéria fornecia à imaginação; a retórica tornava-se um jogo de sociedade.”⁹³

Por isso, quando da análise das *Heroides*, essa arte retórica vai ser vista, algumas vezes, como um ponto negativo: os poemas seriam apenas exercícios, cansativos, longos e monótonos. E, mais importante ainda, o contrário da *fides* que se deseja ver refletida. Em muitos casos, não se acredita na verossimilhança da situação em que a fala de uma mulher triste contém ironia ou brincadeiras quanto ao gênero poético.

De qualquer forma, ainda que, em um primeiro momento, trabalhe com as oposições palavra falada / masculina e palavra escrita / feminina, mentira e verossimilhança, devemos ter em mente que a questão mais importante nos livros de

⁹² VERDUCCI (1985), p. 4.

⁹³ VEYNE (2009), p. 34.

Ovídio é a construção letrada, os jogos que podem existir em um determinado verso ou em uma determinada situação.

2.4.4. As epístolas

Ovídio usa o formato da epístola e seus conhecimentos de Retórica no caminho da elevação genérica. E, para atingir seu objetivo, não menos importante é o papel das personagens épicas e trágicas nas *Heroides*. Não se trata de uma simples esposa de soldado, como fez Propércio em IV.3 (é verdade que Arethusa escreve para seu marido, e se queixa da distância entre eles, mas ela não nos é superior).

Nos poemas de Ovídio, lemos os lamentos de mulheres que, sim, são melhores que nós. São personagens fictícias, assim como Arethusa, mas trágicas e épicas, mitológicas e literárias. Elas já possuem a sua história. O que é novo, graças ao poeta, é que agora passam a ser interpretadas sob o ponto de vista elegíaco:

“Ovid never abandoned his legacy as a love elegist. [...] [he] who took the matter to the next stage and successfully negotiated the transfer of the elegiac voice to regions beyond the subjective portrayal of a poet-lover.”⁹⁴

E ainda de acordo com KNOX:

“The essence of O.’s style in the Heroides, as in his other works, is wit, [...] in the sense common in seventeenth- and eighteenth-century criticism: ‘a propriety of Thoughts and Words; or in other terms, Thought and Words elegantly adapted to the Subject’ (Dryden). In O.’s style the play of words reflects an intellectual process that compels thought on the part of the reader by unexpected verbal effects.”⁹⁵

As *Heroides*, preocupadas com o poder da palavra – escrita e oral –, concentram-se nas letras. Ovídio não está preocupado em recriar uma nova Dido ou uma nova Penélope: ele quer a Dido de Virgílio e a Penélope de Homero. Mas em dísticos elegíacos.

E, assim, surgimos nós, leitores externos dessas epístolas. Se Jasão é o destinatário de duas cartas, se Aquiles, dos versos escritos por Briseida, nós lemos

⁹⁴ KNOX (1995), p. 24

⁹⁵ *id.*, p. 29.

todos os poemas, conhecemos todas as histórias, reconhecemos os problemas e suas soluções, percebemos as ironias do poeta: Ulisses volta para casa e para a esposa, Protesilau será o primeiro a pisar terras troianas (e conseqüentemente não lerá a carta de Laudamia) e Demofonte não voltará para Fílis. A ironia está presente, assim, a partir do momento em que sabemos de antemão o que se passa com cada uma dessas mulheres e desses homens. É como se estivéssemos por sobre os ombros daquelas que escrevem e daqueles que chegam a ler as epístolas. Lemos textos que não nos são endereçados e sabemos mais do que qualquer um.

A Tragédia e a Épica, portanto, servem para nos informar do contexto de cada história e, principalmente, para conferir elevação e autoridade ao que se passa em dísticos elegíacos. Assim:

“Elegiac rewriting does not cancel the tragic nature of the events. Indeed, just where the reader seems to be ‘turned away’ from tragedy by means of a particular concentration of elegiac language and imagery, [...] precisely there he is made to recall with attention the model text.”⁹⁶

O método empregado pelo poeta permite o desenvolvimento de assuntos sérios, que aparecem em textos elevados, sob uma nova perspectiva. E, além disso:

“In these moments Ovid causes the reader to separate his reactions from the original model and to question the values represented there. He effects this separation by endowing his heroines with a new voice fashioned out of his experience as an elegist.”⁹⁷

Ovídio, dessa forma, segue seu caminho em busca de um gênero elevado, não abrindo mão de mostrar-nos seus passos. Como diz VERDUCCI em relação às *Heroides*:

“The rule of Ovid’s Heroides is the rule of indecorum, of wit in conception no less than in language, a wit which is not his heroine’s own but the token of the poet’s creative presence in the poem.”⁹⁸

2.4.5. As epístolas programáticas

⁹⁶ CASALI (1995), p. 506.

⁹⁷ KNOX (1995), p. 20.

⁹⁸ VERDUCCI (1985), p. 32

Ovídio dá às heroínas o poder de contar suas próprias histórias: neste livro, são as mulheres que falam, justamente porque ficaram caladas durante os *Amores*. Aqui, portanto, além de abandonadas, possuem em comum outro ponto importantíssimo: são escritoras.

E, assim, não há como não pensar na poesia falando de si mesma, na palavra que discute seu papel – o que não é incomum em Ovídio:

*“These poems in particular, along with a number of collateral texts that bear upon them, comment on the business of reading and writing, of editing and translating – in short, of interpreting in all its forms – in ways that are at times quite stunning.”*⁹⁹

Dessa forma, trataremos as epístolas de Penélope a Ulisses, primeira do conjunto, e a de Safo a Fáon, a décima quinta, como programáticas. Não apenas por suas posições no corpo do livro, mas também, e principalmente, porque apresentam ideias que nos servem tanto de introdução ao universo criado por Ovídio como ferramenta para melhor entendermos a função do verbo, proposto ou falado: ao fazer Penélope, em seus dois primeiros versos, pedir para que Ulisses, em vez de escrever, volte para ela, o poeta quer nos fazer entender que esse é o papel masculino em *Heroides*: não escrever. O papel em *Amores* havia sido o de falar. Agora, é o de ler.

Já a epístola de Safo é a última porque, aí, ironicamente, a poeta pede a Fáon que lhe escreva. Ela, escritora, porque apaixonada, não tem mais forças para fazê-lo.¹⁰⁰ E desiste, assim, da elegia.

2.4.5.1. *Penelope Vlixii*

O texto de Penélope começa com uma convenção da epistolografia: a identificação do remetente. Como não poderia deixar de ser, há, ainda, uma queixa elegíaca: Ulisses demora a voltar.

⁹⁹ FARRELL (1998), p. 309

¹⁰⁰ Neste caso, a epístola XXI também pode ser vista como última das elegias: as palavras de Acôncio acabam por convencer Cídipe, e esta aceita unir-se ao amado. Isto é, o casamento vai ser realizado. Não há por que escrever outras elegias, visto que seus temas principais, a *querela* e a ausência, não existem mais: “*When elegiac writing succeeds in persuading the girl to enter a permanent and socially approved union, elegy has written itself out of existence.*” HARDIE, p. 128.

*Hanc tua Penelope lento mittit, Vlixē:
Nil mihi rescribas attamen; ipse uenit. (1-2)*

Tua Penélope envia-te, demorado Ulisses, esta (epístola): / entretanto, nada me respondas; venha em pessoa.

Assim, sabemos que se trata de uma epístola que serve para falar de sofrimento amoroso. E, na verdade, muitos dos *topoi* elegíacos encontrados nos *Amores* e que estarão presentes em todo o conjunto das *Heroides* – as declarações de amor, a ausência, a *querela*, o *timor*, as falsas promessas, o *seruitium amoris* – já aparecem nos versos da Penélope ovidiana.

*Non ego deserto iacuissem frigida lecto,
Nec quererer tardos ire relictā dies;
Nec mihi, quaerenti spatiosam fallere noctem,
Lassaret viduas pendula tela manus. (7-10)*

Que eu não jazesse neste leito deserto, / nem que, abandonada, lastimasse passar os dias vagarosos; / nem que eu, que quero enganar a extensa noite, tivesse as mãos fatigadas pela teia incerta.

Res est solliciti plena timoris amor. (12)
O amor é coisa cheia de medo inquieto.

Ausus es, o nimium nimiumque oblite tuorum! (41)
És atrevido, tu que esqueceste demasiadamente os teus!

*Sed mihi quid prodest vestris disiecta lacertis
Ilios, et, murus quod fuit, ante, solum,
Si maneo, qualis Troia durante manebam,
Virque mihi dempto fine carendus, abest? (47-50)*

De que me adianta Ílion mutilada por seus braços, / e que seu muro hoje já seja chão, / se permaneço qual permanecia enquanto Troia subsistia, / e meu marido está permanentemente longe?

*Victor abes; nec scire mihi, quae causa morandi,
Aut in quo lateas ferreus orbe, licet! (57-8)*

Vitorioso, estás longe; não me é permitido saber a causa da demora, / ou em qual região, insensível, tu te escondes!

Quas habitas terras, aut ubi lentus abes? (66)
Que terras habitas ou onde, demorado, te ausentas?

*Quaecumque aequor habet, quaecumque pericula tellus,
Tam longae causas suspicor esse morae.
Haec ego dum stulte metuo, quae vestra libido est,
Esse peregrino captus amore potes. (73-6)*

Todos os perigos que a calmaria contém, / toda a terra, suspeito serem as causas de tão longa demora. / Enquanto eu, tolamente, reflito sobre isto, que é teu desejo: / podes ser cativo de um amor estrangeiro.

[...] *tua sum, tua dicar oportet.
Penelope coniux semper Vlixis ero. (83-4)*

[...] sou tua, é preciso dizer que sou tua. / Eu, Penélope, sempre serei esposa de Ulisses.

Um primeiro ponto a se notar é que, aqui, diferentemente do que acontece na Elegia Erótica Romana convencional, a *puella* não é *dura*. Esse é, nas *Heroides*, o papel masculino, porque quem engana é o homem. Hipólito, por exemplo, será chamado por Fedra de *ferreus, durus, rusticus*. Teseu, de *perfide, inprobe*. Penélope, no verso 58, também chama Ulisses *ferreus*. São eles sempre os causadores do sofrimento.

Outra diferença, já mencionada, e que está intimamente ligada ao comportamento do homem retratado nas epístolas: o ponto de vista é sempre o feminino. As heroínas, originárias, na maioria das vezes, de histórias trágicas ou épicas, revelam o que (supostamente) sentem por meio da escrita.

Assim, as cartas aparentemente nos dão acesso direto aos sentimentos do autor. A escolha ovidiana de colocar essas mulheres escrevendo, portanto, não é impensada.

Entretanto, o que torna tudo mais interessante é o fato de que essas palavras femininas, tidas como mais críveis do que as masculinas, podem não ser tão verossímeis assim. O que elas apresentam é, de fato, um interessante jogo entre veracidade e ardileza. E é nosso papel perceber quão tênue é essa linha que separa as duas. Trata-se, na verdade, de mais uma esperteza de Ovídio.

E tudo porque é por meio do ponto de vista de Penélope que sabemos o que acontece - e ela, ao contar sua história, não o faz exatamente de acordo com o que conhecemos por Homero. Por exemplo: talvez porque queira convencer Ulisses a voltar, talvez porque seja essa a forma como vê os acontecimentos, diz ao marido ter

enviado Telêmaco à procura de notícias do pai. De acordo com a Odisseia, o menino sai escondido, sem o consentimento da mãe. Mas a versão feminina é, obviamente, mais contundente, mais categórica:

“Within the epistolary context, deviation from an established source allows the reader to recognise and penetrate the subjectivity of the ‘writer’s’ viewpoint, which is a central feature of the form.”¹⁰¹

Portanto, a mitologia, mais uma forma de elevação, é nas *Heroides* também utilizada para provar teorias individuais:

“The world of myth is no longer reality or a symbolic reflection of reality, but to a large degree projections or extensions of individual minds.”¹⁰²

O ponto de vista é o feminino; a mulher escreve a epístola e vê o mito com seus próprios olhos – de preferência, para provar quão grande é seu sofrimento.

No fim, tudo faz parte de um grande *ludus* poético: nós, leitores externos das epístolas, temos acesso a versos endereçados a outra pessoa (o leitor interno - neste caso, Ulisses), mas, curiosamente, conhecemos os eventos melhor do que o remetente e o destinatário – porque nós lemos os textos-fonte e, portanto, sabemos o que vai acontecer aos amantes. Estamos acima de todos os envolvidos.

Quando pensamos na Elegia Erótica, esta nos dá apenas o que o amante nos oferece. Ainda que o eu-elegíaco de Ovídio seja mais irônico e acabe falando mais do que o dos outros poetas – e tornando-nos mais aptos a ler os dísticos -, nossas informações dependem principalmente das palavras masculinas. Nas *Heroides*, dependem de Homero, de Virgílio, de Eurípides. Enfim, de autores que compuseram obras elevadas.

Assim, a epístola de Penélope cumpre bem seu papel de programática: ela nos oferece uma heroína elevada, superior e, principalmente, mostra-nos como ler seus versos. E essa mulher, tão distante no tempo e no espaço literários, deixa clara a intenção de poder da palavra que quer convencer, mote principal das *Heroides*.

¹⁰¹ KENNEDY (1984), p. 421.

¹⁰² VERDUCCI (1985), p. 299.

2.4.5.2. *Sapho Phaoni*

Quem escreve esta epístola não é uma personagem mítica, mas uma *persona* histórica. Mas, como haveria de ser alguém significativo, trata-se de uma poeta e que, aqui, pode ser vista justamente como a personificação de Ovídio.

Ambos são ou estão preocupados com a teorização poética, com o papel da Elegia para falar sobre o sofrimento amoroso:

*Forsitan et quare mea sint alterna requiras
Carmina, cum lyricis sim magis apta modis.
Flendus amor meus est: elegiae flebile carmen;
Non facit ad lacrimas barbitos ulla meas. (5-8)*

Talvez perguntes por que meus versos são alternados, / quando sou mais apta ao modo da lira. / Meu amor é digno de ser chorado: a elegia é canto triste; / a lira nada faz por minhas lágrimas.

A Lírica, gênero a que se dedicava a poeta, era o canto eficaz produzido na presença do amado. Mas então Safo é abandonada e, no momento em que escreve a epístola, a poeta está só, triste, e, por isso, produzindo versos elegíacos.

[...] *Sappho desertos cantat amores* – (155)

Safo canta amores abandonados.

*Nec mihi, dispositis quae iungam carmina nervis,
Proveniunt; vacuae carmina mentis opus!* (13-14)

A mim não me aparecem versos que eu una a cordas ordenadas, / essas canções são obra de uma mente ociosa!

Sua intenção, com a epístola, é fazer com que Fáon retorne, ele que agora se encontra na Sicília e que ali é assediado por moças. Safo, ao longo de 220 versos, fala sobre sua vida, suas tristezas, mas, principalmente, comenta o fato de ter sido enganada e abandonada por alguém que tanto lhe havia prometido:

quae dicit vobis, dixerat ante mihi. (56)

o que ele diz para vocês, antes disse para mim.

*Cui colar infelix, aut cui placuisse laborem?
Ille mei cultus unicus auctor abes. (77-8)*

Para quem eu, infeliz, me enfeitarei, ou a quem este trabalho agradaria? /
Tu, motivo único do meu adorno, estás longe.

Non ut ames oro, verum ut amere sinas. (96)
Não te peço para que ames, mas que permitas ser amado.

*Scribimus, et lacrimis oculi rorantur abortis ;
adspice, quam sit in hoc multa litura loco! (97-8)*

Escrevo, e meus olhos estão banhados por lágrimas que correm; / vê:
quantas manchas existem neste papel!

Suas lágrimas mancham o papel para garantir a *fides* feminina – e isso é simplesmente um ardil: as marcas não estão ali por acaso. Apesar de se dizer verdadeira (em contraposição às mentiras masculinas), Safo deseja apenas atingir seu objetivo – ela é, principalmente, astuciosa. Como não bastam as palavras, ela diz, por exemplo, que chora e deixa as marcas no papel, a prova de seu sofrimento¹⁰³. Assim, seu expediente argumentativo tem base patética – ela abre mão de argumentos éticos para convencer sua audiência. Na verdade, então, ela comove seu público.

Safo - e Ovídio - escreve porque tem experiência. Ela já amou e ainda ama mas é, acima de tudo, escritora. A emoção, que deveria valer muito nessas epístolas, cede espaço ao engenho. Ela conhece o amor mas conhece, principalmente, a poesia. E assim, não mais necessita ser inspirada pelos deuses, pois tem a competência, a perícia. Domina a forma e o conteúdo. E se chama, no terceiro verso de sua epístola, *auctoris*:

An, nisi legisses auctoris nomina Sapphus.

A não ser que tivesses lido o nome da autora, Safo.

Mas autora de quê?

Segundo DEREMITZ, da própria Elegia. Safo se queixa e explica, como vimos, por que se voltou aos versos elegíacos. Dessa maneira, enquanto escrevia a epístola, codificou e teorizou a Elegia.

¹⁰³ E mais do que isso: lágrimas e abraços estão fora do contexto masculino convencional.

«Pour elle comme pour Nason, pouvoir aimer est donc la condition nécessaire et suffisante de la création élégiaque : et aimer sans retour, et en souffrir, c'est entrer en élégie. »¹⁰⁴

Por isso nos diz VERDUCCI :

“Sappho is revealed in the awkward process of metamorphosis, belatedly trying to adapt her art to the new demands of a genuinely flendus amor, a passion requiring sorrow.”¹⁰⁵

É como se pudéssemos ver a transformação da Lírica em Elegia. A poeta, que amava e era correspondida, escrevia lírica. A partir do momento em que passa a sofrer, vê-se capaz – ou porque sem outra possibilidade – de escrever Elegia. Sua lira não tem mais uso:

pectra dolore iacent muta, dolore lyra. (198)

meu plectro e minha lira jazem mudos por causa de minha dor.

Voltemos a VERDUCCI:

“Ovid, writing of Sappho’s fall into the fury and mire of human veins with sympathy and with malice, not only toys with the convention of artistic distance but strengthens it in the direction of its modern appearance: the instantiation of Life as Love.”¹⁰⁶

Safo escrevia poesia porque Fáon existia. Seu amor era, como para os gregos e também para os romanos, doença, um poder que enlouquecia, que roubava a essência do ser. Assim:

“She is trapped in the excesses of her feeling and argued into distortion by persuasion. She perceives wrongly because she feels too deeply. She cannot muster the detachment by which feeling too becomes fact, the facts of poetry.”¹⁰⁷

E esse excesso leva, poderíamos dizer, ao outro extremo. Não estaríamos mais, portanto, falando das origens da Elegia mas, sim, do fim da poesia. Safo não é

¹⁰⁴ DEREMITZ (2007), p. 49.

¹⁰⁵ VERDUCCI (1985), p. 151.

¹⁰⁶ *id.*, p. 148.

¹⁰⁷ VERDUCCI (1985), p. 173.

mais quem ela costumava ser e sua poesia, elegíaca, queixosa e uma tentativa de reaver seu amado, não consegue trazer Fáon de volta.

Assim, a poeta teria codificado, também, o fim do gênero elegíaco: sua epístola é, por fim, seu testamento, seu epitáfio, já que ela afirma que cometerá suicídio. Ela, mulher tomada pelo Amor, loucamente apaixonada por um outro, fora de si, está-se suicidando artisticamente. O passado já não lhe interessa, e o presente inexistente. O mundo da poesia desapareceu:

“If the subject of Heroides 15 is, in large, the failure of poetry, it must still be conceded that Ovid’s poem is a victory of conscious craft over its subject.”¹⁰⁸

Como nos diz FARRELL:

“This preoccupation with the relation between form, especially the elegiac form, and thematic content is utterly characteristic of Ovid, whose voice seems to speak through the persona of Sappho much more clearly than in any of his other heroines.”¹⁰⁹

Sem conseguir atingir seu objetivo, o de trazer Fáon de volta, a poesia falha - e encontra seu fim. Logo, não é coincidência que, ao final da epístola, tenhamos Safo, sem mais esperanças, pedindo para que seu amado, ao menos, escreva - ao contrário de Penélope, que queria que Ulisses fosse ao seu encontro. Assim, podemos inferir que Ovídio, em certa medida, tem consciência dos limites da *fides* na Elegia Erótica Romana.

2.4.5.3. Outras epístolas

Ao longo das outras treze epístolas por nós estudadas, é possível encontrar um pouco da sequência amorosa já encontrada na Elegia Erótica Romana: a declaração, o desejo, a intimidade, a celebração, o conflito, a ausência, o fracasso e o repúdio.¹¹⁰ Mas, obviamente, há indícios de que Ovídio continua preocupado em elevar o gênero da poesia que compõe - e, mesmo, em escrever sobre a poesia e sobre seu fim.

¹⁰⁸ *id.*, p. 156.

¹⁰⁹ FARRELL (1998), p. 333.

¹¹⁰ SHARROCK, A. p.

Os três primeiros textos das *Heroides*, por exemplo, vêm principalmente de Homero - sinal de elevação do gênero. Dessa forma, entramos no mundo da mitologia, de histórias épicas e trágicas – ainda que tenhamos pouca informação sobre a heroína, como é o caso de Briseida, autora da terceira epístola.

A partir do que conhecemos daquilo que acontece entre ela e Páris, podemos concordar logo de início com JACOBSON:

“Isolating out two facets of the Briseis tale which seemed to them [Romans] essential or most striking, the Romans made Briseis – or rather, the relationship between her and Achilles – their exemplum for 1) the power of love and 2) the love of a man for a social inferior.”¹¹¹

Briseida parece se encaixar perfeitamente no papel elegíaco – assim, como mais tarde, Ariadne. Não devemos nos esquecer nunca, entretanto, que, nas *Heroides*, quem causa o sofrimento é o homem.

Assim, em seu papel de mulher traída e abandonada, Briseida acusa Aquiles de tê-la entregado muito facilmente, de tê-la esquecido:

*Non, ego poscenti quod sum cito tradita regi,
Culpa tua est – quamuis haec quoque culpa tua est; (8 – 9)*

Não é tua culpa eu ter sido entregue tão rapidamente ao rei que me reclamava, / ainda que seja também tua culpa.

*Sed data sim, quia danda fui – tot noctibus absum
Nec repeto; cessas, iraque lenta tua est. (21-2)*

Mas fui dada porque deveria ser dada – há tantas noites estou ausente / e nem sou chamada de volta; demoras, e tua ira também é lenta.

Na tentativa de mostrar-se sincera, faz uso de estratégias - já que, como Safo, não se valerá apenas das palavras mas, também, das lágrimas que deixam marcas:

sed tamen et lacrimae pondera vocis habent. (4)
mas, enfim, as lágrimas possuem o peso da palavra.

¹¹¹ JACOBSON (1971), p. 336.

Podemos perceber que, apesar de participar de eventos épicos, Briseida possui apenas um ponto de vista, o elegíaco: em um momento de guerra, ela vê apenas seu amor, seu sentimento de ter sido traída por Aquiles – que, mais uma vez, como ela diz, tirou-lhe tudo. Já lhe tinha tirado a família e agora, deixa-a sem senhor.

Assim, a fim de reconquistar o amante, ela pede, entre os versos 113 e 122, que seu amado volte à guerra (para deixá-lo longe de outras mulheres, ela prefere vê-lo guerreando):

“A true puella of elegy would never want her lover to go off to war and fight. Briseis, however, must call upon war, the enemy of love, to re-establish her relationship with Achilles.”¹¹²

E, nesse momento, entendemos que Briseida não é uma *puella* tradicional. O que temos, na verdade, é o fim da Elegia – e não a retomada de um relacionamento. Já na terceira epístola da coleção, Ovídio nos mostra que se prepara para abandonar a Elegia Erótica Romana.

Entretanto, na epístola seguinte Dido retoma um papel elegíaco e pede para que Eneias pare de lutar¹¹³, que pare de procurar por novas terras – ele já encontrou Cartago, e uma rainha que o ama. Mas, se levamos em consideração suas próprias palavras, nem ela mesma acredita naquilo que escreve:

*Nec quia te nostra sperem prece posse moveri,
adloquor [...]. (4 – 5)*

Mas não porque você possa ser tocado pela minha súplica / converso com você [...]

Ainda que retomando uma personagem romana, e não mais grega, Ovídio mantém-se no gênero Épico. E nos dá uma Dido que, como Briseida, chora – agora suas lágrimas não caem no papel, e sim, mais dramaticamente, na lâmina que vai matá-la. E tudo, todo seu sofrimento, sua solidão – como não poderia deixar de ser –

¹¹² JACOBSON (1971), p. 352.

¹¹³ Laudamia pedirá a mesma coisa para Protesilau: “*bella gerant alii; Protesilaus amet!*” (84) “que outros façam a guerra; que Protesilau ame!”.

deve-se ao fato de ter acreditado em Eneias, alguém que ela diz não merecer sua confiança:

*Certus es ire tamen miseramque relinquere Dido,
atque idem venti vela fidemque ferent? (7-8)*

Entretanto estás decidido a ir e também a abandonar a infeliz Dido, / assim como os mesmos ventos (estão decididos) a impelir as tuas velas e tuas promessas?

iustior est animo ventus et unda tuo. (44)
o vento e a onda são mais justos que teu caráter.

protinus occurrent falsae periuria linguae, (67)
sem interrupção juramentos de falsas palavras apresentar-se-ão.

*omnia mentiris, neque enim tua fallere lingua
incipit a nobis, primaque plector ego. (81- 2)*

fingirás tudo, e nem, com efeito, tua língua começa por mim / a enganar, nem eu sou a primeira a ser castigada.

*Si quaeras, ubi sit formosi mater Iuli -
occidit a duro sola relicta viro! (83-4)*

Se buscas onde está a mãe do formoso Iulo - / morreu, abandonada sozinha pelo marido cruel.

Eneias é duro, insensível, rude! E mente, e faz com que Dido se diga *miseram* nos versos 7 e 98. Até aqui, portanto, Elegia Erótica, ainda que com os papéis trocados. Ao final da epístola, ela, cansada de sofrer, deixa pronto o epitáfio a ser escrito em sua tumba: ele, Eneias, é a causa de sua morte:

*Praebuit Aeneas et causam mortis et ense;
ipsa sua Dido concidit usa manu. (195 – 6)*

Eneias forneceu tanto a causa da morte quanto a espada; / Dido sucumbiu servindo-se de sua própria mão.

Mais uma vez, as palavras sinceras, tidas como verdadeiras, são escritas – seja em uma epístola, seja em uma lápide. Por isso, Fílis, abandonada por Demofonte

- a quem ela, como Dido em relação a Eneias, recebeu em suas terras -, imagina os dizeres para uma estátua, no meio da cidade de seu amado:

Hic est, cuius amans hospita capta dolo est. (74)

É este (aquele) cuja amante estrangeira foi seduzida com dolo.

Enone também confiou nas promessas de Paris, daquela vez escritas em um tronco de árvore:

*Cum Paris Oenone poterit spirare relictæ,
Ad fontem Xanthi versa recurret aqua. (29 – 30)*

Se Páris puder respirar estando Enone longe, / a água do Xanto voltará para a nascente.

As falsas promessas masculinas e as queixas em relação a elas aparecem em praticamente todas as epístolas:

*Demophon, ventis et verba et vela dedisti;
vela queror reditu, verba carere fide. (II, 25 – 6)*

Demofonte, deste palavras e velas aos ventos; / lamento que as velas não voltem, que as palavras careçam de boa fé.

credidimus blandis, quorum tibi copia, verbis; (II, 49)
acreditei nas palavras agradáveis, as quais tinhas em abundância.

sum decepta tuis et amans et femina verbis. (II, 65)
fui enganada por tuas palavras e amo e sou mulher.

*Heu !vUbi pacta fides? Ubi conubialia iura
faxque sub arsueros dignior ire rogos? (VI, 41 – 2)*

Ah! Onde está a boa fé ajustada? Onde estão as promessas matrimoniais / e o facho nupcial mais digno de espalhar-se sob minha pira funerária?

*Mitius inveni quam te genus omne ferarum;
Credita non ulli quam tibi peius eram. (X, 1- 2)*

Mais afável encontrei todas as raças de animais; / em nenhuma delas era pior acreditar do que em ti.

*dextera crudelis, quae me fratremque necavit,
et data poscenti, nomen inane, fides ! (X, 115 – 6)*

a cruel mão direita, que matou a mim e a meu irmão, / e a promessa -
palavra sem consistência – dada a meu pedido.

orsus es infido sic prior ore loqui : (XII, 72)
começaste a falar primeiro, assim com palavras em que não se pode
confiar.

vidi etiam lacrimas – sua pars et fraudis in illis. (XII, 91)
vi até lágrimas – e também a parte delas na fraude.

Não é coincidência o fato de os exemplos diminuïrem conforme nos encaminhamos para a epístola de Safo – parece-nos que o amor vai deixando de ser o tema principal: Medeia preocupa-se com vingança, Hipermnestra, com o cumprimento de seus deveres para com o pai e Ariadne, com o mostrar-se sofrendo. A Elegia Erótica vai cedendo espaço uma vez que o Amor vai acabando.

Se nos voltarmos para o texto de Laudamia, a décima-terceira epístola, encontraremos novamente uma leitura em relação ao poder da palavra:

“... in the Ovidian corpus, reading and writing are dangerous if not done with great care. [...] Laodamia’s suspicious nature leads her to create by her very words the situation she most fears.”¹¹⁴

Ao escrever sobre seu medo, sobre a morte do primeiro homem que pisasse em solo inimigo, Laudamia mostra a força que têm suas palavras¹¹⁵. Ela fala sobre o tropeço do marido indicando mau agouro e de tudo aquilo que poderia acontecer com ele. Mas, principalmente, ela mantém uma imagem de cera de Protesilau.

A cera, material usado para a escrita, especialmente de cartas, servia também para a mágica. Fazendo as vezes de uma feiticeira, como Medeia, Laudamia parece confundir-se: uma imagem celebra os vivos mas, também, os mortos.

Ainda de acordo com FULKERSON, um poema é, assim, um encantamento, e o vate é um poeta e um profeta.¹¹⁶ Escrevendo, ela mata o marido. Não

¹¹⁴ FULKERSON (2002), p.61.

¹¹⁵ Tanto é assim que Cánace diz para Macareu: *Mortua, crede mihi, tamen ad tua verba revixi : / et positum est uteri crimen onusque mei. (63 – 4).*

¹¹⁶ FULKERSON (2002), p. 66.

nos esqueçamos que sua descrição – andando descalça, com o cabelo despenteado e as roupas soltas – representa uma mulher que sofre e, ainda, uma mulher realizando feitiços.

O encantamento é assunto também nas cartas de Hipsípila e de Medeia a Jasão. Caso único na coleção, um mesmo homem recebe duas epístolas – e, assim, mais uma vez, em Ovídio, a intertextualidade se faz presente. Aqui, não há como se ler um poema sem pensar necessariamente no outro.

Nos dois textos, entretanto, pouco se fala de amor. No de Hipsípila, por exemplo, o assunto dominante não é Jasão, mas a própria Medeia.

O mais interessante, na verdade, é que, se Ovídio utilizou como textos-fonte a *Argonáutica* de Apolônio de Rodes e *Medeia*, de Eurípides, pouco sua personagem poderia saber sobre a nova mulher de Jasão. A epístola acaba por fazer sentido porque conhecemos a história por completo – e podemos, dessa forma, perceber as ironias ovidianas.

Assim, segundo VERDUCCI, por tratar mais do ódio do que do amor que diz sentir por Jasão, Hipsípila é diferente das outras mulheres das *Heroides*:

“Hypsipyle moves from proud and scornful anger to the depths of violence and hate. In this she is unique among Ovid’s heroines.”¹¹⁷

E ainda:

“... the Medea created by her own impetuous, ungoverned hatred is a figment of what she, Hypsipyle, is.”

Assim, a verdadeira Medeia da coleção – que preenche a ideia que temos de alguém em busca de vingança – é Hipsípila. E, dessa forma, volta, novamente, a ideia das *Heroides* como textos sobre a condição feminina, uma forma de entender o que pensam essas mulheres ou as mulheres em geral.

E retorna, também, a importância do *ingenium* e da habilidade de Ovídio em construir as duas epístolas de forma interligada: porque conhecemos a história das duas personagens, não se pode ler o poema de Medeia sem ter o de Hipsípila em mente.

¹¹⁷ VERDUCCI (1985), p. 62.

Medeia, na décima segunda epístola da coleção, tampouco parece falar sobre amor. Ela produz um texto sem esperanças de persuadir o marido. O que ela faz, então, é recriar-se, rememorar os acontecimentos – não à toa a palavra central do primeiro verso é *memini*. Ela se reconstrói no passado levando em consideração quem ela é no presente:

*Tunc ego te vidi, tunc coepi scire, quid esses;
Illa fuit mentis prima ruina meae. (31 -2)*

Então, eu mesma te vi; então comecei a saber quem eras; / essa foi a primeira desventura do meu espírito.

Quando o viu, ela não sabia qual seria seu destino. Sabe-o agora, que está só. E os dois não estão mais juntos justamente porque não mais dividem o mundo e a linguagem do amor.

O último casal que parece ainda estar apaixonado é formado por Cánace e Macareu, e ela fala sobre seu amor na décima primeira epístola das *Heroides*:

*Ipsa quoque incalvi, qualemque audire solebam,
nescio quem sensi corde tepente deum.
Fugerat ore color; macies adduxerat artus;
sumebant minimos ora coacta cibos;
nec somni faciles et nox erat annua nobis,
et gemitum nullo laesa dolore dabam. (25 – 30)*

Eu mesma também ardia; e senti, no meu coração abatido, o deus, que conheço apenas tal qual estava acostumada a ouvir que ele era. / A cor me havia fugido do rosto; a magreza contraía os membros; / minha boca, contra a vontade, recebia algum alimento; / o sono não me era fácil e a noite durava um ano, e eu gemia, ferida por dor alguma.

Ovídio, como é de seu costume, repete uma cena por ele mesmo usada - o próprio eu elegíaco de *Amores* sofre assim no segundo poema do primeiro livro. O poeta, entretanto, está mais interessado em mostrar por que Cánace merece um lugar nas *Heroides*:

“What is really important for him [Ovid] to show is a strong but unlucky love, which ended in catastrophe, in Canace’s and her baby’s death,

because of the cruelty of Aeolus. He foregrounds her bitterness towards her father and her sorrow towards her baby. In this way Canace is proved a tragic figure, a real heroine deserving her place in the collection."¹¹⁸

Outra epístola voltada para a questão da escrita e, mais especificamente, da recepção, é a de Hipermnestra para Linceu. Presa pelo pai em seu quarto e com uma espada na mão por ele enviada (para que ela, suicidando-se, apagasse a vergonha de ter engravidado), ela escreve para o amado. O remetente, contudo, é também, Danau, seu pai. Como conseguiria Hipermnestra fazer chegar a epístola a seu irmão se está enclausurada? Seu pai, provavelmente, lerá o poema – e, assim, ela não fala apenas de amor, mas de *pietas*: ela tentou obedecer ao pai, e não atingiu o objetivo porque o pedido paterno se referia a matar alguém, seu marido:

*Clausa domo teneor gravibusque coercita vinclis;
est mihi supplicii causa fuisse piam.
Quod manus extimuit iugulo demittere ferrum,
sum rea ; laudarer, si scelus ausa forem. (3 – 6)*

Sou mantida encerrada em casa e presa com pesadas correntes; / e a causa do meu suplício é que fui piedosa. / Porque minha mão receou cravar a espada na sua garganta, / sou culpada; seria louvada se tivesse sido perversa.

[...] *non est, quam piget esse, pia.* (14)

[...] não é piedosa quem se arrepende de sê-lo.

*Non ego falsa loquar: ter acutum sustulit ense,
ter male sublato reccidit ense manus.
Admovi iugulo – sine me tibi vera fateri! –
admovi iugulo tela paterna tuo;
sed timor et pietas crudelibus obstitit ausis,
castaque mandatum dextra refugit opus. (45 – 50)*

Que eu mesma não minta: três vezes a mão elevou a espada afiada, / três vezes, miseravelmente com a espada levantada, caiu. / Aproximei-me da garganta - deixa-me confessar-te a verdade! - / aproximei-me da tua garganta com a arma paterna; / mas o temor e a piedade opuseram-se a mim, ousada cruel, / e a casta mão direita recusou-se à obra encomendada.

Femina sum et virgo, natura mitis et annis! (55)

Sou mulher e donzela, doce de natureza e de idade !

¹¹⁸ PHILLIPIDES (1996), p. 439.

Escrevendo dessa forma, é como se Hipermnestra tivesse consciência dos problemas de transmissão. Não falando do amor que sente pelo irmão, mas da sua relação com o marido, e mesmo de sua tentativa de obediência, a heroína tenta evitar sua morte. Mas, como sabemos, seu irmão chega tarde demais – o pai os perdoa, mas ela se mata antes que ele consiga avisá-la. Ironia dramática:

*“[...] the letter’s apparent ineffectiveness (vis-à-vis Lynceus) and its potencial persuasiveness (vis-à-vis Danaus). [...] Hypermestra’s letter is in fact not only rhetorically effective, but also skillfully executed within the limits of her situation: it is continuously and diligently structured to be thoroughly ambiguous, in order to appeal to each of its two potential readers”.*¹¹⁹

Outra epístola que trata da transmissão é a de Ariadne. A décima elegia da coleção é, durante todo o tempo, uma paródia (da mesma maneira como trechos de outros poemas do livro também o são). O de Ariadne, contudo, é algo extremamente delicado:

*“Of the legendary heroines of ancient Greece and Rome who pen Ovid’s fictive epistles, one, not the freshly canonized Dido nor the perennially ferocious Medea, were so invitingly and so dangerously publica materies as was golden-haired Ariadne.”*¹²⁰

Horácio havia falado sobre com tratar *publica materies*. Ovídio, então, nessa epístola, opta por fazer uma grande paródia, e podemos pensar que um dos textos em que ele se apoiou para conseguir tal feito foi o poema 64 de Catulo.

Ele começa, assim, por escolher um modelo de heroína abandonada, *multa querens* e *multa flens*. A partir daí, tudo é excesso: seus cabelos despenteados, seus sofrimento, o castigo físico que ela mesma se impõe... Ariadne parece menos preocupada com Teseu do que com sua situação.

*Protinus adductis sonverunt pectora palmis,
utque erat e somno turbida, rupta coma est.* (15 – 16)

Sem interrupção meu peito retumbava com minhas palmas severas, / e meu cabelo estava roto como fica perturbado por causa do sono.

Haec ego; quod voci deerat, plangore replebam;

¹¹⁹ FULKERSON (2003), p. 138.

¹²⁰ VERDUCCI (1985), p. 244.

verbera cum verbis mixta fuere meis. (37 – 38)

Aqui estou; o que faltou à voz, enchia com pancadas; / os açoites estavam misturados às minhas palavras.

*Adspice demissos lugentis more capillos
et tunicas lacrimis sicut ab imbre gravis.* (137 – 138)

Olha meus cabelos, loucamente caídos como os de uma carpideira / e a túnica, pesada de lágrimas como de chuva.

*Has tibi plangendo lugubria pectora lassas
infelix tendo trans freta lata manus;
hos tibi – qui superant – ostendo maesta capillos!* (145 – 147)

Eu, infeliz, estendo-te minhas mãos fatigadas, por terem batido no peito em luto, além do amplo mar; / triste, mostro-te estes cabelos que me restaram.

Ao falar sobre os perigos que pode enfrentar, ela cita numerosos animais, como se já os tivesse listado. Começa a sofrer assim que acorda, sem mesmo saber exatamente o que aconteceu ao amado. Ao mencionar a cama em que ambos dormiam, não o faz como outras *puellas*, para quem o quarto era local privado: a cama de Ariadne e de Teseu ficava ao ar livre, e sofria as intempéries da chuva e dos ventos! Além disso, a heroína fala com a própria cama:

*“pressimus,” exclamo, “te duo – redde duos!
Venimus huc ambo; cur non discedimus ambo?
Perfide, pars nostri, lectule, maior ubi est?”* (vv. 56 – 58)

Exclamo: “éramos dois a pressionar-te – devolve-me dois!” / Ambos viemos aqui. Por que não nos afastamos ambos? Pérfido pequeno leito, onde está a maior parte de mim?

Assim, de acordo com VERDUCCI:

“One imagines Ariadne ingenuously trying to suffer, counting off horrors on the fingers of her hand.”¹²¹

Como conseguir acreditar em seu sofrimento? Ovídio queria que acreditássemos que a heroína sofria? Ou queria que prestássemos atenção a seu

¹²¹ VERDUCCI (1985), p. 275.

ingenium, ao modo de construção do poema? Se não isso, como, em uma ilha, isolada da família e de qualquer outra pessoa, Ariadne faria chegar a epístola àquele que a traiu? Devemos ler as *Heroides* como poemas repetitivos, que não comovem e que carecem de *fides*? Ou como elegias elevadas, que se prestam a criar melhores leitores, como diz DURLING:

*“While it had been the intent of earlier elegists to achieve an effect of sincerity, Ovid deliberately plays with the conventions in such a way as to emphasize the pretence involved in his assumption of the various roles.”*¹²²

Podemos, até, pensar em sua produção última, suas cartas quando da *relegatio*. São elas prova daquilo que ele sentia? Provas sinceras? Acreditamos que não. Há, ali, poemas e, então, preocupados com a construção poética. Mesmo – e principalmente – sua autobiografia, *Tristes* IV.10, é escrita para se tornar literatura. Não se deve tomá-la como História.

Ovídio reescreveu – seus próprios poemas, suas próprias histórias, os poemas e as histórias de outros poetas. E nessas re-escrituras, deu nova dimensão ao que já se conhecia. O que começou como convenções explícitas em *Amores* tornou-se elegia sob um outro ponto de vista, o feminino. O cenário não era o mesmo, a mitologia passou a ser usada com outros fins, e o poeta deu-nos mais armas para lermos a Elegia Erótica Romana:

*“At a more specific level, Ovid often recasts his writing by incorporating it into a subsequent work. Recycling of this kind is not the result of flagging inspiration: part of its attraction surely lay in giving existing material a new meaning by placing it in a new context.”*¹²³

E, a partir deste ponto, o elemento didático, que de alguma forma já era inerente ao gênero a que Ovídio se dedicava – com sua preocupação com os eventos da vida amorosa -, vem a ser primordial no próximo passo no caminho do poeta, a *Ars Amatoria*. Ovídio, que controla o verbo, com o verbo agora vai controlar o amor.

¹²² DURLING (1958), p. 157.

¹²³ TARRANT (2006) in HARDIE (2006), p. 28.

CAPÍTULO 3

A ELEGIA DIDÁTICA

3.1. *Ars amatoria*

[...] *ego sum praeceptor Amoris.*

Ars amatoria. I, 17.

[...] eu sou o preceptor do Amor.

*Quod licet, aut artes teneri profiteamur Amoris –
ei mihi, praeceptis urgeor ipse meis !*

Am. II. 18, 19 - 20

Faço o que é possível, ou divulgo as artes do terno Amor – /
ai de mim, atormentado pelos meus próprios preceitos!

Ovídio ensinou os homens a soltar o suspiro adequado e, as mulheres, a recebê-lo; ensinou os homens a saber o momento propício para a conquista e, as mulheres, a oferecê-lo.

Não seria incorreto dizer que tal afirmação pode ser empregada aos *Amores*, livros do poeta compostos por elegias eróticas dedicadas, muitas vezes, à ligação do eu-elegíaco com sua Corina – pois já aí nesses poemas encontramos as aventuras dos amantes e as figuras do amante e da *lena*, que tudo sabiam sobre o amor e tinham autoridade, portanto, para dele falarem.

Entretanto, acreditamos que tal ideia seja mais bem aplicada a um outro livro de Ovídio, a *Ars amatoria*. E por quê?

Porque, na *Arte de Amar*, Ovídio (assumindo, então, o papel de *praeceptor amoris*) adota explícita e ironicamente o gênero didático - ainda que

escrevendo em dísticos¹²⁴, e não em hexâmetros datílicos, como seria esperado – e tem como propósito (de acordo com seus primeiros versos) ensinar os mais jovens a amar – afinal de contas, ele, o mestre, é alguém com experiência no assunto, isto é, passou por situações (felizes e infelizes) com sua amada. E qual é essa experiência? Como não poderia deixar de ser, a literária e, mais especificamente, a dos *Amores*.

Ovídio redefine mais uma vez, agora com a *Ars*, a estrutura do gênero elegíaco: ele não mais nos coloca, como antes, na posição de espões ou cúmplices de suas aventuras, mas na de “recipientes dos seus conselhos”¹²⁵; a alegada autoridade (literária) de sua personagem nos vem, coerentemente, de sua experiência (fictícia), e o assunto do qual trata, tido por muitos como trivial, torna-se mais interessante justamente porque não parece (ou realmente não é) passível de ser sistematizado:

“[...] love - traditionally regarded by the Romans as a relatively trivial and non-serious subject – is an amusingly incongruous theme when expounded in the elevated and sententious manner proper to the didactic praeceptor.”¹²⁶

Assim, o que temos, mais uma vez, é uma paródia ovidiana:

“The irony of the parody is intensified by the fact that the traditionally ungovernable passion which the magister claims to have reduced to system is no longer the very serious matter involving the entire existence, the status in society [...] but the sophisticated pursuit of pleasure.”¹²⁷

E essa busca do prazer, esses ensinamentos sobre como seduzir (e não necessariamente sobre como amar) são feitos por um professor que se denomina, também, *artificem* (I, 7) - ou seja, alguém que exerce uma arte mas que é, ainda, engenhoso, artificioso. Dessa forma, podemos entender que o poeta tenta, a todo momento, nos enganar, assim como ele diz para o homem enganar a *puella*: não à toa, a

¹²⁴ CONTE (1989) afirma que o fato de Ovídio não ter escrito em hexâmetros mostra que não se trata de um poema didático convencional, mas sim o fruto de um experimento cuidadosamente preparado. (p. 457)

¹²⁵ SHARROCK (2005) in HARDIE (2005), p. 159.

¹²⁶ GALE (2005) in GALINSKY (2005), pp. 109 – 110.

¹²⁷ DURLING (1958), p. 158.

conquista é chamada, por ele, em *Ars* III, 809, de *lusus*. Não devemos, portanto, nos fiar naquilo que o *praeceptor – artificex* diz. E de acordo com DURLING:

“ [...] while it had been the intent of earlier elegists to achieve an effect of sincerity, Ovid deliberately plays with the convention in such a way as to emphasize the pretence involved in his assumption of the various roles.”¹²⁸

A Didática de Ovídio finge querer ensinar e o que o leitor desse texto ovidiano consegue aprender é, nas palavras de SHARROCK:

“ [...] the reader cannot really learn how to control love, but he might learn love’s discourse.”¹²⁹

Em *Amores*, quando o poeta falava sobre a *puella*, falava também sobre a Elegia Erótica; em *Ars*, da mesma forma, discute a conquista, o amor e, ainda, o discurso elegíaco: ensinar a amar é ensinar a ler Elegia.

Neste capítulo, então, veremos alguns detalhes sobre os gêneros elegíaco e didático, sobre como Ovídio foi criando suas ironias na *Ars amatoria* e, principalmente, construindo-nos como leitores e, por que não, como amantes em um gênero elevado.

3.1.1. O Gênero Didático

O gênero didático é o gênero que ensina e trata, principalmente, de temas técnicos ou filosóficos: pesca, caça, medicina, astronomia, agricultura, filosofia... Composto em hexâmetros datílicos, apresentava certa direta com a Épica, e para isso colaboravam ainda a linguagem empregada (elevada) e algumas características de construção, como o uso de símiles e digressões.

¹²⁸ DURLING (1958), p. 157.

¹²⁹ SHARROCK (2005) in HARDIE (2005), p. 160.

Entretanto, havia fatores que os diferenciavam, tais como o tamanho do poema (o didático tendia a ser mais curto) e o público pressuposto. A Épica era endereçada a uma audiência não específica, enquanto que a poesia didática direcionava os ensinamentos de um mestre a alguém determinado (o que, obviamente, era apenas uma convenção).

Os Trabalhos e os Dias, de Hesíodo, era a obra tida como modelo pelo poetas. A autoridade para tratar do assunto vinha das Musas e a preocupação moral se fazia presente: a receita de sucesso do discípulo estava baseada nos conhecimentos práticos da agricultura e, também, na sabedoria (diligência e justiça eram tão importantes para se ter uma boa colheita quanto as técnicas do campo¹³⁰).

Mais tarde, os alexandrinos continuaram a escrever poesia didática, mas sua intenção não era necessariamente apenas ensinar seus leitores¹³¹: eles queriam a elegância de seus versos reconhecida. Arato nos deixou *Phaenomena*, sobre estrelas e constelações e previsão do tempo. Nicandro, por sua vez, preocupou-se com plantas e animais venenosos em *Theriaca* e *Alexipharmaca*.

Em Roma, os primeiros poemas didáticos foram traduções de textos gregos. Já o passo decisivo foi tomado por Lucrécio, com seu *De Rerum Natura*, inspirado pelos escritos de Epicuro (341 – 270 a.C)¹³² e publicado, em 56 a.C, por Cícero.

Em *Da natureza das coisas*, o poeta latino está preocupado em explicar a importância de cada aspecto da vida do mundo e do homem, e em convencer o leitor da validade da doutrina de Epicuro por meio de argumentos lógicos e de provas¹³³ - o filósofo quis “demonstrar que a felicidade do homem reside no prazer e que consiste na ausência de dor para o corpo (*aponia*) e de perturbações para a alma (*ataraxia*)”¹³⁴.

Lucrécio dividiu sua obra em seis livros, e aí falou de átomos, de partes da matéria, da mortalidade do mundo e do movimento das estrelas. É interessante a forma como Lucrécio, no livro quatro, fala sobre o amor: uma ilusão perturbadora – e que, segundo ele, devia ser evitada, já que não justificada pelos ditames da natureza.

¹³⁰ GALE (2005) in GALINSKY (2005), p. 103.

¹³¹ O poeta alexandrino não mais se via como um sábio inspirado pelas Musas ou pelos deuses. Seu conhecimento vinha dos livros, das bibliotecas e era retrabalhado em versos.

¹³² Antes dele, temos poemas de Ênio, *Evhemerus* e *Epicharmus*, e de Ácio, *Pragmatia*.

¹³³ CONTE (1994), p. 166.

¹³⁴ CARDOSO (2003), p. 104.

*“Lucretius’ treatment of love seems to respond directly to the themes and language of Hellenistic and contemporary Roman love-poetry, de-romanticizing such clichés as Cupid’s arrows or the flames of passion by applying them with rigorous ‘scientific’ accuracy to psychological processes.”*¹³⁵

Ainda que muito rapidamente, chegamos a Virgílio e a Ovídio que, de alguma forma, vão responder justamente aos desafios do poema de Lucrécio.

Os quatro livros das *Geórgicas*, compostos entre 37 e 30 a.C, cantam a terra e os encantos da vida rural – talvez incentivando o retorno ao campo de milhares de desempregados que povoavam a cidade – e procuram a elegância dos helenísticos. Trazem, ainda, informações baseadas em livros e enfatizam o valor do trabalho e da *pietas*. Mas, acima de tudo, refletem sobre a própria importância enquanto poema didático:

*“Didactic poetry is intensely concerned from an early date about its own status in relation to that of heroic epic, and employs a number of techniques and stylistic features that might be regarded as characteristics of epic in general.”*¹³⁶

E é essa autoridade didática que se encaixa perfeitamente nos poemas de Ovídio e em sua preocupação em ascender genericamente. Tendo produzido *Elegia Erótica* (que retratava um mundo indefinido, metade romano e metade helenístico), e as epístolas das heroínas (já a caminho da ascensão genérica, visto que há uma alteração na posição do mito), o poeta vai se aventurar, agora, mesmo que em dísticos elegíacos, em um gênero elevado, irmão da *Épica*.

3.1.2. A didática elegíaca e a ovidiana

A elegia didática já aparece, ainda que timidamente, em poemas de Tibulo e de Propércio:

¹³⁵ GALE (2005) in GALINSKY (2005), p. 105.

¹³⁶ *id.*, p. 101.

:
“*O fuge te tenerae puerorum credere turbae:
Nam causam iusti semper amoris habent.* (Tib. I.4, 9 – 10)

Evita acreditar na terna turba dos meninos: / eles nem sempre têm motivo de um justo amor.

*Sed ne te capiant, primo si forte negabit,
taedia; paulatim sub iuga colla dabit:
longa dies homini docuit parere leones,
longa dies molli saxa peredit aqua;* (Tib. I.4, 15 – 18)

Mas, em primeiro lugar, que o tédio não se apodere de ti / se por acaso receberes um não; paulatinamente ele dar-se-á por vencido sob jugo: / um longo dia ensina os leões a obedecer ao homem, / em um longo dia a água brandamente corrói as pedras.

*Et simulare uirum pretium facit; utere causis:
maior dilata nocte recurret amor.
Si tibi forte comas uexauerit, utilis ira:
post modo mercata pace premendus erit.
Denique, ubi amplexu Venerem promiseris empto,
fac simules puros Isidis esse dies.* (Prop. IV. 5, 29 – 34)

E fingir para o marido tem seu prêmio: usa de pretextos: / o amor vem mais forte na noite prolongada. / Se por acaso ele desarrumou teus cabelos, a ira será útil: / ele logo irá negociar a paz. / Por fim, quando ele tiver comprado um abraço e tu tiveres prometido Vênus, / finge que esse é um dia puro de Ísis.

Em *Amores*, podemos destacar I.4 e I.8:

*Quae tibi sint facienda tamen cognosce, nec Euris
Da mea nec tepidis verba ferenda Notis!
Ante veni, quam vir – nec quid, si veneris ante,
possit agi vídeo; sed tamen ante veni.
Cum premet ille torum, vultu comes ipsa modesto
ibis, ut accumbas – clam mihi tandem pedem!
Me specta nutusque meos vultumque loquacem;
excipe furtivas et refer ipsa notas.
Verba superciliis sine voce loquentia dicam;
verba leges digitis, verba notata mero.
Cum tibi succurret Veneris lascivia nostrae,
purpureas tenero pollice tange genas.
Siquid erit, de me tacita quod mente queraris,
pendeat extrema mollis ab aure manus.
Cum tibi, quae faciam, mea lux, dicamve, placebunt,*

versetur digitis anulus usque tuis.
Tange manu mensam, tangunt quo more precantes,
optabis merito cum mala multa viro. (Am. I. 4, 11 – 28)

Entretanto, aprende aquilo que deve ser feito, e não dá / minhas palavras ao Euro ou ao tépido Noto. / Chega antes do teu marido – não vejo o que pode ser feito se chegares antes / mas, de qualquer modo, chega antes. / Quando ele sentar-se sobre o leito, tu mesma, com o ar modesto, / te sentarás ao seu lado – às escondidas, toca meu pé! / Olha para mim, para meus movimentos e a linguagem do meu rosto; / Observa meus sinais furtivos e os reproduza.

Qui dabit, ille tibi magno sit maior Homero;
crede mihi, res est ingeniosa dare.
Nec tu, siquis erit capitis mercede redemptus,
descipe; gypsati crimen inane pedis.
Nec te decipiant veteres circum atria cerae.
tolle tuos tecum, pauper amator, avos! (Am. I. 8, 61 – 66)

Que aquele que dá (presentes) seja maior que o grande Homero; / crê em mim, dar é algo engenhoso. / E tu, não despreza alguém salvo com o preço da liberdade; / o pé com marca de giz é crime vão. / E que (as imagens) de cera dos antepassados em volta do átrio não te enganem. / Leva teus avós contigo, amante pobre!

Como diz WHEELER:

“The role of praeceptor amoris is seen in its fullest development in Ovid’s Ars Amatoria. But the Ars Amatoria, like so much else in the work of that facile poet, was only the expansion and development to more definite form of an element already present in Roman elegy.”¹³⁷

E esse desenvolvimento se dá, primeiramente, em relação à forma como o poeta nos apresenta o *praeceptor*. Este, como no caso dos alexandrinos, não é inspirado pelas musas – aqui, porque pode contar com sua própria experiência. E, assim, Ovídio estabelece com seus leitores/discípulos a *fides*, tão importante para que os objetivos do poema sejam atingidos.

Usus opus movet hoc: vati parete perito; (A. A. I, 29)

A experiência inspira esta obra: obedeça ao douto vate.

¹³⁷ WHEELER *apud* DURLING (1958), p. 158.

Além disso, para ele, a paixão, mesmo que doença incurável, pode ser sistematizada¹³⁸:

“[...] whereas passion is for Lucretius an encumbrance of which we must strive to divest ourselves, and for Virgil a problem that threatens any attempt to impose order and control on nature or human society, Ovid implies that our emotions can and should be controlled and civilized.”¹³⁹

E isso porque, como encontramos em seus versos, ele é capaz de controlar o próprio Cupido:

*Ille quidem ferus est et qui mihi saepe repugnet;
sed puer est, aetas mollis et apta regi. (A. A. I, 8 – 9)*

Na verdade, ele é duro e frequentemente resiste a mim; / mas é uma criança, e sua idade é terna e apta para ser controlada.

Um ponto que não pode ser esquecido: se ele consegue controlar o amor, Cupido - e essa arte - é porque está na cidade, um local civilizado, longe de florestas onde a paixão não segue regras. A *urbs*, além de possuir vários tipos de *puellas*, e para todos os gostos, é o ambiente perfeito para alguém que diz ser o amor algo sistematizável. E como diz DURLING :

“The comic juxtaposition which we find in these vaunts of the praeceptor is one of the basic comic devices of the poem. The citation of heroic and mythological precedents for each of the precepts is a delightful parody of pedantry, and involves reducing the heroes and gods to the level of the Roman demi-monde.”¹⁴⁰

Podemos, dessa forma, levar a sério a *Ars*, um poema que põe regras para a conquista amorosa, que usa a mitologia como argumento para provar opiniões e

¹³⁸ Voltaremos a este ponto quando estivermos falando de *Remedia Amoris*.

¹³⁹ GALE (2005) in GALINSKY (2005), p. 110.

¹⁴⁰ DURLING (1958), p. 160.

que coloca deuses para servir de desculpa aos amantes? Ou pensamos ainda como KENNEDY, que afirma¹⁴¹:

“(...) the examples of Lucretius and Ovid to illustrate a distinction (...) between “formal” didacticism (“purporting to be intended to instruct”) and “final” didacticism (“intended to instruct”).”

A partir da próxima seção, trataremos mais especificamente de alguns trechos da *Ars amatoria*. Pretendemos mostrar como, por meio da ironia e da revelação de normas literárias, o poeta faz alusões ou paródias de textos didáticos (como as *Georgica* e a *Ars Oratoria*), da retórica e, especialmente, da própria Elegia Erótica.

3.2. *Ars amatoria I e II*

*Siquis in hoc artem populo non novit amandi,
Hoc legat et lecto carmine doctus amet.
Arte citae veloque rates remoque moventur,
Arte leves currus: arte regendus amor.
Curribus Automedon lentisque erat aptus habenis,
Tiphys in Haemonia puppe magister erat:
Me Venus artificem tenero praecepit Amori;
Tiphys et Automedon dicar Amoris ego. (A. A. I, 1 – 8)*

Se algum destes cidadãos não conhece a arte de amar, / que leia este poema e, com ele lido, seja douto e ame. / Por meio da arte as embarcações ligeiras são impelidas pelo remo e pela vela, / por meio da arte, os carros leves: o amor deve ser governado pela arte. / Automedonte era apto aos carros e às rédeas flexíveis, / Típhys conduzia a nau aemônia: / Vênus me encarregou, artífice, do tenro Amor; / que eu seja chamado Típhys e Automedonte do Amor.

Logo nos primeiros versos da *Ars amatoria*, o *praeceptor* diz qual o objetivo de seu livro – ensinar a arte de amar. Faz uso, ainda, do que será muito comum e útil ao longo do poema, a comparação dessa arte erótica com outras: caçar, navegar, conduzir as carruagens, pescar, plantar. Para ele, amar (ou conquistar) é apenas mais uma técnica a se dominar – e ele tanto sabe amar que a própria Vênus entregou-lhe Cupido.

Na verdade, o que temos aqui é a primeira ironia da *Ars*:

¹⁴¹ KENNEDY (2000), p. 159.

“Indeed, the boast of controlling Cupid is, in its ironic exaggeration, a way of suggesting the poet’s technical control of the poem, since it focuses our attention on the verbal wit.”¹⁴²

O preceptor quer, na verdade, mostrar que controla o amor e que controla, principalmente, as palavras – como Ovídio já havia feito nos seus livros anteriores. O amor, visto como doença irreprimível, é sistematizado pelo poeta graças ao seu conhecimento sobre o assunto e ao seu domínio das letras.

E a quem se dirige esse mestre do amor?

Nos dois primeiros livros da *Ars*, ao homem. No terceiro, à mulher. Não devemos jamais nos esquecer, entretanto, que esse *praeceptor* é um sujeito astuto, e que leu e viveu muito. Vejamos um exemplo.

Após se apresentar como mestre do Amor, ele diz no verso 17: *Aeacidae Chiron, ego sum praeceptor amoris*. Não há nada aqui que seja acidental: Chirão, tido como inventor da caça, já no século VII a.C era considerado o professor modelo dos jovens¹⁴³ - havia sido mestre de Aquiles e também de Jasão e Hércules. Ovídio é, então, como Chirão, modelo a ser seguido.

E, como não poderia deixar de ser, seduzir a *puella*, ao longo da *Ars*, é caçar. Ambos acabam por ter o mesmo objetivo:

“The activity of hunting sends the young man out to learn his own country, and to test himself at its limits. He achieves his wisdom by knowing himself in and through nature.”¹⁴⁴

Vale lembrar que a ideia da conquista como caça não é nova: o próprio Platão defende que a busca pela pessoa amada é uma maneira legítima de guerra (Lg. 823b). Ovídio, como sempre, re-escreve.

Essa caça, que no início acontecia em florestas onde o amor não podia ser controlado, não é a tarefa que Ovídio pretende ensinar. O intuito não é mais matar a presa, mas capturá-la e domá-la. Assim, a atividade passa a acontecer na cidade, local

¹⁴² DURLING (1958), p. 159.

¹⁴³ GREEN (1996), p. 222.

¹⁴⁴ GREEN (1996), p. 227.

onde o homem consegue manter sua racionalidade – e, principalmente, seu *cultus* (tão reverenciado pelo poeta).

Para começar a atingir seu objetivo (de ensinar a amar), o eu do poema mostra sua primeira e importante preocupação: onde encontrar aquela a quem se diga *tu mihi sola places* (v. 42)?

Em uma ação denominada “caçada” – e, em outras vezes, pesca -, a presa pode ser achada nos pórticos, nos altares e, até mesmo, nos fóruns. Os circos também são um bom lugar para se freqüentar, já que:

Quot caelum stellas, tot habet tua Roma puellas: (A. A. I, 59)

Quantas as estrelas do céu, tantas moças possui tua Roma:

Tal trecho pode ser comparado a uma parte da Arte Oratória, a *inventio*: a seção destinada a encontrar que palavras utilizar é substituída, aqui, por outra, por aquela em que se deve encontrar o objeto dos amores:

*Principio, quod amare velis, reperire labora,
qui nova nunc primum miles in arma venis.* (A. A. I, 35 – 36)

No começo, empenha-te em encontrar alguém a quem queiras amar, / tu, soldado que agora, pela primeira vez, vens com armas novas.

A imagem do soldado, como se pode ver, é mais uma vez retomada¹⁴⁵. E a mulher, no verso 44, também continua sendo a *puella* (*Quaerenda est oculis apta puella tuis*).

A partir daí, e prosseguindo até o verso 228, o *praeceptor* mostrará que permanece capaz de subverter os papéis não só dos gêneros mas, também, do passado, das lendas e dos festivais romanos – pois esses oferecem ótimas situações para se

¹⁴⁵ Volta-se, portanto, à convenção da *militia amoris*. Como nos diz VASCONCELOS (1991), “Um homem de livre nascimento deve ser sempre ativo [...]; não pode abdicar de seu título de *dominus* nem sequer na vida privada.” p. 23.

conhecer uma *puella* a quem seduzir. Vejamos, a seguir, aquilo que ele é capaz de fazer.

Para mostrar os jogos como uma boa - e eficaz – oportunidade para se encontrar a amada, o *praeceptor* dá o exemplo de Rômulo, soldado e primeiro (junto de outros romanos) a procurar uma esposa em meio ao desfile de animais e às lutas dos gladiadores. O mito, assim, serve para dar mais valor ao conselho do mestre. Afinal, se até Rômulo procurou sua *puella* durante um espetáculo circense, por que impedir que outros o façam¹⁴⁶?

A chance mais instigante (porque inesperada) seja, talvez, a do triunfo. Ao mesmo tempo em que aproveita para louvar as vitórias de César e falar sobre as batalhas vencidas, Ovídio transforma uma situação séria (de aplauso aos deuses, por exemplo) em momento de conquista:

*Spectabunt laeti iuvenes mixtaeque puellae,
Diffudentque animos omnibus ista dies.
Atque aliqua ex illis cum regum nomina quaeret,
quae loca, qui montes, quaeve ferantur aquae,
omnia responde, nec tantum si qua rogabit;
et quae nescieris, ut bene nota refer. (A. A. I, 217 – 222)*

Jovens contentes e meninas com eles vão olhar, / e que esse dia alegre todos os corações. / E quando alguma delas perguntar os nomes dos reis, / quais locais, quais montes, e quais rios são mostrados, / responde a todas as coisas, não só se ela perguntar; / e o que não souberes, relata como se bem conhecesse.

E, assim como nos *Amores* e nas *Heroides*, o homem pode mentir! E pode tanto usar códigos para se comunicar com sua amada durante uma festa (*Amores* I.4) quanto fazer muitas promessas:

*Promittas facito: quid enim promittere laedit?
Pollicitis dives quilibet esse potest. (Ars I, 443-4)*

¹⁴⁶ Rômulo é, ao mesmo tempo, ligado a Vênus (ao mito) e à *lupa*, que pode ter seu papel comparado ao da *meretrix*, da *lena*. Ele é, portanto, elevado e baixo, e pode ser facilmente associado à Elegia de Ovídio.

Faça promessas: pois que mal há em prometer? / Em promessas qualquer um pode ser rico.

Outra questão literária: a leitura da *Ars*, como veremos, é um jogo entre os versos de outros poetas (como Propércio e Tibulo) e os do próprio Ovídio; assim, a ideia é que o que foi vivido por ele e por outros elegíacos serve como experiência - sua obra (de Ovídio), exemplo (de sucessos e de fracassos), é argumento de autoridade: lemos em um poema didático o que foi a história de alguém, as situações realmente vividas – e, dessa forma, podemos acreditar em tudo, talvez, com mais facilidade.

Aqui, por exemplo, o *praeceptor*, que um dia foi amante, nos diz:

*Non ego divitibus venio praeceptor amandi:
nil opus est illi, qui dabit, arte mea;
Secum habet ingenium, qui, cum libet, “accipe” dicit;
cedimus: inventis plus placet ille meis.
Pauperibus vates ego sum, quia pauper amavi;
cum dare non possem munera, verba dabam.
Pauper amet caute: timeat maledicere pauper,
multaque divitibus non patienda ferat.
Me memini iratum dominae turbasse capillos:
haec mihi quam multos abstulit ira dies!
Nec puto, nec sensi tunicam laniasse; sed ipsa
dixerat, et pretio est illa redempta meo.
At vos, si sapitis, vestri peccata magistri
Effugite, et culpae damna timete meae. (A. A. II, 161 – 174)*

Eu não venho como preceptor do amor para os ricos: / para aquele que oferta, minha arte é nada; / para aquele que, quando lhe agrada, diz “aceita”, tem seu próprio engenho; / dou-me por vencido: ele contenta mais do que meus achados. / Sou vate para os pobres, porque amei quando pobre, / como não podia dar presentes, dava palavras. / Que o pobre ame com cautela: / que tema insultar, / que suporte muitas coisas que não devem ser aturadas pelos ricos. / Lembro-me que, irado, desarranjei os cabelos de minha senhora: / essa ira me arrebatou muitos dias! / Não imagino, nem senti dilacerar sua túnica; mas ela mesma / me disse, e (a roupa) foi reavida com meu dinheiro. / E tu, se sensato, evita os pecados de vosso mestre, e tema as penas da minha falta.

Nesse trecho, Ovídio cita o poema I. 7 dos *Amores*. Curiosamente, não se trata simplesmente de qualquer poema: ele recorda uma situação de violência, em que bateu em sua *puella*. Uma situação, portanto, de destempero. Naquele momento,

ele já se havia mostrado arrependido - mas agora, sob o papel de *praeceptor*, tal desatino acaba por lhe dar força: a personagem parece mais crível, pois é alguém que viveu, que cometeu erros e que, quem sabe, aprendeu com eles.

E uma das coisas que parece ter aprendido (e aceitado) é a construção da figura feminina. Sendo assim, duas imagens vão se fazendo presentes e constarão também do segundo livro da *Ars amatoria*: a mulher como ser descontrolado, que se entrega à natureza indomada (tal qual Pasífae, que se apaixona por um touro e age como um animal irracional) e como um campo a ser semeado (porque apresenta variações de temperamento e melhores épocas para ser trabalhada / conquistada):

*Tempora qui solis operosa colentibus arva,
fallitur, et nautis aspicienda putat;
nec semper credenda ceres fallacibus arvis,
nec semper viridi concava puppis aquae,
nec teneras semper tutum captare puellas:
saepe dato melius tempore fiet idem. (A. A. I, 399 – 404)*

Engana-se quem acredita que as estações devem ser consideradas / somente pelos marinheiros e por aqueles que cultivam os campos penosos; / nem sempre o milho deve ser confiado às pérfidas terras, / nem sempre o barco côncavo (deve ser confiado) à água verdejante, / nem sempre é seguro cortejar as jovens moças: / frequentemente a mesma coisa se faz melhor de acordo com a estação.

*Nec quotus annus eat, nec quo sit nata, require,
consule, quae rigidus munera Censor habet:
Praecipue si flore caret, meliusque peractum
Tempus, et albentes iam legit illa comas.
Utilis, o iuvenes, aut haec, aut serior aetas:
iste feret segetes, iste serendus ager. (A. A. II, 663 – 668)*

Não pergunte quantos anos ela tem, nem sob qual cônsul nasceu, / isso é função do rígido censor: / especialmente se ela não está na flor (da idade), se o tempo melhor acabou, / e ela colhe cabelos que branquejam. / Ó, jovens, é útil esta ou uma idade mais grave: / esse campo produzirá uma colheita, ele deverá ser semeado.

Lembramo-nos, aqui, portanto, das *Geórgicas* de Virgílio. Como diz LEACH:

*“Just as the artisan or farmer imposes his skills upon the objects of his trade, so does the lover impose his craft upon the unruly race of women whose natures must be forced into conformity with an orderly system of love.”*¹⁴⁷

Não só em um contexto mais geral conseguimos comparar a *Ars* às *Geórgicas*. Há cenas de ambas as obras (versos, no caso) que são bem semelhantes. O preceptor, por exemplo, diz ter dado as armas aos gregos (contra as amazonas); Virgílio as deu aos agricultores:

*Arma dedi Danais in Amazonas; arma supersunt,
Quae tibi dem et turmae, Penthesilea, tuae. (A.A. III, 1 – 2)*

Dei armas aos Dânaos contras as Amazonas ; há armas restantes, / que eu dê a ti, Pentesiléia e a tua turma.

Dicendum est quae sint duris agrestibus arma. (G. I, 160)

Em outras situações, Ovídio fala sobre a necessidade de adaptação do amante; Virgílio, do solo (*G. II*, 109 – 111). Em *Ars*, a saúde das mulheres pode ficar mais frágil no outono (*A. A. II*, 315 – 336); nas *Geórgicas*, problemas referentes à pestilência aparecem na mesma época do ano (*G. III*. 440 ff). E finalmente:

*“Throughout Ovid’s poem we find that love, like husbandry, goes by seasons, and that the lover, like the farmer, must know the proper lore and be ready to act upon signs and prognostications.”*¹⁴⁸

Nas palavras do *praeceptor* ovidiano:

¹⁴⁷ LEACH (1964), p. 149.

¹⁴⁸ LEACH (1964), p. 150.

*Finiturus eram, sed sunt diversa puellis
pectora: mille animos excipe mille modis.
Nec tellus eadem parit omnia; vitibus illa
convenit, haec oleis; hac bene farra virent.* (A. A. I, 755 – 758)

Estava para acabar, mas diversos são os corações das moças: / recolhe milhares de espíritos com milhares de formas. / A própria terra não gera todas as coisas; àquela as videiras / convêm; a estas, os azeites; naquela, o trigo verdeja bem.

*Hi iaculo pisces, illi capiuntur ab hamis:
hos cava contento retia fune trahunt.
Nec tibi conveniet cunctos modus unus ad annos:
longius insidias cerva videbit anus.* (A. A. I, 763 – 766)

Estes peixes são capturados com um dardo; aqueles, com anzóis: / as redes profundas arrastam estes com amarra estirada. / Que uma só medida não convenha a todas as idades: / a corça velha enxergará as emboscadas de mais longe.

Um ponto importante, entretanto, é que o livro de Virgílio é visto como uma tentativa de incentivo de retorno ao campo, enquanto que o *praeceptor amoris* ovidiano se mostra bem feliz por morar em Roma. Ele aceita sua época sem problemas – ao contrário de outros poetas, que falavam sobre o passado e a idade de ouro:

*Seu caperis primis et adhuc crescentibus annis,
ante oculos veniet vera puella tuos:
sive cupis juvenem, juvenes tibi mille placebunt.
Cogeris voti nescius esse tui:
seu te forte juvat sera et sapientior aetas,
hoc quoque, crede mihi, plenius agmen erit.* (A. A. I, 61 – 66)

Se és cativo dos primeiros anos ou ainda dos que crescem, / que uma verdadeira menina te venha aos olhos: / se desejas uma jovem, milhares de moças te agradarão. / Não sabes, compelido, o que desejar: / se, por acaso, é-te agradável uma idade mais sábia e avançada, / acredita em mim: toda uma multidão, do mesmo modo, existe.

*Prisca juvent alios: ego me nunc denique natum
gratulor: haec aetas moribus aetas meis.* (A. A. III, 121 – 122)

Os velhos tempos deleitam os outros: eu cumprimento a mim mesmo / ter nascido a não ser agora: esta idade é própria para os meus costumes.

3.2.1. A palavra

Não são poucas as vezes, na *Ars amatoria*, em que o *praeceptor* fala sobre a importância de se controlar a palavra – falada e escrita:

*Disce bonas artes, moneo, Romana iuventus,
non tantum trepidos ut tueare reos;
quam populus iudexque gravis lectusque senatus,
tam dabit eloquio victa puella manus.
Sed lateant vires, nec sis in fronte disertus;
effugiant voces verba molesta tuae.* (A. A. I, 459 – 464)

Advirto: aprenda as nobres artes, mocidade romana, / não para defender apenas réus assustados; / tanto quanto o povo e o juiz grave e o senado eleito, a moça dar-se-á por vencida pela eloquência. / Mas esconda suas forças, e não pareça hábil; / que teu discurso evite palavras importunas.

*Blanditiis animum furtim deprendere nunc sit,
ut pendens liquida ripa subestur aqua.
Nec faciem, nec te pigeat laudare capillos
et teretes digitos exiguumque pedem:
delectant etiam castas praeconia formae;
virginibus curae grataque forma sua est.* (A. A. I, 619 – 624)

Que seja hora para, às escondidas, surpreender a alma com carícias, / (da mesma forma) como a margem pendente é corroída pela água corrente. / Não tenha vergonha de elogiar nem o rosto nem os cabelos / e os dedos bem torneados e o pequeno pé: / que os louvores da beleza deleitem até as castas; / sua própria beleza é, para as virgens, um prazer e um cuidado.

*Non satis est venisse tibi me vate puellam:
arte mea capta est, arte tenenda mea est.* (A. A. II, 10 -11)

Não basta que a moça tenha vindo a ti por minha causa; / ela foi capturada por meio da minha arte; por meio dela a moça deverá ser retida.

Iam molire animum, qui duret, et adstrue formae:

*solus ad extremos permanet ille rogos.
Nec levis ingenuas pectus coluisse per artes
cura sit et linguas edidicisse duas.
Non formosus erat, sed erat facundus Ulixes,
et tamen aequoreas torsit amore deas. (A. A. II, 119 – 124)*

Edifica um espírito, que dure, e acrescente-o à beleza: / apenas ele permanece até o túmulo. / Que não seja uma preocupação frívola ter o coração a cultivar as artes liberais, / ou a aprender as duas línguas. / Ulisses não era belo, mas era eloquente, / e entretanto ele conquistou deusas marinhas.

*Este procul, lites et amarae proelia linguae:
dulcibus est verbis mollis alendus amor. (A. A. II. 151 – 152)*

Ficai longe, desavenças e conflitos de língua desagradável: / o amor deve ser nutrido por palavras doces e delicadas.

*Tantum, ne pateas verbis simulator in illis,
effice, nec vultu destrue dicta tuo.
Si latet, ars prodest : adfert deprensa pudorem,
atque adimit merito tempus in omne fidem. (A. A. II, 311- 314)*

Faz com que, de tal modo, tu, dissimulado, não te mostres nessas palavras, / e nem destrua o que o que foi dito pelo teu semblante. / A arte é vantajosa, se escondida: / reconhecida, ela causa vergonha, / e te desacredita, merecidamente, para sempre.

Nominibus mollire licet mala [...] (A. A. II, 657)

É possível amolecer coisas más com palavras [...]

A ideia versa, como nas *Heroides*, sobre o poder que o controle da palavra oferece. Ele, o verbo, pode enganar – como nos *Amores*, e, no caso da *Ars*, pode controlar o amor, ser capaz de ensinar a conquistar uma mulher (ou um homem) e a manter o relacionamento. Por isso, nos diz DURLING:

“The poet now tells us how to read, how to look at the world, how to engage with erotic discourse. The reader learns not only where to find girl, how to choose, how to make the first approach, how to avoid giving

expensive presents, and how to feel like a lover, but also how to read love poetry, how to write himself into the Amores.”¹⁴⁹

O que já havia começado com *Amores*, a tentativa de revelar as convenções da Elegia Erótica, assume o papel principal com a *Ars*. Assim, mesmo que o leitor não consiga conquistar o ser amado, deve, a menos, aprender como ler e como escrever Elegia.

3.3. *Ars amatoria III*

*Arma dedi Danais in Amazonas; arma supersunt,
quae tibi dem et turmae, Penthesilea, tuae.
Ite in bella pares; vincant, quibus alma Dione
faverit et toto qui volat orbe puer.
Non erat armatis aequum concurrere nudas;
sic etiam vobis vincere turpe, viri. (A. A. III, 1 – 6)*

Dei armas aos Dânaos contras as Amazonas ; há armas restantes, / que eu dê a ti, Pentésiléia e a tua turma. / Ide à guerra em condições semelhantes; que vençam aquelas a quem a ilustre Vênus / terá favorecido e o menino que voa por todo o mundo. / Não seria justo que corressem nuas contra (homens) armados; / além disso, homens, seria torpe vencer assim.

Após ter escrito dois livros voltados para os homens, Ovídio decide dedicar-se às mulheres. É interessante o fato de, novamente, o poeta iniciar uma coleção com a palavra *arma* e, assim, retomar a imagem do amor como uma guerra¹⁵⁰ – o que ele já havia feito na própria *Ars*, em II. 233 – 236.

O intuito de fornecer instrumentos para ambos os lados refere-se, segundo DURLING, a uma ligação com a Retórica (e, mais especificamente, com a sofística):

“The attitude of absolute control of the subject matter and of the audience [...] is precisely the attitude of the sophist, mutatis mutandis. [...] Since rhetoric and sophist in themselves afford no critique of ends, they lead

¹⁴⁹ DURLING (1958), p. 159.

¹⁵⁰ Novamente, a *militia amoris*.

ultimately to the glorification of the orator as superior to all possible subjects of discourse.”¹⁵¹

O *praeceptor* não tem pudores em afirmar que agora vai ajudar as mulheres, aquelas a quem havia combatido ao longo de 1518 versos. Além da ironia, portanto, ele nos leva novamente para a temática do controle da palavra – e, conseqüentemente, para um auto-elogio, já que, dizendo-se capaz de dar armas para ambos os lados, ele se mostra superior a qualquer discurso.

“What Ovid is doing, [...] by applying the techniques of rhetoric to an unconventional problem, the didactic of love, is unveiling the fundamental impudence of sophistic rhetoric itself.”¹⁵²

Preocupado, então, em relacionar a Elegia à Retórica, o poeta, não satisfeito em aludir aos sofistas, em louvar a si mesmo, lembra-se de uma das partes de um discurso, a captação da benevolência da audiência:

*femina praecipiam quo sit amanda modo.
Femina nec flammis nec saevos excutit arcus;
parcius haec video tela nocere viris.
Saepe viri fallunt: tenerae non saepe puellae,
paucaque, si quaeras, crimina fraudis habent. (A.A. III, 28 – 32)*

Que eu comece pelo modo como a mulher deve ser amada. / Ela não atira chamas ou arcos cruéis; / muito raramente vejo esta trama prejudicar os homens. / Muitas vezes os homens enganam: as moças doces, poucas vezes, / e poucas, se procurares, são acusadas de fraude.

Não, ele diz nos versos anteriores, nem todas as mulheres podem ser incriminadas – basta pensar em Penélope, que por dez anos esperou pelo marido... Na verdade, afirma o poeta em sua *captatio*, elas poucos sabem sobre a arte de amar, sobre o engano e a mentira. E prova disso é que, se soubessem, se tivessem lido algo parecido com o que o poeta está compondo, as mulheres das *Heroides* não teriam perecido:

Quid vos perdiderit, dicam? Nescistis amare:

¹⁵¹ DURLING (1958), p. 165.

¹⁵² DURLING (1958), p. 165.

defuit ars vobis; arte perennat amor. (A. A. III, 41 – 42)

Devo dizer o que causou vossa ruína? Não sabeis amar: / a arte vos faltou;
o amor vive pela arte.

Seu livro, portanto, teria salvado vidas literárias!

E teria, além de tudo, conseguido fazê-lo com *cultus*, de uma maneira refinada,
que conviesse a sua época:

*Simplicitas rudis ante fuit: nunc aurea Roma est,
et domiti magnas possidet orbis opes.* (A.A. III, 113 – 114)

Antes, houve a simplicidade bruta : agora, Roma é dourada, / e possui
grandes recursos do mundo conquistado.

*Prisca iuvent alios : ego me nunc denique natum
gratulor: haec aetas moribus apta meis.* (A. A. III, 121 – 122)
[...]
*Sed quia cultus adest, nec nostros mansit in annos
rusticitas, priscis illa superstes avis.* (A. A. III, 127 – 128)

Os velhos tempos deleitam os outros: eu cumprimento a mim mesmo / ter
nascido a não ser agora: esta idade é própria para os meus costumes. / [...] /
mas porque o esmero está presente, e a rusticidade, que subsistiu aos
nossos avós, não sobreviveu aos nossos dias.

Ovídio re-escreve seus próprios versos, suas próprias histórias, refaz muitas vezes o que ele mesmo já produziu. Orgulha-se de sua época e festeja o Amor, as letras e o *cultus*. Planeja sua obra e o caminho que quer seguir: as aventuras amorosas, que não se encaixam entre as atividades mais importantes da vida romana, são mostradas – com algumas diferenças -, nos *Amores* e nas *Heroides* para serem ensinadas e desconstruídas na *Ars*. O poeta, nesse percurso, vai se fazendo elevado, preocupado, com o passar do tempo, com questões mais condizentes com sua idade – assim, o Amor precisa ceder espaço.

E, finalmente, já que mostrou como conquistar – e que nem sempre um relacionamento pode dar certo -, o *magister* precisa cumprir sua tarefa final: é necessário, para ajudar seu leitor, ensiná-lo a desamar, a esquecer a *puella* e, como estamos falando de Ovídio, a deixar de ler (e produzir) Elegia Erótica.

Mas será que é isso mesmo que vamos encontrar nos *Remedia*? Será que devemos acreditar em “*Lusus habet finem*”, verso III.809 da *Ars*?

CAPÍTULO 4

4. *Remedia Amoris*

*Saepe tepent alii iuvenes: ego semper amavi;
et si, quid faciam, nunc quoque, quaeris, amo.*

(Remedia Amoris, 7-8)

Frequentemente outros jovens ficam abatidos: eu sempre amei;
e se, perguntas o que faço, também agora, amo.

*Naso legendus erat tum, cum didicistis amare:
Idem nunc uobis Naso legendus erit .*

(Remedia Amoris, 71-72)

Então, quando aprendestes a amar, Nasão devia ser lido:
Também agora Nasão deverá ser lido por ti.

Chegamos, com os *Remedia Amoris*, aos últimos versos que compõem o caminho de Ovídio rumo à elevação dos gêneros (no que se refere, obviamente, à Elegia Erótica Romana): depois principalmente dos *Amores* e da *Ars*, é chegada a hora de o poeta salvar seus pupilos, de ensiná-los a não mais amar, de abandonar esse gênero médio e dedicar-se a algo mais respeitável. É hora de prescrever remédios para a doença incurável:

*Omnis humanos sanat medicina dolores:
solus Amor morbi non amat artificem.* (Prop. II.1, 57-58)

A medicina cura as dores humanas: / apenas o Amor não deseja o médico.

E, como médico, o poeta se propõe a ensinar e a usar, mais uma vez, a didática – e, por causa dessa semelhança em relação à *Ars*, dificilmente conseguimos estudar um livro sem pensarmos imediatamente no outro. Entretanto, enquanto a *Ars* se propõe a ensinar como conquistar um(a) amante e como manter um relacionamento, os *Remedia*, como dissemos, voltam-se para aqueles que tiveram problemas e estão, por causa do fracasso amoroso – e por causa do próprio Ovídio - querendo desamar.

Assim, para muitos, os *Remedia* não passam de pura repetição, com o *praeceptor* apenas desfazendo os conselhos que havia dado anteriormente. Mas, em se tratando de Ovídio, podemos realmente acreditar naquilo que ele escreve? Que o nosso livro seria algo assim tão simples, tão direto?

É disso justamente que trata FULKERSON, que apresenta, em seu texto, uma perspectiva interessante dos *Remedia*¹⁵³. Para ele, este último poema elegíaco amoroso ovidiano tem que ser encarado sob um outro ponto de vista: os *Remedia* devem ser lidos, sim, juntamente com a *Ars* (e, até um certo ponto, com os *Amores*) porque ambos, na verdade, formam uma leitura em círculos: o que os *Remedia* fazem não é absolutamente desfazer os conselhos da *Ars*, mas reforçá-los.

E o que isso quer dizer? Que o *praeceptor*, depois de 814 versos, acaba oferecendo a seus leitores as mesmas sugestões já dadas anteriormente - porque, como nos mostra o verso 8 dos *Remédios*, ele ainda ama:

Et si, quid faciam, nunc quoque, quaeris, amo.

E, se ama, ainda que dizendo que quer ensinar a desamar, leva seus alunos a amar novamente.

Veremos alguns detalhes mais adiante, mas o intuito, portanto, é que os conselhos dos *Remedia* façam com que, de uma forma ou de outra, os leitores – mesmo que aprendendo a desamar - voltem, um dia, a se apaixonar:

“[...] the Remedia Amoris repeatedly proves its own incapacity to bring help to the unhappy lover because the very tasks assigned by the praeceptor

¹⁵³ FULKERSON (2004).

*amoris for banishing love are already irreparably contaminated by erotic discourse.*¹⁵⁴

Res e uerba são importantíssimos: o *magister*, alguém que ama, fala sobre como se desapaixonar usando o vocabulário e o gênero referentes ao Amor; ele diz que quer ajudar aqueles que sofrem mas o faz com versos elegíacos¹⁵⁵ – conhecidos, obviamente, por seu público, já que este leu a *Ars*:

*Discite sanari, per quem didicistis amare:
una manus vobis vulnus opemque feret.
Terra salutare herbas, eademque nocentes
nutrit, et urticae proxima saepe rosa est;* (*Remedia*, 43 – 46)

Aprendeste a te curar com quem aprendeste a amar: / a mesma mão te golpeia e te ajuda. / A mesma terra alimenta tanto as ervas salutare quanto as venenosas, / e frequentemente a rosa está próxima da urtiga.

Dessa forma, podemos dizer que o amante que sofre agora deve, então, sua situação à *Ars*¹⁵⁶. O problema é que, lendo os *Remédios*, voltará a precisar dela. E continuará a ler versos elegíacos. Porque ama, e porque Ovídio e o *praecetor* amam, continuarão todos, ainda, a ler (e, alguns, a produzir) Elegia Erótica. Afinal, se os *Remedia* funcionarem, teremos a cura dos amores, e o fim do discurso erótico.

Na verdade, a discussão não se limita à Elegia. Se a preocupação envolve a impossibilidade de não nos desvencilharmos dela (e do Amor), cabe pensar naquilo que o gênero didático se propõe: se ele não atinge seu objetivo (já que continuamos a amar), Ovídio está, isso sim, examinando-o também. Aproveitamo-nos, aqui, de BRUNELLE¹⁵⁷:

“(...) form and function actually cooperate in the De Rerum Natura, and the poetry improves the philosophy. By contrast, Ovid’s elegiac poetry

¹⁵⁴ FULKERSON (2004), p. 212.

¹⁵⁵ Voltaremos a essa questão quando o preceptor falar sobre os poetas que não devem ser lidos pelos amantes.

¹⁵⁶ Na verdade, Lucrécio já havia dito, em seu *De Rerum Natura*, que existia uma impossibilidade de se conseguir o que o amante supostamente deseja, ou seja, a pessoa amada.

¹⁵⁷ BRUNELLE (2001), p. 123.

impedes his erotic pedagogy; the Remedia amoris not only brings to an end Ovid's experiment in love elegy but also explores the logical limits of didactic poetry."

A ideia é comparar o poema de Lucrécio com o de Ovídio. Enquanto o primeiro mostra-se preocupado, sim, com o *utile* e o *dulce* (é ótima a imagem do mel nas bordas do copo com remédio que é dado para as crianças), nos *Remedia Amoris*:

*"(...) the dulce that comes from reading elegiac couplets works directly against the utile of the didactic instruction."*¹⁵⁸

No primeiro poema do livro III dos *Amores*, a Tragédia tenta usar argumentos para persuadir Ovídio a não mais escrever sobre amores. Mas, como ela o faz em dísticos elegíacos, metro não conveniente para tal assunto, suas palavras mostram-se fracas. Nos *Remédios*, podemos dizer que acontece o mesmo: falando sobre como não mais amar em uma métrica apropriada para o Amor, o *magister* não consegue a força necessária para atingir seu intuito (mas não a atinge de forma proposital. Como já começamos a mostrar, o Amor e a poesia elegíaca vencem todas as coisas).

4.1. A permissão de Cupido e os conselhos para (não?) se amar

Ovídio inicia o poema explicando-se, tentando mostrar por que resolveu desfazer o que fez por tanto tempo... Assim, Cupido, convencido, decidido a não mais ver os jovens sofrendo ou se suicidando por sua causa, aceita as palavras de Ovídio:

*Haec ego, mouit Amor gemmatas aureus alas,
Et mihi "propositum perfice" dixit "opus". (Remedia, 39 – 40)*

Aqui estou, e o áureo Amor moveu suas asas ornadas de pedrarias, / e me disse: "Termina a obra prometida."

¹⁵⁸ BRUNELLE (2001), p. 130.

Imediatamente, o poeta recorre, como já havia feito na *Ars*, aos exemplos mitológicos para provar que, se tivesse prescrito e proposto seus medicamentos antes, Fílis, Dido, Pasífae, Fedra e Páris, por exemplo, não teriam sofrido ou morrido (mas então perguntamos: e o que seria de nós, que ficaríamos sem os versos?).

Não à toa, portanto, Febo é invocado, deus dos versos e da medicina (cujo discurso é, obviamente, utilizado nos *Remedia*)¹⁵⁹. Com nos diz SHARROCK¹⁶⁰:

“... *pretending to be the rhetorical ‘other side’ of the argument, and the ultimate retraction and denial of the world of erotic elegy, in preparation for greater things, but actually being a seductive song, which will draw us further into the world of Ovidian erotics. The poem, like the Ars, flirts with the discourses of medicine and philosophy.*”

O aluno de *Ars* passa agora, nos *Remedia*, a ser chamado de paciente, e, se tivesse convocado Ovídio quando a chama do Amor ainda era fraca, teria conseguido a solução para seu problema mais facilmente¹⁶¹. Se não o fez, se já é tarde demais e Amor queima em seu peito, precisa ouvir as dicas de seu experiente *magister* para ver sua situação resolvida.

Primeiramente, ele deve evitar o ócio, porque, de acordo com o verso 143, “*Tam Venus otis amat*”. E, para se evitar o ócio – e se esquecer da pessoa que causa tantos sofrimentos –, é necessário procurar uma atividade, seja ela nos tribunais ou nos fóruns. Mas não foram esses os lugares sugeridos em *Ars* para que o amante encontrasse sua *puella*? Não é justamente aí onde circulam muitas pessoas que podem atrair sua atenção?

Logo depois, o preceptor sugere a guerra como forma de cura. Mas o soldado, segundo *Amores* III, 8, por exemplo, é mais atraente para a moça do que alguém que escreve poemas:

*Ecce, recens diues parto per uulnera censu
Praefertur nobis sanguine pastus eques!* (*Am.* III. 8, 9 -10)

¹⁵⁹ O deus já havia aparecido para Virgílio, na sexta égloga, e para Propércio, em III.3. Este último estava prestes a compor *carmina heroi... opus* (v. 16).

¹⁶⁰ SHARROCK (2005), p. 160.

¹⁶¹ Se, na *Ars*, o amor era ensinado por um *praeceptor*, agora nos *Remedia* quem fala ao paciente (não mais ao aluno) é o médico. Não se trata, aqui, também, de uma elevação genérica?

Eis aqui: prefere-se não a mim, mas a um novo rico, / recenseado pelas feridas, cavaleiro que se alimentou de sangue.

E qual é mesmo o primeiro verso de *Amores* I, 9?

Militat omnis amans et habet sua castra Cupido;

Portanto, ainda que, ao ir para a guerra, o jovem que sofre possa esquecer sua *puella*, ele deve, na verdade, se preparar para encontrar uma nova, pois, ele vai ficar ainda mais experiente, com cicatrizes dos combates travados. E, assim, vai chamar a atenção de outras moças. Não há, como se pode ver, caminhos pelos quais fugir do Amor.

E o que dizer, então, dos triunfos, sugeridos agora como uma atividade para evitar o ócio? Não eram eles uma oportunidade para o caçador pegar sua presa, respondendo às perguntas dela (ou até mesmo, antecipando-se a elas?).

Ainda para fugir do ócio, uma outra opção é a dedicação à agricultura. Sim, há muita atividade a ser realizada no campo, mas não é esse lugar longe de Roma, do *cultus*, que oferece mais liberdade para o amor? Como vimos no capítulo sobre a *Ars*, nas florestas – ou em locais não civilizados em geral –, o amor é mais difícil de ser controlado...

Se a agricultura não parecer adequada, sempre se pode dedicar-se à caça e à pesca. Novamente, trata-se de atividades sérias, elevadas. Mas não foram essas duas das metáforas mais utilizadas quando Ovídio falava, na *Ars*, da busca pela amada?

Por fim, pode-se viajar: longe de Roma, o jovem tem mais chances de se esquecer de sua *puella*. Mas, de acordo com FULKERSON¹⁶²:

¹⁶² FULKERSON (2004), p. 219.

“[...] the exhortation to take a trip away from the beloved, like the suggestions to take up farming or foresinc speaking, may reasonably be understood as advice to find a new lover, to start all over again.”

Isso porque encontramos facilmente a metáfora do poema didático como uma viagem a se fazer. Se assim for, portanto, a viagem para a qual o jovem deve se preparar, após ler os *Remedia*, pode bem ser a do encontro com uma nova amante.

Entretanto, se obrigado a ficar em Roma, e se nada estiver funcionando, o amante pode ainda recorrer a outros subterfúgios – que, muitas vezes, fazem referência aos próprios versos de Ovídio em outros livros. Vejamos.

Ele pode cortar todos os laços com a moça. Este conselho Lucrécio já havia dado em seu *De Rerum Natura*:

*Sed fugitare decet simulacra, et pabula amoris
absterre sibi, atque alio conuertere mentem,
et iacere umorem conlectum in corpora quaeque,
nec retinere, semel conuersum unius amore,
et seruare sibi curam certumque dolorem. (De Rerum Natura IV, 1063-67)*

Mas convém evitar os simulacros, afastar de si / o elemento do amor, e verter a mente para outras coisas, / e lançar o líquido reunido a outros corpos / e não retê-lo em um só amor a nossa volta, / e servir ao cuidado e à dor certa.

Pode, ainda, lembrar-se de todos os sofrimentos que ela lhe impôs, dos seus defeitos - enquanto na *Ars* o *praeceptor* pedia para que tais defeitos fossem relevados, aqui eles precisam ser evidenciados. Podemos recorrer a Lucrécio novamente:

*Nam faciunt homines plerumque cupidine caeci,
et tribuunt ea quae non sunt his commoda uere.
Multimodis igitur prauas turpisque uidemus
esse in deliciis summoque in honore uigere. (De Rerum Natura IV, 1153-1156)*

Quase sempre os homens se fazem cegos pelo desejo, / e atribuem a ela qualidades que verdadeiramente não existem. / De muitas formas, portanto, vemos mulheres defeituosas e torpes / serem objeto de afeição e serem estimadas na mais elevada glória.

Pode, ainda, ver a moça antes que ela tenha tempo de maquiarse. O que na *Ars* aparecia como algo a ser evitado, aqui se trata de um dever:

*Improuisus ades, deprendes tutus inermem;
infelix uitiiis excidet illa suis. (Remedia, 347-348)*

Chega repentinamente: prudente, topas com ela desarmada; / a infeliz perece por meio de seus próprios vícios.

Há a opção de entregar-se aos prazeres com outra moça que não a que lhe causa os sofrimentos. Assim, quando esta convidar o amante para passarem uma noite juntos, ele já estará cansado e não conseguirá atingir um bom desempenho. Trata-se, aqui, parece-nos, de uma referência ao poema III,7 de *Amores*.

O doente pode procurar o fim do amor na saciedade, no exagero. Pode, também, evitar o ciúme - sabemos, pelos *Amores*, que, quando com ciúmes, o amor chega de forma mais arrebatadora;

Finalmente, ele deve evitar a companhia de pessoas que amam, comparar a amada com mulheres mais belas; e evitar a leitura de poemas eróticos.

E este último item aparece, mais uma vez, para fortalecer a ideia de que os *Remedia* fazem com que o leitor volte a se apaixonar. Eis os versos:

*Eloquar invitus: teneros ne tange poetas!
Summoveo dotes impius ipse meas.
Callimachum fugito: non est inimicus Amori:
et cum Callimacho tu quoque, Coë, noces.
Me certe Sappho meliorem fecit amicae,
nec rigidos mores Teïa Musa dedit.
Carmina quis potuit tuto legisse Tibulli,
uel tua, cuius opus Cynthia sola fuit?
Quis poterit lecto durus discedere Gallo?
Et mea nescio quid carmina tale sonant. (Remedia, 757 – 766)*

Que eu seja obrigado a falar: não toque os poetas eróticos! / Eu mesmo, ímpio, afasto meus dotes. / Evita Calímaco: ele não é inimigo do Amor: / e como Calímaco, tu também, Filetas, fazes mal. / Safo, certamente, me tornou melhor para minha amiga, / e a Musa de Teos não me deu rígidos costumes. / Que poderia ter lido, sem medo, os poemas de Tibulo? / ou os teus, em cuja obra Cíntia foi única? / Quem, tendo lido Galo, poderia, insensível, partir? / E sei que meus poemas ressoam como tal.

Depois de conselhos que não evitam um novo apaixonar-se, o que dizer de uma lista de poetas gregos e latinos que falam justamente de amor? Por que indicar tão claramente o tipo de verso usado por Propércio, Galo e Tibulo – quando o próprio Ovídio o usa para falar de desamor? Por que usar “tange” se não para tomar a expressão ao pé da letra e entender que não se deve tocar uma pessoa? Por que seduzir o leitor com essas palavras? Apenas para fazer com que ele ame. Em dísticos. Como diz BRUNELLE¹⁶³:

“*Ovid’s elegiac poetry impedes his erotic pedagogy.*”

4.2. *Naso magister erat (Ars amatoria, II, 744)*

Ovídio era um professor e tentava(?) ensinar escrevendo dísticos na Elegia Amorosa e na poesia didática. Por meio de seus poemas, nós, leitores (e amantes, pupilos e, pacientes em busca de uma cura) aprendemos a melhor compreender os seus versos e os de outros poetas. Somos o solo que será cultivado. E, com a *Ars* e os *Remedia Amoris*, aprendemos que, uma vez apaixonados, uma vez amando, nunca mais conseguiremos escapar.

O próprio Ovídio não consegue escapar à maldição. Isso porque ama e porque escreve Elegia Erótica - que, de acordo novamente com FULKERSON¹⁶⁴:

“*Elegiac poetry not only cannot represent anything outside of the world of elegy, but it insists that there is nothing but elegy. If elegy is (to Romans, or to Ovid) focused on love, then it is a rare elegiac poem that is not, in some way, about love – right down to its metre.*”

Assim, ainda que o eu-elegíaco, em *Amores*, se declare cansado de amar e que o *magister* nos *Remedia* se proponha a ensinar os outros a deixar de amar, eles o fazem nas regras da Elegia Erótica. Na verdade, Ovídio, quando escreve em outros metros (como n’*As Metamorfoses*) ou em outros contextos históricos (como nas *Pônticas* e nas *Tristes*), ainda nos fala sobre amores (dos outros ou dos seus por Roma).

Vejamos ainda nos *Remédios*:

¹⁶³ BRUNELLE (2001), p. 123.

¹⁶⁴ FULKERSON (2004), p. 221.

*Quaeris, ubi inuenias? Artes tu perlege nostras:
Plena puellarum iam tibi nauis erat. (Remedia, 487- 488)*

Perguntas onde podes encontrar (um amor)? Considera com atenção meus preceitos: / já plena de moças tua embarcação estará.

Já no final de seu poema, quando o *magister* sugere termos ao menos dois amores de cada vez (para podermos deixar o sentimento mais fraco, não concentrado em apenas um(a) amante) e, ainda, lermos seus preceitos, refere-se à *Ars*. Portanto, para o amor não há cura possível. Ou, na verdade, se ela existe, é a possibilidade de encontrarmos um novo amor, e de nos entregarmos completamente a ele (como o eu elegíaco faz nos três primeiros poemas de *Amores*). E lá vamos nós de novo!

E uma última curiosidade também percebida por FULKERSON¹⁶⁵:

“Even the phrasing of the suggestion to distract oneself by hunting says that the lover should replace one woman with another, Venus with Diana.”

4.3. *Omnia uincit amor*

Vimos, portanto, que o amor vence todas as coisas. Todos os obstáculos, todos os rivais, todos os poemas que se propõem a ensinar o que fazer para não mais amar.

Vimos, ainda, que Ovídio foi conseguindo ascender genericamente. Mesmo que partindo de uma Elegia Erótica não tradicional (isto é, diferente da de Propércio e de Tibulo) – mas escrita em dísticos elegíacos -, re-trabalhou não apenas a temática mas, principalmente, a forma como tratar o gênero. Usou a epistolografia, a retórica, a oratória e a didática para, de acordo com alguns de seus versos, tornar-se um poeta mais sério, tratar de temas mais apropriados para essa nova posição. Não é à toa, portanto que, quando, no verso 811 dos *Remedia*, o *magister* diz que acabou sua obra amorosa (*Hoc opus exegi*), ele usa o verbo *exigere*, assim como Horácio. O verso é elegíaco, mas a grandeza do que foi composto é monumental.

¹⁶⁵ FULKERSON (2004), p. 223.

O Amor, então, acabou para Ovídio?

De acordo com uma primeira leitura, sim. Ele percorreu seu caminho ascendente e, ao final, diz-se disposto a não mais falar sobre casais apaixonados, Vênus ou Cupido. Entretanto, como acabamos de ver neste capítulo, sua didática amorosa não funcionou (nem para seus leitores nem para si mesmo): o Amor sempre vence, e por mais que tentemos nos libertar dele, não teremos sucesso. Tanto é assim que os livros seguintes de Ovídio falam dessa mesma matéria e usam o mesmo metro (com exceção dos *Fasti*). O que ele conseguiu provar, afinal, é que a didática (principalmente a amorosa) não é infalível e que:

“The outside world does not possess an essential, permanent shape, but is constantly shaped and reshaped by desire and interpretation, by the gaze and words of the beholder.”¹⁶⁶

Ovídio encaixa-se justamente nesse perfil: ele não tem problemas quanto à re-criação e à re-interpretação dos fatos do mundo. Ele é capaz de fazê-lo facilmente – e, além disso, usa os diversos gêneros literários para nos mostrar como isso é possível.

Pensemos, por exemplo, no mundo descrito na Elegia Erótica Romana tradicional: nada que não esteja relacionado ao Amor parece existir. E, se existe, deve ser desclassificado. Mas, ao nos apresentar suas aventuras amorosas com olhos mais objetivos, Ovídio evidencia as convenções e as normas do gênero e o mundo elegíaco passa a ser encarado sob outro ponto de vista.

Com a Didática acontece a mesma coisa: gênero mais elevado do que a Elegia Erótica, é usado como maneira de ascensão. Mas não escapa das análises: ainda que forma capaz, teoricamente, de ensinar qualquer arte, é retratada como falível e enfraquecida diante dos poderes do Amor.

¹⁶⁶ SCHIESARO in HARDIE (2005), p. 70.

CONCLUSÃO

*Vade, liber, uerbisque meis loca grata salute:
contingam certe quo licet illa pede.
Siquis, ut in populo, nostri non inmemor illic,
siquis, qui, quid agam, forte requirat, erit,
uiuere me dices, saluum tamen esse negabis;*

(*Tristia* I. 1, 15 – 19)

Vai, livro, saúda os locais agradáveis com minhas palavras:/
eu certamente os alcançarei com o pé que convém. /
Se alguém, da multidão, não se esqueceu de mim, / se alguém, por acaso,
perguntar o que faço, / diga que vivo; entretanto, negue que eu esteja bem.

Pietas haec mihi Caesar erit.

(*Tristia* I. 3, 86)

Esta fidelidade [este amor] ser-me-á César.

Nesta dissertação de mestrado, fala-se sobre o amor. Sobre início, sobre fim, sobre recomeços. Sobre erros e acertos, conquistas e solidão. Sobre mitologia e *demi monde*, sobre *praeceptor* e alunos. Sobre Amor com letra maiúscula e sobre *puellas* e rivais com letra minúscula.

Obviamente não se tenta aqui, de forma alguma, entender ou explicar esse sentimento visto, na Antiguidade, como doença – o que se quer é percebê-lo enquanto *topos* poético nos livros de juventude de Ovídio, ou seja, em *Amores*, *Heroides*, *Ars amatoria* e *Remedia amoris*. Nosso intuito é mostrar, na verdade, como tal tema, tratado em gênero médio por um poeta com *ingenium*, viu-se elevado às categorias superiores das Letras Clássicas.

O poeta não percorreu tal caminho de ascensão de forma aleatória; ele se preocupou tanto com a forma quanto com o conteúdo, tanto com a métrica quanto com

as palavras – isto é, com a *res* e com as *uerba*. A questão é que parece que nos encontramos, porque envoltos à mistura de gêneros produzida por Ovídio, em meio ao caos. Como nos diz Oliva:

“[...] nos índices, nos cânones, os poetas-críticos arrolam por gênero os *auctores*, criticam-nos, selecionam-nos e os graduam em cada gênero. Com isso, estabelecem paradigmas para imitação e emulação, que vêm a alterar a composição mesma de poemas próprios e alheios, e também a recepção por um público douto, pois doutrinado no mesmo critério de gênero e cânón.”¹⁶⁷

Sem conseguirmos em um primeiro momento saber exatamente o que faz o poeta, vemo-nos, nos livros estudados nesta pesquisa, em meio a um redemoinho, pois Ovídio extrapola limites e delinea novas fronteiras no que se refere ao decoro e à competência de cada gênero. O que antes servia para categorizar e ajudar a compreensão (de autores e de leitores) é transgredido¹⁶⁸.

A Elegia, por exemplo, que na Grécia antiga podia tratar de muitos assuntos, no final do último século a.C, em Roma apresenta-se média, com um poeta-amante escravo da *puella* que se esconde, algumas vezes, atrás de uma *dura* porta e de dísticos elegíacos. Mas essa definição serve principalmente para Tibulo e Propércio, não necessariamente para Ovídio.

Depois de Galo, Tibulo e Propércio, ele se propôs a cantar em primeira pessoa (como seus antecessores) as aventuras amorosas de um amante (no seu caso, chamado Ovídio). Entregue à guerra amorosa, nada mais tinha valor a não ser sua senhora e seu *seruitium amoris*. Mas enquanto em seus predecessores a *fides* e a verossimilhança pareciam ocupar lugar privilegiado dentro dos eventos narrados, nos relatos ovidianos o eu-elegíaco se mostra em posição mais favorável e interessante. Isso porque ele parece saber exatamente o que está acontecendo: cada negativa, cada lamento pelo momento não aproveitado e cada recusa por parte da moça têm sua função. E não se trata apenas de função interna, mas de função externa, de entendimento das normas, e de explicitação das convenções da Elegia Erótica. O leitor aprende, com Ovídio, a gostar de poesia e a entender como ela é produzida.

¹⁶⁷ OLIVA NETO (2009), p. 13.

¹⁶⁸ De acordo com Conte (1989), o gênero pode ser entendido como o horizonte que marca limites de significado e que circunscreve suas reais possibilidades de codificação literária – e é justamente com isso que Ovídio, felizmente, vai brincar e, conseqüentemente, deleitar seus leitores.

Não nos esqueçamos que o poeta não pretende simplesmente fazer mais uma vez o que já havia sido feito – ainda que reescreva o que ele mesmo havia escrito, tem plena consciência do que realiza e deixa tudo claro ao transgredir, ao confundir tópicos: lembremos que Corina, sua poesia, aparece, em *Amores* I.5, em plena luz do dia, sem grandes subterfúgios. O caos vai se instalando, o mundo vai perdendo o que lhe era conhecido, fica mais instigante.

Entretanto, depois de três livros o amante está cansado. A Tragédia o quer para si – e ele pensa nela, sendo Medeia uma prova disso – e o poeta se despede em *Am.* III. 15 pedindo para que sua musa procure outro que possa atendê-la. Mas nem ele e nem seus leitores estão prontos para uma mudança tão brusca.

Assim, o amor continua a ser retratado, dessa vez nas *Heroides*.

E quem tem a voz agora é uma *puella* pertencente ao mundo do mito: o dístico é o mesmo, mas a mitologia assume um papel mais importante. Não serve apenas de *exempla*: é central nas aventuras narradas. Dessa forma, os limites continuam a cair, as barreiras vão sendo suplantadas - já que, além disso, os versos, as *querelas*, são apresentados em formato de epístola. O objetivo de Ovídio é sempre infringir e transformar, *docere e delectare*.

Depois, passando de amante (ou de *domina*) que sofre a *praeceptor*, o eu-elegíaco se propõe, na *Ars amatoria*, a ensinar, a dirigir-se a alunos que pretendem, como ele, conquistar alguém e se apaixonar. Nesse momento, é a vez de os limites da Didática serem testados - e nessa elevação genérica há uma separação de papéis que não existia antes: o poeta não mais exerce, simultaneamente, a função de amante: ele é essencialmente o *praeceptor amoris*.

O que antes era usurpação de funções lingüísticas inapropriadas, com o poeta-amante deixando claro quais eram as convenções do gênero, com a *Ars* o pacto, neste quesito, não é ambíguo. A enunciação do panorama amoroso não é mais interna, é completa. O *magister* fala com conhecimento de causa e está acima de qualquer suspeita.

Os *Remedia amoris*, última obra aqui estudada, aparecem, em um primeiro momento, como o ponto do qual não se poderia escapar: o relacionamento amoroso teve um começo, um meio e, logo, um fim. Este poema seria uma conclusão perfeita: o amante, cansado de sofrer, experiente, quer ensinar seus alunos, agora, o que fazer para

não mais amar. Se pensarmos nos objetivos de elevação genérica pretendida por Ovídio, também encontramos motivos para apreciar este poema como consequência inevitável de seu percurso: o poeta, enquanto jovem, dedicou-se aos amores. Pretendia, com o tempo, entregar-se a questões elevadas e assim o faz, dando um fim a sua *militia amoris*. Mas aqui também podemos ser enganados pelos versos ovidianos. Lembremos de suas palavras em *Tristes*:

*Crede mihi, distant mores a carmine nostri –
uita uerecunda est, Musa iocosa mea –
magnaque pars mendax operum est et ficta meorum:
plus sibi permisit compositore suo.
Nec liber indicum est anima, sed honesta uoluptas;
plurima mulcendis auribus apta feret. (Tr. II, 353 – 358)*

Crê em mim : meus costumes diferem dos meus cantos - / minha vida é comedida, minha Musa é jocosa - / e grande parte da minha obra é mentirosa e fictícia: / ela se permitiu mais do que seu autor. / O livro não é indício da alma, mas prazer honesto; / ele traz muitas coisas aptas para os ouvidos.

Ovídio finge, isto é, modela, dá forma aos sentimentos e às emoções para que eles pareçam verossímeis, decorosas em relação ao que ele pretende. Como diz Ripert (1921)¹⁶⁹:

« Quand Vénus a présidé à notre naissance, on aime et on crie ou l'on chante son amour, mais quand c'est Minerve, intelligent avant d'être amoureux, pendant que l'on est et qu'on a cessé de l'être, on peut écrire un traité des passions, un discours sur les passions de l'amour, un essai sur l'amour, une physiologie de l'amour contemporain, ou l'art d'aimer... »

O poeta, portanto, ainda que se dedique a Vênus, encontra em Minerva sua grande protetora e, ao confluir gêneros dentro da Elegia, ao transgredir, ao transformá-la em supergênero, não somente converge, mas aumenta seu valor. Sua Elegia, de média, vai passando a ser, cada vez mais, elevada. Neste último livro, portanto, o poeta atinge seu objetivo e deixa de amar nas palavras e na forma.

Será?

Não, pois Ovídio não se despede realmente do Amor nos *Remedia*. Os conselhos que ele dá àqueles que sofrem não são simplesmente opostos aos que ele

¹⁶⁹ RIPERT (1921), p. 55.

oferecera na *Ars*. Eles são, na verdade, praticamente os mesmos (viagens, idas ao fórum, participações em guerras...) E, assim, podemos dizer que Ovídio, fingindo deixar de amar, fingindo ensinar os outros a desamar, está realmente, mais uma vez, nos enganando. Ele nos manda de volta para o Amor. Não à toa, no final do livro¹⁷⁰, lista os autores que devem ser evitados por seus alunos: em dísticos elegíacos, ele cita Calímaco, Safo, Filetas, Propércio, Tibulo e Galo como impróprios. Obviamente, ele se inclui entre os autores proibidos. Mas o faz dando detalhes, e em métrica destinada aos amores!

Se pensarmos nos seus livros posteriores, Ovídio realmente nunca deixou de amar. Falou do calendário romano, dos amores dos deuses (ainda que em métrica diferente) e, finalmente, sofreu por sua última *puella*, Roma, nas *Tristes* e nas *Pônticas*. Aí, voltou-se até para um dos primeiros temas da Elegia, o lamento.

Por isso, duas palavras podem ser facilmente associadas ao poeta: amor e metamorfose. Ovídio amou a poesia e falou sobre esse amor o quanto pode – e, fazendo questão do *lusus*, usou características da Retórica, da Epistolografia, da Didática e personagens da Tragédia e da Épica em seus versos. Transformou e elevou sua obra e metamorfoseou-se, ele mesmo, em vários. Pode-se dizer, na verdade, que nunca chegou a produzir a Elegia Erótica Romana tradicional, nos moldes de Tibulo e de Propércio, mas ensinou-nos a lê-la: seus leitores, por meio de seus versos, aprendiam (e aprendem) a amar e a ler a Elegia.

*Hoc opus exegi: fessae date certa carinae;
contigimus portus, quo mihi cursus erat.
Postmodo reddetis sacro pia uota poetae,
carmine sanati femina uirque meo. (Rem. 811 – 814)*

Eregi minha obra: coloque guirlandas no navio fatigado; / chegamos ao porto, que era meu destino. / Em seguida, ofereçam justos votos ao sagrado poeta, / homens e mulheres curados pelos meus cantos.

¹⁷⁰ Rem. 757 – 766.

BIBLIOGRAFIA

SIGLAS DOS PERIÓDICOS

AJPh - *The American Journal of Philology*. Baltimore, The Johns Hopkins Press.

Arethusa – *Arethusa*. Baltimore, The Johns Hopkins Press.

CJ - *The Classical Journal*. Athens, Ga., University of Georgia.

CPh – *Classical Philology*. Chicago, University of Chicago Press.

CQ - *The Classical Quarterly*. Oxford, Oxford University Press.

CR – *Classical Review*. Oxford, Oxford University Press.

G&R - *Greece & Rome*. Oxford. Clarendon Press.

Hermes – *Hermes*. Zeitschrift für Klassische Philologie. Weisbaden, Steiner.

HSCPh - *Harvard Studies in Classical Philology*. Harvard, Harvard University Press.

JHS – *The Journal of Hellenistic Studies*. London, The Society for the Promotion of Hellenic Studies.

JRS – *Journal of Roman Studies*. London.

Mnemosyne – *Mnemosyne*. Bibliotheca Classica Batava. Leiden, Brill.

Phoenix – *Phoenix*. Toronto: Classical Association of Canada.

PP – *Past & Present*.

TAPhA – *Transactions of the American Philological Association*. Baltimore, The John Hopkins University Press.

TPAPhA – *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. The Johns Hopkins University Press.

1. EDIÇÕES E TRADUÇÕES

BORNECQUE, H. *Ovide. Les Amours*: Paris, 1952.

_____. *Ovide. Les Heroïdes*: Paris, 2005.

BUTLER, H. E. *Quintilian Vol. IV*: Cambridge, Mass. 1998.

EDMONDS, J.M. *Elegy and Iambus. Vol. I*: Cambridge, Mass. 1954.

FERRAZ, B. P. *Horácio. Odes e Epodos*: São Paulo, 2003.

GOOLD, G. P. *Ovid – Heroïdes. Amores*: Cambridge, Mass. 2002.

OLIVA NETO, João Angelo. *O Livro de Catulo*: São Paulo, 1993.

PAGANELLI, D. *Properce – Élégies* : Paris, 1947.

PONCHOT, Max. *Tibulle et les Auteurs du Corpus Tibullianum* : Paris, 1968.

ROLFE, J. C. *Sallust* : Cambridge, Mass. 1985.

SHOWERMAN. G. *Ovid – Heroïdes. Amores*. Harvard University Press. 2002

VALLETTE, Paul. *Apulée - Apologie. Florides*: Paris, 1971.

VASCONCELLOS, P. S. DE *O Cancioneiro de Lésbia*: São Paulo, 1991.

WINTERBOTTOM, M. *The Elder Seneca*: Cambridge, 1974.

2. FONTES ANTIGAS

ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa, 1998.

_____. *Poética*. Porto Alegre, 1966.

_____. *Arte Retórica e Arte Poética*: Rio de Janeiro, s/d.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*: São Paulo, 1977.

PLATÃO. *A República*. Lisboa, 1987.

3. FONTES MODERNAS

ALLEN, A. “Sincerity” and the Roman Elegists”. In: *CPh*, 45. 1950.

ALLEN *et alii*. “Horace’s First Book of ‘Epistles’ as Letters”. In: *CJ*, 68. 1972 – 1973.

BACA, A. “Ovid’s Claim to Originality and Heroides 1”. In: *TPAPhA*, 100. 1969.

_____. “Ovid’s Epistle from Sappho to Phaon (Heroides 15)”. In: *TPAPhA*, 102. 1971.

BERMAN, K. “Some Propertian Imitations in Ovid’s Amores”. In: *CPh*, 67. 1972.

BICKEL, E. *Historia de la Literatura Romana* : Madrid.

BLOCH, D. "Ovid's 'Heroides 6': Preliminary Scenes from the Life of an Intertextual Heroine". In: *CQ*, 50. 2000.

BOARDMAN, J. et alii. *The Oxford History of the Roman World*: Oxford: 2001.

BOWIE, E. L. "Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival". In: *JHS*, 106. 1986.

BOWRA, C. M. *Early Greek Elegists*: Cambridge, 1960.

BRUNELLE, C. "Form and Function in Ovid's *Remedia Amoris*". In: *CJ*, December 2000 – January 2001.

CAHOON, L. "The Bed as Battlefield: Erotic Conquest and Military Metaphor in Ovid's *Amores*". In: *TAPhA*, 118. 1988.

CARDOSO, Z. *A Literatura Latina*: São Paulo, 2003.

CASALI, S. "Tragic Irony in Ovid, *Heroides* 9 and 11". In: *CQ*, 45; 1995.

CASANOVA-ROBIN, H. *Amor Scribendi. Lectures des Héroïdes d'Ovide*. Éditions Jérôme Millon.

COLAKIS, M. "Ovid as Praeceptor Amoris in *Epistulae ex Ponto* 3.1". In: *CJ*, 1987.

CONTE, G. B. AND MOST, G. W. "Love without Elegy : The *Remedia Amoris* and the Logic of a Genre". In : *Poetics Today*, v.10, no. 3, pp. 441-69. 1989.

CONTE, G. B. *Latin Literature – A History*: Baltimore, 1994.

COPLEY, F. O. "Seruitium Amoris in the Roman Elegists". In: *TAPhA*, 78. 1947.

CROISSET. *Histoire de la Littérature Grecque* : Paris, 1898.

- CUNNINGHAM, M. "The Novelty of Ovid's Heroides". In: *CPh*, 2. 1949.
- _____. "Ovid's Poetics". In: *CJ*, 6. 1958.
- _____. "The Novelty of Ovid's Heroides". In: *CPh*, 2. 1949.
- CURRAN, L. "Desultores Amoris: Ovid Amoris 1,3". In: *CPh*, 1.1966.
- _____. "Ovid Amores" 1.10". In: *Phoenix*, 4. 1964.
- DAVIES, C. "Poetry in the 'Circle' of Messala". In: *G&R*, Vol. 20. 1973.
- DAVISSON, M. "Tristia 5.13 and Ovid's Use of Epistolary Form and Content". In: *CJ*, 3. 1985.
- DAY, A. *The Origins of Latin Love-Elegy*: Oxford, 1984.
- DEE, James. "Arethusa to Lycotas: Propertius 4.3". In: *TAPhA*, 104. 1974.
- DE FALCO & COIMBRA. *Os Elegíacos Gregos – de Calino a Crates*: São Paulo, 1941.
- DELACY, P. "Philosophical Doctrine and Poetic Technique in Ovid". In: *CJ*, 3. 1947.
- DIHLE, A. *A History of Greek Literature*: London and New York, 1994.
- DOMINIK, W. (ed.). *Roman Eloquence – rhetoric in society and literature*. New York, 1997.
- DURLING, R. "Ovid as Praecetor Amoris". In: *CJ*, 4. 1958.
- EDWARDS, C. *Writing Rome – textual approaches to the city*: Cambridge, 1996.
- _____. *The Politics of Immorality in Ancient Rome*: Cambridge, 1996.

ERASMO. *Les Élégiques Grecs*: Paris, 1962.

FARRELL, J. "Reading and Writing the *Heroides*". In: *HSCP*, 98. 1998.

FEAR, T. "The Poet as Pimp: Elegiac Seduction in the Time of Augustus". In: *Arethusa*, 33. 2000.

FERGUSON, J. "Catullus and Ovid". In: *AJPh*, 4. 1960.

FISHWICK, D. "Ovid and Divus Augustus". In: *CPh*, 1991.

FOWLER, R. L. *The Nature of Early Greek Lyric*: Toronto, 1987.

FRÄNKEL, H. *Early Greek Poetry and Philosophy*: Oxford, 1975.

FREDERICKS, B. "Tristia 4.10: Poet's Autobiography and Poetic Autobiography". In: *TAPhA*, 1976.

FULKERSON, L. "(Un)Sympathetic Magic: A Study of *Heroides* 13". In: *AJPh*, 2002.

_____. "Chain(ed) Mail: Hypermestra and the Dual Readership of *Heroides* 14". In: *TAPhA*, 2003.

_____. "Omnia vincit amor: why the *Remedia* fail". In: *CQ*, 2004.

GALE, M. R. "Propertius 2.7: Militia Amoris and the Ironies of Elegy". In: *JRS*, 1997.

GALINSKY, K. *Augustan Culture: an interpretative introduction*: New Jersey, 1996.

_____. *The Cambridge Companion to the age of Augustus*. New York, 2005.

GARCÍA, L. R. "A Reading of Ovid, *Amores* II, 15". In: *Hermes*, 2004.

- GERBER, D. (ed). *A Companion to the Greek Lyric Poets*: Leiden, New York, 1997.
- GILDENHARD, I. & ZISSOS, A. "Inspirational Fictions: Autobiography and Generic Reflexivity in Ovid's Proems". In: G&R, 2000.
- GREEN, C. M. C. "Terms of Venery: Ars Amatoria I". In: *TAPhA*, 1996.
- GRIFFIN, A. "Ovid's 'Metamorphoses'". In: *G&R*, 24. 1977.
- GRIFFIN, J. "Augustan Poetry and the Life of Luxury". In: *JRS*, 66. 1976.
- GROSS, N. P. "Ovid, Amores 3,11A and B: A Literary Mélange". In: *CJ*, December-January 1975-76, pp. 152 – 160
- GRIMAL, P. *La Littérature Latine* : Paris, 1994.
- _____. *O Amor em Roma*: São Paulo, 1991.
- GRIFFIN, A. "Ovid's *Metamorphoses*". In: *G&R*, 1. 1977.
- HARDIE, P. *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge University Press.
- HARRISON, S. *A Companion to Latin Literature*: Oxford, 2005.
- HIGHAM, T.F. "Ovid: Some Aspects of His Character and Aims". In: *CR*, 3. 1934.
- HOLLEMAN, A. W. J. "Notes on Ovid Amores 1.3, Horace Carm. 1. 14, And Propertius 2.26". In: *CPh*, 65. 1970.
- HOUT, M. "Studies in Early Greek Letter-Writing". In: *Mnemosyne*, 2. 1949.
- JACOBSON, H. "Ovid's Briseis: A Study of Heroides 3". In: *Phoenix*, 25. 1971.

JAMES, S. "Her Turn to Cry: The Politics on Weeping in Roman Love Elegy". In: *TAPhA*, 133. 2003.

_____. "The Economics of Roman Elegy: Voluntary Poverty, the Recusatio, and the Greedy Girl". In: *AJPh*, 2. 2001.

KEITH, A.M. "Slender Verse: Roman Elegy and Ancient Rhetorical Theory". In: *Mnemosyne*, LII.

KENNEDY, D. *The Arts of Love – five studies in the discourse of Roman love elegy*: Cambridge, 2003.

_____. "Bluff your way in didactic: Ovid's *Ars Amatoria* and *Remedia Amoris*". In: *Arethusa*, 2000.

_____. "The Epistolary Mode and the First of Ovid's *Heroides*". In: *CQ*, 2. 1984.

KNOX, P. *Heroides*. Cambridge University Press.

_____. "Ovid's *Medea* and the Authenticity of *Heroides* 12". In: *HSCP*, 90. 1986.

LEACH, E.W. "Georgic Imagery in the *Ars Amatoria*". In: *TPAPhA*, 1964.

LESKY, A. *História da Literatura Grega*: Lisboa, 1995.

LYNE, R. O. A. M. "Seruitium Amoris". In: *CQ*, 29. 1979.

MARTINS, P. *Elegia Romana. Cosntrução e efeito*. São Paulo, 2009.

McKEOWN, J. C. "Militat Omnis Amans". In: *CJ*, 90. 1995.

MILLER, J. "Callimachus and the *Ars amatoria*". In: *CPh*, 1. 1983.

_____. "Lucretian Moments on Ovidian Elegy". In: *CJ*, 1997.

MILLER, P. (org). *Latin Erotic Elegy – an anthology and reader*: London, 2002.

MILLS, S. "Ovid's Donkey Act". In: *CJ*, 73. 1978.

MULROY, D. *Early Greek Lyric Poetry*: Ann Arbor, 1992.

MURGIA, C. "Influence of Ovid's Remedia Amoris on Ars Amatoria 3 and Amores 3". In: *CP*, 1986.

MURPHY, T. "Cicero's First Readers: Epistolary Evidence for the Dissemination of His Works". In: *CQ*, 48. 1998.

MYERS, K. "The Poet and the Procuress: The Lena in Latin Love Elegy". In: *JRS*, 86. 1996.

MYERS, S. "The Methamorphosis of a Poet: Recent Work on Ovid". In: *JRS*, 89. 1999.

NORWOOD, F. "The Riddle of Ovid's 'Relegatio'". In: *CPh*, 3. 1963.

OLSTEIN, K. "Amores 1.3 and Duplicity as a Way of Love". In: *TAPhA*, 105. 1975.

OTIS, B. "Horace and the Elegists". In: *TPAPhA*, 76. 1945.

_____. "Ovid and the Augustans". In: *TPAPhA*, 69. 1938.

PHILIPPIDES, K. "Canace Misunderstood: Ovid's 'Heroides' XI". In: *Mnemosyne*, 49. 1996.

PLEBE, A. *Breve História da Retórica Antiga*: São Paulo, 1978.

RAND, E.K. "The Chronology of Ovid's Early Works". In: *AJP*, 3. 1907.

- SHARROCK, A. R. "Womanufacture". In: *JRS*, 81. 1991.
- STEHLE, E. *Performance and Gender in Ancient Greece*: Princeton, 1997.
- SULLIVAN, J.P.. "Two problems in Roman Love Elegy". In: *TPAPhA*, 92. 1961.
- TARRANT, R. J. "The Authenticity of the Letter of Sappho to Phaon (*Heroides XV*)". In: *HSCP*, 85. 1981.
- THOMAS, E. "Variations on a Military Theme in Ovid's 'Amores'". In: *G&R*, 2. 1964.
- THOMAS, R. F. "New Comedy, Callimachus and Roman Poetry". In: *HSCP*, 83. 1979.
- TUPLIN, C. J. "Catullus 68". In: *CQ*, 31. 1981.
- VEGA, A. P. *Cartas de las heroínas*. Madrid: 1994.
- VERDUCCI, F. *Ovid's Toyshop of the Heart: Epistulae Heroidum*. Princetown: Princetown University Press, 1985.
- VEYNE, P. *A Elegia Erótica Romana*: São Paulo, 1985.
- _____. *História da Vida Privada*, vol. 1: São Paulo, 2009.
- WALLACE-HADRILL, A. "The Golden Age and Sins in Augustan Ideology". In: *PP*, 95. 1982.
- WEST, M. *Studies in Greek Elegy and Iambus*: Berlin, 1974
- WHEELER, A. "Catullus as an Elegist". In: *AJPh*, 36. 1915.
- _____. "Erotic Teaching in Roman Elegy and the Greek Sources. Part I". In: *CPh*, 4. 1910.

_____. "Erotic Teaching in Roman Elegy and the Greek Sources. Part II". In: *CPh*, 1. 1911.

_____. *Catullus and the Traditions of Ancient Poetry*: California, 1974.

_____. "Topics from the life of Ovid". In: *AJPh*, 1. 1925.

WILLIAMS, G. "Poetry in the Moral Climate of Augustan Rome". In: *JRS*, 52. 1962.

_____. *Tradition and Originality in Roman Poetry*: Oxford, 1968.

_____. "Ovid's Canace: Dramatic Irony in Heroides 11". In: *CQ*, 42. 1992.

WYKE, M. "Written Women: Propertius' Scripta Puella". In: *JRS*, 77. 1987.