

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

LUCY ANA DE BEM

**METAPOESIA E CONFLUÊNCIA GENÉRICA  
NOS *AMORES* DE OVÍDIO**

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial para obtenção do Título de Doutor em Linguística, área de Letras Clássicas.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos

CAMPINAS

2011

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR

CRISLLENE QUEIROZ CUSTODIO – CRB8/8624 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM – UNICAMP

Bem, Lucy Ana de, 1979-

**B42m**

Metapoesia e confluência genérica nos *Amores* de Ovídio / Lucy Ana de Bem. -- Campinas, SP : [s.n.], 2011.

Orientador : Paulo Sérgio de Vasconcellos.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Ovídio. Amores. 2. Poesia elegíaca latina. 3. Gêneros literários. 4. Metalinguagem. I. Vasconcellos, Paulo Sérgio de, 1959-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

**Informações para Biblioteca Digital**

**Título em inglês:** Metapoetry and generic influxes in Ovid's *Loves*.

**Palavras-chave em inglês:**

Ovid. Amores. English

Elegiac poetry, Latin

Literary form

Metalinguage

**Área de concentração:** Linguística.

**Titulação:** Doutor em Linguística.

**Banca examinadora:**

Paulo Sérgio de Vasconcellos [Orientador]

Paulo Martins

Robson Tadeu Cesila

Isabella Tardin Cardoso

Patrícia Prata

**Data da defesa:** 31-10-2011.

**Programa de Pós-Graduação:** Linguística.

BANCA EXAMINADORA:

Paulo Sérgio de Vasconcellos

*Paulo Sérgio*

Paulo Martins

*Paulo Martins*

Robson Tadeu Cesila

*Robson Tadeu*

Isabella Tardin Cardoso

*Isabella Tardin*

Patricia Prata

*Patricia Prata*

Bianca Fanelli Morganti

Marcos Aurelio Pereira

Flavio Ribeiro de Oliveira



## Agradecimentos

Primeiramente, gostaria de deixar meus sinceros agradecimentos aos professores de Letras Clássicas do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp: Prof. Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira, Prof. Dra. Isabella Tardin Cardoso, Prof. Dr. Marcos Aurélio Pereira, Profa. Dra. Patricia Prata e Prof. Dr. Trajano Vieira. Com cada um, aprendi algo muito importante, valioso e útil durante minha incipiente vida acadêmica. Ao Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos, meu orientador, registro especial gratidão: não teria começado minhas pesquisas na área se não fosse a sua grande atenção como mestre paciente e compreensivo e como leitor minucioso nestes últimos 10 anos.

Ao Prof. Dr. João Angelo Oliva Neto que, com muito bom humor e disposição, ensinou-me muitíssimo através de seus comentários na qualificação (na verdade, desde minha dissertação de mestrado); ao Prof. Dr. Paulo Martins, igualmente simpático e bem disposto, que me transmitiu ensinamentos inestimáveis sobre elegia romana; ao Prof. Dr. Robson Cesila, cujas contribuições certamente enriquecerão este trabalho.

Aos professores suplentes que, de muito boa vontade, também contribuirão para a finalização desta tese: Profa. Dra. Bianca Morganti, Prof. Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira, Prof. Dr. Marcos Aurélio Pereira.

Aos professores que participaram de minha qualificação fora de área: ao Prof. Dr. Alcir Pecora, que gentilmente me ensinou a diferença entre *res* e *uerba* em um discurso; ao Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro, que me mostrou a existência de uma rica polifonia no discurso amoroso em geral; ao Prof. Dr. Paulo Franchetti, que me incentivou a experimentar um discurso acadêmico “mais literário” em meus escritos.

Aos colegas de trabalho, que me incentivaram e ajudaram de diversas formas, sempre respondendo às minhas infindáveis perguntas com gentileza e emprestando materiais com prontidão: Alexandre Piccolo, Bianca Morganti, Charlene Miotti, Daniel Rossi Nunes, Evandro Salvador, Júlio do Carmo, Lilian Costa, Maíra Meyer, Mariana Musa, Matheus De Pietro, Natália Sabione e Sidney Calheiros de Lima.

Aos funcionários do IEL, por toda a ajuda e competência: em especial, Cláudio, Emerson, Geraldo, Miguel e Rose.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que financiou este projeto durante quatro anos e permitiu que a ele me dedicasse integralmente. Graças ao Programa de Estágio Docente no Exterior (PDEE), financiado pela mesma instituição, pude vivenciar um ano de estudos e experiências valorosas em Florença, na *Università degli Studi di Firenze*. No *Dipartimento di Scienze dell'Antichità Giorgio Pasquali* fui muito bem recebida por todos, docentes e funcionários, o que tornou minha estadia mais deleitosa e academicamente frutífera. Ao Prof. Dr. Mario Labate, meu estimado co-orientador nessa etapa do trabalho, faltam palavras diante de tamanha gentileza e boa vontade, que tanto enriqueceu esta tese... *Grazie!*

Aos funcionários da biblioteca da *Scuola Normale Superiore di Pisa* que, livres de qualquer obrigação institucional, ajudaram-me imensamente em minhas pesquisas, desde indicar onde estavam as obras até ensinar como utilizar a máquina de fotocópias.

*Agli amici Leonardo, Marie-Jeanne, Jennifer, Vittorio, Anna Maria, PierLuigi e Maria Tereza: senza voi, la mia "famiglia italiana", Firenze non sarebbe stata così bella. Un saluto pieno di saudade.*

A minha família, que nos últimos anos tornou-se maior e mais alegre: minha mãe Glória, meu pai Geraldo, meu irmão George, minha cunhada Fábria, meus queridos sobrinhos Heitor e Enzo, minha sogra Hilda, meu sogro Luiz, minha cunhada Priscila, meu avô João, minha vó Abigail, meus tios e tias, primos e primas (são tantos e tão queridos, mas, infelizmente, não há espaço para mencionar todos aqui...).

Ao meu dedicado marido que, com seu amor e companheirismo, tornou a rotina árdua de trabalho um fardo mais leve: saber que veria seu sorriso e teria seu abraço ao final do dia me encorajava a prosseguir com o ato solitário da escrita, que, então, parecia se arrastar pela eternidade. *Wenn ich rastlos bin, bist du die Reise ohne Ende, deshalb lege ich meine kleine, große Welt in deine schützenden Hände.*

Aos meus companheirinhos nesses últimos cinco anos: Sadam, Juju, Hulkinho e ao pequenino Peppe. Em especial, ao Nikos, meu melhor amigo em todos os bons e maus

momentos: Milan Kundera estava certo ao dizer que “os cães são o nosso elo com o Paraíso. Eles não conhecem a maldade, a inveja ou o descontentamento. Sentar-se com um cão ao pé de uma colina numa linda tarde é voltar ao Éden onde ficar sem fazer nada não era tédio, era paz.”

A minha médica Rosilene Badiani, sem a qual, mesmo com muitos altos e baixos, não teria conseguido levar uma vida digna nos últimos 15 anos. Obrigada por me incentivar a acreditar e lutar por meus sonhos, a despeito de qualquer obstáculo.

Aos amigos distantes que sempre estarão perto do meu coração: Amanda e a pequena Livia, que será tão forte e amável quanto a mamãe; Marcio Santana, meu exemplo de seriedade e superação profissional (porém, sem nunca perder o bom-humor). A todas as amigadas que não me desampararam nessa jornada e que, por enquanto, posso cultivar apenas pela *internet*, um imenso “muito obrigada!”

Uma menção especial a todos amigos e mestres recentes que encontrei no *Dojo Konyokan* de Mogi das Cruzes: sem vocês, não teria vencido grande parte de minhas inseguranças e começado a aprender a trilhar o caminho da harmonia. *Onegai Shimasu.*



## Sumário

Resumo/ <i>Abstract</i> .....	p. 11
Introdução .....	p. 13
<b>Capítulo I:</b> Elegia – retórica e poética .....	p. 19
I.1 Poesia e retórica .....	p. 34
I.2 Elegia e retórica .....	p. 38
I.3 Os <i>Amores</i> de Ovídio: poética e retórica .....	p. 62
<b>Capítulo II:</b> Elegia e os gêneros poéticos .....	p. 77
II.1 Elegia e épica .....	p. 121
II.2 Elegia, tragédia e comédia .....	p. 146
II.3 Amor e ódio: quando poesia elegíaca e poesia jâmbica se encontram. Um breve comentário .....	p. 172
<b>Capítulo III:</b> Metapoesia e confluência genérica nos <i>Amores</i> de Ovídio .....	p. 185
III.1 O epigrama inicial .....	p. 193
III.2 Metapoesia nas elegias programáticas dos <i>Amores</i> .....	p. 198
III.3 <i>Am.</i> II 19: um poema programático? .....	p. 231
III.4 Metapoesia em elegias não-programáticas .....	p. 241
Conclusão .....	p. 263
Nota à tradução .....	p. 271
Tradução do livro II dos <i>Amores</i> .....	p. 273
Tradução do livro III dos <i>Amores</i> .....	p. 323
Bibliografia .....	p. 377



## Resumo

O objetivo desta tese é demonstrar como, nos *Amores*, Ovídio retomou e reelaborou matéria de diversas fontes para compor sua obra. Sêneca Velho, nas suas *Controuersiae* (em especial, II 2, 8), revela-nos os possíveis influxos da retórica escolar na obra do poeta. Em nossa análise, demonstramos que a retórica está presente como uma forma de estruturar certas elegias (como as *suasoriae*) e que também é uma ferramenta útil para nos ajudar a compreender a obra (sobretudo, a relação construída entre *auctor/opus/lector*). Indicamos a presença de elementos típicos de diversos gêneros como a épica, a comédia, a tragédia e mesmo a poesia jâmbica: Ovídio parece deixar claro que essa “presença” é um fator constitutivo de sua obra.

A confluência genérica resultante dessas relações discursivas está mais evidente em poemas programáticos, de cunho metapoético (através do *topos* da *recusatio*, por exemplo), mas também não se ausenta por completo das demais elegias. No *constructum* elegíaco elaborado por Ovídio nos *Amores*, a *persona* de seu poeta-amante discute poesia enquanto narra as aventuras amorosas com a *persona* da *puella*, que se identifica com a própria Elegia (cf. *Am.* III 1). Nesse sentido, Ovídio nos mostra que, em sua obra de estreia, seu protagonista vive em um universo discursivo construído na pluralidade, no qual experimentar amores (as relações amorosas) proporciona a composição dos *Amores* (as elegias de temática erótica).

**Palavras-chave:** Ovídio, *Amores*, elegia erótica latina, gêneros, metapoesia, intertextualidade.

## Abstract

The aim of this *thesis* is to show how, in *Loves*, Ovid retook and reworked material from several sources to constitute his work. Older Seneca, in his *Controuersiae* (specially in II 2, 8) reveals the possibility of some influxes from school rethoric on the Ovid's poetry. In our analysis, we indicated that rhetoric is present like a mean of structure some elegies (like *suasoriae*) and also like a useful tool that helps us to understand the whole work (mainly, the constructed relation among *auctor/opus/lector*). We also demonstrate the presence of tipicals elements from other genres like epic, commedy, tragedy and even iambic poetry: Ovid seems to reveal that this “presence” is a factor that openly constitute his poetic labour.

The generic confluence that results from these discursives relationships is more manifest in programmatic poems, with metapoetical character (through the *topos* of *recusatio*, for exemple), but is not missing at all from the others elegies. In this discursive elegiac *constructum* elaborated by Ovid in the *Amores*, the poet-lover *persona* considers about poetry while tell us about his amorous adventures with the *puella persona* who identify herserf with Elegy (cf. *Am.* III 1). In this sense, Ovid show us that, in his first work, his protagonist lives in a discursive world based on plurality, in wich experiences in loves (relationships) provides the composition of *The Loves* (Latin erotic elegy).

**Key-words:** Ovid, *Loves*, Latin erotic elegy, genres, metapoetry, intertextuality.



## Introdução

Sabemos que a alusão é uma figura muito presente na literatura clássica.<sup>1</sup> Os romanos, ou mesmo os gregos, não viam, ao que parece, nenhum problema em reconhecer certa “influência” da literatura antecedente em suas obras. Com base numa terminologia cunhada pela obra de Genette, podemos afirmar que a literatura antiga, grega e romana, é uma “literatura de segundo grau”,<sup>2</sup> pois se constitui em um *continuum* de textos/discursos, cuja sobreposição/sucessão não implica uma dissimulação completa.<sup>3</sup> Conte, autor que se dedicou ao estudo das alusões presentes em obras da antiguidade, demonstra-nos que o texto literário antigo absorve e assimila outros textos, sobretudo, transformando-os. De fato, não é possível apreender o sentido e a estrutura de uma obra, se não em relação aos modelos, eles mesmos frutos de uma longa série de textos.<sup>4</sup> E é justamente entre os antigos que encontramos menções explícitas a essa forma de composição dialógica, alusiva, constantemente “influenciada” por um modelo passado: Horácio, na *Epístola aos Pisões*, nos versos 268-9, aconselha os latinos a consultar continuamente a poesia grega: “quanto a vós, dia e noite compulsai os exemplares gregos.” Em outra epístola (II 1, 156-7), o mesmo poeta declara a influência da arte grega sobre os latinos: “A Grécia, capturada, capturou o feroz vencedor e introduziu suas artes no Lácio...”

Partindo desses preceitos, meu objetivo é mostrar que, na elegia latina composta por Ovídio, essa característica dialógica<sup>5</sup> está mais evidente, sobretudo porque o gênero se

---

<sup>1</sup> Para uma análise precisa de conceitos como alusão e intertextualidade dentro do universo da literatura latina, Genette, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982. Guimarães, L. e Ramos Coutinho, M. A. traduziram alguns extratos da obra para português em: *Palimpsestos. A literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

<sup>2</sup> Para a imagem do palimpsesto, o texto que deixa entrever as “marcas” do antecessor num mesmo pergaminho, cf. *Idem, ibidem*, p. 45.

<sup>3</sup> Conte, G. B. e Barchiesi, A. *Imitazione e arte allusiva*. In: *Lo spazio letterario di Roma Antica*. Cavallo, G. et alii (ed.). Roma: Salerno, 1989. Ver, em especial, p. 88.

<sup>4</sup> Como se sabe, o princípio dialógico permeia a concepção que Bakhtin possui sobre a própria linguagem. Para ele, o dialogismo é a condição de sentido no discurso. Pensando dessa forma, todo e qualquer discurso – literário incluso – está sujeito a certa relação dialógica com outros discursos. No entanto, é nossa intenção demonstrar que, na literatura latina e, sobretudo na elegia, esse processo está presente de forma mais “consciente”, pois é colocado em evidência, em alguns casos, através de alusões refinadas e sutis a outras obras e autores. Pretendemos mostrar também que, nos *Amores*, esse processo dialógico se transforma em um claro jogo alusivo, devido ao (que chamamos de) alto grau de “memória alusiva” de Ovídio. Para mais detalhes sobre esse conceito bakhtiniano, ver: Brait, B (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. Atenção às pp. 87-98, que abarcam questões sobre a natureza dialógica da linguagem. Na área de Letras Clássicas, que a cada dia se aproxima mais das teorias do mestre russo, cumpre citar a edição organizada por Branham R. Bracht, *Bakhtin and the Classics*. Evanston: Northwestern University Press, 2002, cuja terceira parte nos apresenta uma discussão sobre a lírica catuliana de uma perspectiva dialógica (pp. 99-136). O periódico *Arethusa*, vol. 26, n. 2 (1993) também traz uma série de artigos sobre Bakhtin e Estudos Clássicos.

constituiu no e do influxo de *materiae* diversas, desde suas origens. Tal “receptividade” se reflete na elegia latina que, a propósito da variedade temática inerente ao seu passado, foi capaz de dialogar amplamente com outros gêneros como a épica, a comédia, a tragédia, a sátira e mesmo com a retórica (sobretudo, aquela dos exercícios escolares, como as controvérsias e suasórias).

A elegia augustana, diferentemente da forma primária, possuía alguns elementos-chave, que a constituíam e a identificavam em face de outros gêneros: nela, o amor infeliz é o tema central. O eu-elegíaco, representado pela *persona* de um homem livre, faz-se (voluntariamente) escravo pelo amor a uma mulher dominadora (*domina*). É certa “falta de equilíbrio do eros” que incita essa *persona* a compor cantos amorosos e lamentosos. Na elegia também há *personae* secundárias e situações típicas que contribuem para essa instabilidade amorosa: os escravos oportunistas ou desatentos, a velha alcoviteira, o rival rico, a ganância e a infidelidade da jovem etc. Os elegíacos romanos, cada qual a sua maneira, combinaram esses elementos característicos do gênero latino com outros, típicos de outros gêneros: em Tibulo, por exemplo, o eu-elegíaco combina referências bucólicas com temas eróticos e subjetivos. Propércio, por sua vez, deu voz a uma *persona* elegíaca mais etiológica (o *Callimachus romanus*, como o próprio protagonista se denomina em IV 1, 64). Já as *personae* de Ovídio, o último grande elegíaco,<sup>6</sup> são muitas vezes consideradas como mais retóricas e irônicas.<sup>7</sup>

Em nosso estudo, desenvolveremos nossa tese de que, nos *Amores* de Ovídio, essa “relação intergenérica” típica da elegia fica *ainda* mais evidente, o que permite a elaboração de uma metapoesia que emprega o amor como tema para discorrer sobre a criação poética do eu-elegíaco. Para alguns críticos, o poeta reelaborou de tal forma a matéria elegíaca que conseguiu esgotá-la.<sup>8</sup> Acreditamos que ele evidenciou esse “diálogo intergenérico” pela maneira como manipulou as convenções elegíacas, levadas até os limites do gênero. Depois dele, a elegia, tal

---

<sup>6</sup> Pelo menos, é assim que o próprio poeta se define em *Tristes* IV 10, 53-4.

<sup>7</sup> Porque seu *ego* elegíaco, nas obras eróticas por exemplo, exibía tais características, a crítica ingênua rotulava o próprio Ovídio de “insincero”. Allen (1950, pp. 145-60), entre outras formulações notáveis, soube separar a *persona* poética que figura na obra do poeta em carne e osso. Para o “risível” nos *Amores*, ver Davis, 1981, pp. 2460-2506: esse autor demonstra que o irônico e o (que acredita ser) burlesco, nos *Amores*, são frutos de uma construção poética alusiva muito elaborada (baseada na “poética” alexandrina, por exemplo, com a qual dialoga). Segundo Schiesaro (2002, pp. 62-75), o rótulo “Ovídio retórico” pode ser injusto como julgamento estético. Contudo, “retórica” como técnica que molda realidade (e sua interpretação de acordo com pontos de vista mutáveis e padrões mais ou menos pré-ordenados), pode, de fato, ser encarada como *episteme* unificadora da poesia ovidiana (p. 71).

<sup>8</sup> Para De Caro (2007, pp. 53-83), Ovídio esvazia o código elegíaco pela forma como lida com os paradigmas genéricos. O autor nomeia esse conceito de *kenosis* (p. 54).

qual podemos ler em Propércio ou Tibulo, não poderia ser abordada com originalidade sem transgredir esses limites elegíacos.<sup>9</sup> Além disso, o jogo alusivo dos *Amores* e sua metapoesia constante e complexa revelaram as “artimanhas poéticas” que muitas vezes estavam veladas na elegia romana antecedente.<sup>10</sup>

Uma rápida ilustração: a própria questão do diálogo entre os gêneros poéticos. Na época de Augusto, era comum discutir-se poética através da própria poesia.<sup>11</sup> A questão das escolhas poéticas (e de vida) da *persona do poeta* costumava fazer parte da tópica da *recusatio*, uma fórmula que remete a Calímaco, no prólogo dos *Aitia*: a *persona* do poeta recusa o canto épico porque uma divindade (Apolo ou uma das Musas) o aconselha a acomodar seu talento a um gênero mais pertinente e menos ambicioso, ou seja, incita-o a cultivar uma “Musa sutil”. Nos elegíacos augustanos, o amor e a poesia amorosa justificam a recusa da epopeia. Geralmente, o eu-elegíaco desses poetas declaram/reafirmam suas opções poéticas (e de vida) nos poemas que abrem e encerram seus livros de elegia. São chamados de poemas programáticos porque revelam o programa (ou conteúdo) do livro de elegias.<sup>12</sup>

Os elegíacos romanos declaram não possuir interesse na violência da guerra, nem nos grandes negócios, nem nos cargos nobres da vida pública; ao seu talento, convêm os sofrimentos (e eventuais deleites) do amor. A poesia está, neste caso, relacionada com o estilo de vida da *persona* elegíaca, protagonista da relação amorosa nos versos elegíacos: “[...] Amor me dita versos”, diz o poeta-amante ovidiano em *Am.* II 1, 38. Assim, conforme mostraremos com mais cuidado adiante, nos elegíacos romanos, a tópica da *recusatio* encontra-se mais

---

<sup>9</sup> Cf. Boyd, 2002, pp. 91-116 (sobretudo, a p. 95). Para a autora, Ovídio não realizou uma simples paródia dos antecessores. Sua reelaboração da matéria elegíaca passada (que, em si, já admite influxos de outros gêneros) foi tão “intensamente dialógica” que esgotou as possibilidades de composição oferecidas pelo próprio gênero elegíaco romano.

<sup>10</sup> Cf. DuQuesnay, 1973, pp. 1-48. Para ele, Ovídio não se contentou apenas em repetir os elementos da tradição: “um dos maiores prazeres em ler os *Amores* é ver como Ovídio transforma a *persona* do amante elegíaco, emocional – quase trágica, em uma divertida personagem que é o (anti) herói de seus versos” (p. 1).

<sup>11</sup> Remetemos ao artigo de D’anna, 1999, pp. 67-86. Para o autor, a *recusatio-excusatio* dos elegíacos, além de adotar o próprio “fazer poético” como tema é, em si mesma, uma forma de fazer a corte a uma jovem (entenda-se: “eu prefiro a poesia amorosa porque através dela posso conquistar minha amada; a poesia elevada me proporcionaria fama e riqueza, mas não serviria para suscitar/conquistar o seu amor”).

<sup>12</sup> King (1976, pp. 108-124) procura indícios da vida do protagonista elegíaco que justifiquem suas escolhas poéticas. Para ele, os poemas programáticos de Propércio dão sentido de unidade à coleção properciana e ao romance nela narrado (entre as *personae* de Propércio e Cíntia). Para Boyd (1997, pp. 132-64), o eu-elegíaco de Ovídio, assim como o de Propércio, é um produto da tradição estética alexandrina e, por isso, emprega um programa rico de clichês calimaqueanos: *recusatio* no início de um livro, um tipo de *sphragis* em um poema final etc. Na verdade, elementos programáticos estão espalhados ao longo dos *Amores*, indicando a herança e a aliança estética do poeta Ovídio (pp. 135-6).

“desenvolvida” e “definida”, se estabelecermos uma comparação com a forma primária, encontrada em Calímaco. De certa forma, também é mais irônica, pois o poeta-amante rejeita a epopeia para cantar elegia erótica através de um discurso fundado sobre elementos épicos. Ou seja, os augustanos se apropriam de elementos de um discurso que negam para construir o próprio discurso da negação. Vejamos um exemplo a seguir.

Primeiramente, vamos assumir que o eu-elegíaco, o protagonista que vivencia os diversos momentos da relação amorosa nos versos elegíacos, é um “poeta-amante”, devido às funções que exerce e/ou acumula dentro da obra elegíaca. Mais à frente, quando analisarmos a metapoesia presente nos *Amores*, demonstraremos que o eu-elegíaco ovidiano, em alguns momentos, separa o poeta do amante (*amator*) e, em outros, identifica o poeta com o amante. Portanto, quando utilizarmos o termo, estamos fazendo referência a este tipo de relação textual, de uma *persona* elegíaca capaz de ser dividida em duas (em algumas elegias): uma, a *persona* “poeta”, que discorre sobre o seu “poetar”, e outra, a *persona* “amante”, que se concentra na “relação amorosa com a *puella*”. O encontro de ambos ocorre, veremos, quando o eu-elegíaco utiliza seu “amor elegíaco” e sua “poética elegíaca” como tema para sua elegia. Na tópica da *recusatio* podemos reconhecer essa técnica compositiva.

Sendo assim, o poeta-amante declara que não vai cantar epopeia porque seu engenho, que não é ambicioso, deve dedicar-se apenas aos ócios e deleites do amor e à poesia amorosa, pois é através dela que se conquista a *puella*.<sup>13</sup> Contudo, mesmo o amor elegíaco possui suas durezas. O poeta-amante, então, acredita poder se apresentar como um bravo soldado que milita por Amor a fim de superar obstáculos (infidelidade, ganância etc.) e conquistar a jovem. Conhecemos, então, outra tópica muito comum ao gênero, a da *militia amoris*.<sup>14</sup> Em *Am.* I 9, por exemplo, podemos ver uma completa assimilação da vida militar à vida amorosa: “todo amante milita e Cupido possui seu próprio quartel”, diz o poeta-amante ovidiano a um amigo, no dístico inicial do referido poema.

---

<sup>13</sup> Cf. Prop. II 1. Ver, sobretudo, v. 46: *qua pote quisque, in ea conterat arte diem* (“cada qual empenhe sua jornada na arte que domina bem”). Sobre o poder dos versos elegíacos na conquista amorosa, cf. *Am.* II 1, 21 e ss.

<sup>14</sup> Em nossa dissertação de mestrado, estudamos a presença da épica nos *Amores*. Havíamos conseguido perceber que, muitas vezes, o discurso épico era introduzido na elegia por meio dessa metáfora. Mas não havíamos conseguido perceber que essa metáfora é empregada, sobretudo, na recusa da epopeia. Funciona, na verdade, como uma espécie de justificativa para as escolhas do poeta, que faz parte de um tipo de “discussão poética”. Ou seja, *recusatio* e *militia amoris* são tópicos que operam (muitas vezes, juntas) um sentido “técnico”, numa espécie de “metapoesia”.

Analisando dessa forma, a declaração de não possuir talento suficiente para a épica é irônica, embora velada, pois o poeta-amante reelabora o discurso épico *conforme os preceitos de seu gênero*, pertinente à poesia amorosa. Assim, Ovídio sente-se no direito de se apropriar dos mitos homéricos para ilustrar seus preceitos elegíacos: os militantes de Cupido não são inertes, mas, assim como Aquiles ou Agamêmnon, são bravos soldados e grandes amantes (vv. 33-40). Contudo, nos *Amores*, as declarações sobre o talento do poeta-amante não são sutis. Pelo contrário: Nasão é reconhecido, desde a antiguidade, como um autor que produz muito e que admira sua própria produção (cf. Quintiliano, *Inst. Orat.* X 1, 88).<sup>15</sup> Isso, porque sempre declara, em seus poemas programáticos, que seu talento é, sim, digno de cantar epopeia. Ele não o faz por outros motivos: 1) Cupido o impede (*Am.* I 1: “armas e guerras violentas eu me preparava para cantar”, cujo prólogo lembra o da *Eneida*); 2) a amada o impede (*Am.* II 1, 17 e ss.); 3) o próprio gênero elevado tenta impedi-lo (*Am.* III 1).

Portanto, ao longo deste estudo, colocaremos em evidência certos “diálogos” que encontramos em nossa tradução dos três livros que integram os *Amores* de Ovídio. Partindo de um pressuposto básico e muito abrangente (o caráter intertextual/alusivo/dialógico da própria linguagem), demonstraremos que a poesia latina, a elegia e, **especialmente**, os *Amores* constituem-se em/de uma densa (e muitas vezes intrincada) rede contínua de alusões, cujas diversas confluências genérico-discursivas permitem entrever a construção de uma “poética” peculiar, consciente de suas relações genérico-discursivas. A fim de ilustrar (e mesmo justificar) esses preceitos, mostraremos que a obra de estreia do sulmonese elabora uma rica e refinada “metapoesia”, num constante processo de reelaboração de *materiae* dentro da tradição poética (e mesmo retórica) greco-latina.

---

<sup>15</sup> Stapleton (1996, p. 29), baseado na crítica de Quintiliano, vê Ovídio, a despeito de qualquer anacronismo, como um escritor megalomaniaco.



## Capítulo I: Elegia – retórica e poética

Também na elegia desafiamos os gregos, na qual, parece-me, o autor mais esmerado e elegante é Tibulo. Há os que preferam Propércio. Ovídio é mais jocoso que ambos e Galo, o mais duro.<sup>16</sup>

Quintiliano, em *Institutio Oratoria*, no livro X, analisa a importância da literatura na formação do orador: para falar bem, o orador deve ler e ouvir, sobretudo, os melhores autores (1, 20). A partir de 1, 45, podemos ver uma seleção do mestre sobre os gêneros de leitura (*genera lectionum*) capazes de ajudar aqueles que desejam se tornar bons oradores. Assim, Quintiliano elabora uma espécie de “poética” dentro de seu manual de retórica, ao analisar e recomendar, aos seus discípulos, certos estilos e gêneros de poesia e de prosa e seus principais autores.<sup>17</sup> É Homero, apresentado como a “fonte” da poesia, que chefia o elenco: “é exuberante e sóbrio, agradável e grave, admirável pela abundância e pela concisão, e excede não somente pelo seu caráter poético, mas também oratório.”<sup>18</sup> Ou seja: o grande *aedo* é capaz de conjugar, em sua obra, as qualidades estilísticas que um bom poeta e orador devem possuir.<sup>19</sup>

O trecho que inicia este capítulo revela o parecer do gramático sobre a elegia: o gênero romano, assim como a sátira,<sup>20</sup> adquiriu uma feição própria e, por suas qualidades, é comparável ao gênero grego. Conhecemos seus principais autores e o estilo de cada um, segundo o ponto de vista do autor (*uidetur [...] sunt qui Propertium malint*). Porém, não temos maiores informações sobre a métrica ou o conteúdo do gênero grego ou latino. Já Horácio, em uma epístola que passou a ser reconhecida como *Ars Poetica* pela crítica posterior, caracteriza a elegia como gênero composto por versos desiguais, ou seja, o dístico elegíaco, cujo tema principal era, a

<sup>16</sup> Quintiliano, *Inst. Orat.* X 1, 93. *Elegia quoque Graecos prouocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime uidetur auctor Tibullus. sunt qui Propertium malint. Ouidius utroque lasciuior, sicut durior Gallus.* Interessante notar que o epíteto “elegante” era muito utilizado para designar o poeta. Ovídio, no livro III dos *Amores* (9, 66), refere-se ao poeta conforme o senso comum de sua época: *culte Tibulle* (“elegante Tibulo”).

<sup>17</sup> Martins (2009, p. 22) realiza uma distinção de conceitos que, por sua precisão e pertinência, adotaremos em nosso estudo: retórica e poética não devem ser romanticamente tomadas; o que se pretende é reconhecer nessas duas disciplinas procedimentos tecnicamente relacionados a uma ética, a um *ius* como jurisprudência de critério de prescrições éticas de decoro aplicadas ao discurso.

<sup>18</sup> Cf. 1, 46: *Idem laetus ac pressus, iucundus et grauis, tum copia, tum breuitate mirabilis, nec poetica modo, sed oratoria uirtute eminentissimus.*

<sup>19</sup> Em 1, 51, Quintiliano afirma que Homero está muito à frente de todos os escritores e em todos os gêneros de eloquência, mas, sobretudo, dos autores épicos.

<sup>20</sup> Logo após o parecer sobre o elegíaco Galo, Quintiliano diz: *Satura quidem tota nostra est* (“na verdade, a sátira é inteiramente nossa”).

princípio, o lamento (*querimonia primum*). O poeta cita Homero como o fundador da epopéia, porém, não se arrisca a afirmar quem foi o *auctor* do gênero elegíaco: parece-nos que era uma questão muito discutida pelos literatos da época, mas sem uma resposta definitiva.<sup>21</sup>

Estes são apenas dois exemplos de autores antigos que mencionam o gênero elegíaco. Embora a obra de Quintiliano seja reconhecidamente um manual de retórica,<sup>22</sup> o trecho em que evoca a elegia, conforme dissemos, faz parte de uma pequena “poética” que integra a obra; a *Epístola aos Pisões*, do poeta Horácio, também é analogamente reconhecida como uma “poética”. Quintiliano também tece comentários sobre o estilo e a produção ovidiana, porém não relaciona suas críticas diretamente ao gênero elegíaco: em X 1, 88, por exemplo, declara que a “verbosidade” do poeta também corrompe seus versos heróicos (*lasciuus in herois quoque*), mas que algumas passagens (das *Metamorfoses*, supõe-se) são louváveis.<sup>23</sup> Sêneca, o velho, também comenta alguns trechos da poesia de Ovídio em sua obra retórica, as *Controvérsias*, porém, seu parecer não diz respeito exclusivamente ao gênero elegíaco.<sup>24</sup> O orador apenas menciona as preferências composicionais de um Ovídio que frequentava as escolas tradicionais de sua época,<sup>25</sup> reconhecendo, em alguns trechos de sua obra, passagens que indicavam a “influência” de certos exercícios retóricos escolares.

Portanto, das obras antigas que chegaram até nós, não há sequer um autor, em manual de cunho “poético” ou “retórico”, que declare o caráter persuasivo (ou argumentativo) da elegia romana/ovidiana. Em relação a Ovídio, conforme retratado pelas *Controversiae*, há o registro de certas “lembranças intencionais” e, por isso, passíveis de críticas.<sup>26</sup> No entanto, análises modernas têm empenhado esforços para desvendar o caráter persuasivo da elegia ovidiana e,

---

<sup>21</sup> Cf. vv. 75-8: *uersibus 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.*

<sup>22</sup> Volkman, na introdução de *Die Rhetorik der Griechen und Römer* (Leipzig: Teubner, 1885), admite que o único meio que lhe permitiu compreender o que significava “retórica” para os antigos (e que o fez sentir ter em mãos o “fio de Ariadne” para um labirinto) foi encontrado nas repetidas leituras da obra de Quintiliano.

<sup>23</sup> *Lasciuus quidem in herois quoque Ouidius et nimium amator ingenii sui, laudandus tamen partibus.* O poeta sulmonense é novamente convocado em 1, 98: na ocasião, Quintiliano discorria sobre a tragédia composta por Ovídio e hoje inteiramente perdida, *Medeia*.

<sup>24</sup> Cf., por exemplo, *Contr.* II 2, 9.

<sup>25</sup> O próprio Ovídio, em *Tristes* IV 10, 16, revela que foi treinado pelos melhores professores, *insignes urbis ab arte uiros.*

<sup>26</sup> Para Holzberg (2002, p. 21), as memórias de Sêneca, o velho, são de duvidoso valor. Antes de escrevê-las, Sêneca já havia conhecido a celebrada obra do poeta: portanto, o autor acredita que o orador projetou sua opinião literária com base no que havia visto (o jovem Ovídio desenvolvendo exercícios de declamação nas escolas de retórica romanas).

por extensão, da própria elegia romana. Para Arnaldi, por exemplo, um ponto crucial conecta os juízos de Sêneca sobre a relação de Ovídio com a retórica: sua tendência em exaurir os argumentos, os *loci* de uma determinada situação (que Sêneca sintetiza em outro contexto, *Contr.* IX 6, 17) nasceu nas escolas de retórica, onde Nasão escutava declamações de oradores dos quais tirava temas e motivos para suas composições.<sup>27</sup>

Davis, por sua vez, acreditando no caráter persuasivo da própria poesia, postula que o gênero elegíaco latino, com seu discurso alocutivo e suas personagens típicas, possui um caráter retórico, sobretudo, devido ao seu gosto pela *performance*.<sup>28</sup> Para o autor, as declarações de Sêneca sobre o jovem Ovídio e seus *Amores*, apenas corroboram essa hipótese.<sup>29</sup>

Já Russell, em interessante artigo,<sup>30</sup> tenta mostrar o que os termos “retórica” e “influência retórica” possam significar para a literatura grega e latina, com base em textos antigos. Segundo o estudioso,<sup>31</sup> os antigos viam a literatura como uma manifestação pública, uma atividade que, por isso, requeria diferentes níveis de formalidade, de acordo com a ocasião. É o que a lei estética do decoro (literária, moral e social) requeria. Público e autores antigos aceitavam tal princípio instintivamente (o comportamento de ambos eram pressupostos pelo *aptum internum* de um gênero, por exemplo).<sup>32</sup>

---

<sup>27</sup> Arnaldi (1958, p. 28).

<sup>28</sup> Cf. Davis, 1989, p. 3 e ss. Para o autor, poemas como os de despedida (*propemptiká*), **dentro do gênero elegíaco erótico romano**, revelam claramente seu caráter retórico (o poeta-amante apresenta um determinado discurso, em determinada situação, a fim de convencer sua interlocutora a não partir). Ou seja: o *propemptikón*, um canto de despedida, na elegia romana, contém um apelo para que a *puella* desista da viagem.

<sup>29</sup> Baseando-se nas declarações de Sêneca Velho (que analisaremos mais à frente), Davis, *op. cit.*, pp. 5 e ss., postula que Ovídio preferia, em sua fase escolar, escrever suasórias (conselhos dados a nomes ilustres em alguma conjuntura crítica) a controvérsias (exercício de cunho forense, em que o aluno podia assumir o papel da acusação ou da defesa para desenvolver seu discurso), a não ser quando essas levavam em consideração a *performance*: ou seja, quando eram declamadas de acordo com as personagens (*ethicos*). Tal caráter “teatral” seria muito importante para compreender as diversas posturas que o poeta-amante ovidiano assume ao longo dos *Amores*. Além disso, o autor analisa diversas elegias da obra em que Ovídio teria assumido doutrinas retóricas, relativas, sobretudo, à suasória (*Am.* II 2 e 3; II 7 e 8; I 19 e III 4, entre outras).

<sup>30</sup> Rhetoric and Criticism. In: *Greece and Rome*. Second series, vol. 14, n. 2, 1967, pp. 130-44.

<sup>31</sup> Cf. *op. cit.*, pp. 140-3.

<sup>32</sup> Seu estudo revela que a “influência retórica”, na literatura helenística e romana, refere-se a uma influência direta do ensino retórico difundido na sociedade da época; na literatura precedente, a questão era de outra ordem: a utilidade do “comentário retórico” (algo como o que entendemos, hoje, por “crítica”) fundamenta os princípios empregados pelos rétores, proporcionando uma visão particular dos objetivos e métodos dos próprios poetas. Em certo sentido, o autor compartilha de uma opinião semelhante à de Sêneca, o velho, nas *Controvérsias* (de que a prática retórica escolar teria influenciado o poeta, no caso, Ovídio).

Com relação à autoria e à recepção, vamos assumir que a elegia romana, com seu discurso amoroso/erótico, possui um *status* alocutivo. É o que afirma Barthes, sobre o discurso amoroso em geral: “[...] sempre há, no discurso sobre o amor, uma pessoa a quem nos dirigimos [...]. Ninguém tem vontade de falar de amor se não for *para* alguém”.<sup>33</sup> Por sua vez, a poesia augustana, que tem nas alusões um elemento constitutivo importante, reivindicava a interação de um *auctor* e de um *lector* conscientes de uma tradição poética comum: eles mesmos faziam parte do *constructum* discursivo de suas “poéticas”. Uma ilustração breve: é plausível supor que Virgílio, ao compor sua *Eneida*, pressupunha um leitor capaz de apreender as alusões homéricas e que, desse confronto ou diálogo entre textos, sua obra iria adquirir certo sentido. De certa forma, o “leitor pressuposto” por Virgílio seria um *constructum* da própria poética da *Eneida*.

*Auctor e lector*, conscientes das relações alusivas, confrontam a obra com a tradição e lhe conferem um sentido, na produção e na recepção. Daí a importância do “modelo”, de certa “convenção” que une autor e leitor e que confere sentido ao texto/discurso que se constitui no “dialogismo”. **Retórica e poética, de certa forma, orientam autores e público em relação a esses “modelos” e “convenções”.** De uma forma geral, a relação autor/leitor mostra-se claramente na poesia augustana. É o caso dos poemas com “destinatários explícitos”: em Horácio, podemos ler *Odes*, *Sátiras* e *Epístolas* destinadas a um indivíduo em particular, nomeado. Em outros casos, supõem-se um determinado círculo, composto por amigos, também poetas e leitores, conhecedores da tradição e da produção poética romana.<sup>34</sup>

No gênero elegíaco romano, as funções e o âmbito do público são mais frequentemente visíveis em Tibulo e Propércio<sup>35</sup> porque, em primeiro lugar, o poeta-amante deve agradar a uma determinada jovem, conquistar seu amor e oferecer, como forma de agradecimento, o presente único da imortalidade literária. A jovem amada é a mais importante das leitoras, mesmo em

---

<sup>33</sup> Barthes, *op. cit.*, p. 101. O grifo é do próprio autor.

<sup>34</sup> Para Cicu (2005, p. 113-4), todo o refinamento técnico do discurso poético dos latinos estaria perdido sem um público adaptado, “um destinatário capaz de apreciar uma produção tão elaborada” (p. 113). Para o autor, a partir da poesia helenística, cuja produção era voltada para um círculo próximo, composto por poetas-leitores, a relação tradicional entre destinador-destinatário se tornou biunívoca: o leitor perdeu o estatuto de sujeito passivo para assumir um papel ativo na convenção, de protagonista. Assim, o texto se tornou um lugar de encontro no jogo da procura e da oferta. Um lugar aonde confluíam contribuições de um saber destilado dos livros que havia nutrido as expectativas do público.

<sup>35</sup> Cf. Citroni, 1995, pp. 421.

Ovídio: “mas, pela beleza da doce menina, muitas vezes louvada, ela mesma se entrega ao vate como prêmio por seus versos”.<sup>36</sup>

O discurso do poeta-amante, quando assume o *ethos* de um “mestre na arte do amor”, também é capaz de oferecer um ponto de referência, guia e conforto a todos aqueles que conhecem, por experiência direta, as alegrias e penas do amor. Ou seja: são poesias destinadas também aos jovens que (supostamente) experimentam o amor. Martins nos ensina, através da elucidação de um sistema retórico-poético operante entre os antigos, que o *ethos* é a imagem que o *auctor* (ou *actor*) estabelece como verdadeira para a maneira de agir de todas as personagens que faz agir em seu discurso elegíaco, tomando-se o próprio eu-poético como uma das personagens. A verossimilhança é aquilo que se acredita como verdadeiro a partir da personagem que age, segundo um *ethos* já pré-determinado pela tradição.<sup>37</sup> Assim, Ovídio pode assumir o *ethos* de poeta apaixonado, galanteador ou experiente e, conforme o manipula dentro da obra, leva a *puella* ou a juventude romana a aceitar e/ou compartilhar determinada *fides* (o que a *persona* elegíaca, quando assume um determinado *ethos*, estabelecendo a verossimilhança, provoca no público).

Para Citroni, o poeta elegíaco também escreve pensando em agradar um (suposto) grupo de amigos que compartilhavam suas experiências poéticas.<sup>38</sup> Ovídio, em *Tristes* IV 10, 41-56, conta-nos sobre esse “público elegíaco convencional”, que nos remete a um espaço “real” de destinação para suas elegias:

*Temporis illius colui fouique poetas,  
quotque aderant uates, rebar adesse deos.  
Saepe suas uolucres legit mihi grandior aeuo,  
quaeque necet serpens, quae iuuat herba, Macer.* 45  
*Saepe suos solitus recitare Propertius ignes  
iure sodalicii, quo mihi iunctus erat.  
Ponticus heroo, Bassus quoque clarus iambis  
dulcia conuictus membra fuere mei.*  
*Et tenuit nostras numerosus Horatius aures,  
dum ferit Ausonia carmina culta lyra.* 50  
*Vergilium uidi tantum, nec auara Tibullo  
tempus amicitiae fata dedere meae.*

<sup>36</sup> Cf. *Am.* II 1, 33-4: *at facie tenerae laudata saepe puella/ ad uatem, pretium carminis, ipsa uenit.*

<sup>37</sup> Cf. 2009, p. 22-3.

<sup>38</sup> Cf. *op. cit.*, p. 378-9.

*Successor fuit hic tibi, Galle, Propertius illi;  
 quartus ab his serie temporis ipse fui.*  
*Vtque ego maiores, sic me coluere minores,* 55  
*notaque non tarde facta Thalia mea est.*

Os poetas daquele tempo cultivei e favoreci,  
 e quantos fossem os vates presentes, julgava todos deuses.  
 Frequentemente suas Aves leu para mim Macro, que era mais velho,  
 e quais serpentes matam e quais ervas curam;  
 freqüentemente costumava recitar-me seus ardores Propércio 45  
 que se ligara a mim por laços de amizade;  
 Pôntico, célebre pelo verso heróico, e Basso, pelos iambos,  
 foram ambos caros membros de meu círculo;  
 Horácio, de ritmos fecundo, encantou meus ouvidos  
 ao entoar na lira ausônia seus doutos versos. 50  
 Virgílio, apenas vi; a Tibulo, os avaros fados  
 não deram tempo para minha amizade.  
 Este, Galo, foi teu sucessor, e Propércio dele;  
 desses, sou o quarto na seqüência do tempo.  
 Como cultivei os mais antigos, também os jovens a mim, 55  
 sem tardar tornou-se conhecida minha Talia.<sup>39</sup>

À primeira vista, a elegia e suas convenções, inerentes ao mundo erótico que representa, sugerem-nos, portanto, a existência de determinados públicos (estes também pensados como *personae*) que correspondem a imagens derivadas do ambiente que circunda a *persona* do poeta-amante. Como o âmbito em que se enquadra a relação de amor envolve: 1) a *puella* (uma *persona*); 2) o círculo de amigos literatos/o patronato (outra *persona*) e 3) a juventude enamorada (como *persona*), assim a elegia deve deleitar e persuadir a jovem amada, o círculo de amigos e a juventude romana: através da persuasão elegíaca, a *puella* deve entregar-se ao poeta-amante; os literatos devem aceitar a qualidade de seus versos e a juventude passional deve acreditar que poeta e público compartilham, de fato, certas experiências amorosas.

No livro I de Propércio, por exemplo, encontramos diversos destinatários, individuados com nomes romanos. Essas *personae* aparentam ser absorvidas pelo mundo da vida elegíaca romana. Seus comportamentos, atitudes e questionamentos sempre dão ocasião à composição, que se articula como conselho, recomendação, protesto ou intervenção em determinada situação (vale lembrar que não são apenas esses elementos que motivam a composição de uma elegia

<sup>39</sup> Tradução de Patrícia Prata, em sua tese de doutorado inédita, defendida na Universidade Estadual de Campinas em 2007.

erótica romana...). Entre personagem e situação poética, há uma relação intrínseca e necessária, um *aptum internum*, que diz respeito à adequação genérica do texto.<sup>40</sup> Por isso, enfatizamos: nomear o interlocutor confere uma “sensação de verdade/realidade”, de verossimilhança, porém, não nos dá garantias de que a situação poética seja, de fato, puramente “real”. Em I 20, por exemplo, vemos os conselhos que o poeta-amante dá ao amigo em matéria de amor:

*Hoc pro continuo te, Galle, monemus amore;  
id tibi ne uacuo defluat ex animo:  
'saepe imprudenti fortuna occurrit amanti',  
crudelis Minyis dixerit Ascanius.*

Em nome de uma longa amizade, Galo, eis o conselho que te dou  
(e que ele não saia da mente, mesmo que ela se esvazie):  
“A sorte sempre se opõe ao amante imprudente”,  
poderia dizer Ascânio, cruel em relação aos mínias.<sup>41</sup>

Segue-se, então, uma série de exemplos fundamentados na mitologia que, segundo Citroni, exerce função didática.<sup>42</sup> Essa postura de *magister amoris*, ainda que irônica ou jocosa, é previsível, justamente por causa das relações existentes entre as *personae* do círculo poético o qual o poeta-amante (supostamente) frequenta. Após vagar por diversos mitos que mencionam a perda da pessoa amada, o poeta-amante retoma seu conselho, no dístico final, de forma enfática: “advertido por estas palavras, Galo, poderás conservar teu amor:/ não ouses confiar teu formoso Hílas à paixão das Ninfas”.<sup>43</sup> Do ponto de vista do “leitor comum”<sup>44</sup>, aquele que não faz parte do círculo de *personae* literatas, a presença de nomes reais permite um jogo discursivo com a verossimilhança existente na convenção elegíaca.

Nesse sentido, não há uma diferença substancial entre elegias que envolvem um amigo íntimo ou rival inominado: o “leitor comum”, ele próprio uma espécie de *persona* “prevista/manipulada” pelo *auctor*, não se sente excluído do discurso poético pelo fato de não conhecer os dados biográficos dos envolvidos. No entanto, parece-nos que Propércio brinca

<sup>40</sup> Cf. Martins, *op. cit.*, p. 23.

<sup>41</sup> Vv. 1-4, na tradução de Zélia de Almeida Cardoso. In: Novak e Neri, *op. cit.*, pp. 135-9.

<sup>42</sup> Cf. *op. cit.*, p. 384. No livro citado, segundo capítulo, Martins analisa a função poética e retórica do mito (ou exemplos mitológicos) na obra elegíaca de Propércio, sobretudo, no que diz respeito à construção dos *ethé* das personagens.

<sup>43</sup> Vv. 51-2: *His, Galle, tuos monitus seruabis amores./formosum Nymphis credere uisus Hylam.*

<sup>44</sup> Lembramos que também este tipo de leitor é um *constructum* retórico/discursivo, próprio do *aptum interno* do gênero elegíaco.

com essas estruturas do *aptum internum/externum*, sobretudo no livro I, ao fornecer dados contextuais referentes a nomes específicos. No livro II, por exemplo, algumas personagens nomeadas podem ser identificadas com figuras públicas (Virgílio ou Mecenas, por exemplo); há também possíveis pseudônimos, personagens literárias para os quais a busca de referências biográficas se apresenta, em certo sentido, arbitrária.

Já em Tibulo, o caráter “meditativo” da elegia requer pouca participação de interlocutores em situações eróticas. Para seu eu-elegíaco, não há necessidade de utilizar ou criar certas circunstâncias que envolvam o círculo de relações pessoais, para dar ensejo às suas elegias. Quando a *persona* de Tibulo envolve o nome de algum amigo em sua elegia, tem-se a impressão de que isso não corresponde, *em primeira instância*, à necessidade de um interlocutor para o desenvolvimento dos versos. *Parece haver*, também, motivações de um *aptum externum* (homenagem, dedicatória etc.): é o caso de Messala (como em II 1, por exemplo):

*uina diem celebrent: non festa luce madere  
est rubor, errantes et male ferre pedes. 30  
sed 'bene Messallam' sua quisque ad pocula dicat,  
nomen et absentis singula uerba sonent.  
gentis Aquitanae ceber Messalla triumphis  
et magna intonsis gloria uictor auis,  
huc ades aspira que mihi, dum carmine nostro 35  
redditur agricolis gratia caelitibus.  
rura cano rurisque deos. his uita magistris  
desueuit querna pellere glande famem;*

O vinho celebre a data: em dia festivo, embebedar-se  
e arrastar pés vacilantes não é vergonhoso. 30  
Mas “a Messala!” cada um ao seu copo diga,  
e o nome do ausente cada palavra soe.  
Ó Messala!, célebre pelos triunfos sobre a gente aquitana  
e, vencedor, grande glória para os intonsos avós,  
vem para cá e inspira-me, enquanto pelo meu canto 35  
é retribuída a graça aos deuses agrícolas.  
Os campos canto e os deuses campestres: com estes mestres, a vida  
desabitou-se de afastar com glande de carvalho a fome;<sup>45</sup>

<sup>45</sup> Na tradução de Marcos Martinho dos Santos. In: Novak e Neri (ogs.), *op. cit.*, p. 117.

Entretanto, em Tibulo, o envolvimento parcial de *personae* que parecem íntimas do poeta-amante é totalmente diverso de Propércio: o poeta-amante properciano, quando envolve um amigo, tende a integrá-lo como elemento determinante no desenvolvimento da elegia: ou seja, a *persona* do amigo não é reduzida a uma situação de dedicatória/homenagem (Galo, por exemplo, passa de amigo a rival em I 5). Certo sentido de “homenagem” é mais notável em Tibulo, no qual a *persona* do amigo/interlocutor está menos inserido na temática complexa do poema elegíaco erótico e pode, por isso, *parecer ter sido inserido por um ato de cortesia*. Nossa leitura, entretanto, concebe um amigo íntimo/literato ou patronato como *personae* do gênero: a verossimilhança gerada pelo *constructum* elegíaco (que envolve a criação das personagens, de seus afetos e das situações em que se relacionam) é o que permite esse jogo discursivo entre o “real” e o “poético”.

A obra de Ovídio, por sua vez, representa um momento crucial, que presencia certa reviravolta nas relações autor – público na literatura antiga.<sup>46</sup> Pela primeira vez, um diálogo aberto entre autor e “leitor comum” encontra maior espaço. E isso não acontece por acaso: em Ovídio, o público “comum” e/ou “anônimo” dos leitores assume uma nova relevância e um novo valor como ponto de referência para o autor, na concepção e na articulação de sua obra elegíaca.

O *diálogo com o leitor-personagem*<sup>47</sup> é uma das formas que Ovídio encontrou para poder se aproximar do público, e que encontrará seguidores esporádicos na literatura imperial e constantes na literatura medieval e moderna, sobretudo naquela que se propõe como ensinamento e entretenimento.<sup>48</sup> Ovídio desenvolve, ainda, outra possibilidade: uma poesia de deleite, na qual as aventuras do poeta-amante visam entreter o “leitor comum”. Ou seja: o poeta-amante ovidiano ainda deseja deleitar e persuadir a *puella* e o círculo literato do qual

---

<sup>46</sup> Cf. Citroni, *op. cit.*, pp. 431-474. O oitavo capítulo da obra é inteiramente dedicado a Nasão, e as pp. 435 e ss., às inovações trazidas pelos seus *Amores*.

<sup>47</sup> Assim como o poeta-amante, o leitor é um *constructum* discursivo plural: é um *lector-poeta*, capaz dar sustentação à retórica do gênero e um *lector-amator*, capaz de lidar com as convenções da elegia erótica romana.

<sup>48</sup> O termo “leitor entusiasta” foi empregado por Citroni, *op. cit.*, pp. 431-474 e sinaliza uma relação amigável entre autor e “leitor anônimo” (parte do *aptum externo* do discurso elegíaco ovidiano). Hardie (Ovid and early imperial literature. In: Hardie, P. (ed.). *The Cambridge companion to Ovid*) p. 36, afirma que Ovídio pode ter sido o inventor do termo genérico “querido leitor” (*dear reader*), fator que reflete o início do desenvolvimento das relações entre autor, obra e leitor e que é determinante para a literatura posterior. Discutir sobre essas relações discursivas profundas não é nosso intuito e fugiria do escopo de nosso estudo.

participa; porém, a juventude romana enamorada, o “leitor comum”, ganha mais atenção (como na *Arte de amar* e nos *Remédios contra o amor*, por exemplo).

Das cinquenta elegias dos *Amores*, apenas três mencionam um amigo pelo nome, cujo papel, no interior da elegia, é sempre marginal. A fórmula inicial de *Am. I 9*, 1-2 encerra uma dedicatória (a Ático) como em *Tíbulo II 3* (a Cornuto). Em *Am. II 10*, 1-4 o poeta-amante se dirige a Grecino, que lhe havia dado um conselho equivocado sobre o amor:

*Tu mihi, tu certe, memini, Graecine, negabas  
uno posse aliquem tempore amare duas.  
per te ego decipior, per te deprensus inermis,  
ecce, duas uno tempore turpis amo.*

Tu, Grecino, recordo-me que tu mesmo negavas  
a possibilidade de alguém amar duas ao mesmo tempo.  
Por ti me vejo enganado, por ti fui surpreendido inerte,  
eis: eu, um infame, amo duas ao mesmo tempo.

Por ter confiado na declaração da *persona* do amigo, o *amator* se encontra em problemas: “por que, Ericina, redobras minhas dores sem fim?/ Uma única menina não era suficiente aos meus cuidados?”<sup>49</sup> A figura do amigo pode ser fictícia e convencional, e ensejar uma dedicatória; mas o papel que assume é, no mínimo, subversivo, diante da tradição elegíaca: o poeta-amante ovidiano, que já nos *Amores* demonstra ares de *praeceptor amoris*,<sup>50</sup> não fornece seus conselhos amorosos ao amigo, conforme fizera o protagonista de Propércio. Na verdade, ele dispôs-se a acolher os conselhos e, por causa deles, enfrenta problemas amorosos. Aliás, problemas para certa recepção das convenções elegíacas latinas, que se acostumou a ler, nos seus versos elegíacos, a dedicação exclusiva a uma única mulher. Nos *Amores*, como nos revela a elegia *II 4*, por exemplo, amar mais de uma mulher não constitui nenhum impedimento: “afinal, nosso amor experimenta, por toda/ Roma, qualquer uma entre essas jovens.”<sup>51</sup> Devemos nos lembrar, portanto, da importância do título da obra: em uma “Roma paralela”, rica em suas

---

<sup>49</sup> Cf. vv. 11-2: *quid geminas, Erycina, meos sine fine dolores?/non erat in curas una puella satis?*

<sup>50</sup> Ver, por exemplo, *Am. II 19* e *III 4*, nos quais o poeta-amante ensina, ao marido da jovem, como se comportar na “cultura” elegíaca. Segundo o poeta-amante, aquele que impede ou favorece demais o encontro dos amantes é um *rusticus* em matéria de amor elegíaco.

<sup>51</sup> Cf. vv. 47-8: *Denique quas tota quisquam probet urbe puellas,/ noster in has omnis ambitiosus amor.* O díptico *Am. II 7* e *8* também nos mostra que a situação narrada em *Am. II 10* é comum na obra.

pluralidades discursivas e tipicamente elegíaca, o poeta-amante dedica, a si e aos seus leitores, o prazer de ler e escrever amores (poemas) sobre seus amores (relações).<sup>52</sup>

Já em *Am.* II 18, a conexão é mais complexa: Macro, que está escrevendo um poema épico sobre a guerra de Troia (vv. 1-4), é inserido em uma pequena “poética”<sup>53</sup>:

*Carmen ad iratum dum tu perducis Achillem  
primaque iuratis induis arma uiris,  
nos, Macer, ignaua Veneris cessamus in umbra,  
et tener ausuros grandia frangit Amor.*

Enquanto tu prolongas versos a um irado Aquiles  
e revestes heróis jurados com armas priscas,  
eu, Macro, repouso à indolente sombra de Vênus  
e o terno Amor me quebranta, quando ousa gestas grandiosas.

Contudo, as referências à figura do interlocutor são escassas e genéricas: não há, ao menos, um pequeno elogio à atividade poética da personagem do amigo. A elegia parece sustentar uma mensagem dirigida ao “leitor comum”, exterior ao círculo íntimo do poeta-amante: o eu-elegíaco nos conta a história de sua relação e, sobretudo, sobre sua produção poética no passado (épica e tragédia, vv. 13-8) e no presente (*Arte de amar* e *Heróidas*, vv. 19-40).

Portanto, os três trechos dos *Amores*, apresentados acima, configuram-se quase como um “resíduo da convenção”: Ovídio não evoca a figura do interlocutor a fim de prestar uma homenagem ou de dar um conselho. Na verdade, parece que o poeta emprega a personagem apenas para iniciar um poema, cujo tema conhecerá um desenvolvimento totalmente voltado para a própria *persona* do poeta-amante. Nos *Amores*, inexistente uma autorrepresentação explícita do autor como membro de um círculo literário: o poeta-amante não canta as conquistas de Messala nem os favores concedidos por Mecenas.

---

<sup>52</sup>Barchiesi (1994, p. 36) chama a atenção para um interessante jogo de palavras: ROMA/AMORes/metAMORfoses/MORA (há, sobretudo nos poemas programáticos, uma “delação imposta”, que impede o poeta-amante de cantar épica e seus valores tradicionais). O autor considera ainda a palavra MARO, pois o poeta Virgílio aparenta ser uma presença constante na poética ovidiana. Sobre as metamorfoses do discurso ovidiano já nos *Amores*, cf. Gildenhard e Zissos, *op. cit.*, pp. 71 e ss. (em *Am.* I 1, vemos, por exemplo, a transformação do hexâmetro em dístico, da épica em elegia e do poeta em poeta-amante).

<sup>53</sup>Mais à frente, discutiremos como os poemas programáticos iniciais e finais dos três livros dos *Amores* operam uma espécie de poética elegíaca.

Na obra, há trechos estilísticos, mas que não possuem, como ocasião, a intenção de constituir um *munus* literário a uma *persona* de amigo em determinada situação.<sup>54</sup> Contudo, são destinados diretamente à fruição da *persona* do “leitor comum”. Os epicédios ovidianos (*Am.* II 6 e *Am.* III 9), por exemplo, não possuem a intenção de prestar conforto ou homenagear o falecido: foram escritos diretamente para o deleite dos leitores, sobretudo, os que conhecem Catulo e Tibulo.<sup>55</sup> Por isso, conforme veremos, poemas dessa natureza proporcionam a oportunidade de se elaborar uma metapoesia elegíaca dos *Amores* (ou seja, que discute, direta ou indiretamente, sobre o “poetar erótico” do poeta-amante).

Ovídio transforma o “leitor comum” em uma espécie de “interlocutor apaixonado”, oferecendo-lhe *personae* e situações que possam agradá-lo através dos *ethé* e da verossimilhança inerentes à relação de *fides* existente entre autor e público da poesia. *Am.* III 12, neste sentido, funciona como um pequeno manual para os “leitores comuns” da poesia elegíaca. Nos versos 41 e ss., o poeta-amante finalmente revela sua artimanha discursiva:

*exit in immensum fecunda licentia uatum,  
obligat historica nec sua uerba fide:  
et mea debuerat falso laudata uideri  
femina; credulitas nunc mihi uestra nocet.*

A fecunda licença dos vates se espraia pelo infinito  
e não compromete suas palavras com a fé da história:  
também minha mulher deveria parecer ter sido louvada  
sem fundamento; agora vossa credulidade me prejudica.

Algumas construções que possuem sentido de “indicações editoriais”, nos *Amores*, revelam o início da expansão de público:<sup>56</sup> o poeta avisa, a quem deseja saber, sobre a relação

---

<sup>54</sup> Em *Am.* II 15, a elegia (de cunho epigramático) acompanha um anel que será enviado como presente à jovem e dá ocasião às fantasias do poeta-amante. Contudo, não constitui, ela mesma, uma espécie de *munus* ou um louvor ao interlocutor. Os devaneios eróticos parecem se desenvolver para o deleite da *persona* do poeta-amante e de seus leitores.

<sup>55</sup> Remeto aos seguintes artigos: Houghton, 2000, pp. 718-720 e Perkins, 1993, pp. 459-466.

<sup>56</sup> A relação *auctor/persona/lector* é pertinente numa abordagem retórica, entre outras, conforme explicitaremos mais à frente: *grosso modo*, podemos dizer que um *auctor* cria uma personagem (um poeta-amante ou uma *puella*) cujos *ethé* e *pathé* variam conforme um contexto típico do gênero (uma cena de banquete, por exemplo), a fim de criar uma sensação de realidade (verossimilhança) que é compartilhada com o *lector*. Dessa forma, o leitor é levado (persuadido) a aceitar esse discurso como verossímil, criando uma espécie de “*fides* discursiva” que engloba, necessariamente, esses três elementos, o autor, a personagem e o leitor.

entre suas publicações.<sup>57</sup> O “tu”, implícito na epigrama inicial da segunda edição dos *Amores*, serve para alertar o leitor sobre o fato de que a nova obra se relaciona com a precedente:

*Qui modo Nasonis fueramus quinque libelli,  
tres sumus: hoc illi praetulit auctor opus.  
Vt iam nulla tibi nos sit legisse uoluptas,  
at leuior demptis poena duobus erit.*

Tínhamos sido, há pouco, cinco livrinhos de Nasão,  
três agora somos; o autor preferiu esta àquela obra.  
Se, por acaso, não tiveres prazer algum em nos ler,  
ao menos, retirados dois, a pena será mais leve.

Dessa forma, podemos perceber um “leitor comum”, que não participa da vida dos círculos literários, sendo capaz de conhecer o autor, sua produção e, principalmente, a espíritosidade que prevalecerá por toda a sua obra. Além disso, somos capazes de perceber como esse “leitor comum” participa da poética ovidiana nos *Amores*.<sup>58</sup> No início de *Am. II 1*, Ovídio volta a dar outras indicações sobre sua produção poética, para aqueles que, de alguma forma, desconhecem (ou não se recordam...) da produção anterior:<sup>59</sup> “**também** este livro compus eu, Nasão, aquele poeta/de meus galanteios, nascido nos úmidos Pelignos”.<sup>60</sup> Novamente, Ovídio indica o autor, a produção (*hoc quoque, ille ego*) e sua espíritosa matéria, *nequitiae*. Para esse “leitor comum”, antigo ou contemporâneo, é interessante notar, também, que Ovídio pode revelar indícios da separação entre poeta, *persona* e produção poética, da forma como dispõe o dístico: *este livro*, que também foi composto por Nasão, discorre sobre os galanteios *daquele meu poeta*(amante) “do primeiro livro”.<sup>61</sup> Através do *ille ego* de *Am. II 1, 2*,

---

<sup>57</sup> Para De Caro, *op. cit.*, p. 24 e ss., a expansão do público foi um dos fatores que levou um Ovídio tardio a tecer sua própria bibliografia em versos (como em *Tristes IV 10*, por exemplo). Para o autor, o público “comum” favoreceu temas voltados a eventos de “persuasão elegíaca”.

<sup>58</sup> Se pensarmos dessa forma, notaremos que não só o poeta-amante é construído ao longo da obra, mas o *lector-amator* também.

<sup>59</sup> Para La Penna (1985, pp. 76 e ss.), os *Amores* (assim como nos predecessores) foram publicados separadamente, por isso, o esforço do autor em conectá-los. De outra forma, o *incipit* não faria o menor sentido. Para Citroni, *op. cit.*, p. 445 e ss., *Am II 1* é um “resquício” da primeira edição, que fora publicada em livros separados. O mesmo não ocorreu com a segunda edição, publicada de uma só vez, como coleção.

<sup>60</sup> Vv. 1-2: *Hoc quoque composui Paelignis natus aquosis/illem ego nequitiae Naso poeta meae*;

<sup>61</sup> Vale notar que Ovídio, nos *Amores*, nomeia seu poeta-amante de Nasão apenas em dois momentos: no epigrama inicial (v. 1: *qui modo Nasonis fueramus quinque libelli*) e no início de *Am. II 1* (v. 2: *ille ego nequitiae Naso poeta meae*). Este fato parece não ser uma simples coincidência, pois vários elementos nos levam a perceber certa relação intratextual entre o início do livro I e o início do livro II, conforme veremos a seguir.

o poeta evoca o epigrama inicial dos *Amores*, que, por sua vez, dialoga com o (suposto) prefácio da *Eneida* (*ille ego qui quodam...*). É curioso notar que *Am. II 1, 3* evoca e ratifica *Am. II 1, 1* através da locução *hoc quoque* em posição inicial no verso. No entanto, em *Am. II 1, 3*, a composição (de *nequitiae*?) é ordenada pelo Amor (assim como fora em *Am. I 1*) e isso diferencia o poeta-amante do eu-poético virgiliano da *Eneida*: dessa forma, a justaposição de uma alusão-subversão de um verso virgiliano incentiva tal interpretação. Em *Am. II 1, 3* podemos ler: *procul hinc, procul este, seueri*; já no livro VI da *Eneida*, verso 258, lemos: *procul, o procul este, profani*. Daí podemos interpretar que os leitores da *Eneida* não são tipos de leitores que apreciam o gênero/discurso os *Amores* (cf. *Am. II 1, 5 e ss.*)<sup>62</sup>

Enfim, nas obras eróticas de Ovídio, o apelo explícito ao “leitor comum” ainda não havia sido plenamente desenvolvido, como nas obras erotodidáticas. Um “leitor crítico”, por exemplo, potencialmente hostil como em *Am. II 1, 3-4*, está alheio às leis da elegia. Por isso, a elaboração de um aviso: “afastai-vos, moralistas: não sois uma plateia adequada a metros leves”.<sup>63</sup> Nos versos seguintes (vv. 5-10), o poeta revela seu público “ideal”:

*me legat in sponsi facie non frigida uirgo* 5  
*et rudis ignoto tactus amore puer.*  
*atque aliquis iuuenum, quo nunc ego, saucius arcu*  
*agnoscat flammae conscia signa suae*  
*miratusque diu ‘quo’ dicat ‘ab indice doctus*  
*composuit casus iste poeta meos?’* 10

Leia-me a virgem, não insensível à face do noivo 5  
e o menino inexperiente, tocado por um amor desconhecido.  
E alguém, entre os jovens, ferido pelo mesmo arco,  
reconheça os sinais reveladores de suas chamas  
e, há muito admirado, diga “de qual indício este poeta tomou  
conhecimento para escrever sobre meu caso?” 10

<sup>62</sup> O verso 5 se inicia com *me legat*, permitindo uma identificação do eu-poético com a própria obra. Nos *Amores* é o protagonista (*meus poeta*) quem canta *nequitiae*; no canto VI da *Eneida*, a deusa, como vate que enuncia palavras fortes e elevadas, equipara-se ao próprio Eneias (vv. 259-63). Contudo, o trecho inicial de *Am. II 1* evoca *Am. I 1*, no qual o poeta (ainda não transformado em poeta-amante) manifesta-se, através dos versos que enuncia, como um Virgílio. Dessa forma, podemos interpretar que o poeta-amante e os *Amores* são diferentes do herói da *Eneida*, (e por isso, as obras destinam-se a públicos diferentes), mas a *ars* da poesia ovidiana é semelhante àquela de um grande poeta épico como Virgílio. Vale notar, também, que o ambiente sagrado no qual se pronuncia a deusa em *En. VI* (nos versos citados), é evocado no *locus amoenus* descrito nos versos iniciais de *Am. III 1*. Edmunds, *op. cit.*, pp. 53 e ss., comenta sobre o emprego do termo *lasciuia*, nos *Tristes*, em referência às *Metamorfoses*. Para o autor, nesse contexto, o termo adquire sentido de certa “malícia discursiva” das *Metamorfoses* (segundo o autor, uma “épica-elegíaca”) para com a épica tradicional, sobretudo, a *Eneida*.

<sup>63</sup> [...] *procul hinc, procul este, seueri:/non estis teneris apta theatra modis.*

Portanto, vamos assumir que Ovídio elabora os *ethé* das personagens de sua elegia (o poeta/*amator* galanteador, a *puella* inconstante, Cupido dominador, o rival rico, a *lena* velha e bêbada etc.) em situações típicas do gênero (o amante ignorado à porta, a jovem que parte em longa viagem, ciúmes causados por um terceiro etc) de forma a criar uma verossimilhança com a qual o público jovem e propício ao amor (a virgem junto ao noivo ou o menino apaixonado) possa se identificar, por acreditar que suas experiências amorosas são compartilhadas, de fato, com o poeta. Nesta elegia, *Am.* II 1, é interessante notar que o protagonista utiliza seu “caráter poético” como um meio capaz de conquistar a *puella*: nos vv. 11 e ss. a personagem rememora seu talento para o canto elevado, porém, para agradar a jovem que o havia rejeitado, ele afirma ter retornado às blandícias da elegia erótica. Em outras palavras: a *recusatio* típica dos poemas programáticos iniciais de uma obra elegíaca ocorre não porque o eu-elegíaco ovidiano reconheça não ter fôlego para longas épicas (afinal, ele possui fôlego para amores/*Amores*), mas porque, através da poesia elegíaca, deleita a jovem ao louvar sua beleza (vv. 33-4) e, assim, excita e persuade ao amor.

Portanto, alguns “efeitos” da elegia amorosa sobre o *lector* (persuadir a jovem amada e suscitar o amor do público jovem) são obtidos através de um *constructum* poético/retórico manipulado pelo autor, no qual matéria poética de diversas “fontes” (épicas, elegíacas ou mesmo satíricas) é reelaborada conforme princípios retóricos próprios, que ordenam o discurso amoroso e elegíaco, de acordo com a tradição grega e latina (a qual, por um período, foi perpetuada pelas escolas de retórica, em seus exercícios de declamação). Partindo de prerrogativas de tal natureza, vejamos, brevemente, os conceitos que permitem uma identificação entre poesia e retórica. Na sequência, demonstraremos como o discurso elegíaco é empregado, pelo poeta-amante, para conquistar a *puella*.

## I.1 Poesia e retórica

“Portanto, a poesia é certa oratória pública.”<sup>64</sup>

Influenciado pela tradição romântica, nosso olhar se habituou a ler poesia como algo pertencente ao domínio da emoção, capaz de expressar uma experiência íntima e pessoal;<sup>65</sup> a retórica, novamente, é vista como entidade direta, impessoal e mais preocupada com o veículo que com o conteúdo.<sup>66</sup> Contudo, teorias antigas (e algumas contemporâneas) nos mostram que, ao se enunciar através de um “eu”, o poeta ou o orador estava mais próximo de um “modelo” imposto por uma tradição que de uma experiência subjetiva.

Segundo Aristóteles (*Retórica*, I 1355b, 2), dos meios de persuasão (e, conseqüentemente, daquilo que hoje entendemos como concernente à argumentação),<sup>67</sup> alguns pertencem às provas não-técnicas, como os testemunhos, acordos, contratos etc., enquanto outros, não. Estes dizem respeito a certo “caráter (pré)enunciativo” (*ethos*) para que seja digno de crença, à capacidade de despertar emoções nos ouvintes (*pathos*) e ao poder de atestar uma (suposta) verdade por meio de discursos persuasivos. Cícero, no *De Oratore* II 27, 115, afirma que a persuasão é o objetivo da retórica e também identifica meios de persuasão semelhantes aos de Aristóteles. Esse tipo de “retórica persuasiva”, típico do discurso oratório e orientado para a *performance*, pode ser encontrado em muitos poemas: nas sátiras, na poesia didática, em representações do discurso épico e no discurso amoroso.<sup>68</sup> Homero, por exemplo, já apresenta em seus versos

---

<sup>64</sup> Cf. Platão, *Górgias* 502c. Tradução de Daniel Rossi Nunes Lopes, em tese de doutorado defendida na Universidade Estadual de Campinas, 2008.

<sup>65</sup> Em um primeiro momento, a própria elegia ovidiana, *Am.* II 1, analisada há pouco, faz-nos pensar na possibilidade da existência de uma “interpretação subjetivista” da matéria poética já entre os antigos (vv. 9-10: “e, há muito admirado, diga “de qual indício este poeta tomou/ conhecimento para escrever sobre meu caso?”).

<sup>66</sup> Ver, por exemplo, Webb, R. *Poetry and Rhetoric*, in: *Handbook of classical rhetoric in the Hellenistic period*. Edited by Porter, S. E. Brill: Leiden-New York-Koln, 1997.

<sup>67</sup> Cf., por exemplo, Perelman, C. & Olbrechts-Tyteca, L. *Tratado da Argumentação: a Nova Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

<sup>68</sup> Para Halmari e Virtanen (2005, pp. 3-23), todo uso da linguagem pode, em certo sentido, ser considerado como persuasivo. A escolha de qualquer estratégia linguística particular, a fim de tornar um texto persuasivo, é mais ou menos afetada pela natureza dinâmica e interativa da própria persuasão. O persuasor (orador ou poeta), na intenção de causar certo efeito, irá monitorar e calibrar suas escolhas linguísticas e pragmáticas, baseadas nas reações (óbvias ou estimadas) da(s) audiência(s). Falamos nos atos de enunciação intencionalmente construídos porque estes mantêm relações estreitas com o objetivo nosso estudo (que é demonstrar a manipulação de várias matérias para se construir o discurso elegíaco ovidiano, como na suasória ou em poemas programático, por exemplo). Demorar-se em outros modos extrapolaria os limites da tese.

elementos que podem ser considerados “retóricos”, dado o caráter formal de certas estruturas vinculadas a discursos de determinadas personagens, tais como o pronunciamento do herói na ágora, justificativas dadas por personagens, lamentos de combatentes etc. Contudo, é em Roma que o exercício retórico formal aplicado à poesia conhecerá seu apogeu, sobretudo na épica, em autores como Lucano.<sup>69</sup>

Mas há, ainda, outra definição interessante fornecida por Cícero no *Orator* (69): é dever do orador ser um homem eloquente e versado, capaz de não apenas *probare* e *flectere*, como também de *delectare*. Ou seja, Cícero inclui na tradição retórica um conceito estético que permite aproximar oradores e poetas.<sup>70</sup> Até então, a comoção/emoção do público contava apenas entre as funções da *actio* e estilo (a *léxis* apresentada por Aristóteles em sua *Retórica*, por exemplo),<sup>71</sup> justamente os aspectos da retórica que eram vistos como os mais próximos da poesia e do drama em particular. Quintiliano, em sua *Institutio oratoria* VI 2, 27, insiste que o orador deve demonstrar sentir as emoções que ele mesmo está tentando passar para seu público, um conselho semelhante àquele dado por Horácio na *Epistula ad Pisones* (102-3):<sup>72</sup>

[...] *Si uis me flere, dolendum est  
Primum ipse tibi [...]*

[...] Se queres que eu chore, primeiro deves  
tu mesmo pranteares [...]

---

<sup>69</sup> Para Barthes (2006, p. 19), retórica e poética são duas artes autônomas, que começam a se fundir no período augustano, com Horácio e Ovídio. A partir do momento em que “retórica” passa a ser definida como “a arte de escrever bem”, seus problemas são de estilo e não mais de composição. Segundo Barthes, com a proibição de se enunciar no fórum (no período de Domiciano), a retórica se voltou totalmente para a literatura. Nasceu a equação: *eloquentia* = literatura.

<sup>70</sup> Podemos afirmar que, no *Orator*, Cícero retoma e complementa ou revisa alguns tópicos mencionados no *De Oratore*. Aquela obra data de 64 a. C., enquanto esta recebe a datação de 54 a. C. Para maiores dados, ver: Conte, 1994, pp. 176-7. Contudo, é interessante notar que, no *De oratore* I 16, 70, Cícero compara poeta e orador no que diz respeito à liberdade no uso de ornamentos: *est enim finitimus oratori poeta, numeris astrictior paulo uerborum autem licentia liberior, multis uero ornandi generibus socius ac paeni par* (“pois o poeta está muito próximo do orador: um pouco mais condicionado ao metro, porém, mais livre na escolha das palavras; na verdade, [o poeta] é companheiro, ou quase igual [ao orador] nos muitos tipos de ornamentos”).

<sup>71</sup> Ver, também, *Poética* 1455a, 31-2.

<sup>72</sup> Sobre a relação poesia, teatro e retórica, Quintiliano afirma que oradores e poetas muitas vezes necessitam representar tantos papéis quanto um ator cômico (*Ins. Orat.* III 8, 51 e VIII 3, 63). Horácio (*Ars* 156-78) também fala da necessidade de o poeta adequar seu discurso (e sua *performance*) à personagem em questão.

No tocante à crítica moderna, por sua vez, a retórica passa a ser vista com olhos renovados. Teorias como aquelas elaboradas por Conte<sup>73</sup> reavivaram os poucos estudos que até então se interessavam pelo tema: os argumentos do autor são firmemente baseados em teorias lingüísticas diversas, como as que se ocupam dos aspectos comunicativos e verbais da poesia. Para Conte, o influxo alusivo de obras antigas sobre o processo criativo de novas obras possui o *status* de figura retórica; em outras palavras: a literatura greco-latina possui um caráter alusivo; a alusão é uma figura retórica, e retórica é entendida como conjunto de regras que ordenam um determinado discurso (conceito que, por sua vez, aproxima-se da noção de gênero).<sup>74</sup>

Então retórica, nesse sentido, tem o poder de “materializar” a linguagem, permitindo uma existência sem relação estrita e obrigatória com objetos, eventos ou pessoas supostamente “reais”. Dessa forma, as figuras retóricas não são apenas “estruturas adicionais” do discurso poético, mas constituem, de fato, o único meio possível de distanciar a linguagem das coisas consideradas coletivamente como “reais”. Abre-se espaço para a “ficção”, uma propriedade estreitamente relacionada ao âmbito da recepção. Esse novo movimento também abalou a antiga crença na “sinceridade” poética: com a retórica (enquanto artifício impessoal que organiza o texto) se impondo como componente formal da poesia, noções de “subjetividade” e “criatividade” passaram a ser questionadas; na verdade, perderam o sentido num contexto lingüístico tão amplo. Assim, novas teorias de discurso começaram a ganhar espaço, conceituando novas ferramentas teóricas que, aos poucos, foram tornando-se essenciais para a análise de um texto/discurso de natureza prosaica ou poética, antiga ou contemporânea.<sup>75</sup>

Nos numerosos séculos de sua evolução, a retórica elaborou uma complexa teoria da expressão que, iniciada como fixação das mais eficazes técnicas de persuasão, dilatou-se até se

---

<sup>73</sup> Conte, 1986, pp. 45-61.

<sup>74</sup> Para Halmari & Virtanen, *op. cit.*, p. 8, persuasão (como instância intencional e interativa) se assemelha ao gênero. Gêneros são dinâmicos, intencionais e orientados segundo a audiência em questão. São classes de eventos comunicativos, com quadros de “propósitos comunicativos”. Tais eventos comunicativos (enquanto instâncias concretas) são mais ou menos prototípicos. A intersecção entre persuasão e gênero possibilita o “propósito comunicativo” de ambos. Gêneros podem ser mais ou menos persuasivos. Persuasão, por sua vez, possui um “propósito comunicativo”, e encontra sua realização através de gêneros variados. A persuasão pode levar à mudança genérica (p. 11).

<sup>75</sup> Ver, por exemplo, as teorias de Bakhtin e Kristeva (em *Problemas da poética de Dostoiévski* e *Introdução à semântica*, entre outras obras), que originaram ferramentas teóricas como o dialogismo e a intertextualidade. Em certo sentido, a própria alusão, enquanto figura retórica, é capaz de deleitar o leitor que dela se faz consciente: o confronto de textos/discursos e a identificação de processos alusivos permitem um adensamento de sentido e/ou a descoberta de novos significados e, conseqüentemente, influem na apreciação e na valorização da obra. Cf. Conte & Barchiesi, *op. cit.*, p. 82.

tornar um *thesaurus* das formas literárias, útil para escritores e críticos, que compartilhavam *schemata* como linguagem interpretativa (como sugere a análise contemporânea de Cairns sobre o manual retórico de Menandro em *Generic Composition*, por exemplo). Aqui, procuraremos evidenciar algumas estruturas consolidadas pela retórica antiga, capazes de caracterizar um texto/discurso como conjunto de relações comunicativas, que podem ser acentuadas pelas características do gênero literário em questão (como a elegia latina, por exemplo). Sabemos que cada texto/discurso instaura uma visão de mundo particular, fundamentada em elementos selecionados e combinados pelo autor/poeta/orador.<sup>76</sup> Tal artifício, que pretende modificar *unilateralmente* uma dada situação, alcança seu objetivo quando opera a persuasão.<sup>77</sup> Nesse sentido, podemos dizer que o gênero elegíaco erótico romano pretendia, analogamente, fundar uma coerente visão de mundo e de existência centralizada no eros.

Seguindo o desenvolvimento da retórica grega e conceitos (re)elaborados por Cícero,<sup>78</sup> a retórica se torna, já na época de Augusto, esse receptáculo que mencionamos, revelando-se um código normativo que abolia os confins entre prosa e poesia, pois introduzia, em seu vocabulário crítico, termos advindos da linguagem da oratória.<sup>79</sup> Um rápido exemplo: a difusão do léxico crítico ciceroniano pode ser observada no texto de Quintiliano, que aplica, ao estilo de Tibulo e Propércio, os mesmos termos que Cícero, no *De Oratore*, empregou para descrever a eloquência.<sup>80</sup> Assim, podemos afirmar que a difusão e o valor formativo de certas teorias ciceronianas, na época de Augusto, legitimam a assimilação de categorias retóricas à poesia elegíaca.<sup>81</sup> Partindo de tais preceitos, vejamos, agora, o que nos permite associar elegia e retórica.

---

<sup>76</sup> Ver Ellero, 1997, p. 67.

<sup>77</sup> Cf. Lausberg, *op. cit.*, pp. 13-23.

<sup>78</sup> Cf., por exemplo, *Orator* 67 e 109.

<sup>79</sup> Para Keith, *op. cit.*, p. 46, a elegia latina engajou-se no debate contemporâneo sobre literatura, que permitia incursões da retórica teórica e prática, sobretudo, no tocante ao uso de metáforas que equiparavam o corpo do poeta e seu *corpus* poético. Em Ovídio, nos *Amores*, veremos que o *corpus* poético, a Elegia em si, identifica-se com a *puella* em toda sua “materialidade”.

<sup>80</sup> Ver, por exemplo, Cíc., *De Orat.* I 12 e *Inst. Orat.* X 1, 93 (com relação ao adjetivo *elegans*) Ver, também, Gagliardi, 1978, pp. 25-6 e 40 e ss.

<sup>81</sup> Ver De Caro, *op. cit.*, p. 67. Conforme o autor, os conceitos de Cícero (sobre persuasão) representavam a elaboração retórica mais vanguardista e completa para a cultura romana.

## I.2 Elegia e retórica

Mas estes [os gêneros literários] tanto na Antiguidade como na época contemporânea, sempre foram estudados pelo ângulo artístico-literário de sua especificidade, das distinções diferenciais intergenéricas (nos limites da literatura), e não enquanto *tipos particulares de enunciados que se diferenciam de outros tipos de enunciados, com os quais, contudo, têm em comum a natureza verbal (lingüística)*.<sup>82</sup>

Na elegia latina, a assimilação do poeta e sua *persona* elegíaca (*amator* ou poeta-amante) e a criação de uma “sensação de realidade” são efeitos recorrentes, devidos, em parte, ao emprego de nomes próprios e do tom subjetivo, comum à poesia amorosa: conforme vimos há pouco, Aristóteles, Quintiliano e mesmo Horácio sugeriram que o orador/poeta, para despertar emoções, deve, antes, *demonstrar* senti-las durante sua enunciação, através de um *ethos* criado para este fim. Tal estratégia discursiva, na elegia erótica romana, identifica-se com princípios constitutivos do próprio gênero: o caráter subjetivo de seu discurso, a coincidência entre o eu poético e o eu erótico e, por fim, a enunciação em primeira pessoa.<sup>83</sup>

Tais estratégias discursivas, como vimos, são empregadas para deleitar, cativar e conquistar o interlocutor (*a puella*, o público ou mesmo o patronato); na verdade, podemos dizer que a persuasão é uma qualidade evidente na poesia amorosa porque, no discurso amoroso, há sempre uma voz voltada para o Outro.<sup>84</sup> Na elegia romana, podemos ver uma espécie de persuasão ainda mais direta.<sup>85</sup> o estilo *mollis*, *tenuis* ou *blandus*, usual nos versos elegíacos, contribui para a conquista amorosa: ao mesmo tempo em que comove a *puella*, pois louva a beleza e os dotes que cativaram o poeta-amante, cria o fascínio pela possibilidade de uma fama imortal que apenas a poesia é capaz de proporcionar. Propércio, em III 2, 15 e ss., comenta a popularidade dos seus versos de cores helenísticas (*nec Calliopea defessa meis choris*) e a fama que eles proporcionam à amada:

---

<sup>82</sup> Cf. Bakhtin, M. *Estética da criação verbal*. Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 281. Grifo nosso.

<sup>83</sup> Cf. De Caro, *op. cit.*, p. 72.

<sup>84</sup> Martin, 1992, pp.107-11, nota que os dois “monólogos” catulianos (8 e 76) revelam uma interessante variação do formato “diálogo-apelo”, presente, por exemplo, no poema 10. Portanto, podemos afirmar que, mesmo em um discurso (erótico) que se apresenta como monólogo, pressupõe-se a presença marcante do interlocutor.

<sup>85</sup> O conceito de persuasão direta e indireta (*direkte Werbung* e *indirekte Werbung*) pode ser encontrado em Stroh, 1971, pp. 192 e ss.

*at Musae comites et carmina cara legenti,* 15  
*nec defessa choris Calliopea meis.*  
*fortunata, meo si qua's celebrata libello!*  
*carmina erunt formae tot monumenta tuae.*

Mas as Musas são companheiras e os poemas, caros aos leitores, 15  
e Calíope não se cansa de meus cantos.  
Afortunada a que for celebrada em meu livro!  
Os poemas serão um monumento à tua beleza.

No entanto, definições temáticas do próprio gênero podem ditar uma mudança na estratégia discursiva do poeta-amante: se a *puella* não se interessar mais pelas blandícias e pela fama imortal concedida pela elegia e, por vários motivos,<sup>86</sup> não aceitar o *munus* literário de um *amator* que se apresenta como pessoa voluntariamente pobre,<sup>87</sup> restará, ao poeta-amante, somente o sofrimento e a lamentação (e, em alguns momentos, a invectiva). Ao apelar para um estilo lamentoso (*flebilis*), o eu-elegíaco assume um *ethos* de poeta-amante infeliz, cuja condição miserável serve como meio para comover a jovem e o próprio leitor.<sup>88</sup>

Por meio das queixas típicas do gênero, o poeta-amante também consegue direcionar seu discurso para um certo tipo de interlocutor, pois transforma seu lamento em exortação e, assim, assume uma postura de *praeceptor amoris*: que outros amantes não cometam os mesmos erros para que não padeçam as mesmas dores. O poeta-amante properciano, em I 15, após recriminar

<sup>86</sup> James, *op. cit.*, p. 226, argumenta que a *puella* precisa de bens materiais para manter-se bela e para garantir seu futuro quando estiver velha e não puder mais usar o corpo como fonte de renda. Para a autora (p. 223), a persuasão elegíaca permite uma nova interpretação de certas funções genéricas: quando o poeta emprega versos para adular a jovem e conquistar seus favores sexuais, torna-se explícita outra condição da *puella*, que extrapola as (simples) funções estruturais do gênero. Como *leitora* dos versos elegíacos, a *docta puella* deixa de ser um objeto de desejo passivo (muitas vezes criticado pela leitura feminista de uma Greene, por exemplo) para assumir um papel ativo na construção do discurso elegíaco. Sobre a passividade da personagem feminina no universo masculinizado romano, Cf. Greene, 1999, pp. 409-18.

<sup>87</sup> Muitas vezes, para persuadir uma *domina* indiferente e volúvel a ser fiel, o poeta-amante evita recriminações diretas ao seu caráter: menciona, sobretudo, a passagem do tempo e a perda da beleza e juventude, além de empregar exemplos mitológicos conforme a situação. Contudo, o *amator* exorta a jovem a manter um comportamento irrepreensível para que possa obter glória e celebração poética. Assim, a tópica útil para inspirar virtude em uma *persona* vil é adaptada pela elegia romana. Cf. Prop. III 24 e Quint., *Inst. Orat.* III 8, 37-8.

<sup>88</sup> Para Stanford (1983, p. 107), a dor e o sofrimento do apaixonado equivalem àqueles das personagens trágicas: é um artifício empregado para provocar *eleos* e *philanthropia* nos espectadores. Nos *Amores*, há nove expressões *me miserum* (I 4, 59; 8, 26; 14, 51; II 5, 8; 11, 9; 17, 8; 18, 8; III 2, 65 e 11b, 12). A expressão, que indica a condição do poeta-amante, também pode ser encontrada já no primeiro verso que abre o *Monobiblos* de Propércio. Nos *Amores*, o eu-elegíaco ovidiano (geralmente conhecido pela sua jocosidade) também faz uso do adjetivo *miser* para indicar sua situação de amante infeliz: cf. I 4, 45 e 9, 28; II 2, 54; 5, 13; 15, 8; 18, 31; III 7, 28 e 62 e 14, 2. Já o adjetivo *miserabilis* pode ser encontrado em II 18, 25 (sobre Dido, uma das amantes mais infelizes) e em III 9, 9 (sobre Cupido, na ocasião da morte de Tibulo).

a ganância e a perfídia de Cíntia, termina o poema dizendo (vv. 41-2): *quis ego nunc pereo, similis moniturus amantes/ non ullis tutum credere blanditiis* (“eu, que agora pereço, aconselharei outros amantes: não creia estar seguro por causa de algumas blandícias”).<sup>89</sup>

Para De Caro, o final exortativo da elegia é uma inovação romana, fruto da assimilação entre poesia e vida da *persona* elegíaca, da visão do amor como forma existencial do eu-elegíaco: “o elegíaco é um ‘poeta-orador’ que deseja convencer, não consolar-se”.<sup>90</sup> Gross, em obra que se ocupa exclusivamente da persuasão amorosa,<sup>91</sup> observou haver uma constante associação entre eros e persuasão em fontes figurativas e literárias antigas e, por isso, deteve-se na teoria aristotélica da *dianoia* (*Poética*, cap. XIX, 1456 ab).

Em linhas gerais, podemos postular que uma personagem, quando pretende persuadir, deve se exprimir em um discurso que possa refletir seu *ethos*; a *dianoia*, por sua vez, é o modo característico pelo qual a *persona* persuade, ou seja, como organiza os materiais discursivos a fim de alcançar um determinado fim. Tomemos a elegia I 6 dos *Amores* como exemplo: o discurso do poeta-amante, dirigido ao porteiro da casa da *puella*, mostra-nos um inofensivo ser solitário que, por estar separado de sua senhora, encontra-se numa condição miserável.<sup>92</sup> Para poder persuadir seu interlocutor, o poeta-amante ovidiano constrói um discurso que apela para a cordialidade (através da *captatio benevolentiae*), promessas (em argumentos sobre a *utilitas* de ajudar os amantes) e até ameaças e insultos.<sup>93</sup> Porém, o próprio poeta-amante reconhece que seus modos de persuasão não foram eficientes: “esgotaram-se todos os recursos, nem por

---

<sup>89</sup> É interessante notar a duplicidade das *blanditiae* no discurso elegíaco (para blandícias como sinônimo para o próprio gênero, cf. *Am.* II 1, 21-2). Raramente, o poeta-amante consegue abrandar os ânimos da amada através da poesia (cf. *Am.* I 5 ou II 12 e Prop. II 15). Porém, as blandícias da *puella* são imbatíveis na (re)conquista do amante: em *Am.* II 19, 5-10, vemos que as palavras e as carícias da jovem persuadem o amante a não abandonar a relação e a poesia amorosa. Propércio, em I 9, 29-30, aconselha a fugir das blandícias do Amor, por mais forte que a pessoa se considere: “a essas não poderiam resistir nem as rochas nem os carvalhos” (*illis et silices et possint cedere quercus*, v. 31).

<sup>90</sup> Ver, *op. cit.*, p. 26. Para o autor (pp. 72-3), certos traços de caráter devem ser mostrados pelo orador e pelo poeta, a fim de conquistar o ouvinte (*captatio benevolentiae*): *phronesis* (“seguir-me”), *areté* (“estimei-me”) e *eunoia* (“amai-me”). Da mesma forma, o poeta-amante solicita confiança quando: 1) demonstra sua competência em matéria amorosa; 2) suporta as dificuldades da sua condição com paciência e 3) demonstra benevolência para com a *puella*, com pretensões de abrandar sua índole e obter seus favores.

<sup>91</sup> Cf. Gross, 1985, pp. 8 e ss.

<sup>92</sup> Os vv. 6, 18 e 33-4, por exemplo, mostram um poeta-amante franzino, triste, solitário e inofensivo.

<sup>93</sup> Cf. vv. 1-2 (*indignum!*), 25-6 (ajudar os amantes pode contribuir para a liberdade do escravo) e 57-60 (ameaças de romper a porta).

súplicas ou ameaças te comovemos [...]”.<sup>94</sup> Ou seja, sua *dianoia* foi ineficaz. E isso contribui para que a personagem prossiga, pela obra, com seu *ethos*: um amante rejeitado e infeliz.

Se o *ethos* indica as escolhas morais de uma personagem, a *dianoia* indica o aspecto da persuasão consciente e ponderado, diante dos objetivos de um enunciado e das intenções de um enunciador.<sup>95</sup> Gross, através dessa abordagem, permite que os exemplos de persuasão amorosa, oferecidos pela poesia grega e latina, sejam vistos como fenômenos de *dianoia* e não puramente de *ethos*. Isso significa que a circunstância e a motivação do discurso erótico induzem a *persona* do poeta-amante a dar uma ordenação e um tom apropriado às suas palavras, de acordo com o objetivo a ser alcançado (no caso da elegia romana, os favores sexuais da jovem). Há, conseqüentemente, uma harmonia com a ideia de ficção do gênero, na qual é possível reconhecer uma retórica operante: a *persona* do poeta-amante possui a *dianoia* radicada em seu *ethos*, que varia conforme o cenário em que atua. Para conquistar a jovem amada, por exemplo, o poeta-amante tenta louvá-la em seus versos; sem obter resultados, ele tenta mudar sua estratégia discursiva até perceber que os bens materiais constituem o único meio capaz de convencê-la a se entregar. Por declarar-se pobre, o poeta-amante não é capaz de comprar os favores de sua amada; porém, outros podem pagar por eles, e, com isso, a personagem protagonista prossegue rejeitada e infeliz. Numa trama desse tipo, a *puella* certamente é identificada com uma cortesã ou prostituta. Mas isso não impede que, em outra elegia, que envolva outro contexto,<sup>96</sup> a mesma *puella* (Cíntia, Délia ou Corina) possa ser descrita como uma jovem inocente ou não versada na cultura elegíaca (*puella rustica*).

---

<sup>94</sup> Cf. vv. 61-2: *omnia consumpsi, nec te precibusque minisque/ movimus [...]*.

<sup>95</sup> Martins (*op. cit.*, p. 42) diz: “o capítulo VI da *Poética* de Aristóteles discorre acerca da essência e da definição da tragédia e, nesse sentido, estabelece que a tragédia é a imitação de ações elevadas e, por conta disso, se executa mediante personagens que agem e que, diversamente, se apresentam conforme o próprio **caráter (ἦθος) e pensamento (διάνοια)**; daí tem-se por consequência serem duas as causas naturais que determinam as ações: **o pensamento e o caráter**” (grifo nosso). Nas páginas seguintes (44-5), o autor diferencia o conceito de ἦθος na *Poética* e na *Retórica* de Aristóteles: na primeira obra referida, o conceito é dirigido à personagem que atua na tragédia; na segunda, à figura do orador que discursa. No primeiro caso, não há maiores problemas na “interpretação”: sabemos diferenciar o ator da personagem; no segundo, é possível que se confunda a pessoa do orador com a *persona* que discursa. Em ambos os casos, Martins declara (pp. 46-7) que o ἦθος deve ser entendido como um instrumento, um recurso poético e retórico que propicia ao construtor do texto (poeta ou orador) maior fidelidade mimética, que engendra certos “efeitos de realidade” previstos e programáticos. Ou seja: o ἦθος deve ser empregado conforme a necessidade do discurso (escrito ou falado). No caso da elegia romana, em que o amor constitui um dos temas centrais, o poeta, através de sua *persona* elegíaca, deverá adotar um ἦθος pertinente ao gênero (um amante infeliz ou galanteador, no caso do protagonista de Ovídio).

<sup>96</sup> Ou seja, elegias em que a *dianoia* do poeta-amante seja empregada para outros fins. Em elegias em que o poeta-amante argumenta contra Cupido, por exemplo, a condição da jovem (meretriz ou matrona) não está em foco. O

Assim, pela perspectiva de Gross, quando atribuímos a persuasão amorosa elegíaca exclusivamente à *dianoia*, certas incoerências aparentes podem ser explicadas em relação ao *decorum* do gênero. Portanto, quando o poeta-amante de Tibulo descreve sua amada Délia como prostituta em I 4 e como matrona em I 5, não implica a existência de uma incongruência formal na obra, em relação ao *status* das personagens: elas simplesmente adequam suas palavras e atos à especificidade comunicativa de cada contexto. Com isso, não estamos negando que a existência de certos “efeitos de real” contribua para a interpretação da *domina* elegíaca, ou ainda, que toda e qualquer dissonância da obra deva ser expurgada; estamos apenas expondo uma teoria que propõe uma explanação, no nível retórico/discursivo, para o que a crítica costuma considerar “confuso” dentro da trama e do gênero elegíaco (como Veyne ao longo da obra *A elegia erótica romana*).

A obra de Gross, analisando atentamente a *dispositio* de vários poemas de cunho erótico, desenvolve-se em três direções, indicando as principais formas de persuasão amorosa: o discurso da sedução, do abandono e do dilema amoroso. No primeiro, prevalece o *ethos*, já que a *persona* do poeta-amante deve ser tomada como pessoa confiável e atraente. As explosões incontroláveis causadas pela paixão, típicas da fase de sedução em um relacionamento amoroso, conferem um caráter jocoso ao eu-elegíaco, porém não asseguram o seu sucesso. Dada a temática erótica da elegia romana, podemos citar exemplos no gênero: em *Am.* III 2, 55 e ss., a postura do poeta-amante, ao tentar conquistar uma jovem durante uma corrida no Circo Máximo é ousada, prestativa e cômica, pelo tom grandioso que empresta às banalidades:<sup>97</sup>

<i>nos tibi, blanda Venus, puerisque potentibus arcu</i>	55
<i>plaudimus: inceptis annue, diua, meis</i>	
<i>daque nouae mentem dominae, patiatur amari;</i>	
<i>annuit et motu signa secunda dedit.</i>	
<i>quod dea promisit, promittas ipsa rogamus:</i>	
<i>pace loquar Veneris, tu dea maior eris.</i>	60

---

*ethos* e a *dianoia* do *amator* se voltam para a *persona* de Cupido, o interlocutor (e não exclusivamente para a *persona* da *puella*).

<sup>97</sup> Os versos finais de *Am.* III 2 (81-4) não nos permitem saber se o amante conseguiu, de fato, conquistar os favores da jovem. Numa leitura intertextual, na qual se interpreta que o riso (da *puella* ou de *Cupido*) sempre frustra as investidas do poeta-amante (sejam elas eróticas ou literárias, como em I 1, II 1 ou II 18), há uma possibilidade de fracasso. O olhar da jovem, fonte de desejo em III 2, torna-se em fonte de amargura e tristeza em III 3.

*per tibi tot iuro testes pompamque deorum  
te dominam nobis tempus in omne peti.  
sed pendent tibi crura: potes, si forte iuuabit,  
cancellis primos inseruisse pedes.*

Eu vos aclamo, doce Vênus e teus meninos de arco 55  
potente: anui aos meus intentos, deusa,  
e dai ânimo a nova senhora, que se permita ser amada;  
anuiu e, com um gesto, fez sinais propícios.  
O que a deusa prometeu, rogo que tu mesma prometas:  
com permissão de Vênus, direi: tu deusa maior serás. 60  
A ti, juro por todas as testemunhas e pela procissão dos deuses;  
peço que sejas minha senhora sempre.  
Mas tuas pernas pendem: se te for útil, podes  
colocar as pontas dos pés sobre a balaustrada.

Na retórica do abandono, por sua vez, prevalece o *pathos*, expresso através de interrogativas retóricas e de sintaxe marcada. A *miseratio* e a *indignatio* se associam, proporcionando um tom patético ao discurso; os estilos são empregados no discurso conforme os afetos das personagens, éticos ou patéticos. Propércio, em II 8, 1-8, coloca em cena um poeta-amante que, rejeitado por causa de um rival, desabafa com um amigo, revelando sua dor e ira em tom exortativo:

*Eripitur nobis iam pridem cara puella:  
et tu me lacrimas fundere, amice, uetas?  
nullae sunt inimicitiae nisi amoris acerbae:  
ipsum me iugula, lenior hostis ero.  
possum ego in alterius positam spectare lacerto? 5  
nec mea dicetur, quae modo dicta mea est?  
omnia uertuntur: certe uertuntur amores:  
uinceris aut uincis, haec in amore rota est.*

Agora a jovem amada é tirada de mim:  
e tu, amigo, me proíbes de verter lágrimas?  
Nenhuma inimizade é acerba, exceto aquela de amor:  
degola-me, serei um inimigo mais brando.  
Posso eu observá-la, reclinada no ombro de outro? 5  
Não se dirá ser minha aquela que, há pouco, se dizia ser?  
Tudo muda: certamente, mudam os amores:  
vences ou és vencido, assim é a roleta do amor.

O exemplo cuidadosamente tirado da mitologia<sup>98</sup> é intercalado por interjeições passionais, como nos vv. 25-30 e ss.:

*sed non effugies: mecum moriaris oportet;* 25  
*hoc eodem ferro stillet uterque cruor!*  
*quamvis ista mihi mors est inhonesta futura:*  
*mors inhonesta quidem, tu moriere tamen.*  
*ille etiam abrepta desertus coniuge Achilles*  
*cessare in tectis pertulit arma sua.* 30

Mas tu não escaparás: é justo que morras comigo; 25  
que nesta espada estile o sangue de ambos!  
Ainda que esta morte seja desonrosa, no futuro, para mim:  
decerto será desonrosa; entretanto, tu morrerás.  
Mesmo Aquiles, com a cômputa arrebatada, sozinho,  
resignou-se a deixar descansar suas armas na tenda. 30

Já o dilema amoroso, muito comum em poemas do período helenístico, procura sanar o sentimento por meio da razão. Nesse caso, a *persona* do poeta, mesmo quando se anuncia para o outro, deseja convencer e consolar a si mesmo. O monólogo que permite ponderar sobre o amor leva à aceitação ou à loucura; a lembrança desempenha um papel fundamental: mitiga a cólera, permitindo aceitar a desilusão amorosa. A elegia romana, contudo, transformou em alocução um traço que, na poesia amorosa precedente, era desenvolvido de forma introspectiva. Os poemas 85, de Catulo e *Am.* III 11, de Ovídio, fornecem um notável exemplo.

Catulo, neotérico que filtrou a poesia helenística para os augustanos, empregou o tema do *seruitium amoris* de forma evidente, mas não sistemática.<sup>99</sup> Na verdade, podemos encontrar, nele, grande parte dos *topoi* que passaram a identificar a própria elegia romana (a beleza da amada, o pacto de amor, a traição etc.).<sup>100</sup> A poesia catuliana, em particular, contribuiu para a consolidação de um léxico do Eros permeado pelo sofrimento. *Amores* III 11, por muitos considerado um poema díptico por abordar uma mesma temática de duas formas diferentes

---

<sup>98</sup> Martins (*op. cit.*, pp. 93 e ss.) analisa a função retórica e o valor estilístico do mito em algumas elegias de Propércio.

<sup>99</sup> Como em 45, 14 e ss., poema sobre o amor entre Septímio e Acme, ambos, servos do Amor (*seruiamus uni domino*, v. 14).

<sup>100</sup> E.g. os poemas 43 e 76 de Catulo. Entre os elegíacos, poemas que louvam as qualidades da amada podem ser encontrados em Prop. I 2, 5 e ss. e II 3a. O tema da infidelidade (da amada) pode ser lido em Prop. II 6 e em *Am.* III 3. O poeta-amante de Tibulo menciona o (descumprimento do) pacto amoroso em I 5, 7 e ss.

(contraditórias, porém, complementares),<sup>101</sup> permite entrever como a poética de um Catulo monologuista e triste foi integrada à elegia romana. No par de elegias, o poeta-amante ovidiano renuncia a sua amada infiel (*renuntiatio amoris*), mas muda de idéia e volta atrás em sua decisão.<sup>102</sup>

Na primeira parte de *Am.* III 11, que compreende os versos 1 a 32, vemos um poeta-amante indignado com a leviandade de sua *puella*; no dístico inicial, tomamos conhecimento dos seus sentimentos e da resolução tomada: *multa diuque tuli; uitiis patientia uicta est:/cede fatigato pectore, turpis amor* (“Suportei muito e por longo tempo; minha paciência foi vencida por teus vícios:/afasta-te do fatigado peito, torpe amor”). Seus afetos, melancolia e desilusão, dão o tom a uma inevitável despedida, proferida por um amante resoluto, nos versos finais:

*his et quae taceo duravi saepe ferendis;  
quaere alium pro me qui uelit ista pati.  
iam mea uotiuu puppis redimita corona  
lenta tumescentes aequoris audit aquas. 30  
desine blanditias et uerba potentia quondam  
perdere: non ego nunc stultus, ut ante fui.*

Muitas vezes perseverarei para suportar isto e o que calo:  
busca outro que queira sofrer tais abusos em meu lugar.  
Minha embarcação, cingida por coroa votiva,  
já ouve, indiferente, as alvorotadas águas do mar.<sup>103</sup> 30  
Deixa de desperdiçar blandícias e palavras outrora  
potentes: eu não sou tolo como fora antes.

Despedida e perseverança são temas que também estão presentes no oitavo poema de Catulo: o adeus (*uale, puella*, v. 12), proferido pelo amante infeliz (*miser Catulle*, v. 1), é ocasionado pelo desinteresse da jovem: *nunc iam illa non uult: tu quoque impotens noli,/nec quae fugit sectare, nec miser uiue* (“agora ela já não quer; tu também, incapaz de dominar-te,

<sup>101</sup> Para Gross (1975/6, pp. 152-160), o interesse de Ovídio é manipular tópicos da poesia amorosa precedente e não descrever o estado interior do amante. O autor acredita que o termo *mélange* resume a própria condição do poema, pois *Am.* III 11 A e B combina uma série de elementos opostos e heterogêneos, dialogando, de forma jocosa, com a tradição literária anterior (p. 152).

<sup>102</sup> Para Perkins (2002, pp. 117-125), a tópica da renúncia do amor é comum nos elegíacos e pode ser lida em Prop. II 5 e Tibulo I 9, por exemplo.

<sup>103</sup> A metáfora da nau, empregada para indicar a renúncia do amor e o final da relação elegíaca (*renuntiatio amoris*), pode ser encontrada em Propércio em III 24, 15-7.

não queiras,/ nem corras atrás da que foge nem vivas infeliz”).<sup>104</sup> Para que o amante não a busque em vão e, com isso, sofra, deve abandonar a amada e perseverar em sua resolução (*iam Catullus obdurat*, v. 12).<sup>105</sup> A imagem do amante obstinado do v. 11 do poema 8 (*sed obstinata mente perfer obdura*) é retomada no v. 7 de *Am. III 11A: perfer et obdura: dolor hic tibi proderit olim* (“persevera e resiste: um dia, esta dor te servirá”).

Questões que o *ego* catuliano parece dirigir à jovem amada e a si mesmo, nos vv. 15-18,<sup>106</sup> também compõem o repertório do poeta-amante ovidiano, nesta primeira parte de *Am. III 11*. Se as perguntas retóricas, em Catulo, de certa maneira fazem lembrar os dias felizes da relação, nos quais os amantes desejavam os mesmos prazeres,<sup>107</sup> nos *Amores*, as questões parecem apontar para momentos específicos da própria obra. Ou seja, as lembranças evocam situações da relação e da própria elegia amorosa.<sup>108</sup>

*ergo ego sustinui, foribus tam saepe repulsus,*  
*ingenuum dura ponere corpus humo?* 10  
*ergo ego nescio cui, quem tu complexa tenebas,*  
*excubui clausam seruus ut ante domum?*  
*uidi, cum foribus lassus prodiret amator*  
*inualidum referens emeritumque latus;*  
*hoc tamen est leuius, quam quod sum uisus ab illo:* 15  
*eueniat nostris hostibus ille pudor.*  
*quando ego non fixus lateri patienter adhaesi,*  
*ipse tuus custos, ipse uir, ipse comes?*  
*scilicet et populo per me comitata placebas:*  
*causa fuit multis noster amoris amor.* 20  
*turpia quid referam uanae mendacia linguae*  
*et periuratos in mea damna deos,*  
*quid iuuenum tacitos inter conuiuia nutus*  
*uerbaque conpositis dissimulata notis?*

<sup>104</sup> Tradução de Paulo Sérgio de Vasconcellos, in: Catulo. *O cancionero de Lésbia*. Hucitec: São Paulo, 1991, p. 41.

<sup>105</sup> A decisão é repetida, mais uma vez, no final do poema (v. 19), a fim de vencer as tentações ponderadas nos versos anteriores (vv. 16-8): *at tu, Catulle, destinatus, obdura* (“mas tu, Catulo, obstinado, resiste”).

<sup>106</sup> *Scelesta, uae te, quae tibi manet uita? /quis nunc te adibit? cui uideberis bella?/quem nunc amabis? cuius esse diceris?/quem basiabis? cui labella mordebis?* (“desgraçada, ai de ti! que vida te espera?/ quem, agora, se aproximará de ti?/ a quem parecerás bela?/ quem, agora, amarás?/ de quem dirão que és?/ quem beijará? a quem morderás os lábios?”).

<sup>107</sup> Cf. vv. 6-7 do poema 8: *ibi illa multa cum iocosa fiebant,/quae tu uolebas nec puella nolebat* (“ali então ocorriam aqueles numerosos prazeres,/ que tu querias e a jovem não deixava de querer”).

<sup>108</sup> Mais adiante, veremos que, nos *Amores*, a relação amorosa corresponde à composição elegíaca; assim, fazer amor = escrever elegias. Cf. Booth, 2002, pp. 61-77. Tentaremos mostrar que *Am. I 5* e *III 1* nos dão indícios dessa relação metapoética.

<i>dicta erat aegra mihi: praeceps amensque cucurri; ueni, et rivali non erat aegra meo.</i>	25
Por isso eu, tantas vezes repelido às tuas portas, supor-tei repousar meu corpo, de homem livre, em duro solo?	10
Por isso eu, devido a esse ninguém que tinhas entre abraços, velei como escravo diante da casa trancafiada?	
Vi quando o amante exausto saiu pelas tuas portas, levando consigo um flanco débil e fatigado;	
contudo, foi pior ter sido visto por ele: que tal vergonha sobrevenha aos meus inimigos.	15
Quando eu, paciente e tenaz, não me conservei ao teu lado, eu mesmo teu guardião, teu homem, teu acompanhante?	
Por certo, agradavas ao povo por estar em minha companhia: nosso amor foi motivo de muitos amores. <sup>109</sup>	20
Por que recordarei as torpes mentiras de tua língua fútil e os deuses perjurados em meu detrimento?	
Por que recordarei os tácitos sinais dos jovens em banquetes e as palavras dissimuladas em sinais combinados?	
Disseram-me que estavas doente: arrebatado e perturbado acorri; vim, e não estavas doente para o meu rival.	25

Os vv. 11-16 fazem menção a poemas cujos temas são: a porta fechada (*paraclausithyron*, como em *Am.* I 6), a escravidão amorosa (*seruitium amoris*, como em *Am.* II 17) e o rival rico (*diues amator*, como em *Am.* III 8). Os vv. 17-18 aludem ao *obsequium amoris*: na tentativa de conquistar a jovem, o poeta-amante desempenha diversas tarefas para agradá-la, como, por exemplo, em *Am.* III 2, 17-42. Além disso, podemos ver o eu-elegíaco ovidiano desempenhando um papel de *uir* em *Am.* II 5 e de *comes* em *Am.* III 13. Os vv. 19-20 fazem referência a *Am.* III 12: nessa ocasião, o poeta-amante lamenta ter cantado sua *puella*, pois seus elogios despertaram o interesse de outros homens. *Am.* III 3, assim como os vv. 21-2, discorre sobre os perjúrios das jovens diante dos deuses. O tema dos sinais trocados entre amantes durante os banquetes, presente nos vv. 23-4, pode ser encontrado em *Am.* I 4 e II 5. E, embora os vv. 25-6 não comportem uma questão, aludem aos poemas 13 e 14 do segundo livros dos *Amores*: neles, vemos uma Corina doente e abalada por um aborto provocado.

Em Catulo 8, vimos que o amante recorda bons momentos da relação amorosa, como comprova o v. 3: *fulsere quondam candidi tibi soles* (“para ti, outrora, brilharam sóis

<sup>109</sup> Cf. v. 7 do poema seguinte.

radiantes”). Daí, talvez, sua insistência em demonstrar perseverança na decisão de abandonar uma amante que não o quer mais. Em Ovídio, por sua vez, as recordações episódicas são amargas:<sup>110</sup> o poeta-amante, portanto, não possui motivos para hesitar.<sup>111</sup> E isso nos leva a pensar que a próxima parte do poema ratificará a decisão de abandonar a *puella* infiel. Mas estamos enganados.<sup>112</sup> Uma série de dilemas, matizados com elementos que nos recordam o aflitivo poema 85 de Catulo (*odi et amo*),<sup>113</sup> conduz o *amator* a um final contraditório e surpreendente.<sup>114</sup>

A negação que, resoluta, dominava a cena final do poema<sup>115</sup> anterior, cede espaço a um *pathos* que revela uma ambivalência emocional, que esteve ausente até o momento:

---

<sup>110</sup> Exceto as *blanditiae* e as *potentia uerba*, mencionadas no dístico final (vv. 31-2). Para *blanditia* como *uerbum potens* em sentido erótico, ver *Am.* III 7, 57-8. Já na opinião de Keith (1994, pp. 27-40), as *blanditiae* e as *dulcia uerba* simbolizam a própria elegia nos *Amores*. Cf. II 1, 19-22.

<sup>111</sup> Para Boyd (2002, p. 113), *Am.* III 11 é uma “releitura” dos questionamentos catulianos sobre os valores romanos tradicionais; todavia, em Ovídio ecoa o discurso político da época augustana, o que estabelece certa distância do “modelo”.

<sup>112</sup> Propércio, em II 5, também cogita a possibilidade de abandonar Cíntia (vv. 9-10), pois está irado (vv. 22-4) e inconformado (v. 3) com seu comportamento (v. 18), que lhe deu má fama por toda Roma (vv. 1-2). Porém, no final do poema, conforma-se e se contenta em dirigir a ela duras reprovações através de versos (vv. 27-30).

<sup>113</sup> *Odi et amo. quare id faciam, fortasse requiris./ nescio, sed fieri sentio et excrucior* (“Odeio e amo. Talvez perguntes por que faço isso/ não sei, mas sinto que acontece e me torturo”). Tradução de Paulo Sérgio de Vasconcellos, in: Catulo, *op. cit.*, p. 65.

<sup>114</sup> Para Du Quesnay, *op. cit.*, pp. 1-48, o contraste na justaposição de poemas dípticos é um indício da *uariatio*, técnica típica de toda a obra ovidiana (p. 6). Os dois poemas estão centrados em um único incidente dramático (no caso de *Am.* III 1, a traição), e seu impacto depende da surpresa quando se descobre o paradoxo entre eles (geralmente, o segundo poema contradiz o primeiro). Neste caso, a surpresa pode ser menos impactante, se o leitor tiver em mente *Am.* II 9B, 31-2 (outro díptico): nesses versos, a metáfora da nau é empregada em um contexto oposto ao da *renuntiatio amoris*. O poeta-amante declara ser impossível viver sem amor (II 9B, 1-2) e o quanto lhe apraz ser submisso a ele: o *amator* é conduzido por Cupido assim como a nau é levada pelos ventos caprichosos (vv. 31-2). Como *Am.* III 11A até então evocou uma série de momentos específicos dos *Amores*, a metáfora pode trazer à mente de um leitor atento à situação de *Am.* II 9B, na qual o poeta-amante declara apreciar seu estado de submissão amorosa. Cumpre notar, enfim, que a imagem da nau que vaga ao sabor dos ventos é empregada no final de *Am.* III 11B, 51-2, desempenhando o papel de uma possível justificativa para sua mudança de posição (uma máxima que remonta, sutilmente, a *Am.* I 2, 9-18: “o amor acossa com mais força os rebeldes”). Portanto, os versos finais de *Am.* III 11A podem indicar que a revolta e a resolução do amante, ao contrário do que se lê em Catulo 8, não devem ser levadas tão a sério e que *Am.* III 11B pode tomar outra direção, o que, conseqüentemente, atenua o efeito surpresa. Ver também a análise de Francis Cairns no artigo: *Self-imitation within a generic framework. Ovid, Amores II 9 e III 11 and the renuntiatio amoris*. In: West, D. & Woodman, T. (eds.). *Creative imitation and Latin literature*. Cambridge: University Press, 1979, pp. 121-141. Para o autor (p. 137), o efeito mais evidente da “auto-imitação” é a mudança de interlocutor: em II 9, o poeta-amante interpela Cupido e em III 11, a *puella*. Tal mudança de interlocutor revela uma variação da própria *persona* ovidiana: de mero observador a elegíaco típico.

<sup>115</sup> A edição latina adotada, proposta por E. J. Kenney, considera a divisão de *Am.* III 11: parte A (1-32) e parte B (33-55). Franzoi (1993, pp. 31-40) é a favor da unidade do poema, pois acredita que é possível recordar o *Leitmotiv* em ocorrências verbais pontuais entre a primeira e a segunda parte da composição (o tema da nau nos vv. 29-30 e v. 51; perjúrio da amante nos vv. 21-2 e vv. 45-6; coroa votiva na popa da nau, do v. 29, pode ser confrontado com o v. 40; consonância do v. 1 com o v. 44; do v. 2 com o v. 33; do v. 5 com o v. 34). Contudo, o autor recorda que a divisão do poema favorece o equilíbrio estrutural da coleção, pois, dessa forma, os livros I e III contam com 15

*Luctantur pectusque leue in contraria tendunt  
hac amor hac odium, sed, puto, uincit amor.  
[odero, si potero; si non, inuitus amabo:  
nec iuga taurus amat; quae tamen odit, habet.]  
Nequitiam fugio, fugientem forma reducit; (5)  
auersor morum crimina, corpus amo.  
sic ego nec sine te nec tecum uiuere possum 40  
et uideor uoti nescius esse mei.  
aut formosa fores minus aut minus improba uellem:  
non facit ad mores tam bona forma malos. (10)  
facta merent odium, facies exorat amorem:  
me miserum! utiis plus ualet illa suis.  
parce per o lecti socialia iura, per omnis 45  
qui dant fallendos se tibi saepe deos,  
perque tuam faciem, magni mihi numinis instar, (15)  
perque tuos oculos, qui rapuere meos.  
quicquid eris, mea semper eris; tu selige tantum,  
me quoque uelle uelis anne coactus amem. 50  
lintea dem potius uentisque ferentibus utar  
et quam, si nolim, cogar amare, uelim. (20)*

Lutam e tendem a direções opostas meu peito inseguro,  
amor e ódio: mas, creio, vencerá o amor.  
[odiarei, se puder; se não, amarei a contragosto: 35  
o touro não ama os jugos; entretanto, suporta o que odeia.]  
De tua perfidia fujo, da fuga a tua beleza me reconvoça; (5)  
sou contra teus vícios de caráter, mas amo teu corpo.  
Assim, eu não posso viver sem ti, nem contigo  
e parece-me que desconheço meus próprios desejos. 40  
Eu gostaria que fosses menos bela ou menos ímproba:  
uma beleza tão suprema não combina com maus costumes. (10)  
Os feitos merecem ódio, a beleza roga por amor:  
ai de mim, infeliz! Ela vale mais que seus vícios.  
Perdoa, pelos direitos do leito em comum, por todos 45  
os deuses que tantas vezes se deixam ser enganados por ti  
e, por tua beleza, ao meu ver, semelhante a dos grandes numes (15)  
e por teus olhos que arrebataram os meus.<sup>116</sup>  
Como quer que sejas, sempre serás minha; apenas escolhe  
se queres que eu também o deseje ou se amarei coagido. 50

poemas e o II, com 20. Cairns (1972, pp. 139 e s.) também sugere que a dupla de poemas forme uma unidade, dando exemplos de predecessores que combinaram temas contraditórios em um único poema (e. g., Horácio, *Epodos* 1).

<sup>116</sup> O tema da beleza divina da *puella* também está presente em Catulo, no poema 51. Já Propércio, em sua primeira elegia, conta-nos que Cíntia o conquistou através de seus olhos (I 1, 1-2).

Que eu solte velas e aproveite ventos favoráveis;  
é melhor que eu deseje ser amado; caso não deseje, serei forçado. (20)

Para Damon,<sup>117</sup> a mudança de comportamento do poeta-amante não possui uma motivação explícita.<sup>118</sup> O leitor é levado a supor que algum evento tenha incitado o poeta-amante a mudar de ideia logo após o v. 33. Para o protagonista, talvez tenha sido alguma investida da *puella*: note-se que, até o v. 29, há uma predominância de verbos no perfeito. Porém, há uma quebra, no v. 30, e o discurso, que até então possuía tons de monólogo,<sup>119</sup> é claramente direcionado para a jovem: o emprego de verbos no presente do indicativo, que se inicia nos dois últimos dísticos de III 11A, perdura ao longo dos versos de III 11B.<sup>120</sup> Segundo o autor, uma espécie de “pausa dramática” costuma fazer parte dos dípticos ovidianos nos *Amores*:<sup>121</sup> esse suspense é capaz de manter a atenção do leitor e conectar os dois poemas a despeito de suas *uariationes*. Já Perkins<sup>122</sup> acredita que o poema se inicia como uma renúncia, mas, depois, transforma-se em revelação e submissão,<sup>123</sup> confirmando o programa erótico dos *Amores*. Lembremos que a obra começa, de fato, após a dominação de Cupido (cf. I 1, 26 e I 2, 19 e ss.). Logo, o *ethos* servil do poeta-amante é uma exigência da própria elegia latina, pois a relação amorosa não pode estar livre de sofrimentos.<sup>124</sup>

<sup>117</sup> Damon (1990, pp. 288-9).

<sup>118</sup> Perkins, *op. cit.*, p. 117, analisa o fracasso da persuasão do amante em *Am.* III 11. Para ela, essa “falha retórica” provoca alguns efeitos, entre eles, a mudança da argumentação na segunda parte. Mais adiante, discutiremos a presença de tal “falha retórica” em outros poemas dos *Amores*, ressaltando, inclusive, seus possíveis efeitos irônicos.

<sup>119</sup> Acreditamos que, através das alusões a Catulo, essa interpretação ganhe força. Para Catulo 8 como monólogo dramático, ver: Rebert, 1931, pp. 287-292.

<sup>120</sup> Além disso, *Am.* III 11B conta com uma série de pronomes na segunda pessoa do singular: *te, tecum* (v. 39); *tibi* (v. 46); *tuam* (v. 47); *tuos* (v. 48) e *tu* (v. 49) e mais algumas formas verbais na segunda pessoa do singular: *fores* (v. 41); *parce* (v. 45); *eris* e *selige* (v. 49) e *uelis* (v. 50).

<sup>121</sup> Damon, *op. cit.*, p. 290.

<sup>122</sup> *Op. cit.*, p. 118.

<sup>123</sup> Para a autora, *op. cit.* p. 118, a recordação dos momentos desgastantes (III 11B, 9-32) revelou ao amante as características que o mantiveram interessado na *puella* e na relação (como ele mesmo admite em *Am.* II 19). Portanto, essas lembranças o fizeram mudar de opinião em III 11B, pois o relacionamento inconstante e sofrido é o que permite a escrita elegíaca. Tal interpretação nos permite pensar que Ovídio, através de lembranças negativas, alcançou o mesmo efeito que Catulo, com suas lembranças positivas: fazer o amante hesitar, revelando sua fraqueza diante do amor.

<sup>124</sup> Ver, por exemplo, *Am.* II 17, 1-2 e *Tib.* II 4, 1-5:

*Hic mihi seruitium uideo dominamque paratam:  
iam mihi, libertas illa paterna, uale.  
seruitium sed triste datur, teneorque catenis,  
et numquam misero uincla remittit Amor,  
et seu quid merui seu nil peccauimus, urit.*

Em nossa leitura, vimos Ovídio tomar para si um verso do predecessor como ponto de partida em III 11A e, em III 11B, transformar um poema breve (Catulo 85) em declaração extensa. Tal postura contribui para a impressão que temos de sua personagem (*amator*) como caricatura do amante elegíaco. Desenvolver de forma tão extensa sentimentos e situações descritas brevemente nos predecessores faz com que a obra ovidiana pareça, para muitos críticos, exagerada e sem emoção.<sup>125</sup> No entanto, devemos entender esses afetos do poeta-amante ovidiano como uma ferramenta discursiva (retórica e poética) comum na elegia romana, ou pelo menos, em Propércio, em cujo terceiro livro, também encontramos um poeta-amante desiludido, que dá sinais do rompimento da relação amorosa com Cíntia.<sup>126</sup>

A despeito das indignações, dilemas e lamentações, típicas da tópica da *renuntiatio amoris*, vimos, no final, um poeta-amante que retorna a sua condição servil, submisso às vontades da amada e do Amor (*coactus*, v. 50 e *cogar*, v. 51): percebemos, de fato, que o *seruitium amoris* é uma condição *sine qua non* para o poeta-amante elegíaco. Percebemos, enfim, que Nasão se apropriou de um tema desenvolvido monolôgicamente e brevemente pelo predecessor e o dilatou de tal forma que permitiu a inclusão da interpelação direta do interlocutor principal, a *puella* (cf. *Am.* III 11, 9 e ss.). O dilema monolítico catuliano recebeu novo tratamento pela poética erótica de Ovídio nos *Amores*.

---

Assim vejo preparadas para mim a escravidão e uma senhora:  
já despeço-me dela, a liberdade paterna.  
é triste a escravidão imposta, mas sou detido por cadeias,  
pois Amor nunca relaxa as correntes para o miserável,  
e, quer tenha merecido em algo, quer não tenhamos errado, queima.

<sup>125</sup> Cf. Du Quesnay, *op. cit.*, p. 22.

<sup>126</sup> Morgan, *op. cit.*, p. 84, acredita que, em III 24 e 25, Propércio se despeça de Cíntia. O poeta-amante também comenta a dificuldade de libertar-se um amor tão servil e complicado. Para ela (p. 98), a falta de controle sobre a relação indica uma falta de controle sobre a própria matéria elegíaca. Logo, é o momento de o poeta-amante despedir-se do gênero. Em *Am.* III 14, por exemplo, o fim da relação amorosa fica ainda mais evidente. A traição é tema central e o poeta-amante, desiludido, muda seu argumento: se, outrora, pedia lealdade à jovem (como em III 3), agora, pede apenas para que ela dissimule e use suas mentiras a favor do próprio amante. Nos vv. 41-2, lemos: *nil equidem inquiram, nec quae celare parabis/insequar, et falli muneris instar erit* (“Na verdade, nada perguntarei nem perseguirei o que decides/a ocultar e o deixar-me enganar será como um presente.”). É interessante notar que, no dístico anterior, há mais uma clara alusão ao dilema catuliano do poema 85: *tunc amo, tunc odi frustra quod amare necesse est; tunc ego, sed tecum, mortuus esse uelim* (“então amo e, em vão, odeio o que é necessário amar;/ então eu gostaria de estar morto, mas ao teu lado”). Interessante, também, a relação entre o *ethos* e o *pathos* do poeta-amante properciano que tenta abandonar Cíntia em II 11.

Já *Am.* III 14 e suas contradições revelam a retórica do poeta-amante numa aporia amorosa: primeiramente, vemos o *amator* tentando persuadir a *puella* a fingir ser fiel. Seu objetivo traz um problema relevante: a fim de evitar o rompimento, a *persona* elegíaca de Ovídio deve ser enganado e deve, ele mesmo, enganar-se.<sup>127</sup> Porém, seus conselhos à jovem denunciam que ele próprio está arquitetando sua ilusão. Tomada seriamente, a situação torna-se insolúvel e insustentável.<sup>128</sup> Considerar a elegia como uma *uariatio* do paradoxal *odi et amo* ajuda a solucionar alguns desses problemas: *tunc amo, tunc odi frustra, quod amare necesse est.*<sup>129</sup>

Como todo dilema (amoroso), podemos ver duas correntes de pensamento opostas: 1) o poeta-amante ovidiano deseja que a *puella* o convença da sua fidelidade (que, de fato, não existe): *non peccat, quaecumque potest peccasse negare,/solaque famosam culpa professa facit.*<sup>130</sup> O dístico parece indicar que, na concepção atual do *amator*, não há diferença entre “ser fiel” e “mostrar, de forma convincente, que se é fiel”.<sup>131</sup> Na verdade, a noção de “persuasão amorosa” permeia toda a elegia: *tantum fecisse negato* (v. 15); *uerba modesta loqui* (v. 16); *da populo, da uerba mihi* (v. 29); *concedent uerbis lumina nostra tuis* (v. 46); *uerbis superare duobus* (v. 49). Além dessas referências específicas, o “tom persuasivo” é continuamente estimulado através do emprego de uma dicção legal, que evoca termos comuns ao vocabulário

---

<sup>127</sup> Labate, *op. cit.*, p. 170-1, comenta sobre o amante ideal ovidiano: sobretudo, é um enganador. O fingimento (que implica grande controle de si e da matéria elegíaca) é fundamental para o sucesso da sedução. O que o autor chama de “a *sapientia* amorosa de Ovídio” (p.171) não se revela apenas na capacidade de simular para com os outros, mas também para consigo mesmo. Para Tarrant, *op. cit.*, p. 66, o fato de a personagem do poeta deixar seus argumentos “em aberto” no final do poema revela seu fracasso como *amator* (isto é, sua *persona* de amante); *Am.* III 14 seria um desses poemas. Segundo o autor, o fracasso em si não é uma característica nova para a elegia romana. Afinal, a falta de capacidade para controlar eventos é uma marca da *persona* do poeta-amante (p. 67). A inovação de Ovídio foi unir o típico fracasso da personagem a uma incontida fluência discursiva de modo a transformar o poder discursivo do poeta em emblema da falta de controle do *amator*.

<sup>128</sup> Visto como o poema de despedida da coleção, a elegia costuma ser tomada seriamente pela crítica. Cf., por exemplo, Luck, *op. cit.*, pp. 173-80.

<sup>129</sup> Cf. *Am.* III 14, 39: “então amo e, em vão, odeio o que é necessário amar”.

<sup>130</sup> Vv. 5-6: “Qualquer uma que pode negar ter traído, não trai:/ apenas a culpa confessa traz a má reputação”.

<sup>131</sup> Dizemos “concepção atual” porque, em um contexto anterior semelhante (*Am.* III 11 A e B), o poeta-amante não chegou a cogitar tal possibilidade, embora tenha reconhecido o caráter leviano da amada: “De tua perfídia fujo, da fuga a tua beleza me reconvoça;/ sou contra teus vícios de caráter, mas amo teu corpo” (cf. vv. 37-8: *nequitiam fugio, fugientem forma reducit;/ auersor morum crimina, corpus amo*). Parece-nos que o poeta-amante ainda estava indeciso sobre como se comportar para manter o relacionamento: “assim, não posso viver sem ti, nem contigo/ e parece-me que desconheço meus próprios desejos” (vv. 39-40: *sic ego nec sine te nec tecum uiuere possum/et uideor uoti nescius esse mei*). Na ocasião, a solução encontrada pela personagem não foi a de completa resignação: “Como quer que sejas, sempre serás minha; apenas escolhe/ se queres que eu também o deseje ou se amarei coagido.” (cf. vv. 49-50: *quicquid eris, mea semper eris; tu elige tantum,/me quoque uelle uelis anne coactus amem*). Pedir para ser enganado parece ser a estratégia final, em *Am.* III 14, para tentar salvar a relação. Cf. Gross, 1979, p. 315.

da corte: *pecces* (v. 1); *culpa* (v. 6); *commissi indiciumque* (v. 12); *crimina* (v. 20 e 27); *crimen* (v. 35); *non feci* (v. 48) e, finalmente, *causa* e *iudice* (v. 50). O mesmo tom é empregado em *Am. II 7*, dístico contraditório em que o poeta-amante ovidiano emprega uma retórica permeada de termos legais para defender-se de uma acusação de traição.<sup>132</sup>

2) a *persona* de Ovídio, traída, tenta convencer a *puella* de como deva ser sua infidelidade. Toda a estratégia do poema é voltada para tal veredito, que, da mesma forma, baseia-se na noção de persuasão amorosa. Nos primeiros versos (vv. 1-16), o *amator* pede para que a jovem pareça ser pudica, mesmo que seus atos digam o oposto. Mesmo o cúmulo da traição pode ser disfarçado (vv. 17-30):

*est qui nequitiam locus exigat: omnibus illum  
deliciis imple, stet procul inde pudor.  
hinc simul exieris, lasciua protinus omnis  
absit, et in lecto crimina pone tuo. 20  
illic nec tunicam tibi sit posuisse pudori  
nec femori impositum sustinuisse femur;  
illic purpureis condatur lingua labellis,  
inque modos Venerem mille figuret amor;  
illic nec uoces nec uerba iuuantia cessent, 25  
spondaque lasciua mobilitate tremat.  
indue cum tunicis metuentem crimina uultum,  
et pudor obscenum diffiteatur opus.  
da populo, da uerba mihi: sine nescius errem,  
et liceat stulta credulitate frui. 30*

Lugar há que requer perversão: farta-o com todas  
as delícias e, assim, o pudor manterá distância.  
Uma vez que saíres dali, toda lascívia deverá, logo,  
cessar: abandona teus crimes em teu leito. 20  
Ali, não tenhas pudor de despir tua túnica,  
nem de sustentar um fêmur sobre o teu;  
ali, que uma língua seja acolhida por teus lábios púrpuros  
e Amor conceba Vênus de mil modos;  
ali, nem gemidos nem palavras excitantes cessem 25  
e que a cama se agite devido a movimentos lascivos.  
Mas, vestida a túnica, assume aspecto de quem teme crimes  
e o pudor renegará? tuas façanhas obscenas.

<sup>132</sup> Nos versos inicial e final de *Am. II 7* (1 e 28), o *amator* refere-se a si mesmo como *reus*. O poema será analisado detalhadamente mais adiante.

Embora as situações dos versos 21-6 possam ser fruto de uma mente descontrolada pela dúvida e pelo amor, Ovídio pontua esses “pecados hipotéticos” com evidências concretas, apresentadas em forma retórica (o emprego consecutivo de dêiticos referenciais como o *illic* em posição inicial, por exemplo). O poeta-amante se apresenta como testemunha ocular (por exemplo, *uideo* no v. 31 e *conspicio*, no v. 34) e enfatiza a questão visual dos flagrantes de infidelidade ao longo da elegia (*oculos*, no v. 35; *oculis*, no v. 44; *bene visa*, duas vezes no verso 45; e *lumina nostra*, no v. 46). Por causa de tantas evidências,<sup>133</sup> a *puella* é incapaz de provar sua fidelidade (*etsi non causa*, v. 50). Em suma, tendo o eu-elegíaco de Ovídio como juiz e testemunha,<sup>134</sup> toda falta da jovem vem à tona (mesmo os imaginários) e a culpa é o veredito final. Com o término da obra, chega o momento de o poeta-amante abandonar seus *teneri amores*, retomando uma antiga promessa programática.<sup>135</sup>

Mesmo que deixemos a dicção judiciária de lado, o discurso de *Am.* III 14 possui três objetivos incontestáveis: 1) o poeta-amante deve persuadir a *puella* a mudar de conduta; 2) ele deseja enganar a si mesmo sobre a verdadeira postura dela; 3) ela deve persuadi-lo a acreditar na sua postura de amante fiel. Em termos de ambiguidades e tensões, a complexidade das ideias parece tolher qualquer sensação de emoção genuína. O dilema se transforma em veículo para um jogo literário. A elegia é tão complexa que a própria concepção de persuasão amorosa, que transparece já nos versos iniciais (vv. 5-6), perde sua validade no final: a *puella* falha porque não consegue persuadir o poeta-amante como de costume; na verdade, ela vence apenas por causa de um afeto do juiz, o próprio protagonista.<sup>136</sup> Se, em Catulo, vemos explosões de ódio e

---

<sup>133</sup> O v. 34 oferece uma evidência irrefutável: *collaque conspicio dentis habere notam* (“e percebo marcas de dentes em teu colo?”).

<sup>134</sup> Para Gross, *op. cit.*, p. 316, quando o *amator* assume-se como juiz, Ovídio simboliza a ambiguidade do próprio poema. Pois o poeta-amante é um juiz com um dilema, que acusa e defende. As evidências sentenciam a culpa, mas os sentimentos absolvem. Segundo o autor (p. 317), Ovídio transformou a fase final da relação: do dilema interno de uma *persona* passou ao conflito externo entre várias *personae* (*puella* e *amator*, acusação e defesa).

<sup>135</sup> Cf. *Am.* III 1, 69-70: [...]. *teneri properentur amores, dum uacat: a tergo grandius urget opus* (“[...] Apressem-se, ternos amores, enquanto podem: obra mais grandiosa acossa-me pelo dorso”). O verso inicial de *Am.* III 15, poema programático que encerra a coleção, evoca o verso final de *Am.* III 1: *quaere nouum uatem, tenerorum mater amorum* (“busca um novo vate, mãe dos ternos amores”). Lembremos que Ovídio, no exílio, identifica-se como o famoso *tenerorum lusor amorum* (ver, por exemplo, *Tristes* III 3, 73).

<sup>136</sup> É o que diz o v. 50: *etsi non causa, iudice uince tuo* (“se não por tua causa, vence devido ao teu juiz”).

tristeza que parecem mais intensas, nos *Amores*, vemos a imagem de um artista que ousa misturar o discurso erótico, poético e retórico, a fim de deleitar a si mesmo e ao seu público.

Em Propércio, por exemplo, a persuasão amorosa é central como temática e como agente organizador de estruturas e conteúdos;<sup>137</sup> elegias de cunho exortativo são inseridas em poemas estratégicos, sobretudo, naqueles de essência programática (início ou fim de livro) ou de inegável significado metaliterário (como I 9 ou II 13). O poeta, em geral, atribui à elegia a função de fascinar e seduzir a *puella*, abrandando seu caráter *durus* ou exaltando sua *forma* (I 3 ou II 11, por exemplo). O contexto social, histórico e político que envolve as personagens legitima a escolha da elegia como código ético e estético para os *amatores*: o poeta apresenta um *ethos* amante da paz, que se propõe a conquistar a benevolência da *puella* e a simpatia dos leitores (II 13a). E justamente por apresentar um *ethos* pacífico, submisso, que a persuasão amorosa properciana possui, como característica marcante, o propósito de abrandar a ira, do próprio amante (II 8) ou da *puella* (II 22<sup>a</sup>, 38-9).<sup>138</sup> Propércio, em II 13a, 11-16, mostrar-nos-á o peso dos leitores de sua elegia e o verdadeiro propósito de sua paz:

*me iuuet in gremio doctae legisse puellae,  
auribus et puris scripta probasse mea.  
haec ubi contigerint, populi confusa ualeto  
fabula: nam domina iudice tutus ero.  
quae si forte bonas ad pacem uerterit auris,  
possum inimicitias tunc ego ferre Iouis.*

15

Que me apraza ler no colo da douta jovem,  
e que ela prove meus escritos com ouvidos puros.  
Logo que isso acontecer, despedir-me-ei da confusa  
crítica do povo, pois estarei seguro sob o juízo de minha senhora.

---

<sup>137</sup> Cf., De Caro, *op. cit.*, p. 54.

<sup>138</sup> Contudo, há contradições: em II 18a, 1-2, o poeta-amante admite que as lamentações, típicas da elegia, suscitam o ódio; em II 15, num raro momento de felicidade do amante (*o me felicem!*, v. 1), a indisposição ou a morosidade da *puella* em se despir atizam a fúria do eros (vv. 17 e ss.). A tópica da violência, passageira em Propércio, é retomada e, como de costume, ampliada por Ovídio em *Am.* I 7. A elegia ovidiana, neste caso, parece aludir a esse traço marcante da persuasão amorosa do predecessor: o *amator*, após ter agredido a jovem, tenta convencê-la a abandonar sua ira, mesmo que, para isso, ela tenha que corresponder à altura. A persuasão do ego elegíaco ovidiano aparenta fracassar e, por isso, resta ao *amator* apenas uma tirada irônica: pedir para que a jovem recomponha-se, refazendo seu penteado. O tom aparentemente “insensível” do final (oposto ao *pathos* intenso que dominou toda a elegia) induziu a crítica a considerar o protagonista ovidiano como cínico e machista. Cf. Greene, 1998, pp. 84 e ss. Sobre *dísticos finais que contradizem as afirmações feitas ao longo da elegia*, ver: Parker, 1969, pp. 80-97. Neste estudo, elaboramos uma interpretação mais literária, que não se preocupa, primariamente, com elementos políticos ou ideológicos da obra.

Se ela, por acaso, dirigir ouvidos benévolos à paz,  
então eu posso suportar a inimizade de Júpiter.

15

Conforme dissemos, os livros finais parecem indicar um distanciamento de Cíntia e da elegia amorosa e, conseqüentemente, da persuasão que lhe é típica. Propércio IV 5, um dos últimos poemas em que figura a *puella*, foi retomado e reelaborado por Ovídio em *Am.* I 8. As elegias descrevem uma cena típica: a velha alcoviteira e sua má influência sobre a garota amada. Embora existam muitas semelhanças entre os dois poemas, a maior diferença é que Ovídio foge das convenções ao pintar uma *lena* rival: sua personagem possui resquícios da tradição, mas, do ponto de vista teórico e conceitual, sua maior característica é deter poderes verbais para minar ou romper os axiomas sobre os quais a relação amorosa elegiaca está baseada.<sup>139</sup> Através de seu discurso, a velha é capaz de tirar o *amator* de cena. Literalmente. Veremos que os poderes da alcoviteira properciana são de outra natureza.

Inicialmente, a elegia de Nasão se preocupa em definir as competências mágicas da velha, em particular, seu aspecto verbal. *Carmina*, por exemplo, ocupa lugar proeminente no catálogo introdutório sobre os poderes da *lena* (o termo inicia e encerra o elenco: v. 5, *carmina* e v. 18, *carmine*). Tal moldura, que concentra a descrição dos poderes da velha, indica que a potência de suas palavras está em destaque. É o que o poeta, receoso, afirma no v. 19: *tamen eloquio lingua nocente caret*.<sup>140</sup> Ovídio, portanto, combina as habilidades retóricas da velha com outros traços tradicionais da elegia.<sup>141</sup> Na verdade, as qualidades formais do poema são os fatores que chamam a atenção para sua originalidade conceitual: mesmo que a *lena* seja uma *persona* persuasiva em outros poemas, em nenhuma outra situação o poeta concede a retórica do *amator* à personagem.

---

<sup>139</sup> Cf. Gross, 1996, p 197-206.

<sup>140</sup> “Entretanto, à sua língua não falta nociva eloquência”. Catulo, em 7, 12 emprega um *mala fascinare lingua* (sobre o poder da magia em separar amantes). O verso ovidiano evoca o catuliano, porém, podemos ver que, em Ovídio, *nocente* e *elocutio* estabelecem certa relação de sentido, através da mimética do verso: as palavras circunscrevem o termo *lingua* e, assim, o poeta indica, através da construção do verso, que as habilidades da velha são guarnecidas pela retórica amorosa. Nos *Fastos* IV 111-2, o sulmonense admite que esse tipo de retórica é apropriadamente dominada pelos amantes. Além disso, o uso de *sermo*, em *Am.* I 8, 21, poderia formar um exemplo do *sermo* que Ovídio sugere para o amante em *Ars* I 467.

<sup>141</sup> O próprio Ovídio sugere que o poema é um “concentrado” sobre a *lena* genérica: *quicumque uolet cognoscere lenam, audiat* (vv. 1-2). É como se o poeta dissesse: “se você, leitor, viu uma, já viu todas”. Cf. Gross, *op. cit.*, p. 200.

Propércio IV 5 e *Am.* I 8 expõem diferentes perspectivas e usos da convenção, embora apresentem uma “construção” similar. Cada elegia contém dois dísticos introdutórios sobre a velha, uma descrição de seus poderes mágicos, o discurso da velha para a jovem e, na conclusão, a maldição do amante. A elegia IV 5, conforme dissemos, aparenta ocorrer num momento delicado da relação com Cíntia, cujo rompimento foi assinalado no final do livro III; *Amores* I 8, por sua vez, parece ocorrer no início da relação elegíaca.<sup>142</sup> No mais, outros trechos similares dos poemas possuem funções diferentes: Propércio enfatiza a força malévola da mágica de Acantis, ao passo que Ovídio acentua o aspecto verbal e persuasivo dos poderes encantatórios de Dípsade. Já o discurso da personagem properciana não adota as “partes” convencionais da retórica clássica.<sup>143</sup> Enfim, parece-nos que certos traços da persuasão amorosa, no livro final de Propércio, enfraqueceram e saíram do foco para dar espaço a elegias de outra natureza que não a puramente erótica.

O longo sermão da personagem ovidiana,<sup>144</sup> por sua vez, obedece às *partitiones* do discurso proposto pela retórica clássica: *exordium* e *captatio benevolentiae* (vv. 23-6); *propositio* (vv. 27-8); *egressio*: digressão (vv. 29-34); *argumentatio*: obtém-se o lucro controlando o amante: 1) fingindo modéstia (vv. 35-8); 2) através da castidade (vv. 39-40); 3) fingindo castidade (vv. 41-8); 4) aproveitando as oportunidades (vv. 57-68); 5) seduzindo o amante gradualmente (fingindo diversas emoções, vv. 69-94); 6) deixando o amante inseguro (vv. 95-102) e 7) aprendendo a retórica do amor (vv. 103-4) e, finalmente, *conclusio* (*peroratio*), nos vv. 105-8, que, devido à interrupção, não foi completada (*Vox erat in cursu*, v. 109).<sup>145</sup>

Embora afirme que sua *lena* seja persuasiva (IV 5, 19),<sup>146</sup> Propércio não deixa transparecer quaisquer artificios retóricos no discurso da personagem. Nos vv. 21-6, Acantis lista os possíveis presentes que possam ser requeridos do amante; em I 8, 26 Dípsade também

---

<sup>142</sup> Entretanto, se analisarmos a relação elegíaca entre o protagonista e a *puella* conforme a linearidade da obra, *Am.* I 8 também ocorre em uma situação delicada: basta lembrarmos da agressão e da ironia do *amator* em *Am.* I 7.

<sup>143</sup> No entanto, a elegia de Propércio foi reconhecida como paródia de uma *laudatio funebris*. Cf. Notas de Richardson em Propertius. *Elegies I-IV*, 1976, pp. 440-1.

<sup>144</sup> O *sermo* da *lena* ocupa 102 dos 114 versos que compõem a obra. Segundo Gross. *op. cit.*, p. 198, a personagem possui uma característica discursiva típica do *amator* ovidiano, que é “falar demais”.

<sup>145</sup> “Sua fala seguia seu curso”.

<sup>146</sup> Cf. vv. 19-20: *exorabat opus uerbis, ceu blanda perure/saxosamque ferat sedula culpa uiam* (“proferia seu discurso através de palavras, como a gota branda/ consome e fura a pedra perene da estrada”). Logo após essa introdução, inicia-se o discurso da *lena*, que dura 42 versos (21-62).

admite a importância de um amante rico e de pedir-lhe presentes, mas não elabora nenhuma lista: no entanto, combina suas palavras com adulações, sobretudo, admirando a beleza da interlocutora (um artifício convencional do discurso do *amator*). A lista de Acantis revela que a ganância da velha é semelhante àquela da *puella*. Essa informação nos indica o caráter da *lena* properciana; a *lena* ovidiana, por sua vez, é persuasiva *de fato*, pois coloca o foco de seu discurso na interlocutora (embora sua ganância se manifeste no final de seu *sermo*).

O discurso da velha ovidiana é mais doce e, portanto, mais persuasivo que aquele da velha properciana. Ainda que Propércio admita, no v. 19 (*blanda*), que as palavras dela sejam cativantes, o que vemos é uma série de ordens insolentes; com isso, o poeta chama a atenção para o caráter ganancioso da velha e não para suas supostas habilidades retóricas. A *lena* ovidiana, por sua vez, emprega a *captatio benevolentiae* de forma habilidosa: ao louvar a beleza do jovem que está interessado na *puella*, louva os atributos da própria jovem. O efeito do discurso da velha sobre a garota “cortejada” é visível: *erubuit* (I 8, 35). Nasão, contrariando a convenção dos predecessores, não se demora nos aspectos grotescos e ofensivos da personalidade da *lena*.

Os poderes da terrível *lena* properciana pertencem ao domínio erótico: ela poderia corromper a fidelidade de uma Penélope ou de um Hipólito. Por isso, o poeta enfatiza o emprego de poções afrodisíacas (IV 5, 18). Embora a *lena* ovidiana também domine a arte da magia não verbal (*uirus amantis equae*, em I 8, 9, evoca o *hippomanis*, de IV 5, 18), a ênfase é colocada em seu poder discursivo. É interessante notar como Penélope, personagem símbolo de lealdade na literatura clássica, figura em cada uma das elegias:<sup>147</sup> em Propércio, a velha afirma que poderia *obrigar* Penélope a casar-se com um lascivo pretendente (*cogeret*, v. 8); no entanto, tal poder não está relacionado, diretamente, a habilidades retóricas; além disso, o poema não especifica que tipo de magia seria empregado para perverter a fiel Penélope. Já Ovídio emprega ironicamente o exemplo de Penélope em uma tese da alcoviteira: “a castidade não existe; fingi-la permite ocultar os desejos sexuais. As mulheres castas são entediadas, por isso, ninguém as quer” (I 8, 43-8); a castidade, portanto, é um indício de *rusticitas* no mundo elegíaco do

---

<sup>147</sup> Ver: Bontyes, 2007, pp. 433-45.

sulmonense e, por isso, deve ser evitada.<sup>148</sup> Ou seja, Penélope e seu (suposto) comportamento leal são vistos de forma negativa. A famosa competição de arco foi apenas um pretexto, na verdade, para que a mulher de Ulisses pudesse ver qual, dentre os pretendentes, era o mais vigoroso.<sup>149</sup>

Em *Am.* I 8, a *metamorphose* discursiva é uma importante característica onipresente e sutil no sermão da *lena*. A velha inicia seu discurso com expressões típicas da elegia (*mea lux*, no v. 23, e *me miseram*, no v. 26). De fato, o propósito “materialista” de seu discurso não é proveitoso para o amor elegíaco, por isso, seu projeto retórico é adequar-se ao papel do amante, ou seja, transformar seu discurso, de alcoviteira gananciosa, naquele de *praeceptor amoris*. Exemplos: a velha ensina, para a *puella*, uma artimanha típica do *amator* de Ovídio nos *Amores* (em I 8, 79-80): um ataque retórico para deixar o amante na defensiva.<sup>150</sup> Em *Am.* II 18, 20, o poeta-amante aconselha a jovem a negar-se algumas vezes ao seu *uir*. Em *Am.* I 8, 73, a velha aconselha a jovem a negar algumas noites ao amante rico. Contudo, os objetivos finais são diversos: em *Am.* II 19 a rejeição é para incitar a paixão; em *Am.* I 8, embora a estratégia de sedução também seja para manter o interesse do amante, sua finalidade é conquistar ainda mais presentes. Ao empregar premissas semelhantes, a retórica da *lena* cria um argumento muito diferente enquanto fornece suporte ao seu objetivo de usurpar a autoridade discursiva e amatória do poeta ovidiano.

A velha, em *Am.* I 8, manipula duas tópicos convencionais do gênero: a *paupertas* do poeta-amante e sua criatividade poética (vv. 59-62). A aparência e os pertences de Apolo (patrono da poesia) sugerem a riqueza do deus. Implícita nesta imagem está o argumento de que o poeta não pode, legitimamente, alegar sua pobreza. Se a criatividade poética tivesse algum valor, o próprio deus da poesia não se mostraria tão rico. Talento maior que o poético é dar presentes caros às *puellae* (vv. 61-2). O discurso da *lena* demonstra, portanto, o seu desejo de enfraquecer e despachar o poeta-amante ovidiano, para poder se apropriar de seu posto de

---

<sup>148</sup> Para Stroh (1979, pp. 122-5), a arte da *dissimulatio* e da *simulatio* é o ponto de encontro entre a arte amatória e a retórica.

<sup>149</sup> Considerar, também, a alusão ao vigor sexual, dado o duplo sentido da palavra *arco*, muitas vezes empregada como metáfora para o órgão sexual masculino. Cf. Adams, 1982, p. 21. Horácio, em *Serm.* II 5, 8, antecipa, em alguns aspectos, o ponto de vista ovidiano sobre a heroína da *Odisseia*.

<sup>150</sup> *Et, quasi laesa prior, nonnumquam irascere laeso/uanescit culpa culpa repensa tua* (“e, como se ofendida, ira-te primeiro, por vezes, com aquele que ofendeste/ a acusação dele desvanece compensada pela tua”). Em *Am.* II 7, este mesmo método de persuasão é empregado pelo poeta, que se vê acusado e coagido por Corina (vv. 17-22).

*praeceptor amoris*. O último conselho da velha envolve a *transformação* da jovem em uma *persona* como a própria *lena* (vv. 103-4): de língua “nociva” capaz de manipular o amante e ocultar suas intenções, persuadindo-o e fazendo-lhe mal. Dessa forma, o poema completa um ciclo, pois *lingua* e *noce* evocam o talento da velha descrito pelo próprio Ovídio nos versos iniciais (v. 20).

O objetivo persuasivo do discurso da alcoviteira é, dessa forma, lesar o amante (financeiramente) e transformar a *puella* em uma mulher capaz de empregar a retórica amorosa da velha alcoviteira. É como se a *puella* fosse a “herdeira retórica” de Dípsade. Assim, também a *puella* deslocaria o poeta-amante de sua função e enfraqueceria seu poder retórico e amoroso. Com isso, a velha se estabeleceria como paradigma e autoridade elegíaca:

*lingua iuuet mentemque tegat: blandire noceque;  
impia sub dulci melle uenena latent.  
haec si praestiteris usu mihi cognita longo 105  
nec tulerint uoces uentus et aura meas,  
saepe mihi dices uiuae bene, saepe rogabis  
ut mea defunctae molliter ossa cubent’*

Que a língua te ajude e encubra a mente; acaricia e lesa;  
ímpios venenos se escondem sob o doce mel.<sup>151</sup>  
Se cumprires estas normas que conheço de longa prática, 105  
e se o vento e a brisa não levarem as minhas palavras,  
muitas vezes me bendirás em vida, muitas vezes rogarás  
para que meus ossos, na morte, repousem em paz.”

Revelar as artimanhas do discurso amoroso a tal ponto, à jovem, faz com que o *amator* interrompa violentamente a *lena* e lhe deseje muitos males (em termos que evocam o início do poema, fechando, novamente, uma estrutura circular). Vimos, portanto, que Ovídio retoma um *topos* da elegia e dialoga, diretamente, com Propércio (sobretudo, na descrição repugnante da velha e das artes mágicas que domina). Porém, diferentemente do predecessor, a persuasão amorosa, em I 8, está em plena atividade, pois coincide com o início da história do relacionamento (a elegia ocupa posição central no livro I). Em Propércio, por sua vez, o

<sup>151</sup> Gross, *op. cit.*, p. 201, acredita que esse dístico ainda faça parte da *argumentatio*. Para Bontyes, *op. cit.*, p. 441, o dístico representa um resumo do ponto crucial de sua técnica: simular para melhor despojar o amante. Dessa forma, em certo sentido, o dístico apresenta características da *peroratio*: recapitulação e apelo às emoções (o tema da morte, vv. 107-8).

enfraquecimento da retórica amorosa se deve, sobretudo, a um afastamento da relação e da poesia elegíaca puramente erótica, já que seu livro final se debruça sobre temas próprios da elegia narrativa e mitológica, adequadas a um poeta que passa a denominar-se o “Calímaco romano” (IV 1, 43).

Enfim, acreditamos que os *Amores*, junto às coleções elegíacas de Propércio e Tibulo, possuem uma fisionomia e uma estética elegíaca tradicional, a despeito de toda e qualquer *variatio*: unidade métrica, elenco de personagens recorrentes, situações típicas e, sobretudo, temas perpassados pela ficção subjetiva. Em suma: percebemos, no gênero, que os afetos das personagens são tratados de forma semelhante em determinadas situações, criando certa verossimilhança do mundo elegíaco no qual se inserem. Contudo, parece-nos que, com os *Amores*, conclui-se a parábola da elegia erótica, por causa do esgotamento de certas *figurae* do gênero: em certo momento, a incompatibilidade entre os enunciados da *persona* do poeta e do *amator* gera o desgaste dessa ficção verossímil narrada em primeira pessoa (como em *Am.* III 12), dando mais ênfase ao rompimento da relação amorosa e ao final da obra, como revela *Am.* III 14 e 15. Talvez corresponda a esse fato o desenvolvimento de novos pontos de vista, de novas atividades literárias: liberto das rígidas leis do gênero poético (mas consciente do poder dialógico dos enunciados, como mencionara Bakhtin, no trecho usado para prefaciar esta seção),<sup>152</sup> o próprio Ovídio foi capaz de interpretar, de diversas formas, resquícios de Eros, traduzindo-os em uma pluralidade de vozes, nas quais reminiscências do passado poético e retórico se entrecruzaram a fim de criar novas formas: *in noua fert animus mutatas dicere formas/ corpora...*<sup>153</sup>

---

<sup>152</sup> Cuidemos para não cairmos nas tentações do anacronismo. Empregamos conceitos contemporâneos como “dialogismo” e “enunciado” conscientes de que, na Antiguidade, existia o processo linguístico em si, mas não os termos que, hoje, os definem.

<sup>153</sup> Cf. *Metamorfoses* I 1: “Meu ânimo me leva a cantar formas transformadas em novos corpos”. Interessante notar que podemos pensar *corpus* no sentido de produção poética. Santirocco (1969, pp. 83 e ss.) revela como a questão da “transformação” está presente já na obra de estréia de Ovídio. Para o poeta-amante ovidiano como um amante-proteu, ver: Davis, *Fictus adulter*, pp. 57 e ss.

### I.3 Os *Amores* de Ovídio: poética e retórica

“Mas nunca persuadiram o coração no meu imo peito.”<sup>154</sup>

Na corte do rei Alcínoo, Odisseu relata, entre outros eventos, como duas belas e poderosas mulheres tentaram detê-lo, impedindo seu retorno para Ítaca. As artes mágicas de Calipso e Circe são conhecidas das letras gregas e latinas, porém, a poesia amorosa se apropriou desses episódios de maneira particular. Na elegia latina, em geral, feitiços empregados na competitiva conquista amorosa não são vistos com bons olhos pelo poeta-amante: assim como a riqueza, a magia é considerada um artifício desleal, pois o protagonista conta apenas com seus versos para agradar e, conseqüentemente, convencer a *puella* a conceder seus favores. Por isso, figuras como Circe e Calipso (ou mesmo Medeia), são empregadas como (contra) exemplos em críticas e escusas.<sup>155</sup> Se analisarmos bem o discurso de Odisseu para o rei, perceberemos que os artifícios das duas magas conseguiram deter o herói por um tempo, embora não tenham sido capazes de convencer (*epheiten*, IX, v. 33) e conquistar seu coração que, mesmo distante, não havia esquecido Ítaca, onde estavam seus bens mais preciosos e diletos (vv. 27-8 e 34-6): seu reino e sua rainha. Portanto, podemos inferir que, para o herói épico Odisseu, assim como para

---

<sup>154</sup> Cf. Hom., *Odisseia* IX 28-33: “na verdade reteve-me Calipso, divina entre as deusas,/ em suas côncavas grutas, ansiosa que me tornasse seu marido./De igual modo me reteve no seu palácio Circe,/a Enganadora de Eeia, ansiosa que me tornasse seu marido./ Mas nunca persuadiram o coração no meu imo peito.” A tradução é de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2003.

<sup>155</sup> Às vezes, o poeta-amante recorre ao argumento das maléficas artes ocultas para justificar contratempos, como em *Am.* III 7, 27-30, por exemplo (num episódio de impotência):

*num mea Thessalico languent deuota ueneno  
corpora? num misero carmen et herba nocent,  
sagaue poenicea defixit nomina cera  
et medium tenuis in iecur egit acus?* 30

Por acaso meu corpo, amaldiçoado por veneno tessálico  
abate-se, por acaso feitiços e ervas prejudicam-me, infeliz,  
ou uma bruxa gravou meu nome em cera púnica  
e transpassou finas agulhas por meu fígado? 30

Para a competição (injusta) entre um rival rico e o poeta-amante que se enuncia pobre, cf. Prop. II 16 (Cíntia abandona o poeta-amante para acompanhar um pretor, vv. 1-4). Ver também *Am.* III 8 (o *diues amator* é, desta vez, *equus* desonesto, vv. 9-10).

o poeta-amante elegíaco em geral, feitiço e encantamento não são eficazes na conquista amorosa.<sup>156</sup> A “persuasão do coração” se dá por outros meios e fatores.

Para compreender o funcionamento da persuasão amorosa no interior dos *Amores*, é lícito examinar elegias em que o poeta fixa sua nova visão do Amor e precisa a dinâmica da comunicação entre amantes; em muitos aspectos, tal dinâmica coincide com a própria palavra poética. Nas três elegias do primeiro livro, que descrevem o processo de enamoramento, vemos a iniciação elegíaca do protagonista, o que, por si, já produz uma súbita reviravolta no plano da retórica. Temas como o Amor e a persuasão simulada figuram nessa trama inicial e serão retomados, em direções diversas, nas elegias sucessivas. Em *Am. I 1*, a postura épica inicial do poeta e a interferência jocosa de Cupido que o transforma em poeta-amante e lhe dá um tema apropriado formam uma cena proemial que não é erótica, mas basicamente literária.

Poeta e poesia ocupam um lugar que, na elegia precedente, era ocupado pelo apaixonado e pelo amor.<sup>157</sup> O eu-poético se apresenta como um especialista literato, que sabe tratar gêneros

---

<sup>156</sup> Interessante notar que, em *Am. I 8, 5*, o poeta-amante ovidiano compara a *lena* a Circe: *illa magas artes Aeaeaque carmina nouit* (“ela conhece as artes mágicas e os encantamentos de Ea”). Conforme vimos, a alcoviteira, ao assumir o papel de *praeceptor amoris*, emprega, de forma desvelada, as mesmas artimanhas discursivas do poeta-amante, a fim de persuadir a jovem entregar-se livremente ao amor. Sendo assim, Ovídio parece ironizar uma convenção literária que se estabeleceu desde o discurso de Odisseu entre os feaces: se as artes mágicas não são capazes de persuadir e conquistar um coração de verdade, deve-se recorrer à arte discursiva. Por isso, a perigosa *lena* de sua elegia domina a arte do discurso e a arte da magia (todo esse conhecimento, afinal, parece indicar o usual fracasso do amante). Vale lembrar que o termo *carmina* é empregado, na própria elegia ovidiana, como uma força discursiva capaz de operar assombros. Cf., por exemplo, *Am. II 1, 23-8*. O trecho é interessante porque o dístico inicial: *carmina sanguineae deducunt cornua lunae/et reuocant niueos solis euntis equos* (“Os versos podem conduzir os cornos da lua sangrenta/ e revocar os cândidos cavalos do sol poente”), evoca poderes da *lena* descritos em *Am. I 8, 9-12*:

*cum uoluit, toto glomerantur nubila caelo;*  
*cum uoluit, puro fulget in orbe dies.* 10  
*sanguine, siqua fides, stillantia sidera uidi;*  
*purpureus Lunae sanguine uultus erat.*

Quando ela quer, as nuvens se aglomeram por todo o céu;  
quando ela quer, resplandece o dia no límpido orbe. 10  
Vi, se crês, os astros destilando sangue;  
a face da lua ficou púrpura com o sangue.

Uma leitura intertextual revela, portanto, uma equivalência entre *carmina* e *artes magas*: ambos são capazes de persuadir na árdua conquista amorosa. Ovídio, assim brinca com uma tradição literária presente no próprio gênero elegíaco. Ver, por exemplo, *Prop. III 24, 9-12* (no trecho, o poeta-amante properciano admite ter conseguido, com seus versos, o que a magia de bruxas e antepassados não conseguiram).

<sup>157</sup> Cf. Boyd, *op. cit.*, pp. 147-9. A autora vê, nessa “narrativa reversa”, a oportunidade perfeita para a criação artificial do protagonista elegíaco.

como códigos, dotados de uma forte identidade formal. A unidade entre escolha poética e estilo de vida, como condição que define um poeta-amante elegíaco, é, portanto, totalmente subvertida: o amor captura e domina o poeta através da poesia. Quando Cupido, com uma flechada, fere e presenteia o poeta com a matéria adequada, cria-se uma representação do próprio caráter da obra, que é seguir a ficção literária e os papéis impostos pelo gênero: não há, assim, a dedicação sentimental e profunda da *persona* elegíaca tradicional. A adesão a um gênero depende de manobras formais: a princípio, Ovídio mostra o caráter experimental de seu discurso elegíaco, capaz de refletir sobre seu próprio código, em função metapoética.

Situação semelhante deriva da interpretação de *Am.* I 2: o protagonista, suspeitando de certa “continuidade” da elegia anterior, detém-se em uma breve reflexão, que o leva da incerteza à astúcia (vv. 9-10). Para superar os males da paixão (e para dar ensejo a aventuras elegíacas), é necessário elaborar uma estratégia: *cedimus an subitum luctando accedimus ignem?/ cedamus: leue fit, quod bene fertur, onus* (“cedemos ou lutando avivamos o súbito fogo?/ Cedamos! o peso bem conduzido se torna leve”). Considerando as duas primeiras elegias, podemos afirmar que a concretização do *ethos* elegíaco implica, para Ovídio, certa autonomia do poeta-amante e uma tendência à *ars* discursiva.<sup>158</sup> Como o poeta-amante decide, após observar e refletir, dar a impressão de ser submisso para tornar Amor menos feroz, podemos dizer que a persuasão se configura como simulação, ou seja: como escolha que, conectando signos diversos e coerentes, comunica uma mensagem de maneira eficaz e, por isso, persuade o interlocutor. Por se tratar de ficção, não é necessário que os signos e a mensagem correspondam à verdade. Distanciar realidade e ficção de uma forma marcada, em um gênero considerado subjetivo, ativa uma função poética e retórica: o poeta-amante, ao assumir a obrigação de organizar uma estratégia de comportamento, se torna o artífice de um discurso fantasioso, uma falácia, com a qual coincide a fábula elegíaca.

---

<sup>158</sup> O escopo persuasivo da cena do triunfo transparece no final da elegia (vv. 49-52): o poeta é tão hábil em manipular a matéria poética que se torna capaz de dobrar temas grandiosos (como a celebração do César) ao *lusus* pacífico da elegia. Cf. De Caro, *op. cit.*, p. 96-7. Para o autor, Ovídio deseja mostrar que o poeta-amante é capaz de manipular as convenções do gênero, mostrando um amor pacífico mesmo em situações em que, tradicionalmente, isso não seria possível. Segundo o autor, ainda, a qualidade metaliterária do poema é confirmada pelo fato de que a cena do triunfo já havia assumido um significado para o gênero. As flores e as pedras, empregadas na descrição da procissão triunfal (vv. 39-42), dão um tom “retórico” à peça, pois formam metáforas para significar o ornamento retórico (cf. Cic. *De Orat.* III 96 e *Brut.* 66 e 233).

Quando, em *Am.* I 3, o poeta-amante corteja uma *puella*, retoma lugares-comuns dos predecessores elegíacos, como o *seruitium amoris*, a eternização da beleza etc. Porém, embora o discurso da personagem a apresente como *amator* eternamente fiel,<sup>159</sup> seu comportamento, ao longo da obra (e a alusão a Júpiter, nos vv. 21-4, como exemplo de amante), revela seu caráter de *desultor amoris*. O discurso da sedução às vezes assume formas enfáticas e exageradas enquanto a postura apresentada pelo poeta-amante é submissa, apenas para subjugar a *domina*.<sup>160</sup> O resultado é cômico, como podemos ver no dístico final (vv. 25-6), que deveria soar como uma declaração apaixonada; a promessa de louvar o nome de uma mulher que conheceremos apenas mais tarde, em *Am.* I 5, torna-se ridícula. Na verdade, *nomina*, como forma plural, comporta uma noção de fragmentação das *personae* elegíacas, seja do *amator*, seja da *puella*.<sup>161</sup>

O confronto de enunciados contraditórios revela que o poeta-amante ovidiano desfruta da simulação e que não possui uma única verdade, mas assume papéis e recita discursos conforme o resultado que deseja alcançar. Com isso, cria-se um contraste de tons entre asserções inspiradas pelas convenções elegíacas e estratégias veladas e sutis, que esvaziam o gênero e denunciam seus possíveis ardis. De tais considerações surge um novo e surpreendente perfil para as elegias ovidianas. O protagonista não é mais apenas uma vítima de um destino doloroso (embora assumir a postura de um miserável, às vezes, possa ser útil ou mesmo necessário), mas assume o controle de sua matéria quando manipula a personagem que coloca em cena, a fim de obter sucesso em suas estratégias de conquista. Através de seu discurso, o poeta-amante narra suas aventuras amorosas e persuade ao amor, sobretudo, em formas que acolhem a celebração poética; são justamente tais formas canônicas que permitem, por sua vez, a manutenção das relações necessárias com o gênero elegíaco, a despeito de toda e qualquer *variatio* e inovação.

Em *Am.* I 9, Ovídio retoma e reelabora, seguindo fórmulas da retórica tradicional, uma tópica que se tornou um emblema para os elegíacos romanos: a *militia amoris*. A manipulação da metáfora, que identifica a vida do amante com a vida do soldado, sofre o influxo retórico da

---

<sup>159</sup> Olstein, 1975, pp. 241-57 e Curran, 1966, pp. 47-49, comentam sobre a diferença entre a fidelidade amorosa prometida e fidelidade literária possibilitada pela própria elegia.

<sup>160</sup> Para a declaração de *fides* como *dolus* amoroso, cf. Olstein, *op. cit.*, p. 246 e Boyd, *op. cit.*, pp. 151-3. O termo *fides* seria ambíguo, neste caso, por poder indicar fidelidade amorosa e credibilidade do texto, ou seja, sua capacidade de criar uma ilusão de realidade. Ver: De Caro, *op. cit.*, p. 98, n. 25.

<sup>161</sup> Cf. Davis, 1981, p. 2470.

*synkrisis*, ou seja, da *comparatio*, um dos *progymnasmata* mais comuns nas escolas de declamação da época de Ovídio.<sup>162</sup> No plano estritamente formal, o dístico inicial fixa a tese a ser demonstrada, uma *propositio* que possui uma forma de *sententia* e valor de metáfora (o *amans* é um *miles*, ou melhor: o *amans militat*). O terreno sobre o qual se fundamenta a metáfora torna-se explícito pela série de provas (*rationes*) expostas nos vv. 3-30. Introduzida por um *ergo*, segue-se a conclusão, que possui a função de atestar a validade da *propositio* (vv. 31-2).

A *conclusio* ovidiana contrapõe-se às convenções do gênero, enquanto delinea o caráter do poeta-amante: o amor requer uma *persona* ativa, ou seja, um homem de ação, tal qual um soldado. A *sententia* que encerra o dístico (*ingenii est experientis Amor*) é constituída por uma nova *propositio* que requer, por sua vez, uma nova demonstração. Se a primeira parte da elegia (vv. 3-30) havia demonstrado a equação *amans = miles*, a segunda parte (vv. 33-40) desenvolve quatro exemplos mitológicos que se configuram como *rationes*, isto é, como provas a demonstrar a equação inversa: *miles = amans*. Os maiores heróis de Troia (Aquiles e Agamêmnon) também foram grandes amantes. Aos exemplos mitológicos, o poeta acrescenta um último exemplo “pessoal” (*ipse ego*), totalmente pertinente ao caráter subjetivo do gênero elegíaco (vv. 41-4).

É interessante notar que este último exemplo mostra a *metamorfose* do amante: ele era um preguiçoso, mas Amor/*puella* o transformou em homem ativo, como um soldado. Ou pelo menos, o *amator* simula ser ativo como um soldado para poder (fingir) seguir as ordens impostas pela *puella* e, assim, conquistá-la. Se pensarmos em *Am. I 1*, quando Amor transforma a (suposta) épica de Ovídio em elegia (e o poeta em poeta-amante), veremos que o (suposto) poeta épico era um *desidiosus*: o *lectus* (que evoca o particípio de *lego*)<sup>163</sup> havia abrandado seus ânimos. A ironia é sutil: o poeta-amante elegíaco é ativo como um soldado, mas o poeta épico (que havia proposto cantar armas) não o é. Em vários momentos dos *Amores*, há uma equivalência entre amar e compor versos de amor (através da ótica elegíaca); neste caso,

---

<sup>162</sup> Quintiliano, *Inst. Orat.* II 4, 24 menciona tal exercício: *iuris periti an militaris uiri laus maior*. Ver também Cic., *Pro Mur.* 22 (sobre estrutura de membros contrapostos, como exemplo de antítese). Cf. Pianezzola, 1999, pp. 135-42.

<sup>163</sup> Atenção ao duplo sentido que a palavra *lectus* pode comportar: como particípio de *lego* remete ao sentido de “ler”, “leitura” e, por extensão, de recital, tipo de reunião comum entre os literatos do início do império, como lembra o próprio Ovídio em seu poema autobiográfico nos *Tristes* IV 10, 41 e ss. Ou seja, ler e escrever poesias (sobretudo, as de cunho amoroso) abrandam os ânimos viris.

compor epopeias não garante, ao poeta épico, uma vida ativa, idêntica à dos heróis cantados em seus versos. A vantagem da elegia? O poeta-amante simula ser o herói de sua vida e de seus versos. Cf. *Am.* II 18, 11-2: *uincor, et ingenium sumptis reuocatur ab armis,/resque domi gestas et mea bella cano.*<sup>164</sup>

A demonstração (*amans = miles*, vv. 3-30) e a verificação (*miles = amans*, vv. 33-45) constituem, na rigorosa lógica compositiva da elegia, as duas grandes partes em que se articula a argumentação poética de Ovídio, que pretende subverter o clichê da desídia do amante e do poeta-amante. Esperamos ter demonstrado, portanto, como Ovídio se apropria de um tema convencional do gênero elegíaco romano (a *militia amoris*) e o reelabora através de certos preceitos comuns na retórica (*sententia, propositio, conclusio* etc.). Com essa espécie de “racionalização” da poesia subjetiva, o eu-elegíaco de Nasão enfatiza, ainda mais, seu pressuposto principal: amantes, assim como soldados, militam por uma causa e, por conta disso, não são indolentes.

*Am.* II 4 também acentua a relação subversiva que os *Amores* mantêm com os modelos elegíacos. A elegia se inicia com um forte tom subjetivo: “eu não ousaria defender costumes indignos”, no v. 1, e um “confesso” em posição inicial no v. 3. A confissão diz respeito, justamente, aos *mendosos mores* do verso inicial: o poeta-amante sente uma atração irresistível por todos os tipos de mulheres. O exórdio (vv. 1-8) apresenta tons dramáticos e vocabulário que enfatiza a questão da culpa (*uitia*, v. 2; *delicta*, v. 3 e *crimina*, v. 4). Ao *pathos* inicial segue-se um desenvolvimento bizarro: o *amator*, na verdade, é assediado pelos vários aspectos da beleza, envolto num tipo de paixão da qual não consegue libertar-se. Para exprimir o contraste entre dependência afetiva e desejo erótico, o poeta reelabora o *odi et amo* catuliano, transformando a agonia íntima em condição geral de um amante que, sem drama, descobre ser incapaz de amar uma única mulher:<sup>165</sup> “odeio, mas não consigo deixar de desejar o que odeio”.<sup>166</sup> Ao subverter o motivo, Ovídio fragmenta a tópica da devoção a uma única *domina*, típica dos elegíacos precedentes.

---

<sup>164</sup> “Sou vencido e meu engenho se aparta das armas empunhadas /e canto façanhas e gestas íntimas e minhas próprias batalhas”.

<sup>165</sup> Para Perrelli, 2007, p. 99, uma característica marcante dos *Amores*, frente às obras dos predecessores, é justamente sua tendência ao típico e generalizado, enquanto o individual é atenuado.

<sup>166</sup> Cf. v. 5: *odi, nec possum cupiens non esse quod odi.*

O catálogo dos vv. 11-46 nasce porque o poeta-amante se sente atraído por diversos tipos femininos: *non est certa meos quae forma inuitet amores:/centum sunt causae cur ego semper amem* (“não há uma beleza certa que atraia meus amores:/ cem motivos há para que eu sempre ame”). O comportamento libertino contradiz diretamente com as declarações de fidelidade de *Am. I 3, 15-6: non mihi mille placent: non sum desultor amoris:/ tu mihi, siqua fides, cura perennis eris*; (“mil não me agradam não sou inconstante no amor:/ tu me serás perene desvelo, se existe alguma fidelidade”). Interessante notar que, no v. 20 de *Am. I 3*, o poeta-amante acrescenta: *proueniente causa carmina digna sua* (“dignos serão os veros provenientes de sua causa”). Estabelecendo uma possível relação entre “amar” (*amem*) e “escrever versos elegíacos” (*proueniente causa carmina digna sua*), podemos perceber uma irônica conexão entre fidelidade (literária) professada e imortalidade poética: as relações amorosas que fornecem a *materia* para os versos elegíacos (como vimos em *Am. I 1, 19-20*) e, conseqüentemente, proporcionam a imortalidade literária, não dependem de um amor exclusivo, ou seja, de uma única *puella*.

Podemos perceber a importância da persuasão amorosa, no gênero elegíaco, quando percebemos que Ovídio dedica, a tal fenômeno, numerosos trechos em que a estrutura, a alternância de tons e o tratamento da “memória literária”<sup>167</sup> esclarecem as transformações de temas e estratégias presentes nos predecessores.<sup>168</sup> Na verdade, a principal novidade da persuasão, nos *Amores*, consiste no emprego da simulação: o melhor exemplo é fornecido pelo díptico formado pelas elegias II 7 e 8. O poeta-amante tenta, de várias formas, dissuadir Corina da suspeita de que ele mantenha um caso secreto com sua escrava, Cipásside. Em *Am. II 7*, somos levados a crer que as acusações de Corina (nomeada apenas na segunda parte do díptico) são infundadas e que a elegia, na verdade, relata apenas mais um episódio de contenda entre os

---

<sup>167</sup> Cf. Conte, 1985, p. 10: “Para que entre em funcionamento o mecanismo ativo da arte alusiva, o poeta deve pedir e obter a colaboração do leitor. Assim, a alusão se realizará conforme o desejo e a necessidade, como uma referência imprescindível a uma “memória douta” pressuposta no leitor ou no ouvinte: configurar-se-á como um *desejo de despertar* uma vibração em unísono entre a memória do poeta e a memória do leitor em relação a uma situação poética cara a ambos” (ênfase nossa).

<sup>168</sup> Como vimos, a *lena*, por exemplo, ocupa um papel de destaque em *Am. I 8*, no sentido de que assume uma função que, normalmente, é atribuída ao poeta-amante, que é exortar, educar (conforme as regras elegíacas) e persuadir o interlocutor (no caso, a *puella*). A alcoviteira, na comédia e na elegia precedente, é uma velha experiente em matéria amorosa, um elo que liga a jovem ao amante rival. Os elegíacos precedentes a associavam à magia negra e enfatizavam seus vícios de caráter. Porém, nem mesmo em Prop. IV 5, que dedica uma elegia ao tema da velha maléfica e beberrona, a personagem ocupa o papel principal. Cf. Fedeli, 1995, pp. 307-17.

amantes.<sup>169</sup> Mas a elegia seguinte, como é usual nos dípticos ovidianos, revela o contrário.<sup>170</sup> A seqüência produz um efeito de surpresa e revela, através do contraste, como Ovídio manipula o discurso elegíaco.

O primeiro díptico de *Am.* II 7 simula, em forma exclamativa, a exasperação do poeta-amante frente às acusações de Corina; os advérbios de tempo (*semper* e *totiens*) indicam a constância de tais recriminações (insuportáveis a um verdadeiro inocente) e desviam a atenção dos motivos aos modos de comunicação.<sup>171</sup> No entanto, demoramos para perceber o caráter alocutivo da elegia, que oscila entre monólogo e apóstrofe. Nos versos sucessivos (3-10), o poeta-amante demonstra que as recriminações contínuas são absurdas, pois se alimentam de circunstâncias banais e contraditórias:<sup>172</sup> o que as tornam, conseqüentemente, infundadas (vv. 13-4). É interessante notar que o poeta-amante aplica, em sua (dis)simulação, regras postuladas em elegia anterior, sobre como inventar argumentos (*causas inanes*) contra suspeitas de infidelidade: “[...] inventam-se falsos pretextos para encobrir os verdadeiros” e, principalmente, “Tu lançarás em sua face tudo o que ela, segura, refutará/ e, com falsa acusação, subtrai crença da verdade”.<sup>173</sup>

Nos vv. 13-4, o poeta-amante ovidiano usa as mesmas armas contra Corina, acusando-a de *insimulare*: inventar suspeitas e acreditar em suas invenções faz com que ela perca a razão. Com uma artimanha discursiva, o poeta induz Corina a considerar as simulações dele e a desconsiderar suspeitas dela, que o contexto da obra poética comprovará serem fundamentadas. O exemplo a seguir, nos vv. 15-6, em tom proverbial, confirma a ambigüidade do discurso do

---

<sup>169</sup> Para Watson, 1983, pp. 91-103, *Am.* II 7 é uma “paródia” de Prop. II 20 e III 15. Na primeira elegia, Propércio alega sua fidelidade contínua; na segunda, argumenta contra uma crise de ciúmes de Cíntia, por causa da escrava Licina, que um dia fora sua amante. Segundo o autor (p. 92), o tema é tratado de forma diferente: o poeta-amante alega sua inocência através de um discurso formal, no qual o acusado responde às acusações de um processo.

<sup>170</sup> Cf. Morgan, *op. cit.*, pp. 78 e ss. A autora chama o par de elegias contraditórias de “pequenos dramas em dois atos”.

<sup>171</sup> Cf. De Caro, *op. cit.*, p. 183. A análise de *Am.* II 7 e 8 aqui apresentada deve muito àquela que foi realizada pelo autor, nas pp. 183-9.

<sup>172</sup> Contudo, são situações que, em outras elegias e obras, forneceram ocasião para o enamoramento. A candura e o pudor, por exemplo, são qualidades às quais o poeta-amante confessa ser incapaz de resistir em *Am.* II 4, 11 e 39. Na tradição elegíaca, o cânone de beleza é representado pela *candida femina* (cf. Lilja, *op. cit.*, pp. 120 e ss.; Tib. I 5, 66 e Prop. II 3, 10-12); o poeta-amante, ao chamar a atenção para essa característica, consegue amenizar a suspeita que recai sobre Cipásside, denominada como *fusca* em *Am.* II 8, 22. Sobre as ocasiões que o teatro fornece à relação amorosa, ver *Ars* I 89 e ss. Para Hendersohn (1991, p. 42), o motivo do teatro deve ser considerado como uma “chave de leitura” para todo o díptico, que coloca em cena, sobretudo, a ficção do discurso elegíaco.

<sup>173</sup> Cf. *Am.* II 2, 31 e 37-8: *huic, uerae ut lateant causae, finguntur inanes* e *tu contra obiciens quae tuto diluat illa, / et ueris falso crimine deme fidem*.

amante: *aspice ut auritus miserandae sortis asellus/assiduo domitus uerbere lentus eat* (“vê como o asno orelhudo, de sorte lastimável,/ marcha lentamente, domado sob açoites contínuos”). O exemplo que compara o poeta-amante a um sofrido animal inocente parece preludiar a acusação principal, revelada nos vv. 17-8, embora as palavras do protagonista o tirem de cena neste exato momento:<sup>174</sup> *ecce, nouum crimen: sollers ornare Cypassis/obicitur dominae contemerasse torum* (“eis, nova acusação: Cipásside, habilidosa na toaleta, é acusada de ter violado o leito da senhora”).<sup>175</sup> O poeta-amante reage a este *nouum crimen* nos vv. 19-20, argumentando que um homem livre, caso queira trair sua *domina*, não irá procurar uma escrava: *di melius, quam me, si sit peccasse libido,/sordida contemptae sortis amica iuuet!* (“caso me venha o desejo de trair, que os deuses me deem algo melhor/ que o desfrute de uma amante grosseira, de condição desprezível!”), pois quem *tergaque complecti uerbere secta uelit?* (“gostaria de deitar-se [com uma Vênus servil] e abraçar costas lanhadas pelos açoites?”).<sup>176</sup>

Se lermos os vv. 15-20 com mais atenção, veremos que o argumento do protagonista é contraditório: como um romano livre, alega que não manteria um caso com uma mulher de condição desprezível (*contemptae sortis*), sujeita a maus tratos (*uerbere*) da senhora; porém, ao comparar-se com o asno, o poeta-amante revela que, diante das constantes acusações da *domina*, também ele é um ser de condição miserável (*miserandae sortis*), que se sujeita pacientemente aos seus irados açoites (*uerbere*).<sup>177</sup> A repetição de palavras (*uerbere* e *sortis*) e o emprego de participios de sentido semelhante (e no mesmo caso: *contemptae* e *miserandae*) indicam que Ovídio não construiu o discurso de seu protagonista de forma ingênua: o poeta-

<sup>174</sup> O *ecce*, que outrora introduziu Corina nos *Amores* (*Am.* I 5, 9), insere a personagem de Cipásside em cena e nos permite interpretar que a serva possivelmente presencia, silenciosa, toda a discussão. Cf. De Caro, *op. cit.*, p. 184.

<sup>175</sup> O nome da escrava alude a *kypassis*, que designa um tipo de vestimenta muito curta. Para Moretti (2000, pp. 35-8), o nome da serva implica uma nuance sensual, comprovada pelo emprego do adjetivo *aptus* na apresentação da própria Cipásside em *Am.* II 8, 4: *apta quidem dominae, sed magis apta mihi*. O termo, segundo a autora, possui uma conotação erótica: a escrava está apta para fazer a toaleta da sua senhora e está apta para manter relações com seu senhor. A habilidade da escrava é, portanto, fazer mil penteados na senhora (*ponendis in mille modos perfecta capillis*, v. 1) e fazer amor muitas vezes e de diversos modos com o senhor (*quotque quibusque modis*, v. 28). Segundo Moretti, o termo *aptus* também pertencia ao vocabulário da vestimenta. O *Thes. Ling. Lat.* define *aptus* como *accommodatus secundum mensuram* e nos dá como referência uma passagem de Varr., *Men.* 569 e Marcial, XI 37, 3.

<sup>176</sup> Além disso, o poeta-amante insinua, nos vv. 23-6, que denunciaria à *domina* qualquer “avanço” da parte da escrava. Operando o argumento do *eikós*, o *amator* procura atenuar a gravidade das acusações ou mostrar sua inconsistência. Sobre o “verossímil” ou “provável”, cf. Aris., *Ret.* I 2, 14/ 1357a; Cíc., *De Inuen.* I 30, 48 e Quint., *Inst. Orat.* V 10, 16.

<sup>177</sup> Além disso, *amator* e *ancilla* experimentam a condição de vítima: em *Am.* II 7, o poeta-amante se diz vítima das acusações de Corina e, em *Am.* II 8, é Cipásside que sofre com as ameaças e insultos do protagonista.

amante e a escrava compartilham, portanto, uma mesma condição e, por isso, podem manter uma relação afetiva, ainda que isso tenha sido negado diante da *domina* de ambos. Na verdade, esse jogo sutil com as palavras e seus sentidos funcionam como um prenúncio da elegia seguinte.

O clímax é representado pelo juramento que conclui a elegia, através do qual o poeta-amante pretende atestar, definitivamente, sua inocência: “Por Vênus juro e pelo arco de seu menino alado: sou acusado de um crime que não cometi”.<sup>178</sup> Porém, a declaração possui um duplo sentido, se considerarmos que a negação *non* pode ser interpretada junto a *esse reum* ou junto a *admissi*: “Por Vênus juro e pelo arco de seu menino alado: não sou acusado de um crime que cometi”.<sup>179</sup> Como veremos na elegia seguinte, o poeta-amante, de fato, não é inocente da “nova acusação”, mencionada no primeiro verso (*noua crimina*) e elucidada apenas no verso 17 (*nouum crimen*): o caso com a escrava Cipásside. Pelo contrário. Mas o que o *amator* alega a seu favor, sutilmente, é que a acusação de Corina é equivocada, ou melhor, exagerada: houve envolvimento com a escrava, mas a *domina* evocou outras recriminações que, *nesta ocasião deste díptico*,<sup>180</sup> não possuem fundamento (como nos revelam os vv. 3-14).<sup>181</sup> A “artimanha oratória”, típica daqueles que pelem por causas no fórum, é confirmada pela abundância de termos legais, sobretudo, nos dísticos inicial e final: *sufficio*, *reus*, *crimen*, *dimico* e *admitto*.

*Am.* II 7 se aproxima de uma controvérsia porque apresenta, além do léxico jurídico, uma divisão retórica muito evidente: exórdio (vv. 1-2); narração (vv. 3-16); proposição (vv. 17-8); refutação (vv. 19-26) e epílogo (vv. 27-8).<sup>182</sup> A estrutura parece reforçar a lógica da argumentação e o verossímil (ou a “impressão da verdade”), assim como o emprego de

---

<sup>178</sup> Ver vv. 27-8: *per Venerem iuro puerique uolatilis arcus/me non admissi criminis esse reum*. Em *Am.* I 8, 85-6, a *lena*, que assume o papel de *praeceptor amoris*, aconselha a *puella*: *nec, siquem falles, tu periurare timeto:/ commodat in lusus numina surda Venus* (“se ludibrias alguém, tu não temas perjurar:/ Vênus, para tais jogos, consegue tornar surdos os deuses”).

<sup>179</sup> Cf. Ahern Jr, 1987, pp. 208-209.

<sup>180</sup> Nesse sentido, é interessante notar o desabafo dos vv. 11-2: *atque ego peccati uellem mihi conscius essem:/aequo animo poenam qui meruere ferunt* (“mas eu gostaria de estar ciente de meus erros:/ os que mereceram a pena, suportam-na de bom grado”). Entenda-se: é justo punir a falta cometida (ou seja: o “novo crime”), e não outras suspeitas de infidelidade. Afinal, apenas a traição com a escrava é confirmada e confessada no dístico.

<sup>181</sup> Já De Caro, *op. cit.*, p. 185, acredita que a alusão ao deus amor, *puer uolatilis*, insinua um Eros inconstante e leviano, que o induziu a trair Corina.

<sup>182</sup> Cf. Watson, *op. cit.*, p. 91-7.

estratégias retóricas, como a *captatio benevolentiae* da audiência.<sup>183</sup> Neste caso, durante a narração, o poeta-amante, como acusado, exalta suas virtudes, mas também revela aspectos vis do acusador. O perfil de uma Corina megera e suspeitosa possui uma motivação retórica, porém, respeita o clichê da *domina* elegíaca.<sup>184</sup> Contudo, o juramento representa um elemento estranho aos recursos retóricos; vimos, porém, que não se trata de um juramento banal: a ambiguidade do verso permite que o poeta-amante acentue a natureza simulatória do discurso de defesa (ou, em linhas gerais, do discurso amoroso).

Na verdade, vimos que uma linguagem ambígua permeia toda a elegia: na menção à *candida puella* (vv. 5-6), ao asno que sofre açoites (vv. 15-6), ao nome da escrava (v. 17) etc. Com isso, *Am.* II 7 estimula uma leitura suspicaz das suspeitas em jogo e aumenta as razões do suspeito no momento em que o acusador procura detê-lo. O fascínio da elegia e sua importância como argumento da comunicação amorosa ovidiana residem na ambiguidade do discurso, que oscila entre inocência e malícia, simplicidade e opulência, criando um jogo (que incita) a ser decifrado, como todo texto consciente e ricamente alusivo.

*Am.* II 8 muda o tom e a linguagem, que se destaca do modelo forense. O vocabulário assume termos informais e confidenciais, como, por exemplo, o emprego de três vocativos; os exemplos mitológicos conciliam, novamente, a elegia com a linguagem poética. O *amator* inicia o poema interpelando diretamente a escrava Cipásside e, nos primeiros versos, temos a confirmação de nossas suspeitas. A elegia, que desenvolve a função de uma suasória, representa o momento da verdade. A abertura, extensa para um poema de vinte e oito versos, focaliza a nova destinatária com uma perífrase sobre suas habilidades na toalete. Embora o poeta empregue, a princípio, termos com conotação sexual (*modos*, vv. 1 e 28; *apta*, v. 4), a simulação cede espaço a uma linguagem crua e menos rebuscada: conforme o final do poema se aproxima, o discurso abandona as insinuações e requer, de forma direta, o silêncio da escrava e sua submissão sexual. Com surpresa, o leitor compreende que, ao longo da elegia precedente, o protagonista maneja sua capacidade oratória para dissimular a verdade e ocultar sua conduta

---

<sup>183</sup> *Ret. Her.* I 5, 8; *Cíc.*, *De Inuent.*, I 16, 22 e *Quint.*, *Inst. Orat.* IV 1, 4 e 39 discorrem sobre formas de conquistar a *benevolentia* do ouvinte, sobretudo, criando uma “má impressão” sobre o (discurso do) oponente.

<sup>184</sup> Cf., por exemplo, *Prop.* III 15, elegia em que a *puella*, por causa de suas suspeitas e de seu comportamento agressivo contra a inocente escrava Licina, é comparada à cruel Dirce, carrasco da miserável Antíope.

infiel. A persuasão, neste caso, resulta em engano e confusão, ao tramar um véu ilusório que se estende sobre os fatos e os modificam.

O poeta-amante assume, simultaneamente, o papel de três personagens diversos (o *reus* inocente e indignado de *Am.* II 7, o *amator* gentil dos versos iniciais de *Am.* II 8 e o *dominus* autoritário dos versos finais de *Am.* II 8) e, sutilmente, gaba-se de suas artimanhas discursivas (vv. 7-10), enquanto tenta recriminar a serva, na tentativa de extorquir-lhe mais um encontro:

[...] *num uerbo lapsus in ullo  
furtivae Veneris conscia signa dedi?  
quid quod, in ancilla siquis delinquere possit,  
illum ego contendi mente carere bona?*

[...] Acaso descuidei-me com alguma palavra  
e dei sinais que testemunharam nossa Vênus furtiva?  
Como, se acabei de afirmar que quem é capaz de trair  
com uma escrava carece de mente sã?

A natureza simulatória do discurso ovidiano se destaca justamente por causa dessa rápida mudança de personagens e tons; com isso, a cólera final do poeta-amante, um verdadeiro *Protean lover*, não é apenas aquela do enamorado que não deseja ter seus atos de infidelidade revelados, mas, assim como um diretor teatral, pretende que seus atores desempenhem bem seus papéis, para não colocar em risco a *performance* como um todo.<sup>185</sup> Revelados os esforços do amante para proteger a si e, conseqüentemente, a escrava (“mas, se te recordas bem, com que prontidão eu mesmo/ fiz juras em nome da diva Vênus”),<sup>186</sup> é justo que Cipásside retribua (“por tais ofícios, remunera-me com doce recompensa:/ uma união contigo, morena Cipásside, dá-me

<sup>185</sup> Cf. Para o conceito de *Protean lover*, ver: Davis, *op. cit.*, p. 62 e De Caro, *op. cit.*, p. 187.

<sup>186</sup> Cf. *Am.* II 8, 17-8: *at quanto, si forte refers, praesentior ipse/per Veneris feci numina magna fidem!* O protagonista é tão cínico que, realmente, não se importa em cair em contradições: recordamos o juramento feito em nome de Vênus e Cupido, no dístico final de *Am.* II 7; a despeito de toda a ambigüidade, não havia qualquer intenção, do poeta-amante, em proteger ou livrar a escrava, naquela ocasião. Não bastasse perjurar diante de Corina e também diante de Cipásside, ainda acrescenta, em *Am.* II 8, 19-20: *tu, dea, tu iubeas animi periuria puri/Carpathium tepidos per mare ferre Notos* (“Tu, deusa, ordena que os perjúrios de uma alma pura/ sejam levados pelos tépidos Notos, através do mar carpátio”). Ou seja: o *amator* admite, de fato, ter sido um perjuro. Mas, ainda assim, pede para que a deusa contemple os pedidos de uma alma pura.

hoje”).<sup>187</sup> Sem conseguir convencer sua interlocutora, como de costume, o *amator* parte para insultos e ameaças, nos vv. 24-8:

*unum est e dominis emeruisse satis.  
quod si stulta negas, index anteacta fatebor* 25  
*et ueniam culpae proditor ipse meae,  
quoque loco tecum fuerim quotiensque, Cypassi,  
narrabo dominae, quotque quibusque modis.*

Já te basta ter conquistado um de teus senhores.  
Se isso negas, tola, confessarei as traições passadas 25  
e eu mesmo tornar-me-ei delator de minhas culpas.  
Também contarei para tua senhora, Cipássis, em quais lugares,  
quantas vezes e de quantas formas estive contigo.

Neste contexto, a *nequitia* do poeta-amante elegíaco faz aflorar crueldade e cinismo; ao criar um protagonista que manifesta sua infidelidade e sua crueldade, Ovídio viola uma das principais normas da elegia romana: a doçura e a dedicação perene a uma única mulher, porém, certamente enriquece a psicologia erótica que, eventualmente, possa ser considerada numa interpretação do gênero elegíaco como um todo. O trecho apenas citado representa a melhor versão da dissimulação existente nos *Amores*, formando um tecido contínuo e plausível a fim de fornecer uma percepção ordenada da realidade elegíaca ovidiana. Nasão mostra sua habilidade em criar uma linguagem ambígua e metamórfica, que manipula, com astúcia, as normas elegíacas, ressaltando todas as suas contradições.<sup>188</sup>

Em conclusão: a persuasão amorosa, na obra de estreia ovidiana, coincide, de modo significativo, com a ideia de revisão ou renovação do código elegíaco. A personagem da *lena*, por exemplo, herdada da comédia e adaptada às normas do gênero, funciona como um uma outra *persona* do poeta-amante ovidiano: revela as regras do jogo e, ao ensinar como e quando simular a fim de persuadir, enfatiza a natureza exortativa da elegia romana. A ficção elegíaca, que se insinua como tal para os leitores, permite que a simulação opere em vários níveis do Eros, ou seja: permite que o poeta-amante se aventure em diversas situações eróticas,

---

<sup>187</sup> Cf. vv. 22-1: *pro quibus officiis pretium mihi dulce repende/concubitus hodie, fusca Cypassi, tuos.*

<sup>188</sup> Mills, 1978, pp. 303-306.

abandonando a suposta monogamia<sup>189</sup> e a angústia dos predecessores, sem, contudo, ultrapassar os confins do gênero. Em outras palavras: com os *Amores*, Ovídio inicia um processo de subversão e transformação da elegia, que se mostrará maduro em obras posteriores; porém, o poeta sulmonese não aparenta, nunca, abandonar o gênero definitivamente.

Nos dísticos analisados há pouco, essa nova “ética elegíaca” é aplicada de forma coerente e cínica: a ponderada estrutura retórica atesta a força da intenção persuasiva e a simulação, de cunho teatral, cede foco ao engano. O poeta-amante emprega a simulação para encobrir a infidelidade (própria, como no caso de *Am.* II 7 e 8 e da *puella*, como em III 14) ou para obter melhores condições na vida elegíaca: em outro dístico, *Am.* II 19 e III 4, o *amator* discorre, para o *uir* de sua amada, sobre as vantagens de um vigilância mais rigorosa (*Am.* II 19) ou mais indulgente (*Am.* III 4). Dessa forma, percebemos que a retórica ovidiana não segue certos rígidos padrões binários de verdade, mas transforma-se conforme as situações, adaptando-se às circunstâncias a fim de obter o resultado apropriado. Para isso, a persuasão elegíaca se apropria de recursos elaborados pela retórica tradicional, sobretudo, das controvérsias e suasórias. Nos *Amores*, a simulação chega a ser um requisito de sedução agradável e exigido pelas personagens: a vida galante, no mundo elegíaco, exige que o amor não seja claramente declarado, mas insinuado com argúcia, como num jogo em que as alusões e sinais contam mais que a mensagem em si.<sup>190</sup>

A simulação percorre toda a obra e, enquanto desempenha múltiplas funções, identifica-se com a natureza ilusória da criação poética. A poética elegíaca, sobretudo a ovidiana, fornece, por sua vez, uma nova identidade à persuasão elegíaca, movendo-se de acordo com a noção de um Eros lúdico,<sup>191</sup> adequada à doura e refinada sociedade augustana. O discurso amoroso da elegia, como sequência de figuras e *topoi* tirados de uma memória literária comum, apreende as

---

<sup>189</sup> Poderíamos falar de monogamia em Tibulo, cujo poeta-amante escreveu versos para Délia, Nêmesis e Márato? É interessante notar que seu protagonista não se envolve com dois ou três personagens **ao mesmo tempo**, como o poeta-amante elegíaco ovidiano declara em *Am.* II 4 ou II 10. Em III 9, elegia em que o eu-poético de Ovídio discorre sobre a morte do poeta Tibulo, podemos ler, nos vv. 31-2: “assim Nêmesis e Délia terão nome imortal:/ **uma, desvelo recente; outra, primeiro amor**” (*sic Nemesis longum, sic Delia nomen habebunt, altera cura recens, altera primus amor*). De certa forma, tal relação nos faz lembrar daquela entre o eu-elegíaco de Propércio, Cíntia e Licina em Prop. III 15.

<sup>190</sup> Ver De Caro, *op. cit.*, p. 202-3.

<sup>191</sup> Para De Caro, *op. cit.*, p. 211, é no campo semântico do *lusus* que confluem valores como “jogo” (o aspecto divertido do Eros), “engano” (a simulação, um constructo com o qual a retórica se identifica) e a “representação teatral” (na qual o galanteio erótico e a ficção literária revelam-se como parte da mesma natureza, de escopo hedonístico).

características da simulação e se aproxima da natureza da própria invenção poética; nos *Amores*, tal processo propicia um valor metadiscursivo para a elegia erótica.<sup>192</sup> Esse valor, conforme veremos com mais cuidado no capítulo seguinte, é ocasional nos predecessores e característico dos *Amores*, talvez por uma qualidade “metapoética” existente na produção poética da época de imperial. Tentaremos mostrar, por exemplo, como a discussão genérica,<sup>193</sup> sobretudo através de uma “metapoética” dos poemas proemiais, constituem característica marcante da obra ovidiana.

---

<sup>192</sup> Os *Amores* funcionam como um reagent que permite a compreensão da composição do discurso da elegia erótica augustana, pois a obra toma os predecessores já como uma tradição: a retomada irônica das convenções genéricas nos leva a pensar que Ovídio colhia, nos textos de Tibulo ou Propércio, a fase mais “natural” das formas elegíacas, isto é, que as elegias dos predecessores deviam ser lidas como enunciações sinceras. Trata-se, portanto, de evidenciar o caráter convencional da linguagem: claramente, o amor se mostra como artefato discursivo, capaz de assumir papéis e regras ordenadas e precisas. O “brincar” com as formas não seria possível se o protagonista (o amante) não assumisse, abertamente, o código elaborado pelo poeta: o êxito ovidiano se deve ao fato de que o texto (a sua retórica) se expande a ponto de compreender e significar o todo. Cf. Michel, *op. cit.*, p. 21-34. Ver também De Caro, *op. cit.*, pp. 223-4.

<sup>193</sup> Deve-se entender “gênero literário” como um conjunto de regras precisas que organizam o texto/discurso, e que respondem à definição de um todo. A distinção se daria, portanto, pela forma que interpretam, escolhem, urdem e fazem evoluir as prescrições recebidas pela tradição literária. Cf. Michel, *op. cit.*, p. 22.

## Capítulo II: Elegia e os gêneros poéticos

*amor omnibus idem.*

“O amor é igual para todos”. É a conclusão de um verso de Virgílio, no terceiro livro das *Geórgicas* (v. 244). O trecho (vv. 209- 286) discorre sobre como “todos os seres são suscetíveis à fúria do amor”. A sentença virgiliana, desprendida de seu contexto original, poderia fazer parte de qualquer verso elegíaco. No entanto, uma breve consulta a qualquer manual sobre literatura latina nos revelará que as *Geórgicas* constituem um poema didático, em hexâmetros, sobre temas relacionados à agricultura.<sup>194</sup> O próprio Ovídio se refere à obra através da metonímia “as searas”, em *Am.* I 15, 25. Então, porque Virgílio discute sobre o “Amor” e “Vênus” em sua obra? Tal tema não seria mais apropriado à lírica ou a elegia? Ou mesmo à comédia?

Na verdade, podemos dizer que o referido trecho virgiliano discorre, de maneira sublime, sobre o instinto reprodutivo de alguns animais... Se esse tipo de poesia (que não está estritamente vinculada à temática erótica) pode empregar o amor como metáfora, a poesia lírica ou elegíaca (que muitos consideram fundamentalmente ligada ao tema amoroso) também não poderia fazer o mesmo? Poderíamos até mesmo tecer um argumento contra aqueles que acreditam que o tema central e exclusivo do gênero elegíaco seja o amor? Sim, poderíamos. Mas, com isso, não estamos afirmando que o amor não constitua, de fato, *um dos* principais temas da elegia.<sup>195</sup> Mas qual seria, então, o “foco principal” do gênero elegíaco romano? Qual seria seu principal interesse temático, se não o amor? Em linhas gerais, sabemos que uma elegia romana tem por base a tríade poeta-amante/*puella*/Amor.<sup>196</sup> Sabemos, também, da existência de algumas “personagens secundárias” na trama elegíaca, como o rival rico, a velha bêbada e alcoviteira, o amigo descrente ou invejoso, a porta fechada, entre outros. Entretanto, a atuação e

---

<sup>194</sup> Cf., por exemplo, Conte, 1994a, pp. 268-70.

<sup>195</sup> Conte, 1994b, p. 56, afirma que “extrair a poesia amorosa da forma ideológica da elegia e restaurá-la a um universo axiológico mais vasto implica reconhecer que o erótico não coincide, necessariamente, com o discurso da elegia”.

<sup>196</sup> Cf. Martins, 2009. Na página 52, o autor afirma que Propércio, no livro I de suas elegias, propõe (na maior parte das vezes), três *personae* líricas sobre as quais recai a aplicação do efeito ético ou patético. Tais *personae* são estabelecidas segundo o lugar-comum da poesia erótica que determina a existência de um triângulo amoroso: o amante, a amada e o outro. A determinação das *personae*, segundo Martins, não implica, necessariamente, um efeito concebido *a priori*, apesar de isso ocorrer amiúde. Pela nossa perspectiva, no entanto, o rival é uma *persona* “secundária”, pois a “tríade” que consideramos figura em grande parte dos poemas programáticos da elegia; já o rival, não. Ver, por exemplo, Tib. I 1, 57 e ss. e II 1, 67 e ss.; Prop. I 1, 1-8 e Ov., *Am.* II 1.

a interação dessas personagens, na cena elegíaca, revelam que o amor não configura uma temática exclusiva. Na verdade, o amor elegíaco poderia ser considerado como o “ponto de partida” ou a “força motora” para as personagens que figuram nos enredos do gênero romano.

Tomemos o protagonista em breve exemplo: o poeta-amante é capaz de ser um dedicado *amator*, submisso às vontades do Amor e da *puella*, somente dentro do espaço discursivo concebido, pelo poeta e pelo leitor, para ser uma elegia romana.<sup>197</sup> Desse ponto de vista, a função de poeta *parece* prevalecer, em parte, sobre aquela de amante.<sup>198</sup> Por isso, vemos o protagonista, que é poeta e amante, ao mesmo tempo, discorrer sobre poesia mesmo quando a relação amorosa está em evidência. O eu-elegíaco de Propércio e de Tibulo, por exemplo, recusam a poesia elevada que exalta os grandes feitos da vida pública romana porque o talento deles (enfatizamos: de suas *personae* poéticas) é compatível com a elegia amorosa, que canta as façanhas do amor: portanto, podemos presumir que o amor motiva a composição elegíaca; porém, tal composição não se debruça única e simplesmente sobre o amor, mas, a partir deste tema, volta-se para a discussão e a crítica da própria poesia, ou seja, a elegia se revela uma espécie de metapoesia.<sup>199</sup>

Mostraremos, neste e no próximo capítulo, que a metapoesia é parte integrante e essencial do gênero elegíaco romano e que, conseqüentemente, uma espécie de “poética elegíaca” assume

---

<sup>197</sup> Galo, por exemplo, como poeta-amante, não consegue levar uma vida tipicamente elegíaca no ambiente bucólico da décima égloga virgiliana, embora continue a experimentar, ali, os sentimentos dolorosos causados pela paixão elegíaca. Cf. Fantuzzi, *op. cit.*, pp. 1-11. Ver, em especial, p. 5 e ss.: a constatação de Galo (que mudar de “ambiente” não funciona como um remédio contra o amor elegíaco) não deve ser interpretada como uma admissão de inferioridade (da ideia da poesia bucólica proposta por Virgílio a Galo), mas da incapacidade do poeta elegíaco (que tem sua própria ideologia de amor) em compreender a retórica do discurso erótico reinterpretado e controlado através da ideologia pastoral. Ver, também, Conte, G. B. *Il genere e i suoi confini. L'interpretazione della decima egloga*. In: *Virgilio. Il genere e i suoi confini*. Milano: Garzanti, 1984, pp. 19 e ss. Para o autor, a “dafnização” de Galo não o torna mais bucólico, ou seja, o poeta (e personagem) de Virgílio continua a sofrer de amor. Portanto, não há como “salvá-lo” da elegia. Também é dentro desse “espaço discursivo” próprio que o poeta-amante consegue igualar-se a outros romanos “comuns”. No ambiente criado a partir dos versos elegíacos, o poeta, que já é um amante, pode afirmar: *hic ego dux milesque bonus* (“aqui sou bom soldado e general”, cf. Tib. I 1, 75). Ou pode, ainda, comparar-se aos deuses. Neste ponto, é interessante notar uma distinção que Ovídio faz nos *Amores* I 3 e II 1: como amante, o protagonista se iguala ao infiel Júpiter, o maior de todos os *desultores amoris* (cf. I 3, 15 e ss.); mas, como poeta, não assume as funções do deus (que é “trovejar”, em alusão ao canto elevado da epopeia), mas descreve-se ao seu lado (cf. II 1, 15 e ss.: *cum Ioue*).

<sup>198</sup> E quando uma leitura privilegia apenas a subjetividade e o *pathos*, próprios do amante, o risco de uma interpretação biografista torna-se maior.

<sup>199</sup> Conte, 1984, p. 19, considera que o poeta elegíaco também se mostra, em sua poesia, como “personagem elegíaco” (ou seja, como amante servil), pois a elegia é um gênero que pratica a identificação entre poesia e vida. Dessa forma, o universo elegíaco não se desmente diante do leitor, ao contrário do que faz supor Veyne. Segundo notou Vasconcellos, em nota a este estudo, isso não significa que a elegia narre vicissitudes realmente ocorridas ao eu poético, mas que tudo é apresentado como se assim fosse.

posição central em sua temática. Tal poética se constrói, discursivamente, na e da oposição entre gêneros: a elegia não é épica, nem tragédia, nem comédia, nem mimo, nem lírica... No entanto, a elegia é capaz de apropriar-se de elementos desses gêneros “alheios”, enquanto discute poesia através de temáticas que lhe são adequadas (como as relações interpessoais) e firma-se como gênero elegíaco romano na tradição poética greco-romana. Assim, evidenciaremos que essa apropriação não é fortuita, mas consciente, pois sempre se revela “filtrada” pela ótica que é própria do gênero elegíaco. Em outras palavras: elementos épicos e trágicos, por exemplo, serão retomados e reelaborados (muitas vezes, através de alusões) em elegias que, de forma metaliterária/metapoética, mencionam o amor e a composição elegíaca como “entidades intrínsecas”. No capítulo seguinte, buscaremos analisar elegias e trechos de elegias dos *Amores*, de Ovídio, em que essa metapoesia se mostra de maneira ainda mais evidente, como nas elegias programáticas. Mostraremos, por exemplo, na esteira de alguns estudos recentes, que a personagem da mulher amada, muitas vezes seguindo uma tendência alexandrina, é identificada com o próprio gênero:<sup>200</sup> dessa forma, a relação do *amator* com a *puella* se torna um tipo de “alegoria” para a relação entre poeta e elegia.

E para provarmos que a elegia romana é um “tipo de poesia” que se constitui e se define no e do diálogo “consciente” com “outros tipos de poesia”, necessitamos, primeiramente, precisar o que entendemos por “tipo de poesia”, ou melhor, por gênero poético. Atualmente, seria impossível elaborar um estudo sobre gêneros poéticos que não questionasse, previamente, a eficácia dos diferentes sistemas de classificação que foram estabelecidos desde a Antiguidade até nossos dias e que orientam as pesquisas sobre o assunto. A considerável quantidade de poéticas e tratados que povoam as bibliotecas revela um esforço que ultrapassa as fronteiras das Letras e das ciências da linguagem e que se empenha em criar um sistema que seja completo, eficaz e organizado em suas peculiaridades e subdivisões. Para Mathieu-Castellani,<sup>201</sup> estudos recentes, que enfatizam o interesse atual na noção de gênero, modificaram muitos aspectos do debate tradicional: hoje, procura-se examinar as características dominantes dos gêneros, ou seja, o que constitui, de fato, um gênero literário no sentido *lógico* do termo, e não de um ponto de vista normativo (*ante rem*) ou classificatório (*post rem*). Privilegia-se, então, a inscrição

---

<sup>200</sup> No mestrado mostramos como os nomes das *puellae* elegíacas evocam o nome de Apolo, patrono da poesia entre alexandrinos, neotéricos e elegíacos. O pseudônimo de Corina é uma exceção, mas também mantém relações de sentido com o universo poético (a mais evidente delas, em referência à poetisa grega do século VI a. C.).

<sup>201</sup> Mathieu-Castellani, 1984, pp. 17-34.

histórica dos textos em uma continuidade; do ponto de vista dos formalistas russos, por exemplo, um gênero diz respeito a textos pertencentes a um determinado tipo de “série”.

Um grande nome como Valéry nos diz que a poética, não rara vez considerada a “ciência” que se debruça sobre a questão dos gêneros, engloba “tudo aquilo que diz respeito à criação ou à composição de obras cuja linguagem é, ao mesmo tempo, a substância e o meio – nunca no sentido restrito de um conjunto de regras ou de preceitos estéticos relacionados à poesia.”<sup>202</sup> Todorov, partindo de um nicho estruturalista, acredita que “a *Poética* de Aristóteles não era senão uma teoria sobre as propriedades de certos tipos de discurso literário.”<sup>203</sup> Seriam esses “certos tipos de discurso literário” que Dante postula em sua *Poética* como estilos trágico, cômico e elegíaco?<sup>204</sup> Diomedes, gramático do século IV d. C., também registrou suas impressões sobre o tema: *poetica est fictae veraeve narrationis congruenti rhythmio ac pede metrica structura, ad utilitatem voluptatemque accomodata.*<sup>205</sup>

Seria interessante lermos as considerações dos próprios autores gregos e latinos acerca dos gêneros poéticos de outrora, uma vez que nosso principal interesse diz respeito a poemas da antiguidade greco-latina. E então deparamo-nos não com poucas dificuldades: a primeira é de ordem histórica. Na antiguidade, o conceito de gênero envolvia complexas relações entre retórica e poética.<sup>206</sup> Assim, Homero pode ter sido o criador da retórica<sup>207</sup> e Ovídio, o responsável pela fusão definitiva das duas esferas.<sup>208</sup> A segunda dificuldade diz respeito à intervenção de uma taxionomia que não concerne, diretamente, aos gêneros. Poderíamos falar, por exemplo, no nível escolar ou didático, ou seja, na definição normativa de um gênero.<sup>209</sup> Os poetas, por sua vez, estariam em um nível superior, o da prática: suas hipóteses coincidem com aquilo que fazem, ou seja, com sua experiência poética.

---

<sup>202</sup> Valéry, 1945, p. 291.

<sup>203</sup> Todorov, 1993, p. 12.

<sup>204</sup> O trágico é elevado, o cômico é inferior e o elegíaco é o estilo dos poetas infelizes. O poeta seria, então, obrigado a escolher um desses três estilos para elaborar sua obra. Cf. Curtius, 1996, p. 441.

<sup>205</sup> “A poesia é uma estrutura métrica de uma narrativa fictícia ou verdadeira, em ritmo e metro conveniente, que visa à utilidade e ao prazer”. Cf. Curtius, R. E., *op. cit.*, p. 536.

<sup>206</sup> Viarre, 1984, pp. 59-64.

<sup>207</sup> Cairns, *op. cit.*, p. 34-69, aborda a questão da origem os gêneros. Citando Menandro, o rétor (434, 11-2 e 430-12-3), o autor mostra que Homero, como criador da monodia e do “syntaktikon” (segundo a concepção de Menandro, sobre a interpretação dos antigos), teria sido o criador de toda a retórica. Porém, historicamente, as origens da teoria (e da prática) de uma retórica sistemática (oposta às habilidades em oratória), são posteriores ao *corpus* homérico.

<sup>208</sup> É o que nos relata, por exemplo, Barthes, 2000, pp. 11 e ss.

<sup>209</sup> Apesar das preocupações didáticas de Quintiliano com relação aos gêneros, a abordagem do gramático não é puramente normativa: na verdade, parece que o autor destaca certos elementos, porém, estuda o funcionamento do sistema. Cf. Viarre, *op. cit.*, p. 60.

É o caso de Horácio na *Ars*, cujo desenvolvimento, dentre outras coisas, busca “causas” (no sentido das origens do gênero) e não simples descrições.<sup>210</sup> No terceiro nível se situa a verdadeira reflexão teórica, ou melhor, filosófica, sobre o assunto. A *Poética* de Aristóteles, por exemplo, se interessa mais pela questão da *mimesis* em seus aspectos fundamentais que pela classificação formal dos gêneros.

Mas, então, surge outra dificuldade, quando percebemos que não há acordo entre os diferentes níveis da teorização.<sup>211</sup> Mesmo quando analisamos um único autor, podemos observar certa variação entre as teorias que expõe e a prática que coloca em jogo através de sua obra. Os poetas augustanos, em geral, integram a teoria à obra de diversas formas: Ovídio, por exemplo, nos *Amores* usará as relações amorosas para discorrer sobre seu poetar; já o grande Virgílio, através do tema da agricultura, enunciará, de modo sutil, sua poética. Portanto, devemos ser muito cautelosos ao definirmos o nosso conceito de gênero com base nos postulados antigos, pois tal noção se exprime de diversas maneiras e de formas incertas na Antiguidade. Todavia, é válido ler, na sequência, um breve panorama do que nos dizem alguns “teóricos” antigos sobre gêneros.

Embora Platão não tenha elaborado uma poética em si, seu ataque à poesia em *A República* (III 392-394) sinaliza uma breve classificação dos gêneros poéticos, de acordo com “a pessoa que fala”: o poeta, as personagens ou, alternadamente, poeta e personagens. Um dos intuitos de Platão é demonstrar que toda poesia “mimética”, como tragédia e comédia, deve ser abolida do que considera um “Estado ideal”, pois a “imitação” é capaz de reproduzir diversas emoções humanas, inclusive as más e vis. Em sua república deveria haver espaço apenas para poemas que contemplassem hinos aos deuses e louvores aos homens bons (607a), ou melhor, apenas manifestações do poeta em primeira pessoa.

Aristóteles, em sua *Poética*, define que poesia é imitação (capítulo I, parágrafo 2 ou 1447a) e que os “tipos de poesia” podem ser classificados segundo o *meio*, o *objeto* ou o *modo* da imitação. Na obra, encontramos conceitos que, pertinentes a uma postura teórica preocupada em explicar o funcionamento da poesia, são capazes de orientar a crítica de poemas cujos

---

<sup>210</sup> Para Grimal (1968, p. 124), o poeta constrói uma explicação, para os gêneros, fundamentada sobre uma “filosofia da linguagem”.

<sup>211</sup> Cf. Viarre, *op. cit.*, p. 61. Quando Aristóteles definiu épica e tragédia como poesia “elevada”, influenciou a taxionomia dos gêneros, e impôs certo grau de hierarquia. Desde então, gêneros se entrelaçam e se distanciam sem que as classificações existentes jamais coincidam.

conteúdos e formas já são reconhecidos como pertencentes a um determinado “tipo poético”. Conforme o interesse de nosso estudo, deter-nos-emos mais especificamente no capítulo IV de sua *Poética*. Nele, o autor discorre sobre a origem da poesia e seus diversos gêneros. Retomando preceitos platônicos, Aristóteles postula as causas que deram origem à poesia (IV, §13 ou 1448b): a imitação é inerente ao ser humano (assim como o aprendizado), que ocorre através da apreensão de “representações de um original”. Para o filósofo, a imitação, a harmonia e o ritmo (e, conseqüentemente, os metros) são tendências naturais e os homens mais capacitados nessas tendências fizeram nascer a poesia de suas improvisações (IV, §15).

Segundo o autor, a poesia se diversificou conforme o talento dos autores (IV, §16): alguns representavam ações nobres e compunham hinos e encômios enquanto outros, mais vulgares, compunham vitupérios. Parece-nos então, que o autor estabelece uma distinção entre versos heroicos (escritos em hexâmetros) e insultos (compostos em versos iâmbicos) e entre tragédia e comédia. Homero teria sido o primeiro autor de versos heroicos (*Iliada e Odisséia*) e de versos cômicos (*Margites*).<sup>212</sup> A relação se torna mais evidente quando o autor afirma que alguns poetas, seguindo suas inclinações naturais, tornaram-se comediógrafos (em vez de compor em jâmbicos) e outros, tragediógrafos (em vez de compor em versos heroicos); pois tragédia e epopeia eram gêneros mais estimados e superiores à comédia e poesia iâmbica (IV, §18 ou 1449a).

Embora Aristóteles também não se ocupe exclusivamente da elegia,<sup>213</sup> seria interessante notar, talvez, suas definições acerca da comédia, pois, como veremos, a elegia erótica mantém estreita relação com esse gênero “inferior”. Também alguns temas próprios das invectivas estão presentes em alguns versos elegíacos, conforme tentaremos mostrar. De certa forma, também a questão da métrica e da (des)valorização da poesia considerada “elevada” era muito

---

<sup>212</sup> Cf. cap. IV, §17 ou 1448b. “Mas Homero, tal como foi supremo poeta no gênero sério, pois se distingue não só pela excelência como pela feição dramática das suas imitações, assim também foi o primeiro que traçou as linhas fundamentais da comédia, dramatizando, não o vitupério, mas o ridículo. Na verdade, o *Margites* tem a mesma analogia com a comédia, que têm a *Iliada* e a *Odisséia* com a tragédia” [*sic*]. Aristóteles. *Poética*. Tradução (prefácio, introdução, comentário e apêndices) de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da moeda, 2003, pp. 107-8.

<sup>213</sup> Aristóteles comenta sobre os versos elegíacos no final do capítulo III, §4 ou 1447b: “porém, ajuntando à palavra ‘poeta’ o nome de uma só espécie métrica, aconteceu denominarem-se a uns ‘poetas elegíacos’, a outros ‘poetas épicos’, designando-os assim, não pela imitação praticada, mas unicamente pelo metro usado”. Tradução de Eudoro de Souza, *op. cit.*, p. 104.



*Cur nescire pudens prae quam discere malo?  
Versibus exponi tragicis res comica non uult;  
indignatur item priuatis ac prope socco 90  
dignis carminibus narrari cena Thyestae.  
Singula quaeque locum teneant sortita decentem.*

As gestas de reis e de chefes, as tristes guerras  
em que ritmo podem ser descritas Homero mostrou. 75  
O lamento, primeiro, exprimia-se em versos desiguais que foram unidos:  
depois, neles incluiu-se também a expressão de um voto satisfeito.  
Sobre que autor, porém, criou as tênues elegias,  
disputam os gramáticos e até agora o litígio está *sub iudice*.  
A raiva armou Arquíloco com o iambo que lhe é próprio.  
Os tamancos e os grandes coturnos adotaram este pé 80  
apto às falas alternadas e a superar  
o tumulto do público, nascido para ações que se realizam.  
A musa concedeu à lira cantar os deuses e os filhos dos deuses,  
o pugilista vencedor e o primeiro cavalo na corrida;  
Os cuidados dos jovens e o vinho que liberta. 85  
Se conservar as funções distintas e os tons dos gêneros  
eu não posso e não sei, por que sou saudado como poeta?  
Por que, por falso pudor, prefiro ignorar a aprender?  
A matéria cômica não quer ser exposta em metros trágicos;  
o repasto de Tiestes indigna-se igualmente em ser narrado 90  
em versos dignos, familiares, quase de comédia.  
Cada qual<sup>217</sup> tenha decorosamente seu lugar conforme a sorte.<sup>218</sup>

Analisando o trecho, podemos apreender que o poeta, assim como Aristóteles, considera o metro necessário, mas não suficiente: por isso, menciona “conteúdos” *apropriados* a certas “formas”; assim, as “gestas de reis” devem ser cantadas em hexâmetros, a “raiva”, em jâmbicos e o “lamento”, por exemplo, em dísticos elegíacos.<sup>219</sup> Horácio também cita como elementos estranhos à escrita ajudam a identificar o gênero, tais como os adereços utilizados pelos atores trágicos (os coturnos) e cômicos (os tamancos). Sobre a elegia, é interessante notar que o poeta faz uma distinção: primeiramente, a elegia continha lamentos; depois foi utilizada para

<sup>217</sup> Entenda-se: cada matéria.

<sup>218</sup> Tradução realizada por Oliva Neto no artigo: Os gêneros poéticos antigos e o lugar-específico nas poéticas de Aristóteles e Horácio. In: *Phaos*, vol. 4, 2004, pp. 111-118.

<sup>219</sup> Para Conte (1994b, pp. 155, n. 2), no sistema literário clássico, qualquer combinação de discursos, por mais complexo e discrepante que fosse, *sempre respeitava um projeto discursivo*, isto é, um gênero, que predominava sobre todos os outros que combinavam entre si para formar o texto, mantendo-os subordinados a suas próprias “intenções discursivas”.

expressar um “voto satisfeito”. Veremos que, na elegia latina, há certa tensão entre as queixas do amante frustrado e o júbilo fugaz pela satisfação do desejo amoroso: tal tensão fornece um dos muitos motivos que se tornarão comuns no gênero e ocasião para metapoesia na elegia romana.

Quando tomamos consciência da relevância do processo alusivo que permitiu o estabelecimento da tradição literária latina, tornamo-nos capazes de compreender por que a questão de um nome e, conseqüentemente, de sua associação a gênero poético, é basilar para os poetas latinos: Horácio cita Homero como a pedra fundamental da épica e Arquíloco como o modelo mais importante da poesia iâmbica; porém, com relação à elegia, o poeta não sabe precisar o nome de seu fundador: questão instigante, pois já em sua época muitos tributavam a origem da elegia a Catulo e outros, a Galo.<sup>220</sup> Essa disputa, afirma um Horácio “forense”, não compete aos poetas, mas aos gramáticos.<sup>221</sup>

Partindo dos preceitos expostos nas poéticas antigas, podemos afirmar, em linhas gerais, que a elegia romana é um gênero de poesia diverso da épica e da tragédia. Estes gêneros são considerados elevados porque dedicam seus versos a deuses, deusas, heróis, heroínas, reis, rainhas e seus feitos. Além disso, o metro empregado na épica e os empregados na tragédia são diferentes daquele empregado na elegia. Podemos afirmar que a elegia, no tocante ao conteúdo, assemelha-se, em certos aspectos, à comédia e à poesia iâmbica:<sup>222</sup> estes gêneros não são considerados elevados, pois cantam as *nugae* de uma vida comum. Com relação à métrica, conforme já mencionamos no primeiro capítulo, a elegia apresenta uniformidade desde suas origens: o dístico elegíaco é característico do gênero.<sup>223</sup> O mesmo não ocorre no que diz

---

<sup>220</sup> Cf. Day, 1972, p. 77. Para Conte, 1984, p. 325, Galo não seria, exatamente, o progenitor da elegia, mas um mediador entre a poesia neotérica e a augustana.

<sup>221</sup> Observem-se os termos jurídicos empregados no verso 78: *lis, certare, sub iudice*. Que os gramáticos (e os rétores, se recordarmos, anacronicamente, Quintiliano) se preocupassem com essas minúcias: os poetas deveriam se ocupar com os princípios estéticos do labor poético, como sinaliza o próprio Horácio, no v. 291 da *Ars poetica: poetarum limae labor et mora* (“o demorado labor da lima dos poetas”).

<sup>222</sup> Rutherford (2005, p. 149), por exemplo, nota que a “poesia erótica antiga geralmente envolve um elemento da poesia de ódio”: o amante abandonado sempre lança invectivas contra a amada ou, quando rejeitado, adverte, com palavras injuriosas, que a beleza da jovem não irá durar para sempre e que o tempo trará sua vingança.

<sup>223</sup> O dístico também é comum nos epigramas “curtos”. Cf. Rutherford, *op. cit.*, p. 157. Segundo o autor, este gênero também abraça uma grande variedade de temas: primeiramente, era empregado em epitáfios, mas, com o tempo, passou a conter reflexões sobre a morte, adivinhas, anedotas e temas eróticos. Todavia, na p. 166, o autor declara que, na época de Augusto, o dístico elegíaco (empregado em uma variedade de temas na poesia grega), passa a ser diretamente associado a temas eróticos: quando outros temas são compostos em dísticos, entram em conflito ou tensão com o amor. Há, ainda, quem defenda certo parentesco entre a epigramática (alexandrina) e a elegia (romana). Ver, por exemplo, Pinotti, *op. cit.*, p. 9.

respeito ao conteúdo, embora Horácio tenha mencionado a existência de “lamentos” e “votos realizados” no gênero. Como as poéticas antigas não se estenderam, claramente, sobre o assunto, vejamos o que nos ensinam alguns autores contemporâneos.

Para Conte,<sup>224</sup> o conceito de gênero implica uma relação interativa entre autor e leitor muito mais dinâmica. Gênero não deve ser visto como algo externo à obra ou uma categoria que a crítica moderna impôs por conveniência; em sua concepção, o gênero é um instrumento que o poeta antigo tinha a sua disposição para alcançar o leitor, organizando conteúdo e projetando pensamentos em formas inteligíveis para o público. O gênero constitui, assim, um meio para comunicação literária em culturas como a greco-romana, que possuíam tradições literárias definidas e, com isso, competência literária para relacionar autor e público a partir de um quadro de referências comum. Essa concepção dinâmica permitiu que o autor concebesse o gênero dentro das possibilidades criativas da tradição literária, identificando a “participação” do autor. Assim, muitas elegias e trechos de elegias considerados “inovadores”, nos *Amores*, por exemplo, originaram-se da percepção de Ovídio sobre uma lacuna que a história literária deixou entre fronteiras do gênero. Tal lacuna pode ser sugerida por alguns experimentos dos predecessores.

Propércio, no quinto poema do quarto livro, mostra a alcoviteira de uma forma diferente daquela mostrada por Tibulo em I 5: no primeiro elegíaco, a personagem é delineada com mais descrições físicas e morais e sua participação é mais ativa, enquanto que, no segundo, ela é apenas mencionada como uma “fonte do mal” para a relação amorosa; Ovídio, em *Am.* I 8, por sua vez, confere à *lena* o papel de *praeceptor amoris*, que a *persona* de seu *amator* irá assumir mais adiante.<sup>225</sup> A questão da influência, que surge inevitavelmente nesta concepção, não deve ser colocada em termos de fontes específicas, mas deve ser considerada dentro dos limites de um gênero e da forma pela qual o próprio gênero reflete as qualidades sistemáticas e coerentes da tradição literária.

---

<sup>224</sup> 1994b: xiii.

<sup>225</sup> Ao atribuir um papel de *magistra amoris* à alcoviteira, Ovídio cria certa simpatia pela personagem, o que não acontece em Propércio ou Tibulo. Em outras palavras: a *lena* é perniciosa ao amante, todavia, não se pode negar seu artifício retórico, já que o “tipo” de discurso que ela emprega é próprio do amante elegíaco. Cf. Conte, 1994b, p. 48 e p. 160, n. 26. A diferença entre uma instrução “interessada” e uma “desinteressada” pode ser vista na relação entre Tib. I 6, 10 e Ovídio II 18, 20 e II 19, 34; em Tibulo, as instruções do poeta (para se tirar vantagem) são usadas contra ele em outra ocasião (como em ocorre também em *Am.* I 4 e II 5). Ovídio, por outro lado, alega que o código elegíaco negligencia os interesses do poeta-amante, pois pode prejudicá-lo em qualquer ocasião (como em *Am.* III 12).

O gênero pode ser considerado um sinal de “intenção” se nós entendermos intenção como certa tensão ativa entre o “virtual” e sua “realização”. Dessa maneira, o gênero opera como um meio de significação incorporado ao texto, a fim de dar forma e sentido ao discurso, enquanto instrui o leitor e, assim, estabelece suas fronteiras e delimita suas possibilidades dentro do sistema da codificação literária.<sup>226</sup> Para ser discurso, o sentido deve, necessariamente, assumir uma forma através da qual pode manifestar-se: ao tornar-se reconhecível, estabelece um espaço de compreensão com o leitor. Sem essa forma para sinalizar as coordenadas da comunicação, o sentido ficaria destituído de palavras: poderia ser pensado, mas não expresso. O gênero seria um convite à forma; o discurso, aceitando-a, passa a ser estruturado por ela. A infinidade própria da discursividade (indistinta e incontrolável) foi sacrificada; em troca, o texto recebe uma linguagem e um (suposto) leitor que a compreenda.<sup>227</sup>

Segundo Conte, a elegia romana é um gênero consciente da própria literatura e, como poesia de amor, é marcadamente subjetiva.<sup>228</sup> Na literatura grega antiga, a elegia era empregada em várias ocasiões da vida pública e privada. A princípio, também era usada como um meio de expressão para as tristezas, em lamentações funerárias. Mais tarde, o lamento se tornou fundamental para o gênero.<sup>229</sup> Devemos lembrar que, na elegia grega antiga e na helenística, a subjetividade da poesia em primeira pessoa estava presente, mas não era característica obrigatória. Algumas elegias mitológicas continham (supostos) elementos autobiográficos e

---

<sup>226</sup> Cf. Conte, 1994b: 154, n. 2. “É o gênero que sugere um sentido global e atribui um significado a vários componentes, organizando-os tipologicamente. Na prática, o gênero se propõe como um campo de referência dentro do qual o destinatário pode reconhecer, através de comparações e contrastes, a especificidade do texto”. Embora o “senso comum” considere os textos como “puros” num primeiro momento, sua “ação” está sujeita a muitas deformações e concomitâncias possíveis: podem se submeter a procedimentos de combinação e agregação, redução, amplificação, etc. Conteúdos e expressões já codificadas podem se desassociar para que possam se reassociar com outras expressões e conteúdos.

<sup>227</sup> A percepção dos gêneros é análoga àquela das citações e alusões; porém, gêneros são formas que, por sua amplitude e complexidade, não entraram para o *lexicon* e que, por isso, existem apenas como estruturas de sentido na mente cultural do leitor. Pode-se dizer que gêneros são estruturas relativamente constantes das quais os textos são variantes. Cf. Conte, 1994b: 155, n. 3.

<sup>228</sup> Ver: 1994a, pp. 321-39.

<sup>229</sup> Cf. Conte (1994b: 39-41): “o amor elegíaco é, sobretudo, sofrimento e frustração. Os momentos de satisfação são episódios imediatamente confrontados com desapontamento e amargura; o próprio movimento da elegia é uma ondulação entre esperança e desespero, exaltação e desprezo”. O poeta-amante deve tentar renunciar ao amor, mas, ao mesmo tempo, deve mostrar-se relutante e paciente: seu sofrimento é a substância e a própria condição para a composição elegíaca, pois viver sem os sofrimentos do amor é como viver sem palavras, ou melhor, sem “paixão” não há mais poeta-amante. No entanto, não é apenas o poeta-amante que sofre por amor; o amante da epigrama ou o *adulescens* da comédia também são vítimas da paixão, porém, suas dores estão relacionadas a uma causa. Já o sofrimento do poeta-amante ocasiona um sofrimento ainda maior, grande o bastante para proporcionar sentido a sua vida (o que define o sofrimento elegíaco é sua falta de proporção).

talvez houvesse uma conexão entre as aventuras do herói mítico e as supostas experiências da *persona* do poeta. A elegia romana, segundo Conte, iria desenvolver tal aspecto, preservando certos objetivos e qualidades gnômicas, capazes de generalizar a história pessoal (de uma personagem, entenda-se) em uma visão mais ampla e de acomodar elementos absorvidos de outros gêneros literários.

No “mundo elegíaco”, papéis e comportamentos convencionais são subvertidos; tal mundo, como também postulou Veyne,<sup>230</sup> era dotado de uma ética própria e de uma ideologia associada a valores exclusivos e fundamentais.<sup>231</sup> Na verdade, todo gênero é obrigado a manifestar-se através de uma “redução de mundo” por causa de um “campo parcial de visão” que apresenta,<sup>232</sup> no entanto, a elegia parece ser a mais completa realização dessa codificação sistemática, porque realiza tal operação de forma explícita e consciente, transformando esse processo no próprio pivô de sua poética. O poeta-amante elegíaco estabelece sua identidade como diversidade, e afirma estar preso dentro dessa “parte do mundo” (que convém ser chamada de “amor”) que lhe parece ser autossuficiente, pois contém, em seu microcosmo, tudo o que é necessário para uma vida plena (o amor e a poesia elegíaca). Entretanto, esse “modelo de mundo” proposto, se confrontado com a realidade, mostrar-se-á parcial e revelará suas ideologias.<sup>233</sup>

Embora se debruce sobre o amor, a poesia elegíaca romana difere de outras formas de poesia amorosa tradicional (lírica e epigrama, por exemplo). Há, portanto, uma ideologia elegíaca que constrói e organiza o texto. No centro desse sistema ideológico encontra-se a concepção do poeta-amante como escravo de sua *puella*, de sua paixão, de suas fraquezas, enfim, de sua poesia.<sup>234</sup> O “restante do mundo”, do qual o poeta-amante se excluiu, pode ser

---

<sup>230</sup> Ver o conceito de *demi-monde* postulado por Veyne, no sexto capítulo de sua obra já citada, pp. 105-134.

<sup>231</sup> Devemos estar atentos apenas para o fato de que o discurso elegíaco não cria, simplesmente, um mundo fictício sem qualquer vínculo com a realidade ou, ainda, que apresenta apenas uma imagem mimética do mundo real; para Conte, a elegia cria seu próprio mundo, onde elementos tirados da vida real foram reelaborados sob o signo da facticidade literária do gênero. Ver 1994b, p. ix.

<sup>232</sup> Cf. Conte, 1994b: 37.

<sup>233</sup> O conceito de ideologia aqui veiculado está em consonância com aquele postulado por Conte (1994b: 155, n. 6): diz respeito a um modelo de sentido estruturado por uma linguagem, capaz de gerar o texto elegíaco ao selecionar certos valores e ao adaptá-los de acordo com um projeto discursivo. O conceito, para além da “retórica de conteúdo” (regras e escolhas que ditam as possibilidades do discurso literário) é um código que permite a criação de inumeráveis textos; ou seja: é uma “competência discursiva” capaz de produzir diversas elocuições elegíacas.

<sup>234</sup> Na perspectiva de Conte (1994b: 37), na análise discursiva, devemos pensar a ideologia como uma redução do todo a uma parte; no caso da elegia, fora da “totalidade” da vida, apenas uma vida dedicada ao amor (elegíaco) é possível.

recuperado se “traduzido” e “relocado” dentro do novo sistema significante, com o qual o eu-elegíaco escolheu construir sua poesia. Do contrário, o poeta-amante estaria sacrificando valores, modelos culturais, temas literários e possibilidades expressivas por um tipo diferente de poesia. Por causa da amplitude da ideologia do *seruitium amoris* na ideologia do gênero, é possível reformular o mundo, já que, através dessa ideologia, constrói-se uma linguagem orgânica que funciona através da (re)codificação, que opera (re)avaliações de um sistema para outro.

Na visão de Veyne, o gênero romano contrasta, de maneira evidente, com os outros modelos éticos disponíveis. Na tópica do *seruitium*, por exemplo, a vida do poeta-amante é totalmente dedicada ao amor, que, por sua vez, incita a composição de versos elegíacos; já na tópica da *renuntiatio amoris* o poeta-amante ameaça ou tenta deixar de ser complacente com sua *domina* e demonstra dar sinais de não mais tirar proveitos poéticos de seus sofrimentos (como se vê em Catulo 76 e 85 e *Am.* II 11). Ou seja: o amor elegíaco, em sua essência, não mais motiva a poesia do *amator* e, por isso, chega o momento de dedicar-se a outras temáticas e gêneros. Assim, o *topos* constitui uma espécie de recusa “às avessas”, pois, desta vez, o protagonista alega rejeitar a poesia exclusivamente amorosa. O fim da relação amorosa coincide, supostamente, com o fim da dedicação exclusiva à poesia elegíaca.<sup>235</sup>

É interessante observar como a elegia, que se rebela contra os valores tradicionais estabelecidos, reclama-os ao transferi-los para seu próprio mundo; e assim o faz enquanto permanece prisioneira deles, pois a contradição é o que ocasiona a instabilidade necessária do sistema elegíaco.<sup>236</sup> A relação com uma mulher dominadora, de conduta leviana, também é sempre uma exigência: para o poeta-amante, tal relação possui um *status* marital, e deve ser

---

<sup>235</sup> A tópica também é uma expressão dramatizada de uma importante função programática que faz da elegia um meio de conquista. Quando a amada (destinatária das elegias) percebe o fracasso do poeta-amante em libertar-se de seu *seruitium* voluntário, ela se sente adúlada, ao perceber o poder que possui, ou seja, a impossibilidade de se escapar dos sentimentos que provoca. Para Conte (1994b: 157, n. 13), a “escrita persuasiva” da elegia corresponde adequadamente a sua dimensão retórica e ideológica: tal dimensão está codificada dentro de um gênero em que a poesia funciona como meio de conquista. Ver também Conte, 1996, p. 125, n. 29.

<sup>236</sup> Conte (1994b: 38) considera a oposição existente entre a guerra e seus valores e os princípios básicos da elegia: no nível das escolhas poéticas, que podemos chamar de um “calimaquianismo”, afirma sistematicamente, a predileção (ou mesmo a necessidade) por uma “musa sutil” quando recusa as armas e os heróis da poesia elevada, como a épica. Porém, a recusa da guerra pertence apenas ao sistema de significados (negativos) dentro do qual a guerra está inscrita: degradações como ambição e ganância e características típicas do modelo heroico como violência, ira, crueldade. A elegia, por sua vez, terá espaço para o heroísmo, a abnegação e a glória, mas apenas se for um “heroísmo amoroso”, ou seja, a capacidade para enfrentar os sofrimentos e ultrajes constantes do amor, numa dedicação tal que pode levar mesmo à morte. A metáfora da *militia amoris*, por exemplo, é uma forma de transcodificar certos “valores tradicionais” dos quais o poeta-amante elegíaco sentiria falta.

regida pela *fides* e pelo *mos maiorum*, enquanto conceitos filtrados pela ideologia elegíaca.<sup>237</sup> O estilo elegíaco de vida das personagens faz coincidir os motivos para amar e para compor elegias: a poesia que é produzida pela experiência direta da *persona* do poeta-amante se assemelha a sua própria vida: assim, uma elegia representa uma função prática, pois também opera na conquista, pois a jovem é seduzida pela fama imortal proporcionada pela poesia.

Em linhas gerais, Conte define que o gênero se constitui através das escolhas e recusas conscientes do poeta-amante, as quais estão intrinsecamente relacionadas ao sistema poético do período.<sup>238</sup> A poética de Calímaco, associada à busca incessante pelo refinamento formal e à elegância concisa, torna-se espólios conquistados pelo gênero elegíaco romano. Resumidamente, a rebeldia moral, o louvor do ócio e os sentimentos individuais tornaram-se marcas da elegia. Entre seus traços principais, podemos citar o *cultus* da forma, que remete a Calímaco e a intensa afetividade, que remete a Catulo. Em suma: à medida que uma obra está sempre em relação com outras obras que constituem seu horizonte (e que o discurso literário tem, por referente, o universo da literatura), torna-se difícil, ou mesmo impossível, não considerar as relações capazes de unir um poema a uma série de outros poemas, na qual se insere. Gêneros são, por conseguinte, esses “canais de transmissões”, através dos quais uma obra se relaciona com outras.<sup>239</sup>

A tópica da *recusatio*, cuja invenção é atribuída a Calímaco, é copiosa entre poetas augustanos e, sobretudo, entre os elegíacos latinos.<sup>240</sup> O termo significa “recusa” e, às vezes, apresenta um significado jurídico e literário. Na poesia, é empregado para indicar o comportamento daquele que se recusa a dedicar-se a um gênero mais elevado (epos e tragédia), pois prefere cultivar um tipo de poesia mais “modesto”, conveniente ao talento, à vida e ao

---

<sup>237</sup> Cf. Labate, *op. cit.*, p. 41: a natureza complexa da elegia propôs temas como o retorno do “eros conjugal”, a reivindicação da *fides* e da *pudicitia* e a renúncia da luxúria. Observa-se uma evasão da realidade elegíaca para um mundo fantástico, feliz e pacífico (o mito em Propércio e o campo em Tibulo). A Roma dos consumos e do esplendor urbano exercita uma atração irresistível, mas também cria certa rejeição, uma nostalgia das origens, daquela Roma pastoral tantas vezes evocada pela poesia de cunho “imperialista”.

<sup>238</sup> Segundo Charles Segal, no prólogo à tradução/adaptação inglesa de *Generi e lettori*, p. ix, Conte considera “gênero como termo mediador entre a obra literária e os vários discursos culturais e funções sociais dentro do qual a literatura opera. Visto a partir da obra, o gênero sinaliza uma intenção de invocar certo quadro de competências de leitura: códigos, convenções, níveis de estilo, situações, estereótipos e vocabulário, entre outros elementos. Todas as marcas que definem ‘a forma de um texto’ possuem uma dimensão histórica e *metaliterária*” (ênfase nossa). Ver: Conte, 1994b, p. ix.

<sup>239</sup> Cf. Mathieu-Castellani, *op. cit.*, p. 24.

<sup>240</sup> Cf. *Enciclopedia virgiliana*, vol. IV, 1988, p. 411-3, verbete: *recusatio*. Na literatura latina, a se julgarem obras supérstites, a tópica é introduzida por Lucílio.

gosto da *persona* do poeta. É comum que uma divindade apareça e aconselhe o eu-poético a recusar a poesia elevada, aconselhando-lhe a prática dos versos sutis.

No prólogo dos *Aitia*, Calímaco conta para os telquines (fr. 1 Pf.), os habitantes da ilha de Rodes<sup>241</sup> que criticavam seu estilo poético, como Apolo (v. 21) o exortou a cultivar a “musa sutil” (v. 23). Na verdade, o deus citaredo o obrigou (v. 25) a seguir por vias onde não passam os carros pesados (v. 26). Sendo assim, o poeta se vê forçado a obedecer (v. 29), compondo apenas poemas que se ocupam de temas leves. Embora o trecho seja pequeno e fragmentário, podemos perceber que o alexandrino emprega diversas metáforas para justificar a escolha poética (a musa sutil) e de vida (a via estreita) de seu eu-poético. O tom e as imagens que Calímaco elaborou conhecerão grande fortuna entre os elegíacos romanos, ainda que o tema, em si, tenha sofrido modificações.

Conforme vimos, originariamente, a *recusatio* não era empregada para justificar, exclusivamente, a poesia amorosa e o tipo de vida que a favorecia. Veremos que, entre os elegíacos romanos, a escolha da elegia de cunho erótico (e subjetivo) também previa uma negação que se estendia para além da recusa da composição elevada: justificava um estilo de vida avesso às violências da guerra, à ganância do fórum e à agitação da cidade, em favor de um ócio que possibilitava a fruição de prazeres como o amor e a amizade. Mostraremos, também, como a *recusatio* ovidiana, nos *Amores*, constituiu-se de forma um pouco diversa daquela presente nos predecessores romanos.

Em Tibulo, assim como em Calímaco, podemos encontrar o tema da recusa no poema que abre o seu primeiro livro de elegias. Notaremos que o foco principal está na escolha do estilo de vida do eu-elegíaco: simples e pacato, ao lado da amada, em um ambiente ideal que favorece a composição de uma poesia amorosa rica de elementos bucólicos. Vejamos, por exemplo, os vv. 53 e ss.:

*Te bellare decet terra, Messalla, marique,  
ut domus hostiles praeferat exuiias:  
me retinent uinctum formosae uincla puellae,  
et sedeo duras ianitor ante fores.*

55

---

<sup>241</sup> Segundo Grimal (2000, pp. 434-5), os telquines eram gênios de Rodes, filhos do Mar e da Terra. Eram divindades mágicas, com poder de controlar o clima. Reconhecidos por sua maldade, os telquines inundaram Rodes e, por isso, foram exterminados por Apolo, deus patrono da poesia.

*Non ego laudari curo, mea Delia: tecum  
dum modo sim, quaeso segnis inersque uocer.*

A ti convém guerrear, Messala, na terra e no mar,  
para que tua casa possa ostentar despojos inimigos:  
a mim me retêm, cativo, os vínculos de uma bela mulher 55  
e, porteiro, sento-me ante suas duras portas.  
Não procuro, eu, ser louvado, minha Délia: contanto que  
esteja contigo, podem chamar-me ocioso e inerte.<sup>242</sup>

Embora o personagem “poeta-amante” deixe entrever que adota um estilo de vida que valoriza *otium*, nós podemos vê-lo nas vestes do homem do campo, que trabalha a terra<sup>243</sup> e pastoreia.<sup>244</sup> O amor elegíaco, devido à dureza imposta por uma amada exigente,<sup>245</sup> transforma esse poeta-amante em um militante.<sup>246</sup> Temos, assim, outra tópica que será recorrente no gênero: a *militia amoris*,<sup>247</sup> que, geralmente, manterá relação estreita com a tópica da *recusatio*. O poeta-amante recusa guerras e suas riquezas, mas o esforço que o amor exige na constante (re)conquista da *dura puella* é capaz de transformá-lo em uma figura tão forte, corajosa e ativa quanto um soldado. A declaração mais evidente e direta da “milícia do amor”, entre os elegíacos romanos, pode ser lida em *Am. I* 9, 41-6:

*ipse ego segnis eram discinctaque in otia natus;  
mollierant animos lectus et umbra meos.  
impulit ignauum formosae cura puellae  
ussit et in castris aera merere suis.  
inde uides agilem nocturnaue bella gerentem. 45  
qui nolet fieri desidiosus, amet!*

<sup>242</sup> Tradução de Maria da Glória Novak, in: Novak & Neri (orgs). *Poesia lírica latina*. São Paulo, Martins Fontes, 2003, p. 107.

<sup>243</sup> Cf. vv. 7-8: *ipse seram teneras maturo tempore uites/ rusticus et facili grandia poma manu* (“eu mesmo, lavrador, plante no tempo certo videiras tenras/ e, com mão hábil, grandes árvores frutíferas”).

<sup>244</sup> Cf. vv. 31-2: *non agnamue sinu pigeat fetumne capellae/ desertum oblita matre referre domum* (“não me aborreça trazer ao colo, de volta a casa,/ a ovelha ou a cabritinha abandonada pela mãe esquecida”). Tradução de Maria da Glória Novak, in: Novak & Neri (orgs). *op. cit.*, p. 107.

<sup>245</sup> Cf. Embora o poeta-amante diga, nos vv. 63-4, que a jovem não possui entranhas de ferro e coração de pedra, o *duras fores* do v. 56 (elemento da tópica da *paraclausithyron*), faz referência à própria amada. Para *dura puella*, ver Tib. II 6, 28 (sobre Nêmesis).

<sup>246</sup> Cf. v. 75-6: *hic ego dux milesque bonus: uos, signa tubaeque, ite procul, cupidis uulnera ferte uiris* (“aqui sou bom general e bom soldado: vós, insígnias e trombetas,/ afastai-vos: levai ferimentos aos varões ambiciosos”).

<sup>247</sup> Cf. Thomas (1964, pp. 151-165) e McKeown (1995, pp. 295-304).

Eu mesmo era preguiçoso, nascido para negligentes ócios;  
 a sombra e o leito abrandaram meus ânímos.  
 O desvelo imposto por uma formosa menina a mim, ocioso,  
 ordenou-me que se alistasse em sua milícia.  
 Por isso me vês ágil e combatente numa guerra noturna. 45  
 Quem não quiser tornar-se desidioso, ame!

Por essa ótica, se *amatores* elegíacos e soldados são semelhantes, suas atividades também possuem, de certa forma, o mesmo “valor”.<sup>248</sup> Portanto, a vida e a produção poética de um poeta-amante não devem ser depreciadas no universo poético (que, veremos, extrapola os limites do gênero elegíaco).<sup>249</sup> Vimos que a crítica à “Musa sutil” e ao estilo de vida da *persona* do poeta Calímaco remonta ao discurso dirigido aos telquines, no prólogo dos *Aitia*. Assim sendo, a recusa da poesia elevada e a justificativa das escolhas poéticas são argumentos de uma tradição para a qual Calímaco e sua obra operam como “modelo”. Propércio, cujo *ego* poético declara ser o *Callimachus Romanus* em IV 1, 64, também retomou o tema da *recusatio*, sobretudo, nos terceiro e quarto livros de sua coleção. Nesses livros, podemos encontrar claras menções a Calímaco e sua obra (I 3, por exemplo)<sup>250</sup> e tons helenizantes: forte presença do mito e, principalmente, poemas de cunho etiológico. Diverso da *persona* elegíaca de Tibulo, o eu-elegíaco de Propércio não defende, constantemente, um estilo de vida rural e arcaico, mas recusa o canto elevado porque declara não se sentir digno de tal façanha, pois seu talento, humilde, não condiz com o gênero.<sup>251</sup> Ele ama e sofre, e esse amor o inspira à elegia amorosa

<sup>248</sup> Em *Am.* I 9, 3-28, Ovídio elenca qualidades e tarefas que são comuns aos amantes e aos soldados. A questão foi longamente discutida em nossa dissertação de mestrado.

<sup>249</sup> Cf. Gale, 1997, pp. 77-91.

<sup>250</sup> Em III 1, 1-2, o poeta diz: *Callimachi Manes et Coi sacra Philitae, / in uestrum, quaeso, me sinite ire nemus!* (“Manes de Calímaco e sacramentos de Filetas de Cós, / deixai-me entrar, rogo, em vosso bosque!”).

<sup>251</sup> Cf., por exemplo, III 9, 1-6:

*Maecenas, eques Etrusco de sanguine regum,  
 intra fortunam qui cupis esse tuam,  
 quid me scribendi tam uastum mittis in aequor?  
 non sunt apta meae grandia uela rati.  
 turpe est, quod nequeas, capiti committere pondus  
 et pressum inflexo mox dare terga genu.* 5

Mecenas, cavaleiro dos reis de sangue etrusco,  
 tu, que desejas estar entre os limites de tua fortuna,  
 por que me impeles a tão vasto mar a ser escrito?  
 velas grandes não são aptas ao meu barco.

(II 1).<sup>252</sup> A *recusatio* de III 3, por sua vez, evoca claramente aquela de Calímaco, sobretudo, nos vv. 13 e ss., nos quagis Apolo toma a voz:<sup>253</sup>

*'quid tibi cum tali, demens, est flumine? quis te  
carminis heroi tangere iussit opus?  
non hinc ulla tibi sperandast fama, Properti:* 15  
*mollia sunt paruis prata terenda rotis;  
ut tuus in scamno iactetur saepe libellus,  
quem legat exspectans sola puella uirum.  
cur tua praescriptos euecta est pagina gyros?*  
*non est ingenii cumba grauanda tui.* 20  
*alter remus aquas alter tibi radat harenas,  
tutus eris: medio maxima turba mari est.'*  
*dixerat, et plectro sedem mihi monstrat eburno,  
quo noua muscoso semita facta solo est.*

“O que tens a ver, louco, com um tal rio?  
Quem te ordenou a tocar em obra de versos heróicos?  
Não deves esperar fama alguma disto, Propércio: 15  
prados tenros devem ser premidos por pequenas rodas;  
para que teu livrinho muitas vezes repouse em um escabelo  
e o leia uma jovem, sozinha, a espera de seu homem.  
Por que tua página foi conduzida para além dos círculos prescritos?  
A canoa do teu engenho não deve ser sobrecarregada. 20  
Um remo roce a água, o outro, a margem,  
estarás seguro: no meio do mar a tormenta é maior.”  
Dissera, e com plectro ebúrneo me mostra um lugar  
onde uma nova trilha se abriu pelo solo musgoso.

---

É torpe confiar à cabeça um peso que não suportas 5  
e logo, oprimido, dar as costas de joelhos dobrados.

Horácio, em *Odes* I 6, também justifica sua recusa do canto elevado dizendo não ser digno de cantar Marte (v. 13). Sua musa é imbele (v. 10).

<sup>252</sup> Ver os vv. 1-4: *quaeritis unde mihi totiens scribantur amores,/ unde meus ueniat mollis in ore liber./non haec Calliope, non haec mihi cantat Apollo:/ ingenium nobis ipsa puella facit* (“perguntais de onde eu tiro tantos escritos de amores,/ de onde vem, aos meus lábios, este terno livro./ Não é Calíope nem Apolo que o cantam para mim:/ é a própria jovem que me dá inspiração”).

<sup>253</sup> A imagem do carro leve que trilha um novo e estreito caminho será, aqui, retomada por Propércio (v. 16 e 24) e será acompanhada de outra metáfora (vv. 1 e 20-2), que também alude à dedicação e ao talento do poeta a um gênero não elevado: um barco que deve navegar por rios estreitos. Para aludir à poesia amorosa, Propércio acrescentou a imagem da jovem que, enquanto espera por seu amado, lê versos elegíacos. Essa mesma imagem aparece, um pouco modificada, em *Am.* II 1, 5: *me legat in sponsi facie non frigida uirgo* (“leia-me a virgem não insensível à face do noivo”).

Já a *recusatio* ovidiana, presente em todas as poesias programáticas dos *Amores*, acolhe elementos que a diferenciam dos predecessores. Em I 1, 1, vemos que o poeta se prepara para cantar uma épica de cores virgilianas: *arma graui numero uiolentaque bella parabam*,<sup>254</sup> mas surge Cupido, rouba um pé do hexâmetro (vv.3-4) e, através da imposição do dístico, obriga o poeta (que ainda não é um amante) a compor elegias. A preocupação com a temática amorosa é evidente e irônica: como é possível cantar elegia erótica se o poeta não possui um amor?<sup>255</sup> Cupido resolve o problema e, através de uma flechada, possui o peito do personagem “poeta” e o transforma em “poeta-amante” (vv. 21-6):

*Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta  
legit in exitium spicula facta meum,  
lunauitque genu sinuosum fortiter arcum,  
'quod' que 'canas, uates, accipe' dixit 'opus!'  
Me miserum! certas habuit puer ille sagittas. 25  
uror, et in uacuo pectore regnat Amor.*

Disso me queixava, quando ao longe ele, abrindo a aljava,  
escolheu flechas destinadas a minha perdição.  
E com vigor, curvou o sinuoso arco ao joelho  
e disse: “isso, vates, recebe como matéria para cantares!” 25  
Pobre de mim! aquele menino tinha flechas certas!  
Agora queimo, e no peito vazio reina o Amor.

Em nossa interpretação, a preocupação da *persona* do poeta é irônica, se não dissimulada: conforme vimos, em Calímaco (e, conseqüentemente, em Propércio) a epifania apolínica indica uma tendência à poesia não elevada. A interferência de Apolo impõe uma “poesia leve” a Calímaco. Em Propércio, por exemplo, Apolo também revela uma inclinação à poesia erótica (como em III 1 e III 3). Ovídio, sabemos, rompe com essa tradição, ao empregar a figura de

<sup>254</sup> “Armas e violentas guerras em ritmo grave eu me preparava para cantar.” Atenção para a construção do verso: a colocação das palavras e os sons que ecoam através delas nos fazem recordar do início da *Eneida*: *arma uirumque cano* (“as armas e o homem canto”). Assim, o jogo poético se torna mais intenso: Ovídio, de fato, induz seus leitores a pensar que os *Amores* se iniciam como um canto épico, a despeito de um suposto título. Mais à frente, demonstraremos como o epigrama inicial da segunda edição dos *Amores* fortalece ainda mais essa relação (irônica) com a epopeia virgiliana.

<sup>255</sup> Em. *Am.* I 1, 19-20: o sujeito poético ovidiano diz: *nec mihi materia est numeris leuioribus apta,/aut puer aut longas compta puella comas.* (“não me há matéria apta a ritmos mais leves,/ um menino ou menina penteada, de longas madeixas”).

Cupido como agente da poesia não elevada.<sup>256</sup> Porém, sua escolha não é banal: acreditamos que, através da figura de Cupido e da cena em que o deus lhe impõe o gênero elegíaco, o poeta consiga aludir e contrapor-se a Calímaco, o *auctor* da *recusatio*. Alude à tradição, ao indicar que sua escolha foi forçada; contrapõe-se a ela, porque *define* sua escolha, diferente daquela dos predecessores elegíacos: se Apolo alude à poesia não épica, é justo que Cupido, filho de Vênus, aluda à poesia erótica.<sup>257</sup>

Portanto, a preocupação do protagonista ovidiano com o tema, no início de *Am.* I 1, é apenas um meio irônico de desenvolver o poema, pois, ao empregar a personagem do deus-menino em função exortativa, antecipa que seu *liber* abordará temas amorosos. Se a figura de um “Apolo conselheiro” em poemas programáticos (Calímaco ou Propércio) indica uma poesia “não elevada”, em Ovídio, a epifania e a peraltice de Cupido em *Am.* I 1 (que obrigam o poeta a escrever elegias), indicam que os *Amores* tratarão de temas eróticos e jocosos.

Outro ponto merece nossa atenção na *recusatio* ovidiana dos poemas programáticos iniciais dos *Amores*: o poeta-amante canta elegias eróticas porque 1) Cupido o obrigou (*Am.* I 1, 24 e ss.); 2) através da elegia é capaz de conquistar garotas (*Am.* II 1, 33 e ss.) e 3) é necessário terminar a obra elegíaca iniciada (*Am.* III 1, 67 e ss.). Porém, em nenhum desses poemas programáticos, o poeta-amante declara possuir talento inferior, incapaz de cantar a poesia elevada. Pelo contrário: II inicia-se nos moldes da épica virgiliana (graças ao primeiro hexâmetro); II 1 rememora uma tentativa de gigantomaquia (vv. 11-6) e III 1 há uma promessa de dedicação à tragédia em um futuro não muito distante (vv. 63-70). Portanto, podemos dizer que a *recusatio* ovidiana é, de fato, diversa. Como a aparição de Apolo comporta a exortação poética (na qual a ambição sempre é condenada), Ovídio absteve-se de evocá-la (lembramos que sua *persona* elegíaca se enquadra na descrição de Quintiliano: *nimum amator ingeni sui*).<sup>258</sup> Para aludir a uma tradição que remonta a Calímaco e que é constitutiva do próprio gênero elegíaco, vimos, foi empregada a imagem de um deus que subjuga o poeta, mas não

---

<sup>256</sup> Ver: Armstrong, 2004, pp. 528-550.

<sup>257</sup> Cupido, como deus que ocasiona a paixão amorosa, era figura comum na literatura augustana. Na *Eneida* I 657 e ss., Amor, transformado no pequeno Ascânio, filho de Enéias, toma assento no regaço da rainha Dido e, com isso, inflama sua paixão pelo herói.

<sup>258</sup> Em *Inst. Orat.* X 1 88: “é um amante, desmedido, de seu próprio engenho”.

através do discurso. Esse jogo com a convenção, nos poemas programáticos, revela o tom jocoso (e tipicamente ovidiano) que estará presente ao longo dos *Amores*.<sup>259</sup>

Esses breves exemplos nos permitem mostrar que a elegia se configura como uma espécie de microcosmo completo e autossuficiente, onde a certa compactação ideológica corresponde o emprego coerente de uma retórica, isto é, *de um sistema de regras expressivas*, geralmente, ligadas a um “modelo”.

Para compreender o universo elegíaco, é indispensável superar a sugestão do tom autobiográfico e avaliar corretamente o papel da ficção, que diz respeito às convenções literárias e à reelaboração criativa. As personagens recebem uma veste literária ao entrar na cena elegíaca, que se forma a partir de um amálgama de motivos gregos e latinos. Algumas incoerências temáticas, todavia, podem ser explicadas em virtude de um *aptum*, já que cada enunciação é adaptada a uma “retórica da situação”.<sup>260</sup> Tal aspecto constitui um ponto de referência essencial, pois, através dele, é possível tecer explicações (através desse aspecto retórico) sobre diferentes versões de um mesmo tema elegíaco.

Desse modo, a relação do poeta-amante com a *puella* elegíaca, que costumava incomodar a crítica biografista por causa de sua inconstância (eram eles amantes ou casados?), pode receber melhor compreensão. Em *Am.* II 19, por exemplo, lemos os conselhos que o *poeta amator* ovidiano dá ao marido de sua amante: a jovem deve ser mais vigiada, pois um amor sem obstáculos não desperta o interesse por muito tempo.<sup>261</sup> Em *Am.* III 13, 1, por sua vez, a *puella* ovidiana é chamada de *coniux*. Ironias patentes à parte,<sup>262</sup> nós acreditamos que a condição da *puella* e da relação amorosa variam conforme o argumento em questão: para desenvolver o tema do amor proibido como algo mais excitante, era necessária uma protagonista comprometida (a

---

<sup>259</sup> Para Gildenhard e Zissos (2000, p. 75), a pose do poeta em suas *recusationes* sempre foi diversa daquela convencional: a poesia elevada nunca está além de suas habilidades poéticas. Sempre há um “fator externo” que o impede de se dedicar a tal estilo.

<sup>260</sup> Cf. William, *op. cit.*, p. 575. Embora seja uma tese interessante, o autor privilegia algumas leituras equivocadas ao longo de sua obra, sobretudo, no capítulo 8 (verdade e sinceridade, pp. 521-75): Ovídio, por exemplo, é considerado um poeta “insincero” (p. 537).

<sup>261</sup> Ver, por exemplo, o dístico inicial: *Si tibi non opus est seruata, stulte, puella, / at mihi fac serues, quo magis ipse uelim* (“Se por ti, tolo, não há necessidade de vigiar a menina, / ao menos, vigia-a por mim, para que eu a deseje mais”).

<sup>262</sup> *Am.* II 19 e *Am.* III 4 são considerados dípticos contrapostos, ou seja: os dois poemas em questão mantêm uma relação de complementaridade através da oposição de sentido. Assim, em II 19, o poeta-amante aconselha o marido a vigiar um pouco mais sua jovem esposa, para que o caso entre amantes seja mais interessante. Em III 4, o mesmo poeta-amante pede que o marido não vigie tanto a jovem, pois sua vigilância está atrapalhando o encontro dos amantes. Ver: Hardy, 1923, pp. 263-264.

amante).<sup>263</sup> Essa não seria uma exigência temática de *Am.* III 14, por exemplo: embora o *status* da jovem não seja essencial ao desenvolvimento do argumento principal (de cunho etiológico), torna-se uma referência interessante, pois o poema narra o culto da deusa Juno entre os falésios.<sup>264</sup> Portanto, certa tendência retórica, na elegia romana, não constitui apenas uma convenção entre tantas outras, mas também exercita um rigoroso controle sobre os *topoi* do gênero.

Retomando os conceitos sobre gêneros, podemos afirmar que toda obra se situa numa perspectiva comunicativa e que cada gênero postula modalidades específicas de recepção. A imagem do leitor, que se constrói de modo imanente a uma epopeia não é idêntica a que se elabora em uma poesia lírica, por exemplo. Cada gênero, portanto, possui uma maneira específica de utilizar esse sistema e de regular o jogo entre as *personae* envolvidas. Cada gênero privilegia uma ou outra função da linguagem,<sup>265</sup> segundo uma visão própria de um tema ou, ainda, de uma forma.<sup>266</sup> Questionar-se sobre os gêneros também permite construir um horizonte de expectativas próprios da recepção, o que determina, em parte, a leitura de uma obra e sua compreensão.<sup>267</sup>

---

<sup>263</sup> Cf. v. 36 e seu tom proverbial: *quod sequitur, fugio; quod fugit, ipse sequor*. (“fujo do que me persegue; o que foge de mim, persigo”).

<sup>264</sup> Juno é a patrona do matrimônio no mundo romano, ou melhor, é a deusa celebrada pelas mulheres casadas. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 260. Portanto, a menção da esposa no v. 1 serve de *incipit* para o poeta: as festividades dedicadas à deusa foram narradas porque o *poeta amator* teve a oportunidade de acompanhar sua consorte, que viajou para os Falésios para participar do culto.

<sup>265</sup> Declarações sobre poética, segundo Conte (1994b: 35), são comuns em “polêmicas literárias”. A tradição polêmica, de origem calimaquiana, requer que o poeta, ao justificar as técnicas literárias escolhidas, também ataque seus críticos, movidos pela inveja, enquanto vangloria-se como autor e prevê/almeja sucesso ainda maior. Nessa tradição, devem-se respeitar as distinções entre os gêneros e o uso apropriado de artifícios estilísticos e expressivos. É uma forma simplificada da teoria do *prepon* ou *decorum*: cada gênero possui uma “competência” própria. Assim, a ira de Aquiles deve ser cantada no hexâmetro solene de um Homero e os amores de Cidipe, no dístico elegíaco de um Calímaco.

<sup>266</sup> Ver, por exemplo, Jakobson, 1977, pp. 118-62. Consultar, em especial, p. 129; nela, o autor afirma que o “escrutínio linguístico da poesia não pode se limitar à função poética”. Assim, os gêneros poéticos implicam uma participação de outras funções verbais além da função poética dominante: a poesia épica, por exemplo, por ser centrada na terceira pessoa, coloca em destaque a função referencial da linguagem; já a lírica, orientada para a primeira pessoa, está intimamente vinculada à função emotiva.

<sup>267</sup> Para Mathieu-Catellani, *op. cit.*, p. 29, o gênero é um dos elementos mais importantes na composição do “pacto” entre autor e leitor; o título já constitui uma indicação genérica, uma pré-orientação de leitura. No entanto, o autor, conhecendo que a noção de gênero deve estar presente não somente no processo de composição de uma poesia, mas também no processo de leitura. Ou seja: escrita e leitura são orientados pela tradição genérica. O título da obra de estreia ovidiana, por exemplo, remete ao tipo de poesia composta pelo predecessor Galo; porém, o primeiro verso induz o leitor a pensar, por uma fração de segundos, que se inicia uma épica nos moldes virgilianos. Tal expectativa é novamente quebrada, quando Ovídio introduz um Cupido peralta. No mais, o próprio epigrama inicial nos fornece evidências irrefutáveis da relação (mais direta) entre poeta e leitor.

Propércio, na elegia II 19, percorre as fronteiras entre poesia elegíaca e poesia bucólica, e, assim como Virgílio na décima égloga, brinca com a expectativa do leitor:

*Etsi me inuito discedis, Cynthia, Roma,  
laetor quod sine me deuia rura coles.  
nullus erit castis iuuenis corruptor in agris,  
qui te blanditiis non sinat esse probam;  
nulla neque ante tuas orietur rixa fenestras,  
nec tibi clamatae somnus amarus erit.  
sola eris et solos spectabis, Cynthia, montis  
et pecus et finis pauperis agricolae.  
illic te nulli poterunt corrumpere ludi,  
fanaque peccatis plurima causa tuis.  
illic assidue tauros spectabis arantis,  
et uitem docta ponere falce comas;  
atque ibi rara feres inculto tura sacello,  
haedus ubi agrestis corruet ante focos;  
protinus et nuda choreas imitabere sura;  
omnia ab externo sint modo tuta uiro.  
ipse ego uenabor: iam nunc me sacra Dianae  
suscipere et Veneris ponere uota iuuat.  
incipiam captare feras et reddere pinu  
cornua et audaces ipse monere canis;  
non tamen ut uastos ausim temptare leones  
aut celer agrestis comminus ire sues.  
haec igitur mihi sit lepores audacia mollis  
excipere et structo figere auem calamo,  
qua formosa suo Clitumnus flumina luco  
integit, et niueos abluit unda boues.  
tu quotiens aliquid conabere, uita, memento  
uenturum paucis me tibi Luciferis.  
hic me nec solae poterunt auertere siluae,  
nec uaga muscosis flumina fusa iugis,  
quin ego in assidua mutem tua nomina lingua:  
absenti nemo non nocuisse uelit.*

Ainda que deixes Roma contra minha vontade, Cíntia,  
fico contente que, sem mim, cultives campos longínquos.  
Não haverá, nos castos campos, um jovem sedutor  
que, com blandícias não te permita permanecer proba;  
nenhuma disputa surgirá debaixo de tuas janelas,  
nem terás um sono penoso por causa dos clamores.  
Estarás só, Cíntia, e só admirarás os montes solitários,  
as fronteiras e o rebanho de um pobre lavrador.

Lá, nenhum divertimento ou cerimônia, causas mais frequentes de teus erros, poderão te corromper.	10
Lá verás touros que aram sem cessar, e a vide que, sob a douta foice, deita suas melenas; para lá levarás um pouco de incenso em saquinhos desornados, onde um cabritinho tombará diante do fogo agreste; logo, com pernas nuas, imitarás danças	15
caso os rituais sejam protegidos de homens estranhos. Eu mesmo caçarei: agora me vale o culto de Diana observar e abandonar os ritos de Vênus. Começarei a perseguir feras, a ofertar chifres em pinheiros e a adestrar, eu mesmo, cães audazes;	20
entretanto, não ousaria desafiar imensos leões ou, ligeiro, ir de encontro a javalis selvagens. Que eu tenha audácia para capturar lebres delicadas e para trespassar aves com flechas talhadas, onde Clitumno, em seu bosque sagrado, formosos rios	25
assombra e a onda lava níveos bois. Tu, minha vida, todas as vezes que tentares algo, lembra-te que irei até ti dentro de poucos dias. Então, nem selvas solitárias poderão me desviar, nem rios errantes, que transbordam por montes de musgos,	30
mas que eu, em voz constante, sempre varie teu nome: que ninguém queira prejudicar-me enquanto ausente.	

A dimensão “metaliterária” da elegia, ou seja, o fato de que o discurso tenha como objeto a qualidade literária específica do próprio discurso, uma codificação precisa e própria, dentro da linguagem da literatura, permite que ela se realize como uma exploração dos confins de um gênero poético, de traços que – limítrofes a outros traços, de outros gêneros – são, por conta disso, distintivos: os diversos gêneros de uma cultura literária podem ser definidos, cada um em relação a cada outro, em suas relações recíprocas e sistemáticas.<sup>268</sup> A exploração realizada por Propércio, por exemplo, não deseja confundir duas poéticas, mas distingui-las. Deriva, disso, uma ampla consciência das formas (elegíacas e bucólicas) e possíveis formulações de uma poética elegíaca ou mesmo properciana.<sup>269</sup>

<sup>268</sup> Conte, 1984, pp. 38-42.

<sup>269</sup> A discussão metapoética que essa confluência genérica permite abordar será desenvolvida no próximo capítulo. Em suma: a forma como cada poeta elegíaco manipula *materiae* de outros gêneros (explícita ou implicitamente) revela, ainda que de forma muito sutil, sua maneira de construir elegias, ou seja, sua *ars scribendi* elegíaca. Mostraremos que, em Ovídio, nos *Amores*, essa técnica é mais explícita.

Para Cairns, a questão dos gêneros literários deve ser abordada por uma perspectiva conteudística; os poemas antigos não devem ser interpretados individualmente, mas como membros de *classes de literatura* (ênfase nossa): “Gêneros, nesse sentido, não são classificações da literatura em termos de forma, como épica, lírica, elegia ou epístola, mas classificações em termos de conteúdo”.<sup>270</sup> Por exemplo: o que se costuma chamar usualmente de *topos*, tópica ou lugar-comum, como o *propemptikon* ou o *paraclausithyron*, o autor considera como gênero.

*Paraclausithyron*, segundo Copley,<sup>271</sup> não é uma forma literária como o soneto ou o *rondeau*. Pode aparecer em qualquer gênero que tenha o amor como tema: lírica, idílio, epigrama, elegia, pastoral, comédia ou mimo. É um motivo ou tema<sup>272</sup> e, portanto, está sujeito a variações de tratamento, *pois depende do gênero em que é empregado ou do estilo do poeta que o emprega*. Pode ser longo (como na elegia) ou breve (como no epigrama). É difícil precisar como o tema tenha entrado na literatura romana. Também não se sabe em qual forma literária apareceu pela primeira vez e qual autor trabalhou o tema primeiro. Mas, uma vez estabelecida, essa tópica gozou de grande popularidade e por muito tempo. Provavelmente, os romanos associaram o tema a algum hábito próprio: se literário ou social, não se sabe; enfim, os romanos possivelmente reconheceram algo familiar no tema.<sup>273</sup> A personificação da porta se tornou uma característica tipicamente romana. A importância central da porta é o traço mais significativo do *paraclausithyron* plautino. Desde então, o tema começa a se relacionar com outro, o do *furtivus amor*: a jovem não é livre para se relacionar com quem quiser, mas é escrava de um *leno*, que

---

<sup>270</sup> *Generic composition*, 1972, p. 6.

<sup>271</sup> O autor estudou o tema detalhadamente. Ver: 1956, pp. 70-140.

<sup>272</sup> Cf. Copley, *op. cit.*, p. 1.

<sup>273</sup> Cf. Copley, *op. cit.*, p. 28. É interessante lembrar que Jano (*Ianus*) é um dos mais antigos e cultuados deuses do panteão romano. É representado com dois rostos que se opõem, um olhando para a frente, o outro, para trás. As lendas sobre Jano são unicamente romanas e ligadas às das origens da cidade. Cf. Grimal, *op. cit.*, pp. 258 e ss. Quando Ovídio, nos versos finais de *Am.* I 8, reconhece que a porta é *duplex*, evoca essa imagem dupla do deus. O referido trecho será analisado logo à frente.

toma tais decisões. Por isso, a jovem é submetida à vigilância de um *ianitor* ou *custos*.<sup>274</sup> Ovídio destaca a personagem em *Am.* I 6 (cf. vv. 1-4).<sup>275</sup>

*Ianitor (indignum) dura religate catena,  
difficilem moto cardine pande forem.  
quod precor exiguum est: aditu fac ianua paruo  
obliquum capiat semiadaperta latus.*

Guardião, atado a duros grilhões (que infâmia!),  
movido o gonzo, abre parte da infranqueável porta.  
O que peço é pouco; faz com que a porta semiaberta,  
de limitado acesso, receba um corpo oblíquo.

Em alguns casos, além do *ianitor* (ou *custos*) há outras barreiras a serem vencidas. Às vezes, a jovem é casada e há, portanto, elementos legais que a impedem, além da porta trancada. Outras vezes, se não é casada, há um homem com quem mantém “laços matrimoniais”, com uma espécie de *coniunx*. Uma variação sobre o tema pode ser lida em *Am.* II 19, 21-4: o poeta-amante tenta persuadir o marido (*maritus*, em II 19, 51) a reforçar a guarda da jovem, para que o obstáculo torne a relação mais excitante. Ovídio, diferentemente de alguns predecessores, expõe o valor positivo que a porta fechada e a rejeição do amante possuem para a relação e, conseqüentemente, para a poesia elegíaca.<sup>276</sup>

*et sine me ante tuos proiectum in limine postes  
longa pruinosa frigora nocte pati.  
sic mihi durat amor longosque adolescit in annos:  
hoc iuuat, haec animi sunt alimenta mei.*

e permita que eu, prostrado ante o limiar de tuas portas,  
sofra o interminável frio de uma noite gelada.

---

<sup>274</sup> Cf. Copley, *op. cit.*, p. 36. Na p. 168, n. 2, o autor chama a atenção do leitor para uma diferença fundamental entre as personagens. Em *Am.* I 6, o *ianitor* carrega consigo uma série de associações éticas, pessoais e “psicológicas” inerentes à própria porta. O *custos* da comédia, por sua vez, é uma personagem simples e corruptível. A porta é um elemento secundário em *Am.* I 6, uma espécie de assistente do guardião (ver v. 76, por exemplo). Contudo, Yardley, *op. cit.*, p. 156, n. 42, considera que o motivo (porta como “cúmplice” do escravo) sofreu uma clara influência de Plauto, *Asin.* 386. Segundo o autor, o v. 76 contém o único registro de *conseruare* na elegia latina. O termo é recorrente em Plauto e Terêncio, o que, acredita, reforça sua hipótese de influxos cômicos na elegia latina.

<sup>275</sup> Cf. Cairns *op. cit.*, p. 225 e ss.

<sup>276</sup> Segundo Copley, *op. cit.*, pp. 70 e ss., a porta fechada simboliza a esperança de Tibulo (como em II 6, 11-4) e a fidelidade incorruptível de Propércio (como em II 9, 41-4). Nos dois elegíacos, *clausae fores* representa a totalidade do amor. Vencer a porta é a conquista maior do poeta-amante. Em *Am.* II 12, 3, o *amator* rejubila por ter sobrepujado seus maiores inimigos (marido, guardião e porta trancada). Como prêmio, tem a amada entre seus braços.

Assim, meu amor perdura e aumenta ao longo dos anos:  
isso me agrada, esses são os alimentos da minha alma.

Em outras situações, o guardião da jovem é uma mulher mais velha e experiente no amor. Em *Curculio*, de Plauto, vemos Leena, uma velha guardiã (v. 77), cuja credibilidade para o cargo é colocada em risco por causa do vício da bebida (vv. 79-80). Assim como a porta, a *lena* é uma barreira entre amantes a ser vencida:<sup>277</sup> a porta pode ser derrubada (ou simplesmente, aberta) e a alcoviteira pode ser conquistada através da persuasão. Sabemos que *Am. I 6*, poema que reelabora os temas da *paraclausithyron* e do *exclusus amator*, é considerado inovador pelo fato de ter trazido à cena um interlocutor humano;<sup>278</sup> porém, na peça plautina citada, o comportamento do protagonista merece atenção pela sua originalidade: um jovem apaixonado, Fédromo, dirige-se à porta do rufião (v. 33), mas com a clara intenção de persuadir a velha e beberrona guardiã (v. 77), a fim de poder ter acesso à jovem amada sem desembolsar uma moeda sequer (vv. 142 e ss.). O plano para convencer a velha vai além das palavras costumeiras: ao sentir o cheiro do vinho derramado à soleira, ela surgirá e abrirá a porta (vv. 79 e ss.).<sup>279</sup> O escravo Palinuro, cúmplice do *adulescens*, debocha da situação, dando-lhe um tom ainda mais irônico (vv. 87 e ss.):

**Phaedromus.** *Sequere hac, Palinure, me ad fores, fi mi obsequens.*

**Palinurus.** *Ita faciam. Phaed.* *Agite bibite, festiuae fores;  
potate, fite mihi uolentes propitiae.*

**Pal.** *Voltisne oliuas [aut] pulpamentum [aut] capparim?* 90

**Phaed.** *Exsuscite uostram huc custodem mihi.*

**Pal.** *Profundis uinum: quae te res agitant? Phaed.* *Sine.  
uiden ut aperiuntur aedes festiuissumae?*

*num muttit cardo? est lepidus. Pal.* *Quin das sauium?*

**Phaed.** *Tace, occultemus lumen et uocem. Pal.* *Licet.* 95

**Fédromo:** Me siga por aqui, Palinuro, até a porta. Me faça esse favor.

**Palinuro:** Claro!

<sup>277</sup> Cf. Copley, *op. cit.*, p. 39. Propércio IV 5 não desenvolve o tema da *paraclausithyron*, mas mostra a *lena* como um obstáculo para a relação.

<sup>278</sup> Até então, o poeta-amante elegíaco dirigia seu discurso e seus lamentos à porta. Cf., por exemplo, Prop. I 18, 24: *[curas] quae solum tacitis cognita sunt foribus* (“elas [as preocupações] são conhecidas apenas pelas portas mudas”).

<sup>279</sup> Para a importância do *limen* entre os elegíacos, cf. Copley, *op. cit.*, p. 74. Segundo o autor, a soleira simboliza a própria atitude elegíaca: é à soleira que o amante passa a noite em vigília, é ali que deixa oferendas – lágrimas, versos e guirlandas, testemunhos de sua fidelidade e perseverança.

F: Eia, bebe, porta bendita; embriaga-te, e sê sempre benévola e propícia.  
P: Não quer uma azeitona, ou uma carninha, ou uma alcaparra? 90  
F: Desperta a tua guardiã e traze-a até mim.  
P: Você está derramando muito vinho: o que se passa na sua cabeça?  
F: Me deixe. Não vê como essa bendita porta se abre? Ou como a dobradiça se move? É um encanto!  
P: Por que não dá um beijinho nela?  
F: Cale a boca. Vamos esconder a luz e ficar quietos.  
P: Como quiser. 95

Diversamente dos predecessores (e dos sucessores augustanos), o discurso de Plauto possui um alvo e uma finalidade: não se apresenta como um simples lamento entoado num momento de frustração e impotência diante da porta da amada. *Am.* I 6, nesse aspecto, retoma certa característica plautina,<sup>280</sup> sobretudo, ao demonstrar que o discurso do amante, dirigido ao guardião, possui um propósito.<sup>281</sup> Nos elegíacos, em geral, o canto configura-se como lamento dado aos ventos, pois é incapaz de abrandar a decisão da *dura puella*.<sup>282</sup> Na verdade, a porta é uma metáfora da própria amada. É o que nos diz o eu-elegíaco de Propércio em I 16, 17-44, poema dedicado inteiramente ao tema, repleto de lugares-comuns:

*“ianua uel domina penitus crudelior ipsa,  
quid mihi tam duris clausa taces foribus?  
cur numquam reserata meos admittis amores,  
nescia furtiuas reddere mota preces?  
nullane finis erit nostro concessa dolori,  
turpis et in tepido limine somnus erit?”* 20

<sup>280</sup> Contudo, muitos autores não acreditam que a comédia romana tenha servido de “fonte” direta para a elegia latina (entre eles, Day, *op. cit.*, pp. 85-101). Vale ressaltar que a personagem da *lena*, presente nos dois gêneros, com características semelhantes, comprova certo grau de confluência. No entanto, não é possível precisar os influxos cômicos (gregos ou latinos) na elegia augustana. Sobre o vocabulário “cômico” de *Am.* I 6 e I 8, ver Yardley, 1987, pp. 179-89. Cumpre notar uma importante “semelhança” entre a comédia plautina e a elegia ovidiana: a peça possui uma espécie de serenata cantada pelo jovem apaixonado (vv. 147 e ss.); o verso *tempora noctis eunt; excute poste seram*, de *Am.* I 6, funciona como uma espécie de refrão (vv. 24; 32; 40; 48; 56) e alguns autores (entre eles, Socas, em nota à tradução do poema) argumentam que a elegia aluda, assim, a uma serenata.

<sup>281</sup> Muitas vezes, na tentativa de obter sucesso em sua investida, o discurso do amante tenta persuadir o guardião através do argumento da “utilidade”: permitir a entrada do *exclusus amator* (*Am.* I 6, 25-6) ou favorecer o encontro dos amantes (*Am.* II 2, 9-10 e 15-6) pode contribuir para a libertação do escravo. Segundo Yardley, *op. cit.*, p. 183, na comédia, o *adulescens* também tenta convencer o escravo a ajudá-lo, prometendo, em troca, a liberdade. Para o autor, é natural que o *exclusus amator*, diferentemente do *adulescens*, tente persuadir o escravo alheio, pois é uma exigência do tema na elegia.

<sup>282</sup> Ver, por exemplo, Tibulo II 6, 11-2: *magna loquor; sed magnifice mihi uerba locuto/ excutiunt clausae fortia uerba fores* (“Pronuncio grandes palavras; mas, após ter pronunciado palavras pomposamente/ as portas fechadas repeliram as palavras fortes”).

*me mediae noctes, me sidera prona iacentem,  
 frigidaque Eoo me dolet aura gelu:  
 tu sola humanos numquam miserata dolores 25  
 respondes tacitis mutua cardinibus.  
 o utinam traiecta caua mea uocula rima  
 percussas dominae uertat in auriculas!  
 sit licet et saxo patientior illa Sicano,  
 sit licet et ferro durior et chalybe, 30  
 non tamen illa suos poterit compescere ocellos,  
 surget et inuitis spiritus in lacrimis.  
 nunc iacet alterius felici nixa lacerto,  
 at mea nocturno uerba cadunt Zephyro.  
 sed tu sola mei, tu maxima causa doloris, 35  
 uicta meis numquam, ianua, muneribus,  
 te non ulla meae laesit petulantia linguae;  
 quae solet firato dicere tota loco†,  
 ut me tam longa raucum patiare querela  
 sollicitas triuio peruigilare moras? 40  
 at tibi saepe nouo deduxi carmina uersu,  
 osculaque impressis nixa dedi gradibus.  
 ante tuos quotiens uerti me, perfida, postis,  
 debitaque occultis uota tuli manibus!”*

Ó porta, muito mais cruel que sua própria senhora,  
 por que calas, para mim encerrada em tão duros batentes?  
 Por que, aberta, nunca admites meus amores,  
 e não sabes, comovida, transmitir minhas preces furtivas? 20  
 Nunca será concedido um fim à nossa dor,  
 sempre provarei sono vergonhoso junto a teu umbral indiferente?  
 a noite alta, os astros pendentes e os ventos resfriados  
 pela gélida Aurora se apiedam de mim, aqui deitado:  
 apenas tu nunca te condóis com as misérias humanas 25  
 e, de tua parte, respondes através de dobradiças mudas.  
 Ó, que a fenda profunda meu murmúrio possa atravessar  
 e tocar os ouvidos da senhora!  
 é lícito que ela seja mais tenaz que a rocha sicana,  
 é lícito que ela seja mais dura que o ferro temperado, 30  
 entretanto, ela não poderá conter seus olhos,  
 e um suspiro surgirá entre lágrimas incontroláveis.  
 Agora repousa, enlaçada pelos felizes braços de um outro,  
 e minhas palavras se perdem pelo Zéfiro noturno.  
 Mas tu, somente tu és a causa máxima de minha dor, 35  
 ó porta, jamais vencida pelas minhas ofertas,  
 não te ofendeu nenhuma petulância de minha língua,  
 que costuma dizer de tudo em momentos de ira,

para que permitas que eu vele na encruzilhada,  
rouco pelos longos lamentos, em angustiosa espera.  
Muitas vezes, a ti compus poemas em novos versos,  
e beijos empenhados deixei entre tuas grades cerradas.  
Quantas vezes, ó pérfida, voltei-me à tua soleira  
e depusitei as devidas oferendas com gestos discretos!”

40

O poema é o relato da porta da amante. Embora o discurso da própria porta seja comum na poesia amorosa precedente (Catulo 67, 9 e ss., por exemplo), a novidade deste poema está na reprodução, *ipsis litteris*, da fala de um dos amantes da *puella*. Além disso, nesta temática, é original a oposição entre o passado da porta, glorioso, e o seu presente, vergonhoso (vv. 1-16 e 45-8).<sup>283</sup> Podemos ver como, em geral, o tom elegíaco properciano difere daquele plautino. Ovídio, como nós poderemos ver a seguir, é capaz de combinar elementos elegíacos e cômicos.<sup>284</sup>

A *lena*, velha e alcoólatra, e a porta, por exemplo, são elementos que estão presentes no *Curculio* de Plauto e em *Am.* I 8 e I 6, respectivamente.<sup>285</sup> O poema é considerado outra inovação de Ovídio, embora o tema da *paraclausithyron* não esteja evidente. Neste caso, veremos que, na verdade, há uma subversão das tradições elegíacas: é a velha quem assume o discurso (*erotodidaxis*) e tenta persuadir seu interlocutor (a *puella*). A porta, por sua vez, traz auxílio ao amante: escondido por ela (v. 21), o *amator* consegue ouvir os maus conselhos (*eloquio nocente*, v. 20) que a maléfica Dípsade (vv. 1-19) dá à jovem inocente (*thalamos pudicos*, v. 19 e *pudor*, vv. 35-6), a fim de persuadi-la a prostituir-se (vv. 34). O elemento, que configura um obstáculo na tradição elegíaca, auxilia os amantes nesta ocasião: *me duplices occulere fores* (“as folhas duplas de uma porta me ocultaram”). Acreditamos que o ardil ovidiano revela-se justamente no engenhoso emprego do adjetivo *duplex*: neste contexto, faz menção a uma porta de duas folhas<sup>286</sup> e alude a certa “duplicidade”, típica de seu “caráter”. Ou seja, para o poeta-amante, a porta é um elemento ambíguo, capaz de impedir ou auxiliar o

<sup>283</sup> Cf. nota introdutória de Gazich (R. In: Properzio. *Elegie*. Milano: Mondadori, 1993), p. 263-4.

<sup>284</sup> Canter (1920, p. 365) e Copley (*op. cit.*, pp. 139-40) acreditam que o tema alcançou o ápice em Ovídio: os elegíacos exauriram a matéria, a ponto de não permitirem mais novas elaborações criativas.

<sup>285</sup> Em seu artigo, Myers (1996, pp. 1-21) analisa os poemas em que a personagem da alcoviteira ganha destaque como, por exemplo, Tibulo I 5 e II 6, Propércio IV 5 e Ovídio, *Amores* I 8.

<sup>286</sup> McKeown, em seu comentário aos poemas do livro I dos *Amores* (p. 212), declara que o adjetivo *duplex* não pode ser encontrado em nenhuma outra obra latina como epíteto para *foris*. Em *Am.* I 6, 2, Ovídio emprega a forma singular *forem* para indicar a abertura de uma das duas folhas da porta.

*amator*, dependendo da situação.<sup>287</sup> A sua sombra, percebida junto à porta, revela seu esconderijo e leva ao desfecho do poema (vv. 109 e ss.): as agressões e as maldições proferidas pelo amante não nos permitem saber se a jovem aceitou as propostas da velha.<sup>288</sup> Porém, terminamos nossa leitura com a impressão de que o poeta-amante conseguiu afastar a jovem, ainda que momentaneamente, das perversões da *lena*. Podemos afirmar que o eu-elegíaco obteve uma breve e pequena vitória sobre a velha alcoviteira.

Portanto, podemos inferir que, se em *Am. I 6* as *clausae fores* (e seu guardião) atrapalham o poeta-amante, em *Am. I 8*, de certa forma, a porta traz um auxílio contra a *lena*, personagem que, na tradição, figura como a experiente guardiã da jovem. Através das *fores*, foi possível apreender as artimanhas discursivas da velha (mais tarde, o próprio poeta-amante será um *praeceptor amoris*!) e afastar a amada das tentações.<sup>289</sup> A forma como Ovídio reelabora os temas convencionais da “porta fechada” e do “amante rejeitado” é peculiar, pois retoma itens

<sup>287</sup> O adjetivo *duplices* é empregado em *Am. I 12*, 27-8 neste exato sentido: *ergo ego uos rebus duplices pro nomine sensi:/auspicii numerus non erat ipse boni* (“Eu, pelo vosso nome, naquela situação percebi vossa duplicidade: o próprio número não era de bom auspício”). Se pensarmos que as qualidades da porta se estendem ao *ianitor* de *Am. I 6*, então a personagem também é “dupla”: dependendo da ocasião, o escravo pode ajudar ou atrapalhar os amantes (cf. *Am. III 1*, 55-6 e *Am. II 2-3*). A comédia nos ensina que os escravos são, como personagens, corruptíveis.

<sup>288</sup> Se considerarmos uma interpretação “linear” da obra, como faz Barsby (em comentário à tradução dos poemas do livro I dos *Amores*, pp. 115-27), *Am. I 10* nos indica que a jovem seguiu os conselhos da *lena*: o poeta-amante imaginava que sua *puella* era inocente como as heroínas da mitologia, mas encontra-se decepcionado por ter percebido a ganância da jovem (vv. 1-12).

<sup>289</sup> Para a importância da porta (e do amante excluído) no amor e na poesia amorosa, ver *Fastos IV*, 107-14:

*prima feros habitus homini detraxit: ab illa  
uenerunt cultus mundaque cura sui.  
primus amans carmen uigilatum nocte negata  
dicitur ad clausas concinuisse fores, 110  
eloquiumque fuit duram exorare puellam,  
proque sua causa quisque disertus erat.*

Ela foi a primeira a tolher hábitos ferozes dos homens:  
dela provieram a elegância e o asseio de si próprio.  
Dizem que o primeiro a cantar uma serenata à porta fechada  
foi um amante, por causa de uma noite negada, 110  
e foi a eloquência a aplacar a dura jovem,  
e cada um, em prol de sua causa, era persuasivo.

Em *Am. III 1*, 40 e ss., a Elegia, personificada, define-se e contrapõe-se à Tragédia através de várias imagens vinculadas à porta. Por exemplo: v. 40: “vosso palácio excede minha humilde porta” (*obruit exiguas regia uestra fores*); v. 45-6: “a porta, que tu não consegues abrir com o duro coturno, é franqueada pela minha meiguice” (*quam tu non poteris duro reserare cothurno, haec est blanditiis ianua laxa meis*); v. 49-50: “[...] comigo, Corina aprendeu a corromper a fidelidade de uma porta trancada” (*per me [...] Corinna/liminis astricti sollicitare fidem*); v. 53: “quantas vezes pendi, afixada em duras portas” (*uel quotiens foribus duris infixam pependi*).

fundamentais da tradição elegíaca e os combina com elementos cômicos, como a personagem da *lena* velha e alcoólatra.<sup>290</sup> Outros versos indicam que a comédia está mais presente nessas elegias ovidianas do que se costuma supor: em *Curculio* 93, o barulho das dobradiças indica que a porta está sendo aberta pela velha, ou seja, sinaliza um possível sucesso do amante. Em *Am.* I 6, Ovídio combina esta cena com outra, presente em Propércio I 16, 34: o vento que carrega as palavras do amante, nos vv. 41-2, também o engana, nos vv. 51-2 (o som que ouve não é causado pelo movimento das dobradiças, mas pela passagem do vento). Para Yardley,<sup>291</sup> as entradas cômicas são prenunciadas pelo ruído das dobradiças em movimento. Ovídio, em *Am.* I 6, 49-50, acredita escutar o barulho, mas alimenta esperanças em vão, pois o tema principal do poema é o da porta fechada e, a despeito dos diálogos com a comédia, é assim que a porta deve permanecer. O guardião não aparece para satisfazer-lhe o pedido. Plauto, também em *Curculio* 77, joga com o nome da guardiã, que alude ao próprio termo *lena*: *nomen leaena est* (“seu nome é Leena”). Em *Am.* I 8, 1-4, Ovídio também brinca com o nome de sua protagonista:

*est quaedam (quicumque uolet cognoscere lenam,  
audiat) est quaedam nomine Dipsas anus.  
ex re nomen habet: nigri non illa parentem/  
Memnonis in roseis sobria uidit equis.*

Há uma certa velha (todo aquele que queira  
conhecer uma alcoviteira, ouça) de nome Dípsade.  
Ela tira seu nome dos fatos: sóbria, ela não viu  
a mão do negro Mêmnon em seus rosados corcéis.

Vemos, portanto, que o nome das personagens não é, de forma alguma, banal e que a reelaboração da matéria, conjugada com elementos cômicos, não é fortuita.<sup>292</sup> O tema do *paraclausithyron* também recebe um novo tratamento em *Am.* III 6: um rio que separa os

<sup>290</sup> Suter (1989, pp. 15-7), afirma que *Am.* I 8 faz uso da imagem da Elegia como *lena*. A relação é estabelecida no início do livro III, em I, 43-4. Essa imagem, em I 8, opera em dois níveis: na narrativa do poema, Dípsade desempenha a função de *lena* para a *puella*; através dela, a *persona* de Ovídio e sua elegia estão desempenhando a mesma função para qualquer *puella* que ler o poema. O poeta-amante assume que ele e sua obra desempenham função de *leno* em III 12, 11. Ferguson, (1978, p. 126), comenta que “[...] muito do que Dípsade diz à jovem é aquilo que o próprio poeta gostaria de dizer”.

<sup>291</sup> *Op. cit.*, p. 184. Ver também as comédias plautinas, como, por exemplo, *Cas.* 161 e 813 e *Bacch.* 234 e 610.

<sup>292</sup> Yardley, *op. cit.*, pp. 183-6, lista algumas “presenças” cômicas em *Am.* I 6, sobretudo, plautinas. Sobre elementos cômicos em *Am.* I 8, ver McKeown, 1989, pp. 198-9. Copley, *op. cit.*, pp. 130-40, não considera possíveis influências cômicas em *Am.* I 6, mas trata o poema como “obra de um poeta incapaz de ver o tema como um veículo poético sério” (p. 134).

amantes.<sup>293</sup> Ovídio aproveita o tema para incrustar narrações de mitos que envolvem os amores de rios, humanos e deuses, numa trajetória que nos faz recordar do elemento mitológico das elegias de Propércio. Embora o diálogo com a comédia não seja abundante e evidente como em *Am. I 6* ou *Am. I 8*, *Am. III 6*, chama a atenção pela forma como desenvolve sua argumentação, seguindo “fórmulas” presentes em vários poemas dos *Amores*. Vejamos.

Assim como *Am. I 6*, *I 11*, *I 13*, *II 8* e *II 3*, *Am. III 6* traz um exórdio no dístico inicial, através do qual o poeta-amante pretende conquistar a simpatia do interlocutor (*captatio benevolentiae*). Em apenas dois versos, podemos conhecer o tema, a situação, o interlocutor e o pedido do amante. Em *Am. I 6*, tomamos conhecimento de um porteiro preso a uma porta trancada e do poeta-amante que, rejeitado, pede-lhe para abri-la: “Guardião, atado a duros grilhões (que infâmia!)/ movido o gonzo, abre parte da infranqueável porta”. Em *III 6*, o mesmo poeta-amante pede a um rio para que detenha suas águas, a fim de que ele possa atravessá-lo e encontrar sua *puella*: “rio de margens limosas, coberto de caniços/ corro para minha senhora: detém tuas águas um momento”.<sup>294</sup> Segundo Olstein,<sup>295</sup> o discurso empregado para persuadir o interlocutor (o guardião em *Am. I 6* e o rio em *Am. III 6*, por exemplo) são *blanditiae* que, não surtindo o efeito esperado (a abertura da porta e a diminuição da correnteza, respectivamente), transformam-se em *iurgia*, insultos, ameaças e imprecações, proferidas no final de cada poema. Em *Am. I 8*, 110-4, o poeta-amante adota a mesma postura final, embora o “discurso persuasivo” não tenha sido proferido por ele, mas pela *lena*:

*at nostrae uix se continuere manus  
quin albam raramque comam lacrimosaque uino  
lumina rugosas distraherentque genas.  
di tibi dent nullosque Lares inopemque senectam,  
et longas hiemes perpetuamque sitim!*  
mas minhas mãos a custo se detiveram e não agarraram  
os cabelos brancos raros, os olhos lacrimosos  
pelo vinho e suas faces rugosas.  
Que os deuses te deem lar algum, uma velhice ingente,  
longos invernos e uma sede perpétua!<sup>296</sup>

<sup>293</sup> Para Hardie (2002, pp. 138-142), o mar que constitui um obstáculo à união dos amantes (Leandro e Hero), na carta XVIII-XIX das *Heroides*, é uma das muitas variações ovidianas sobre o tema da *paraclausithyron*.

<sup>294</sup> *Amnis harundinibus limosas obsite ripas,/ad dominam propero: siste parumper aquas.*

<sup>295</sup> Olstein, 1973, pp. 196-210.

<sup>296</sup> Em *Am. II 2*, o poeta-amante tenta persuadir o *custos* Bagoa de várias formas. Vendo seu fracasso, dedica os 18 versos de *Am. II 3* a ameaças, insultos e imprecações contra o servo da amada.

Em *Am. I 6*, 73-4, lemos: *lente nec admisso turpis amante, uale./uos quoque, crudeles rigido cum limine postes/duraque conseruae ligna, ualete, fores* (“tu, insensível e infame pelo amante não acolhido, adeus./ E vós também, cruéis portais de rígidos umbrais/ e portas de duro lenho, amigas de cárcere, adeus”). Já *Am. III 6*, 87-106 parece combinar os insultos finais de *Am. I 6* com as maldições de *Am. I 8*:

*quid mecum, furiose, tibi? quid mutua differs  
gaudia? quid coeptum, rustice, rumpis iter?  
quid? si legitimum flueres, si nobile flumen,  
si tibi per terras maxima fama foret? 90  
nomen habes nullum, riuis collecte caducis,  
nec tibi sunt fontes nec tibi certa domus:  
fontis habes instar pluuiamque niuesque solutas  
quas tibi diuitias pigra ministrat hiems.  
aut lutulentus agis brumali tempore cursus 95  
aut premis arentem puluerulentus humum.  
quis te tum potuit sitiens haurire uiator?  
quis dixit grata uoce ‘perennis eas’?  
damnosus pecori curris, damnosior agris:  
forsitan haec alios, me mea damna mouent. 100  
huic ego uae demens narrabam fluminum amores?  
iactasse indigne nomina tanta pudet.  
nescio quem hunc spectans Acheloon et Inachon amnem  
et potui nomen, Nile, referre tuum?  
at tibi pro meritis, opto, non candide torrens, 105  
sint rapidi soles siccaque semper hiems.*

O que tens contra mim, ó furioso? Por que retardas prazeres  
recíprocos? Por que, rude, impedes um trajeto começado?  
Se fluíesses, de fato, se fosses um rio nobre e se  
tivesses grande fama pela terra, o que aconteceria? 90  
Não tens nome algum, recolhedor de regatos caducos,  
tu não tens nascente, nem leito certo tens:  
como nascente, tens a chuva e a neva derretida,  
riquezas que o tardo inverno te oferece.  
Ou escorres, lutulento, durante a estação das brumas 95  
ou, polvoroso, recobres o solo ressequido.  
Qual viajante sedento pôde, então, sorver tuas águas?  
Quem te disse “que assim fluas eternamente” em grata voz?  
Teu curso prejudica rebanhos, prejudica ainda mais os campos:  
talvez a outros comovam estes danos; a mim, os meus. 100

Eu, louco, ai!, narrava amores de rios para este aqui?  
Envergonha-me ter proferido grandes nomes em vão.  
Contemplando este rio sem fama, fui capaz de recordar  
Aqueloo e Ínaco e teu nome, Nilo?  
Mas por teus méritos, impura torrente, desejo que,  
para ti, haja sóis violentos e invernos sempre secos.

105

Através desses breves exemplos, podemos perceber como Ovídio, através da *uariatio*, conseguiu entrelaçar três poemas bem diversos entre si: vimos que, em *Am.* I 6 e *Am.* I 8, personagens e situações típicas da comédia e da elegia são evocadas, variando conforme o contexto específico de cada poema. *Am.* III 6 combina, de forma inovadora, o tema dos amantes separados por um obstáculo (vv. 1-8), o lamento do poeta-amante diante de tal restrição (vv. 9-22.), uma argumentação refinada a fim de persuadir o interlocutor (vv. 23-86) que, não obtendo sucesso,<sup>297</sup> transforma-se em imprecação e ameaça (vv. 87-106). Enfim, vemos como Ovídio reelabora certos *tópoi* (como o *seruitium amoris*, o *paraclausithyron* e o *exclusus amator*), presentes em diversos gêneros, para criar sua poética elegíaca. Dentro de uma perspectiva tão alusiva e ampla, a teoria de Cairns mostra muitos pontos sensíveis, como demonstraremos a seguir.

Na visão do autor, cada gênero pode ser pensado como um conjunto de elementos primários ou logicamente necessários, os quais, num processo de combinação, distinguem o gênero em questão de todos os outros. No do *propemptikon*, por exemplo, os elementos primários são: aquele que parte, aquele que fica e se despede e a relação de afeto entre ambos, que motiva o canto de despedida. Esses elementos primários estarão presentes em todo exemplo do gênero, de forma explícita ou implícita. Isso porque o público antigo, reconhecendo tais elementos primários, sabia a qual gênero o poema (ou discurso) pertencia.

O *propemptikon* é um poema de despedida e/ou desejo de boa-viagem.<sup>298</sup> Uma de suas formas, em especial, merece nossa atenção: no *schetliamos propemptikon*, o poeta emprega

---

<sup>297</sup> Para Olstein, *op. cit.*, p. 211, é irônico, em *Am.* I 13 (suasória a Aurora) e *Am.* III 6, o fato de o interlocutor ser um fenômeno natural, o que impõe uma impossibilidade *real* ao sucesso discursivo do amante; da mesma forma a porta, um ser inanimado, era incapaz de responder às súplicas dos sucessores elegíacos. Contudo, Ovídio brinca com a tradição elegíaca: nos predecessores, havia a possibilidade de a jovem escutar as palavras dirigidas à porta e se comover, aceitando o amante (lembramos a estratégia do *adulescens* Fédromo no *Curculio* de Plauto). Mas Ovídio, ao escolher esses fenômenos naturais como interlocutores, coloca uma dificuldade insolúvel, pois seu sucesso depende, exclusivamente, da resposta de um interlocutor tão mudo e impassível quanto os umbrais da própria porta.

<sup>298</sup> Cf. Yardley, 1979, pp. 183-8.

lamentos e protestos, a fim de convencer seu interlocutor, que está partindo, a desistir da viagem e permanecer. Como vimos, a elegia é um gênero caracterizado pelas lamentações (a *querimonia*, mencionada por Horácio no v. 75 de sua *Ars*): portanto, não é surpreendente o fato de a elegia romana ter se apropriado, a sua maneira, dessa forma poética, dedicada à despedida; os lamentos, antes dirigidos a amigos ou parentes que partiam para terras insólitas, em Propércio ou Ovídio, são devotados à *puella*, que (geralmente) parte por causa de um rival rico (*diues amator*) do poeta-amante.

Na oitava elegia do primeiro livro de Propércio, podemos ler um poema que combina diversos elementos elegíacos em uma forma de *propemptikon*: o protagonista se lamenta para a amada, porque ela, ignorando seus sentimentos, decidiu partir por um mar revolto, rumo a uma terra agreste, seguindo um amante rico.

*Tune igitur demens, nec te mea cura moratur?  
 an tibi sum gelida uilior Illyria?  
 et tibi iam tanti, quicumque est, iste uidetur,  
 ut sine me uento quolibet ire uelis?*  
*tune audire potes uesani murmura ponti* 5  
*fortis, et in dura naue iacere potes?*  
*tu pedibus teneris positas fulcire pruinas,  
 tu potes insolitas, Cynthia, ferre niues?*

Então enlouqueceste e não te detêm os meus cuidados?  
 Por acaso, a ti sou mais desprezível que a gélida Ilíria?  
 E esse aí, quem quer que seja, já te parece ser tão caro<sup>299</sup>  
 que desejas partir com qualquer vento, sem mim?  
 Tu, impávida, podes ouvir os murmúrios do Ponto 5  
 revolto e podes jazer em dura nave?  
 Tu, com teus pés macios, podes calcar a geada acumulada,  
 tu podes, Cíntia, suportar neves insólitas?

Ovídio, em *Am.* II 11, também lastima a partida da amada e seu lamento é marcado por imagens doutas. Segundo McKeown, o tom jocoso e irônico, comum em outros poemas dos *Amores*, não está presente neste poema.<sup>300</sup> Ao contrário de Propércio, que nos informa sobre a

<sup>299</sup> No v. 37-8, tomamos conhecimento do status do rival: *quamuis magna daret, quamuis maiora daturus, / non tamen illa meos fugit auara sinus*. (“embora ele pudesse oferecer muitas coisas, embora coisas ainda maiores estivessem por ser oferecidas, / ela, no entanto, não fugiu de meus braços por avareza”).

<sup>300</sup> Cf. Ovid. *Amores*. Vol. III. *A commentary on book II*, p. 224.

situação nos primeiros dois dísticos, Ovídio não especifica o motivo da viagem de sua *puella* e, antes do lamento típico (*me miserum*), demora-se em referências eruditas:<sup>301</sup>

*Prima malas docuit mirantibus aequoris undis  
Peliaco pinus uertice caesa uias,  
quae concurrentis inter temeraria cautes  
conspicuum fuluo uellere uexit ouem.  
o utinam, ne quis remo freta longa moueret, 5  
Argo funestas pressa bibisset aquas!  
ecce fugit notumque torum sociosque Penates  
fallacisque uias ire Corinna parat.  
quam tibi, me miserum, Zephyros Eurosque timebo  
et gelidum Borean egelidumque Notum! 10*

Talhada no vértice do Pélion, a primeira embarcação  
más rotas ensinou a assombradas ondas marinhas,  
a qual, temerária, por entre penhascos concorrentes,  
o atraente carneiro do velo dourado transportou. 5  
Oxalá, submersa, Argo tivesse bebido das águas funestas,  
para que ninguém inquietasse os longos mares com o remo!  
Eis, fuge o conhecido leito e os Penates familiares  
e Corina se apronta para ir por vias obscuras.  
Ai de mim, infeliz, por ti temerei Zéfiro e Euro  
e o gélido Bóreas e o degelado Noto! 10

Nesse sentido, o “destacamento afetivo” do poema ovidiano está mais próximo da terceira *Ode* do primeiro livro de Horácio que da queixosa elegia properciana:

*Sic te diua potens Cypri,  
sic fratres Helenae, lucida sidera,  
uentorumque regat pater  
obstrictis aliis praeter Iapyga,  
navis, quae tibi creditum 5  
debes Vergilium; finibus Atticis  
reddas incolumem precor  
et serues animae dimidium meae.*

Que a Deusa poderosa e senhora de Chipre,  
que de Helena os irmãos, rutilantes estrelas,

<sup>301</sup> O próprio McKewon (*ibidem*) reconhece que o adjetivo *fallax*, do v. 8 possa fazer menção ao caráter leviano e infiel da jovem. O que nos leva a pensar que sua partida foi motivada pelo rival.

e o pai dos ventos, tendo a todos prisioneiros,  
mas não o Iápix favorável, a bom porto  
te conduzam, ó nau, que me deves Vergílio,  
que de ti confiei: suplico o restituas  
são e salvo aos confins dos litorais da Ática  
e me preserves a metade de minha alma.<sup>302</sup>

5

Na verdade, o paralelo entre a ode de Horácio e *Am.* II 11 fica ainda mais interessante se analisarmos o v. 7 da elegia ovidiana com maior atenção: *ecce fugit notumque torum sociosque Penates*. Para exímios conhecedores da *Eneida*, as alusões são evidentes: *sociosque Penates* faz referência ao *uictos Penates* do discurso da deusa Juno, quando vê o herói *fugindo*, pelo mar, de Ílio para a Itália (*En.* I 68); já *notum torum* encontra paralelo no *notum [...] cubile* do discurso da Dido virgiliana (*En.* IV 648), que planeja seu suicídio ao perceber que o herói Enéias *foge* por mar e a abandona. Acreditamos, portanto, que Ovídio desejou fazer uma elegante referência<sup>303</sup> a Virgílio,<sup>304</sup> assim como o próprio Horácio o fez em sua ode.<sup>305</sup> Além disso, o termo *patrios Penates* ocorre, num contexto de *propemptikon*, em *Odes* III 27, 49. Ou seja: de certa forma, *Am.* II 11, 7 também evoca Horácio pela construção do verso semelhante e pelo conteúdo temático em comum. Vale ressaltar, ainda, o valor do termo *socius* nos elegíacos: como conceito, simboliza a ligação existente entre o *amator* e a *puella*.<sup>306</sup> Da mesma forma, acreditamos que o termo *uictos* possua valor simbólico em *En.* I 68, pois faz referência à guerra de Troia e ao seu desenlace, o que ocasionou a fúria da rainha dos deuses.

O voto de boa viagem que inicia os versos horacianos também é expresso em Propércio e Ovídio, porém, num segundo momento: em *Am.* II 11, figura apenas no v. 34 e ss.: *aequa tamen puppi sit Galatea tuae* (“que Galateia seja favorável a tua nau”) e, em Propércio I 8, já no v. 18 e ss.: *sit Galatea tuae non aliena uiae* (“que Galateia não seja alheia ao teu percurso”). As

<sup>302</sup> Tradução de Peterlini, A. A. In: Novak e Neri (orgs.). *Poesia lírica latina*. São Paulo: Martins, Fontes, 2003, p.63.

<sup>303</sup> Para McKeown, *op. cit.*, p. 234, a fórmula *–que [...] –que* denota, com propriedade, um estilo elevado.

<sup>304</sup> Interessante notar Prop. I 8, 10: *et sit iners tardis nauita Vergiliis* (“e que o navegante permaneça inerte por causa de tardas estrelas”). Contudo, o nome próprio, neste caso, faz referência ao grupo de estrelas conhecidas como Plêiades, cujo surgimento indicava o período propício para a navegação. Cf. n. 2 da edição de Gazich sobre as elegias de Propércio. Ovídio, ao evocar o poeta Virgílio através de alusões a sua obra mais célebre, a *Eneida*, também evoca e brinca com Propércio.

<sup>305</sup> Ver, por exemplo, Elder, 1952, pp. 140-158.

<sup>306</sup> Cf., por exemplo, *Am.* I 9, 9 (*socio uiro*) e *Am.* III 6, 82 (*socii iura [...] tori*). Conforme McKeown (*ibidem*), essas alusões nos permitem pensar que Corina está indo encontrar o amante rival. No entanto, nenhum estudo a nossa disposição mencionou a relação existente entre *Amores* II 11, Propércio I 8, Horácio, *Odes* I 3 e, principalmente, Virgílio, *Eneida* I 68 e IV 648.

semelhanças entre o verso ovidiano e o properciano são claras: porém, a mudança de posição da locução *sit Galatea tuae* nos versos (no início em Propércio e no final em Ovídio) parece anunciar a mudança que acontecerá no *propemptikon* de ambos os poemas. Embora o lamento ocupe posição de destaque no discurso do amante, é o bom augúrio que provoca a reviravolta: neste ponto, a elegia de Ovídio, da forma costumeira, evoca e subverte Propércio, pois, enquanto o *schetliasmos* de Propércio faz Cíntia desistir da viagem e do rival (vv. 30 e ss: *destitit ire nouas Cynthia nostra uias*),<sup>307</sup> o de Ovídio não mostra resultados imediatos e o que podemos ver, de fato, são as fantasias do amante sobre o retorno imaginário de Corina (vv. 45 e ss. – atenção ao v. 53: *omnia pro ueris credam, sint ficta licebit*).<sup>308</sup>

Uma leitura mais cuidada evidencia certas relações intertextuais entre gêneros e autores: aparentemente, Ovídio retomou uma figura presente num predecessor elegíaco, inovando apenas por subverter o possível “modelo”. O que, em Propércio, aparenta ser uma experiência íntima da *persona* elegíaca, em Ovídio, figura como uma espécie de “fantasia erudita” do protagonista. Buscando as raízes do *propemptikon* em outros autores, conseguimos ver que o jogo alusivo ovidiano é mais profundo e abrangente e não se restringe aos limites da elegia romana, pois se apropria da matéria que constitui outros gêneros, através de alusões sutis (neste caso, à lírica horaciana e à épica virgiliana). É justamente esse aspecto dialógico da elegia latina e dos *Amores*, em especial, que estamos tentando evidenciar em nosso estudo e que, esperamos, tenha ficado menos obscuro, aos leitores em geral, por meio desse breve exemplo que analisamos como uma espécie de tópica e não um gênero em si, como acredita Cairns. Vejamos por quê.

Para o autor, tópicos são os elementos secundários, resultantes de pequenas divisões da matéria de qualquer gênero, útil nas análises de poemas. São úteis porque são lugares comuns, que podem ocorrer de diferentes formas, em diferentes exemplos, dentro do mesmo gênero.

---

<sup>307</sup> “Nossa Cíntia desistiu de ir por novas vias.” *Am.* II 11, 8 evoca este verso: *fallacisque uias ire Corinna parat*.

<sup>308</sup> “Tomarei tudo por verdade, ainda que seja invenção”. Para McKeown, *op. cit.*, p. 224, Propércio geralmente relaciona sua poesia à realidade, ou, pelo menos, colore-a com tons realísticos. Na concepção de McKeown, Ovídio prefere desenvolver temas convencionais sem se preocupar se eles correspondem a circunstâncias potencialmente reais ou se formam uma ficção coerente. Já Tarrant (1995, p. 66, n. 9) acredita que o poeta-amante prevê que seus argumentos não irão dissuadir Corina da viagem por mar e, por isso, muda de tática, desejando-lhe boa viagem e fantasiando um retorno rápido e seguro. É interessante notar que Ovídio reconhece a possibilidade de fracasso (do seu discurso) ao imaginar o retorno da amada: Propércio, nos versos finais de I 8, descreve o sucesso de seu poeta-amante em dissuadir Cíntia da viagem à Ilíria. A questão do “fracasso retórico” do poeta-amante ovidiano será discutida com mais pormenores no capítulo seguinte.

Combinados com os elementos primários, os *topoi* ajudam a identificar um exemplar genérico. Contudo, os elementos primários são os responsáveis pela caracterização e identificação do gênero, pois os elementos secundários, os *topoi*, podem ser encontrados em diferentes gêneros. Para o autor, o que a crítica moderna considera “incongruência” ou “lacuna” em algumas elegias, por exemplo, pode ser explicado através de sua teoria sobre gêneros. Em outras palavras: o público, sabendo que uma elegia como Propércio I 8 ou *Am.* II 11 era um *propemptikon*, não esperaria uma completude lógica interna, ou seja, aceitaria as “incongruências” ou “lacunas” sem se questionar sobre a consistência interna da elegia e a teria compreendido conforme o tom encomiástico no qual foram escritas. No entanto, acreditamos que certas fórmulas genéricas e o próprio “princípio da inclusão”,<sup>309</sup> em certo sentido, fazem parte de uma estrutura mais ampla (o elegos, o epos ou qualquer outro gênero): assim, determinados conhecimentos prévios permitem que o leitor mantenha contato com essas estruturas mais amplas e seja capaz de individualizá-las e identificá-las. Toda elegia, assim como todo gênero, mantém uma relação significativa com a “expectativa genérica” do leitor, que a utiliza como ponto de partida na sua construção do sentido.

A análise genérica, segundo a teoria de Cairns,<sup>310</sup> ajuda a elucidar os processos de lógica e de pensamento dos autores clássicos, pois é capaz de revelar quais relações foram construídas através das fórmulas que constituem escritos particulares. Sua teoria é que toda a poesia clássica foi escrita de acordo com um conjunto de regras que regia vários gêneros, regras que podem ser descobertas através do estudo da literatura antiga remanescente e dos manuais de retórica antiga que abordam tais temas (como a obra de Menandro, o rétor, analisada detalhadamente pelo autor). Até se conhecer o gênero de um determinado texto, muitas avaliações de motivos e métodos estavam sujeitas a uma análise “subjetivista”. Atribuído o gênero correto, a fórmula genérica (a matéria crua disponível ao autor antes de sua composição começar a ser construída) pode ser invocada e a própria contribuição individual do autor, através de seu texto, pode ser isolada e avaliada. Tornam-se pertinentes, assim, discussões objetivas sobre questões de originalidade e qualidade de pensamento. Tal abordagem<sup>311</sup> torna desnecessário o “exame

---

<sup>309</sup> Quando, dentro de um exemplar de um determinado gênero, o autor inclui um exemplar de outra variante do mesmo gênero. Cf. Cairns, *op. cit.*, p. 13. Ver, em especial, cap. 7, pp. 159 e ss.

<sup>310</sup> *Op. cit.*, p. 31.

<sup>311</sup> Em relação à imitação, Cairns revela sua opinião na p. 32: “estudos sobre gênero sempre produzem resultados paradoxais neste campo. Autores que demonstram profunda familiaridade no uso de *topoi* e de ‘sofisticações

psicoanalítico,” as inoportunas hipóteses sobre ironia e a aplicação anacrônica de técnicas críticas de outras áreas, atividades comuns na compreensão da poesia greco-latina.

No entanto, enfrentamos alguns problemas ao lidar com esses postulados: para Cairns, o conjunto de regras dos gêneros, que guia a composição de um poema, pode ser estabelecido (ou “descoberto”) através da análise de poemas/discursos greco-latinos antigos que chegaram até nós,<sup>312</sup> utilizando, como base, manuais retóricos antigos que lidaram com a questão (como Menandro, o rétor sobre o *propemptikon*, por exemplo). Tais manuais atenderam, possivelmente, à demanda de um cliente; ou seja: foram escritos sob encomenda e, por isso, suas regras não podem se aplicar a *toda* a literatura clássica. As categorias estabelecidas com base nesses manuais não contemplam todos os “tipos” de poesias antigas, já que o discurso de oradores era encomendado, principalmente, em situações em que alguém deveria ser louvado. Outro problema: os próprios retóricos derivavam sua *materia* da poesia existente nessa época. Um exemplo: numa situação em que a noiva é levada para o leito nupcial, Menandro aconselha a tomar o discurso dos poetas (*epithalamium*) como modelo (cf. 402, 15 e 405, 19 e ss.).

Além disso, há um problema quando se considera um manual (muito) posterior à época em que os poemas foram escritos. Considerar cegamente o manual de Menandro, o rétor, na análise dos poetas augustanos nos leva a pensar que existia uma zona livre de tempo, na qual “flutuavam” os poemas e que, por isso, não possuíam qualquer relação com a vida, a sociedade e a ideologia do período em que foram escritos (o contrário do que propõe a teoria de Conte, citada logo acima, por exemplo). Assim, adotar unicamente a teoria de gêneros proposta por Cairns pode nos levar a interpretações simplistas, sobretudo, da elegia, pois o autor nivela e reduz certas tópicos e passagens alusivas a fim de enquadrá-las nas categorias genéricas que propõe.

No mundo antigo, eram comuns eventos e ocasiões registrados por discursos retóricos e pela poesia. Porém, nem todo poema ou discurso que menciona (ou alude a) um possível evento social/cultural/histórico serve de exemplo para a situação.<sup>313</sup> Não é porque o poema fala sobre

---

genéricas’ são, frequentemente, os autores em que a imitação está menos presente. A existência de muitas fórmulas que passaram de uma a outra geração demanda cuidado e atenção nos julgamentos, pois um considerável número de similaridades verbais e conceituais é necessário antes de se postular, com segurança, um caso de imitação”.

<sup>312</sup> Entretanto, embora esta forma de análise suponha estar em conformidade com o pensamento antigo sobre certas “categorizações literárias”, muitos dos supostos “gêneros” não existiam nos textos antigos e, portanto, receberam nomes inventados por estudiosos contemporâneos. Cf. Griffin, 1981, pp. 39-49.

<sup>313</sup> Cf. Griffin, *op. cit.*, p. 45.

uma viagem da *puella* que poderá ser entendido, unicamente, como um “poema de despedida”. Comparando as elegias de I 8 de Propércio e II 11 Ovídio, nesse sentido, o poema ovidiano varia, de forma inovadora, o *propemptikon* tomado como gênero: se não temos certeza da partida do outro ou de sua desistência da viagem ou, ainda, se a sequência de elementos primários/secundários são ignoradas, temos um poema sem gênero? Todavia, na elegia ovidiana, somos capazes de reconhecer a “despedida” como tópica (sobretudo quando temos os predecessores em mente) e como elegia romana (pela temática amorosa e pelas personagens e suas relações colocadas em cena).

É por causa de tantas teorias sobre gêneros literários (expusemos apenas algumas) que uma autora como Boyd cunhou a expressão “falácia genérica”.<sup>314</sup> A crítica genérica é útil na comparação das similaridades entre poetas, mas pode levar a interpretações errôneas ou, pelo menos, discutíveis, quando focamos *apenas* as diferenças. A “influência” de um Calímaco, consciente, literal e simbólica, estabelece um precedente importante para a poesia latina: é mais complexo que a recusa de temas épicos e o desenvolvimento de um estilo rebuscado. Uma breve análise da obra de Calímaco revela certa familiaridade com a questão do decoro, do gênero e dos modelos. Aliás, grande parte do “calimaquianismo romano” foca essa tensão entre liberdade genérica e violação consciente das fronteiras genéricas; para a autora, Ovídio explora essa tensão nos *Amores*. Dessa forma, a obra ocupa posição central no *continuum* do interesse de Ovídio em (transgredir) as fronteiras dos gêneros. A revisão dos *Amores*, por exemplo, indica um compromisso do poeta em explorar e estender os limites da elegia justamente porque existem limites. As fronteiras do gênero romano, estabelecidas pelos predecessores, são claras; Ovídio vê esses limites como um desafio: ao explorar seus pontos fracos, o poeta transforma essas fronteiras em espaços onde a inovação criativa pode ocorrer. Resumindo: os *Amores* podem (e devem) ser lidos como obra precursora, no melhor sentido possível do termo.

Quando partimos para um estudo comparativo baseado na análise genérica, a questão da “imitação” surge inevitavelmente. Dependendo da forma como encaramos o conceito, perceberemos sua capacidade de servir a vários propósitos, permitindo-lhe ser identificado de várias formas. Explorando tal variedade, podemos apreender um sentido mais amplo dos objetivos de Ovídio e de sua realização nos *Amores*. Segundo Boyd, “forma” e “tema” são os

---

<sup>314</sup> Ver: Boyd, 1997, sobretudo, pp. 19-48.

principais elementos no processo de reconhecimento de uma alusão.<sup>315</sup> São esses elementos que fazem a relação entre Ovídio e Propércio tão aparente: os *Amores* possuem uma “forma elegíaca” (o dístico) e desenvolvem “temas elegíacos” (o triângulo amoroso *amator-puella-diues amator*, por exemplo). Em outras palavras: a obra pode ser identificada como o produto de um gênero particular e, por isso, esperamos que aluda ou evoque os antecessores.<sup>316</sup> Porém, quando a elegia envolve alusões a “temas” e “formas” estranhos ao gênero, a crítica moderna não as discerne, embora tal alusão seja a base para a experimentação e inovação poética.

A alusão à “forma”, que inclui (mas não está restrita a) transgressões dos limites genéricos, ocorre em grande escala. Ou seja: associamos esse tipo de alusão a poemas inteiros ou a grandes trechos de poemas.<sup>317</sup> Tal princípio ajuda o poeta a estabelecer um contexto para sua criatividade e funciona como um tipo de “paralelismo”.<sup>318</sup> Já a alusão ao “conteúdo” é uma técnica mais flexível e sutil, adotada pelo poeta quando, como e da forma que ele deseja. Conforme seu ponto de vista, é mais provável que este tipo de alusão seja mais usado em estilos jocosos, alusivos ou cultos (ou numa mistura dos três). Por isso, a própria alusão (ou emulação) se torna um artifício estilístico, parte do caráter do poema, e um meio de firmar a posição do poema na tradição, enquanto desafia as fronteiras genéricas.

Para os poetas alexandrinos, os dois tipos de alusão (da “forma” e do “conteúdo”) são importantes, pois, através deles, o poeta pode engajar-se no diálogo literário que constrói sua própria identidade literária. Empregando a alusão ao “conteúdo”, um poeta como Calímaco pode aludir a Heródoto, Hesíodo e Píndaro numa rápida sucessão, alcançando, simultaneamente, numerosos efeitos: prestar homenagem, propor uma polêmica, demonstrar erudição ou ironia ou firmar suas próprias credenciais. A comparação (indicar semelhanças e/ou diferenças) está no coração da *aemulatio*, mas nem toda alusão é *aemulatio* ou existe para fins comparativos; nem todas as alusões são referenciais nos *Amores*. Ou seja: as imitações se

---

<sup>315</sup> *Op. cit.*, pp. 32 e ss.

<sup>316</sup> A autora (p. 40) se mostra contrária à “interpretação genérica” porque, na sua concepção, esse tipo de interpretação está viciado em encontrar uma única fonte para as alusões ovidianas: no caso, Propércio ou Tibulo, que também são elegíacos.

<sup>317</sup> Ver o conceito de “modelo códice” de Conte (1986, pp. 30-1): um sistema de regras previamente familiar ao poeta e ao seu público; já o “modelo Exemplar” por sua vez, implica uma palavra precisamente “imitada”.

<sup>318</sup> Segundo Boyd (1997, pp. 30-1), o “paralelismo” não indica, necessariamente, uma imitação – pode ser um simples *topos* em comum; a “fórmula”, por sua vez, constitui um marco preciso da tradição poética, embora virtualmente destituído de referencialidade; já a “referência” transcende, em sua complexidade, uma suposta correspondência com uma única fonte: está engajada em uma complexa relação com o todo da tradição literária.

revelam como um meio para se obter um determinado resultado: são “alusões formulares” e indicam que a poesia integra a “memória poética”, conforme foi postulado por Conte.<sup>319</sup> Contudo, às vezes, o contexto parece dominar a mente de Ovídio e, por isso, o poeta inclui, na sua composição, uma referência que demanda nossa participação ativa, reunindo fontes “particulares” ou “múltiplas”. No entanto, insistir numa única referencialidade de uma alusão coloca, sobre a(s) fonte(s), um peso que ela não consegue suportar durante o processo de interpretação. Com isso, tornamo-nos mais insensíveis aos efeitos da alusão em si. Vimos que, em *Am.* II 11, a partir da fórmula do *propemptikon*, Ovídio evoca um predecessor elegíaco, um lírico e um épico. Contudo, essa confluência genérica não impede seu poema de ser reconhecido como uma elegia erótica romana.

Devemos considerar, ainda, que uma elegia programática aborda temas típicos do gênero, os quais serão retomados e desenvolvidos ao longo da coleção elegíaca;<sup>320</sup> se a discussão/crítica da poesia é um tema concorrente ao tema do amor nessas elegias programáticas, é lícito pensar a *metapoesia* como uma temática tão proeminente, para o gênero romano, quanto a relação amorosa entre *amator* e *puella*. Vimos que o tema “amor”, tomado como *materia*, pode estar presente em qualquer gênero; em contrapartida, veremos que batalhas, peripécias, dramas e invectivas também estão presentes na elegia latina. Na verdade, mostraremos como temas diversos, típicos de determinados gêneros, contribuem para a própria formação e definição do gênero, como “contra-valor” ou como “princípio assimilado”, através de alusões e referências sutis.

A discussão ou crítica presente na metapoesia, em alguns momentos, identifica-se com certas “polêmicas” ou “tensões”, as quais geralmente envolvem a questão da escolha de um estilo de vida e de poesia do eu-poético e, conseqüentemente, de um gênero poético: elegia, demonstram os elegíacos romanos, não é épica, nem tragédia, nem comédia, nem sátira, por exemplo. Entretanto, é um gênero que se apropria de elementos (conteúdos, formas etc.) típicos

---

<sup>319</sup> Ver, por exemplo, pp. 50 e ss. no *The Rhetoric of imitation* (sobre “função retórica” ou “formular” da “memória poética”).

<sup>320</sup> Cf. Conte, 1994b, p. 47. Segundo o autor, a ironia de Ovídio está intimamente relacionada à sua “consciência metaliterária”, numa visão que ultrapassa o próprio discurso da elegia, relativizando as concepções do gênero. O mecanismo que permite tal relativização se encontra na dialética entre clausura e fuga, entre o total confinamento do poeta-amante dentro do “espaço cerrado” do mundo elegíaco e uma visão que ultrapassa os limites do gênero e que expõe sua artificialidade e revela a natureza “retórica” de sua submissão. No capítulo seguinte, comentaremos com maior atenção o papel da ironia na interpretação metaliterária/metapoética dos *Amores*.

desses “outros” gêneros, recusados, para constituir-se (ou, no mínimo, para construir a própria recusa dos poetas). O motivo da *recusatio*, por exemplo, permite-nos analisar o fenômeno com grande propriedade: os poetas, enquanto alegam não possuir talento condizente com o gênero elevado, se detêm em digressões, exemplos e mitos provenientes da própria poesia elevada; porém, têm o cuidado de “filtrá-los” pela ideologia elegíaca. Ou seja, sob a perspectiva, principalmente, do amor e do poema elegíaco.

Nesse sentido, cumpre evidenciar como o “filtro” dos *Amores* de Ovídio difere daquele de seus predecessores: como vimos, sua *recusatio* é diversa, pois sua percepção do amor e da própria elegia não é a mesma daquela encontrada em Tibulo ou Propércio, embora não lhes seja totalmente estranha. Parece-nos que o poeta vale-se da “diferença” entre elegia e épica como um meio que possibilita incluir a epopeia no repertório elegíaco. Às vezes, tal processo não “cria” uma *recusatio* em si; o próprio “paradoxo genérico” típico da elegia romana se transforma numa parte da narrativa ovidiana. Vejamos, com mais detalhes, essas “confluências genéricas” nos *Amores* de Ovídio.

## II.1 Elegia e épica

E, não obstante, aquele afortunado autor da tua *Eneida*  
conduziu as armas e o varão aos leitos tírios,  
e de todo o poema nenhuma parte é mais lida  
que esse amor estreitado por laços ilegítimos.  
*Tristes* II 533-6.

No exílio, o eu-poético de Ovídio justifica o conteúdo licencioso de seus versos elegíacos, afirmando que mesmo o maior poema do império continha amores “ilegítimos” e que, nem por isso, seu autor sofreu uma punição semelhante àquela que lhe fora imposta: ser forçado a distanciar-se de Roma. Mesmo em suas elegias juvenis, Ovídio não contrapunha, constantemente, épica e elegia. Pelo contrário: temos vários exemplos em que o poeta Nasão, assumindo as vestes do poeta-amante elegíaco, declara sua aptidão para o gênero elevado ou demonstra, através de alusões e variações, que sua elegia possui elementos épicos (sobretudo, através do emprego de símiles e da elaboração de *exempla* mitológicos). Nos poemas

programáticos, encontramos a maior parte de suas declarações sobre *materia* épica vs. *materia* elegíaca.

Como já mencionamos, a obra elegíaca de estreia de Ovídio se inicia com versos que evocam a épica: *arma graui numero uiolentaque bella parabam/ edere materia conueniente modis* (“Armas e violentas guerras em ritmo grave eu me preparava/ para cantar, com uma matéria adequada ao metro”). Mas como podemos dizer que Ovídio faz alusão à épica se não há, na Antiguidade, um consenso sobre a definição exata do gênero?<sup>321</sup> Aliás, o que se entende por gênero, afinal? Conforme vimos há pouco, qualquer que seja a formulação proposta, parece-nos difícil não admitir que seja próprio do estatuto de um gênero a associação de conteúdos do texto literário com o sistema das formas expressivas. Isso porque o gênero é um aparato que faz corresponder estruturas expressivas específicas a determinadas construções ideológicas e temáticas. São justamente essas relações biunívocas entre conteúdo e expressão adequada que permitem certa função crítica ao conceito de gênero.<sup>322</sup>

A despeito das diferenças métricas (e de alguns motivos característicos), se a “associação de conteúdos” é própria de todos os gêneros, como podemos afirmar, com segurança, os limites da épica e da elegia? O fato é que não podemos. Mas, conforme vimos, alguns elementos são mais comuns e pertinentes a um gênero que a outro; geralmente, são as alusões que nos permitem identificar uma obra dentro de determinada tradição (épica, elegíaca, trágica etc.) através da recorrência de certos conteúdos; são as alusões que também indicam a “intrusão” de elementos de outros gêneros, principalmente, através da apropriação e reelaboração do conteúdo. Ovídio, que parece ser ciente desse estatuto do gênero como um todo, desenvolveu como nenhum outro poeta a técnica da *uariatio*, que lhe permitiu adequar matéria proveniente de vários gêneros (modelos e *auctores*) a sua elegia amorosa, fazendo com que sua elegia, embora “diversa”, continuasse pertencendo, adequadamente, ao gênero romano. Na verdade,

---

<sup>321</sup> Para Barchiesi (1999, p. 117), o *epos* deve ser, em primeiro lugar, elaborado e longo. Para Perutelli (2000, p. 11), a épica latina sofreu influências de Homero e dos alexandrinos: por isso, a extensão do poema e a linguagem empregada (mais refinada e rica de imagens) podem ser questionáveis como elementos que caracterizam o gênero. A épica alexandrina, ou *epillion*, costumava ser mais curta que a épica grega, “homérica” por assim dizer; a linguagem desta era mais arcaica e difícil, oferecendo poucas oportunidades de circulação e consumo (cf. Barchiesi, *op. cit.*, p. 119). A presença do amor como tema alimenta a tendência à narração psicológica e sentimental, uma herança helenística. Será a descrição do amor que levará a termo o gesto que se revelará fundamental na narração romana: a aproximação e a interação sentimental entre narrador e personagem. Também é igualmente importante para a épica latina outra aquisição da poesia helenística: o poema de cunho “histórico” (cf. Perutelli, *op. cit.*, p. 13).

<sup>322</sup> Cf. Conte, G. B. A proposito di modelli in letteratura. In: *Materiali e discussioni*, vol. 6, pp. 154-5, *apud* Fedeli, *op. cit.*, p. 376.

podemos dizer que a forma de lidar com *materia* de diversas origens, fez com que Nasão expusesse a própria essência da elegia, que, assim como outros gêneros, constitui-se na e da “associação de conteúdos”.<sup>323</sup>

Por enquanto, deixemos de lado a complexa questão sobre a escolha do estilo poético e a escolha do estilo de vida (ou melhor, a questão da “realidade” e da “ficção”) do eu-elegíaco e tentemos identificar, nos *Amores*, o que seja uma intersecção entre épica e elegia. Algumas alusões, para além das declarações do poeta-amante (na própria elegia, pressupomos), revelam-nos a qualidade “épica” de seus versos: *ARMA graVI numeRO uiolentaQUE* + verbo na primeira pessoa (*parabam edere*) evocam o *incipit* da *Eneida* – *arma uirumque cano*. Além disso, o epigrama inicial de cunho “editorial” dos *Amores* alude àquele que um possível “virgiliano” acrescentou, posteriormente, à aventura épica do herói troiano.<sup>324</sup> É interessante notar que essa alusão tenha sido situada, pelo poeta, no hexâmetro, a medida comum da épica.<sup>325</sup> Assim, o comentário “com a matéria adequada ao metro”, no v. 2, um pentâmetro, parece indicar a consciência do poeta sobre a “associação de conteúdos” comum a todos os gêneros, pois o dístico era o metro comum da elegia. Ou seja: o poeta parece iniciar uma epopéia em dísticos ou uma elegia que canta armas? Ovídio tira o leitor da dúvida quando menciona Cupido e o roubo de um pé que ocasiona, de fato, uma elegia. Mas, perguntamos, e o pentâmetro do v. 2? A *persona* do poeta responde no v. 3: *par erat inferior uersus* (como se nós não tivéssemos observado o dístico formado pelos vv. 1-2...). O gracejo do poeta que brinca de transgredir fronteiras entre elegia e epos coincide com a risada de Cupido ao praticar sua peraltice.

A discussão que segue (vv. 5 e ss.) sobre a inadequação poética seria apenas uma oportunidade de o poeta desenvolver sua “retórica elegíaca”, outro elemento que será marcante ao longo de toda a sua obra. A flecha certeira de Cupido (vv. 24-5) proporciona uma matéria

---

<sup>323</sup> Para Conte (1994b, p. 42), a elegia de Ovídio se revela uma crise que se tornou discurso; essa crise ameaça o equilíbrio precário da estrutura da elegia e desintegra sua astuciosa construção ao restaurar os elementos transplantados ao seu contexto e sentido originais.

<sup>324</sup> Cf. Conte, 1986, pp. 84 e ss. O autor mostrou que a semelhança entre os *Amores* e a *Eneida* não se restringe aos versos iniciais de cada obra: *arma graui numero uiolentaque bella parabam*, em Ovídio e *arma uirumque cano*, em Virgílio. Em alguns manuscritos da *Eneida* constava um exórdio de quatro versos, que muitos críticos não consideram “originais”: *ille ego qui quondam [...]* (“eu sou aquele que, outrora [...]"). O epigrama que preludia a segunda edição dos *Amores* evoca claramente esses versos, como demonstra Conte: além do conteúdo, há semelhanças formais, como a oração subordinada introduzida por *ut* no início do terceiro verso e a equação *[nos] qui = ego qui*.

<sup>325</sup> Cf. Perutelli, *op. cit.*, p. 15. No entanto, Livio Andronico utilizou versos satúrnios em sua tradução da *Odisséia*.

adequada aos metros leves (vv. 19-20), pois as armas e as guerras violentas não devem ser cantadas em dísticos (v. 28) O protagonista, que era apenas um poeta, é transformado em poeta-amante (v. 26) e assume a Musa que deve ser cantada em onze pés, isto é, em dísticos elegíacos: toda a questão da “inadequação” aparenta ser, finalmente, resolvida. Mas estamos enganados.

A elegia I 9 novamente retoma a questão *epos* vs. elegia através da comparação de duas personagens emblemáticas: o soldado e o amante. Ovídio traz à tona a identificação entre estilo de vida e estilo de poesia do eu-elegíaco: o *miles* seria o protagonista da épica assim como o *amator* é o protagonista da elegia? É digno de nota que os dois elegíacos mencionados por Ovídio, nos *Amores*, tenham sido soldados na vida real e poetas-amantes em suas elegias: Galo e Tibulo são evocados nas elegias III 9<sup>326</sup> e em I 15, 27-30:

*donec erunt ignes arcusque Cupidinis arma,  
discentur numeri, culte Tibulle, tui.  
Gallus et Hesperii et Gallus notus Eois,  
et sua cum Gallo nota Lycoris erit.* 30

Enquanto houver fogo e arcos como armas de Cupido  
aprender-se-ão teus metros, culto Tibulo;<sup>327</sup>  
e Galo, Galo pelos hespérios e pelos orientais será conhecido  
e com Galo será conhecida a sua Licóride. 30

O problema da “inadequação” ressurge nos vv. 33-40 de I 9, após o poeta-amante lançar o argumento de que o amor não é próprio dos indolentes:

*ardet in abducta Briseide magnus Achilles  
(dum licet, Argeas frangite, Troes, opes);  
Hector ab Andromaches complexibus ibat ad arma,  
et, galeam capiti quae daret, uxor erat;  
summa ducum, Atrides, uisa Priameide fertur  
Maenadis effusis obstipuisse comis.  
Mars quoque deprensus fabrilia uincula sensit:  
notior in caelo fabula nulla fuit.* 40

<sup>326</sup> A elegia III 9 discorre sobre a morte de Tibulo; nos vv. 63-4, o poeta encontra-se com Galo nos Elísios.

<sup>327</sup> Ovídio é irônico, pois, em III 9, 7-8, descreve Cupido sem suas armas: sua fâretra está vazia, seu arco, quebrado e sua tocha, apagada. Segundo I 15, 27-8, a perda dessas armas implicaria a perda da própria elegia de Tibulo. No entanto, *Am.* III 9 reelabora uma série de versos tibulianos, sobretudo, os da elegia I 3, em que Tibulo imagina sua própria morte na Feácia.

O aflito Aquiles pela raptada Briseida ardia;  
 (enquanto for possível, troianos, desbaratem as forças argivas);  
 Heitor ia dos abraços de Andrômaca às armas, 35  
 aquela que oferecera um elmo a sua cabeça era a sua esposa.  
 O maior dos comandantes, o Atrida, ao ver a Priameide,  
 dizem que pelas efusas madeixas de Mênade foi tocado.  
 Marte também foi surpreendido e sentiu os grillhões do ferro forjado;  
 nenhuma história foi mais conhecida por todo o céu. 40

Os exemplos tirados da épica homérica comprovam a tese de que grandes soldados podem ser bons amantes; no entanto, não há sequer um exemplo de herói épico que comprove o oposto: que bons amantes são grandes soldados. Dessa forma, a equivalência entre soldado e amante, elaborada ao longo de toda elegia (vv. 5-28) fica perturbada.<sup>328</sup> O poeta-amante, então, emprega seu próprio exemplo, nos vv. 41-4:

*ipse ego segnīs eram discinctaque in otia natus;  
 molliant animos lectus et umbra meos;  
 impulit ignauum formosae cura puellae,  
 iussit et in castris aera merere suis.*

Eu mesmo era preguiçoso, nascido para negligentes ócios;  
 a sombra e o leito abrandaram meus ânimos.  
 O desvelo imposto por uma formosa menina a mim, ocioso,  
 ordenou-me que se alistasse em sua milícia.

A *persona* do poeta-amante, que desenvolveu a metáfora da *militia amoris* ao longo da elegia com certa objetividade, pôde oferecer-se como exemplo após um elenco mitológico

<sup>328</sup> Vale notar que, antes de propor os *exempla*, Ovídio menciona a incerteza e a inexatidão dos deuses que simbolizam a guerra e o amor, no v. 29-30: “Marte é dúbio e Vênus, incerta; os vencidos se reerguem/ e os que negarias que pudessem um dia estar por terra, caem (*Mars dubius, nec certa Venus: uictique resurgunt,/quosque neges umquam posse iacere, cadunt*).

porque sua amante, como um verdadeiro *dux*,<sup>329</sup> exigiu que ele militasse por ela; por causa dela, uma *diuina puella*,<sup>330</sup> o poeta-amante pode se assemelhar a deuses e heróis.<sup>331</sup>

*inde uides agilem nocturna que bella gerentem:* 45  
*qui nolet fieri desidiosus, amet.*

Por isso me vêz ágil e combatente numa guerra noturna. 45  
Quem não quiser tornar-se desidioso, ame!

No v. 2, o poeta cita o nome de um suposto conhecido, Ático, e desenvolve o poema com argumentos a fim de convencê-lo de que um amante possui os mesmos atributos de um soldado. A elegia que se inicia com um pressuposto geral sobre o amor e a guerra (“todo amante milita”), termina com um exemplo subjetivo sobre o mesmo tema; pelo teor dos argumentos, supomos que Ático deve ter julgado o poeta-amante como ocioso e, então, passamos a ver os vv. 3 e ss. como uma justificativa: deve-se militar (no amor ou na guerra) enquanto se é jovem.<sup>332</sup> No entanto, a exortação final recomenda a milícia do amor. Tanto o exemplo pessoal quanto o conselho “tendencioso” do poeta-amante são esperados, embora conflitem com a objetividade inicial: a elegia permite, desde suas origens, um caráter subjetivo e exortativo, sobretudo, quando canta amores, como é o caso do gênero romano. Enfim, a “assimetria” dos exemplos

---

<sup>329</sup> Na elegia I 2, 19 e ss., vemos Cupido triunfar sobre o poeta-amante como um general vitorioso quando retorna a Roma. No v. 19, o *amator* declara: *en ego, confiteor, tua sum noua praeda, Cupido* (“Eis-me aqui, confesso: sou sua nova presa, Cupido”). Já no v. 1 de *Am.* I 3, ele afirma: *iusta precor: quae me nuper praedata puella est* (“Rogo o justo: que a menina que há pouco me conquistou [...]”). Se considerarmos o paralelismo entre *noua praeda* e *praedata puella*, veremos que Ovídio já considera *puella* e *Cupido* como equivalentes (o poeta-amante declara, assim, submissão ao Amor/Cupido e à *puella*/elegia). Em I 9, 43-4, Nasão apenas coloca a equivalência de forma mais evidente, talvez para poder variar a tópica da *militia amoris*.

<sup>330</sup> Mais à frente, falaremos sobre a epifania de Corina (*Am.* I 5 e sua relação com a “epifania” da Elegia em III 1, 7 e ss.). Sobre a epifania de um herói homérico, cf. *Ov., Met.* XIII 82.

<sup>331</sup> A própria amada pode ser cotejada com deusas e heroínas. Em *Am.* I 10, 1-8, o poeta compara a *puella* às heroínas da mitologia (*qualis erat/talis eras*): a jovem não era gananciosa; entregava-se ao amor sem pedir nada em troca como Leda ou Amimome. Já em I 3, 21-4, a jovem é comparada a algumas mulheres da mitologia porque, assim como elas, terá fama em poesia (amorosa). Hardie, *op. cit.*, p. 39, tira uma interpretação interessante dessas comparações: a jovem amada, assim como as heroínas da mitologia, será apenas uma “presença discursiva”, um nome ligado a um corpo textual, não a um corpo físico. Nesse sentido, a equivalência entre a *puella* e a própria elegia (a coleção elegíaca dos *Amores*) fica ainda mais evidente.

<sup>332</sup> Muitas vezes, a poesia de cunho erótico costuma censurar o *tardus amor*: Lilja, *op. cit.*, p. 43, cita a ridicularização, em Plauto e Terêncio, dos amantes velhos. No entanto, Propércio, em II 25, 9-10, declara: *at me ab amore tuo deducet nulla senectus./sive ego Tithonus sive ego Nestor ero* (“mas velhice alguma me afastará de teu amor/seja eu Títono ou Nestor”). O tema bélico, por sua vez, encontra em Nestor um guerreiro sábio e exemplar, a despeito de sua idade. Na elegia romana, Títono é um contra-exemplo para o *amator*: por causa de sua idade avançada, sua esposa, Aurora, comete adultério. Cf. *Am.* I 13, 35 e ss.



(poetas possuem fama imortal) abre espaço para uma lista que inclui poetas exemplares, pertencentes a várias épocas e gêneros (vv. 9-30):

*uiuuet Maeonides, Tenedos dum stabit et Ide,  
dum rapidas Simois in mare uoluet aquas;* 10  
*uiuuet et Ascraeus, dum mustis uua tumebit,  
dum cadet incurua falce resecta Ceres.  
Battiades semper toto cantabitur orbe:  
quamuis ingenio non ualet, arte ualet.*  
*nulla Sophocleo ueniet iactura cothurno;* 15  
*cum sole et luna semper Aratus erit.  
dum fallax seruus, durus pater, improba lena  
uiuuent et meretrix blanda, Menandros erit.  
Ennius arte carens animosique Accius oris  
casurum nullo tempore nomen habent.* 20  
*Varronem primamque ratem quae nesciet aetas  
aureaque Aesonio terga petita duci?  
carmina sublimis tunc sunt peritura Lucreti,  
exitio terras cum dabit una dies.*  
*Tityrus et segetes Aeneiaque arma legentur,* 25  
*Roma triumphati dum caput orbis erit.  
donec erunt ignes arcusque Cupidinis arma,  
discentur numeri, culte Tibulle, tui.  
Gallus et Hesperii et Gallus notus Eois  
et sua cum Gallo nota Lycoris erit.* 30

O Meônides viverá enquanto Tênedos e Ida estiverem de pé,  
enquanto o Simoente rolar suas céleres águas rumo ao pélagos. 10  
E viverá o Ascreu, enquanto a uva intumescer-se com o mosto,  
enquanto a desbastada Ceres por arqueada foice cair;  
o Batiada será sempre cantado por todo o orbe,  
ainda que ele não tenha vigor em engenho, tem em arte;  
nenhum dano sobrevirá ao coturno de Sófocles. 15  
Arato sempre estará junto ao sol e à lua.  
Enquanto o falaz escravo, o severo pai, a perversa alcoviteira  
e a meiga cortesã viverem, haverá Menandro.  
Ênio carente de arte e Ácio de boca impetuosa  
têm um nome que em tempo algum tombará. 20  
Que época desconhecerá Varrão e a primeira nau  
e o velo de ouro resgatado pelo comandante esônio?  
Os versos do sublime Lucrécio então não de perecer quando  
um único dia render a terra à sua extinção.  
Títiro e as searas e as armas de Enéias serão lidos 25  
enquanto Roma for a cabeça do globo conquistado.

Enquanto houver fogo e arcos como armas de Cupido  
aprender-se-ão teus metros, culto Tibulo ;  
e Galo, Galo pelos hespérios e pelos orientais será conhecido  
e com Galo será conhecida a sua Licóride .

30

O “*Hall* da fama” se inicia com Homero, o *pater* da poesia e o expoente máximo do gênero épico, e inclui Hesíodo, Calímaco, Sófocles e Menandro, possíveis modelos para o poeta Ovídio. Entre os grandes poetas latinos, Nasão considera Ênio, Varrão, Lucrécio e Virgílio. O elenco é encerrado com Tibulo e Galo, dois poetas elegíacos contemporâneos. Nos versos finais, a recusa da personagem de uma vida e de uma poesia “séria” ou “publicamente engajada” (embora Homero, Sófocles, Ênio e Virgílio tenham sido considerados como modelos cuja fama o poeta-amante almeja) é edificada sobre os alicerces da poética alexandrina de um Calímaco:

*uilia miretur uulgus; mihi flauus Apollo* 35  
*pocula Castalia plena ministret aqua,*  
*sustineamque coma metuentem frigora myrtum*  
*atque a sollicito multus amante legar.*  
*pascitur in uiuis Liuor; post fata quiescit,*  
*cum suus ex merito quemque tuetur honos.* 40  
*ergo etiam cum me supremus adederit ignis,*  
*uiuam, parsque mei multa superstes erit.*

Que o vulgo admire as vilezas; a mim o flauo Apolo 35  
taças plenas de água castálide ministre,  
e que eu sustenha em minhas madeixas a murta temerosa dos frios  
e que assim eu seja muito lido por um solícito amante!  
A inveja se apascenta dos vivos, após a morte descansa,  
quando a glória de cada um o protege de acordo  
[com seu mérito. 40  
Assim, também quando o fogo derradeiro tiver me consumido,  
viverei, e uma extensa parte incólume de mim restará.

A imagem do poeta que é escolhido dentre muitos por Apolo para rejeitar o que é comum a muitos evoca o prólogo das *Aitia*; a água que pode ser consumida por qualquer um, rejeitada pelo poeta, é tema do epigrama 28 de Calímaco. A escolha pelo estilo elegíaco parece ser assumida através de alusões: a murta do litoral alude aos versos finais de *Am.* I 1 e a imagem de um amante inquieto, lendo as elegias do poeta-amante ovidiano, estará presente nos versos

iniciais do próximo livro, *Am.* II 1.<sup>334</sup> A inveja personificada e a fama imortal dos versos iniciais encerram o poema numa espécie de composição anelar. O tema da *militia amoris* não é retomado, explicitamente, em nenhum momento deste poema programático; contudo, a longa (e explícita) consideração sobre poetas de gêneros elevados demonstra que a obra de Ovídio recebe *materia* de várias fontes e sua elegia, como a epopeia de um Homero ou de um Virgílio, perdurará para sempre.

Enfim, podemos dizer, em linhas bem gerais, que o poema inicial contém o tema da *militia amoris* e uma recusa forçada do *epos*: Cupido obriga o poeta a escolher o gênero elegíaco; a elegia I 9, por sua vez, desenvolve o tema da milícia amorosa adequando conteúdo épico à elegia amorosa: o estilo de vida de um amante e de um soldado é semelhante; entretanto, no final, o poeta-amante *sutilmente* escolhe militar pelo amor e pela elegia. I 15 é uma *recusatio* mais próxima do molde calimaquiano e não inclui o tema da *militia amoris* em seus versos. Porém, o poeta afirma que a fama cabível a um poeta épico ou trágico é semelhante àquela devida a um elegíaco, embora a Inveja se encarregue de suscitar o contrário. Para o protagonista desta elegia, a opção por um estilo de vida coincide com a opção por um gênero de poesia, embora o poeta-amante não comente que Homero, Ênio ou Virgílio tenham sido grandes homens da vida pública.

A *militia amoris* e a recusa de um estilo de vida/poesia que não o elegíaco é tema evidente da elegia II 12. É um raro momento em que o poeta-amante celebra sua conquista da amada e triunfo junto ao Amor (vv. 1-4):<sup>335</sup>

*Ite triumphales circum mea tempora laurus:  
uicimus; in nostro est ecce Corinna sinu,  
quam uir, quam custos, quam ianua firma (tot hostes!)  
seruabant, nequa posset ab arte capi.*

---

<sup>334</sup> Cf. *Am.* I 1, 29-30 e *Am.* II 1, 5-10.

<sup>335</sup> Numa leitura linear dos *Amores*, obtemos uma interpretação interessante. *Am.* II 11 termina com uma promessa do *amator*, nos vv. 45-6: *excipiamque umeris et multa sine ordine carpam/ oscula; pro reditu uictima uota cadet* (“carregar-te-ei sobre meus ombros e muitos beijos desorientados/ tomarei; uma vítima será imolada em voto pelo teu retorno”) e nos vv. 55-6: *haec mihi quamprimum caelo nitidissimus alto/ Lucifer admissis tempora portet equo* (“possa Lúcifer, resplandecente em alto céu, trazer-me/ este dia o quanto antes, em cavalos de frouxas trelas”). Por causa de seu declarado triunfo em II 12, podemos supor que a jovem regressou de sua viagem e o poeta-amante cumpriu seus votos. No entanto, conforme já mencionamos, tudo pode ser apenas uma fantasia, como nos diz os vv. 53-4: *omnia pro ueris credam, sint ficta licebit:/ cur ego non uotis blandiar ipse meis?* (“tomarei tudo por verdade, ainda que seja apenas uma invenção:/ por que eu mesmo não haveria de acalentar meus votos?”).

Vinde, louros triunfais, circundar minhas têmeoras:  
venci: eis, em nosso peito repousa Corina,  
guardada pelo marido, pelo guardião e por portas cerradas  
(quantos inimigos!) para que não fosse seduzida por nenhum artifício.

O poeta-amante cita elementos típicos da poesia elegíaca romana (o *uir*, o *ianitor* e a própria *ianua*) os quais, ao oferecer obstáculos, incitam o desejo e a composição elegíaca<sup>336</sup> e, dentro da metáfora da milícia do amor, podem ser considerados inimigos a serem superados na conquista da jovem. Porém, diversamente de uma guerra, a peleja amorosa não rende presas cruéis (vv. 5-6)

*haec est praecipuo uictoria digna triumpho  
in qua, quaecumque est, sanguine praeda caret.*

Vitória digna de triunfo extraordinário é aquela  
cujo espólio, seja qual for, está livre de sangue.<sup>337</sup>

A fim de proporcionar uma grandiosidade épica ao seu feito, Ovídio declara que, diferentemente dos Atridas, não precisou compartilhar o espólio de sua vitória com nenhum companheiro de milícia (II 12, 9-16); ele mesmo foi comandante como o Amor e a própria *puella* (cf. *Am.* I 2, 23 e ss. e I 9, 43 e ss.); foi, também, soldado (como em I 9) e porta-estandarte da *militia amoris* (como declara em I 11, 11-2):

*Pergama cum caderent bello superata bilustri,  
ex tot in Atridis pars quota laudis erat? 10  
at mea seposita est et ab omni milite dissors  
gloria, nec titulum muneris alter habet:  
me duce ad hanc uoti finem, me milite ueni;  
ipse eques, ipse pedes, signifer ipse fui. 15  
nec casum fortuna meis immiscuit actis:  
huc ades, o cura parte triumphae mea.*

Quando Pérgamo caiu, derrotada numa guerra de dois lustros,  
entre tantas honras, qual parte coube aos Atridas? 10

<sup>336</sup> Em *Am.* II 19, o poeta-amante ensina à *puella* e ao seu *uir* como “criar” esses obstáculos para que ele possa continuar a desejar a jovem, pois um verdadeiro *amator* tem que experimentar as dores e as delícias de uma paixão na mesma medida (cf., em especial, os vv. 5-6).

<sup>337</sup> Interessante notar que as elegias seguintes abordam um tema delicado de forma bastante cruel: Corina, por causa de seus amores furtivos, comete um aborto e, por isso, corre risco de perder a vida. Cf. Cahoon, 1988, p. 301.

Contudo, minha glória me é própria, desvinculada de qualquer  
soldado e nenhum outro possui o título dessa façanha:  
sendo comandante e soldado, alcancei o fim de meus votos;  
eu mesmo fui cavaleiro, infante, porta-estandarte.  
A fortuna não misturou o acaso a minhas façanhas: 15  
vem para cá, ó triunfo, obtido com meu desvelo.

O poeta-amante aproveita o tom (supostamente) grandiloquente de sua elegia e parte para uma lista de exemplos épicos para ilustrar como algumas mulheres (e o desejo que despertaram em grandes homens) provocaram batalhas memoráveis no mundo greco-latino (vv. 17-26):

*nec belli est noua causa mei: nisi rapta fuisset  
Tyndaris, Europae pax Asiaeque foret.  
femina siluestris Lapithas populumque biformem  
turpiter apposito uertit in arma mero; 20  
femina Troianos iterum noua bella mouere  
impulit in regno, iuste Latine, tuo;  
femina Romanis etiamnunc Vrbe recenti  
immisit soceros armaque saeua dedit.  
uidi ego pro niuea pugnantem coniuge tauros: 25  
spectatrix animos ipsa iuuenca dabat.*

Não é nova a causa de minhas batalhas: se a filha de Tíndaro  
não tivesse sido raptada, haveria paz entre Ásia e Europa.  
Uma mulher, vergonhosamente, fez insurgir armas contra os selvagens  
lápitas e o povo biforme, enquanto o vinho era servido; 20  
novamente, uma mulher incitou troianos a iniciar  
novas guerras em teu reino, justo latino;  
além disso, mulheres enviaram seus sogros contra romanos  
na nova Cidade e lhes deram armas cruentas.  
Eu mesmo vi touros combatendo por uma nívea cômputo: 25  
a própria novilha, espectadora, inspirava-lhes vigor.

O catálogo se inicia com Helena, seguida por Hipodâmia, por quem Lápitias e Centauros entraram em conflito. Ovídio, então, elabora dois exemplos romanos correspondentes: Lavínia e Sabinas.<sup>338</sup> O exemplo concludente, uma novilha que assiste a dois touros lutando para conquistá-la, acrescenta dissimetria, pois não pertence ao mundo do mito, da épica grega ou romana e não é, sequer, humano. O epíteto do v. 22, *iuste latine*, ecoa os vv. 45-6 do sétimo

<sup>338</sup> Os exemplos mencionados por Ovídio evocam a lista elaborada por Propércio em II 6, 15-22 (exceto por Lavínia). Cf. Boyd, *op. cit.*, pp. 82 e ss.

livro da *Eneida*. Na verdade, Virgílio pode ter sido “modelo” para todo o catálogo ovidiano: Helena é mencionada em *En.* I 650 e VII 363-4; Hipodâmia figura no v. 7 do terceiro livro das *Geórgicas*; os Lápitas aparecem em *Geo.* II 455-7 e III 115 (e em *En.* VI 601 e VII 305 e 307) e as Sabinas são citadas em *En.* VIII 635.<sup>339</sup> O eco virgiliano aparenta ser, portanto, formular: a presença e a influência do poeta, no entanto, é mais marcante justamente no exemplo final que, aparentemente, extrapola os limites do *epos*. A cena dos dois touros competindo pela novilha pode ser encontrada no terceiro livro das *Geórgicas* (vv. 215-23) e, como um símile, na *Eneida* XII, 715-23. Vejamos o trecho das *Geórgicas*:

*carpit enim uiris paulatim uritque uidendo* 215  
*femina, nec nemorum patitur meminisse nec herbae*  
*dulcibus illa quidem inlecebris, et saepe superbos*  
*cornibus inter se subigit decernere amantis.*  
*pascitur in magna Sila formosa iuuenca:*  
*illi alternantes multa ui proelia miscent* 220  
*uulneribus crebris; lauit ater corpora sanguis,*  
*uersaque in obnixos urgentur cornua uasto*  
*cum gemitu; reboant siluaeque et longus Olympus.*

Pois a visão de uma fêmea os inflama e lhes consome as forças 215  
aos poucos, pois não deixa se recordem dos bosques e dos pastos  
ela mesma, com seus doces atrativos, muitas vezes incita  
seus soberbos enamorados a duelarem entre si com chifradas.  
Pasta na grande Sila uma bela novilha:  
eles, alternando-se com muita violência, travam uma batalha 220  
com golpes frequentes; negro sangue banha os corpos  
e os chifres virados para o adversário chocam-se com grandes  
gemidos; ressoam as selvas e o amplo Olimpo.

O símile da *Eneida* usa a imagem dos dois touros lutando para descrever o embate entre Turno e Eneias:

*ac uelut ingenti Sila summoue Taburno* 715  
*cum duo conuersis inimica in proelia tauri*  
*frontibus incurrunt, pauidi cessere magistri,*  
*stat pecus omne metu mutum, mussantque iuuencae*  
*quis nemori imperitet, quem tota armenta sequantur;*

<sup>339</sup> Assim como em I 9, o poeta baseia seus exemplos na guerra de Troia. Devemos lembrar que a guerra é o motivo central da maior épica de todos os tempos, a *Ilíada* homérica, que se desenvolve, sobretudo, por causa da ira de um de seus heróis. Cf. Thomas, 1964, 151-65.

*illi inter sese multa ui uulnera miscent* 720  
*cornuaque obnixa infigunt et sanguine largo*  
*colla armosque lauant, gemitu nemus omne remugit:*  
*non aliter Tros Aeneas et Daunius heros.*

Assim, na enorme Sila ou no elevado Taburno, 715  
quando dois touros investem numa batalha hostil  
com seus chifres virados, pávidos os pastores se retiraram,  
o rebanho fica imobilizado pelo terror e as novilhas  
aguardam para saber qual dominará os bosques, qual  
será seguido por todo o armento; eles, misturando 720  
feridas e chifres com muita violência entre si, arremessam-se contra  
o adversário e banham pescoços e espáduas com largo sangue,  
por todo o bosque ressoam gemidos:  
não age diferente o troiano Eneias e o herói dáunio.

Ao transformar um episódio em símile, Virgílio evoca uma imagem presente já em Apolônio, nas *Argonáuticas* II 88-9: um breve símile compara a luta entre Âmico e Polideuces à competição de dois touros por uma novilha.<sup>340</sup> Críticos das *Geórgicas* notam a alusão, porém, devido a sua brevidade e falta de detalhes, não dizem muito a respeito de seu papel na formação da cena virgiliana.<sup>341</sup> O exemplo de Ovídio, portanto, seria uma “réplica” do símile de Apolônio: ao evocar a cena de Virgílio,<sup>342</sup> Nasão evoca o símile da *Eneida* e, por extensão, o símile das *Argonáuticas*. Portanto, a influência épica não se restringe ao modelo máximo do império, mas, simultaneamente, volta-se para o passado, às origens gregas, através do olhar virgiliano.<sup>343</sup>

Em todos os símiles épicos aqui cotejados, o contexto para a comparação é a esfera humana: guerreiros são como touros que disputam uma novilha. As tênues fronteiras entre o humano e o animal podem ser grotescas ou sugestivas, dependendo de como o tema é abordado:

---

<sup>340</sup> Vasconcellos, *op. cit.*, p. 122, n. 70, comenta brevemente sobre a filiação da *Eneida* ao epos homérico (e pós-homérico).

<sup>341</sup> Ver Mynors, 1990, *ad loc* (III 215-41) e Hunter, 1989, pp. 557-61. Cf. também Boyd, *op. cit.*, pp. 84-5.

<sup>342</sup> Outra possível “fonte” para Virgílio pode ter sido Sófocles, *Tr.* 497-530: no primeiro estásimo da peça, é descrita a batalha entre Hércules e Aquelóo por Dejanira; Aquelóo possui a aparência de um touro (vv. 507-9); o combate dos dois heróis se assemelha a um embate de chifres (vv. 517-19); Dejanira se senta ao longe, numa colina, e os observa como uma novilha (v. 530). Para Boyd, *op. cit.*, p. 86, a alusão à passagem da peça de Sófocles é significativa, pois contribui para uma interpretação em que Hércules, e os mitos que o rodeiam, servem de modelo para Eneias.

<sup>343</sup> Na verdade, o amor como uma espécie de batalha, luta ou guerra é um conceito antigo. Ver, por exemplo, Spies, 1978 e Murgatroyd, 1975, pp. 59-79.

o tom grandioso e heróico das *Argonáuticas* e da *Eneida* é devido à própria estrutura do símile. Ovídio parece perceber essa perigosa ambiguidade e a explora em seu catálogo de exemplos de cunho épico. O propósito de Ovídio, dessa forma, mostra-se bem diverso daquele de Virgílio, pois explora certa “incongruência” superada ou desconsiderada na *Eneida/Geórgicas* e nos autores que essas obras evocam: Nasão prefere não aludir, explicitamente, às intrincadas associações literárias ou ao possível *pathos* trágico inerente ao tema. A cena, nos *Amores*, é apresentada como um testemunho do eu-poético, da forma mais “crua” possível: assim, a argumentação do poeta-amante subverte o tema das cenas virgilianas, a devastação provocada pelo *furor*.

O exemplo dos touros lutando pela novilha no final do catálogo ovidiano brinca com nossa expectativa, pois sucede a quatro exemplos supostamente humanos derivados de um passado heróico grego, herdado pelos romanos; assim, o poeta cria uma atmosfera que abandona o sugestivo e tende para o grotesco, pois introduz o tema abruptamente, suprimindo qualquer indicação de uma analogia heróica.<sup>344</sup> Os termos *uidi ego*, no v. 25, anunciam que o *exemplum* seguinte, na verdade, não é explicitamente um símile, embora fiquemos um pouco céticos sobre a probabilidade de esse exemplo fazer parte da experiência do poeta-amante ovidiano. A expressão de cunho didático *uidi ego*, portanto, não deve ser tomada como um indício “pessoal”:<sup>345</sup> na verdade, trata-se de um marcador enfático, genérico, que indica o emprego da mesma expressão nas *Geórgicas* (cf. I 193 e 316-8, por exemplo).

Para além de um antropomorfismo emotivo, Ovídio sugere o inverso: os animais mantêm uma relação livre de *furor* (onde paixões mortais = instinto animal). Virgílio, por sua vez, enfatiza o *pathos* antropomórfico da cena das *Geórgicas* ao introduzir a *iuvencula* com o substantivo *femina* (v. 216); é apenas três versos depois, no final do v. 219, que conhecemos a

---

<sup>344</sup> Virgílio, em *Geo.* III 258-63, vai na contramão dos *Amores* e obtém resultados consideravelmente diferentes no *exemplum* de Hero e Leandro. O poeta deixa a tradição literária antecedente transparecer com mais facilidade, o que chama nossa atenção; não há um *reductio ad absurdum*, mas uma monumentalidade autêntica e heroica. Cf. Boyd, *op. cit.*, p. 87.

<sup>345</sup> Ver Davis, 1980, pp. 412-17. Para o autor, o uso de símiles ou exemplos mitológicos era muito importante, pois o mundo clássico era cético em relação a um fenômeno individual. Quando alguém se referia a uma categoria, algo “individual”, através do símile ou do exemplo, adquiria confiança e consistência. O mito servia para elevar a experiência do nível individual ao universal. Em I 9 e II 12, o poeta-amante ovidiano deixa para falar de si mesmo após um breve catálogo de exemplos derivados da mitologia pertencente à esfera do epos: *ipse ego* em I 9, 41 e *uidi ego* em II 12, 25.

verdadeira identidade da personagem.<sup>346</sup> É interessante notar que os três primeiros exemplos do catálogo ovidiano se iniciam com o termo *femina*; contudo, no último exemplo, que mantém relações mais estreitas com Virgílio, o maior poeta épico da Roma augustana, Ovídio evita o substantivo. O poeta também introduz a novilha através de uma construção ambígua: *niuea coniux*<sup>347</sup> e apenas no final do hexâmetro podemos prever o tema do exemplo, por causa do emprego da palavra *tauros*.

Há, ainda, uma última diferença: nos trechos virgilianos em apreço, as feridas mencionadas são físicas e o sangue escorre em abundância (cf. *Geo.* III 221 e *En.* XII 721-22). Ovídio, como vimos, assegura que, no seu caso, o combate carece de sangue ou mortes (vv. 5-6 e v. 27).<sup>348</sup> Não se trata, portanto, de uma simples apropriação de matéria épica: a reelaboração da imagem dos touros lutando pela novilha para o contexto elegíaco é calculada para proporcionar certa novidade à elegia erótica e para definir suas características essenciais. A elegia ovidiana mencionada acima demonstra que sabe cultivar a tradição mesmo quando ameaça romper fronteiras: “também a mim, como a muitos, Cupido ordenou/ empunhar os sinais de sua milícia, mas sem mortes”. A *persona* do *amator* pode ser como um soldado e a *persona* do poeta elegíaco pode reelaborar matéria épica; porém, aquele não irá matar como um verdadeiro guerreiro, e este não será um Virgílio ou um Apolônio.

À primeira vista, o tema da novilha e dos touros seria próprio de uma cena bucólica. Porém, através da metáfora da *militia amoris*, Ovídio consegue transportar o motivo para a esfera elegíaca, conferindo-lhe, simultaneamente, tons épicos. Isso porque a metáfora implica uma reelaboração da matéria elevada, daí a presença marcante do *epos* virgiliano que, por sua vez, apropria-se da tradição épico-trágica grega.

Na elegia III 5, num contexto supostamente mais elegíaco, ou melhor, num contexto que não desenvolve a metáfora da *militia amoris*, uma cena semelhante (“a novilha entre touros”) demonstra possuir, igualmente, uma bagagem heroica, patética e grandiosa. Desconsiderando a

---

<sup>346</sup> O posicionamento do termo *femina*, que ocorre apenas três vezes em toda a obra, já é, em si, enfático: atenua a demarcação dos limites entre mundo humano e mundo animal. Cf. Boyd, *op. cit.*, p. 88.

<sup>347</sup> O adjetivo *niueus* está associado com a poética neotérica, no entanto, é mais empregado na descrição de animais. Cf. Ross, 1969, pp. 61-2.

<sup>348</sup> Para Barchiesi (2002, pp. 37-48), a elegia instaura um possível paradoxo: Amor é um *puer* (v. 23) *blande* (v. 11), que se abstém das guerras sanguinolentas. Mas o amor é uma milícia e suas conquistas são dignas de triunfo. Portanto, deve haver um ponto em que a analogia amor/guerra deve se deter: em *Am.* II 12, 6 o poeta-amante diz: *in amore, sanguine praeda caret*. Para a fraseologia, cf. Hor., *Carm.* II 14, 13.

questão da paternidade da elegia,<sup>349</sup> sua relação com *Am.* I 5 (outra elegia em que o poeta-amante obtém sucesso em um *rendez-vous* diurno com Corina), permite-nos dizer que *Am.* III 5 possui, à primeira vista, fortes relações com o gênero elegíaco. Contudo, analisemos as apropriações épicas ao longo de seus versos.

*Nox erat, et somnus lassos submisit ocellos [...]* (“era noite e o sono se apoderou de meus olhos lassos [...]”). O verso que inicia a elegia III 5 imediatamente nos remete ao seu “contraponto”, a elegia I 5: *aestus erat, mediamque dies exegerat horam* (“fazia calor e o dia tinha cumprido a metade de suas horas”) e, simultaneamente, a dois trechos da *Eneida*, a saber, III 147: *nox erat et terris animalia somnus habebat* (“era noite e, sobre a terra, o sono possuía os seres vivos”) e VIII 26-27: *nox erat et terras animalia fessa per omnis/ alituum pecudumque genus sopor altus habebat* (“era noite e, por toda a terra, um sono profundo possuía os seres vivos exaustos, a raça dos pássaros e dos quadrúpedes”). No primeiro trecho da *Eneida*, o herói virgiliano, ao adormecer, presencia a aparição de divindades proféticas. O verso citado introduz os Penates troianos, que ordenam o abandono de Creta e anunciam que a península itálica conhecerá o final das errâncias de Enéias. No segundo trecho, tendo alcançado as terras do *Latium*, o herói troiano, numa visão do Tibre, prevê a fundação de Alba por Ascânio.

Em *Am.* I 5, o poeta-amante descansa sobre um leito e, num ambiente “obscuro” (a fim de evitar o calor de um meio-dia), presencia a epifania de Corina. A *puella* se apresenta como uma “divindade sensual” e, com isso, incita o desejo do amante, que parte para a conquista e obtém sucesso em sua investida. Diferentemente da epifania virgiliana, o poeta-amante não prevê o futuro da relação ou da elegia; no entanto, após o encontro com Corina, os *Amores* passam a desenvolver temas típicos do gênero elegíaco; ou seja, a obra, que até então se demorava mais em questões sobre o “poetar”, começa a apropriar-se de motivos recorrentes na tradição da poesia amorosa, sobretudo, elegíaca (entretanto, a “poética elegíaca” e, principalmente, “ovidiana”, não é descartada, como veremos no capítulo seguinte).<sup>350</sup> Dizemos que o ambiente no qual o *amator* se encontra é obscuro justamente porque apresenta uma iluminação que

---

<sup>349</sup> Cf. Bertini, 1976, pp. 151-60. Para o autor, a paternidade da elegia III 5 deveria ser estudada com muito cuidado, dada sua “variação” nos manuscritos existentes; a estranheza da elegia, uma espécie de “suspensão”, faria parte de uma técnica alexandrina de narração de sonhos: deixar o leitor em suspense é o escopo na narração, que não permite adiantar qualquer tipo de interpretação (afinal, a revelação é a parte mais importante do poema).

<sup>350</sup> Cf., em especial, Hardie, *op. cit.*, cap. 1.

proporciona a epifania da jovem<sup>351</sup> e uma relação alusiva com o epos; além disso, não temos certeza se o poeta-amante realmente triunfou sobre a jovem ou se, como numa cena noturna da *Eneida* ou de *Am.* III 5, estava apenas sonhando.

Vimos que apenas o primeiro verso de III 5 já abre espaço para uma interpretação de múltiplas fontes: a *Eneida* colabora para um *background* épico e, como fonte elegíaca, temos *Am.* I 5 e Propércio II 15, 7: *illa meos somno lassos patefecit ocellos* (“Ela fez-me abrir meus olhos cansados pelo sono”), um eco quase perfeito de *Nox erat, et somnus lassos submisit ocellos*. O contexto properciano mostra uma cena em que a *puella*, no calor de seu desejo, impede o poeta-amante de dormir e, conseqüentemente, de sonhar. As alusões demonstram que as fontes convergem ou divergem do desenvolvimento de III 5 e adensam o sentido de uma leitura intertextual: o sonho e suas premonições parecem sofrer influências do epos virgiliano; a cena e a interação entre as personagens elegíacas contrapõem-se ao gênero elegíaco: I 5 se passa durante o dia e o amante encontra-se em situação privilegiada; Propércio mostra um amante que não dorme nem sonha porque também encontra-se num venturoso momento. O sucesso e a felicidade do poeta-amante, como veremos, não são motivos presentes em III 5. Talvez, por isso, sua relação estreita com a epopeia.

O segundo verso de III 5 também mantém essa relação de duplicidade com épica e elegia: *terruerunt animum talia uisa meum* (“as seguintes visões atemorizaram minha alma”). Propércio, em II 26, 20, completa a narração de um pesadelo do eu-elegíaco no qual Cíntia, naufragada, está prestes a se afogar: *cum mihi discussit talia uisa metus* (“até que o medo afastou de mim tal visão”). A referência ao epos virgiliano é bem mais sutil: *terris animalia* (*En.* III 147) e *terras animalia* (*En.* VIII 26) estão contidos no verso ovidiano *TERRuerunt ANIMum TALIA*, uma espécie de alusão sutil à *Eneida*, como a que presenciamos no primeiro verso de I 1. Além disso, Enéias, na descrição do medo que o invade na aparição dos Penates, diz, em III 172: *talibus attonitus uisis* (“atormentado por tais visões”).

É verdade que a elegia ovidiana se inicia com a descrição de um adormecer, enquanto os modelos propercianos implicam, por sua vez, o despertar; as elegias de Propércio celebram a

---

<sup>351</sup> Em III 5, o sonho sobrevém na noite profunda, contradizendo a crença antiga de que os sonhos que trazem mensagens verdadeiras são aqueles ocorridos no fim da noite, início do alvorecer; em I 5, quando não sabemos se o poeta está sonhando, a meia-luz típica de um entardecer/alvorecer permite a epifania de Corina. Cf. Frécaut, 1968, pp. 350-61.

união do poeta-amante com Cíntia, enquanto o sonho dos *Amores* prefigura uma traição da *puella*. Tal reverso textual poderia ser o sintoma de certo distanciamento das relações com as normas do gênero elegíaco, hipótese que pode ser confirmada pela considerável confluência de matéria épica.<sup>352</sup> No tocante às relações genéricas, as situações narrativas invocadas por reminiscências oblíquas diferem claramente da cena retratada por Ovídio. O breve preâmbulo de III 5 estabelece referências complexas, de maneira a manejar uma ambivalência calculada. Dele emerge uma elaboração intertextual original, uma espécie de reinscrição da epopeia virgiliana, transposta para a esfera elegíaca, como que para produzir uma interrogação sobre os pontos de contato entre os gêneros, sobre os possíveis encontros entre os tipos de ficção (heroico e amoroso) que desenvolvem.<sup>353</sup>

Essa semelhança com a *Eneida* não constitui apenas uma alusão isolada, uma piscadela irônica de Ovídio a um leitor atento.<sup>354</sup> A expressão *ante oculos*, por exemplo, é uma fórmula comum em Virgílio, empregada para descrever aparições sobrenaturais;<sup>355</sup> Na *Eneida* III 150, a fórmula caracteriza o surgimento dos Penates: *uisi ante oculos astare iacentis*; já em *Am.* III 5, 9-10, a expressão marca a aparição de uma novilha na paisagem onde se desenrola o sonho: *ecce petens uariis immixtas floribus herbas/ constitit ante oculos candida uacca meos*, (“Eis, procurando ervas variadas entre flores diversas,/apresentou-se aos meus olhos uma cândida vaca”). O eco existente entre o prólogo da elegia e o livro VIII da *Eneida* também recebe um complemento no dístico 9-10 de III 5: quando Ovídio traz à cena do sonho um animal de brancura deslumbrante, evoca a previsão do Tibre, de que o herói troiano encontraria uma porca sem manchas no local onde se ergueria Alba, sinal que poria fim a sua missão. Ver em *En.* VIII 81-3:

---

<sup>352</sup> Cf. Tronchet, 1992, pp. 85-126.

<sup>353</sup> Na qualificação, o Prof. Dr. Paulo Martins nos chamou a atenção para o *Epodo* XV de Horácio, que também se inicia com a fórmula *nox erat*. Além disso, o poeta nos conta, em tom satírico, sobre uma amada perjura e leviana. O motivo, portanto, também é comum à elegia III 5 dos *Amores*.

<sup>354</sup> Para Boyd, *op. cit.*, p. 8, Ovídio evoca Virgílio constantemente nos *Amores* e, com isso, parece instigar a comparação entre suas obras. Tal é a importância da *Eneida* para a obra ovidiana que a primeira elegia começa com o *incipit* da epopeia virgiliana (*arma*). Para a autora, muitas vezes Virgílio é um “ponto de partida” para Ovídio (pp. 80-1); é como se o poeta fosse a “lente” através da qual Nasão ganha acesso ao passado literário. Essa relação entre autores funciona, ao mesmo tempo, como “microscópio” e “telescópio” e pode nos ajudar a ver como, nos *Amores*, a douta (e quase infinita) tradição alexandrina é vista.

<sup>355</sup> Ver, por exemplo, II 270 e 773 ou VII 420.

*Ecce autem subitum atque oculis mirabile monstrum,  
candida per siluam cum fetu concolor albo  
procubuit uiridique in litore conspicitur sus;*

Mas eis que, por um prodígio repentino e maravilhoso aos olhos,  
pode-se ver sobre a margem verdejante, pela selva, uma porca  
branca deitada, com seu filhote alvo, de mesma cor.

Se confrontarmos *Am.* III 5 e o terceiro livro da *Eneida*, veremos que ainda existem outras correlações. O ataque da gralha, que investe três vezes contra a novilha (vv. 23-4), remete ao ataque das Harpias que, por três vezes, lançam-se sobre o banquete de Enéias e seus companheiros (III 225-8, 232-3 e 238-44);<sup>356</sup> o voo da gralha é descrito no mesmo termo do voo das feras virgilianas: *delapsa per auras* (vv. 21) contra *lapsu* (v. 225), *delapsae* (v. 238) e *lapsae* (v. 243).<sup>357</sup> Seguindo neste sentido, o final de III 5 não nos reserva grandes surpresas: a revelação do sonho e o medo experimentado pelo poeta adquire proporções épicas dadas as alusões ao livro III da *Eneida*:

*uacca puella tua est: aptus color ille puellae;  
tu uir et in uacca compare taurus eras.  
pectora quod rostro cornix fodiebat acuto,  
ingenium dominae lena mouebat anus; 40  
quod cunctata diu taurum sua uacca reliquit,  
frigidus in uiduo destituere toro.  
liuor et aduerso maculae sub pectore nigrae  
pectus adulterii labe carere negant. 45  
dixerat interpretis: gelido mihi sanguis ab ore  
fugit, et ante oculos nox stetit alta meos.]*

A vaca é tua jovem: aquela cor lhe convém;  
e tu, macho, eras o touro junto à vaca companheira.  
A gralha de bico pontudo, que cutucava o peito,  
é a velha alcoviteira, que mudará a disposição de tua senhora; 40

<sup>356</sup> A imundícia provocada pelo ataque dessas feras se assemelha às manchas sobre o pelo da novilha, causadas pelo ataque da gralha. Cf. Tronchet, *op. cit.*, p. 91.

<sup>357</sup> Ver, também, *En.* XI 595, quando Diana envia Opis a terra para vingar Camila. Notar, ainda, que, na elegia III 5 dos *Amores* e no livro III da *Eneida*, a ação é marcada por uma circunstância análoga, a descoberta de um rebanho pelas vítimas agredidas: para Enéias e seus companheiros, tal descoberta é motivo de desgraças; para a novilha ovidiana, que simboliza a *puella* elegíaca, o encontro de um rebanho de touros é favorável (muitos amantes podem dar muitos presentes, como sugere a *lena* de I 8, 55). No entanto, se pensarmos na relação entre *amator* e *puella*, o “encontro do rebanho” também é desfavorável, pois implica o abandono do poeta-amante e a traição da jovem.

pois a vaca abandonou, após longa hesitação, o seu touro  
insensível; tu serás abandonado em leito solitário .  
A ferida e as manchas negras no interior do peito  
revelam que não lhe falta a desonra do adultério”.  
O intérprete havia falado: o sangue fugiu de minha face 45  
gélida e, ante meus olhos, a noite erguia-se alta .]

O desnudamento do “símile”, fruto da transformação de uma suposta cena bucólica em cena puramente elegíaca (*uacca = puella; taurus = uir = tu* etc.) perturba o poeta-amante, causando-lhe um sentimento semelhante àquele experimentado pelos troianos, após a revelação do minaz oráculo proferido por Celeno, em *En.* III 258 e ss.:

*dixit, et in siluam pennis ablata refugit.  
at sociis subita gelidus formidine sanguis  
deriguit:*

disse e fugiu pela selva, arrebatada em asas.  
E um sangue gelado, de um súbito pavor, imobilizou  
meus companheiros:

Embora a temática e os personagens envolvidos na analogia sejam típicos do gênero elegíaco, Ovídio, ao escolher o motivo do sonho premonitório, consegue aludir ao epos virgiliano, pois privilegia reminiscências ligadas a cenas oníricas ou proféticas, comuns aos gêneros elevados, como a épica.<sup>358</sup> Nasão dispõe, em seus versos elegíacos, toda uma série de ecos cuja complementaridade nos remete a episódios específicos e, em certa medida, correlatos, da *Eneida*.<sup>359</sup> Contudo, os sonhos premonitórios da obra virgiliana correspondem à aparição de uma figura sobrenatural, que dirige seu discurso ao que dorme a fim de lhe revelar o futuro; há, nessa situação, uma experiência visual mais direta.<sup>360</sup> Já a elegia ovidiana apresenta uma espécie de sonho alegórico, cujo conteúdo, baseado em símbolos, necessita de uma

---

<sup>358</sup> O poeta-amante se dirige ao intérprete em termos que remetem à abordagem do rei-profeta Heleno (*dic, age*, em *Am.* III 5, 31 e *fare, age*, em *En.* III 362); as duas orações, nos referidos versos, são construídas de forma semelhante: emprego do vocativo + interrogação indireta. Além disso, o verbo *uito*, empregado por Eneias no v. 367, ressurgiu duas vezes na boca do intérprete ovidiano, nos vv. 35-6. O substantivo *interpretes* designa Heleno no v. 359 e o inominado águia no v. 45, o último hexâmetro da elegia. Devemos considerar, ainda, que as previsões de Heleno serão evocadas apenas mais tarde, no livro VIII, quando o rio-deus Tibre anuncia a Eneias a fundação de Alba, que será indicada por uma novilha branca.

<sup>359</sup> Sobre a estrutura bipartida da *Eneida* e uma possível correlação entre os livros “odissíacos” e “iliádicos”, ver: Vasconcellos, *op. cit.*, pp. 191 e ss.

<sup>360</sup> Essa espécie de sonho/aparição seria comum nas epopeias. Tronchet, *op. cit.*, pp. 94 e ss., no entanto, apresenta e analisa um caso de sonho alegórico (como o que ocorre em *Am.* III 5) no epos: Homero, *Od.* XIX 535-51.

interpretação. Portanto, ainda que a elegia evoque certas fórmulas e elementos típicos da épica, há, entre os gêneros, uma diferença substancial na forma de abordar um tema semelhante.

Enfim, na elegia III 5, Ovídio consegue dialogar com a tradição elegíaca e com a tradição épica de uma maneira muito especial: além das alusões ao antecessor Propércio, o poeta alude a si mesmo, pois, conforme vimos, a transposição de uma cena “bucólica” para um contexto elegíaco ocorre já em II 12, porém, através da temática da *militia amoris* que, por sua vez, permite (na verdade, demanda) a inclusão/subversão de matéria épica. Como a metáfora da milícia amorosa está ausente na elegia III 5, o poeta se vale de um motivo que permite o diálogo com o epos, sobretudo, virgiliano: o sonho premonitório.

Mas Ovídio é capaz de abordar o tema de uma forma única, que admite a intersecção dos gêneros, sem, contudo, confundi-los por completo. Ou seja: o poeta aborda o motivo do sonho premonitório para poder aludir a dois momentos da *Eneida*, porém, é a especificidade do sonho alegórico que lhe permite transportar uma “cena bucólica” para a esfera predominantemente elegíaca. Nesse processo, conforme vimos, o poeta evoca, sobretudo, a si mesmo, se pensarmos que a elegia II 12 também lida com os mesmos personagens enquanto coloca em cena um discurso que mistura o bucólico e o épico, porém, sem deixar de ser, fundamentalmente, elegíaco. Nessa interpretação, o caráter metapoético da obra ovidiana torna-se evidente: a reelaboração da matéria épica nos mostra que a elegia de Nasão diferencia-se do epos (sobretudo, virgiliano), mas absorve e filtra elementos da epopeia para constituir-se.

Vimos algumas ocasiões, nos três livros dos *Amores*, em que Ovídio reelabora matéria épica de formas diferentes, por motivos diversos e, principalmente, para incitar interpretações distintas. O poema que inicia os *Amores* e que revela o programa elegíaco de Ovídio, na obra, demonstra a presença do epos e principalmente, da *Eneida* e de Virgílio. Conforme dita a tradição elegíaca, as elegias programáticas discutem questões relacionadas à poética do gênero. Geralmente, tal discussão literária ocorre por meio da tópica da *recusatio*, na qual a *persona* do poeta defende sua escolha (na qual estilo de vida = estilo de poesia), que vai à na contramão dos valores tradicionais.

No entanto, a elegia inicial dos *Amores* discute poesia sem abordar o tema da recusa. Na verdade, vemos uma espécie de “*recusatio às avessas*”: o poeta demonstra iniciar uma épica, mas Cupido (simbolizando o amor e a poesia amorosa) é o “fator externo” que ocasiona a transformação do epos em elegia. Em outras palavras: o eu poético (supõe-se) escolhe compor

épica e, conseqüentemente, adere ao estilo de vida das personagens (os “grandes nomes”) da poesia elevada. Para Ovídio, a “peraltice do deus” é um motivo profícuo porque: 1) permite indicar a jocosidade como parte de seu programa poético; 2) faz parte desse tom jocoso a argumentação do *vates* contra a atitude *inadequada* do deus: deuses devem “inspirar” e não impor uma determinada forma poética (a “falta de decoro” do deus/da elegia entra em contradição com o talento do poeta e sua opção poética) e 3) tal argumentação implica a personificação do deus (que, conforme veremos, abre espaço para uma série de jogos de sentidos)<sup>361</sup> e possibilita que o poeta brinque com os limites dos gêneros (ao misturar matéria épica e elegíaca) sem ter que apelar para o motivo da *recusatio*, como é comum entre os elegíacos predecessores. Eis, portanto, uma inovação de Ovídio dentro do gênero romano.<sup>362</sup>

Em *Am.* I 9, elegia que desenvolve a metáfora da *militia amoris*, a tópica da *recusatio* novamente é subvertida: o poeta-amante não deve ser criticado (assim como Calímaco e seu “novo estilo” foram criticados pelos Telquines), pois seu comprometimento com o amor (e com a elegia amorosa) exige esforços e vigores dignos de um grande herói; por isso, o *amator* não é um ocioso, mas assemelha-se a um soldado empenhado na dura vida militar. Ou seja: a personagem principal desta elegia não recusa/rejeita a carreira militar e os temas bélicos comuns na poesia elevada, pois, em sua concepção, amor = guerra e *amator* = *miles*. Portanto, sua escolha se justifica no preceito: deve-se militar (no amor ou na guerra) quando se é jovem, pois um velho (soldado ou amante) militando é vergonhoso. Assim, poeta-amante, sendo jovem, decidiu militar por sua amada (cf. vv. 45-6).

Do ponto de vista da *recusatio* “tradicional”, a elegia I 15 é a que mais se aproxima do modelo calimaquiano. O poeta-amante condena os invejosos que criticam sua escolha: o amor e a poesia amorosa. No entanto, qualquer tipo de poesia pode trazer fama imortal. Por isso, o longo catálogo que inclui diversos nomes de poetas, ligados a diferentes gêneros de poesia. A *persona* elegíaca de Ovídio se considera, praticando o amor e a elegia amorosa, um poeta digno

---

<sup>361</sup> No início do próximo capítulo, mostraremos como uma leitura intertextual (que considere o epigrama inicial + próêmio de *Am.* I 1 + alusões ao próêmio de Propércio I 1) fornece pistas sobre o conteúdo da obra e seu possível título, *Amores*. Sobre as armadilhas que o título pode oferecer a uma “leitura ingênua”, cf. Vasconcellos, *op. cit.*, pp. 112-28.

<sup>362</sup> A ironia, que muitos julgam fazer parte da personalidade poética de Ovídio, resulta desse quadro de relações, uma vez que o poeta declara participar do epos por meios elegíacos (sobretudo, através da métrica típica da elegia, o dístico). A despeito da declaração do primeiro dístico, a elegia se desenvolve em dístico, mesmo antes do roubo de um pé, no v. 3.

de desfrutar da fama de um Homero ou de um Tibulo. A elegia II 12, por sua vez, desenvolve a metáfora da *militia amoris* e da *recusatio*. No entanto, o símile da novilha disputada pelos touros (vv. 25-6) revela a reelaboração de *materia* virgiliana que, por sua vez, indica a influência de épicos antecessores. Conforme vimos, Ovídio declara uma escolha permeada por elementos daquilo que foi recusado. Ou seja: o poeta-amante declara sua adesão ao amor e à elegia, porém seus símiles demonstram que essa escolha pode, ao contrário do que poderia parecer à primeira vista, acolher temas provenientes da poesia épica.

Já na elegia III 5, uma cena bucólica semelhante também fornece oportunidade para evocar material épico virgiliano, embora o poeta estruture sua elegia de tal forma que a “presença” de outras elegias (Propércio e *Am.* I 5) esteja evidente (na forma e no conteúdo, como vimos logo acima). Enfim, em todas as elegias analisadas, Ovídio demonstra que a sua poética elegíaca permite, conscientemente, uma confluência significativa do epos. Resumindo: a matéria épica (virgiliana, sobretudo) contribui para a elaboração da própria elegia ovidiana, adensando-lhe o sentido quando identificadas as alusões.

Nos exemplos que acabamos de examinar brevemente, a “discussão poética” sempre marcou presença de alguma forma: no caso de I 1, Ovídio demora-se em questões sobre o “poetar” porque um (suposto) agente alheio a sua vontade o obriga a mudar seu projeto compositivo (de épica para elegia); por causa dessa “mudança de planos imprevista”, o poeta não possui um amor, na verdade, “uma matéria apta a versos mais leves” (cf. vv. 19-20). A ação de Cupido, nos versos iniciais, provê o poeta de dísticos elegíacos; nos versos finais, Cupido volta a agir (vv. 23-4), fornecendo conteúdo para o poeta (ao transformá-lo em poeta-amante, nos vv. 25-6). Ou seja, o amor elegíaco está vinculado à poesia elegíaca. Veremos, no capítulo seguinte, que a metapoesia (ou crítica/discussão poética) é um tema muito evidente nas elegias programáticas dos *Amores*. A elegia I 15, como poema programático, assume que a elegia amorosa é capaz de proporcionar fama imortal ao poeta-amante, a despeito de seu conteúdo (cf. vv. 37-8, por exemplo). O talento do poeta-amante ovidiano (capaz de devotar-se ao epos, como vemos em II 1, 11-2) é equivalente ao de um Homero, por isso sua obra, ainda que se erija no dístico e cante amores (Galo e Tibulo servem de exemplo), é digna de grandes temas e nomes (e de grandes leitores, como um *sollicitus amans*, v. 38).

Em I 9 e II 12, a questão da metapoesia não se apresenta de forma tão evidente: na primeira elegia, o estilo de vida da personagem *amator* se assemelha ao estilo de vida de um

*miles*. Uma interpretação intertextual, que considere uma equivalência entre *puella* e elegia, ou entre *puella* e Cupido/Amores, considerará que a elegia amorosa, fruto de um estilo de vida não ocioso, é imposta à *persona* poeta-amante (lembramos-nos da ação do deus na elegia inicial da obra), como nos dizem os vv. 43-4. O eu-elegíaco, que passou pela experiência épica e elegíaca em I 1, torna-se capaz de ponderar sobre as semelhanças (e diferenças) entre amante e soldado e, sobretudo, entre elegia e epopeia. Dessa forma, os exemplos homéricos, empregados em uma elegia que compara duas entidades tão antagônicas, dão indicações de que o poeta-amante segue um gênero (quase) sem fronteiras: despacha a *puella*/elegia, e o amante diligente seguirá sem fronteiras...<sup>363</sup> Já no segundo caso, *Am.* II 12, o poeta diferencia a milícia do amor da milícia tradicional: o *amator* não apela nunca para a violência e sua presa não é dividida, necessariamente, com outros *militēs*.<sup>364</sup> Novamente, um determinado estilo de vida pauta um estilo ou gênero de poesia para a personagem do poeta-amante: o canto de triunfo amoroso é possível porque ele conseguiu, sozinho, derrotar inimigos sem, contudo, matá-los. Os exemplos homéricos revelam que o estilo de vida próprio da poesia elevada nunca é salutar: a conquista de uma mulher (um triunfo que jamais deve ser partilhado) pode ocasionar as mais sangrentas batalhas.<sup>365</sup>

Enfim, em grande parte das elegias não programáticas, as alusões ao epos é o elemento que nos faz perceber a importância da poesia grega e latina para os *Amores*: mesmo em motivos tradicionais do gênero elegíaco, como na *recusatio* ou na *militia amoris*, Ovídio é “subversivo”, pois reelabora e readapta matéria épica a fim de “renovar” sua elegia, agregando-lhe novos sentidos. Dessa forma, mesmo quando o poeta lida com uma temática puramente amorosa, como em III 5 (a *puella* que, corrompida pela *lena*, é levada a trair o amante), as alusões permitem que se abra um espaço para uma “discussão poética”, neste caso, através das reminiscências virgilianas. Porém, como nos revela o “*Hall* da fama” de *Am.* I 15, vários são os estilos, temas e poetas presentes na poesia amorosa de Ovídio. Veremos, a seguir, como a poesia dramática é reelaborada nos *Amores*.

---

<sup>363</sup> Cf. vv. 9-10: [...] *mitte puellam,/strenuus exempto fine sequetur amans*.

<sup>364</sup> Não é o que vemos acontecer em várias outras elegias. Ver, em especial, II 5 e III 8. De qualquer forma, “compartilhar a presa” nunca é uma opção do *amator*, mas da própria *puella*.

<sup>365</sup> A “discussão poética” de *Am.* III 5 chega ao “leitor atento” através de uma análise intertextual. Conforme mostramos, III 5 seria um “contraponto” de I 5, elegia em que o poeta-amante, numa rara situação de bem aventurança, narra a epifania de Corina. Mais adiante, tentaremos mostrar que a elegia I 5, juntamente a III 1, fornece indicações sobre a relação *puella* = elegia e amores = *Amores*.

## II.2 Elegia, tragédia e comédia

A todo gênero de escrita a tragédia supera em gravidade:  
também ela traz um assunto amoroso.  
[...]

Até a tragédia se misturou a risos obscenos,  
e contém muitas palavras despudoradas.<sup>366</sup>

No segundo livro dos *Tristes*, Ovídio argumenta contra a pena que lhe fora imputada pelo imperador, por causa de um poema licencioso.<sup>367</sup> Sua defesa é construída com base nas seguintes premissas: 1) Ovídio fora condenado porque um poema seu de temática erótica, fora censurado devido aos seus temas imorais, que teriam induzido mulheres castas ao engano; 2) Todo gênero de poesia contém temas licenciosos e podem ser nocivos (vv. 264- 5), mas, nem por isso, todo livro conterá um crime e seu autor será punido por causa de um motivo erótico exibido em sua obra (vv. 359 e ss.). Nos vv. 371-380, Nasão mostra que mesmo os poemas homéricos possuem temas delicados, como adultério e violação; já nos vv. 381-406, o poeta indica crimes semelhantes num gênero nobre como a tragédia.

Nesse mesmo poema, Ovídio lamenta-se por não haver se dedicado ao epos, pois, assim, não seria obrigado a experimentar os sofrimentos do desterro (vv. 317 e ss.).<sup>368</sup> Porém, nos vv.

---

<sup>366</sup> Ver, respectivamente, *Tristes* II 381-2 (*Omne genus scripti grauitate tragoedia uincit:/haec quoque materiam semper amoris habet*) e 409-100 (*Est et in obscenos commixta tragoedia risus,/ multaue praeteriti uerba pudoris habet*).

<sup>367</sup> Na verdade, o poeta admite que sua punição fora devida a dois crimes, um erro e um poema (vv. 207-8); sobre o erro, para não irar ainda mais Augusto, Ovídio prefere calar. Por isso, discorre sobre uma *Ars*, um poema licencioso que teria corrompido jovens e matronas (cf., por exemplo, os vv. 345-6).

<sup>368</sup> Interessante notar que, nos vv. 331-334, o poeta coloca em dúvida seu talento, numa espécie de *recusatio* típica dos augustanos (cf. Tibulo I 1 e Horácio, *Odes* IV 15):

*Forsan (et hoc dubitem) numeris leuioribus aptus  
sim satis, in paruos sufficiamque modos:  
at si me iubeas domitos Iouis igne Gigantas  
dicere, conantem debilitabit onus.*

Talvez também isto eu coloque em dúvida: se sou em versos ligeiros  
bastante hábil, se tenho fôlego para breves composições.  
Mas, se me ordenas cantar os Gigantes vencidos com o raio  
de Jove, o peso me debilitará ao tentar.

(Tradução de Patrícia Prata)

547 e ss., admite que sua dedicação às Musas não se restringiu à poesia leviana; nos vv. 553-4, podemos ler: *et dedimus tragicis scriptum regale coturnis,/quaeque grauis debet uerba coturnus habet* (“também um régio escrito legamos aos coturnos trágicos/ e a linguagem que lhe cabe possui a grave tragédia”). Tal composição (supõe-se) recebeu o título de *Medeia* e, infelizmente, não chegou até nós.<sup>369</sup> Nos *Amores*, em três ocasiões, o poeta-amante nos fala a respeito de suas investidas no gênero trágico: no primeiro caso, em *Am.* II 18, 13-8, a tentativa de compor uma tragédia fracassa por influência da *puella* e, novamente, o riso de Cupido obriga o poeta a voltar para a elegia amorosa<sup>370</sup>

*sceptra tamen sumpsit curaque Tragoedia nostra  
creuit, et huic operi quamlibet aptus eram.  
risit Amor pallamque meam pictosque cothurnos* 15  
*sceptraque priuata tam cito sumpta manu;  
hinc quoque me dominae numen deduxit iniquae,  
deque cothurnato uate triumphat Amor.*

Entretanto, assumi cetros e a Tragédia floresceu sob meu  
cuidado, pois eu era apto a tal obra o quanto fosse possível ser. 15  
Amor riui de meu manto e de meus coturnos retintos  
e do cetro assumido tão rapidamente por uma mão despojada;  
também disso me apartou o poder da senhora exuberante,  
e sobre o vate coturnado triunfa o Amor.

Em *Am.* III 1, a segunda situação, nos *Amores*, em que o gênero trágico é mencionado, Elegia e Tragédia aparecem, personificadas, diante do poeta-amante que vagueia por um bosque

---

Tal *recusatio*, esperada numa elegia programática (cf. Prop. II 1, por exemplo), contradiz, claramente, com uma declaração feita em *Am.* II 1, 10-11: *ausus eram, meminisse caelestia dicere bella/centimanumque Gygen [et satis oris erat]*

(“Lembro-me que ousei cantar sobre guerras celestiais/e Giges de cem mãos [pois possuía fôlego suficiente]) e 15-6: *in manibus nimbos et cum Ioue fulmen habebam,/quod bene pro caelo mitteret ille suo* (“em minhas mãos detinha nimbos e Júpiter, o raio/que ele bem havia enviado em defesa de seu céu”).

<sup>369</sup> Cf. Ovidio. *Tristezza*. Introduzione, traduzione e note di Francesca Lechi. Milano: Rizzoli, 1993, p. 193, n. 152 (apud Prata, *op. cit.*, p. 231, n. 228).

<sup>370</sup> Em *Am.* II 18, 19 e ss., o poeta-amante nos relata o conteúdo das elegias que voltou a escrever: *quod licet, aut artes teneri profitemur Amoris/(ei mihi, praeceptis urgeor ipse meis!)/aut quod Penelopes uerbis reddatur Vlixi/scribimus [...]* (“Ou ensinamos, pois convém, as artes do terno Amor/(ai de mim! molestam-me meus próprios preceitos !)/ou escrevemos, com as palavras de Penélope, o que seria entregue/a Ulisses [...]). Alguns autores acreditam que a elegia II 18 pertença somente à segunda edição dos *Amores*, realizada enquanto o poeta escrevia o terceiro livro da *Ars* e algumas cartas das *Heroidas* e após a composição da tragédia *Medeia*. A carta XII das *Heroidas* (De *Medeia* a *Jasão*), por causa de seu *pathos* marcante, teria sido influenciada pela tragédia que Nasão acabara de escrever. Contudo, há controvérsias a respeito dessa teoria. Ver, por exemplo, D’Elia, 1958, pp. 210-223 e Giomini, 1959, pp. 125-42.

em busca de inspiração. Ambas as “mulheres” apresentam características que fazem referência ao próprio gênero poético que representam: Elegia possui um belo semblante e uma disposição sedutora, porta uma veste muito leve e possui um pé mais curto que o outro.<sup>371</sup> Já a Tragédia é descrita nos seguintes termos (vv. 11-4):

*uenit et ingenti uiolenta Tragoedia passu:  
fronte comae torua, palla iacebat humi;  
laeua manus sceptrum late regale mouebat,  
Lydius alta pedum uincla cothurnus erat;*

E veio a violenta Tragédia , com passo ingente:  
cabelos na frente turva, o manto se estendia pelo chão;  
a mão esquerda agitava o cetro real com amplidão,  
o coturno lídio atava-se no alto das pernas;

É a Tragédia quem se dirige, primeiro, ao poeta-amante (*prior*, v. 15) através de palavras sublimes (v.16),<sup>372</sup> seu movimento pomposo, seu tirso e seus coturnos, símbolos do próprio gênero,<sup>373</sup> são novamente evocados pelo poeta (nos vv. 23, 31-2), como que para enfatizar a grandeza do gênero. Desconsiderando toda a nobreza da rival, Elegia a ironiza, antes de dirigir seu discurso ao poeta-amante (vv. 35-8):

*‘quid grauibus uerbis, animosa Tragoedia,’ dixit, 35*  
*‘me premis? an numquam non grauis esse potes?*  
*imparibus tamen es numeris dignata moueri;*  
*in me pugnasti uersibus usa meis.*

Ela disse: “por que me oprimes com palavras solenes, 35  
animosa Tragédia? Ou não deixas de ser solene nunca?  
Entretanto, foste digna de poetar em ritmos ímpares;  
lutaste contra mim servindo-te de meus versos.

---

<sup>371</sup> No capítulo seguinte, analisaremos a elegia III 1 a partir de uma perspectiva metapoética ou metaliterária. Esta elegia, como veremos, é uma das que nos fornecem os principais indícios para sustentar uma interpretação dessa espécie.

<sup>372</sup> Contudo, o discurso da Elegia é mais longo que o da Tragédia: são 26 versos daquela contra 17 desta.

<sup>373</sup> Em sua *Arte Poética*, vv. 80 e 280, Horácio utiliza essa peça da indumentária dos atores trágicos para simbolizar a própria tragédia. Ver, também, Pociña, 1974, p. 413-5. Ovídio emprega essa mesma simbologia em *Am.* I 15, 15 e II 18, 15; *Pont.* IV 16, 29; *Rem.* 375; *Tris.* II 393 e II 553.

Da mesma forma que o poeta iniciava uma épica em dísticos, em *Am.* I 1, uma tragédia se enuncia através de uma medida inapropriada, em *Am.* III 1. Após ouvir dois discursos antagônicos, o poeta-amante opta por terminar a obra elegíaca iniciada, para, depois, dedicar-se à solene tragédia (vv. 63- 70):

*altera me sceptro decoras altoque cothurno:  
iam nunc contracto magnus in ore sonus.  
altera das nostro uicturum nomen amori: 65  
ergo ades et longis uersibus adde breues.  
exiguum uati concede, Tragoedia, tempus:  
tu labor aeternus; quod petit illa, breue est. '  
mota dedit ueniam. teneri properentur Amores,  
dum uacat: a tergo grandius urguet opus. 70*

Uma me condecora com o cetro e o alto coturno:  
agora, majestosa voz ressoa em boca contraída. 65  
Tu, a outra, dás ao meu amor um nome que perdurará:  
vem, pois, e aos longos versos acrescenta os breues.  
Concede um pouco de tempo ao vate, Tragédia:  
tu és labor eterno; o que ela pede é breve.  
Comovida, concedeu vênias. Apressem-se, ternos Amores,  
enquanto podem: obra mais grandiosa acossa-me pelo dorso. 70

Os versos finais do poema programático inicial do terceiro livro dos *Amores* nos mostram que Ovídio tomou posse do talento que buscava para compor uma poesia grandiosa (cf. *Am.* III 1, 6),<sup>374</sup> porém, antes de iniciar sua grande empresa, uma tragédia romana (cf. III 1, 29), opta por terminar a obra elegíaca iniciada (a qual, mesmo não pertencendo ao gênero elevado, trará fama imortal). Os versos finais de III 1 são evocados no início da última elegia do terceiro livro, III 15: dessa forma, assumimos que a terceira situação, nos *Amores*, em que o gênero trágico é evocado, é apresentada, ao leitor, através de alusões. Na elegia III 15, vários são os indícios que nos permitem evocar a Tragédia de III 1; nos versos 1-2, lemos: *quaere nouum uatem, tenerorum mater Amorum:/raditur hic elegis ultima meta meis* (“busca um novo vate, mãe dos ternos Amores:/esta meta é roçada pela última vez por minhas elegias”) onde *tenerorum Amorum* de III 15, 1 alude ao *teneri Amorum* de III 1, 69; além disso, *ultima* e *meis elegis*

<sup>374</sup> Dizemos “poesia grandiosa” porque o bosque inspirador, local sagrado onde ocorrem epifanias divinas, está relacionado à poesia elevada. Cf. Virgílio, *En.* VIII 352 e Prop. III 1, 1 e ss. Daremos maior ênfase à questão no próximo capítulo, quando analisaremos o caráter “metapoético” inerente à descrição desse tipo de *nemus*.

referem-se à decisão tomada pelo poeta no final de III 1: dedicar-se brevemente à elegia para poder finalizar a obra; *Am.* III 15, 17-20 também contém uma série de alusões aos últimos versos de III 1:

*corniger increpuit thyrso grauiore Lyaeus:  
pulsanda est magnis area maior equis.  
imbelles elegi, genialis Musa, ualete,  
post mea mansurum fata superstes opus.*

o cornífero Lieu me estimulou com tirso mais sério,  
uma área maior deve ser percorrida por cavalos grandiosos.  
Imbeles elegias, Musas de meu engenho, adeus;  
Obra incólume sobreviverá após minha morte.

O nome *Lyaeus* mantém relações de sentido com o adjetivo *lydius*, de III 1, 14: ambos fazem referência a Baco, deus oriundo da Ásia Menor e patrono da tragédia; podemos encontrar a locução *Thyrso grauiore* em III 1, 23; já *area maior* alude, simultaneamente, a *opus maius*, em III 1, 25<sup>375</sup> e *area fata*, em III 1, 26. *Imbelles elegi* se opõem ao *uiolenta Tragoedia*, de III 1, 11: lembremos que o adjetivo *uiolenta* é empregado em *Am.* 1, 1, quando o poeta declarou estar preparado para cantar épica (*arma uiolentaque bella*).<sup>376</sup> Enfim, Ovídio não emprega o termo *tragoedia* na elegia III 15, mas lhe faz referência através de várias alusões ao poema III 1. No mais, não há outras referências relevantes ao gênero trágico ao longo dos *Amores*. Dada a breve extensão das elegias e a centralidade da *persona* do poeta-amante na trama elegíaca, podemos dizer que Ovídio não desenvolve o *pathos* de nenhuma de suas *personae*.<sup>377</sup>

Nasão também não desenvolve nenhum exemplo de personagens mitológicos típicos ou exclusivos da tragédia. Alguns autores<sup>378</sup> acreditam que o tom queixoso da elegia e, sobretudo, sua predileção pela dor (como no caso da *renuntiatio amoris*, tópica presente em *Am.* III 11, por

---

<sup>375</sup> Na segunda parte da *Eneida* (VII 45), o narrador diz: *maius opus moueo* (“começo uma obra maior”). O verbo *mouere* é empregado por Ovídio em *Am.* III 1, 24. Para Kenney (1999, p. 141), Ovídio rivaliza com Virgílio mesmo quando demonstra deixar a épica de lado e renuncia à elegia para se dedicar à tragédia.

<sup>376</sup> *Mansurum opus* evoca, de certa forma, *uicturum nomen*, de III 1, 65 (se pensarmos que a obra está relacionada ao seu autor: em III 1, 20, Tragédia confunde a vida do poeta com o conteúdo de seus versos). *Musa genialis*, por sua vez, parece fazer referência à *Musa tenera*, de III 1, 26 (ambos fazem referência à poesia erótica e juvenil de Ovídio).

<sup>377</sup> Para Morgan, *op. cit.*, p. 47, por exemplo, através da *imitatio* (sobretudo, *propertiana*), Ovídio consegue alcançar um efeito de contraste. Geralmente, o poeta-amante ovidiano é mais frívolo e sua visão do amor é mais jocosa e superficial (grifo nosso). As tópicas convencionais do gênero são tratadas com humor e irreverência.

<sup>378</sup> Considerar, por exemplo, Galasso, 1987, pp. 83-99. No entanto, o autor focaliza o *pathos* da elegia composta no exílio.

exemplo)<sup>379</sup> indicam a relevância e a necessidade do *pathos* na caracterização do protagonista.<sup>380</sup> Porém, nosso estudo concluiu que a presença do gênero trágico, nos *Amores*, limita-se a essas poucas menções que analisamos.<sup>381</sup>

Voltemos ao segundo livro dos *Tristes*. Após discorrer sobre as possíveis “licenciosidades” que *peruersas mentes* são capazes de encontrar no gênero elevado (cf. v. 301), Ovídio, nos vv. 409-10, declara que “até a tragédia possui risos obscenos e muitas palavras despudoradas”. Como a elegia erótica juvenil de Nasão constitui um dos termos das comparações realizadas ao longo de *Tristes* II,<sup>382</sup> podemos inferir que, na sua obra, também há o ridículo e o imoral.<sup>383</sup> De certa forma, podemos dizer que o ridículo e o obsceno são características da comédia e do mimo.<sup>384</sup> Sendo assim, podemos inferir que a elegia ovidiana, assim como a tragédia, misturou-se com o gênero cômico.

Aristóteles, na *Poética* 1448b, 33 (ou cap. IV, § 17), ensina que Homero teria traçado as linhas fundamentais da comédia, dramatizando o ridículo. Para o filósofo, os poetas escolhiam escrever tragédias ou comédias de acordo com sua índole: aquelas eram formas “mais estimáveis” que estas. Tragédia e comédia, pertencendo ao gênero dramático, nasceram de um princípio improvisado: a tragédia, dos solistas do ditirambo; a comédia, dos solistas dos cantos

---

<sup>379</sup> Em *Am.* III 11, 7, Ovídio evoca Catulo VIII 11. O *perfer et obdura* aparece como exortação ao eu-elegíaco de Ovídio em *Tristes* V 11, 7.

<sup>380</sup> Para Lee (1969, pp. 149-79), os versos iniciais de *Am.* II 11 evocam uma fórmula comum no gênero elevado (épica e tragédia), para discorrer sobre a partida de Corina. Luck (1959, pp. 37 e ss.), acredita que a tragédia grega serviu de fonte de *materiae* para os *Amores*, principalmente, no “desenvolvimento sentimental” da personagem do poeta-amante ao longo dos livros II e III da obra.

<sup>381</sup> Em *Am.* I 15, a lista de poetas famosos considera, brevemente, a fama de Sófocles (v. 15) e de Ácio, poeta trágico romano (v. 19).

<sup>382</sup> No v. 422, por exemplo, o poeta afirma que *Et Romanus habet multa iocosa liber* (“Também as obras romanas contêm muitas frivolidades”). Ou seja: Ovídio admite que sua obra elegíaca possui, de fato, frivolidades. Porém, todas as obras, de todos os gêneros, possuem (cf. vv. 423 e ss.). Por isso, não é justo que apenas seus versos tenham sido banidos e seu autor, exilado.

<sup>383</sup> Em *Tristes* II 493-494, Ovídio afirma: *his ego deceptus non tristia carmina feci./Sed tristis nostros poena secuta iocos* (“iludido com tudo isso, também eu compus versos não tristes./Mas a meus gracejos segui um triste castigo”). O “tudo isso” (*his*) refere-se às muitas obras citadas nos versos anteriores, que também trataram de temas moralmente recrimináveis (traições, adultérios, jogos etc).

<sup>384</sup> Labate (2007, pp. 20-21), acredita que a ligação do mimo com a elegia nos leva a pensar numa relação da elegia com a comédia, já que o mimo deriva motivos, tramas, cenas e personagens da comédia. O autor ainda pondera sobre a lógica da mistura dos gêneros: prevendo as contradições inerentes ao enamorado (das quais derivam humor e ironia), o poeta elegíaco (properciano, sobretudo) constrói uma personagem cujo *pathos* pode reivindicar a seriedade e a dignidade da tragédia. Nos *Amores* e na *Ars*, todavia, Ovídio assume, no interior de seu discurso elegíaco, um “calimaquismo” existencial privado de toda tragicidade, ilustrado (quase provocativamente) com materiais “realísticos” de marca mímico-satírica, que compreendem os vários incidentes do *furtivus amor* (p. 25): a sobreposição entre linguagem da elegia e linguagem do mimo/sátira se verifica em uma série de situações concretas quotidianas, que dizem respeito às dificuldades do amor furtivo (com seus lugares, personagem e estratégias).

fálicos. A tragédia teria adquirido seu estilo elevado apenas mais tarde (1449 a, 19 ou cap. IV, § 20), quando se afastou dos argumentos breves e da elocução grotesca, ou seja, do elemento satírico. Já a comédia, *imitação de homens inferiores* (1449 a, 32 ou cap. V, § 22), *ocupa-se daquela parte do torpe que é o ridículo*.<sup>385</sup> Enfim, podemos dizer que as poesias do gênero dramático (trágicas ou cômicas) surgiram de forma semelhante, da imitação das ações humanas (boas ou más). Contudo, tragédia e comédia passaram por transformações ao longo do tempo, que as diferenciaram: a tragédia, por exemplo, abandonou a elocução grotesca. Infelizmente, não dispomos de maiores informações sobre o desenvolvimento da comédia: o tratado de Aristóteles dedicado ao gênero não chegou até nós (cf. 1449b, 21 ou cap. VI, § 26).

Horácio, na *Epístola aos Pisões*, vv. 80-2, comenta que a comédia e a tragédia utilizavam um mesmo metro, próprio para o diálogo, capaz de ressoar enunciados e de adequar-se à ação. Porém, o autor afirma que a matéria cômica não pode ser desenvolvida em versos trágicos (v. 89) e que a tragédia torna-se indigna ao ser narrada em poemas que convêm a personagens e situações banais. Algumas vezes, contudo, a comédia pode elevar sua voz, empregando linguagem enfática, e a tragédia pode se lamentar em linguagem prosaica, despindo-se do estilo pomposo, pois “busca tocar o coração do espectador pelo *queixume*.”<sup>386</sup> Concluimos, então, que comédia e tragédia podem misturar-se;<sup>387</sup> é necessário, apenas, que a fala seja adequada ao personagem e à situação (vv. 99 e ss.): “se as palavras estiverem em discordância com a condição de quem as diz, cavaleiros romanos e pedestres soltarão gargalhadas.”<sup>388</sup>

Quintiliano, no livro décimo de suas *Institutiones* (II 22), comenta que “cada estilo possui sua lei, seu decoro: nem a comédia se ergue sobre coturnos, nem a tragédia anda com socos. Porém, *todos os tipos de eloquência possuem algo em comum*”.<sup>389</sup> Em X 1, 65, o rétor nos ensina sobre o gênero cômico: “a comédia antiga é quase a única a conservar intacta a graça do estilo ático e, ao mesmo tempo, é caracterizada por uma liberdade de linguagem muito eloquente. *Excele ao perseguir os vícios*, mas possui muito vigor também em outros

<sup>385</sup> Para o autor, o ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina, inocente. Cf. 1449<sup>a</sup>, 32 ou Cap. V, § 22).

<sup>386</sup> Cf. vv. 89-98. Interessante notar o v. 98: *si curat cor expectantis tetigisse querella*. A queixa e o lamento são típicos do gênero elegíaco, como afirma o próprio Horácio no v. 75 desta mesma carta.

<sup>387</sup> Nos vv. 275 e ss., Horácio nos ensina que Téspis inventou o gênero trágico e que Ésquilo foi um dos responsáveis pelo seu “aprimoramento”. A esses, teria sucedido a comédia antiga, que se degenerou e caiu sob o “império da lei”.

<sup>388</sup> Cf. vv. 112-3: *si dicentis erunt fortunis ábsona dicta, / Romani tollent equites peditesque cachinum*. Tradução de Dante Tringali, *op. cit.*, p. 29.

<sup>389</sup> *Sua cuique proposito lex, suus decor est: nec comoedia in coturnos adsurgit, nec contra tragoedia socco ingreditur. Habet tamen omnis eloquentia aliquid commune*.

aspectos.”<sup>390</sup> Já em X 1, 9, tomamos conhecimento de um julgamento seu, sobre o mesmo gênero: “quase todas as palavras, *com exceção de algumas que não são muito decentes*, encontram seu lugar no discurso. Os autores de jambos e da comédia antiga muitas vezes são louvados também por essas palavras

Interessante, também, a forma como Quintiliano nos apresenta as personagens da comédia, ao ensinar como novos oradores devem se portar, em I 11, 1-2:<sup>391</sup> “é necessário dar um pouco de espaço também ao ator cômico, mas apenas conforme o futuro orador quiser saber pronunciar. Pois, não quero que a voz do jovem, a quem nisso instruí, enfraqueça como a de uma mulher, nem trema, como a de um velho. Não deve imitar os *defeitos dos bêbados*, nem assumir a *petulância dos escravos*, nem deve aprender a exprimir os sentimentos dos enamorados, dos ávidos, dos temerosos: tudo isso é dispensável a um orador e contamina a mente [...]”. Porém, em VI 3, 29, o gramático alerta: “orador não deve se entregar às caretas e aos trejeitos que costumam fazer rir nos mimos<sup>392</sup> [...] a *obscenidade deve estar ausente* não apenas *das palavras como do sentido geral*” (do discurso de um bom orador, entenda-se).<sup>393</sup>

Vemos, portanto, que Quintiliano diferencia os gêneros trágicos e cômicos, atribuindo valores a cada um: a tragédia, devido ao seu discurso elevado, dista da comédia, que costuma mostrar vícios e obscenidades; não obstante, a comédia (que, às vezes, pode se apropriar de elementos do gênero trágico e fornecer matéria à tragédia) possui vigor próprio e, por isso, pode ser útil na formação dos oradores (sobretudo, no que diz respeito à *actio*).<sup>394</sup> Porém, o autor não desconsidera que determinadas “partes” do gênero sejam licenciosas e, portanto, “inadequadas” (ou mesmo nocivas) ao discurso de um bom orador. Enfim, a partir dos trechos apresentados, podemos dizer, em linhas gerais, que grandes críticos gregos e romanos comentaram sobre o caráter ridículo e obsceno da comédia e do mimo e sobre a “mistura” genérica (existente entre

---

<sup>390</sup> *Antiqua comoedia cum sinceram illam sermonis Attici gratiam prope sola retinet, tum facundissimae libertatis, et si est in insectandis vitiis praecipua, plurimum tamen virium etiam in ceteris partibus habet.*

<sup>391</sup> *Dandum aliquid comoedo quoque, dum eatenus qua pronuntiandi scientiam futurus orator desiderat. Non enim puerum quem in hoc instituimus aut femineae vocis exilitate frangi volo aut seniliter tremere. Nec vitia ebrietatis effingat nec servili vernilitate inbuatur nec amoris avaritiae metus discat adfectum: quae neque oratori sunt necessaria et mentem praecipue in aetate prima teneram adhuc et rudem inficiunt [...].*

<sup>392</sup> Em IV 2, 53, o gramático espanhol pondera sobre como apresentar eventos de forma que pareçam reais e críveis e demonstra como (certos aspectos da) comédia e mimo podem ser apreendidos.

<sup>393</sup> *Oratori minime convenit distortus vultus gestusque, quae in mimis rideri solent [...] obscenitas vero non a verbis tantum abesse debet, sed etiam a significatione.*

<sup>394</sup> Sobre o vigor que certo humor proporciona ao estilo, cf. Demétrio, *Sobre o estilo*, 259-62.

dois estilos dramáticos antagônicos, como tragédia e comédia) que Ovídio citou nos *Tristes* II 409-10 e que praticou ao longo dos *Amores* e da *Arte de Amar*.

Também no livro II dos *Tristes*, Ovídio comenta sobre o caráter imoral do mimo, nos vv. 497- 510:

*Quid, si scripsissem mimos obscena iocantes*  
*Qui semper uetiti crimen amoris habent,*  
*In quibus assidue cultus procedit adulter.*  
*Verbaque dat stulto callida nupta uiro?* 500  
*Nubilis hoc uirgo matronaque uirque puerque*  
*Spectat, et ex magna parte senatus adest.*  
*Nec satis incestis temerari uocibus aures,*  
*Adsuescunt oculi multa pudenda pati;*  
*Cumque fefellit amans aliqua nouitate maritum,* 505  
*Plauditur et magno palma fauore datur.*  
*Quoque minus prodest, scena est lucrosa poetae,*  
*Tantaque non paruo crimina praetor emit.*  
*Inspice ludorum sumptus, Auguste, tuorum*  
*Empta tibi magno talia multa leges.* 510

Que seria se eu tivesse escrito mimos cheios de indecências,  
que tratam, amiúde, dos crimes amorosos,  
onde o amante sempre aparece bem apanhado,  
e a astuta esposa engana o estúpido marido? 500  
A esses, a núbil donzela, as matronas, os homens e crianças  
assistem, e o senado, em grande parte, comparece.  
Não basta serem os ouvidos profanados com palavras imorais:  
os olhos se acostumam a suportar muitas infâmias.  
E quando o amante, com alguma novidade, engana o marido, 505  
aplaude-se e a palma é dada com grande ovação.  
E quanto mais inútil, mais lucrativa para o poeta é a peça:  
o pretor compra a um alto preço tamanhos crimes.  
Examina os gastos dos espetáculos, Augusto,  
e verás que muitos te custaram caro demais.<sup>395</sup> 510

Ovídio, portanto, comenta sobre a imoralidade que o mimo, assim como certas comédias, apresentava ao público: o adultério em suas diversas facetas. O espetáculo, a despeito de seu conteúdo fútil, agradava a todos e enriquecia o autor. Já a elegia de Nasão, que também apresentava motivos, tramas e personagens semelhantes (o amante, o marido enganado e a

<sup>395</sup> Tradução de Patrícia Prata, *op. cit.*, pp. 226-7.

mulher astuta, por exemplo), foi proibida e seu autor, punido, sob as ordens do mesmo imperador que aceitava o mimo em sua Cidade.

Autores contemporâneos<sup>396</sup> nos ensinam que o termo *mimus* geralmente abrange uma grande quantidade de diferentes tipos de produção artística. Sob este nome, obras de grande qualidade literária têm sido categorizadas junto a peças banais e de pouco desenvolvimento intelectual, atacadas diretamente por moralistas que acreditam nos efeitos corruptores dessas formas mais “baixas” de arte. Certamente, julgamentos dessa natureza se basearam em críticas antigas, como a que está presente nos *Tristes* II. No entanto, o mimo não deve ser descartado como uma forma não sofisticada de entretenimento, um atrativo apenas para mentes rudes, pois, supõe-se, era produzido para o mesmo público da elegia e da comédia e era muito popular mesmo entre as pessoas da alta classe romana.<sup>397</sup>

Se o mimo augustano era prestigiado pelo mesmo público da elegia e da comédia e se, geralmente, era considerado de alta qualidade literária, é razoável acreditar que os elegíacos romanos tenham explorado o gênero de alguma forma,<sup>398</sup> conforme vimos, esses poetas exploraram vários elementos de outros gêneros contemporâneos prestigiados, tais como a épica e a tragédia. A dificuldade em explorar o mimo romano, contemporâneo da elegia, deve-se à escassez das produções sobreviventes: pouquíssimos fragmentos (e comentários sobre eles) chegaram até nós. Sabemos, contudo, sobre o mimo que tinha o adultério como tema: vimos o comentário de Ovídio nos *Tristes* II; o poeta também aborda o assunto em *Ars* I 501-2 e III 605-8 e nos *Remedia* 755. Já a popularidade do gênero é comentada por Valério Máximo, em II 6, 7, e por Sêneca, velho em *Contr.* II 4, 5.

Para McKeown,<sup>399</sup> o tema deste tipo de mimo consistia num triângulo amoroso, no qual o amante era delicado, a esposa, esperta e o marido, estúpido. Nos *Amores*, podemos presenciar o trio em ação e algumas *uariationes* em dois pares de poemas: I 4 e II 5 e II 19 e III 4. O tema da *erotodidaxis*, muito comum na comédia,<sup>400</sup> também está presente nessas elegias: no primeiro

---

<sup>396</sup> Entre eles, McKeown, 1979, pp. 71-84.

<sup>397</sup> Cf. McKeown, 1979, p. 73.

<sup>398</sup> Seguimos a interpretação de McKeown, 1979, pp. 71-84.

<sup>399</sup> Ver 1979, pp. 71 e ss.

<sup>400</sup> O tema, sobretudo, através da personagem da velha alcoviteira (*lena*), estava presente na nova comédia e foi adaptado pelos elegíacos conforme as exigências do gênero. Cf. Day, *op. cit.*, pp. 91 e ss.

díptico, o poeta-amante ensina a *puella*;<sup>401</sup> no segundo díptico, o foco principal do *magister amoris* (o poeta-amante) é o *uir*. Vejamos o primeiro dos dípticos citados acima.<sup>402</sup> Os versos iniciais de *Am. I 4* nos introduzem na cena em que se passará a elegia, as personagens principais e, por inferência, a trama:

*Vir tuus est epulas nobis aditurus easdem:  
ultima coena tuo sit precor illa uiro.  
ergo ego dilectam tantum conuiuia puellam  
aspiciam? tangi quem iuuet, alter erit,  
alteriusque sinus apte subiecta fouebis?* 5

Teu homem vai frequentar o mesmo banquete que nós;  
rogo que esta seja sua última ceia.  
Então eu, como conviva, à diletta menina  
apenas observarei? Haverá outro que se deleite em ser tocado,  
e bem reclinada, aquecerás o regaço de outro? 5

Em um banquete (*epula*), três personagens se encontram: o *uir* (v. 1), a jovem amada (*dilecta puella*, v. 3) e um conviva (*conuiuia*), que poderá apenas observar (*tantum aspiciam*) a troca de afeição entre um casal. Este casal, no entanto, não diz respeito à *dilecta puella* e ao conviva: ela está com o outro (*alter*, vv. 4 e 5), que é seu *uir*. Disso, inferimos que o poeta-amante (*amator*) é o conviva que observa o casal *puella/uir*. Ovídio inicia *Am. II 5*, o segundo poema do díptico, com um longo exórdio, para depois introduzir a cena/situação principal da elegia; no entanto, esse exórdio (vv. 1-12), antecipa-nos algumas informações: o amor que Cupido infligiu no poeta-amante é tão forte (vv. 1-2), que a lembrança das traições sofridas desperta seu desejo de morrer (v. 3); a jovem diletta de *Am. I 4* agora é uma fonte de males sem fim (v. 4):

*Nullus amor tanti est (abeas, pharetrate Cupido),  
ut mihi sint totiens maxima uota mori.  
uota mori mea sunt, cum te peccasse recordor,  
o mihi perpetuum nata puella malum.*

---

<sup>401</sup> Na verdade, em *I 4*, o poeta-amante educa a jovem no código elegíaco; em *II 5* presenciamos uma cena em que temos certeza de que jovem foi uma boa aluna. Ou seja, vemos temas da *erotodidaxis* em prática.

<sup>402</sup> Tracy (1977, pp. 496-500) declara que, nos poemas do banquete, apenas três personagens ganham destaque: o poeta-amante, a jovem e o rival (p. 498). A traição, elemento-chave comum também na comédia, é enredo central na elegia; tensão e suspense são criados pela natureza da situação: contato físico oculto em ambiente público.

Nenhum amor vale tanto (afasta-te, Cupido flecheiro)  
que me faça desejar tanto a morte por tantas vezes.  
Desejo morrer, ai de mim, quando me recordo de tua traição,  
menina nascida para meu mal perpétuo.

Não são elementos típicos da elegia que revelam a traição da jovem: as tabuinhas interceptadas e os inúmeros presentes recebidos; é sua atitude, no momento, que revela sua perfídia; a verdade, portanto, não dá lugar a argumentos, mesmo para um poeta-amante servil e apaixonado:

*non mihi deceptae nudant tua facta tabellae* 5  
*nec data furtive munera crimen habent.*  
*o utinam arguerem sic, ut non uincere possem!*  
*me miserum! quare tam bona causa mea est?*  
*felix, qui quod amat defendere fortiter audet,*  
*cui sua 'non feci' dicere amica potest.* 10  
*ferreus est nimiumque suo fauet ille dolori,*  
*cui petitur uicta palma cruenta rea.*

Tuas tabuinhas falazes não me revelam teus feitos, 5  
nem te acusam os presentes dados furtivamente.  
Que eu te acusasse sempre assim, para não poder vencer!  
Pobre de mim! Por que minha causa é tão boas?  
Feliz o que ousa defender bravamente o seu amor,  
a quem a amiga possa dizer “não fiz”. 10  
É de ferro e se entrega em demasia a sua dor aquele  
Que aspira a uma vitória cruel sobre ré derrotada.

E qual seria essa atitude que tanto incomoda o eu-poético, por não permitir que ele se iluda ou que ela o engane?<sup>403</sup> Nos vv. 13-4, encontramos as respostas:

*ipse miser uidi, cum me dormire putares,*  
*sobrius apposito crimina uestra mero:*

Servido o vinho, eu mesmo, infeliz e sóbrio,  
vi os vossos crimes, enquanto me julgavas adormecido:

<sup>403</sup> Na elegia III 14, por exemplo, o poeta-amante comenta sobre sua disposição para enganar-se; já em III 3 e II 11, pede para que a jovem o engane.

Tomamos conhecimento da cena, da trama e das personagens envolvidas através de alusões. Em I 4, 7, Ovídio emprega *posito uino*, termo que evoca *apposito mero* em II 5, 14, para nos remeter a uma situação de banquete, onde o desejo por uma mulher acirrou uma disputa entre marido e terceiros (o mito das bodas de Hipodâmia).<sup>404</sup> A cena do *uir* adormecido pelo vinho, enquanto a jovem se sente livre para cometer seus “crimes”, remete a um preceito ensinado à jovem em I 4, 51-4:

*uir bibat usque roga (precibus tamen oscula desint)  
dumque bibit, furtim, si potes, adde merum.  
si bene conpositus somno uinoque iacebit,  
consilium nobis resque locusque dabunt.*

Pede ao teu marido que beba muito (mas que faltem beijos às tuas súplicas)  
e, enquanto bebe, furtivamente, se podes, serve mais vinho.  
Se, bem conciliado pelo sono e pelo vinho, ele dormir,  
a ocasião e o local nos fornecerão um plano.

Assim, podemos concluir que, na elegia II 5, o poeta-amante assume o papel de *uir*, enquanto a jovem vai ter com um *amator*. Tal ideia é corroborada pelos versos seguintes (15 - 32):

<i>multa supercilio uidi uibrante loquentes; nutibus in uestris pars bona uocis erat. non oculi tacuere tui conscriptaque uino mensa, nec in digitis littera nulla fuit. sermonem agnoui, quod non uideatur, agentem uerbaque pro certis iussa ualere notis.</i>	15     20
<i>iamque frequens ierat mensa conuiuia relict; compositi iuuenes unus et alter erant: improba tum uero iungentes oscula uidi (illa mihi lingua nexa fuisse liquet), qualia non fratri tulerit germana seuro, sed tulerit cupido mollis amica uiro, qualia credibile est non Phoebos ferre Dianam, sed Venerem Marti saepe tulisse suo.</i>	25

<sup>404</sup> Há muita polêmica sobre o *status* do *uir* de *Am.* I 4. Barsby (*op. cit.*, pp. 56 e ss.), por exemplo, acredita que esta referência às bodas de Hipodâmia nos permite pensar que o *uir* da *puella* elegíaca seja, de fato, um marido. O v. 64: *quod mihi das furtim, iure coacta dabis* (“o que me dás furtivamente, coagida pela lei, lhe darás”) também favorece esta interpretação.

Vi muitos sinais eloquentes em sobranceiras arqueadas; 15  
boa parte de vossa conversa consistia em meneios.  
Teus olhos não se calaram e, à mesa marcada pelo vinho,  
não faltou letra alguma a teus dedos.  
Reconheci um discurso que dizia o que não parecia ser dito  
e palavras combinadas valiam como senhas predeterminadas. 20  
Mesmo os convivas usuais já haviam deixado a mesa posta;  
restavam apenas um que outro jovem sonolento;  
Foi então que vi a troca de ímprobos beijos,  
(tive certeza que vossas línguas se entrelaçavam)  
os quais a irmã não trocava com o severo irmão, 25  
mas que a doce menina trocava com um homem sequioso,  
os quais, acredita-se, Febo não trocava com Diana,  
mas Vênus teria trocado com seu Marte várias vezes.

Restam poucos convivas e os amantes aproveitam a oportunidade para trocarem beijos;  
em I 4, 55-8, os amantes tentam manter o mínimo de contato em meio à turba de convidados:

*cum surges abitura domum, surgemus et omnes,* 55  
*in medium turbae fac memor agmen eas:*  
*agmine me inuenies aut inuenieris in illo;*  
*quicquid ibi poteris tangere, tange, mei.*

Quando levantares para partir, e todos nos levantarmos, 55  
lembra-te de fazer teu percurso em meio a essa turba;  
nessa turba me encontrarás, ou nela serás encontrada;  
lá, o que puderes tocar em mim, toca.

Todos os atos da jovem, observados pelo poeta-amante/*uir* em II 5, estão de acordo com  
os preceitos ensinados pelo poeta-amante/*amator*, em I 4: os meneios, a linguagem das  
sobranceiras e a mesa marcada pelo vinho são itens transmitidos nos vv. 17-20:

*me specta nutusque meos uultumque loquacem:*  
*excipe furtiuas et refer ipsa notas.*  
*uerba superciliis sine uoce loquentia dicam;*  
*uerba leges digitis, uerba notata mero.*

e observa-me com meus meneios e semblante loquaz,  
e recebe os furtivos sinais e tu mesma a eles responde.  
Direi com as sobranceiras eloquentes palavras mudas;  
lerás palavras marcadas com os dedos, palavras marcadas com o vinho.

O dístico 19-20, de *Am.* II 5, parece resumir toda uma série de instruções dada ao longo de

I 4:

*cum tibi succurret Veneris lasciuia nostrae,  
purpureas tenero pollice tange genas.  
quid erit, de me tacita quod mente queraris,  
pendeat extrema mollis ab aure manus;  
cum tibi, quae faciam, mea lux, dicamue, placebunt, 25  
uersetur digitis anulus usque tuis;  
tange manu mensam, tangunt quo more precantes,  
optabis merito cum mala multa uiro.  
quod tibi miscuerit, sapias, bibat ipse, iubeto;  
tu puerum leuiter posce, quod ipsa uoles. 30  
tu reddideris ego primus pocula sumam,  
et, qua tu biberis, hac ego parte bibam.  
si tibi forte dabit, quod praegustauerit ipse,  
reice libatos illius ore cibos.  
nec premat inpositis sinu tua colla lacertis, 35  
mite nec in rigido pectore pone caput,  
nec sinus admittat digitos habilesue papillae;  
oscula praecipue nulla dedisse uelis.*

Quando a lascívia de nossa Vênus te ocorrer,  
toca as rubras faces com o delicado polegar.  
Se alguma queixa contra mim tiveres em tácita mente,  
suspende a tua delicada mão à extremidade da orelha;  
Quando eu fizer ou disser, minha luz, o que te agrada, 25  
revira continuamente o teu anel entre teus dedos.  
Toca a mesa com a mão, da forma como os suplicantes tocam,  
quando desejares, com razão, muitos males ao teu marido.  
Sejas sábia, pede que ele mesmo beba o que mistura para ti;  
tu mesma pede ao menino, em voz baixa, o que quiseres; 30  
as taças que devolveres, eu mesmo delas tomarei primeiro,  
e, na parte em que tu beberes, aí mesmo eu beberei também.  
Se porventura te oferecer o que ele mesmo degustou,  
rejeita as viandas provadas por sua boca,  
não permitas que ele agarre teu colo ao abraçar-te 35  
nem repouses docemente a tua cabeça em seu rijo peito,  
e que teus seios bem feitos não admitam seus dedos.  
E, acima de tudo, não queiras lhe dar beijo algum.

Os beijos que o *praeceptor/amator* veta entre *puella* e *uir* em I 4, 38 e ss., fazem parte de um preceito que a jovem ainda observa em II 5, 23-32, afinal, nesta situação, ela não beija o *uir*/poeta-amante, mas o outro, o *amator*. Dessa forma, o poeta-amante protesta ao ver os beijos trocados entre a jovem e o *alter*:

*quid facis?’ exclamo ‘quo nunc mea gaudia defers?  
 iniciam dominas in mea iura manus. 30  
 haec tibi sunt mecum, mihi sunt communia tecum:  
 in bona cur quisquam tertius ista uenit?’*

“Que fazes?” exclamo “aonde levas agora meus deleites?  
 Lançarei minha mão senhoril sobre meus direitos,<sup>405</sup> 30  
 pois são nosso bem comum: comigo, são teus; contigo, são meus:  
 por que um terceiro se intromete nesse nosso bom acordo?”

Já em I 4, 39-40, o poeta-amante/*amator* ameaça manifestar-se caso a jovem beije seu *uir*: *oscula si dederis, fiam manifestus amator/et dicam ‘mea sunt’ iniciamque manum* (“se lhe deres beijos, tornar-me-ei um amante revelado/e direi ‘são meus’ e os reivindicarei”). Isso porque os beijos indicam outra situação, que o poeta-amante, como *amator*, não vê ali, no banquete, mas conhece através de seu próprio exemplo (cf. I 4, 41-50):<sup>406</sup>

*haec tamen aspiciam, sed quae bene pallia celant,  
 illa mihi caeci causa timoris erunt.  
 nec femori committe femur nec crure cohaere  
 nec tenerum duro cum pede iunge pedem. 45  
 multa miser timeo, quia feci multa proterue,  
 exemplique metu torqueor ipse mei:  
 saepe mihi dominaeque meae properata uoluptas  
 ueste sub iniecta dulce peregit opus.  
 hoc tu non facies; sed ne fecisse puteris,  
 conscia de tergo pallia deme tuo. 50*

Entretanto, tudo isso verei, mas o que os mantos bem escondem  
 tudo isso me será motivo de cego temor.  
 Não unas coxa com coxa e não enlaces tua perna,  
 e não juntes teus tenros pés com seus ásperos pés.

<sup>405</sup> Novamente, o termo *iuris* (*me iura*) nos faz pensar que se trata de um *uir* em condição legal de *maritus*.

<sup>406</sup> Para Davis (1979, pp. 189-99), esses versos contêm “uma breve observação, feita no meio de uma conversação, para o público (e não para a outra parte da conversação). Este recurso, segundo o autor, é muito utilizado por Plauto (cf. as mentiras contadas pela personagem de Tranio, em *Mostellaria*, vv. 431 e ss.).

Infeliz, muito temo, pois muito fiz sem pudor, 45  
 eis que me atormenta o medo de meu próprio exemplo.  
 Muitas vezes a mim e a minha senhora, a volúpia acelerada,  
 sob a veste, docemente consumou o ato.  
 Isto tu não farás; mas para que não se julgue que o fizeste,  
 tira os confidentes pálios de tuas costas. 50

Ou seja, tanto em I 4 quanto em II 5, sabemos que a *puella* trai seu *uir* com um *amator*; a diferença é que, em I 4, as ameaças do poeta-amante/*amator* não surtem efeito, e ele deixa o banquete infeliz, sem poder trocar um beijo sequer com sua amada, atormentado pelo que a noite reserva ao casal *uir/puella* (cf. I 4, 59-70):

*me miserum! monui, paucas quod prosit in horas;*  
*separor a domina nocte iubente mea.* 60  
*nocte uir includet; lacrimis ego maestus obortis,*  
*qua licet, ad saeuas prosequar usque fores.*  
*oscula iam sumet, iam non tantum oscula sumet:*  
*quod mihi das furtim, iure coacta dabis.*  
*uerum inuita dato (potes hoc) similisque coactae:* 65  
*blanditiae taceant, sitque maligna Venus.*  
*si mea uota ualent, illum quoque ne iuuat opto;*  
*si minus, at certe te iuuat inde nihil.*  
*sed quaecumque tamen noctem fortuna sequetur,*  
*cras mihi constanti uoce dedisse nega!* 70

Pobre de mim! Aconselhei o que seria útil por poucas horas;  
 sob as ordens da noite, de minha senhora sou separado. 60  
 O marido a encerrará de noite, eu, triste, com lágrimas brotando,  
 seguirei até as sevas portas, onde me é licito permanecer.  
 Beijos já te tomará, já te tomará não só beijos;  
 o que me dá furtivamente, coagida pela lei, lhe darás.  
 Entretanto, dá coagida (isso podes) e como quem aparenta estar coagida 65  
 que as carícias calem e avarenta seja Vênus.  
 Se meus votos valem, desejo que ele também não tenha prazer,  
 se não, em nada tenhas tu prazer com ele.  
 Mas, contudo, seja qual for a sorte que seguir a noite,  
 amanhã, com voz firme, nega-me ter dado. 70

Em II 5, por sua vez, o protesto do poeta-amante/*uir* separa, ainda que momentaneamente, o casal *puella/amator*. A reprimenda ocasiona o rubor da jovem, uma arma contra a qual a *persona* elegíaca de Ovídio não consegue lutar:

*spectabat terram: terram spectare decebat;*  
*maesta erat in uultu: maesta decenter erat.*  
*sicut errant (et erant culti) laniare capillos* 45  
*et fuit in teneras impetus ire genas;*  
*ut faciem uidi, fortes cecidere lacerti:*  
*defensa est armis nostra puella suis.*

Contemplava o solo: o solo ficava-lhe contemplar;  
havia tristeza em seu rosto: era uma tristeza que lhe caía bem.  
Tal como estavam (e estavam elegantes), tive o ímpeto 45  
de arrancar seus cabelos e de atacar seu rosto delicado;  
mas, ao ver sua face, meus braços fortes desfaleceram:  
minha menina defendeu-se com suas próprias armas.

A beleza conveniente da jovem (*pulchrior illa fuit*, no v. 42 e *decenter erat*, no v. 43),<sup>407</sup> faz com que o poeta-amante suplique por beijos semelhantes aos trocados entre *puella/amator* (cf. II 5, 49-52):

*qui modo saeuus eram, supplex ultroque rogavi*  
*oscula ne nobis deteriora daret.* 50  
*risit et ex animo dedit optima, qualia possent*  
*excutere irato tela trisulca Ioui;*

Eu, que há pouco era cruel, roguei, suplicante,  
para que não me desse beijos piores que aqueles . 50  
Ela riu e, de bom grado, deu-me os seus melhores, que poderiam  
derrubar a arma trissulcada do iracundo Júpiter.

No entanto, o poeta-amante, embora tenha conseguido os beijos que a condição de *uir* lhe garantia (cf. II 5, 30-2), permanece infeliz, atormentado pelo que possa ter acontecido entre *puella* e *amator*, já que também seus beijos indicam outra situação mais íntima da relação:

---

<sup>407</sup> A personificação da Elegia, em III 1, 9, também possui uma beleza conveniente (*forma decens*); por isso, o poeta-amante não resiste ao seu pedido e, em vez de abandonar o gênero para dedicar-se à tragédia, promete terminar a obra elegíaca iniciada (isto é, os *Amores*).

*torqueor infelix, ne tam bona senserit alter,  
 et uolo non ex hac illa fuisse nota.  
 haec quoque, quam docui, multo meliora fuerunt, 55  
 et quiddam uisa est addidicisse noui.  
 quod nimium placuere, malum est, quod tota labellis  
 lingua tua est nostris, nostra recepta tuis.*

Infeliz, aflijo-me porque outro possa ter provado beijos tão bons;  
 desejo, ao menos, que não tenham sido de tal qualidade.  
 Também estes beijos foram bem melhores que os ensinados 55  
 e parecem ter sido incrementados com algo novo.  
 É ruim que tenham me agradado tanto, que tua língua  
 esteja toda entre os meus lábios e a minha, entre os teus.

Em em I 4, 67-8, o poeta-amante, como *amator*, deseja que o casal *puella/uir* não seja capaz de desfrutar plenamente os prazeres do leito; em II 5, 54, o poeta-amante, na condição de *uir*, deseja que os beijos trocados entre *puella/amator* não tenham sido bons, pois isso constitui a maior prova do adultério:

*nec tamen hoc unum doleo, non oscula tantum  
 iuncta queror, quamuis haec quoque iuncta queror: 60  
 illa nisi in lecto nusquam potuere doceri;  
 nescio quis pretium grande magister habet.*

Entretanto, não me dói apenas isso: não me lamento tanto  
 pelos beijos intensos, embora também os lamente: 60  
 eles não puderam ser ensinados a não ser no leito;  
 não conheço o mestre que foi tão bem recompensado.

Seja como *amator*, seja como *uir*, a personagem do poeta-amante elegíaco parece nunca conseguir satisfazer-se por completo: em I 4, ele não se contenta em tocar a jovem: quer beijá-la e passar a noite ao seu lado, a despeito do *uir*; em II 5, não basta beijá-la e detê-la, já que, agora, o poeta-amante desfruta da condição de *uir*: pensar que outro *amator* experimentou melhores beijos e noites faz do protagonista um infeliz atormentado. Em I 4, o poeta-amante ovidiano não foi capaz de desfrutar de seu ensinamento; em II 5, seu ensinamento é posto em prática com outro, que obteve grande recompensa por ter ensinado beijos melhores (cf. II 5, 62).

Vimos, portanto, que o tema da traição/adultério, comum ao mimo (e também à comédia), é adaptado ao gênero elegíaco: a despeito de sua condição, o poeta-amante deve ser sempre um *miser*, a *puella*, uma bela caprichosa e o *uir*, um homem a ser enganado. Se o mundo elegíaco é artificial e puramente literário, certas inconsistências não são importantes e podem ser até explicáveis. O elegíaco atribui papéis a si e a sua amada de acordo com os gêneros que lhe servem de modelo em cada ocasião. Assim, quando o modelo é um epigrama erótico helenístico (ou comédia), a jovem é retratada como uma prostituta. Quando o modelo é o mimo que tem por tema o adultério, a *puella* tem que ser retratada como uma mulher casada ou comprometida; do contrário, faltariam elementos para compor o triângulo amoroso típico da situação. Por essa perspectiva, as inconsistências do gênero elegíaco são plenamente justificáveis.<sup>408</sup> O popular “mimo-adúltero”, portanto, é o único tipo de mimo romano sobre o qual temos informações substanciais; também é o único que podemos demonstrar, com algum grau de certeza, ter exercido influência sobre a elegia augustana e ovidiana.

Conforme vimos, há certa relação entre comédia, mimo e elegia.<sup>409</sup> esses gêneros costumam colocar em cena personagens semelhantes, enredos e temas que possuem muito em comum. Dadas as leituras realizadas, podemos afirmar, também, que comédia, mimo e elegia lidam com o “ridículo” e o “obsceno/imoral”, cada qual obedecendo às regras de seu respectivo gênero. Ao contrário do mimo, a nova comédia nos fornece vasto material para análise e cotejamento com a elegia. Durante o primeiro e o segundo capítulo desta tese mostramos, na análise da elegia I 8 dos *Amores*, a participação da *lena* e a influência de sua erotodidáxis na relação amorosa *amator/puella*: o discurso da velha alcoviteira incentivava a jovem (supostamente “pura” até então) a entregar-se a outros amantes, pois essas relações poderiam ser financeiramente vantajosas (o pobre poeta-amante, por poder oferecer versos somente, deveria ser rejeitado, pois versos não possuíam valor financeiro). Vimos que a *lena* já figurava na nova comédia (como em *Curculio*, de Plauto), porém, desempenhando papéis diversificados.

Day, que estudou diligentemente a origem da elegia latina,<sup>410</sup> é um dos autores que vê, na personagem da velha alcoviteira, o principal elo que liga os gêneros elegíaco e cômico.<sup>411</sup>

---

<sup>408</sup> Cf. McKeown, *op. cit.*, pp. 75-6.

<sup>409</sup> Para McKeown, *op. cit.*, p. 78, muitas situações e personagens podem ter migrado da comédia para o mimo e, então, para a elegia (a influência da comédia sobre a elegia não seria, portanto, direta). Porém, a elegia também poderia ter sido influenciada pelo mimo e pela comédia simultaneamente.

<sup>410</sup> *Op. cit.*, p. 90.

Todavia, devemos nos lembrar de que esta personagem de origem cômica, bem como muitas outras que veremos a seguir, foram adaptadas pelos elegíacos romanos. No caso da velha alcoviteira de *Am.* I 8, como já demonstramos, seu discurso, elaborado de forma a instruir e persuadir a jovem, apresenta elementos próprios da erotodidáxis, um tipo de discurso muito comum na elegia latina, o qual é, geralmente, proferido pelo poeta-amante na condição de *praeceptor amantis*. O *amator* ovidiano, nos *Amores*, assume esse papel de *magister* em diversas elegias, as mais significativa delas para nós, neste momento, são I 11, II 2, II 19 e III 4. Interessamo-nos por essas elegias porque colocam em cena personagens, tramas, motivos e situações que dialogam com a nova comédia de um Plauto e ou Terêncio.

Em *Am.* I 11, 1-6, vemos entrar em cena personagens típicas da comédia: o amante, a serva diligente e a mulher amada:

*Colligere incertos et in ordine ponere crines  
docta neque ancillas inter habenda Nape  
inque ministeriis furthuae cognita noctis  
utilis et dandis ingeniosa notis,  
saepe uenire ad me dubitantem hortata Corinnam, 5  
saepe laboranti fida reperta mihi,*

Hábil em reunir e ordenar as incertas madeixas  
tu, Napa, não devias estar entre as criadas;  
és útil nos ofícios da furtiva noite  
e engenhosa ao repassar recados.  
Tu, que muitas vezes exortavas Corina, hesitante, a vir até mim, 5  
muitas vezes te demonstraste leal em meus apuros,

O poeta-amante inicia seu discurso com elogios a fim de comover e conquistar a escrava: embora ocupe uma posição social inferior, ela é muito competente em sua profissão, além de ser uma mensageira leal para os amantes. Os primeiros versos antecipam o conteúdo do pedido que o *amator* fará a Nape: a serva deverá entregar um recado a Corina e deverá, ainda, insistir para que sua *domina* responda rapidamente, confirmando presença no encontro marcado. Nos versos seguintes (7-20), o poeta-amante dá as instruções que a *ancilla* deve observar em sua missão:

---

<sup>411</sup> Ver também: Antolín, 1996, pp. 65-94.

*accipe et ad dominam peraratas mane tabellas  
 perfer et obstantes sedula pelle moras.  
 nec silicum uenae nec durum in pectore ferrum  
 nec tibi simplicitas ordine maior adest; 10  
 credibile est et te sensisse Cupidinis arcus:  
 in me militiae signa tuere tuae.  
 si quaeret quid agam, spe noctis uiuere dices;  
 cetera fert blanda cera notata manu.  
 dum loquor, hora fugit: uacuae bene redde tabellas, 15  
 uerum continuo fac tamen illa legat.  
 aspicias oculos mando frontemque legentis:  
 et tacito uultu scire futura licet.  
 nec mora, perlectis rescribat multa iubeto:  
 odi, cum late splendida cera uacat. 20  
 comprimat ordinibus uersus, oculosque moretur  
 margine in extremo littera frasa meos.  
 quid digitos opus est graphio lassare tenendo?  
 hoc habeat scriptum tota tabella 'ueni.'*

aceita e leva pela manhã as tabuinhas gravadas à senhora  
 e, solícita, remove obstáculos e dilações.  
 Nem veias de pedra, nem rijo ferro no peito,  
 nem ingenuidade maior que as de tua classe tens. 10  
 É provável que tu também já sentiste o arco de Cupido;  
 protege os estandartes de tua milícia em meu favor.  
 Se ela perguntar como tenho passado, diz que vivo na esperança da noite;  
 a cera marcada com amável mão dirá o restante.  
 Enquanto falo, a hora foge; entrega as tabuinhas quando ela estiver  
 [desocupada; 15  
 entretanto, faz com que ela as leia todas de uma vez.  
 Encarrego-te de observar os olhos e a frente da leitora;  
 Do tácito rosto é possível conhecer o futuro.  
 Sem demora, pede longa réplica do que foi lido;  
 odeio quando a lustrosa cera se mostra muito vazia. 20  
 Que ela esprema ordenadas linhas e que as letras gravadas  
 nos cantos das margens prendam meus olhos.  
 Para que fatigar os dedos que o estilete sustém?  
 Que as tabuinhas todas contenham um só escrito: “vem!”

Em diversas peças da comédia nova encontramos situações em que o jovem amante pede para que um escravo, muito astuto, entregue um bilhete ou marque/encoberte um encontro furtivo com a jovem amada. Em *Amphitruo*, de Plauto, Júpiter é tomado de um desejo incontrolável pela bela Alcmena, esposa de Anfitrião. O deus, aproveitando a ausência do

marido, que partiu para a guerra junto de seu escravo Sósia, transforma-se em Anfitrião e, para ajudá-lo em sua empresa, pede para que Mercúrio se transforme em Sósia (vv. 97 e ss.). Dessa forma, Júpiter, como Anfitrião, poderá possuir Alcmena muito facilmente, sem levantar qualquer suspeita na casa; Mercúrio, nas vestes do escravo Sósia, guarda a alcova que encerra os amantes, impedindo que alguém os incomode. Sua transformação também não irá suscitar a desconfiança dos escravos que circulam pela casa de Anfitrião. Enfim, Alcmena, enganada, recebe um amante crendo receber o marido: Júpiter revela suas artimanhas para cometer o adultério apenas no final. Neste caso, como em muitos outros, o escravo pertence àquele que se enamora da bela mulher e não à mulher em si: em *Am.* I 11, por sua vez, Nape é escrava de Corina. Na comédia, vemos em ação um escravo astuto, que contribui para o encontro dos amantes. Se lermos I 12, elegia que dá continuidade a I 11, veremos que Nape, por estar bêbada, não cumpriu direito a missão que lhe fora confiada (cf. I 12, 3-6).

Nas *Báquides*, outra comédia plautina, deparamo-nos com personagens e situações com as quais a elegia latina dialogará: Pistoclero e Mnesíloco são dois *adulescentes* que se envolvem com duas irmãs que, por serem meretrizes, não estão disponíveis para uma relação amorosa leal e duradoura. Mnesíloco, apaixonado por uma das irmãs, recebe auxílio de seu escravo sagaz e irreverente, Crísalo, a fim de reunir dinheiro suficiente para comprar a “liberdade” da meretriz, cuja “propriedade” pertence ao ganancioso soldado Cleômaco. Em linhas gerais, podemos falar que, na trama das *Báquides*, há um triângulo amoroso (amante/amada/rival) sujeito à interferência de terceiros, mais especificamente, de um escravo. Em *Am.* II 2, Ovídio também coloca em cena um triângulo amoroso de natureza semelhante: o amante, enamorado de uma jovem comprometida, interpela um escravo para que possa ajudá-lo em sua conquista<sup>412</sup>

---

<sup>412</sup> Scivoletto (1976, p. 24), considera a influência da comédia nos vv. 35 e ss. Para ele, a instrução dada pelo poeta-amante remete a uma situação dramática muito comum na nova comédia:

*sed tamen interdum tecum quoque iurgia nectat  
et simulet lacrimas carnificemque uocet;  
tu contra obicies quae tuto diluat illa,  
et ueris falso crimine deme fidem.*

Contudo, por vezes ela também trave contigo algumas discussões  
e simule lágrimas e te chame de carrasco;  
Tu lançarás em sua face tudo o que ela, segura, refutará;  
e, com falsa acusação, subtrai a credibilidade da verdade.

*Quem penes est dominam seruandi cura, Bagoa,  
 dum perago tecum pauca, sed apta, uaca.  
 hesterna uidi spatiantem luce puellam  
 illa quae Danai porticus agmen habet.  
 protinus, ut placuit, misi scriptoque rogau;  
 rescripsit trepida ‘non licet’ illa manu,  
 et cur non liceat quaerenti reddita causa est,  
 quod nimium dominae cura molesta tua est.  
 si sapis, o custos, odium, mihi crede, mereri  
 desine: quem metuit quisque, perisse cupit.  
 uir quoque non sapiens: quid enim seruare labore  
 unde nihil, quamuis non tueare, perit?*

Tu, Bagoas, que debes cuidar em guardar tua senhora,  
 enquanto dirijo-te poucas, mas úteis palavras, detém-te.  
 À luz de ontem, avistei a menina passeando  
 pelo pórtico que encerra a tropa de Dânao.  
 Logo, pois me agradou, enviei-lhe um recado e a requisitei;  
 ela, com mão trépida, respondeu “não é possível”  
 e, quando lhe perguntei por que não, ela revelou a causa:  
 tua vigilância sobre tua senhora a molesta demais.  
 Se és sábio, ó guardião, crê e deixa de merecer  
 ódio: cada um deseja a morte para quem lhe inspirou temor.  
 O homem dela também não é sábio, pois, por que se empenha  
 a vigiar onde o nada perece, por mais que não o protejas?

No entanto, há diferenças substanciais entre as personagens da peça plautina e da elegia ovidiana: na comédia, o escravo do amante é engenhoso e espirituoso e auxilia (ou tenta auxiliar) seu senhor em sua investida amorosa; na elegia, o poeta-amante emprega uma série de argumentos em vão, pois o escravo da *puella* é incapaz de mostrar qualquer reação frente aos seus pedidos e instruções: é apenas um figurante passivo na trama elegíaca.<sup>413</sup> O *amator* da comédia é quase sempre um *adulescens* pródigo, movido por seu incontrolável desejo: desperdiça os bens paternos e não mede esforços para conseguir comprar (de um *leno* ou de um rival) a prostituta da qual se enamorou.

Na elegia erótica, por sua vez, o protagonista (herdeiro de muitos traços do eu-lírico catuliano) se deixa envolver por uma série de sentimentos complexos e, muitas vezes,

<sup>413</sup> Ao longo de II 2, o poeta-amante ovidiano lança uma série de argumentos sobre as vantagens que há em ajudar os amantes: se o guardião proporcionar uma liberdade furtiva a sua *domina*, por exemplo, um dia ela mesma lhe dará a liberdade. Mas, como o *custos* permanece impassível, o *amator* apela para uma série de ameaças e insultos no final de II 2 e início de II 3.

paradoxais, como no caso da tentativa de *renuntiatio amoris* dos poemas 8 e 76. O *amator* do universo elegíaco, abdicando de seu *status* de homem livre,<sup>414</sup> transforma-se em servo de sua amada.<sup>415</sup> Esta, independentemente de ser descrita como cortesã ou como jovem de família, assume um papel de *domina* e, por isso, torna-se capaz, ela mesma, de exigir bens em troca de seus favores sexuais.<sup>416</sup> O rival do poeta-amante, um *miles* ou um *uir*, pode ser duro ou complascente, como podemos ver no díptico *Am.* II 19 e III 4. Na primeira situação, o poeta-amante pede para que o *uir* seja mais cuidadoso com a guarda de sua *puella*:

*Si tibi non opus est seruata, stulte, puella,  
at mihi fac serues, quo magis ipse uelim.*

Se por ti, tolo, não há necessidade de vigiar a menina,  
ao menos, vigia-a por mim, para que eu a deseje mais.<sup>417</sup>

Embora o poeta não empregue a palavra *uir* nos versos iniciais, termos como *seruata puella*, *stultus* e *uelim* nos revelam que a elegia aborda o tema do triângulo amoroso. Se a inacessibilidade à jovem é uma das causas da infelicidade do *amator*, por que o poeta-amante ovidiano reclama de sua liberdade e deseja maior vigilância? Segundo ele, porque, no amor, convém experimentar, igualmente, desejo e receio: é o desdém que incita a paixão.<sup>418</sup> Mais à frente, o *amator* ovidiano proclama: “Eu não amo nada que nunca me faça sofrer” (v. 8: *nil ego quod nullo tempore laedat amo*). Ou seja, para que uma convenção do gênero elegíaco seja sempre atendida (*amator infelix*) é necessário haver motivo de lamento mesmo quando a

---

<sup>414</sup> Pianezzola (1999, pp. 88-9) compara o poeta-amante elegíaco com o escravo da comédia, sobretudo, quando há uma cena de triunfo (onde *amator triumphans* = *seruus triumphans*). Para Lyne, *op. cit.*, pp. 119-20, a imagem do amante como escravo e sua degradação amorosa não são comuns na comédia latina; o único exemplo pode ser encontrado em *Eunuchus*, de Terêncio, vv. 1026-7 (*exemplum* cômico do mito de Hércules e Ônfale, sem qualquer elaboração mais específica).

<sup>415</sup> Em Propércio ou Tibulo, essa devoção sem limites aparenta ser voluntária, ou no mínimo, provocada pelo amor. Nos *Amores*, Ovídio personifica o amor na figura de Cupido e o torna responsável pela transformação do poeta em *amator* e da épica em elegia (cf. *Am.* I 1 e II 1, por exemplo). Uma vez transformado em poeta-amante, o eu-elegíaco ovidiano também é forçado, pela *domina*, a militar pela causa amorosa (cf. *Am.* I 9, por exemplo).

<sup>416</sup> Lilja, *op. cit.*, p. 88, afirma que, na comédia romana, o termo *domina* denota sempre uma senhora de fato, nunca a mulher amada. O amante humilde e sua atitude servil são traços típicos do gênero elegíaco. A autora comenta ainda que, na comédia, muitas vezes o amor passional é tratado como uma doença mental (pp. 100 e ss.). Para os elegíacos, por sua vez, o amor é um mal incurável. Cf. Tibulo II 3, 14 e Prop. I 1, 26. Ovídio, nos *Amores*, não se aprofunda neste tema, mas afirma que não consegue livrar-se do poder do amor, em I 6, e identifica a *puella* como um mal, em II 5.

<sup>417</sup> Cf. *Am.* II 19, 1-2.

<sup>418</sup> Cf. vv. 5-6.

ocasião é propícia para a relação: por isso, o poeta-amante se queixa da desmotivação causada pelo **excesso** de liberdade. Já na elegia III 4, a *persona* elegíaca de Ovídio reclama que a segurança se tornou demasiada, impedindo, da mesma forma, uma fruição apropriada do amor elegíaco (e, por extensão, da própria elegia amorosa)<sup>419</sup>

*Dure uir, imposito tenerae custode puellae  
nil agis: ingenio est quaeque tuenda suo.*

Homem cruel, impondo guarda à meiga menina  
nada obténs: cada uma deve ser defendida por sua própria índole.

Em ambas as elegias, o poeta-amante, assumindo um papel de *magister amoris*, ensina as leis do gênero elegíaco para o *uir* e para a *puella*: somente assim, será possível criar situações adequadas ao amor e ao gênero elegíaco. Isto é: o poeta-amante ensina como personagens típicos da comédia devem se comportar, de acordo com as normas da poesia elegíaca erótica, em situações que são recorrentes no gênero cômico. Dessa forma, o poeta é capaz de combinar elementos cômicos e elegíacos.

O *amator* servil, a *puella* gananciosa, o rival (rico ou zeloso) e o escravo imperturbável são personagens encontrados na comédia, porém, receberam essas características para que o gênero elegíaco pudesse se desenvolver de forma conveniente: porque a jovem exige presentes que só um rival rico pode dar, o poeta-amante é rejeitado e, por não conseguir conquistar a amada somente com seus versos, ele se lamenta e se encontra, incondicionalmente, infeliz. Ou ainda: por causa da (falta de) vigilância de um *uir* não diligente e de um escravo inflexível, o poeta-amante não consegue alcançar o objeto de seu amor, a *puella*: se amar = escrever elegias, a falta momentânea do amor proporciona ocasião para um lamento ainda mais marcante, já que um poeta-amante sem amor e sem elegias é apenas um poeta. Esperamos, portanto, ter conseguido demonstrar que a presença da comédia (do ridículo e do obsceno/imoral) na elegia romana e nos *Amores*, é significativa, porém, limitada.

---

<sup>419</sup> Cf. III 4, 1-2.

### II.3 Amor e ódio: quando poesia elegíaca e poesia jâmbica se encontram. Um breve comentário.

“A poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa índole particular [dos poetas]. Os de mais alto ânimo imitaram as ações nobres e dos mais nobres personagens; e os de mais baixas inclinações voltaram-se para as ações ignóbeis, compondo, estes, vitupérios, e aqueles, hinos e encômios. [...] temos o *Margites* e outros poemas semelhantes, nos quais, por mais apto, introduziu-se o metro iâmbico (que ainda hoje assim se denomina porque nesse metro se injuriavam). De modo que, entre os antigos, uns foram poetas em verso heroico, outros o foram em verso iâmbico.”<sup>420</sup>

Aristóteles, ao discorrer sobre a origem da poesia, parece identificar um tipo de verso vexatório, que era escrito por pessoas de “nível inferior” frente àquelas pessoas “mais dignas”, que compunham hinos e encômios. *Margites* seria um exemplo primeiro desse tipo de poema vituperador. Aristóteles ainda nota uma particularidade do metro iâmbico, que adquiriu seu nome através de um uso particular: pessoas empregavam tal metro para se pronunciar *contra* outras. Este trecho da *Poética* é de grande importância porque estabelece o sentido do verbo *iambísdein*, que envolve significados como vituperação e abuso, termos que fazem parte do sentido de *skómata*; contudo, esses termos possuem uma implicação posterior, de que o abuso seja engraçado e divirta aqueles que o ouvem.<sup>421</sup> Aristóteles, no entanto, parece ter observado uma tênue ligação entre *iamboi* e o abuso engraçado, devido à proximidade que estabelece com a comédia.<sup>422</sup>

Horácio, em sua *Epístola aos Pisões*, vv. 79-82, também parece considerar certa relação entre poesia dramática e versos iâmbicos:

---

<sup>420</sup> Aristóteles, *Poética*, Capítulo IV (1448b 24). Na tradução de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 2003, p. 107.

<sup>421</sup> Cf. Cavarzere, Aloni & Barchiesi, 1992, p. 5. Interessante notar que, para um dos autores (Ewen Bowie, pp. 1-27), o termo *iambeion* (o metro iâmbico) foi cunhado no mesmo período que *elegeion*.

<sup>422</sup> Alguns estudiosos e tradutores, dentre eles Eudoro de Souza, acreditam na existência de um segundo livro da *Poética*. Ou seja, originalmente, a obra teria sido composta por dois volumes. O catálogo transmitido por Diógenes Laércio menciona dois livros de uma “*pragmateia* da arte poética” e algumas obras parecem, de fato, aludir a esse segundo livro. No capítulo VI (1449b 21), Aristóteles diz “da imitação em hexâmetros e da comédia trataremos depois...”; e, na *Retórica*, em dois momentos (I 11, 1372a 1 e III 18, 1419b 5), refere-se ao “**ridículo, de que já tratara na Poética**”. Há, por fim, o argumento paleográfico: o códice A e alguns apógrafos terminam (o livro I) dizendo “falamos, pois, da tragédia e da epopeia... das causas pelas quais resulta boa ou má poesia, das críticas e respectivas soluções”. O códice *Riccardianus*, por sua vez, acrescenta: “dos iambos e da comédia...”, seguido por um suposto e fragmentário verbo *grafó* (“escreverei”), levando à hipótese de que, a seguir, haveria um livro que tratasse, sobretudo, de comédia e poesia iâmbica.

*Archilochum proprio rabies armauit iambo;  
hunc socci cepere pedem grandesque coturni,  
alternis aptum sermonibus et popularis  
uincensem strepitus et natum rebus agendis.*

80

A raiva armou Arquíloco com o iambo que lhe é próprio.  
Os tamancos [da comédia] e os grandes coturnos [da tragédia] adotaram este pé  
apto às falas alternadas e a superar  
o tumulto do público, nascido para ações que se realizam.<sup>423</sup>

Para o iambo, Horácio parece estabelecer três traços distintivos, mas concordantes entre si: é um tipo de verso, uma poesia de cunho agressivo, de métrica apta às falas alternadas. Assim, o poeta é capaz de relacionar unidade rítmica e temática, enfim, de definir o gênero literário em si.<sup>424</sup> Como vimos anteriormente, a poesia elegíaca pressupõe determinada interação com a recepção, ou seja, a *performance* é uma parte muito significativa para o gênero. Horácio também considera essa característica no iambo, empregado na comédia e também na tragédia. Para Aloni,<sup>425</sup> o público antigo se reunia para desfrutar de um determinado tipo de canto, em uma determinada ocasião; tal público pretendia que suas expectativas, em relação à *performance* poética, fossem respeitadas. Neste caso, a tradição não deve ser entendida como uma descendência linear de canto a canto, ou de gênero a gênero, mas como um patrimônio concreto e coletivo de cantos, já cantados ou que poderão, ainda, ser cantados.

Por isso, a necessidade de se fixar um código ou uma determinada dicção ou linguagem poética, de referência, à qual seja possível comparar outros códigos que, aos poucos, poderão ser isolados. Tal código deve obedecer a um requisito, sobretudo: deve notar as ocasiões (entenda-se, o tipo de *performance*) em que serão empregados e a composição do público ao qual essas performances são dirigidas. Por conviver com uma variedade tão grande de metros e conteúdos, certamente não era fácil para o público diferenciar, de imediato, um iambo de uma elegia: Aloni, por exemplo, acredita que houve uma relação “muito instável” entre elegia e iambo, em Arquíloco, pois a forma elegíaca sempre foi muito flexível e aberta a conteúdos e destinações diversas. Ou seja: embora o metro fosse “fixo” (o dístico elegíaco), a elegia, em

<sup>423</sup> Tradução de Oliva Neto em artigo: Os gêneros poéticos antigos e o lugar específico nas poéticas de Aristóteles e Horácio. In: *Phaos*, n. 4, 2004, pp. 111-8.

<sup>424</sup> Cf. Barchiesi, 1992, p. 144.

<sup>425</sup> Ver Aloni, 1981, p. 26 e ss.

Arquíloco, lidava com muitos temas e, por isso, podia ser “apresentada” para vários tipos de público.

É interessante notar que Horácio se preocupou em mencionar os temas, a métrica e os *auctores* dos gêneros poéticos que elenca (vv. 73-92): Homero é dito pai da épica, enquanto da elegia, que canta lamentos e votos atendidos em dísticos, não se sabe quem foi o criador: o assunto, já naquela época, acolhia discussões. No entanto, autores como Bowie assumem que Arquíloco, nome citado no início do verso posterior à lide elegíaca (*Ars* v. 79), seria, entre outros poetas, o criador do *elegos*.<sup>426</sup> Em um primeiro momento, essa “confluência” de metros e temas, como ocorre em Arquíloco, poderia ilustrar a aparente “confusão” entre gêneros e as semelhanças/diferenças entre diversos poetas e no interior da obra de um único poeta. No que podemos considerar como “poesia jâmbica”, por exemplo, encontram-se tipos formulares, centrados em um *ego*, análogos àqueles existentes na épica e na elegia; contudo, a semelhança é apenas formal.

Discussões sobre a paternidade da poesia jâmbica à parte, a verdade é que a “crítica” constitui característica fundamental do gênero. Temos, então, uma forma de poesia na qual um número de traços identificáveis aparecia regularmente: narrativa, diálogos em narrativas, vituperações (em narrativa ou em diálogos), autodefesa diante da crítica alheia, exortação e reflexão. Às vezes, o iambo era endereçado a uma pessoa (nomeada), às vezes a um grupo. Nem todos esses elementos necessitavam estar presentes para se reconhecer um poema como iambo; em alguns tipos métricos ou em alguns poetas, certos traços podiam ser mais comuns que em outros. Um exemplo: as fábulas parecem ser mais comuns nos *Epodos* de Arquíloco que em seus outros *iamboi*.

A poesia jâmbica, de cunho invectivo, também pode ser encontrada em Calímaco (iambo 13, por exemplo), que se apropriou de temas e imagens que foram, em outros contextos sociais e comunicativos, pertinentes a um Hipônax ou Arquíloco (através da *poikilia*). Mas a “realidade” em que o poeta e suas *personae* se movem (o ambiente escolástico, por exemplo) é bem diversa daquela, na qual a invectiva arcaica tinha lugar: embora toquem em temas mais “políticos” ou “fabulosos”, os iampos de Calímaco parecem evitar uma tomada de posição mais

---

<sup>426</sup> Ver: Bowie, 1986, pp. 13-35. No entanto, para um autor antigo como Teócrito (*Epigrama* 21, v. 1-3), Arquíloco é reconhecidamente um poeta iâmbico. O próprio Horácio, na *Epístola* 19, vv. 23-5, assume para si o papel do “Arquíloco romano”: o poeta “foi o primeiro a introduzir, em Roma, o iambo de Paros, seguindo o ânimo e o ritmo de Arquíloco”.

direta e uma identidade não ambígua. A inovação (e mesmo a ambiguidade), em determinados momentos, foi herdada por Catulo, um grande expoente das tradições alexandrinas. O veronês emprega o metro como um elemento criativo dentro do poema: enquanto poeta, é capaz de resistir às implicações genéricas do metro que adota, usando-o para criar certa tensão entre o que parece ser prometido e o que é, de fato, levado a termo na *performance*. Os primeiros poemas do *liber* possuem forma iâmbica, mas a invectiva de conteúdo aparece somente mais tarde, em poemas como 29 e 37; pode-se dizer que essa é uma forma de “brincar” com a expectativa dos leitores. É curioso notar que, na poesia de Catulo, as quatro vezes que a palavra **iambo** aparece são em versos **hendecassílabos**.<sup>427</sup> Para Barchiesi,<sup>428</sup> Catulo desestabiliza a tradição iâmbica de Arquíloco, mas Horácio a estabiliza novamente: sua preocupação em reconstruir uma “ideia iâmbica” traz consequências, sobretudo, ao estilo dos seus *Epodos*. Na *Epist.* I 19, 23-5, por exemplo, podemos ver que, para Horácio, a escolha de um gênero (no caso, a poesia vexatória de um iambo) é feita de acordo com certa relação com um modelo poético antigo, no caso, o próprio Arquíloco.

Na *Ode* I 16, 22 e ss., Horácio aborda, de forma sutil, o tema do amor e do ódio:

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

*misit furentem. Nunc ego mitibus  
mutare quaero tristia, dum mihi  
fias recantatis amica  
opprobriis animumque reddas.* 25

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, 25  
se, acaso, das injúrias esquecida,  
vieres a ser, de novo, minha amiga,  
restituindo-me, assim, teu coração.<sup>429</sup>

<sup>427</sup> Cf. 36, 5; 40, 2; 54, 6 e Frag. 3. Já no poema 12, 10, por sua vez, aparece o termo *hendecassyllabos*; mas o contexto é tipicamente iâmbico.

<sup>428</sup> *Op. cit.*, pp. 159-60.

<sup>429</sup> Tradução de Bento Prado de Almeida Ferraz *apud* Lopes, 2010, p. 34.

Ovídio, nos *Amores*, retoma a dicotomia amor e ódio de forma diversa, sutil, evocando nomes como os de Horácio e Catulo. No já tão conhecido poema proemial que inicia a obra, o poeta ovidiano, movido por um intento épico, percebe a intromissão sarcástica (*risisse*, v. 3) de Cupido em sua produção poética e, de forma crítica, reage: “ou mesmo tudo, por toda a parte, é teu?”<sup>430</sup> A menção subsequente ao monte Hélicon, consagrado às Musas (v. 16) e a Febo, patrono entre os elegíacos antecessores, parece estabelecer um antagonismo, indicando certa relação “inadequada” que perturba a estabilidade do poema (e, conseqüentemente, da obra) que se inicia. Tal inadequação (genérica?) é antecipada pela série de perguntas retóricas colocadas pelo poeta nos vv. 7-14. E são justamente tais críticas, aparentemente pertinentes à falta de um tema erótico (vv. 19-20), que provocam a reação do deus-menino e a reviravolta definitiva do poema, além de revelar, sutilmente, a perversa personalidade do *sacer puer*, tema que será constante ao longo de toda a obra.<sup>431</sup> Quando o poeta, nos vv. 21-2, diz *questus eram pharetra cum protinus ille soluta/legit in exitium spicula facta meum* (“disso me queixava, quando ao longe ele, abrindo a aljava, escolheu flechas destinadas a minha perdição”), podemos entender o *in exitium meum* de uma forma “metapoética” que, aludindo à ação/inspiração divina típica de um Calímaco, permite-nos interpretar o fim das pretensões épicas de Nasão. Ou seja, através de um objeto que incita (e simboliza) a paixão amorosa – a flecha,<sup>432</sup> Cupido é capaz de neutralizar uma escrita que, para ele, chega a ser “enervante”: *cum bene surrexit uersu nova pagina primo,/attenuat neruos proximus ille meos*.<sup>433</sup> Tal escrita, como admite o próprio poeta, não possui temas leves, relacionados a uma juventude bela ou delicada: *nec mihi materia est numeris leuioribus apta,/aut puer aut longas compta puella comas*.<sup>434</sup>

<sup>430</sup> *An quod ubique tuum est?*, v. 15.

<sup>431</sup> Ver, por exemplo, *Am.* II 5 e II 9A e B.

<sup>432</sup> Cf. Eurípides, *Hipólito*, 644-6. Interessante notar que, nos vv. 635-57, o deus é retratado como caprichoso e cruel.

<sup>433</sup> Cf. vv. 17-8: “quando se ergue numa nova página um primeiro verso, o seguinte a este *atenua* o meu vigor”. Este dístico nos permite interpretar a intromissão de Cupido, *fortiter* (v. 23), que transforma a (suposta) sequência de hexâmetros da epopeia em dísticos de elegia, como uma ação que desestabiliza a composição e o *animus* do próprio poeta, que já é, de certa forma, *tenuis*. Essa “insatisfação” (irônica), por não poder completar um canto épico, estará presente em quase todos os poemas proemiais da obra, sobretudo, em *Am.* II 18.

<sup>434</sup> Cf. vv. 19-20: “não me há matéria apta a ritmos mais leves, um menino ou uma menina penteada, de longas madeixas”.

Irritado com as críticas irônicas e valendo-se do sarcasmo,<sup>435</sup> o deus cruel decide levar a situação a termo: transforma o poeta em poeta-amante e coloca um fim (aparente) na intenção épica de Nasão. Os vv. 25-6, com expressões típicas da elegia,<sup>436</sup> parecem confirmar tal interpretação: *Me miserum! certas habuit puer ille sagittas/uror, et in uacuo pectore regnat Amor* (“Pobre de mim! aquele menino tinha flechas certeiras!/ Agora ardo, e no peito vazio reina o Amor”). O teor “elegíaco” dos dísticos finais do poema é evidente: além de declarar-se dominado pelo amor, o eu-elegíaco de Ovídio mostra-se disposto a renunciar à epopeia e a compor elegias: assim, sua poesia mostra que abrirá espaço para o tema do amor e da “(meta)poética” elegíacos.<sup>437</sup> Nesta ocasião, Vênus, assim como seu filho Cupido,<sup>438</sup> acumula as funções de deusa do amor e da poesia amorosa:

*Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat!  
ferrea cum uestris bella ualete modis!  
cingere litorea flauentia tempora myrto,  
Musa, per undenos emodulanda pedes!*

30

<sup>435</sup> É assim que podemos interpretar o termo *uates*, empregado no v. 24. Na verdade, o pronunciamento de Cupido soa como uma resposta à reação crítica do poeta no v. 6: *Pieridum uates, non tua turba sumus* (“vate das Piérides, eu não sou da sua turma”).

<sup>436</sup> Sobre o *uacuum pectus* como sinônimo de ausência de paixão, cf. Prop. I 10, 29-30: *is poterit felix una remanere puella./qui numquam uacuo pectore liber erit* (“poderá permanecer feliz com uma única garota aquele que nunca for livre, de peito vazio”). Sobre *uror* como sinônimo de paixão, cf. Tib. II 4, 5-6: *et seu quid merui seu nil peccauimus, urit/uror;/ ardo, ai, afasta, garota cruel, tuas chamas*). A expressão *me miserum*, por sua vez, é abundante em toda poesia elegíaca e, no caso de *Amores* I 1, 25, marca a transformação da *persona* do poeta em poeta-amante, estado confirmado no poema seguinte, I 2, por muitos autores também considerado de cunho proemial. Ver: Cameron, 1968, pp. 320-333.

<sup>437</sup> Cf., por exemplo, os vv. 29-30. Murta é a planta que simboliza Vênus. Neste contexto, a coroa de murta simboliza a conquista/dominação amorosa. Em *Am.* I 2, 23, o poeta-amante pede para que Cupido se aproprie da coroa materna, numa cena de triunfo: *necte comam myrto, maternas iunge columbas* (“coroa-te com murta, ajunta as pombas maternas”). Em *Am.* II 12, 1-2, é o poeta-amante quem reclama para si os “louros” da vitória no amor, pois Corina repousa ao seu lado.

<sup>438</sup> A deusa é novamente evocada nos vv. 39-40 de *Am.* I 2. O v. 23 (cf. nota anterior) nos permite interpretar que Cupido também desempenha as mesmas funções de sua mãe: vimos, em *Am.* I 1, 24, que seu arco e flecha proporcionam *materia* para a elegia amorosa. Quando o poeta-amante pede para que o *puer* assuma a coroa de murta e as pombas que guiam o carro materno, podemos entender que símbolos tradicionais do triunfo bélico romano (a coroa de louros e os cavalos) foram transferidos para o campo semântico da conquista amorosa: a elegia é dedicada a descrever o triunfo do deus. Ou seja, podemos entender que Cupido é capaz de inspirar o amor e a poesia amorosa. Mais à frente, no próximo capítulo, veremos que “escrever poesia amorosa” (entenda-se elegia romana) e “fazer amor” constitui uma equação ao longo da obra (sobretudo, quando pensamos na equivalência *puella* = elegia romana, como em *Am.* III 1).

“Que minha obra se erga com seis pés e repouse no quinto!”<sup>439</sup>

Adeus guerras cruéis com vossos metros!  
Coroa-te as louras têmeoras com murta do litoral,  
Ó Musa, que deves ser modulada com onze pés!”

30

Contudo, o emprego de algumas poucas palavras mostra-nos que a reação do *tenuis poeta*, diante da afronta do deus, não é tão submissa quanto aparenta: ao aludir à poesia de cunho mordaz, associada ao iambo ou sátira, Ovídio nos mostra que a rixa entre as duas personagens não abandonará os poemas proemiais da obra e, como “gênero literário”, ajudará a compor e orquestrar a grande sinfonia de temas e estilos que são os *Amores*. Primeiramente, detenhamo-nos no verbo *uro*: colocado no início do pentâmetro pertencente ao dístico que marca a transformação do poeta em poeta-amante, logo após a investida de Cupido (v. 24), é um verbo comum na poesia de tons satíricos.<sup>440</sup> Ou seja, além do “primeiro” sentido, erótico (“arder de amor”), há outro sentido, mordaz (“arder de ódio”).<sup>441</sup> Dessa forma, podemos entender que a dominação do deus e a imposição da métrica não precisam provocar, puramente, a elegia erótica. Se nos detivermos nas alusões presentes nos versos 27 e 30 (*Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat! e Musa, per undenos emodulanda pedes!*), perceberemos que os “onze pés” proclamados pelo poeta-amante ovidiano evocam os *hendecasyllabos* de Catulo 12, 10-1:

*quare aut hendecasyllabos trecentos  
exspecta, aut mihi linteum remitte,*

[Então]  
ou aguarda trezentos decassílabos  
ou me devolve o lenço.<sup>442</sup>

<sup>439</sup> Para Kennedy (1993, pp. 59-60), o v. 27 complementa sentido “erótico” do dístico 17-8. Segundo o autor, estes versos sugerem a ereção e a detumescência do órgão masculino. Tal interpretação é baseada no duplo sentido de palavras como *neruos*, *attenuare* e, sobretudo, *opus*, que significa obra literária e, ainda, relação sexual. Para o primeiro sentido, cf. *Am.* III 15, 19-20; para o segundo, ver, *Am.* II 10, 35-6.

<sup>440</sup> Cf., por exemplo, Pérsio, *Sat.* II 34 e Horácio, *Epist.* I 10, 42-3, *ut calceus olim/si pede maior erit, subuertet, si minor, uret.* (“como, em geral, o sapato: se é maior, escapa do pé; se menor, machuca-o”). Ver também *Epist.* I 13, 6 e ss. e *Sat.* I 3, 37.

<sup>441</sup> Ver verbete “arder” no Houaiss, acepções 13-15. Para *uro* no sentido “erótico”, cf. Virg., *Buc.* II 68 (*me urit amor*: “ardo de amor”) e para o sentido “satírico”, cf. Hor., *Sat.* I 9, 66 (*ridens dissimulare; meum iecur urere bilis*: “rindo a dissimular: meu fígado ardia com a bile”). Interessante, nesse sentido, são os versos de Hor., *Epist.* I 2, 13: *hunc amor, ira quidem communiter urit utrumque* (“a este o amor queima, mas na verdade a ira inflama igualmente os dois”). Tradução de Alexandre Prudente Piccolo. *O Homero de Horácio: intertexto épico no livro I das Epístolas*. Campinas: dissertação de mestrado, 2009, p. 47.

<sup>442</sup> Tradução de Oliva Neto in: *O livro de Catulo*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 76-7.

Devemos nos lembrar, também, dos *incertos pedes* de Horácio, *Epodos* XI 20, poema, aliás, que é evocado no momento em que a *persona* do poeta ovidiano argumenta não possuir temas elegíacos (*Am.* I 1, 20): [*sed alius ardor*] *aut puellae candidae/aut teretis pueri longam renodantis comam*.<sup>443</sup> Tais ecos perturbam uma elegia que, após um *incipit* épico, tenta se estabilizar, através da subordinação do poeta e de seu canto; as alusões também oferecem a Ovídio um modelo de “duplicidade”, através da qual o poeta pode, sutilmente, lutar contra a tirania do deus, enquanto desenvolve sua obra elegíaca.<sup>444</sup> A censura de Cupido, como podemos perceber, restringiu a métrica do poeta ovidiano, porém seus temas, próprios da elegia erótica romana (cuja poética está calcada na *poikilia* dos alexandrinos), jamais deixaram de dialogar com outros gêneros, permitindo que, através de alusões sutis, seus poemas brincassem entre os limites do gênero e com a perspectiva do público.

Enfim, demonstramos, brevemente, que a “crítica mordaz”, a “ironia” e mesmo a “raiva”, elementos comuns na poesia jâmbica, estão presentes em algumas elegias dos *Amores*; normalmente, a elegia erótica romana, gênero do qual os *Amores* fazem parte, é vista apenas como um “tipo de poesia” que se ocupa com afetos como amor, amizade, ciúmes e mesmo a ira. Em nossa análise, percebemos que tais temas dialogam com outros, típicos de outros gêneros: a “violência” que é própria do epos está presente em elegias como *Am.* I 7;<sup>445</sup> já o “ridículo” e o “imoral”, comuns na comédia nova e no mimo estão presentes em elegias como *Am.* II 5 e III 7.<sup>446</sup> Elementos bucólicos são abundantes na obra de Tibulo, mas também aparecem, eventualmente, em algumas elegias dos *Amores*, como III 5.

---

<sup>443</sup> Cf. Hor., *Epod.* XI 27-8: “[mas apenas o ardor] de uma garota pura ou de um garoto elegante, de cabelos longos”.

<sup>444</sup> A murta, que em *Am.* I 1, 29 representa a sujeição do poeta-amante a Cupido e à poesia amorosa, em *Am.* I 15, 37-8 se torna símbolo da longa resistência poética de Ovídio e de sua vitória sobre a poesia “elevada” e seus valores. Cf. Olstein, 1980, pp. 278-285.

<sup>445</sup> No entanto, deve-se considerar que o epos também está presente, na elegia e nos *Amores*, de outras formas: como demonstramos anteriormente neste capítulo, a metáfora da *militia amoris* (que nem sempre envolve motivos como a violência e a guerra) funciona como uma espécie de “canal” através do qual elementos épicos são filtrados pela ótica elegíaca. Os *exempla* mitológicos, comuns na epopeia, também são “adaptados” à esfera elegíaca através da *militia amoris*.

<sup>446</sup> Podemos considerar, ainda, a comicidade quase “paródica” de certas elegias, como *Am.* II 6, na qual o poeta-amante retoma um “tema epigramático” como o *passer* de Catulo (*carmen* II) e desenvolve uma extensa elegia fúnebre (considere-se também a comparação, jocosa, entre poeta-amante e papagaio). Cf. Houghton, 2000, pp. 718-20 e Cahoon, 1984, pp. 27-35. Além disso, certos personagens (como a *lena* de *Am.* I 8) e suas relações em determinadas situações (como vimos em *Am.* I 4 e II 5) nos permitem pensar que a influência da comédia nova sobre a elegia romana ocorreu por diversas formas.

A “invectiva” que também é comum na poesia jâmbica, por exemplo, está presente, nos *Amores*, em situações pontuais: observamos, anteriormente, que o poeta-amante, após argumentar, *em vão*, com um “obstáculo” que perturba sua relação com a jovem (Cupido em I 1; *ianitor* em I 6; escravos em I 11-12, II 2-3, II 7-8; rio em III 6 e *uir* em II 19 e III 4), parte para *iurgia*, agressões verbais e ameaças (geralmente, no final da elegia).<sup>447</sup> Já as elegias I 10; I 14; II 13-14 e III 8 constituem situações típicas do gênero em que a jovem amada se mostra gananciosa e causa mal ao próprio corpo em nome da beleza.<sup>448</sup> Nessas situações, é comum que o poeta-amante se mostre indignado, ameaça e insulte sua *puella*. Em *Am.* II 14, por exemplo, o *amator* lança censuras e ameaças à face da jovem, por causa de um aborto forçado (vv. 27-):

*uestra quid effoditis subiectis uiscera telis  
et nondum natis dira uenena datis?  
Colchida respersam puerorum sanguine culpant  
aque sua caesum matre queruntur Ityn: 30  
utraque saeua parens, sed tristibus utraque causis  
iactura socii sanguinis ulta uirum.  
dicite, quis Tereus, quis uos inritet Iason  
figere sollicita corpora uestra manu?  
hoc neque in Armeniis tigres fecere latebris, 35  
perdere nec fetus ausa leaena suos.  
at tenerae faciunt, sed non impune, puellae:  
saepe, suos utero quae necat, ipsa perit;  
ipsa perit ferturque rogo resoluta capillos,  
et clamant ‘merito’ qui modo cumque uident. 40*

Por que extraís vossas vísceras, submetendo-vos a armas  
e ministrais horríveis venenos ao que ainda não nasceu?  
Acusam a da Cólquida de espargir-se com sangue dos filhos  
e lamentam que Ítis tenha sido morto pela mãe: 30  
ambas forma genitoras cruéis e ambas, por tristes motivos,  
vingaram-se dos maridos, por meio do sangue comum.  
Dizei, que Tereu, que Jasão vos importuna  
para que fírais vosso corpo com mão solícita?

<sup>447</sup> Em *Am.* I 8, a *lena* argumenta de forma tão pertinente à *erotodidaxis* elegíaca que o poeta-amante se sente ameaçado de perder a jovem para outros amantes ricos. Por isso, nos vv. 110 e ss., vemos o poeta-amante ameaçar, insultar e amaldiçoar a velha bebedeira e alcoviteira.

<sup>448</sup> Na verdade, o poeta-amante parece entender que a jovem se preocupa em demasia com a beleza para atrair continuamente a atenção de outros amantes, sobretudo, os ricos. Por isso, a crítica mordaz ao *cultus* excessivo da beleza ocorre, em parte, por causa de ciúmes dos rivais (*diuites amatores*). No livro III da *Arte de amar*, o poeta-*magister* aconselha como as jovens devem se apresentar para poder conquistar e cativar o amante: ou seja, a beleza é, de fato, uma ferramenta a ser empregada em estratégias de conquista amorosa.

Nem os tigres nos covis armênios agem assim 35  
 nem leões ousam pôr seus fetos a perder.  
 Contudo, fazem-no meigas meninas, mas não impunemente:  
 muitas vezes, a que mata os seus no útero perece;  
 ela própria perece e é levada à pira com cabelos desalinhados  
 e clamam “merecido” todos aqueles que assim a vêem. 40

Embora o poeta-amante compare sua menina, que supomos meiga, com mulheres cruéis e ferozes animais selvagens e a repreenda, suas palavras finais são condescendentes (vv. 41-4):

*ista sed aetherias uanescant dicta per auras,  
 et sint ominibus pondera nulla meis.  
 di faciles, peccasse semel concedite tuto;  
 et satis est: poenam culpa secunda ferat.*

Mas que essas palavras agourentas se percam pelos ares etéreos  
 e que todas elas não tenham valor algum.  
 Deuses piedosos, permiti-lhe este único pecado sem punição  
 e já basta: uma segunda culpa lhe impute uma pena.

Em suma: o eu-elegíaco lida com a *puella*, através de seu discurso, da mesma forma que se relaciona com os empecilhos da sua relação. Sempre quando há algo que obste a fruição da relação elegíaca conforme o desejado, o poeta-amante parte da argumentação (como em I 6 e III 6, por exemplo). Vendo que seu discurso não surte os efeitos desejados, isto é, não persuade o interlocutor a contribuir para o relacionamento *amator/puella*, o poeta-amante apela para um discurso invectivo (como em II 3, por exemplo). Ao perceber que este também não mudará a situação, o poeta-amante resigna-se e volta-se para o lamento, característico da própria elegia. Nos *Amores*, o poeta-amante lamenta por não poder usufruir do amor elegíaco conforme deseja; temos, então, um lamento específico (por causa do amor), num tipo específico de poesia (o gênero elegíaco romano).

Da mesma forma, em situações que indicam uma traição (a jovem gananciosa que se preocupa com a beleza para poder cativar o amante rico, por exemplo), o poeta-amante, tomado de ciúmes e percebendo que seu pedido não será atendido,<sup>449</sup> tenta “comover” a jovem por meio de insultos, maldições e ameaças. Porém, para que a relação amorosa elegíaca (e a poesia a ela

<sup>449</sup> Ou seja, que a jovem não vai parar de traí-lo, como em *Am.* III 3 ou que não vai tentar, pelo menos, dissimular suas traições, como em *Am.* III 14.

relacionada) tenha continuidade, é necessário que o amante se resigne e aceite a situação. Com isso, estabelece-se um quadro que se torna típico no gênero: a amante gananciosa, infiel e cruel que faz o amante sofrer e se lamentar, até o momento em que ele decide largar a relação e encerrar a obra elegíaca.

Após essa breve análise de trechos de elegias dos *Amores*, esperamos ter demonstrado como Ovídio se apropriou de matéria pertencente a outros gêneros de poesia para constituir a sua obra. Vimos como a presença do epos é marcante, sobretudo, nos dois primeiros livros: motivos como a *militia amoris* constituem um canal para que elementos da epopeia, como os mitos homéricos, adaptem-se às regras da elegia romana; a tragédia, por sua vez, é evocada muito brevemente: Ovídio menciona tragediógrafos e, em dois poemas proemiais (III 1 e III 15), demonstra aos leitores o seu desejo de dedicar-se ao gênero. Em nossas leituras, não conseguimos encontrar, nos *Amores*, elementos trágicos reelaborados pela elegia: parece-nos que as menções ao gênero trágico são de cunho figurativo (uma espécie de “representação” do gênero, segundo o ponto de vista do poeta-amante) e não uma alusão/subversão do conteúdo trágico. Os mitos, por exemplo, mesmo em situações mais “patéticas”, referem-se ao universo da epopeia (tom e personagens, por exemplo) e não ao trágico. Quando o poeta-amante ovidiano cita Dido através de alusões, nos *Amores*, coloca a personagem entre o *epos* e o *elegos*, mas não evoca o *pathos* que lhe é dado pelo próprio Virgílio no livro IV ou VI da *Eneida*.<sup>450</sup>

O mimo e a comédia (nova, especialmente) forneceram temas e personagens que, como mostramos, foram adaptados às convenções elegíacas: o tema do adultério e do triângulo amoroso que lhe é peculiar, por exemplo, permitiram que o gênero se relacionasse com um tipo de cômico próprio da comédia nova de um Plauto ou Terêncio. Já a poesia jâmbica/satírica proporcionou matéria a ser agregada e desenvolvida por um gênero que lida com os altos e baixos da relação amorosa: não é raro encontrarmos um poeta-amante que, tomado por ciúmes, lança injúrias à porta da *puella* que o rejeita.

---

<sup>450</sup> A Dido da carta VII das *Heroidas*, por sua vez, possui um tom mais trágico, sem deixar de ser uma *puella* elegíaca (porém, ela assume o lamento próprio de um poeta-amante, como no v. 102: *me miseram*). Seu *pathos* é tão exacerbado que chega a ser cômico (cf. vv. 137 e ss.). Marcia Regina de Faria, em tese de doutorado intitulada *O trágico nas Heroides de Ovídio*, analisa a carta VII e sua relação com a tragédia e com o epos virgiliano nas pp. 35 e ss.

Vimos, em algumas ocasiões, como a questão do gênero transparece em trechos autorreferenciais, ou seja, em elegias em que o poeta se vale da própria poesia para elaborar uma espécie de crítica poética/literária. Tendo demonstrado e reafirmado a importância de diversos gêneros na constituição dos *Amores*, veremos, no próximo e último capítulo desta tese, como essa crítica está presente ao longo da obra, a ponto de poder ser considerada uma espécie de motivo da elegia ovidiana, ideia que lançamos no início deste capítulo.



### Capítulo III: Metapoesia e confluência genérica nos *Amores* de Ovídio

*deue tribus libris, titulo quos signat Amorum,  
elige, quod docili molliter ore legas.*

*Ars* III 343-4

“Dentre os três livros designados pelo título *Amores*, escolhe o que ler voluptuosa mente e com voz branda”. Se esta é a lição exata destes versos, possivelmente, a (re)edição de sua coleção de elegias era conhecida como *Amores*. Contudo, não há qualquer outro registro ou testemunho da Antiguidade que ateste a existência desse título.<sup>451</sup> Também não há nenhuma indicação, explícita, de que o poeta o tenha empregado em qualquer estágio da composição/publicação da obra, na primeira ou na segunda edição. Porém, dentro da própria coleção, na reedição que chegou até nós, há possíveis “pistas” sobre o título da obra. Em *Am.* III 1, 69-70, por exemplo, o poeta-amante anuncia, após presenciar uma discussão entre Elegia e Tragédia

*[...] teneri properentur Amores,  
dum uacat: a tergo grandius urguet opus.*

[...] Apressem-se, ternos Amores,  
enquanto podem: obra mais grandiosa acossa-me pelo dorso.

No verso 41, Elegia havia declarado que em sua companhia estava Cupido (*et mecum est Cupido*), porém, a antítese *grandius [...] opus* sugere que os *amores* do v. 69 significam elegias eróticas e não os pequenos deuses alados que a cultura italiana, mais tarde, denominou *Amorini*. Como poema que inicia o terceiro livro de elegias da coleção, é esperado encontrarmos palavras e versos que indiquem a possibilidade de uma interpretação metaliterária, já que as elegias que abrem e encerram os livros contêm informações sobre o poeta e seu “poetar”, ou seja, revelam o programa de sua elegia (um poeta que assume a *persona* de um amante que recusa os grandes

---

<sup>451</sup> Interessante notar que os *Remedia amoris* se iniciam da seguinte forma: *Legerat huius Amor titulum nomenque libelli: 'Bella mihi, video, bella parantur' ait* (“Amor havia lido o título e o nome deste livrinho: ‘uma guerra’ – disse – ‘vejo que uma guerra é preparada contra mim’”). Além de escolher o nome Amor (Cupido é mencionado no v. 3), há uma menção clara ao título (*titulum*, v. 1) e uma alusão inegável ao v. 1 (*bella parabam*) da elegia I 1 dos *Amores*: *bella parantur*, v. 2. A guerra que o poeta se preparava para cantar em versos heroicos interrompidos por Cupido, agora será cantada, em dísticos elegíacos, contra o próprio Amor. Sobre a possível utilização de um título na obra, já desde a Antiguidade, ver: McKeown, *Ovid's Amores. Text and prolegomena*, p. 89.

temas e a vida pública para cantar sua relação amorosa conturbada com uma jovem, por exemplo). O verso inicial de *Am.* III 15, que muitos acreditam ecoar os versos finais de *Am.* III 1 (apresentados logo acima), na verdade, parecem fazer referência, sobretudo, aos deuses *Amorini* e não à elegia em si:

*quaere nouum uatem, tenerorum mater amorum*

Busca um novo vate, mãe dos ternos Amores

Tal interpretação é reforçada pela similaridade sonora e rítmica que este verso mantém com *Am.* II 18, 19, outra elegia considerada “programática”:

*quod licet, aut artes teneri profiteremur Amoris*

ou ensinamos, pois convém, as artes do terno Amor.<sup>452</sup>

Com isso, não estamos dizendo que estes dois últimos versos não possam ser interpretados em chave metaliterária; pelo contrário: o intuito deste capítulo é mostrar que a maior parte das elegias dos *Amores* discorre sobre poesia enquanto nos fala de amor.<sup>453</sup> É nosso propósito, portanto, demonstrar que, ao longo da obra, a “poética” é um tema tão relevante e presente quanto o próprio “amor”, sobretudo, e de maneira mais evidente, nos poemas programáticos. Por isso, decidimos chamar o protagonista das elegias de “poeta-amante” (em determinadas ocasiões, mostraremos, será possível desmembrar o *poeta* do *amator*),<sup>454</sup> para

---

<sup>452</sup> Este verso faz referência ao v. 4 (*tener Amor*) e ao v. 15 (*risit Amor*) de *Am.* II 18, o qual, por sua vez, alude a *Am.* I 1, 3 (*risisse Cupido*). Em todos os casos, *num primeiro momento*, somos levados a interpretar Cupido e Amor como uma mesma entidade, o deus-menino caprichoso e alado (e não como uma referência à própria elegia amorosa). Mas veremos uma mudança interpretativa assim que desenvolvermos nossa análise ao longo deste capítulo. O professor Paulo Sérgio de Vasconcellos também chamou nossa atenção para o fato de que os antigos não distinguiam maiúsculas e minúsculas: por grafar tudo em maiúsculas, reforça-se a possibilidade de confusão entre *amores* e *Amores*.

<sup>453</sup> Boyd (2000, pp. 132-64) afirma existir, nos *Amores*, duas narrativas paralelas, interdependentes: uma, do poeta (que conta sobre o surgimento, a composição e o término da obra elegiaca) e outra, do amante (que narra o início, o decorrer e o término do relacionamento amoroso com a *puella*). Em sua conclusão, a autora diz (p. 163): “em cada poema, Ovídio invoca um amante para agir e para falar sobre seu amor; mas este amante é uma criação do poeta, que utiliza o passado literário para reinventar experiências amatórias para o amante”. E ainda (p. 164): “nos *Amores*, ele [Ovídio] nos oferece um novo tipo de elegia, na qual o amor não é um fim mas um meio”.

<sup>454</sup> Para Conte, 1994b, p. 47, “Ovídio mantém o poeta-amante elegíaco tradicional vivo ao separá-lo em dois níveis textuais diferentes, que até então haviam coincidido: como amante, ele compartilha o mesmo *status* de outras

quem poetar (escrever elegias) equivale a amar uma *puella* que se confunde com a própria Elegia.

Dessa forma, queremos dizer que as elegias III 1, III 15 e II 18 (entre outras), de cunho programático, permitem uma interpretação, *a priori*, “simples” (isto é, “não metaliterária”), porém, apenas uma leitura metapoética/metaliterária nos conduzirá a uma interpretação plena da coleção. A questão metaliterária é tão essencial para a compreensão dos *Amores* que até mesmo o título da obra pode ser dela apreendido, ainda que partamos de uma leitura “comum”, como estamos tentando demonstrar.

Na época em que Ovídio começou a escrever elegias, o amor havia se consolidado como tema por excelência do metro elegíaco. Assim, em sua elegia inicial, quando o poeta protesta contra a interferência de Cupido em sua pretendida épica (*Am.* I 1, 3-4), ele alude, sutilmente, aos *Amores* de III 15 e II 18 (os deuses *pueri*), os quais, por sua vez, numa interpretação metaliterária, evocam os *Amores* (as elegias) citados III 1, 69, que compõem os três livros.<sup>455</sup> Ainda é interessante notar que, numa interpretação metaliterária, o Cupido de *Am.* I 1 evoca os versos iniciais de Prop. I 1: *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis/ contactum nullis ante cupidinibus*.<sup>456</sup> O nome Cíntia, por ocupar posição de destaque no dístico inicial e no conteúdo do programa properciano, costuma receber maior atenção na análise dos versos. Porém, se pensarmos na possibilidade de apreendermos *cupidinibus* como a personificação de *Cupidines* (os *Amorini*), teremos um acréscimo de sentido na interpretação dos *Amores* ovidianos e das elegias propercianas. Vejamos.

A crítica moderna se habituou a ler o início dos *Amores* como uma espécie de discussão poética, ou seja, a elegia programática que abre a coleção não nos apresenta os elementos principais de uma elegia romana típica, a saber: um poeta-amante apaixonado por uma jovem nomeada, que abandona o restante do mundo para se dedicar apenas ao objeto de sua paixão: a

---

*personae* elegíacas; como poeta, ele detém o código e tira vantagem de tal privilégio para controlar a atuação das *personae* elegíacas”.

<sup>455</sup> É interessante notar que o adjetivo usado para caracterizar Elegia e Cupido, sua *cura*, em III 1, 41 (*leuis*, empregado duas vezes no mesmo verso), também é utilizado para caracterizar a obra ou mesmo para justificar a segunda edição: “tirados dois [livros] a pena será mais leve”, diz o epigrama inicial (*at leuior demptis poena duobus erit*). Assim, ao mencionar o *risisse Cupido* em I 1, 3, o poeta indicará ao leitor (consciente dos processos alusivos e da possibilidade de uma interpretação metaliterária que os acompanha) que a épica anunciada, nos *Amores*, é apenas um gracejo refinado, um *ludus poeticus* significativo para a interpretação da obra que se inicia.

<sup>456</sup> Ver vv. 1-2: “Cíntia foi a primeira que me capturou com seus olhinhos/ eu, pobre de mim, até então nunca tocado por nenhuma forma de paixão”

*puella* e a elegia amorosa. Vemos apenas um poeta que tenta se dedicar à épica, mas Cupido (conforme vimos, o deus alude ao próprio gênero elegíaco, que canta amores) o obriga a dedicar-se à elegia amorosa, porque surrupia um pé de um hexâmetro. Geralmente, a elegia inicial dos *Amores* é contraposta àquela do *Monobiblos*, em que o *miser* eu-elegíaco de Propércio declara seu amor pela bela Cíntia.<sup>457</sup> Dessa comparação surge uma conclusão equivocada: Propércio, ou melhor, sua *persona* elegíaca, seria mais sincera ou subjetivista que Ovídio - mais precisamente, sua *persona* elegíaca, que se demonstra mais preocupada com questões literárias. No entanto, acabamos de ver que há uma possibilidade de Propércio também ter brincado com o sentido de *Cupidines* (note-se certa ênfase ao termo, situando-o no final do pentâmetro). O dístico seguinte reforça essa interpretação:

*tum mihi constantis deieci lumina fastus  
et caput impositis pressit Amor pedibus.*<sup>458</sup>

O Amor, então, abateu-me a usual altivez dos olhos  
dominou minha cabeça, calcando os pés sobre ela.

Percebemos, então, que um Amor personificado é sujeito dos verbos *deiecit* e *pressit*, confundindo a atribuição da *persona* agente da elegia: o poeta-amante properciano, *miser* pela ação do Amor, é motivado por uma pessoa (Cíntia) ou pela personificação do desejo de escrever amores (*Cupidines/Amores*)?<sup>459</sup> Dessa forma, Propércio, assim como Ovídio, estaria discorrendo sobre questões poéticas; a diferença é que, nos *Amores*, o *status* metaliterário da elegia é apresentado de forma mais evidente, enquanto que, em Propércio, apresenta-se de forma mais sutil.<sup>460</sup> Por isso, defendemos que a “metaliterariedade” seja uma característica do

---

<sup>457</sup> Cf. Hardie, *op. cit.*, p. 35: “Em Propércio, por sua vez, o nome de Cíntia pode ser lido como a primeira palavra da primeira elegia do primeiro livro, um nome que sugere, como referente, uma mulher de carne e osso; ou seja, indica que o poeta possui um objeto de desejo potencialmente real e não puramente imaginário (entenda-se ‘literário’). Ovídio inicia seu projeto elegíaco com uma cena sobre composição poética, que é interrompida por um deus (e não uma pessoa real), a personificação do desejo (amoroso e poético)”.

<sup>458</sup> Cf. vv. 3-4. Tradução de Zélia de Almeida Cardoso, in: Novak e Neri (org.). *Poesia lírica latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 131.

<sup>459</sup> Meléagro, *Ant. Pal.* XII 101, também apresenta uma “confusão” semelhante ao leitor desatento: os olhos do menino adorado são tão poderosos que parecem atirar flechas contra o apaixonado, assim como o deus arqueiro Eros. Cf. Hardie, *Ovid poetic's of illusion*. Cambridge: University Press, 2002, p. 36-7.

<sup>460</sup> Boyd (2000, p. 136-8) interpreta que Cíntia assume, na primeira elegia do *Monobiblos*, o papel da Musa que Ovídio irá invocar no final de *Am. I 1*. Para a autora, Cíntia e Amor subjugam o poeta e lhe inspiram o *furor* amoroso através do qual Propércio se torna capaz de escrever elegias. Ou seja: o amor é o elemento principal do programa properciano e o que gera a sua elegia. Em Ovídio, a intervenção de Cupido leva o poeta a criar elegias,

gênero, assim como a temática amorosa; entretanto, como temos mostrado, ela está mais evidente em Ovídio. Um exemplo: a “nota de rodapé alexandrina” *dicitur* (“dizem”), em *Am* I 1, 4, transporta a “realidade” da personificação de Cupido para o reino da tradição e da alusão textual. O roubo de um pé do (metro do) poeta-amante também cria outra confusão entre o “corporal” e o “textual” (ou entre “matéria” e “discurso”, ou ainda, entre “*res*” e “*uerba*”) e acena para uma identificação que evidenciaremos mais à frente: a *persona* do poeta equivale ao seu livro, ou melhor, ao seu *corpus* de elegias. Nesse sentido, o quarto verso da primeira elegia do *Monobiblos* também pode receber dupla interpretação: *et caput impositis pressit Amor pedibus*: “Amor pressionou a cabeça de um poeta orgulhoso *calcando-o com seus pés*” ou “Amor pressionou a cabeça de um poeta orgulhoso *impondo-lhe o metro da elegia*”, considerando, neste caso, uma relação de equivalência entre *pes* e dístico elegíaco.<sup>461</sup>

A personificação é um dos principais meios através dos quais um poeta pode criar presenças textuais: na primeira elegia do terceiro livro, por exemplo, a personificação da Elegia nos permite identificar o gênero elegíaco com a própria *puella*, que foi “construída” ao longo dos *Amores*. Através dessa técnica, Ovídio nos fala sobre o gênero textual elegia enquanto evoca a presença da amada, peça-chave para o gênero e para a obra. Em Ovídio, o artifício é tão relevante que se faz presente desde o início de seu *corpus*: não é a personificação de Cupido quem apresenta o poeta e sua obra, mas a personificação dos próprios livros dos *Amores*, num epigrama de cunho helenístico que serve de prefácio para toda a obra.<sup>462</sup> Ou seja: o poeta apresenta-se ao seu público na forma de seus livros, cujo título, *Amores*, indica uma união inseparável entre a composição poética (a elegia) e o desejo de escrever elegias (o amor como matéria).<sup>463</sup> Ao ser introduzido pelo discurso de seus próprios livros, o poeta cria uma relação interessante: o *corpus* de elegias que compõem os *Amores* equivale ao próprio *corpus* do poeta-amante. A elegia I 6, 5 e ss. também nos permite uma interpretação semelhante:

---

mesmo quando ele não é um *amator* com uma *puella* (cf. *Am.* I 1-3). Dessa forma, a própria poesia se torna o elemento central do programa ovidiano nos *Amores*, um tipo de poética capaz de (re)criar o amor e a poesia amorosa (nos poemas programáticos, o poeta demonstra ser hábil em vários gêneros de poesia mas, por motivos alheios, vê-se “obrigado” a escrever elegias eróticas).

<sup>461</sup> Cf. *Am.* III 1, 8 e 10.

<sup>462</sup> Cf. McKeown, *op. cit.*, vol. II, *ad loc.*

<sup>463</sup> Cf. Hardie, *op. cit.*, pp. 33-4.

*longus amor tales corpus tenuavit in usus* 5  
*aptaque subducto pondere membra dedit;*  
*ille per excubias custodum leniter ire*  
*monstrat, inoffensos derigit ille pedes.*  
*at quondam noctem simulacraque uana timebam;*  
*mirabar, tenebris quisquis iturus erat:* 10  
*risit, ut audirem, tenera cum matre Cupido*  
*et leuiter 'fies tu quoque fortis' ait.*

Um longo amor afilou meu corpo para usos tais 5  
e, ao debilitar o corpo, proporcionou membros capazes;  
ele, em meio às sentinelas de guardas silenciosos  
ensina ir, ele dirige os meus pés livres.  
Mas, outrora, eu temia a noite e vãos espectros;  
admirava qualquer um que fosse andar pelas sombras. 10  
Cupido riu, para que eu ouvisse, com sua terna mãe,  
e brandamente disse “tu também te tornarás valente”.

Devemos lembrar que *tenuis* se tornou um “termo técnico” da poética elegíaca, equivalente ao conceito de *leptotes* introduzido pela poética de Calímaco. No v. 4, o poeta-amante pede que o porteiro conceda apenas uma fresta, pois seu *latus* é *obliquum* e, assim, ele conseguirá ter acesso à jovem. Em *Am.* II 17, 19-20, Ovídio emprega o adjetivo *obliquus* para caracterizar o metro elegíaco:<sup>464</sup> “Vênus pertence a Vulcano, embora ele, ao abandonar/ a incude, manque vergonhosamente de um pé”.<sup>465</sup> Ou seja, o dístico elegíaco, típico do gênero, é considerado *obliquum*, assim como o *latus* do poeta-amante, cujo *corpus* foi “atenuado” por um longo amor. Esse *longus amor* proporcionou, ao poeta, membros aptos ao amor e à poesia amorosa: os termos *latus* e *membra* são ambíguos, pois possuem um sentido erótico;<sup>466</sup> já o termo *aptus* geralmente é aplicado à poética, no sentido de que todo gênero de poesia ou de discurso deve ser decoroso, isto, é, conveniente a sua *materia*.<sup>467</sup>

Sendo assim, um longo amor proporcionou um tipo de poesia amorosa (subjativa) que deve, *também*, suscitar o amor (da jovem e/ou dos leitores). O *longus amor*, que no v. 11

<sup>464</sup> No dístico seguinte, Ovídio diz: *carminis hoc ipsum genus impar, sed tamen apte iungitur herous cum breuiore modo* (“Este gênero de poesia é impar, contudo, apto/a unir-se ao metro heroico de modo mais breve”). *Hoc ipsum*, em nossa interpretação, faz referência ao dístico anterior e reforça sua interpretação metaliterária.

<sup>465</sup> *Vulcani Venus est, quamuis incude relicta/turpiter obliquo claudicet ille pede.*

<sup>466</sup> Cf. Adams, *op. cit.*, pp. 49, 90, 108 e 180 e 46, 69, 93 e 224, respectivamente.

<sup>467</sup> Ver: Cic., *De Orat.* II 289, sobre como o orador deve “se mostrar” quando for dedicar-se a um discurso jocoso.

descobrimos fazer referência a Cupido, guia os pés do poeta; *pes*, como sabemos, denota, por sinédoque, o metro e a própria poesia elegíaca (cf. I 1, 4 e III 1, 8, além de II 17, 20). Em I 6, assim como em I 1 e em II 18, Cupido ri, e sua risada marca uma espécie de “reviravolta” no desenrolar da obra: em I 1, 3-4, o deus ri e transforma a épica iniciada em elegia; em II 18, 15, uma tentativa de compor tragédia provoca o riso do *sacer puer*, que novamente triunfa sobre o amante; em I 6,11-2, o pequenino ri dos medos do poeta-amante: mesmo sendo *leuis* (como em III 1, 41), é possível ser *fortis*.<sup>468</sup> Por isso, em *Am.* I, 9, 5-6, o poeta-amante é capaz de afirmar que *miles* e *amator* se assemelham em suas tarefas:<sup>469</sup> “o fôlego que um comandante requer de um bravo soldado, /uma bela menina requer de um companheiro”.<sup>470</sup> Enfim, uma leitura alusiva nos permite construir uma interpretação metapoética da obra, para a qual o poeta e poesia, através da palavra *corpus*, formam um ente, dotado dos mesmos predicados.

Mas voltemos à questão do “título” da obra de estréia de Ovídio: a presença de mais de uma *puella* (evidente em *Am.* II 4 e II 10, por exemplo), leva-nos a pensar que, no livro que se inicia, os *Amores* (elegias) são frutos dos amores (relações) do poeta-amante, já que ser um poeta elegíaco é ser amante, como mostra Virgílio na sua décima *Bucólica*, principalmente no sexto verso (*sollicitos Galli dicamus amores*), que Ovídio evoca em I 15, 30. A alusão a Galo, em um poema programático dos *Amores*, também é significativa: o provável “fundador do gênero” também havia escrito uma obra conhecida pelo mesmo título:<sup>471</sup> assim, Ovídio reconhece seu débito e seu papel numa sucessão que confirmará mais tarde, no exílio:<sup>472</sup>

*Vergilium uidi tantum, nec auara Tibullo  
tempus amicitiae fata dedere meae.  
Successor fuit hic tibi, Galle, Propertius illi,  
quartus ab his serie temporis ipse fui.*

Virgílio, apenas vi; a Tibulo, os avaros fados  
não deram tempo para minha amizade.

<sup>468</sup> Ou *uiolentus* como a épica de I 1,1 ou a Tragédia de III 1, 11. Cf., ainda *Am.* I 7.

<sup>469</sup> Barchiesi (2002, pp. 37-48) comenta sobre um paradoxo da *militia amoris*: Amor é um *puer blandus*, que se abstém das guerras sanguinolentas. Mas o amor é uma milícia e suas conquistas são dignas de triunfo. Portanto, deve haver um ponto em que a analogia amor/guerra se detém: em *Am.* II 12, 6, por exemplo, o poeta-amante diz que *in amore, sanguine praeda caret* (“no amor, o espólio está livre de sangue”). Para a fraseologia, cf. Hor., *Carm.* II 14, 13.

<sup>470</sup> *Quos petiere duces animos in milite forti,/hos petit in socio bella puella uiro.*

<sup>471</sup> Cf. McKeown, *op. cit.*, vol. I, pp. 104-5.

<sup>472</sup> Cf. *Tristes* IV 10, 51 e ss. Tradução de Patrícia Prata em tese de doutorado inédita.

Este, Galo, foi teu sucessor, e Propércio dele;  
desses, sou o quarto na seqüência do tempo.

Algumas elegias, de outros poetas, demonstram que o próprio gênero era reconhecido pela palavra *amores*: Propércio, em I 7, 5, contrasta sua obra, que canta amores, com a épica de Pôntico, que narra as *Tebaidas*: *nostros agitamus amores* (“exercito meus amores”). Já em II 1, 1 e ss., contrasta seus amores com a épica em geral:

*quaeritis, unde mihi totiens scribantur amores,  
unde meus ueniat mollis in ora liber.*

Perguntais de onde eu tiro tantos escritos de amores,  
de onde vem, aos meus lábios, este terno livro.<sup>473</sup>

Horácio, em *Carm.* II 9, 9-10 também parece indicar que as elegias (*flebilibus modis*) de Rufus também são conhecidas como amores:

*tu semper urges flebilibus modis  
Mysten ademptum nec tibi uespero  
surgente decedunt amores  
nec rapidum fugiente solem.*

tu sempre lamentas, com metros chorosos,  
o arrebatado Mistes; nem quando Vésper  
surge ou foge do rápido sol,  
tu abandonas teus amores.

Portanto, acreditamos que Ovídio, através de alusões dessa natureza, permita uma leitura simples que privilegia apenas a personificação de Cupido e, ao mesmo tempo, possibilite uma interpretação metaliterária, na qual o termo *Amor/Cupido* ou *Amores/Cupidines* equivale à “inspiração divina” da matéria elegíaca, cujo tema é o amor por uma determinada mulher que, em alguns momentos da obra, identifica-se com a elegia ou com o gênero elegíaco em si. Conforme vimos, o epigrama inicial e o poema de abertura, através desse jogo de sentidos, indicam o que poderia servir de “título” para a obra, dentro de uma interpretação metaliterária. Podemos prosseguir com essa leitura, na qual alusões permitem uma identificação entre o

---

<sup>473</sup> É interessante notar a relação entre os termos *amores* e *liber*: ambos ocupam posição final nos versos.

(potencialmente) “real” e o “poético”, isto é, na maior parte das vezes, a personificação, através das alusões, guiar-nos-á rumo a uma interpretação metaliterária, mesmo quando o poeta-amante demonstre, num primeiro momento, discorrer apenas sobre a personagem em si (o *sacer puer* ou a *puella*, por exemplo) ou sobre o sentimento e a relação amorosa.

### III.1 O epigrama inicial

*‘Alma faue’, dixi, ‘geminorum mater Amorum!’  
ad uatem uoltus rettulit illa suos:  
Fastos IV 1-2*

“Favorece a criação, eu disse, ó mãe de ambos os Amores!/ Ela voltou sua face ao vate [...]” Alguns críticos acreditam que este problemático dístico faça referência aos dois filhos de Vênus, Eros e Anteros, ou melhor, Amor e Amor “correspondido” ou “recíproco”, este, fruto da relação furtiva da deusa com Marte.<sup>474</sup> Contudo, a solene apóstrofe à divindade patrona do mês de abril recebe uma resposta que nos leva a pensar na possibilidade de uma interpretação metaliterária. Nos versos seguintes, somos lembrados da poesia erótica que o Ovídio cultivou em sua juventude (vv. 3-4):

*‘quid tibi’ ait ‘mecum? certe maiora canebas.  
Num uetus in molli pectore uolnus habes?’*

Ela disse: ‘o que tens tu comigo? Por certo, cantavas coisas mais grandiosas.  
Ou manténs no terno peito a ferida antiga?’

O diálogo entre o poeta e a deusa continua (vv. 5 e ss.) e algumas palavras evocam termos-chave da poética ovidiana nos *Amores*:

*‘scis, dea’, respondi ‘de uulnere’. Risit et aether* 5  
*protinus ex illa parte serenus erat.*  
*‘saucius an sanus numquid tua signa reliqui?’*  
*Tu mihi propositum, tu mihi semper opus.*  
*Quae decuit, primis sine crimine lusimus annis,*  
*Nunc teritur nostris area maior equis* 10

<sup>474</sup> Cf. Wlosok, 1975, pp. 165, 179, em especial, pp. 166-7.

‘Conheces’, respondi, ‘ó deusa, a minha ferida.’ Ela riu e, de súbito, 5  
o céu em torno a ela tornou-se sereno.  
‘São ou ferido, por acaso abandonei as tuas insígnias?  
Sempre foste o meu propósito, sempre foste a minha obra.  
Como convinha, diverti-me sem culpa em meus primeiros anos,  
Agora os meus cavalos percorrem uma área maior 10

O riso da deusa evoca o riso de Cupido em alguns poemas programáticos da obra de estreia de Nasão (I 1, 3 e II 18, 15, por exemplo); como de costume, há alguma “transformação” que acompanha o riso das divindades: se Cupido transformava a poesia de Ovídio, Vênus transforma o ambiente capaz de inspirar o poeta. A ferida sobre a qual comentam é causada em I 1, 21-6 e lembrada em diversos momentos da obra, como em I 2, 29-30 e II 9<sup>a</sup>, 4. Os versos 8-10, por sua vez, evocam os conselhos dados pela Tragédia e acolhidos pelo poeta em III 1, 27-8 e III 15, 16-8, respectivamente.<sup>475</sup>

Retornemos ao epigrama inicial dos *Amores* e à proposta de uma leitura metaliterária e intertextual: lendo o epigrama, percebemos que sua principal função de prólogo, em linhas gerais, é nos contar sobre a reedição da obra.<sup>476</sup> Seguindo o princípio do μέγα βιβλίον μέγα κακόν, que deriva do prólogo dos *Aitia*,<sup>477</sup> também tomamos conhecimento da redução da coleção: de cinco livros na primeira edição a três livros na segunda. Chegamos, portanto, a uma informação relevante para nossa interpretação: existiram, na antiguidade, duas versões/edições dos *Amores*, uma mais extensa que outra. Dessa forma, o poeta se permite chamar Vênus, deusa do amor (e da poesia amorosa), de *mater geminorum Amorum*, a “mãe de ambos os *Amores*”. Conforme vimos, o caráter (meta)literário dos versos que seguem à apostrofe inicial do quarto

<sup>475</sup> Para Barchiesi (1994, p. 46), a leitura intertextual entre o início dos *Fastos* e o final dos *Amores* (III 15, 15-6), revela-nos um Cupido único, independente (*culte puer puerique parens Amathusia culti/aurea de campo uellite signa meo*), mas que cessou de influenciar o poeta quando este passou a se dedicar a outros tipos de poesia. Os *signa* que o poeta menciona nos *Amores* são os mesmos que Ovídio nega ter traído nos *Fastos*. E no final dos *Amores*, Vênus é designada, entre todos os seus atributos possíveis em poesia douta, justamente como *Amathusia*, de modo que o seu nome continua a jogar com a raiz latina da palavra amor. Como deusa do amor e dos *Amores*, Vênus se mostra ressentida com a deserção do seu poeta.

<sup>476</sup> Cf. McKeown, *op. cit.*, vol. 1, p. 1.

<sup>477</sup> Cf. Boyd, 2000, p. 145. Ver, também, Cal. *Ap.* 105 e ss. e *Epig.* 27-8. Ovídio adota um princípio calimaquiano, mas não demonstra, *claramente*, aceitar o motivo técnico/literário do antecessor, que preferiu uma poesia breve e leve ao epos extenso e grave: o epigrama (e a elegia inicial) dos *Amores*, na verdade, dialoga com o epos virgiliano. A escolha de Ovídio, portanto, aparenta ter sido guiada tão somente pela preferência do público.

livro dos *Fastos* abrem espaço para essa interpretação, pois evocam outros termos centrais na poética ovidiana dos *Amores*.

Demonstraremos, ao longo deste capítulo, que o poeta e sua conversão/dedicação ao gênero elegíaco são um tema dominante, sobretudo, nas elegias programáticas dos *Amores*. Por elegias programáticas entendemos não somente elegias que abrem e encerram livros, mas elegias em que o poeta-amante discorre, de alguma forma, sobre sua poesia, numa espécie de “poética” ou, anacronicamente falando, “crítica literária”. Nesse contexto, é o poeta-amante quem assume a voz do narrador e nos conta, em primeira pessoa, sobre suas aventuras literárias e amorosas. No entanto, é curioso notar que o prólogo da obra não é assumido pelo poeta em si, mas por sua obra. Ou seja, a primeira personagem a falar, na obra que restou para a posteridade, é a personificação da coleção de livros. Assim, podemos perceber que Ovídio, desde o princípio, demonstra que seus *libelli* divergirão da tradição poética grega e latina: não há nenhuma menção às Musas ou a Apolo ou, ainda, a qualquer outra fonte de inspiração como uma *puella* nomeada, por exemplo.

Se pensarmos na *captatio benevolentiae* do último dístico do epigrama (“se, por acaso, não tiveres prazer algum em nos ler,/ ao menos, retirados dois, a pena será mais leve”),<sup>478</sup> veremos também uma preocupação pragmática da obra e, conseqüentemente, de seu poeta: o desejo *explícito* de agradar/deleitar seus leitores. Isso marca outra diferença dentro da tradição poética: o poeta não se mostra como um autêntico vate, o homem escolhido para ser porta-voz de Apolo e das Musas. Na verdade, essa *persona* surge como um poeta que tenta ser bem-sucedido (ao longo dos livros não serão poucas as declarações sobre seus dotes poéticos), cujo principal objetivo não se compromete com um único e (pré)determinado tipo ou modelo de poesia. Se analisarmos bem o epigrama, notaremos seu caráter helenístico<sup>479</sup> e veremos que o seu *incipit* evoca o possível próêmio da *Eneida*<sup>480</sup>; no mais, observaremos que apenas o termo

---

<sup>478</sup> *Vt iam nulla tibi nos sit legisse uoluptas,/ at leuior demptis poena duobus erit.* A “modéstia” é característica presente em epigramas prefatórios. Cf., por exemplo, Marcial II 1, 9.

<sup>479</sup> Cf., por exemplo, o primeiro poema do *liber Catulli* ou ainda, conforme mencionamos, a ideia de que, em poesia, “quanto menos, melhor”. Ver também: *Ant. Pal.* IX 191; 207; 210. Citroni (1995, p. 446) acredita que epigramas “editoriais”, como esse que abre os *Amores*, costumavam ser comuns na prosa antiga (em forma epistolar, sobretudo) e que Ovídio inovou ao estender o uso à poesia.

<sup>480</sup> Cf. Conte (1986: 84 e ss.).

*uoluptas* (v. 3) é capaz de dar uma vaga ideia do conteúdo erótico e jocoso da coleção.<sup>481</sup> Parece-nos, portanto, que a principal preocupação de Ovídio é o sucesso de sua coleção entre os leitores, independentemente da predominância de um único gênero e, sobretudo, da poesia amorosa.

Para Citroni,<sup>482</sup> o epigrama inicial dos *Amores* permite ao leitor conhecer a relação entre a nova e a antiga edição: o poeta teria optado pela redução para melhor entreter o público. A informação “editorial” sobre características e finalidades desta segunda edição não é proposta em um próêmio tradicional que faz parte orgânica da obra, da qual constitui abertura. Divide, com o restante da obra, apenas uma semelhança métrica: a extensão, a morfologia e o conteúdo diferem totalmente das elegias da coleção. Já para Boyd,<sup>483</sup> o valor “documental” que predomina em grande parte das análises do epigrama nos tem impedido de ver sua natureza literária. Na visão da autora, o epigrama nos alerta para uma interpretação que será pertinente ao longo da obra: a *persona* do poeta e poesia se confundem, numa relação em que o *corpus poeticum* equivale ao *corpus poetae*.<sup>484</sup> Em certa medida, os *Amores* são o próprio Ovídio, tomado como o eu-elegíaco da obra; por isso, narrar as aventuras amorosas do *amator* (seus amores) equivale a narrar a composição de elegias do *poeta* (os *Amores*). Portanto, ao contrário do que afirma Citroni, acreditamos que o epigrama faça parte do conjunto orgânico da obra, dotando-a de sentido como um todo.

É interessante, ainda, pensarmos sobre a forma como os *libelli* do epigrama inicial se referem a Ovídio: *auctor* (v. 2) não é comum nos *Amores* quando o poeta deseja designar-se a si mesmo. Em geral, Nasão emprega *poeta* ou *uates*, este último termo muito comum entre os augustanos.<sup>485</sup> Nesse contexto, único na obra,<sup>486</sup> Ovídio emprega o termo para significar

---

<sup>481</sup> É o que postula McKeown, *op. cit.*, vol. I, pp. 5-6. Para o autor, o termo *leuior* (v. 4) também poderia indicar o conteúdo da obra reeditada, ou seja, pertinente a um gênero “mais leve”. Como o epigrama compara primeira e segunda edição, há críticos (como o próprio McKewon) que acreditam numa diferença de gêneros entre as coleções: a primeira não seria *leuior*, mas conteria poemas mais “sérios” (ou relativos à esfera pública romana). Mas não há registros antigos que corroborem essa hipótese. Para *leuis* como termo técnico da poética ovidiana, cf. *Am.* I 1, 19 ou III 1, 36 (neste caso, Elegia questiona se a Tragédia *numquam non grauis esse potes*).

<sup>482</sup> Cf. 1995, p. 446

<sup>483</sup> Ver: 2000, pp. 143-4.

<sup>484</sup> Cf. *Am.* I 6, 5-6 e II 6, 59-60. Neste último dístico, encontramos uma ideia pertinente àquela expressa no epigrama inicial: a lápide que contém o epigrama fúnebre é semelhante ao *corpus* do papagaio: ambos são pequenos, embora “falem muito”. Interessante notar, neste caso, a semelhança entre papagaio e poeta: ambos são doutos e agradam à senhora com seus versos (cf. II 6, 61-2).

<sup>485</sup> Cf. Newman, 1967, pp. 100-114.

“autor”, aquele que escreve uma obra. Mas há outro sentido que, se considerado, enriquece nossa interpretação do trecho. Nas *Geórgicas* I 27 lemos: *auctorem frugum tempestatumque potentem*,<sup>487</sup> um verso sobre o qual um anônimo, autor da *Brevis Expositio*,<sup>488</sup> comentou: *auctor ab augendo dictus*.<sup>489</sup> O termo, neste contexto, significa “aquele que aumenta, acrescenta, engrandece”. Ora, o próprio epigrama inicial dos *Amores* não nos leva a pensar que houve uma redução para que a obra se tornasse mais deleitosa ao leitor?<sup>490</sup> Ovídio, ao empregar o termo *auctor*, brinca com esses sentidos que a tradição literária fornece e oferece ao leitor uma pequena amostra da jocosidade alusiva e sutil que pontuará toda a obra que se inicia.

Conforme já demonstramos, Ovídio não apresenta nenhum elogio ou agradecimento a um patrono no início de sua coleção de poesias, como era costume em outros poetas de sua época.<sup>491</sup> Considerando que a segunda edição da obra propiciaria oportunidade para uma dedicatória desse tipo, sobretudo a um possível admirador da primeira edição, é curioso notar que Nasão não tenha mencionado nenhum nome em especial no epigrama.<sup>492</sup> Para Citroni, a falta de nomes de patronos ou amigos influentes no prefácio e durante a obra de estreia<sup>493</sup> comprova o comprometimento do poeta com seu público comum, não composto apenas pelo círculo literato que Ovídio (possivelmente) frequentava.<sup>494</sup> Para Boyd, a exclusão dessas personagens “reais” do universo dos *Amores* indica que Ovídio (através de sua *persona* de poeta elegíaco) desejava estabilizar-se como única figura de autoridade na ficção elegíaca que

---

<sup>486</sup> O termo é empregado mais três vezes durante a coleção de três livros, nenhuma com o sentido do epigrama. Cf. I 3, 8 (*nostris sanguinis auctor equis*), II 6, 34 (*graculus auctor aquae pluuiiae*) e III 13, (*et pretium auctori uulneris ipsa datur*).

<sup>487</sup> “Produtor das messes e senhor das estações”.

<sup>488</sup> Cf. *Schol. Bern. Verg. Georg.* I 27.

<sup>489</sup> Ver Boyd 2000, pp. 145-6 e McKeown, *op. cit.*, vol. 1, p. 5.

<sup>490</sup> Cf. Cameron (1968, pp. 320-33) nota que, em momento algum do epigrama, é claramente dito que elegias passaram por revisão ou que material novo foi acrescentado na segunda edição. Para ele, *Tristes* IV 10, 59-62 suporta a teoria de que elegias *uitiosae* da primeira edição foram eliminadas da segunda. Boyd (2000, 147), estabelecendo uma comparação com os *Aitia* (que também foram reeditados, com acréscimo de material novo), não descarta essa possibilidade (sobretudo, por causa da ambiguidade trazida pela palavra *auctor*).

<sup>491</sup> Cf., por exemplo, o “prefácio” das *Odes* (I 1) de Horácio e a menção à benevolência de Mecenas.

<sup>492</sup> É curioso notar que personificação de objetos que assumem voz é comum na poesia alexandrina (cf. Cal., fr. 110). A técnica, no entanto, é mais comum ainda em epigramas com função dedicatória (cf. Cal., *Epig.* 5, 34, 48). Para McKeown (*op. cit.*, vol. I, pp. 2-3), o propósito de epigramas prefatórios é, geralmente, dedicar a obra que eles introduzem. Cf. Meléagro, *Ant. Pal.* IV 1.

<sup>493</sup> Em toda a obra, são citados apenas três nomes: I 9, 2 (Ático); II 10, 1 (Grecino) e II 18, 27 (Sabino). Em nenhum dos casos, fica clara a relação de patronagem.

<sup>494</sup> Cf. Citroni, *op. cit.*, pp. 431-474. A participação nesses círculos de literatos é atestada em *Tristes* IV 10, 41 e ss.

elaborava.<sup>495</sup> Em seu ponto de vista, o epigrama inicial funciona como um primeiro manifesto do protagonista, o *poeta*: é ele, em sua postura “destacada”, quem domina o amor e a matéria amorosa, ainda que, em algumas ocasiões, a *persona* do *amator* declare o contrário.<sup>496</sup> As ironias que esse epigrama traz à tona constituem uma introdução apropriada à “realidade elegíaca” que Ovídio tentará construir e manejar ao longo de sua obra de estreia. Sendo assim, nada mais coerente que considerar o epigrama como parte “funcional” da obra no âmbito de uma interpretação metaliterária ou metapoética.

### III.2 Metapoesia nas elegias programáticas dos *Amores*

“Veio a Elegia, de cabelos trançados e perfumados e, creio, tinha um pé mais longo que o outro. Beleza adequada, veste muito vaporosa, aparência de amante; e seu defeito nos pés era fonte de beleza”.<sup>497</sup>

A descrição de uma elegia personificada, que Ovídio elabora nos versos 7-10 do primeiro poema do terceiro livro dos *Amores*, faz parte de uma cena ricamente detalhada (*ekphrasis tópos*), na qual a tragédia, também personificada, figura de forma marcante. Ambos os gêneros poéticos, apresentados aos leitores como duas mulheres de traços e personalidades marcantes, dialogam a fim de persuadir o poeta-amante sobre o futuro de suas composições.

Como parte do programa ovidiano dos *Amores*, a elegia III 1 evidencia questões poéticas que permeiam toda a obra; segundo Morgan,<sup>498</sup> é a elegia programática mais complexa da coleção, devido aos diversos elementos genéricos que evoca (epopeia, tragédia, elegia, jambo etc.). Pretendemos mostrar quais e como alguns elementos dessa “metapoesia” são evocados em alguns momentos da obra, mas, sobretudo, ao longo dos poemas programáticos (iniciais e finais) dos *Amores*.

---

<sup>495</sup> Cf. Boyd, 2000, pp. 146-7.

<sup>496</sup> Como em *Am.* I 2, 8-10 e II 5.

<sup>497</sup> *Venit odoratos Elegia nexa capillos/ et, puto, pes illi longior alter erat./ Forma decens, uestis tenuissima, uultus amantis/ et pedibus uitium causa decoris erat.*

<sup>498</sup> *Op. cit.*, p. 22.

Partiremos de um dos elementos mais importantes para a elegia latina, uma figura que, conforme demonstraremos, é proeminente nos *Amores*, ainda que sejamos levados a acreditar o contrário: a *puella*. Muito se tem discutido sobre a presença e o papel da *puella* nos *Amores*: toda menção à *puella* faz referência a Corina? Existe apenas uma única *puella*, alvo dos afetos do poeta-amante? Ovídio, por estar inserido numa ideologia conquistadora e machista como a do império romano, não dá voz à sua *puella*? A elegia ovidiana nos *Amores* faz parte de uma arte voyeurística que seria muito apreciada na época de Augusto?<sup>499</sup> Através de uma leitura alusiva e metaliterária, tentaremos mostrar que a *puella* é, de fato, muito importante para a obra e seu desenvolvimento e está mais presente do que muitos críticos imaginam;<sup>500</sup> contudo, seu *status*, em muitas ocasiões, diverge daquele estabelecido por predecessores como Galo e Propércio. Vejamos.

No início de I 1, Ovídio brinca com a expectativa do leitor de forma mais patente, evidenciando uma característica da obra que começou a transparecer já no epigrama inicial: a confluência genérica. A elegia de abertura se inicia com uma alusão à *Eneida*; o poeta parece anunciar uma epopeia, porém, já no verso subsequente, um pentâmetro, somos apresentados a uma elegia. A mudança métrica (e, conseqüentemente, temática)<sup>501</sup> é devida à aparição de um Cupido peralta, com quem o poeta (ainda não um amante) argumenta, desafiadoramente, sobre uma série de inadequações (*Am.* I 1, 5-16), até que, num ato de ousadia, questiona o deus sobre como irá compor elegias, pois ele não possui um(a) amante, “fonte” capaz de proporcionar a matéria apta ao verso elegíaco (I 1, 19-20). O pequeno deus resolve o problema de uma maneira típica: através do arco e da flecha, transforma a personagem em *poeta amator* (I 1, 21-4). E o poema se encerra com alusões à própria poesia amorosa: o poeta-amante, transformado num miserável submisso que arde por Amor (I 1, 25-6), brada que coroará seus versos de onze pés com murta, a planta que simboliza Vênus (I 1, 25-30). Dessa forma, podemos compreender que a elegia inicial, que nos revela o programa da obra, preocupa-se mais com questões literárias que afetivas/subjetivas: a princípio, o poeta fala sobre uma composição épica que

---

<sup>499</sup> Algumas dessas questões, sobretudo aquelas relacionadas a uma visão sexista do comportamento dos antigos gregos e romanos podem ser encontradas em Greene, E. *The erotics of domination. Male desire and the mistress in Latin love poetry*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998.

<sup>500</sup> Ver, entre eles, Candelaria, 1960, pp. 294-297.

<sup>501</sup> Conforme vimos, Horácio, *Ars Poetica* 73-92, discute a associação entre conteúdo e metro como fatores definidores do gênero poético.

(supostamente) se inicia; Cupido intervém e modifica obra e poeta, que passa a se dedicar à elegia, mesmo sem ter uma *puella* (ou um *puer*).

Diferentemente do poeta-amante de Propércio, que inicia seu livro de elegias relatando o seu estado emocional e nomeando o alvo de suas afeições, o eu-elegíaco de Ovídio demora-se em questões poéticas, revelando, aos poucos, informações sobre seus sentimentos e sua amada. Para Hardie,<sup>502</sup> a “presença ausente” que observamos no início dos *Amores* pode ser uma condição típica de toda *puella* elegíaca. No entanto, uma interpretação metaliterária, que equaliza *puella* = elegia (como em Prop. II 24<sup>a</sup>, 1-2, por exemplo),<sup>503</sup> permite que a personagem esteja mais presente na obra ovidiana do que se supõe, principalmente quando o poeta-amante se demora em questões poéticas. Por isso, sua aparente “falta de interesse” em caracterizar minuciosamente uma jovem, física e psicologicamente desde os primeiros versos de sua obra.

Numa interpretação que não considere a amplitude do caráter metaliterário/metapoético da obra, o poema de abertura (bem como as quatro elegias sucessivas) demonstra ter sido organizado através de um drama de “presenças ausentes”, no qual o leitor acompanha, junto ao poeta, um movimento rumo à apresentação completa da *puella*; nessa trajetória, o próprio leitor começa a desejar ver *puella*/Corina, na ânsia de descobrir quem e como ela é. Os primeiros três poemas traçam um movimento que parte da escrita e, através do desejo, chega à constituição de uma *persona*; no final do terceiro poema, tomamos conhecimento da existência de um nome que, no entanto, não é revelado ao leitor.

A segunda elegia do primeiro livro também é considerada programática pelo conteúdo que expõe e pelos elementos que evoca:<sup>504</sup> a aceitação do amor e da poesia amorosa declarada nos versos finais de I 1 é transformada em hesitação nos versos iniciais de I 2: o amante, *praeda recens* de Cupido, começa a experimentar sentimentos que o poeta aparenta desconhecer (I 2, 6), até que reconhece, de uma vez por todas, o poder do amor (vv. 7-8):

---

<sup>502</sup> *Op. cit.*, pp. 30 e ss.

<sup>503</sup> O próprio Hardie comenta (com base no estudo de Wyke e Sharrock) sobre a possibilidade de se interpretar a amada elegíaca como uma *scripta puella* (p. 32-3).

<sup>504</sup> Cameron, *op. cit.*, pp. 320-22. Para o autor, a segunda elegia do primeiro livro deve ter sido o poema programático inicial de um dos dois livros expurgados da segunda edição, pois narra, de maneira diversa, a transformação do poeta em amante, algo já exposto em *Am. I 1*; na verdade, a elegia nos conta como a *persona* do poeta-amante experimenta, pela primeira vez, os sentimentos de um típico elegíaco, que são aceitos e ampliados na longa e elaborada alegoria do triunfo de Cupido. Por isso, a declaração de submissão ao Amor soa muito mais convincente em *Am. I 2*. Em I 2, a ação de Cupido é menos manifesta que em I 1.

*Sic erit; haeserunt tenues in corde sagittae,  
et possessa ferus pectora uersat Amor.*

Assim será, fixaram-se em meu coração as tênues flechas,  
E o feroz Amor revolve o possuído peito.

Lembremos que a declaração da *persona* do poeta acerca da dominação de Cupido, em I 1, 25-6, ocorre quase nos mesmos termos (notem-se as semelhanças formais no final de cada verso que compõe o dístico, aqui grifadas).<sup>505</sup>

*Me miserum! certas habuit puer ille sagittas.  
uror, et in uacuo pectore regnat Amor.*

Pobre de mim! Aquele menino tinha flechas certeiras.  
Agora queimo e no peito vazio reina o Amor.

Contudo, em ambas as elegias não há uma declaração de amor convencional, ou seja, com o poeta-amante declarando-se eternamente escravo do Amor e de uma determinada mulher nomeada. A diferença fundamental entre a primeira e a segunda elegia do primeiro livro dos *Amores* é que, naquela, a “metapoesia” ovidiana está mais explícita.<sup>506</sup> Na primeira elegia, o riso e a ação de Cupido são evidentes e transformam poeta (*persona*) e poesia (a personificação do deus abre espaço para a discussão da inadequação que se estende para a própria “poética” de Ovídio); na segunda elegia, a ação do deus é mais velada, e o protagonista se mostra muito mais voltado para seus sentimentos e interesses pessoais.

É interessante, ainda, pensarmos na importância central dos termos antagônicos *uacuus* (I 1, 26) e *possessus* (I 2, 8): na primeira elegia, o poeta foi, de fato, transformado por Cupido: seu riso alterou a matéria de Ovídio e sua flecha o transformou em *amator*;<sup>507</sup> o coração do

---

<sup>505</sup> Podemos pensar num possível valor anafórico para *sic*. Dessa forma, a expressão *sic erit* evoca a transformação do poeta épico em poeta-amante ocorrida em I 1, marcada pela expressão convencional *me miserum* (o *amator* elegíaco é, por definição, um constante miserável).

<sup>506</sup> Para Boyd (*op. cit.*, p. 151), a insônia (como afeto) do sujeito poético de *Am. I 2* incomoda porque não o leva ao *insight* criativo; porém, quando a personagem reconhece os *signa amoris* e que a melhor opção é ceder à dominação do amor, passa a criar poesia (elegíaca).

<sup>507</sup> Boyd (*op. cit.*, p. 47) comenta que o intuito de Ovídio, nos *Amores*, não é imitar os predecessores elegíacos ou os poetas da tradição helenística, por exemplo. Para ela, a forma como Ovídio manipula a matéria elegíaca

protagonista, que antes estava “vazio” de amor e de matéria elegíaca, foi então ocupado. A elegia se encerra com uma declaração breve de cunho poético, sobre a rendição ao Amor; na segunda elegia, com a transformação do poeta em amante já ocorrida (ou seja: com seu peito já ocupado pelo amor e pela matéria elegíaca), o protagonista está disponível para sofrer outras ações do Amor, que revolve seu peito e lhe impõe os sentimentos amorosos, nunca experimentados. Portanto, há certa relação de sentido na sequência dessas elegias.

Dessa forma, em I 2 o poeta-amante pode elaborar uma declaração de submissão mais profunda e completa, próxima daquelas realizadas por Propércio, por exemplo. Por que a *persona* de Ovídio se assumiu poeta-amante, capaz de experimentar os sentimentos de amor e manusear a matéria amorosa, podemos considerá-lo um protagonista *típico* do gênero elegíaco romano? Não exatamente. Se prestarmos atenção, veremos que ainda falta a “manifestação de algo”, se estabelecermos as relações amorosas dos predecessores como paradigma. Sabemos que a *persona* elegíaca de Galo seguiu fiel e incansavelmente sua Licóride; o *amator* de Tibulo dividiu seu amor e sua servidão entre Délia, Nêmesis e Márato. Cíntia foi a primeira e a única *puella* do protagonista de Propércio...

É apenas em *Am.* I 3 que tomamos conhecimento de uma informação importante sobre a *cura* principal dos *Amores*: assim como no *Monobiblos*, a relação amorosa fundamental à obra será heterossexual.<sup>508</sup> Se I 1 esteve focada em questões poéticas e I 2 abriu espaço para declarações pessoais do eu-elegíaco ovidiano (supostamente) recém-constituído, I 3 combina questões amorosas e poéticas. Desde o início da elegia, vemos um poeta-amante disposto e preparado para amar e compor elegias. Todavia, a jovem escolhida, que é mencionada pela

---

(combinando-a com elementos genéricos diversos), revela um desejo de transformar a tradição poética grega e romana. Se pensarmos que a “transformação” (do poeta e de sua matéria) ocupa um lugar de destaque na elegia programática inicial do livro, a teoria da autora passa a fazer ainda mais sentido. Lembremos, também, que o epigrama inicial, que desempenha papel de prólogo para os *Amores*, também nos fala de uma transformação: a coleção anterior, de cinco volumes, foi transformada em uma coleção de três volumes para tornar a leitura/contato com o público mais agradável. Gildenhard & Zissos (2000, pp. 67-79) chama a atenção para a transformação material que ocorre no prólogo das *Metamorfoses*: Ovídio transforma um “esperado” dístico elegíaco em hexâmetro no v. 2 do poema, justamente após o *coeptis* (há uma cesura que remete à estrutura “bipartida” do pentâmetro que compõe o dístico); é no *nam uos mutastis et illa* que a transformação da matéria poética, de fato, ocorre. Os ouvintes antigos, num recital do elegíaco mais celebrado da Roma augustana, esperavam, até o *coeptis*, um dístico elegíaco, mas a série de espondeus que segue *transforma* a expectativa do ouvinte e a forma poética de elegia em épica, num poema cujo tema central é, justamente, transformações.

<sup>508</sup> Boyd (*op. cit.*, pp. 149 e ss.) se inclui entre os autores que acreditam que as três primeiras elegias do livro I dos *Amores* podem ser consideradas programáticas porque narram o surgimento e o estabelecimento da obra elegíaca (o percurso literário do poeta) e o nascimento e o desenrolar da relação amorosa (as aventuras eróticas do *amator*).

primeira vez na obra, necessita ser persuadida a amar. O humilde poeta-amante possui, como único recurso de conquista, apenas os seus versos de amor, que trarão fama imortal a ambos. Portanto, o argumento do poeta-amante empregado na conquista é: a relação amorosa/poética, se bem recebida, celebrará a jovem e lhe trará uma fama imortal semelhante àquela das heroínas da mitologia, que aceitaram o maior de todos os amantes, Júpiter, e, por isso, tornaram-se célebres em poesia. Ovídio, então começa a construir sua *puella* através de analogias literárias, nos exemplos mitológicos que elabora.<sup>509</sup>

Se a *puella* é semelhante às heroínas da mitologia, então o poeta-amante é semelhante ao pai dos deuses. Dessa relação, é possível traçar paralelos interessantes: 1) a fidelidade (literária) declarada se torna nula quando o poeta-amante se compara ao deus mais infiel do Olimpo: com isso, podemos entender que a jovem não será a única *puella* do *amator* nem o único tema do poeta; 2) os disfarces que Júpiter utilizara para enganar e conquistar aquelas mulheres míticas equivalem às artimanhas discursivas e poéticas que o poeta-amante empregará para conquistar sua *puella*; 3) as relações mencionadas nos exemplos são notórias pela sua “fertilidade”: Io, Leda e Europa, por causa da relação mantida com poderoso Júpiter, geraram filhos que também se tornaram célebres (Épafo, os Dióscuros e Minos, respectivamente);<sup>510</sup> em *Am.* I 3, 19-20, o poeta-amante pede para que a jovem se entregue a ele não como uma mulher que possa dar muitos filhos valorosos, mas como uma matéria venturosa, capaz de gerar muitos poemas dignos:

*te mihi materiem felicem in carmina praebe  
prouenient causa carmina digna sua.*

Entrega-te a mim como venturosa matéria de poemas,  
dignos de sua causa serão os poemas provenientes.

---

<sup>509</sup> Cf., por exemplo, I 5, 11-2 (Corina comparada às cortesãs Laís e Semíramis), I 10, 1-6 (a *puella*, antes de se tornar gananciosa, possuía a simplicidade de Leda e Amimone) e I 14, 5 e ss. (sobre as qualidades do cabelo da amada). Para Boyd (*op. cit.*, pp. 90 e ss.) o *exemplum*, nos *Amores*, geralmente é baseado em temas tirados da mitologia, da história ou da natureza e é um artifício retórico, reconhecido por sua habilidade de ilustrar e amplificar. Como o exemplo inclui um princípio geral, presume-se que ele ilustra algo concreto e verdadeiro. Sua função ilustrativa é reforçada pelo seu apelo à analogia. Na p. 130, a autora postula que a *puella* dos *Amores* é descrita com base em imagens tiradas da tradição poética: com isso, ela se torna uma espécie de “metáfora” para a própria obra, que dialoga e transcende gêneros, enquanto se insere na tradição poética romana. O excesso de símiles desempenha um papel central na coleção, sinalizando a natureza literária da relação amorosa do poeta-amante ovidiano. Ver, também, artigo de Davisson (1993, pp. 213-37).

<sup>510</sup> Cf. Grimal, *op. cit.*, pp. 251, 271-3 e 161. Ver também Olstein, 1975, pp. 241-57.

Portanto, podemos interpretar que o protagonista vê sua *puella* como um “material fértil” para suas elegias e não como uma mulher que abrasa o desejo carnal, assim como Europa ou Leda abrasaram Júpiter.

Para além dessas comparações, podemos compreender, ainda, que os poemas de Ovídio possuem poder maior que o próprio Júpiter e seus filhos com tais heroínas, afinal, são os poemas que dão nomes e fama ao deus, às heroínas e aos seus filhos: notemos que Ovídio menciona essas heroínas apenas através de alusões, demonstrando também o poder da memória literária. Esse “poder” da poesia e do poeta que a manipula compensa suas infidelidades e, por isso, aparenta ser um poder que nem mesmo o grande Júpiter possui. Logo, como amante, o sujeito poético de Ovídio, nos *Amores*, mostra-se mais desejável que o próprio pai dos deuses! Em sua *captatio benevolentiae*, o poeta-amante inicia a elegia se apresentando como um simples cavaleiro, porém, termina o poema sugerindo, através de alusões sutis, ser um amante melhor (ou mais poderoso) que o próprio pai dos deuses.<sup>511</sup>

Sobre a declaração de *fides* do poeta-amante, também podemos chegar a interpretações interessantes: se considerarmos a equação *puella* = heroínas da mitologia, devemos, conseqüentemente, comparar o poeta-amante a Júpiter, como fizemos no parágrafo precedente. Como acabamos de ver, o lascivo deus não é um exemplo de fidelidade; portanto, nem o é o poeta-amante ovidiano (temos exemplos de sua conduta em *Am.* II 4 e II 10, por exemplo). No entanto, em diversos momentos da obra, vemos que a *puella* também é infiel (como em II 5, III 3 e III 11, entre outros). E se a *puella* equivale à própria Elegia, nos *Amores*, devemos esperar que também a elegia de Ovídio não tenha *fides*, ou seja, não se mantenha estritamente fiel ao gênero elegíaco. Daí sua “subversão genérica”, sobretudo, com a poesia elevada. Em II 19, 9-

---

<sup>511</sup> As promessas feitas em I 3 para conquistar a *puella* reaparecem em novo contexto, quando são resgatadas diante de uma desconhecida que agradou ao poeta. Em III 2, que mostra uma tentativa de conquista durante uma corrida no Circo Máximo, podemos ler nos vv. 61-2: *per tibi tot iuro testes pompamque deorum/ te dominam nobis tempus in omne peti* (“A ti, juro por todas as testemunhas e pela procissão dos deuses;/ peço que sejas minha senhora sempre”). O pedido de que a jovem deixe ser amada em I 3, 3 é evocado em III 2, 57 (*patiatur amari*). Cf. Maleuvre, 1998, pp. 174-8.

16, o poeta-amante declara que a infidelidade da jovem é um dos “vícios” que a tornam ainda mais interessante:

*uiderat hoc in me uitium uersuta Corinna,  
 quaque capi possem callida norat opem. 10  
 a, quotiens sani capitis mentita dolores  
 cunctantem tardo iussit abire pede!  
 a, quotiens finxit culpam, quantumque licebat  
 insonti, speciem praebuit esse nocens!  
 sic ubi uexarat tepidosque refouerat ignes, 15  
 rursus erat uotis comis et apta meis.*

Corina, astuta, havia percebido tal vício em mim  
 e, habilidosa, aprendeu técnicas para poder me cativar. 10  
 Ah, quantas vezes dores de cabeças foram simuladas  
 e ordenou-me, relutante, a partir com passos lentos!  
 Ah, quantas vezes fingiu culpa e, como convinha  
 a um inocente, apresentou um aspecto de culpada!  
 Assim, após ter me maltratado e reanimado o fogo tépido, 15  
 novamente se mostrava afável e propensa aos meus desejos.

Da mesma forma, podemos compreender que uma elegia “infiel”, que não esteja comprometida exclusivamente com o gênero elegíaco, também figura no ideal poético de Ovídio. Além disso, o termo *fides* recebe diversas conotações interessantes ao longo da obra. Selecionamos apenas alguns exemplos que reforçam nossa interpretação metaliterária da coleção de elegias: em III 12, 41-2, por exemplo, é o próprio poeta-amante quem admite que suas palavras não possuem uma *fides* histórica, comprometida com a realidade: *exit in immensum fecunda licentia uatum, / obligat historica nec sua uerba fide* (“A fecunda licença dos vates se espraia pelo infinito/ e não compromete suas palavras com a fé da história”). Assim, a beleza de sua *puella* e a natureza de seu relacionamento amoroso são como fantasias literárias, variações de mitos tradicionais na poesia grega e latina (vv. 21 e ss.).

Já em *Am.* II 15 o anel, um *munus* dado para jovem, deve representar a *fides* do poeta-amante (vv. 1-3):

*Anule, formosae digitum uincture puellae,  
 in quo censendum nil nisi dantis amor,  
 munus eas gratum; [...].*

Anel, que cingirás da formosa menina o dedo,  
no qual deves arrolar apenas o amor de teu doador,  
parte grato presente: [...].<sup>512</sup>

O poeta-amante imagina-se no lugar de seu presente e fantasia os prazeres e desprazeres que (ele e) o anel possa experimentar: no v. 24, o poeta pede para que o anel suporte os danos causados pela água: *damnaque sub gemmam fer pereuntis aquae* (“e suporta os danos da água que escorre sob a gema”). A situação vivida pelo anel (e, de certa forma, pelo poeta) é evocada em III 1, 57-8, quando Elegia (nos versos 7 e ss. apresentada como uma típica *puella*), rememora uma ocasião em que foi dada como um *munus* a jovem:

*quid, cum me munus natali mittis, at illa  
rumpit et apposita barbara mergit aqua?*

E quando me envias como presente de aniversário e ela,  
bárbara, rasga-me e me enfia na água reservada ao lado?

Portanto, o conceito de *fides* (nesses trechos apresentados) confunde-se com a própria poética ovidiana: em alguns momentos, relaciona-se com a *persona* do poeta e sua obra; em outros, com o *amator* e sua amada. Tal “versatilidade” permite que o poeta brinque com um conceito que, em sua aplicação à relação amorosa na poesia, remonta a Catulo e aos alexandrinos: a transgressão genérica constitui a base de sua obra, a despeito de sua declaração de fidelidade literária à poesia amorosa; seu amor admite traições, ainda que os amantes declarem lealdade e servidão eternos. São essas tensões que motivam o poeta a escrever elegias e o amante a permanecer em seu relacionamento com a *puella*. No entanto, tanto os amantes quanto as elegias transgridem as convenções estabelecidas pela tradição.

Nessa elegia, percebemos uma “nova etapa” na fusão das *personae* do poeta com o amante, pois a “nova *persona*” assume uma postura condizente com um tema típico do gênero

---

<sup>512</sup> No v. 28, o poeta-amante diz: *illa datam tecum sentiat esse fidem* (“que ela perceba a lealdade que é confiada junto contigo”). Sobre as complexas relações de significados nesta elegia (*anulus– poeta amator – puella*), ver: García, 2004, pp. 186-210. Para o autor, a linguagem figurativa permite que o poeta nos indique suas fantasias sexuais que, por sua vez, aludem às suas expectativas compositivas e literárias.

elegíaco, a do *seruitium amoris*: o protagonista oferece fama imortal através da poesia caso a jovem aceite seu amor e devoção (porém, bens materiais estão excluídos desse pacto). O entusiasmo e o desejo que começam a se manifestar são comparáveis àqueles expressos em algumas elegias programáticas de predecessores; com isso, inferimos que a elegia marca o início da relação amorosa e uma nova fase na “carreira” do novo poeta elegíaco. A prece entusiasta de *Am.* I 3, 5-6, por exemplo,<sup>513</sup> transforma-se em longo protesto mais tarde, como em II 17, 3 e ss. Ao contrário da promessa de I 3, 21 e ss., a fama usada para atrair a jovem prejudica a relação amorosa em II 17, 27 e ss., pois atraiu a atenção de rivais:

*sunt mihi pro magno felicia carmina censu,  
et multae per me nomen habere uolunt.  
noui aliquam, quae se circumferat esse Corinnam;  
ut fiat, quid non illa dedisse uelit?* 30  
*sed neque diuersi ripa labuntur eadem  
frigidus Eurotas populiferque Padus,  
nec nisi tu nostris cantabitur ulla libellis:  
ingenio causas tu dabis una meo.*

Versos afortunados contam como minha maior riqueza  
e muitas querem ter fama através de mim.  
Conheço uma que circula por aí dizendo ser Corina;  
o que não me daria para nela se transformar? 30  
Mas o gélido Eurota e o Pó, ladeado de álamos,<sup>514</sup>  
são diversos e não fluem pelas mesmas margens;  
assim, mulher alguma, exceto tu, será cantada em nossos livros:  
somente tu darás motivos ao meu estro.

Embora o romance esteja abalado, a composição elegíaca prossegue insatisfeita, porém, firme: a *puella* (agora nomeada) ainda é alvo das promessas literárias do poeta-amante. Em I 3, os versos 19-20, conforme acabamos de ver, encerram um pedido “metapoético”: o eu-elegíaco deseja que a jovem se entregue a ele como *materiem felicem*; aqui em II 17, 27, o protagonista já conta com os *carmina felicia* (na verdade, suas riquezas, que em I 3 a *persona* ainda não possuía). Novamente, o mito e a tradição poética são evocados para construir uma imagem da relação entre *amator* e *puella* e entre poeta e elegia: a fluência constante dos rios mencionados

<sup>513</sup> *Accipe, per longos tibi qui deseruiat annos;/ accipe, qui pura norit amare fide* (“aceita aquele que seria teu escravo por longos anos;/ aceita aquele que saberia amar com fidelidade pura”).

<sup>514</sup> Cf. *Am.* I 10, 1.

(Pó e Eurota, v. 31) é uma imagem padrão em poesia, simbolizando sua “permanência” através dos anos.<sup>515</sup> Portanto, Ovídio está explorando um simbolismo: o rio como fonte de “inspiração poética” (cf. I 15, 35-6 e III 9, 25-6).<sup>516</sup> Ovídio proclama que Corina será sua única fonte de *materiae* (seu único tema); porém, em algumas elegias (como III 7), ficamos com a impressão que a *puella* em questão não é Corina.

Cotejando as elegias I 3 e II 17,<sup>517</sup> percebemos dois momentos da relação amorosa, duas fases da composição elegíaca; porém, percebemos que a postura do poeta-amante não varia: sua (falsa) declaração de fidelidade (seja através da comparação com Júpiter, seja através da menção da exclusividade de Corina que sabemos não ser verdadeira) fundamenta-se e constrói seu sentido na própria literatura, por meio de alusões refinadas à tradição poética grega e latina.

Mas voltemos ao início dos *Amores*, a fim de analisar a introdução de Corina na obra: é apenas em I 5 que assistiremos à epifania da *puella* e à coroação do poeta como *amator*: em um ambiente quase onírico (uma espécie de *locus amoenus*), Corina chega (*uenit Corina*, I 5, 9), coberta apenas por uma túnica solta (*recincta*, v. 9) e transparente (*rara*, v. 13). Seus cabelos, penteados, são longos a ponto de cobrirem seu colo níveo (I 5, 10). Sua beleza se compara àquela de rainhas e prostitutas da mitologia (*formonsa Semiramis*, v. 11 e *amata Lais*, v. 12). Conhecemos, também, sua “fraqueza” e “cumplicidade” (*proditio*, VV. 15-6) e sua “falta de defeitos”, isto é, seu físico perfeito, (*in toto nusquam corpore menda fuit*, v. 18).

Para Keith,<sup>518</sup> a falta de defeitos (*menda*) de Corina em I 5 antecipa a entrada da Elegia de III 1, que se apresenta ao público e ao poeta como uma divindade inspiradora.<sup>519</sup> Tal perfeição

---

<sup>515</sup> Cf. McKeown, *op. cit.*, p. 379. Para Booth, *op. cit.*, p. 89.

<sup>516</sup> Ver comentário, mais adiante, sobre *Am.* III 6. Para McKeown, *op. cit.*, p. 379, o curso perene e imutável desses rios sugere uma imagem de permanência. Da mesma forma que os rios não se misturam, nenhuma outra jovem se envolverá na criação poética do eu-elegíaco. Assim como esses rios, a *puella* será um tema constante do poeta-amante.

<sup>517</sup> Note-se que o *cantabitur* II 17, 33 ecoa o *cantabimur* de I 3, 25, verso em que o poeta-amante prevê a fama da jovem, caso ela se deixe ser amada (ou seja, transforme-se em matéria de seus versos elegíacos).

<sup>518</sup> Keith, 1994, pp. 27-40.

<sup>519</sup> É irônico, no entanto, o comentário do poeta-amante sobre Elegia no v. 10: *et pedibus uitium causa decoris erat* (“e o defeito dos pés era fonte de beleza”). Cf. Hinds, S. Generalizing about Ovid. In: E. J. Boyle (ed.). *The imperial Muse*. Victoria: Aureal Publications, 1988, pp. 4-31. Cunningham (1958, pp. 253-9), comenta que o *uitium* é essencial à elegia e à *puella*, ou seja, é *causa decoris*. Por isso, a poesia consegue ser bela ou adequada mesmo quando está escrita em dísticos elegíacos (cf. I 1, 1-4). Em I 5, vimos que a “forma” de Corina é perfeita; portanto, seu *uitium* é de caráter, sua falta de *fides*. Para o autor, a “correção” dos vícios é uma função da *ars* e Ovídio, ao longo de sua obra, privilegia mais o *ingenium* (cf. *Am.* I 15, 14 vs. *Am.* III 1, 25). Vale recordar que, para Quintiliano (*Inst. Orat.* X 1, 88), o poeta Ovídio seria *nimum amator ingenii sui*.

realiza-se apenas materialmente, ou seja, diz respeito ao corpo da jovem e não às suas faculdades intelectuais, assim como a um corpo esculpido em mármore, ou ainda, a um *corpus* de poesia como a própria obra que se inicia. Os termos *mendum/menda* frequentemente são empregados metaforicamente em discussões literárias, sobre vícios e falhas de algumas obras: o próprio Ovídio, durante o exílio, emprega um verbo correlato (*emendo*) para descrever o processo de revisão de uma obra.<sup>520</sup> Ao empregar a dicção do criticismo literário latino para caracterizar o corpo/*corpus* de Corina, Ovídio implicitamente combina o “material” e o “imaterial” de sua *puella* e a poética exposta em sua coleção elegíaca da qual ela faz parte.

Observando com um pouco mais de cautela os versos que prologam este subcapítulo, veremos como o poeta-amante ovidiano, em *Am.* III 1, percebe a chegada da Elegia: em um ambiente idealizado (*locus amoenus*), Elegia chega (*uenit Elegia*, III 1, 7), de cabelos longos a ponto de permitirem penteados trançados (v. 7), e com uma beleza notável (*forma decens*, v. 9).<sup>521</sup> Sua veste é leve (v. 9), possui um semblante sedutor como o das amantes (v. 9) e, seu único defeito físico a torna mais atraente (v. 10). Sabemos que também não é forte (v. 42 e vv. 45-6) e que é “cúmplice” de Cupido e Vênus (*comesque*, vv. 43-4).<sup>522</sup> Ou seja: a ligação entre a Corina de I 5 e a Elegia de III 1 é sugerida por uma sucessão de ecos verbais.

As semelhanças físicas e algumas coincidências comportamentais entre Corina e Elegia são inegáveis. Embora a jovem amante de I 5 permaneça muda o poema todo, o discurso da Elegia em III 1, 49 e ss. deixa entrever muitas características sobre o caráter da personagem e do próprio gênero elegíaco. É como se a *puella* fosse um significante do discurso erótico ovidiano nos *Amores*.<sup>523</sup> Nesse sentido, a personagem pode ser entendida como uma representação da ficção elegíaca na obra.<sup>524</sup> Em *Am.* III 1, 49 e ss., lemos:

---

<sup>520</sup> Cf., por exemplo, *Tristes* I 7, 4 3 IV 10. Ver, ainda, Suet., *Aug.* 87, 2; Cíc., *Att.* XIII 23, 2; XIV 22, 2 e Quin., *Inst. Orat.* VII 6, 11 e Mar. VI 10.

<sup>521</sup> Note-se, entretanto, que a expressão *forma decens* é ambígua: pode se referir ao decorum da forma e, metapoeticamente, à adequação genérica.

<sup>522</sup> Em *Am.* I 5, 15-6, o poeta-amante comenta que a jovem, na peleja amorosa, “lutava como se não quisesse vencer e, sem dificuldade, foi vencida por sua própria cumplicidade”.

<sup>523</sup> Cf. Wyke, 2006, p. 179.

<sup>524</sup> Essa ideia de “ficção” pode ser reencontrada em *Am.* III 12: o poeta-amante, insatisfeito com o assédio que seus versos supostamente geraram em torno de sua *puella*, pede ao público para que não interprete a fantasia e a licença dos poetas como “realidade”. Ver, em especial, os vv. 41-4. Sobre a *puella* como representação da ficção elegíaca nos *Amores*, ver também a dissertação de mestrado de Cecília Gonçalves Lopes, *Confluência genérica na elegia erótica de Ovídio ou a elegia erótica em elevação*. Universidade de São Paulo, 2010, pp. 43 e ss.

<i>Per me decepto didicit custode Corinna</i>	
<i>liminis astricti sollicitare fidem</i>	50
<i>delabique toro tunica uelata soluta</i>	
<i>atque impercussos nocte mouere pedes.</i>	52
<i>Et tamen emerui plus quam tu posse ferendo</i>	47
<i>multa supercilio non patienda tuo:</i>	48
<i>uel quotiens foribus duris infixas pependi</i>	53
<i>non uerita a populo praetereunte legi!</i>	
<i>quin ego me memini, dum custos saeuus abiret,</i>	55
<i>ancillae miseram delituisse sinu.</i>	
<i>quid, cum me munus natali mittis, at illa</i>	
<i>rumpit et apposita barbara mergit aqua?</i>	
Através de mim, Corina, enganando o guardião, aprendeu	49
a corromper a fidelidade de uma porta trancada,	50
a deslizar pelo leito, envolta em túnica solta	
e a mover pés discretos pela noite.	
Todavia, mereci poder maior que o teu, por suportar	47
muitas coisas insuportáveis ao teu cenho.	
Quantas vezes pendei, afixada, em duras portas	53
sem medo de ser lida pelos transeuntes!	
Mais: recordo-me ter sido missiva oculta sob o seio	55
da escrava, até que o cruel guardião se ausentasse.	
E quando me envias como presente de aniversário e ela,	
bárbara, rasga-me e me enfia na água reservada ao lado?	

Nesse trecho final do pronunciamento da Elegia, ocorre uma ambiguidade curiosa: a despeito do emprego de verbos ativos, que enfatizam sua personificação, as situações narradas são próprias de um texto; é ridículo imaginar uma *puella* rasgada, imersa em água ou fixada em uma porta. A princípio, a elegia é apresentada como um elemento do próprio gênero (Elegia = *puella*); mas, conforme a escolha do poeta-amante se aproxima, juntamente com o final do poema, ela se revela como produção escrita (*elegos*): através dela, Corina aprendeu a ser uma *puella* elegíaca e por meio dela, o poeta-amante se iniciou na poesia (vv. 59-60).<sup>525</sup> Cumpre lembrar que a menção ao defeito físico da Elegia, em *Am.* III 1, 8 alude ao próprio dístico

<sup>525</sup> *Prima tuae moui felicia semina mentis;/munus habes, quod te iam petit ista, meum* (“Fui a primeira a incitar os ditosos germes de tua mente:/ tens o meu dom, que essa aí agora te pede”). Interessante notar o emprego do termo *munus* no âmbito da poética/crítica literária dos antigos. Em *Am.* II 15, a elegia, de cunho epigramático, acompanha um *munus* para a jovem, um anel que poderia “representar” o poeta-amante em determinados momentos. Em Catulo 65, 17 e ss. o presente do eu-lírico catuliano, um poema, assemelha-se à maçã que o *amator* oferece à amada. Paulo Martins, em artigo ainda inédito (*Catulo 65: um programa poético*) comenta cuidadosamente sobre essa representação metapoética da elegia.

elegíaco, se pensarmos em *pes* como sinédoque para o verso. Nos *Amores*, esse jogo metapoético com a palavra *pes*, em referência à medida do verso, é recorrente: além de I 1, 3-4, dístico em que a peraltice de Cupido (roubo de um pé do hexâmetro) transforma epopeia em elegia e poeta épico em poeta-amante elegíaco, em *Am.* II 17, 19-22, temos:

*Vulcano uenerem, quamuis incude relictâ  
turpiter obliquo claudicet ille pede. 20  
carminis hoc ipsum genus impar; sed tamen apte  
iungitur herous cum breuiore modo.*

Vênus pertence a Vulcano, embora ele, ao deixar a incude, manque feiamente de um pé. 20  
Também este gênero de poesia é desigual; contudo, o metro heroico se une adequadamente<sup>526</sup> à forma mais breve.

O dêitico *hoc* merece maior atenção numa leitura metaliterária: na função de anáfora, indica que o “pé coxo” de Vulcano, deidade bélica comum na epopeia, quando abandonou a bigorna e se uniu a Vênus, formou a elegia erótica – dísticos que abordam temas de amor. Assim, podemos afirmar que há algo de “épico” na elegia: na medida (o hexâmetro) e no conteúdo (em tópicos como a *militia amoris*, por exemplo).

O discurso, a conduta e as circunstâncias que derivam da comparação intertextual entre I 5 e III 1 integram uma estrutura que permite identificar elementos de poemas pertencentes do *corpus* elegíaco. A recordação de uma *tunica uelata soluta* (III 1, 51) nos traz à mente a Corina de I 5, 9 (*tunica uelata recincta*). Além disso, algumas situações evocam elementos e personagens típicos do gênero elegíaco: a porta trancada do v. 45 (que mantém o amante excluído) ocorre em *Am.* I 6, em Propércio I 16 e em Tibulo I 2, por exemplo. Também constitui um elemento decisivo na poética dos *Amores*, como podemos ver em II 1, 11 e ss.:

*Ausus eram, memini, caelestia dicere bella  
centimanumque Gygen (et satis oris erat)  
cum male se Tellus ulta est ingestaque Olympo  
ardua deuexum Pelion Ossa tulit.*

<sup>526</sup> O advérbio *apte* nos remete ao *forma decens* da Elegia/elegia de III 1, 9. O gênero, assim como a relação amorosa elegíaca, necessita de um decoro. A forma apropriada é o dístico; o conteúdo adequado aborda um tipo de amor que permite incursões metapoéticas ou programáticas.

*in manibus nimbos et cum Iove fulmen habebam,* 15  
*quod bene pro caelo mitteret ille suo.*  
*Clausit amica fores: ego cum Ioue fulmen omisi;*  
*excidit ingenio Iuppiter ipse meo.*  
*Iuppiter, ignoscas: nil me tua tela iuuabant;*  
*clausa tuo maius ianua fulmen habet.* 20  
*blanditias elegosque leuis, mea tela, resumpsi:*  
*mollierunt duras lenia uerba fores.*

Lembro-me que ousei cantar sobre guerras celestiais  
e Giges de cem mãos<sup>527</sup> (pois possuía eloquência suficiente);  
quando a Terra foi mal vingada e, sobreposto ao Olimpo,  
o montanhoso Ossa Pélion íngreme sustentava,  
em minhas mãos detinha nimbos e Júpiter, o raio 15  
que ele bem havia enviado em defesa de seu céu.  
A amiga cerrou suas portas: abandonei Júpiter e o raio;  
o próprio Júpiter despreendeu-se de meu engenho.  
Júpiter, perdoa: as tuas armas em nada me ajudavam;  
a porta fechada é mais fulminante que tu. 20  
Retomei as blandícias e os ternos elegíacos, minhas armas:  
as palavras leves abrandaram as duras portas.

Como podemos ver, Corina e temas como a “porta fechada” (*paraclausithyron*) são elaborados para evocar uma série de poemas e funções elegíacas, como símbolos de uma tradição poética que se opõe à narração de guerras e heróis épicos (como em II 1) e de portões e palácios trágicos (como em III 1). É interessante notar que Elegia, contra a Tragédia, emprega a porta como símbolo de sua poesia (III 1, 39-41): *non ego contulerim sublimia carmina nostris:/ obruit exiguas regia uestra fores* (“eu mesma não teria comparado vossos versos sublimes aos meus/ vosso palácio excede minha humilde porta”).<sup>528</sup>

Dessa forma, podemos inferir que, nos *Amores*, a *puella* representa um estilo de escrita específico (um gênero) que se constitui, em certa medida, em oposição a outros estilos (ou gêneros poéticos). Por sua vez, o amor é considerado, pelo poeta-amante ovidiano, como uma atividade poética própria, capaz de conquistar jovens (II 1) e proporcionar fama perene (I 3, I 15 e III 15). Sendo assim, um dos episódios mais eróticos de toda a coleção, a excitante revelação

<sup>527</sup> Nas *Met.* X 142-54, podemos ler uma versão do mito em que Orfeu decide abandonar uma gigantomaquia para cantar amores juvenis.

<sup>528</sup> Na elegia properciana analisada no capítulo anterior (I 16), podemos ver uma equivalência entre a porta e a *puella*, nos vv. 17-8.

de Corina em I 5, indica, através dessas alusões, uma epifania poética de um encontro elegíaco.<sup>529</sup>

Além da identificação *puella*/Corina/Elegia, *Am.* III 1 e I 5 possuem um ponto de convergência relevante, quando pensamos nas questões (meta)poéticas que envolvem a obra: o *locus amoenus*. Ao construir um ambiente específico e adequado à poesia que irá se desenvolver, o poeta-amante é capaz de estabelecer-se na tradição elegíaca. E indicaremos que, de certa forma, essa tradição costuma constituir-se no “diálogo” com outros gêneros.

*Am.* III 1 começa com a descrição de um belo lugar, pelo qual o poeta-amante vagueia em busca de criatividade:

*Stat uetus et multos incaedua silua per annos;  
credibile est illi numen inesse loco.  
fons sacer in medio speluncaque pumice pendens,  
et latere ex omni dulce queruntur aues.  
Hic ego dum spatior tectus nemoralibus umbris, 5  
quod mea quaerebam Musa moueret opus.*

Ergue-se uma floresta antiga, há muitos anos não cortada;  
é de crer que um nume habite o local.  
No meio, uma fonte sacra e uma gruta de púmices pendente  
e, por todos os lados, aves se queixam com doçura.  
Enquanto por aqui vagueio, abrigado por bosques umbrosos, 5  
buscava um gênero que minha Musa inspirasse.

No v. 2, Ovídio brinca com uma suposta associação etimológica entre *nemus* e *numen*<sup>530</sup> e, assim, estabelece um quadro místico semelhante àquele de Propércio em III 1, 1 e ss.<sup>531</sup> Vale

<sup>529</sup> Cf. Buchan, 1995, pp. 53-85, 1995. Ver, em especial, p. 70, n. 43.

<sup>530</sup> Cf. Maltby, 1991, p. 127.

<sup>531</sup> Sêneca, em suas *Epistulae Morales* IV 41, 2, ao discorrer sobre um espírito sagrado que vive em cada um de nós, evoca uma locução virgiliana, presente na *Eneida* VIII 352 (quando Evandro mostra a Eneias um Capitólio ainda coberto por bosques): [...] (*quis deus incertum est*) *habitat deus* (“habita um deus [não se sabe qual]”). O interessante é que, nesta mesma carta (IV 41), no parágrafo 3, Sêneca relaciona o “sagrado” e a “natureza” descrevendo um bosque belo e antigo, que nos faz recordar as descrições de Calímaco, Propércio e Ovídio: *Si tibi occurrerit vetustis arboribus et solitam altitudinem egressis frequens lucus et conspectum caeli densitate ramorum aliorum alios protegentium summovens, illa proceritas silvae et secretum loci et admiratio umbrae in aperto tam densae atque continuae fides tibi numinis faciet* (“Se você se deparar com um bosque sagrado, pleno de árvores antigas e extraordinariamente elevadas, cujos abundantes galhos entrelaçam umas nas outras a ponto de ocultar a visão do céu, então não apenas a altivez da floresta e a inacessibilidade do lugar, mas também a admiração causada por uma sombra tão densa e impenetrável ao ar livre atestará a você a presença da divindade”). Tradução de De

ressaltar que o trecho properciano, por sua vez, também faz parte de um poema programático que inicia um terceiro livro, e, semelhantemente, faz diversas alusões a uma “poética elegíaca” e, conseqüentemente, a outros gêneros poéticos, já que, conforme demonstramos nos capítulos anteriores, a elegia é um gênero que se constitui na e da confluência de diversos gêneros. Nos *Amores*, essa confluência é mais evidente porque o próprio poeta-amante enuncia sua habilidade e disposição para outros gêneros: como vimos no capítulo anterior, matéria épica, por exemplo, é constantemente reelaborada por Nasão, muitas vezes de forma tão evidente que se torna irônica. Essa confluência manifesta permite, por sua vez, o desenvolvimento de uma metapoesia também mais evidente: o poeta-amante, embora possua fôlego para o epos, dedica-se à poesia elegíaca por força de Cupido em I 1, da *puella* em II 1 e da própria obra que precisa ser terminada em III 1. Por conta desse “talento reprimido”, sua elegia erótica não descarta a participação de outros gêneros: a *persona* do poeta flerta com outros gêneros e a do *amator*, com outras mulheres; notemos que a *puella* elegíaca se identifica com o próprio gênero e o poeta-amante, com seu *corpus elegiacum*. A confluência genérica e a metapoesia explícita, nos *Amores*, são elementos que permitem certas transgressões: o poeta-amante ovidiano não se mostra fiel e servil a uma única mulher (ou *materia* poética), como os protagonistas de Propércio ou Tibulo; sua *recusatio* é forçada por outros e não renega por completo, e explicitamente, a poesia elevada. No entanto, veremos que, através de alusões a Propércio, Ovídio evoca a poesia helenística de Calímaco, o *auctor* da *recusatio*, tema tão caro aos elegíacos romanos. O poeta-amante properciano inicia assim seu terceiro livro de elegias:

*Callimachi Manes et Coi sacra Philitae,  
in uestrum, quaeso, me sinite ire nemus!  
Primus ego ingredior puro de fonte sacerdos  
Itala per Graios orgia ferre choros.  
dicite, quo pariter carmen tenuastis in antro? 5  
quoue pede ingressi? quamue bibistis aquam?  
a ualeat, Phoebum quicumque moratur in armis!  
exactus tenui pumice uersus eat,  
quo me Fama leuat terra sublimis, et a me  
nata coronatis Musa triumphat equis, 10*

---

Pietro, M. C. *Faces da harmonia nas Epistulae Morales de Sêneca*. Dissertação de mestrado defendida pela Universidade Estadual de Campinas, 2008, pp. 109-110.

*et mecum in curru parui uectantur Amores,  
scriptorumque meas turba secuta rotas.*<sup>532</sup>

Manes de Calímaco, sacros ritos de Filetas de Cós,  
deixai-me, rogo, adentrar em vosso bosque!  
Primeiro eu, sacerdote de uma fonte pura, avanço,  
levando mistérios ítalos pelos coros graios.  
Dizei, em qual antro abrandastes, juntos, o canto? 5  
Com qual pé entrastes? De qual água bebestes?  
Ah, adeus aquele que se demora com Febo entre os braços!  
Polido por terno púmice, que avance meu verso,  
pelo qual a Fama, sublime sobre a terra, sustém-me, e  
de mim nascida, a Musa triunfa em cavalos coroados, 10  
e comigo, no carro, triunfem pequeninos Amores,  
e uma turba de poetas siga as rodas de meu carro.

Essa cena de abertura dramatiza o processo da *inuentio* poética, que significa encontrar uma matéria conveniente ao gênero poético em que se pretende compor (como em *Am.* I 1: *materia conueniente modis*). Nesse contexto, a *uetus silua* sugere um “material cru” sobre o qual a poesia será trabalhada.<sup>533</sup>

O bosque sem nome pelo qual o poeta passeia é uma criação própria e reflete as preocupações poéticas e estéticas do poeta-amante elegíaco.<sup>534</sup> Ovídio tem em mente, para elaborar o quadro, a floresta de Calímaco e Filetas, mencionada há pouco. Num ambiente tal, é possível encontrar Febo e suas musas, ou seja, a inspiração poética adequada. Ora, veremos a seguir que, em I 5, 1 e ss., o poeta-amante também descreve um *locus amoenus* no qual encontra sua “musa” Corina pela primeira vez: o ato, desfrutado venturosamente, proporciona o

---

<sup>532</sup> O texto latino da elegia properciana aqui apresentado segue a lição proposta por R. Gazich.

<sup>533</sup> Hunter, 2006, p. 28.

<sup>534</sup> Em III 13, o poeta-amante acompanha sua cōnjuge em uma viagem a fim de celebrar os ritos de Juno. Nos vv. 7-8, podemos ler: *stat uetus et densa praenubilis arbore lucus;/ aspice: concedes numinis esse locum* (“Ergue-se um antigo bosque, obscurecido pela densidade das árvores;/contempla-o e reconhecerás que o lugar pertence a um nome”). A semelhança formal entre estes versos e aqueles de III 1, 11-2 é inegável; no entanto, há uma diferença de sentido: em III 1 há razões para se crer (*credibile est*) que ali há um deus (capaz de inspirar a poesia); em III 13, embora a elegia seja dedicada a uma deusa, o poeta-amante faz um apelo ao leitor, para que ele imagine/veja tal paisagem que, uma vez imaginada/vista, seja aceita como lugar sagrado. Tal diferença pode indicar a própria personalidade das “divindades” envolvidas: em III 1, a leviana Elegia/*puella* domina e manipula o poeta-amante através da sedução; III 13 mostra uma deusa totalmente diferente: Juno é séria e benévola ao protagonista, a sua obra e ao seu relacionamento (cf. v. 36). Cf. Cahoon, 1983, pp. 1-8.

acesso à *materia* poética e elegíaca, que pode ser entendida como similar àquela que provém de Febo (que, aliás, é mencionado no v. 5 de I 5):<sup>535</sup>

*Aestus erat, mediamque dies exegerat horam;  
apposui medio membra leuanda toro.  
pars adapertha fuit, pars altera clausa fenestrae;  
quale fere siluae lumen habere solent,  
qualia sublucent fugiente crepuscula Phoebos, 5  
aut ubi nox abiit nec tamen orta dies.  
illa uerecundis lux est praebenda puellis,  
qua timidus latebras speret habere pudor.*

Fazia calor e o dia tinha cumprido a metade de suas horas;  
os membros a descansar no meio do leito repousei.  
Parte da janela estava aberta, parte fechada,  
tais lumes costumam ter as selvas,  
tais os crepúsculos que pouco alumiam quando Febo foge, 5  
ou quando a noite parte sem, contudo, ter nascido o dia;  
é a essa luz que a menina casta deve expor-se,  
onde o tímido pudor anseie encontrar abrigo.

De volta ao poema III 1, Ovídio nos descreve pássaros que cantam docemente no v. 4: há, portanto, uma alusão à própria elegia, já que o verbo *queror* é, podemos dizer, um termo “técnico” do gênero (entendendo-se a elegia como uma poesia de lamento).<sup>536</sup> Temos, no rouxinol, por exemplo, a conhecida imagem de um pássaro queixoso: Catulo compara-se a um deles em um poema (LXV 11-4) que parece introduzir uma “série” elegíaca em seu *liber*. Assim, numa sucessão simbólica, podemos ver um Ovídio que, abrigado por uma tradição

---

<sup>535</sup> Há uma cena semelhante em *Am.* III 5: porém, neste poema, há uma série de “subversões”. A cena transcorre à noite (*nox erat*, v. 1) e, com o decorrer do poema, descobrimos que se trata de um sonho do poeta-amante (*talia uisa*, v. 2), o qual, interpretado (*interpretes*, v. 45), revela a infidelidade da *puella* (vv. 37 e ss.). Assim, toda a alegria e esperança presentes no final de *Am.* I 5 estão ausentes. Considerando as alusões entre *Am.* I 5, III 1 e III 5 (onde: *puella* = elegia e fazer amor = escrever poesias elegíacas eróticas), podemos inferir que o poeta-amante fracassou na poesia e no amor elegíacos. Entretanto, os pressupostos evocados para afirmar a paternidade da elegia são discutíveis. Sobre esse assunto, cf. Della Corte, 1972, pp. 329-30.

<sup>536</sup> Horácio, em sua *Ars Poetica*, v. 75, ensina que a *querimonia* (lamento) é típica do gênero elegíaco. Em I 16, 1-8, Propércio dá voz à porta que, outrora participante de triunfos, agora é importunada por amantes bêbados que choram (*queror*), rejeitados, à sua soleira.

“alexandrina” (v. 5: *tectus nemoralibus umbris*),<sup>537</sup> é acompanhado por esses doces lamentos. A voz elegíaca de Ovídio emerge, como o canto de um rouxinol, de uma gruta obscura.

Portanto, podemos concluir que, assim como o *locus amoenus* de *Am.* I 5 proporciona a epifania de Corina (vv. 7-8), o cenário de III 1 favorece a aparição da Elegia (v. 5-6), personificada e igualmente sensual. Confrontando os trechos apresentados com uma tradição que remonta aos *Aitia* de Calímaco, vemos que o cenário é, de fato, propício para a aparição de “musas” e para a *inuentio* poética.<sup>538</sup> A *uestis tenuissima* da Elegia (*Am.* III 1, 9) remete à “musa sutil” que Apolo incita Calímaco a cultivar no fr. I 24 Pf.<sup>539</sup> e à *tunica rara* do poema *Am.* I, 5,13-4.<sup>540</sup> Podemos entender, também, que a personificação da elegia está “vestida” com próprio gênero, já que *tenuis* é um adjetivo que caracteriza esse tipo de poesia erótica (cf. Prop. II 1, 5-6).

Mas também há outros três elementos no cenário poético de *Am.* III 1 que merecem nossa atenção, pois revelam como a elegia romana discorre sobre poesia e dialoga com outros gêneros, da mesma forma que, de maneira figurada, Elegia e Tragédia dialogam entre si no poema:

1) a descrição da caverna em *Am.* III 1, 3-4 (*fons sacer in medio speluncaque pumice pendens,/ et latere ex omni dulce quaeruntur aues*)<sup>541</sup> evoca Prop. III 3, 27-8 (*hic erat affixis uiridis spelunca lapillis,/ pendebantque cauis tympana pumicibus*).<sup>542</sup> É curioso o emprego do

---

<sup>537</sup> Cf. Virgílio, *Bucólicas* I 4-5: [...] *tu, Tityre, lentus in umbra/ formasam resonare doces Amaryllida siluas* (“As selvas tu, pausado à sombra, ensinas/ Amarílis formosa a ressoarem”). Tradução de Odorico Mendes Vasconcellos, em nota à tradução de Odorico, discorre sobre o caráter programático do trecho: “[...] os primeiros versos de uma obra na literatura antiga [...] revelam a filiação do poeta a uma tradição genérica, a um predecessor ilustre, a uma arte poética particular”.

<sup>538</sup> Em *Am.* III 13, 7-8, o poeta menciona um bosque tão antigo e umbroso que parece ser habitação de deuses: *stat uetus et densa praenubilis arbore lucus;/ aspice, concedes numinus esse locum* (“Ergue-se um antigo bosque, obscurecido pela densidão das árvores;/ contempla-o e reconhecerás que o lugar pertence a um nume”).

<sup>539</sup> Morgan (*op. cit.*, p. 22) vê uma estreita relação entre *Am.* III 1 e Propércio III 3. Neste caso, Calíope seria equivalente à Elegia e à *puella*, elementos que simbolizam a inspiração da poesia “não-elevada”.

<sup>540</sup> Pode-se acrescentar que *tenuis* qualifica certo *genus elocutionis* na retórica. Cf. Cícero, *Orator* 24 (discorre sobre o *tenuis orator*). Ver, também, Quintiliano, *Institutio oratoria*, VIII, 3, 18. Agradeço ao Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos por chamar minha atenção para tal sutileza. Para o adjetivo *rarus* como sinônimo de *tenuis*, ver *OLD*, verbete *rarus* 6. Para *rarus* como termo da “crítica literária” dos latinos, cf. Prop. I 8, 42 e Psed. Tib. 3 4, 37.

<sup>541</sup> “No meio, uma fonte sacra e uma gruta de púmices pendente/ e, por todos os lados, aves se queixam com doçura”.

<sup>542</sup> “Aqui havia uma gruta verdejante, com pedrinhas incrustadas/ e tímpanos pendiam do púmice cavo”.

termo *spelunca*, pois, próprio da linguagem épica<sup>543</sup>, não é comum na poesia erótica de Ovídio ou Propércio e indica, ainda, que não se trata de uma simples coincidência de temas do gênero. Ovídio também se apropria de mais dois termos exatos para descrever um lugar semelhante, numa situação semelhante (que compõem temas convencionais da poesia grega e latina, como por exemplo, aparição de um deus e a exortação poética).<sup>544</sup> Cumpre ressaltar que o poema III 3 de Propércio aborda a questão da *recusatio* e da escolha elegíaca. Portanto, evocar Propércio significa aludir a uma tradição que pregava a escolha da elegia em face da renúncia à poesia elevada (epopeia e tragédia) e seus valores.

2) Propércio descreve três nascentes de água em III 3, sendo que apenas uma delas, *Philitea aqua* (v. 52), pode simbolizar o gênero elegíaco; as outras duas, *Gorgoneus lacus* (v. 32) e *Bellerofontei ... umor equi* (v. 2), remetem à poesia épica. Interessante notar que, apenas para essa nascente, Propércio usa o termo *fons*. Ovídio, por sua vez, não dá uma “definição” para sua fonte, porém, o termo empregado (*fons*) é significativo: alude, imediatamente, à fonte “não-épica” dos versos propercianos. Ou seja, o termo dá uma “pista” sobre a natureza elegíaca da nascente de *Am.* III 1, 3.

3) os pássaros mencionados por Ovídio em III 1, 4 evocam aqueles de Prop. III 3, 31-2: *et Veneris dominae uolucres, mea turba, columbae/ tingunt Gorgoneo punica rostra lacus* (“os pássaros da senhora Vênus e as pombas, minhas companheiras/ os bicos purpúreos no lago gorgoneo imergiam”). As pombas de Vênus, que simbolizam a elegia amorosa, estão mergulhando seus bicos em uma água que simboliza a épica (*Gorgoneus lacus* se refere à fonte Hipocrene)<sup>545</sup> e não na *Philitea aqua*, que simboliza a inspiração elegíaca! Disso, podemos entender que a imagem construída pelo poeta-amante ovidiano nos revela, através de alusões, que as poesias de seu terceiro e último livro, assim como em Propércio, conterão algumas elegias constituídas por inspiração não-elegíaca. Sendo assim, a promessa final de *Am.* III 1, 69-

---

<sup>543</sup> Cf. Cordier, A. *Études sur le vocabulaire épique dans l'Énéide*. Paris: Les Belles Lettres, 1939, pp. 146-8 apud Morgan, *op. cit.*, p. 18, n. 24.

<sup>544</sup> Para a aparição de um deus e o aconselhamento do poeta, cf. Prop. III 3, 13 e ss. e Hor., *Carmina* IV 15, 1 e ss.

<sup>545</sup> Segundo Grimal, *op. cit.*, p. 360, essa fonte teria surgido por causa de Pégaso, cavalo alado que brotou do corpo de Górgona, quando morta por Perseu. Em certa ocasião, enquanto as Piérides disputavam com as Musas um concurso de canto, o monte Hélicon inchou pelo prazer de escutá-las, ameaçando tocar o céu. Por ordem de Posídon, Pégaso bateu com o casco na montanha, intimando-a a retomar as dimensões normais. Do lugar onde Pégaso desferiu o golpe brotou uma fonte, nomeada Hipocrene (que significa “a fonte do cavalo”).

70 ganha ainda mais ênfase e força.<sup>546</sup> Para D’Anna,<sup>547</sup> a *recusatio* típica dos poemas programáticos iniciais e finais dos elegíacos sofre uma *variatio* no início do terceiro livro dos *Amores*: em vez da recusa convencional dos grandes temas/gêneros, o poeta-amante, por não conseguir resistir aos encantos sedutores da Elegia/*puella*, realiza uma promessa que lhe permite encerrar o livro de elegias e a relação elegíaca sem renegar, por completo, a poesia elevada. Da mesma forma, podemos interpretar que o poeta assume a poesia elevada (através de uma promessa) sem recusar de vez a poesia amorosa.

Dito isto, podemos considerar que há uma “recusa temporária” da Tragédia em *Am.* III 1 e que, por aludir à *recusatio* calimaqueana via Propércio, a elegia também nos permite interpretar a existência de uma rejeição da epopeia (embora o poeta-amante admita, nas entrelinhas, que elementos da dicção épica façam parte da tradição elegíaca). *Amores* II 18, por sua vez, além de deixar clara a negação da épica e da tragédia, mostra-nos a causa da *recusatio*: ainda que esteja filiado a uma tradição poética que remete a Propércio, Catulo e Calímaco, o poeta-amante ovidiano recusa versos elevados por motivos tipicamente elegíacos – *puella* e Cupido. Da mesma forma, em *Am.* II 1 e I 1, o poeta possui disposição e talento para o canto elevado: mas há sempre uma força supostamente “exterior” que obriga o amante a se dedicar aos versos elegíacos.

Dirigindo-se ao poeta épico Macro, o poeta-amante ovidiano nos conta, em II 18, 5-12, como foi obrigado a abandonar uma epopeia:

*saepe meae 'tandem' dixi 'discede' puellae:* 5  
*in gremio sedit protinus illa meo.*  
*saepe 'pudet' dixi: lacrimis uix illa retentis*  
*'me miseram! iam te' dixit 'amare pudet?'*  
*implicuitque suos circum mea colla lacertos*  
*et, quae me perdunt, oscula mille dedit.* 10  
*uincor, et ingenium sumptis reuocatur ab armis,*  
*resque domi gestas et mea bella cano.*

<sup>546</sup> *Mota dedit ueniam. teneri properentur Amores, / dum uacat: a tergo grandius urget opus* (“Comovida, concedeu vênias. Apressem-se, ternos Amores, / enquanto podem: obra mais grandiosa acossa-me pelo dorso”). Interessante notar que, no poema final do livro, a promessa aparenta ser cumprida: pelo menos, é o que a alusão aos “ternos Amores” nos permite pensar. A “mãe dos ternos amores” pode ser Vênus e, ao mesmo tempo, a própria Elegia de III 1. Cf. *Am.* III 15, 1-2: *quaere nouum uatem, tenerorum mater Amorum: / raditur haec elegis ultima meta meis* (“busca um novo vate, mãe dos ternos Amores: / tal meta é tocada pela última vez por minhas elegias”).

<sup>547</sup> Ver: 1999, pp. 67-86.

Muitas vezes, disse para minha menina: “vai-te de vez” 5  
 e ela, de súbito, tomou lugar em meu colo;  
 muitas vezes, disse: “envergonhas-me” e ela, mal retendo lágrimas,  
 disse: “como soffro! já te envergonhas de me amar?”  
 e enlaçou seus braços ao redor de meu pescoço  
 e me deu milhares de beijos, que me levam à perdição. 10  
 Sou vencido e meu engenho se aparta das armas empunhadas  
 e canto façanhas e gestas íntimas e minhas próprias batalhas.

Em *Am.* II 1, 11 e ss. como vimos, bastou a jovem cerrar as portas ao poeta-amante para que os versos épicos fossem abandonados, a despeito de todo o engenho declarado. O motivo: os versos elegíacos de amor são capazes de conquistar a tão desejada *puella*, feito impossível para a epopeia. Vejamos as declarações do poeta-amante nos versos 27-38 de *Am.* II 1:

*Carminibus cessere fores, insertaque posti,  
 quamuis robur erat, carmine uicta sera est.  
 Quid mihi profuerit uelox cantatus Achilles?  
 Quid pro me Atrides alter et alter agent, 30  
 quique tot errando, quot bello, perdidit annos,  
 raptus et Haemoniis flebilis Hector equis?  
 At facie tenerae laudata saepe puellae  
 ad uatem, pretium carminis, ipsa uenit.  
 Magna datur merces: heroum clara ualete 35  
 nomina; non apta est gratia uestra mihi;  
 ad mea formosos uultus adhibete puellae  
 carmina, purpureus quae mihi dictat Amor.*

Com versos, abriram-se as portas e, encravado no umbral,  
 embora fosse de carvalho, o ferrolho foi vencido pelo verso.  
 De que me valeria o veloz Aquiles cantado?  
 O que farão por mim um e outro Atrida, 30  
 e aquele que perdeu tantos anos em errâncias quanto em guerras,  
 e o aflitivo Heitor, arrastado por corcéis hemônios?  
 Mas, pela beleza da doce menina muitas vezes louvada,  
 ela mesma se entrega ao vate como prêmio por seus versos.  
 Grande é a recompensa dada: ide, famosos nomes 35  
 de heróis: a vossa graça não cabe a mim;  
 apresentai, meninas, o vosso formoso semblante  
 aos meus versos, os quais o purpúreo Amor a mim dita.



transmitir essa “superioridade” do gênero:<sup>550</sup> em II 18, 15 o poeta-amante veste um manto; em III 1, 12 o manto de Tragédia é tão imponente que se espalha pelo chão. Em II 18, 13 e 16, o poeta, uma *persona* comum, assume um cetro real; em III 1, 13, Tragédia maneja o símbolo de sua realeza com gestos amplos. O coturno, artifício usado para elevar os atores trágicos, chega a ser cômico no *amator*: causa o riso de Cupido em II 18, 15; na Tragédia, é descrito com exatidão em III 1, 14: *Lydius alta pedum uincla cothurnus erat* (“o coturno lídio estava atado no alto das pernas”). Em III 1, a dicção da Tragédia é elevada (seus passos, em referência à métrica empregada no gênero trágico, é ingente, cf. v. 11) e se demora em palácio suntuoso (em alusão, talvez, ao cenário próprio das tragédias, cf. v. 40).

Os elementos que permitem a comparação entre a Tragédia personificada de III 1 e o poeta-amante de II 18 são evidentes; porém, um fator essencial marca uma diferença na produção poética do eu-elegíaco: o primeiro adjetivo atribuído à Tragédia em III 1, 11 é *uiolenta*.<sup>551</sup> Suas atitudes e seu pronunciamento revelam toda a dureza de seu caráter, algo próprio da poesia elevada. O poeta-amante, por sua vez, submete-se a Cupido e ao poder da *domina* caprichosa em II 18, 15-18: seu comportamento e seu discurso, *tenuis*, apresentam características típicas da poesia amorosa (*tener, mollis* etc).<sup>552</sup> Ora, frente à beleza de Elegia, transfigurada em *puella* em *Am.* III 1, o poeta-amante, mais uma vez, não resiste: assim como em II 1, a submissão do protagonista à *puella* e a Cupido o faz desviar de seu propósito poético elevado. Por isso, no final de *Am.* III 1 o *poeta amator* aceita acabar a obra elegíaca iniciada, para somente depois (tentar) dedicar-se ao gênero trágico. Se não fosse por esse *uitium*,<sup>553</sup> talvez o objetivo épico de *Am.* I 1 e trágico de II 18 tivessem sido bem-sucedidos.

---

Aristóteles declara que “a epopeia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso; [...]”. Tradução de Eudoro de Souza, *op. cit.*, p. 105.

<sup>550</sup> Na época de Ovídio, o manto, o cetro e o coturno faziam parte dos adereços usados pelos atores trágicos. Horácio, em sua *Arte Poética* (vv. 80 e ss.), alude ao gênero trágico através desses adereços.

<sup>551</sup> *Violenta* é o adjetivo empregado para descrever a épica para a qual o poeta se preparava para cantar, em *Am.* I, 1, 1: *arma graui numero uiolentaque bella parabam/ edere [...]* (“armas e violentas guerras eu me preparava para cantar”).

<sup>552</sup> Em *Am.* II 1, 4, o poeta-amante revela: *non estis teneris apta theatra modis* (“não sois plateia adequada a meus metros leves”). Em *Am.* II 3, 5-6 o poeta-amante pede que o guardião seja mais flexível, como são os amantes: *mollis in obsequium facilis rogantibus esses/ si tuus in quauis praetepuisset amor* (“Serias compreensível com favores e condescendente com suplicantes/ se teu amor tivesse se inflamado por qualquer uma”). Geralmente, é a *puella* quem recebe o adjetivo *dura*. Cf. Prop. IV 2, 23. Ovídio, nos *Amores*, não emprega tal adjetivo na descrição da *puella*. Porém, em I 9 (em especial, vv. 5-6), alude a uma amante tão severa quanto um general.

<sup>553</sup> Em *Am.* II 19, 8-10, o poeta-amante declara sua fraqueza: *nil ego quod nullo tempore laedat amo/ uiderat hoc in me uitium uersuta Corinna,/ quaque capi possem callida norat opem* (“Eu não amo nada que nunca me faça

No entanto, o “fracasso” que sofre o “poeta”, de certa forma, também é imposto ao “amante”: é próprio do gênero elegíaco o amor infeliz, pois, como dissemos há pouco, a elegia é, desde suas origens, sobretudo, uma poesia de lamento. Assim como a *persona* desiludida de Propércio dos livros finais, a *persona* de Ovídio, nos *Amores*, dá um tom de despedida ao amor e à elegia, e acena a outro tipo de poesia, mais “séria”, com temas concernentes à vida pública romana e aos grandes heróis da mitologia. Propércio, em seus terceiro e quarto livros, dedica-se, sobretudo, à poesia de cunho etiológico (afirma, vimos, ser o “Calímaco Romano”, em IV 1, 64); nos *Amores*, os poemas 10 e 13 do terceiro livro possuem traços dessa poesia que narra as origens. Portanto, ao aludir ao esquema compositivo do predecessor elegíaco, o poeta-amante ovidiano mostra sua filiação ao gênero elegíaco.

Conforme vimos anteriormente, essa ideia de “fracasso” está sempre presente ao longo da obra: o poeta fracassa ao argumentar contra Cupido em *Am.* I 1; fracassa, da mesma forma, ao tentar persuadir Aurora em *Am.* I 13, o guardião em I 6 e II 3-4, e o rio em III 6. Fracassa porque não consegue deixar de alimentar a cupidez da amante em I 10; fracassa também em III 3, porque, assim como o eu-lírico de Catulo, é incapaz de abandonar a amada infiel. Geralmente, são esses temas que, nos *Amores*, permitem o desenvolvimento de tópicos comuns no gênero elegíaco como a *recusatio*, o *seruitium amoris* e a *militia amoris*, entre outros.

Assim sendo, podemos dizer que uma espécie de “falha programática” permeia os poemas iniciais da coleção ovidiana: a *recusatio* é fruto de um fator externo (Cupido e/ou as *blanditiae* da jovem, por exemplo), que não diz respeito ao talento poético de Ovídio. E essa noção de fracasso, como parte do programa, faz-se presente por toda obra, às vezes, como uma exigência do próprio gênero (o poeta-amante é um infeliz), a despeito de raros momentos de felicidade, como em I 5.

Finalmente, podemos dizer que, nos poemas programáticos, Ovídio dá outras indicações sobre relações existentes entre os três livros dos *Amores*, entre a obra e o gênero elegíaco e entre a elegia e outros gêneros poéticos. O início de *Am.* II 1, por exemplo, faz referência ao primeiro *uolumen* de elegias da coleção: *Hoc quoque composui Paelignis natus aquosis/ ille ego*

---

sofrer./ Corina, astuta, **havia percebido tal vício em mim/** e, habilidosa, aprendeu técnicas para poder me cativar”). A partir de tal declaração, podemos entender que o “sofrimento” que a infidelidade (literária/genérica, no caso da elegia e amorosa, no caso da *puella*) ocasiona é um “mal” necessário ao poeta e ao amante no universo elegíaco.

*nequitiae Naso poetae meae* (“**também** este livro compus eu, Nasão, o poeta de minhas malícias, nascido nos úmidos Pelignos”). Nesses versos iniciais, Ovídio revela que sua elegia, dedicada à *nequitia*, é diversa da poesia moralista, da épica virgiliana. Além do *pocul hinc, procul este, seueri* do v. 3 – uma clara alusão à *Eneida* VI 258: *procul, procul este, profani* – há outra remissão à épica virgiliana, que torna a relação entre gêneros ainda mais forte.

Conte,<sup>554</sup> conforme já demonstramos, revelou que a semelhança formal entre os *Amores* e a *Eneida* não se restringe aos versos iniciais de cada obra: o epigrama que preludia a segunda edição dos *Amores*, como acabamos de observar, evoca claramente esses versos. No início de *Am. II* 1, acreditamos que essa relação com a *Eneida* e, conseqüentemente, com o gênero épico, seja mais evidente: *ille ego nequitia*, no v. 2, por exemplo, poderia ser entendido como uma “negação” da épica virgiliana (“eu não sou aquele que [...]”). A fórmula *ille ego qui* tornou-se conhecida por ter sido empregada na identificação do *corpus* virgiliano, ainda que não tenha sido composta por Virgílio em pessoa; de certa forma, como próêmio da *Eneida*, passou a identificá-lo como poeta épico, aquele que, além de compor as *Bucólicas* e as *Geórgicas*, compôs também o poema que canta os horrores de Marte, armas e soldados.

Como parte do “jogo poético” de *Am. I* 1, a fórmula novamente é evocada, também na função de próêmio, tentando levar o leitor a acreditar que ali se inicia um poema que canta armas e violências de guerras. Porém, essa expectativa é quebrada no segundo verso e é totalmente abandonada quando aparece um Cupido risonho, no fim do terceiro verso. Em *Am. II* 1, por sua vez, a recusa da épica transparece já nos primeiros versos. Primeiramente, o *poeta amator* se apresenta como aquele que canta malícias (*nequitiae*), temas que não são adequados aos moralistas (vv. 3-4), mas aos jovens amantes (vv. 5-8):

*me legat in sponsi facie non frigida uirgo* 5  
*et rudis ignoto tactus amore puer.*  
*atque aliquis iuuenum, quo nunc ego, saucius arcu*  
*agnoscat flammae conscia signa suae*

Leia-me a virgem não insensível à face do noivo 5  
e o menino inexperiente, tocado por um amor desconhecido.  
E alguém dentre os jovens, ferido pelo mesmo arco,  
reconheça os sinais reveladores de suas chamas

<sup>554</sup> Ver:1986: 84 e ss.

É interessante observar, neste trecho, uma alusão programática diversa, que proporciona um novo sentido à interpretação metaliterária. Vimos, logo acima, que a poesia épica, no início do segundo livro, é ostensivamente rejeitada em favor da elegia; a despeito dessa *recusatio*, o dístico compreendido pelos versos 7-8 alude, simultaneamente, à elegia e à epopeia.<sup>555</sup> O hexâmetro, a medida da épica, evoca dois versos de Propércio: I 7, 15 (*te quoque si puer hic certo concusserit arcu*) e I 9, 21 (*pueri totiens arcum sentire medullis*), nos quais é descrito o ataque certo de Cupido através do arco. Já o pentâmetro se assemelha à *En.* IV 23: [...] *agnosco ueteris uestigia flammae* (“[...] reconheço os sinais da antiga chama”).

A ligação com a *Eneida* vai além: a interferência de Cupido em II 1 evoca o final do primeiro livro da obra virgiliana, quando Dido é atingida pelo poder do deus *puer*. No livro IV, 68-9, a situação da rainha é descrita através de um símile que a compara a um animal aflito pela ferida causada por uma flechada: *uritur infelix Dido, totaque uagatur/ urbe furens qualis coniecta cerua sagitta* (“arde a infeliz Dido e, enfurecida, vaga por toda a cidade, tal qual uma cervo atingida por uma flecha”). Dadas as semelhanças formais (linguísticas) e de conteúdo (temáticas), podemos interpretar que o *saucius arcu* de *Am.* II 1, 7 alude a Propércio e ao livro IV da *Eneida*. Este se inicia com um *saucia cura*, ao qual o *saucius arcu* de *Am.* II 1, 7 parece aludir (note-se o anagrama, em leitura intertextual, *arcu/cura*).

Sabemos que *cura* é um termo que, em poesia de temas amorosos, significa a paixão, causada, como vimos, pelo arco de Cupido. Dessa forma, a “fonte” do amor (frequentemente associado à dor, ao sofrimento, à doença ou, simplesmente, a uma espécie de chaga) pode ser encontrada na própria materialidade da palavra: a ferida causada pelo arco do Amor (*arcu*) é a causa da paixão amorosa do amante (*cura*) que lhe traz sofrimentos e preocupações. Assim como Dido, outrora *dux*,<sup>556</sup> foi transformada em *infelix* pelas artimanhas de Vênus pela seta do Amor, o poeta ovidiano, outrora épico, é transformado em amante. Uma leitura intertextual que coteje o trecho ovidiano com o virgiliano revelará uma sutil ironia: embora o *amator* demonstre total adesão ao mundo elegíaco como qualquer jovem apaixonado, o *poeta* é capaz de gerir a matéria épica e a elegíaca, ainda que, superficialmente, declare-se poeta-amante elegíaco.

<sup>555</sup> Cf. Califf, 1997, pp. 604-5.

<sup>556</sup> Cf. Virg., *Eneida* I 364 (*dux femina facti*).

Voltemos à introdução inicial de *Am.* II 1: podemos entender que o *ille ego ne qui* (“eu não sou aquele que”), locução contida em *ille ego nequitia*, do v. 1, antecipa o tema da negação dos temas elevados, típicos de certa poesia de um Horácio, por exemplo; tal tema, pertinente à tópica da *recusatio*, será central neste e em todos os poemas programáticos dos *Amores*, como estamos tentando mostrar. É relevante notar que esse jogo utiliza a palavra *nequitia* para revelar-se: de maneira geral, trata-se de um termo emblemático, empregado pela crítica para identificar a obra amorosa de Ovídio.<sup>557</sup> Sendo assim, podemos inferir que, através dessas alusões, Ovídio conseguiu aproximar seu primeiro e segundo livros de elegia, indicando que seus temas, próprios da *nequitia*, são contrários àqueles da poesia épica de um Virgílio.<sup>558</sup> Em *Am.* III 8, 23, e em III 9, 5, o poeta-amante emprega a fórmula *ille ego* para se identificar: contudo, em ambos os casos, apresenta-se como vate, numa postura típica dos poetas do período augustano.<sup>559</sup>

Já nas elegias que encerram os livros, também consideradas programáticas, podemos encontrar diversos elementos que nos indicam a existência de uma “metaliterariedade” inerente aos discursos dos *Amores*. Conforme vimos brevemente, *Am.* II 18 lida com diversas questões poéticas enquanto nos conta sobre um determinado momento da relação amorosa com a *puella*.<sup>560</sup> Na verdade, vemos um poeta que tenta abandonar a amante para dedicar-se ao canto elevado, porém, alguns fatores o impedem e o levam a permanecer na relação e no labor poético da *materia* amorosa (embora a confluência de *materiae* nos revele que o poeta-amante continua transgredindo as tênues fronteiras entre os gêneros).

*Am.* II 18, a elegia que muitos consideram ser o último poema programático do segundo livro dos *Amores* (justamente pelas questões poéticas que aborda)<sup>561</sup> dialoga com *Am.* I 1 ao evocar o riso de Cupido (II 18, 15) e a mudança no estilo de vida e de composição poética. Essa elegia também evoca o conteúdo programático de II 1: vemos um poeta orgulhoso de seu

---

<sup>557</sup> Em *Tristes* II 279-80, o poeta defende sua obra amorosa, alegando que mesmo os teatros oferecem “germes de imoralidades” (*semina nequitiae*) à juventude romana.

<sup>558</sup> Cf. Citroni, *op. cit.*, 443.

<sup>559</sup> Cf. Newman, *op. cit.*, pp. 100-14.

<sup>560</sup> A elegia evoca Prop. I 7, na qual o poeta-amante também discute com um amigo (o poeta épico Pôntico) sobre as vantagens (e desvantagens, vv. 7-8, por exemplo) de se cantar o amor, em vez de cantar armas e mortes.

<sup>561</sup> E também por certa semelhança temática com a primeira elegia do terceiro livro: em II 18, o poeta-amante comenta sua tentativa de compor uma tragédia, fracassada por influência de Cupido/*puella*; em III 1, o mesmo poeta-amante promete dedicar-se ao gênero, mas ainda sob influência de Elegia/*puella*. Cf. McKeown, *op. cit.*, vol. III, pp. 382 e ss.

talento, mas incapaz de resistir ao poder do Amor e de uma *puella* bela e caprichosa. Não podemos desconsiderar, também, a alusão a III 1: o desejo de empenhar-se na poesia trágica cede ante ao desejo pela bela e voluptuosa Elegia/*puella*. Além dos comentários sobre poemas sérios iniciados no passado, o poeta-amante relata os “efeitos literários” que a reunião com a *puella*, novamente forçada por Cupido, proporcionou: obras elegíacas de cunho didático como a *Ars* (vv. 19-20)<sup>562</sup> e cartas de heroínas da mitologia como as *Heroides* (vv. 21 e ss.) são frutos dessa “relação”. Vemos que mesmo a ocasião da viagem de um amigo fornece oportunidade para o poeta comentar sobre sua poesia (vv. 27-8). Outro amigo, o renomado poeta épico Macro,<sup>563</sup> pode dar espaço ao amor e à temática amorosa sem abandonar a guerra e os temas bélicos, justamente como o próprio poeta-amante acredita fazer. Por revelar os elementos de sua poética, essa elegia ovidiana é, portanto, considerada programática. No entanto, veremos que não é apenas a penúltima elegia do segundo livro que possui elementos programáticos e metapoéticos: na verdade, mostraremos, mais à frente, que *Am. II 19* pode ser considerada a elegia programática que encerra o livro. 1

*Am. I 15*, analisada anteriormente, é a elegia que conclui o primeiro livro da coleção, também aborda questões poéticas relacionadas às escolhas da *persona* ovidiana: vimos que, em vez de dedicar-se à vida pública – o exército, o direito ou a política – para conseguir renome, o poeta-amante acredita que uma vida dedicada à poesia é capaz de proporcionar fama imortal (vv. 1-8): assim como em Calímaco no prólogo dos *Aitia*, nesta elegia, a inveja é a grande força que motiva a *recusatio*. Ao contrário do antepassado que renegou a poesia elevada em favor de uma poesia menos engajada e mais “leve”, o poeta-amante ovidiano defende a poesia em geral, talvez por acreditar que seu talento, conforme vimos em I 1, II 1 III 1 e II 18, seja capaz de adaptar-se a qualquer tipo de matéria ou gênero de poesia. No entanto, lembremos que o v. 8 *in*

---

<sup>562</sup> Interessante notar que, nas *Pônticas* II 10, 15-6, poema endereçado ao mesmo Macro, Ovídio diz: *Naso parum prudens artem dum tradit amandi, / doctrinae pretium triste magister habet* (“Nasão, pouco prudente, ao transmitir os preceitos da arte de amar, / como mestre, recebe uma recompensa funesta por sua doutrina”). O dístico alude ao verso inicial da *Arte de amar*: *si quis in hoc artem populo non nouit amandi [...]* (“se alguém dentre este povo desconhece a arte de amar [...]”).

<sup>563</sup> Tibulo, em II 6, refere-se a um Macro, mas não há razões para identificarmos os nomes como uma mesma pessoa. No entanto, os versos de Ovídio podem explorar essa semelhança, pois a personagem de Tibulo abandona os estandartes de Cupido para se dedicar ao exército. Cf. Tib. II 6, 1-2: *castra Macer sequitur: tenero quid fiet Amori?* (“Macro segue tropas: o que acontecerá ao terno Amor?”). A personagem da elegia ovidiana, por sua vez, termina sob o seguinte auspício do poeta-amante (vv. 39-40): *si bene te noui, non bella libentius istis / dicis, et a uestris in mea castra uenis* (“Se bem te conheço, não narrarás guerras mais gratas / que estas, mas virás da tua para a minha caserna”).

*toto semper ut orbe canar* (“que eu seja cantado sempre em todo o orbe”) evoca - e contradiz - um desejo expresso no final de *Am.* I 3 (v. 25): *nos quoque per totum pariter cantabimur orbem* (“nós também seremos igualmente cantados por todo o orbe”). Vimos que, na ocasião daquela elegia, o poeta-amante defendeu a fama imortal através do nome de sua *puella*, ou seja, através da elegia romana. Comparando os versos das duas elegias, vemos que o verbo outrora no plural é transformado em verbo no singular. Em I 15, o *poeta* fala mais alto que o *amator*.

Para comprovar sua tese em I 15, de que todo poeta e toda matéria proporciona fama perene, Ovídio elabora um longo argumento, no qual elenca diversos poetas renomados, de diversos gêneros. O trecho pode ser considerado uma pequena poética, visto que expõe certas críticas e considerações do poeta-amante sobre o que seja, em seu ponto de vista, uma poesia capaz de se tornar imortal, ou seja, bem sucedida como uma carreira pública reconhecida e bem remunerada. A lista se inicia com Homero, evocado através de topônimos: temos uma espécie de alusão interessante, sobretudo, quando notamos que recorre apenas com Galo, alguns versos a frente (vv. 29-30).<sup>564</sup>

Retornemos à “poética” de *Am.* I 15:<sup>565</sup> Ovídio cita grande parte dos poetas através de alusões a suas obras: comenta sobre *O trabalho e os dias* de Hesíodo, as personagens típicas da comédia, os acessórios da tragédia, o velo de ouro das *Argonauticas* de Varrão, sobre as armas da *Eneida* e os cultivos das *Geórgicas* de Virgílio e sobre o amor e o arco de Cupido, presentes em Tibulo. Ovídio ainda discorre sobre técnica e estilo de Calímaco, Lucrécio e Ênio: o primeiro excede em arte, embora não possua vigor de *ingenium* (v. 14). É curioso notar que um dos grandes nomes da poesia alexandrina, muito seguido pelos *poeta noui* e pelos augustanos, seja considerado inferior em algo que o próprio Ovídio julga dominar com maestria: seu *ingenium* (cf. II 1, 18, II 17, 34, II 18, 11 ou III 1, 25).<sup>566</sup> Todavia, é justamente a arte de

---

<sup>564</sup> Para Julhe (2004, pp. 314-5), Ovídio sobrepõe à dimensão “cronológica” inerente à noção de imortalidade (tema que orienta o catálogo) uma dimensão “geográfica”, que testemunha sua admiração particular por Galo (e acrescentamos: também por Homero).

<sup>565</sup> Para o emprego deste termo, cf. Greene, 1982, p. 288.

<sup>566</sup> Julhe, *op. cit.*, pp. 400-3, discute da prática da *ars* à origem do *ingenium* elegíaco. Às vezes, Ovídio emprega uma noção pensando, implicitamente, em outra: cf. *Arte de Amar* III 545 e *Tristes* II 424 ou V 1, 27-8. Normalmente, o poeta utiliza mais o conceito de *ingenium*.

Calímaco que falta a Ênio (v. 19); Lucrécio, por sua vez, é considerado *sublimis* (v. 23), um termo muito empregado para designar o estilo de um discurso.<sup>567</sup>

A elegia se encerra com uma série de lugares-comuns da *recusatio* convencional: o poeta, através de sua obra, é capaz de desprezar o tempo e a morte; reinos e riquezas não se comparam ao dom da poesia inspirado por Apolo (vv. 31-6). É, apenas nos vv. 37-8, quase no final da elegia, que a *persona* de Ovídio se revela poeta-amante, ao citar a planta que simboliza a deusa do amor e a preocupação de agradar um amante apaixonado, tema que será retomado no início da elegia que abre o próximo livro (II 1, 5-10). A temática da inveja voraz é retomada e contraposta ao renome literário: se a má fama cessa com a morte, a fama literária proporciona vida eterna e, por isso, equipara o vate a um deus. Tal comparação, como vimos, também está expressa em II 1: quando o poeta-amante tentou o brado épico de um fulminante Júpiter, a *puella* fechou suas portas, que foram abertas apenas com a suavidade do canto da Elegia, conforme observamos em III 1.

O desejo de legar à posteridade uma obra imortal (e de superar a própria morte) é o tema central da última elegia da coleção, *Am.* III 15. Nos versos finais (19-20), lemos: *imbelles elegi, genialis Musa, ualete, / post mea mansurum fata superstes opus* (“Imbeles elegias, Musas de meu engenho, adeus; / obra incólume sobreviverá após a minha morte”). A promessa feita à Tragédia em III 1 ressurgiu através de alusões e está de acordo com esse novo ideal poético (vv. 1-2; 17-8):

*Quaere nouum uatem, tenerorum mater Amorum:  
raditur hic elegis ultima meta meis;*

Busca um novo vate, mãe dos ternos Amores:  
esta meta é roçada pela última vez por minhas elegias;

*corniger increpuit thyrso grauiore Lyaeus:  
pulsanda est magnis area maior equis.*

o cornífero Lieu me estimulou com tirso mais sério,  
uma área maior deve ser percorrida por cavalos grandiosos.

---

<sup>567</sup> O tratado *De sublimitate*, possivelmente de Longino, aborda o tema e analisa diversos autores. A respeito da “influência” de Lucrécio sobre a elegia de Ovídio, cf.: Miller, 1997, pp. 384-98.

Os ternos Amores foram evocados justamente no final de III 1 (v. 69), quando o poeta-amante pediu à Tragédia um pouco mais de tempo para terminar a obra elegíaca iniciada; a imagem da meta alcançada remete imediatamente à corrida de cavalos, ideia presente em III 15, 18. A nova área que os vigorosos cavalos do poeta deverão percorrer é sugerida pela própria Tragédia em III 1, 26, que estimula o gênero através de um tirso mais sério (v. 23), semelhante àquele com que Baco instiga o poeta em III 15, 17.

Quando mencionamos o “novo ideal poético” ou “novo projeto poético”, estamos pensando em um *topos* da elegia latina, parte do próprio programa do gênero: assim como no predecessor Propércio, o sofrimento constante e a insuportável frustração com a relação amorosa levam o poeta-amante a abandonar a *puella* e a elegia, buscando consolo ou novos desafios em outros tipos de poesia.<sup>568</sup> Nos *Amores*, em III 14, é propriamente a má fama que o comportamento leviano da *puella* ocasiona que desilude o poeta-amante ovidiano (vv. 11-2, por exemplo) e, possivelmente, leva-o a retomar a promessa feita à Tragédia no início do livro. Encerra-se a coleção elegíaca: findam-se os amores e os *Amores*.

Enfim, Ovídio, nos *Amores*, utiliza poemas programáticos para indicar aos seus leitores o seu posicionamento na tradição elegíaca; através de uma espécie de “metapoesia”, mais evidente nos poemas iniciais e finais da coleção, o poeta-amante ovidiano alude a temas e conteúdos recorrentes em sua obra poética de estreia e estabelece valores em relação à tradição: ao evocar Propércio, por exemplo, evoca o *topos* da recusa dos temas elevados, existente já na poesia alexandrina. A tópica da *recusatio*, como nós acabamos de ver, constitui-se através da apropriação de fórmulas e locuções que remetem a poesias consagradas do gênero épico, como a *Eneida*. Através da metapoesia, que Ovídio emprega como uma espécie de técnica discursiva nos *Amores*, o poeta nos revela sua concepção do gênero elegíaco e o desenrolar de sua composição poética (o seu “poetar”) enquanto constitui, simultaneamente, a *persona* de um amante que narra e vive um amor citadino e *nugae* de relações interpessoais, típicos do mundo elegíaco romano.

Portanto, as declarações de fidelidade e de submissão ao Amor e/ou à *puella*, bem como a rejeição da épica, temas comuns nas poesias que abrem e encerram livros de elegias, são “meios discursivos” que fornecem a Ovídio a possibilidade de narrar as aventuras amorosas e

---

<sup>568</sup> Tedeschi (1990, pp. 157-205.) comenta sobre as *variationes* do *discidium* em Catulo e nos elegíacos augustanos.

literárias de seu protagonista, um poeta-amante, em diversas situações convencionais: um banquete, um *rendez-vous* vespertino ou uma longa viagem na companhia de uma *puella*, que nem sempre é a mesma. O diálogo entre gêneros e a discussão de cunho literário/poético é tão relevante para a obra que se materializa na elegia inicial do último livro, com a personificação e o debate entre Elegia e Tragédia. As declarações do poeta-amante (sobre dedicar-se a uma tragédia) fizeram muitos críticos ignorarem a presença do gênero como elemento constitutivo da obra e pensarem na própria produção de Ovídio.<sup>569</sup> Apesar de fatores biográficos ou supostamente reais, nossa leitura de *Am. II* 18 mostrou que a “tentativa trágica” do poeta-amante (vv. 13-18) assemelha-se à “tentativa épica” (vv. 4-12): ambas fracassaram por causa das intervenções de Cupido e/ou da *puella*. Em *III* 1, demonstramos que outra “tentativa trágica” também falhou (momentaneamente), pois a Tragédia apresentou-se com traços de poesia elevada (*uiolenta*) diante de uma Elegia transfigurada em *puella*. Conforme vimos em *Am. II* 1, o poeta é incapaz de resistir à sedução da jovem ou às ordens de Cupido; ou seja: o poeta-amante é incapaz de resistir à própria elegia romana. Nesse aspecto, tragédia e epopeia são gêneros poéticos semelhantes: ocupam-se de cantos sérios e elevados e devem ser rejeitados por aqueles que se dedicam à poesia amorosa, gênero que também é capaz de trazer fama imortal, como vimos em *I* 3, *I* 15 e *III* 15.

No entanto, algumas alusões a renomados predecessores da tradição poética grega e latina revelam que o poeta não abandona a poesia elevada mesmo quando assim o declara. Ao tratar de questões poéticas, o *poeta amator* ovidiano demonstra que seu livro de elegias se constitui em um cruzamento de gêneros poéticos: ainda que o poeta negue o canto elevado, elementos da épica e da tragédia estão presentes na obra, constituindo a própria essência dos *Amores*.

### **III.3 *Am. II* 19: um poema programático?**

A elegia situada no final do livro *II* mostra-nos um poeta-amante preocupado com questões amorosas e poéticas. Como amante, a *persona* ovidiana subverte uma tópica conhecida do gênero, a do *exclusus amator*; como poeta, através de uma série de alusões sutis a Calímaco,

---

<sup>569</sup> Sabot, 1976, p. 73, n. 92.

revela seguir alguns princípios estéticos da poética alexandrina. No entanto, o poema dificilmente é aceito como a conclusão do *uolumen* que chegou até nós, resultado de uma segunda edição da obra: “o livro II não possui epílogo – pode ter tido um na primeira edição – mas termina com uma análise psicológica do complicado erotismo do próprio Ovídio”.<sup>570</sup> Tentaremos mostrar, com base em um artigo de Lateiner,<sup>571</sup> que a elegia II 19 constitui, de fato, um epílogo não convencional dentro do gênero romano; todavia, sua “temática dupla”, referente ao amor e à poesia, está em consonância com os demais poemas programáticos dos *Amores*, e nos permite identificá-la como parte significativa em um processo de interpretação “metaliterária” / “metapoética” da obra.

Em poucas palavras, poderíamos resumir o poeta-amante ovidiano dos *Amores* como uma *persona* cosmopolita, argumentativa e, algumas vezes, bem-sucedida no amor. Então, tocamos no primeiro ponto sensível do protagonista e da poética da obra: ser rejeitado e ser enganado não implicam, necessariamente, o fracasso completo do poeta-amante (cf., por exemplos, as elegias III 3 e III 14). A dor da exclusão e da traição se torna benéfica, ou mesmo necessária, quando pensamos que o protagonista, um *miser* por definição,<sup>572</sup> encontra no sofrimento a matéria conveniente para compor elegias eróticas que cantam, entre outras coisas, as *querimoniae* do amor. Portanto, cumpre ver a *persona* ovidiana bipolarizada entre *poeta* e *amator*: se a jovem foi conquistada, como em I 5 e II 12, *poeta* e *amator* obtêm sucesso; mas, muitas vezes, quando a jovem prefere riquezas a versos, o *amator* fracassa (pois é rejeitado e traído por um rival rico) e sua elegia, de certa forma, também fracassa, pois não foi capaz de conquistar a *puella*. Todavia, o *poeta* é bem-sucedido, já que sua elegia encontrará, em suas falhas, os meios adequados para se desenvolver conforme os requisitos do gênero.

---

<sup>570</sup> Cf. Luck, *op. cit.*, p. 154, n. 1.

<sup>571</sup> Ovid's homage to Callimachus and Alexandrian poetic theory. *Hermes*, vol. 106, n. 1, pp. 188-96.

<sup>572</sup> Nos *Amores*, apenas o adjetivo *miser* (ou a interjeição *me miserum*) ocorre 22 vezes (não estamos considerando o adjetivo *infelix*, por exemplo): cf. I 1, 25; I 4, 45 e 59; I 8, 26 (sobre a *lena*; para semelhanças entre a personagem e o *amator*, ambos *praeceptores amoris*, cf. análise ao poema no cap. 1); I 9, 28 (*miseri amanti* = *miles*); I 14, 51; II 2, 54 (o *uir*, quando apaixonado *como um elegíaco*, sofre com as acusações de traição de sua mulher); II 5, 8 e 13; II 6, 9 (sobre o *psittacus*; poeta e papagaio se assemelham pela sua eloquência e por adotarem princípios estéticos da poética alexandrina em seus discursos; cf. comentários à tradução desta elegia); II 7, 15 (sobre o asno; para semelhanças entre o animal e o poeta-amante, ambos subjugados pela *domina*, cf. análise ao poema no cap. 2); II 9b, 4; II 11, 9; II 15, 8; II 17, 8; II 18, 8 e 25 (ver também v. 31; sobre Dido/Elisa; para a rainha em vestes de *amator* elegíaco, cf. *Heroidas* VII); III 2, 69; III 7, 28; III 11b, 12e III 14, 2.

Tal atitude do protagonista, poeta e amante, pode dar ensejo à crítica moral (do ponto de vista elegíaco) e literária/poética; para Sullivan, o comportamento da *persona* ovidiana “indica a degradação da tradição elegíaca; [Ovídio] é uma paródia de seus predecessores, não um representante deles”.<sup>573</sup> Ao contrário do autor, acreditamos que Ovídio retoma e reelabora (e não simplesmente parodia) a elegia de Propércio e Tibulo ao reavaliar o amor e expandir certos conceitos e pensamentos do poeta-amante. Nós, conforme demonstramos há pouco, acreditamos que Ovídio emprega o tema do amor, típico do gênero elegíaco romano, para abordar questões pertinentes à discussão de uma “poética elegíaca”: nessa perspectiva, termos como “paródia” ou “imitação” não são cabíveis. A leitura metapoética nos permite vislumbrar a manipulação de *materiae*, o influxo de gêneros e o emprego de uma técnica compositiva de um poeta que se insere, conscientemente, numa tradição poética ricamente alusiva.

Por isso, os *Amores* são capazes de nos oferecer uma *persona* de poeta-amante paradoxal, capaz de rejeitar uma relação em um momento para, logo em seguida, buscá-la (cf. II 7 e 8) ou, ainda, capaz de cantar a morte de um poeta como canta a morte de um animal de estimação (cf. III 9 e II 6). A elegia II 19 subverte e ironiza a tradição do *exclusus amator*, tema presente em Tibulo I 6 e Propércio I 16, por exemplo. Ovídio desenvolve o tema de forma que podemos, através dele, desvelar uma sutil analogia entre *amor* e *ars poetica*, numa relação em que as necessidades do *amator* são similares às necessidades do *poeta*.

*Am.* III 4, a segunda parte do díptico que complementa, de forma contraditória, II 19,<sup>574</sup> revela o quão capcioso é o argumento principal da *persona* ovidiana. Na quarta elegia do terceiro livro, vemos que o protagonista pede diretamente ao *uir* um pouco mais de complacência para com os amantes; na décima nona elegia do segundo livro, o mesmo protagonista vai na contramão das convenções elegíacas ao requerer (do *uir* e da *puella*) mais obstáculos a fim de dificultar (e apimentar) a relação dos amantes. Ovídio emprega os mesmos exemplos, provérbios e apelos, mas os propósitos são diferentes e entram em conflito, caso rendam o resultado esperado. Em ambas as elegias, encontramos um desejo pelo proibido, que parece constituir um prazer em si mesmo (III 4, 17, 25-6 e 31; II 19, 3, 6, 8, 23, 31-2 e 36, por

---

<sup>573</sup> Two problems in Roman Love elegy. In: *TAPA*, vol. 92, 1961, p. 535.

<sup>574</sup> Morgan, *op. cit.*, p. 78 e ss., que também considera os *Amores* uma “paródia” da obra de Propércio, postula que, nos dípticos, há sempre uma mudança de *mood* no início do segundo poema. Por isso, podem ser denominados: “pequenos dramas em dois atos”.

exemplo). Dânae fornece o exemplo perfeito de *puella*/heroína que se tornou mais desejada devido à dificuldade de possuí-la (III 4, 21; II 19, 28).<sup>575</sup> O medo também é uma emoção adequada (e mesmo buscada pelos amantes) à relação elegíaca (III 4, 30 e 32; II 19, 55). Conclusões opostas derivam de um único conceito comum: indulgência que, em excesso (II 19, 35), ou em falta (III 4, 43), é prejudicial. Vigiar a *puella*, por sua vez, é uma atitude inútil e rude (III 4, 2, 11 e 43), mas capaz de despertar os desejos do rival (II 19, 47 e 60). Em III 4, 1-2, o *uir* é um *durus*, enquanto o *uir* de II 19, 51 é um *lentus*: para o poeta-amante, ambos fracassam por não obter o que mais desejam, a fidelidade da mulher (em II 19, porque o próprio poeta-amante ameaça deixar de ser o rival e, em III 4, porque a vigilância sobre a *puella* é muito intensa).

O que soa como conselhos contraditórios, em ambas as elegias, contém as sementes da poesia didática que Ovídio desenvolverá posteriormente. Muitas palavras de conotações ou sintaxe didáticas, estabelecidas por nomes como Virgílio e Lucrecio, podem ser encontradas nessas elegias,<sup>576</sup> assim como os exemplos (mitológicos e “pessoais”, como Dânae e Corina) e os símiles didáticos (cf. II 19, 25-6). O que vemos, portanto, não é uma simples paródia ou degradação dos predecessores, mas originalidade ao lidar, de forma irônica, com um argumento convencional: o amante que possui livre acesso à amada requer a excitação que somente o impedimento proporciona. O lamento convencional sobre a recusa de favores à porta fechada se transforma em desejo (literalmente) pervertido: o poeta-amante quer dificuldade de acesso e noites desconfortáveis, para que sua relação (que corresponde à sua elegia) possa perdurar e “ter sucesso” (como amor elegíaco e como poesia elegíaca).<sup>577</sup>

Detenhamo-nos em II 19: podemos dizer, em linhas gerais, que a elegia lida com três grandes temas. A “tese” é a permissividade do *uir*, evidente através do emprego de formas de *pati*, *licere* e correlatos.<sup>578</sup> “A antítese” é o desejo do amante por uma *puella seruada*,<sup>579</sup> ou seja:

---

<sup>575</sup> Novamente, o poeta-amante se compara a Júpiter através dos exemplos mitológicos que constrói, como em I 3, 21 e ss.

<sup>576</sup> Notar *fac* + subjuntivo (II 19, 2), *tu* + exortação (II 19, 37), perguntas retóricas (II 19, 53 e ss.), *quaeris* (II 19, 39-42 e 59) exemplos (II 19, 27 e ss.), provérbios (II 19, 31-2 e 45) e conselhos mais diretos (II 19, 34 e 47). Para um elenco mais detalhado, ver Lateiner, *op. cit.*, p. 189, n. 9.

<sup>577</sup> Interessante notar que, em III 14, Ovídio eleva a traição (ou melhor, a negação de uma traição) ao *status* da própria fidelidade dentro do universo elegíaco. Percebemos, então, que o poeta deseja subverter ou ironizar alguns valores e conceitos tradicionais do gênero.

<sup>578</sup> *Pati*: vv. 22, 51 (*bis*) e 59; *licere*: vv. 3, 31 e 35.

<sup>579</sup> Para *seruare* e correlatos, cf. vv. 1, 2, 29, 47, 50, 54 e 60.

por uma amante que não seja adúltera e que seja vigiada, cujo acesso é dificultado por meio de vários obstáculos. A “síntese” (ser capaz de conquistar o que é proibido e de superar os obstáculos do “jogo amoroso”) é estabelecida por conceitos como *fallere* e *ludere: quo mihi fortunam, quae nunquam fallere curet?*<sup>580</sup> O prazer está em participar de tal jogo elegíaco,<sup>581</sup> atitudes como mentir, trair e enganar, portanto, tornam-se cruciais, ainda que sejam descritas como dolorosas, como podemos ler em *Am.* III 3, 11 e 14. Para o amante e para o poeta, é agradável e necessário ser enganado e enganar, ou seja, experimentar e compor, em versos, mentiras (cf. II 19, 49-50).

Podemos julgar melhor a atitude de Ovídio diante da poesia elegíaca ao considerarmos certas similaridades entre “amar” e “poetar”, ou, conforme já dissemos, entre ser *amator* e *poeta*. Para Lateiner,<sup>582</sup> amor e arte permitem que os homens “joguem” com seus instintos criativos mais típicos. No universo da elegia romana, pares de poemas antitéticos, como II 19 e III 4, suasórias e poemas didáticos são *ludi* discursivos, nos quais o amar e o poetar significam conjuntamente. Quando o poeta-amante menciona um rival, conseqüentemente evoca uma espécie de “competição” própria do âmbito amoroso, cujo prêmio é a *puella*; ou seja, mesmo uma simples menção a um personagem típico da trama elegíaca alude, ainda que de forma sutil, ao jogo que é próprio da relação e da poesia amorosa. Dessa perspectiva, a elegia II 19 não é apenas um paradoxo situado, sem motivo, no final do segundo livro dos *Amores*: Ovídio centraliza questões pertinentes ao *amator* sem, contudo, ignorar a discussão de certos princípios

---

<sup>580</sup> Ver v. 7 (“De que me serve uma fortuna que nunca se preocupa em malograr?”). Em relação a *fallere* e *ludere*, devemos considerar mais a presença do “conceito” do que a “palavra” em si; cf. vv. 7, 8-9, 11, 13, 14, 33, 44 e 50 (*uerba darem*). Tal locução apresenta um sentido mais “coloquial” para “mentira” ou “engano”, como podemos contatar em *Am.* II 2, 58; III 14, 29; *Rem.* 34 e 95 e *Ars* II 166; II 558 e III 618. Para um sentido mais “convencional”, significando “falar”, cf. *Am.* I 6, 42, por exemplo.

<sup>581</sup> Conte, 1984, p. 40, n. 41, não vê o confronto entre gêneros e a interpretação metaliterária como simples *lusus* literário. Ao considerar as alusões alexandrinas em demasia, parece que se nega, à elegia latina, um estatuto específico seu. O gênero parece dispor-se segundo uma ordem constitucionalmente contraditória: é uma poesia cidadina, porém, não é capaz de aderir completamente ao mundo a partir do qual toma forma. A insatisfação em Propércio, por exemplo, encontra alívio no mito; o campo, em Tibulo, desempenha uma função semelhante; Ovídio, por sua vez, recorre à jocosidade e à função didática (embora o “escapismo” não seja um traço marcante da elegia ovidiana, nesta análise, vemos como o poeta-amante lida, de forma irônica, com suas frustrações).

<sup>582</sup> *Op. cit.*, p. 190.

estéticos pertinentes ao *poeta*. Indicaremos algumas alusões à poética alexandrina que nos permitem pensar que Ovídio, ao lado de Propércio, também foi um *Callimachus romanus*.<sup>583</sup>

Homero, na *Iliada* IX 443, menciona a dimensão da arte de um poeta e na *Odisseia* VIII 83-6, mostra como (e quanto) um poeta é capaz de comover um ouvinte. No entanto, é apenas em Calímaco que encontramos um “manifesto” desenvolvido, detalhando princípios da poesia. Muitos acreditam que adjetivos como “refinado”, “alusivo”, “consciente”, “didático” ou “polêmico”<sup>584</sup> definem, ao mesmo tempo, obra e *persona* do poeta, e indicam o desejo de estabelecer um novo tipo de poesia, que expande suas fronteiras em detrimento da épica “convencional”. A mesma descrição, conforme veremos, seria pertinente a Ovídio.

Calímaco inicia seus *Aitia* (fr. 1) criticando o abuso de seus inimigos e, em sua invectiva, recorre a insultos (vv. 1-2, 7-9 e 17). Seus rivais não são sábios o suficiente para compreender os princípios poéticos modernos e, por isso, o Batiade lhes dá uma lição sobre a arte de compor poesias (vv. 7-10): o poeta revê o futuro e, como todo bom vate, aconselha sobre o futuro. Seus ensinamentos são enriquecidos por exemplos tirados da mitologia (vv. 10-12 e 35-6) e seu argumento principal considera que uma boa poesia deve ser julgada por sua qualidade e não pela sua extensão (ou quantidade, vv. 17-8 e 25-8).

A épica homérica não condiz com o estilo do poeta (vv. 3-15), pois poemas breves lhe são mais agradáveis (vv. 9-10 e 16); é por isso que o poeta não bebe da água abundante que brota numa fonte pública nem se ocupa em escrever o que outros já escreveram. No epigrama 28, o poeta discorre sobre amor e poesia na mesma medida:

“Odeio o poema cíclico; uma estrada  
que leva muitos aqui e ali não me agrada.  
Não suporto um amor errante, nem bebo água  
da fonte; enojam-me os bens comuns.  
Lisânia, tu és mais belo que qualquer um! Mas antes  
que eu possa dizê-lo, um eco responde: “ele pertence a outro”.<sup>585</sup>

<sup>583</sup> Reitzenstein (*apud* Donnet, 1965, pp. 253-79) reconhece, na obra juvenil de Ovídio, um desejo em exceder seus predecessores, com base numa “nova abordagem” de temas e convenções e num tom jocoso e alusivamente competitivo que se tornou típico de seus versos.

<sup>584</sup> Cf. Clausen, 1964, pp. 271-3.

<sup>585</sup> Ἐχθαίρω τὸ ποίημα τὸ κυκλικόν, οὐδὲ κελεύθωι  
χαίρω τίς πολλοὺς ὄδε καὶ ὄδε φέρει,  
μισέω καὶ περίφοιτον ἐρώμενον, οὐδ' ἀπὸ κρήνης  
236

Em outra ocasião, Apolo adverte Calímaco a evitar poesias extensas assim como se deve evitar a água barrenta de grandes rios, mas procurar por um pequeno regato de águas límpidas (*Him.* II 106-12). Da mesma forma, um “novo poeta”, para alcançar o sucesso, deve trilhar por um caminho estreito, ainda inexplorado por outros e, para isso, deve ser hábil e não veloz (*Aitia*, fr. 1, vv. 25 e ss.). Resumidamente: em poesia, Calímaco repudiava o tipo comum, que não oferecia dificuldades ou desafios. No epigrama 31 (vv. 5-6, sobretudo), o poeta revela que também no amor não procura ou deseja facilidades: “também o meu amor é assim: sabe perseguir quem/ foge, mas ultrapassa, volátil, quem está ao alcance das mãos”.<sup>586</sup>

Nos *Amores*, podemos encontrar algumas referências ao prólogo dos *Aitia*, mas algumas elegias revelam que Ovídio também tinha familiaridade com a variada produção de Calímaco, autor citado como “modelo elegíaco” em *Am.* II 4, 19 e *Rem.* 759. Os trechos que mencionamos são citados, parafraseados ou mesmo evocados de maneira oblíqua em II 19. Nasão abre sua elegia sem qualquer forma de *captatio benevolentiae* e, ao longo dos versos, não poupa críticas ao *uir*: *stulte, nimium secure, lentus*. Seu rival, por ser um inexperiente na cultura elegíaca, necessita receber uma lição sobre o funcionamento do “novo” amor que vigora na *Vrbs*: daí o tom didático que emprega formas no passado (vv. 9-18) e aconselha sobre o futuro da relação (vv. 36-60). Ovídio, como *magister*, oferece exemplos próprios (Corina, nos vv. 9-18) e mitológicos (Dânae e Io, nos vv. 26-30). Seu argumento principal se baseia na ideia de que o *amator* elegíaco deve ser julgado por suas habilidades em superar obstáculos e não pelo número de conquistas amorosas:

*quod licet et facile est quisquis cupit, arbore frondes  
 carpat et e magno flumine potet aquam.  
 [...]  
 quid mihi cum facili, quid cum lenone marito?*<sup>587</sup>

---

πίνω: σικχαίνω πάντα τὰ δημόσια.  
 Λυσανίη σὺ δὲ vaiχὶ καλὸς καλός — ἀλλὰ πρὶν εἰπεῖν  
 τοῦτο σαφῶς, Ἥχώ φησὶ τις ἄλλος ἔχει’.

<sup>586</sup> Na tradução de H. W. Tytler: *Such is my love; I never prize/An easy fair, but her who flies* (“Assim é meu amor: eu nunca almejo/uma presa fácil, mas aquela voa”). Horácio, *Serm.* I 2, 105 e ss. e Marcial IV 29 retomam essa ideia.

<sup>587</sup> Cf. vv. 31-2 e 57: “O lícito e o fácil qualquer um deseja, das árvores / folhas recolha e do imenso rio água beba” e “Que farei com um marido frouxo, um cafetão?”

Conquistas fáceis não condizem com o estilo do poeta-amante, pois, em suas relações, assim como em sua poesia, prefere o que é dificultado por obstáculos (cf. vv. 49-52). É por isso que o *amator* não bebe água de grandes rios, nem recolhe folhas caducas ou areias da praia (vv. 31-2 e 45). Para Ovídio, o que está sempre disponível não é desejável e pode se tornar danoso: *corrumpit uitio gaudia nostra suo* (v. 58). Um amor pingue, vítima de uma relação tranquila, pode se tornar tedioso e nocivo (II 19, 25-6): lembremos que Calímaco, no fr. 1 Pf. dos *Aitia*, vv. 23-4, diz: “[...] cantor (amado), quanto mais nutre a vítima/ mais gorda ela se torna; mas a Musa, ó amigo, é sutil.” Portanto, seja na poesia ou no amor, a dificuldade incita o exíguo,<sup>588</sup> o raro; em poucas palavras: o que, por não estar disponível sempre para todos, não é comum ou banal.

Dessa forma, torna-se compreensível o desejo do poeta-amante por um marido que seja duro e obstante, e não um sofredor passivo (v. 51: *lentus es et pateris nulli patienda marito*), pois tal papel já é desempenhado pelo próprio *amator*: os rivais são antagônicos para que a tensão da contenda amorosa seja criada.<sup>589</sup> É justamente a disputa desafiadora imposta pelo amor elegíaco que o poeta-amante ovidiano busca: enganar maridos e guardiões, comprar escravos, livrar-se de alcoviteiras... Ovídio escolhe justamente um dístico de Calímaco (*Ep.* 31, 5-6) para sintetizar, de forma proverbial, sua situação de poeta-amante: *quod sequitur, fugio; quod fugit, ipse sequor*.<sup>590</sup> As alusões ao alexandrino dizem respeito, primeiramente, às relações amorosas, porém, os preceitos estéticos que ecoam quando Calímaco é evocado permitem uma interpretação “metaliterária” da elegia ovidiana, pois, através dele, a referência à poesia (ou melhor, ao poetar) se faz mais evidente.

Alguns críticos perceberam que Calímaco ecoava pela elegia II 19, sobretudo, nos vv. 36, 25 e 31;<sup>591</sup> no entanto, tais críticos apenas reconheceram a “influência” do poeta, sem tirar quaisquer conclusões significativas para a compreensão da metapoesia existente na elegia ou de seu posicionamento no final do segundo livro desempenhando uma função programática. Para

---

<sup>588</sup> Cf., por exemplo, *Am.* I 6, 4-6.

<sup>589</sup> Propércio II 23 também evoca alguns temas de Calímaco: o caminho estreito (em referência a *Ait.* fr. 1, 25-8 e *Ep.* 28, 1-2) e a fonte pública (*Ep.* 28, 3-4).

<sup>590</sup> Cf. II 19, 36: “fujo do que me persegue; o que foge de mim, persigo”.

<sup>591</sup> Ver Lateiner, *op. cit.*, p. 193. O v. 36 evoca *Ep.* 31, 5-6; o v. 25 evoca *Ait.* fr 1, 23-4 e o v. 32 evoca *Ep.* 28, 3-4.

Lateiner,<sup>592</sup> a última elegia do livro também pode ser entendida como um gracejo com o principal tema da elegia romana (o amante rejeitado) e, ao mesmo tempo, uma “homenagem” a Calímaco (em estilo e em conteúdo). Se em *Am.* I 9 e II 12, Ovídio desenvolve a metáfora do *amator* como *miles*, em II 19 coteja, através de alusões, o *amator* com o *uates*. Conforme vimos, “fazer poesia” é um tema presente em todos os poemas programáticos dos *Amores* (e em poemas não-programáticos também) e na elegia final do segundo livro não seria diferente: o poeta-amante nos mostra que o amor elegíaco deve ser adequado à poética alexandrina.

A relação amor/poesia adquire um sentido mais concreto se pensarmos que, para os elegíacos romanos, amar e poetar são atividades equivalentes, assim como Elegia e *puella* significam, em muitas situações, uma mesma entidade para o poeta-amante. Pela perspectiva ovidiana, amor e poesia constituem um jogo com regras que exigem certas técnicas e esforços dos participantes: embora seus versos sejam leves ou mesmo cômicos (em tom ou em conteúdo), a poética elegíaca parece ser uma *cura* constante, um objetivo “sério” de seus versos. Em *Am.* II 18, 1-18, o poeta-amante também identifica “seu amor” com sua *domina*: o amante precisa da poesia para conquistar a *puella*; o elegíaco necessita da *puella* para justificar e construir sua elegia. Mas a atitude (ou a falta dela) do *uir* de II 19 parece interferir nesse ciclo perfeito, pois faz com que o poeta-amante se torne um ocioso, condição que a *persona* elegíaca de Nasão havia duramente criticado em I 9, por exemplo: “quem não quiser se tornar desidioso, ame!”<sup>593</sup> Assim, vemos que, para o protagonista dos *Amores*, o ócio é prejudicial à *persona* do *amator* e à *persona* do poeta (cf. II 1, 21-38, por exemplo).<sup>594</sup>

Se a assimilação entre amor e poesia, através de alusões a Calímaco e a sua poética, permite uma leitura metapoética/metaliterária de *Am* II 19, então seu posicionamento no final do segundo livro é justificável, desde que seja possível apreender tais alusões numa interpretação programática. *Am.* I 1, II 1 e III 1 são elegias claramente programáticas e possuem, cada qual, relações significativas com a estética calimaqueana, sobretudo, por meio da tópica da *recusatio*, nascida no prólogo dos *Aitia*. *Am.* I 15 e III 15, além da *recusatio* usual, são *sphragides*, ou seja,

---

<sup>592</sup> *Op. cit.*, p. 194.

<sup>593</sup> Cf. v. 46: *qui nolet fieri desidiosus, amet!*

<sup>594</sup> Interessante notar o paralelo entre Ovídio e Catulo 71, v. 12: *Otium, Catulle, tibi molestum est* (“o ócio, Catulo, é um mal para ti”). Para a *persona* do amante catuliano, o ócio é um *molestum* (pois permite que o amor conturbado com Lésbia se desenvolva), mas, para seu eu-lírico, sua “personagem do poeta”, esse efeito negativo do ócio sobre o poetar não fica evidente, como em Ovídio.

identificam o poeta com base no tipo de poesia que compõe, em um estilo que não diz respeito à poesia elevada. Esses cinco poemas programáticos utilizam o tema do amor para discorrer sobre poesia, situando o poeta e sua produção (a poesia amorosa) entre os limites do gênero elegíaco; se II 19 encerra um livro e apresenta alusões à poética de Calímaco enquanto desenvolve o tema do amor elegíaco, não seria estranho, portanto, considerar tal elegia como programática. Ou seja: *Am.* II 19 emprega temas, exemplos, cenas, situações e personagens típicos do gênero elegíaco enquanto constrói uma espécie de “poética elegíaca ovidiana”.

Entretanto, é quase impossível não considerar que a elegia II 18 assuma a função programática de encerramento do livro,<sup>595</sup> principalmente porque o tema da disputa entre os gêneros elegíaco, épico e trágico será retomado na elegia que inicia o terceiro livro. Se imaginarmos que a primeira edição também possuía poemas programáticos no início e no final de cada livro, com a revisão que enxugou a segunda edição, algumas dessas elegias assumiram uma “posição paralela” de destaque.<sup>596</sup> No entanto, a questão é muito delicada e, a partir das informações e material que temos à nossa disposição, não somos capazes de reconstruir a primeira edição ou dizer, com segurança, qual elegia pertenceu a um determinado livro ou edição. Todavia, esperamos ter mostrado que a elegia II 19 merece, de fato, ser considerada como o epílogo do segundo livro dos *Amores*.

Há, ainda, outro fator a ser levado em consideração. Se analisarmos bem, veremos que, em cada livro, o proêmio e o prólogo formam uma espécie de “par”.<sup>597</sup> *Am.* II 1 mostra que a poesia possui o poder de ajudar o amante a superar certos obstáculos impostos pelo jogo amoroso (a porta fechada dos vv. 17-8, por exemplo), influenciando na conquista da *puella*, como nos dizem os vv. 33-4: *at facie tenerae laudata saepe puellae/ad uatem, pretium carminis, ipsa uenit.*<sup>598</sup> *Am.* II 19, por sua vez, mostra o poder do obstáculo (o *uir*) sobre o poeta-amante, o que também influencia na conquista da *puella*: *at mihi fac serues, quo magis ipse uelim.*<sup>599</sup> O proêmio do livro II declara o poder que há na poesia e que a poesia capaz de conquistar uma jovem (a elegia) é ainda melhor; o epílogo do mesmo livro anuncia que se o

---

<sup>595</sup> Cf. Lenz, *op. cit.*, p. 206, n. 2.

<sup>596</sup> O mesmo acontece com as elegias I 1 e I 2, ambas consideradas “proemiais”. Ver Lateiner, *op. cit.*, pp. 194-5.

<sup>597</sup> Cf. Reitzenstein (*apud* Lateiner, *op. cit.*, p. 195).

<sup>598</sup> “Mas, devido à beleza da terna menina muitas vezes louvada,/ela mesma se entrega ao vate como prêmio por seus versos”.

<sup>599</sup> Ver II 19, 2: “ao menos, vigie-a por mim, para que eu a deseje mais”.

*ingenium* (na poesia ou no amor) for desnecessário, não há desejo. E assim, II 19 emprega o conceito de amor como um veículo metafórico para a própria *Ars poetica* de Ovídio. As alusões a Calímaco, o tom didático, o estilo alexandrino e a função programática dão suporte a esta ideia. O amor e a poesia elegíaca necessitam de desafios, manipulações e surpresas para que, revitalizando-se, sempre despertem o interesse do poeta-amante.

Os *Amores* parecem explorar um tipo de relação em que a razão (*ars*) prevalece sobre o sentimento (*amor*): por isso a “subjetividade” do protagonista aparenta ser um traço de sua criatividade e não de seu caráter, como nos mostra Allen em seu artigo sobre a sinceridade dos elegíacos romanos.<sup>600</sup> Ovídio consegue inovar justamente por abordar lugares-comuns típicos do gênero de uma maneira nova, talvez nunca experimentada pelos predecessores (ou não experimentada da mesma forma, em tal extensão). Por isso, não consideramos, com Sullivan, que Nasão parodia ou critica os predecessores: nossa breve análise da elegia II 19 mostra que o poeta os explora, varia e expande. Seu sucesso, como elegíaco, não diz respeito à sinceridade, mas à capacidade de ajustar o estilo elegíaco a uma *personalidade* em particular, de acordo com o tema e situação de cada elegia. O epílogo do livro II não descarta o lamento frequente do poeta-amante: pelo contrário. Ovídio revela, através de suas *querimoniae*, a artimanha da combinação poesia/amor elegíaco e como conformar os preceitos do amar ao do poetar.

### III.4 Metapoesia em elegias não-programáticas

*“Tu loqueris, cum sis iam noto fabula libro  
et tua sit toto Cynthia lecta foro?”  
cui non his uerbis aspergat tempora sudor?  
aut pudor ingenuis aut retinendus amor.*

“Tu falas quando, devido ao famoso livro, já és a fábula da cidade  
e tua Cíntia é lida por todo o fórum?”

A quem o suor não embeberia as tēmporas com estas palavras  
ou de honesto pudor, ou para refrear seu amor?

Propércio II 24a, 1-4.

---

<sup>600</sup> Allen, A. W. Sincerity and the Roman elegists. In: *Classical philology*, vol. 45, n. 3, 1950, pp. 145-160.

Maria Wyke, no artigo “Written Women: Propertius' Scripta Puella”<sup>601</sup> acredita que, na obra de Propércio, conforme mecanismos poéticos para a produção do realismo são reduzidos, as referências à função de Cíntia no discurso literário aumentam. Assim, a capacidade da amada em capturar o amante inicia o primeiro livro de elegias propercianas, porém o segundo inicia-se com uma consideração sobre o papel da *puella* nas práticas compositivas do poeta. O eu-elegíaco, no segundo livro de Propércio, manifesta-se como poeta e amante e a *puella* elegíaca revela ser a amada e, ao mesmo tempo, o material narrativo da obra.<sup>602</sup> Inserido numa tradição literária que produz representações femininas (Catulo e sua Lésbia ou Galo e sua Licóride, por exemplo), Propércio descreve Cíntia de acordo com seus intentos poéticos e compositivos; sua *puella* não é uma mulher a ser “descoberta” através de pistas dadas pela literatura.

O interessante do trecho apresentado acima é o momento de tensão que ilustra: o eu-elegíaco parece hesitar entre ser poeta (ter um nome, um pudor, v. 4) ou ser um amante (alguém que expõe sua intimidade e gera bisbilhotices, v. 1). Essa tensão também alcança a personagem da *puella*: através da escrita, sua amada Cíntia (apresentada como uma mulher potencialmente real ao longo do *Monobiblos*) também se expõe em pleno coração da cidade para quem quiser ler. Uma solução que o poeta-amante encontra temporariamente (II 24<sup>a</sup>, 9-10): procurar as prostitutas, pois a má fama resulta menor.<sup>603</sup> No entanto, em pouco tempo o poeta-amante se dá conta de que sem Cíntia não há elegias, não há poeta nem amante.<sup>604</sup>

Conforme vimos em seções anteriores, a *puella* ovidiana nos *Amores* (algumas vezes identificada como Corina) também se confunde com a própria elegia: em III 1, poema programático que inicia o terceiro volume da obra, podemos perceber que a relação entre as duas entidades é clara: sem elegia, não há *puella*, pois a amada é um *constructum* elegíaco. E sem a *puella* não acontece o amor elegíaco que proporciona a matéria elegíaca. No entanto, em

---

<sup>601</sup> In: *The Journal of Roman Studies*, vol. 77, 1987, pp. 47-61.

<sup>602</sup> Na primeira e na última elegia do segundo livro, podemos ler declarações do poeta-amante sobre a capacidade da *puella* em “inspirar” a elegia. Em II 1, 11-2 a beleza de uma Cíntia adormecida fornece material para o poeta-amante elegíaco; em II 34, 93-4, após uma lista de célebres poetas e seus temas, lemos: *Cynthia uersu laudata Properti* (“Cíntia louvada em verso por Propércio”).

<sup>603</sup> *Quare ne tibi sit mirum me quaerere uilis:/ parcius infamant: num tibi causa leuis?* Em II 24b/c, vemos que o comportamento ganancioso e leviano da *puella*, do qual o poeta-amante não consegue se desvencilhar, também constitui um motivo de vergonha para o protagonista de Propércio.

<sup>604</sup> Prop. II 24c termina com o poeta-amante reconhecendo a ganância e a infidelidade da jovem, porém, prometendo-lhe servidão mesmo após a morte (vv. 47-52). O tom lamentoso e o conteúdo evocam uma elegia fúnebre.

*Am.* III 12, deparamo-nos com um momento de tensão semelhante àquele presente na elegia 24 do segundo livro de Propércio: o poeta-amante ovidiano, por causa da fama que a elegia trouxe, hesita em assumir-se como poeta-amante, nem sabe como lidar com a reputação de sua *scripta puella*. Vejamos.

*Quis fuit ille dies, quo tristia semper amanti  
omina non albae concinuistis aues?  
quodue putem sidus nostris occurrere fatis,  
quosue deos in me bella mouere querar?* 5  
*quae modo dicta mea est, quam coepi solus amare,  
cum multis uereor ne sit habenda mihi.  
fallimur, an nostris innotuit illa libellis?  
sic erit: ingenio prostitit illa meo.  
et merito: quid enim formae praeconia feci?  
uendibilis culpa facta puella mea est.* 10  
*me lenone placet, duce me perductus amator,  
ianua per nostras est adaperta manus.  
an prosint dubium, nocuerunt carmina certe:  
inuidiae nostris illa fuere bonis.* 15  
*cum Thebae, cum Troia foret, cum Caesaris acta,  
ingenium mouit sola Corinna meum.  
auersis utinam tetigissem carmina Muisis,  
Phoebus et inceptum destituisset opus!  
nec tamen ut testes mos est audire poetas:  
malueram uerbis pondus abesse meis.* 20  
*per nos Scylla patri caros furata capillos  
pube premit rabidos inguinibusque canes;  
nos pedibus pinnas dedimus, nos crinibus angues;  
uictor Abantiades alite fertur equo.* 25  
*idem per spatium Tityon porreximus ingens  
et tria uipereo fecimus ora cani;  
fecimus Enceladon iaculantem mille lacertis,  
ambiguae captos uirginis ore uiros.  
Aeolios Ithacis inclusimus utribus Euros;  
proditor in medio Tantalus amne sitit;* 30  
*de Niobe silicem, de uirgine fecimus ursam;  
concinit Odrysium Cecropis ales Ityn.  
Iuppiter aut in aues aut se transformat in aurum  
aut secat imposita uirgine taurus aquas.* 35  
*Protea quid referam Thebanaque semina, dentes,  
qui uomerent flammis ore, fuisse boues,  
flere genis electra tuas, auriga, sorores,  
quaeque rates fuerint, nunc maris esse deas,*

*auersumque diem mensis furialibus Atrei,  
duraque percussam saxa secuta lyram? 40  
exit in immensum fecunda licentia uatum,  
obligat historica nec sua uerba fide:  
et mea debuerat falso laudata uideri  
femina; credulitas nunc mihi uestra nocet.*

Qual foi o dia em que vós, aves impuras,  
cantastes tristes agouros a mim, amante tenaz?  
Que estrela devo crer que se opõe a meus fados,  
que deuses devo lamentar por moverem guerras contra mim?  
Temo que terei de dividir com muitos aquela que, há pouco, 5  
dizia-se minha, a quem eu comecei a amar sozinho.  
Engano-me ou ela se tornou célebre através de meus livrinhos?  
Assim será: ela se vendeu através de meu engenho.  
E mercidamente: pois, por que fiz propagandas de sua beleza?  
Por minha culpa, a menina se tornou mercadoria. 10  
Ela agrada sendo eu o rufião: comigo de guia, o amante é levado  
até o final: a porta é aberta por minhas mãos.  
É duvidoso que os versos tenham ajudado; sempre prejudicaram:  
eles trouxeram inveja às minhas venturas.  
Enquanto eu podia celebrar Tebas, Troia e as façanhas de César, 15  
apenas Corina inspirou meu engenho.  
Que as Musas fossem hostis aos versos que burilei  
e Febo tivesse abandonado minha obra iniciada!  
Entretanto, não é costume ouvir poetas como testemunhas:  
teria preferido que faltasse peso às minhas palavras. 20  
Por nós, Cila, que roubou de seu pai caras melenas,  
reprime raivosos cães em sua púbis e virilhas;  
nós demos asas aos pés, serpentes aos cabelos demos:  
o abantiades, vencedor, foi levado por cavalo alado.  
Da mesma forma, estendemos Tício pelo espaço imenso 25  
e criamos três faces para o cão viperino;  
criamos Encélado, que dispara com seus mil braços,  
e os heróis capturados pela voz da virgem biforme.  
Encerramos os eólios Euros nos odres de Ítaca,  
Tântalo, traidor, sente-se sedento no meio do rio; 30  
Níobe transformamos em rocha; a virgem, em ursa;  
a ave da Cecrópia canta o trácio Ítis.  
Júpiter se transforma ora em aves, ora em ouros,  
ou, feito touro, corta as águas levando a jovem na garupa.  
O que direi de Proteu e dos dentes, sementes dos tebanos; 35  
e dos que, sendo bois, vomitaram chamas pela boca;  
e de tuas irmãs, ó auriga, que verteram âmbar pelos olhos;  
e das que haviam sido barcas e que, agora, são deusas do mar;

e do dia adverso junto às exacerbadas mesas do Atreu  
e das duras rochas que seguiram a lira percutida?  
A fecunda licença dos vates se espraia pelo infinito  
e não compromete suas palavras com a fé da história:  
também minha mulher deveria parecer ter sido louvada  
sem fundamento; agora vossa credulidade me prejudica.

40

Da mesma forma que a série de elegias propercianas em II 24 se encerra, com um conteúdo sombrio, a elegia ovidiana se inicia. A primeira personagem com a qual temos contato é com o triste amante elegíaco; a figura do *amator* prevalece nos versos seguintes (vv. 5-6): a única mulher que ele começou a amar, sozinho, agora é cobiçada por muitos. O motivo: os livrinhos que o *poeta* escreveu trouxeram fama para a jovem e despertaram o interesse do público masculino (vv. 8-9).

Se, em Propércio, a cobiça e a infidelidade da jovem são criticadas, em III 12 é o próprio poeta-amante quem assume sua culpa pela atual situação: sua condição de poeta, por causa dos versos que fizeram propaganda da jovem, assemelha-se à de um rufião (vv. 8-11). Então, o *amator* sai de foco e a *persona* do poeta ganha destaque: os versos prejudicam pela inveja que são capazes de gerar (vv. 13-4). Se em I 15 a inveja acomete todos os poetas e os gêneros de poesia, neste contexto, é apenas a poesia elegíaca que traz danos ao poeta-amante: se, como poeta, Ovídio se dedicasse à épica, como amante, ele não seria um fracasso (v. 15). Entretanto, apenas Corina incita seu engenho (v. 16). Assim como o eu-elegíaco de Propércio, o poeta-amante de Ovídio não consegue abandonar a elegia e a *puella*, mesmo sofrendo os efeitos da inveja (como poeta) e da má reputação (como amante traído).

Num movimento típico das elegias dos *Amores*, o poeta amante volta-se para seu interlocutor na tentativa de convencê-lo de algo para, assim, reverter um certo quadro. Neste caso, o poeta-amante se volta para seu público e, se a beleza de Corina é impossível de ser ignorada ou desmentida (cf., por exemplo II 17, 1-12), tenta convencê-lo de que o discurso do poeta é diferente daquele do *amator*; aquele se compromete em contar histórias que não são, *necessariamente*, verdadeiras; este (ou qualquer amante sensato) jamais divulgaria suas venturas ou os dotes de sua amada para não despertar inveja e cobiça (vv. 19-20).

Seguindo este raciocínio, o poeta-amante elabora uma longa lista de mitos literatos, a fim de provar que a palavra do poeta não merece credibilidade (vv. 21-40). É este mesmo tema que encerra a elegia (vv. 41-44):

A fecunda licença dos vates se espraia pelo infinito  
e não compromete suas palavras com a fé da história:  
também minha mulher deveria parecer ter sido louvada  
sem fundamento; agora vossa credulidade me prejudica.

Nesta elegia, portanto, percebemos uma tensão entre as *personae* elegíacas, semelhante àquela presente nos versos propercianos citados. A princípio, o eu-elegíaco ovidiano tenta separar a “vida amorosa” da *persona* do amante da “vida poética” da *persona* do poeta. No entanto, essa separação, que enfatiza a falta de *fides* do discurso do poeta, é uma estratégia para não prejudicar o amante. Sendo assim, Ovídio demonstra dividir poeta e amante para que ambos prossigam juntos, sem sofrer os danos da inveja e da maledicência. Neste processo, a jovem pode ser entendida como a *materia* elegíaca do poeta (seus dotes não seriam dignos de credibilidade) ou como *puella* elegíaca do *amator* (a mulher cantada nos versos e por eles seduzida). Se a *persona* elegíaca de Propércio considera alternativas extraliterárias (a relação com prostitutas, por exemplo) para tentar fugir da aporia “relação elegíaca X matéria elegíaca”, o eu-elegíaco de Ovídio utiliza o próprio discurso poético (a licença poética dos vates) para tentar resolver a situação problemática junto ao público que lê as elegias de seu poeta e cobiça a *puella* de seu amante.

O eu-elegíaco de Propércio, em II 22a, assume um tom pesaroso ao comentar um episódio de promiscuidade causado por uma falha irracional de sua natureza (v. 15-5). O protagonista de Ovídio, em *Am.* II 4, professa seu desejo por todos os tipos de mulheres, denunciando sua promiscuidade em termos que evocam a elegia do predecessor (cf. *Am.* II 4, 2 e Prop. II 22a, 17, por exemplo). A *persona* de Propércio vê seu *uitium* como algo desastroso (v. 4), já a *persona* de Ovídio emprega um tom mais leve e jocoso: a lista de mulheres que atraem o poeta-amante, por exemplo, é um dos artifícios que nos impedem de ver a declaração do protagonista como um desabafo de uma alma atormentada.

A declaração do verso 11 de *Am. II 4 centum sunt causae cur ego semper amem* (“há cem motivos para que eu sempre ame”) evoca *Am. I 3 15: non mihi mille placent [...]* (“mil não me agradam [...]”). Também em I 3, no v. 20, lemos: *prouenient causa carmina digna sua* (“dignos serão os versos provenientes de sua causa”). Estabelecendo uma possível relação entre “amar” (*amem*) e “escrever versos elegíacos” (*digna carmina prouenient causa sua*), parece-nos que a elegia II 4 indica uma irônica conexão entre “fidelidade literária” professada e “imortalidade literária” de fato: uma leitura alusiva desses versos nos diz que as relações amorosas que proporcionam a composição da elegia (e, conseqüentemente, a imortalidade literária) não dependem de um único amor (i.e., de uma única *puella*). Ou, ainda, que a *puella*, que simboliza a própria elegia, não precisa possuir um único aspecto (ou estilo) para ser bela e agradar.

A partir do verso 17, uma sucessão de termos técnicos referentes ao gênero elegíaco, empregados para designar as mulheres elencadas, conduz a uma interpretação metaliterária:

*siue es docta, places raras dotata per artes;  
 siue rudis, placita es simplicitate tua.  
 est quae Callimachi prae nostris rustica dicat  
 carmina: cui placeo, protinus ipsa placet;* 20  
*est etiam quae me uatem et mea carmina culpet:  
 culpantis cupiam sustinuisse femur.  
 molliter incedit: motu capit; altera dura est:  
 at poterit tacto mollior esse uiro.*  
*huic, quia dulce canit flectitque facillima uocem,* 25  
*oscula cantanti rapta dedisse uelim;  
 haec querulas habili percurrit pollice chordas:  
 tam doctas quis non possit amare manus?  
 illa placet gestu numerosaque bracchia ducit  
 et tenerum molli torquet ab arte latus:* 30  
*ut taceam de me, qui causa tangor ab omni,  
 illic Hippolytum pone, Priapus erit.  
 tu, quia tam longa es, ueteres heroidas aequas  
 et potes in toto multa iacere toro;*  
*haec habilis breuitate sua est: corrumpor utraque;* 35  
*conueniunt uoto longa breuisque meo.  
 non est culta: subit, quid cultae accedere possit;  
 ornata est: dotes exhibet ipsa suas.  
 candida me capiet, capiet me flaua puella;  
 est etiam in fusco grata colore uenus.* 40

*seu pendent niuea pulli ceruice capilli,  
 Leda fuit nigra conspicienda coma;  
 seu flauent, placuit croceis Aurora capillis:  
 omnibus historiis se meus aptat amor.  
 me noua sollicitat, me tangit serior aetas: 45  
 haec melior specie, moribus illa placet.*

Se és douda, agradas-me porque possuis dotes exímios;  
 ou, se és rude, és agradável em tua simplicidade.  
 Há a que diz que, diante dos meus, os versos de Calímaco  
 são rústicos: aquela a quem agrado, agrada-me imediatamente; 20  
 há também a que critica meus versos e a mim, como vate:  
 desejaria sentir (sobre mim) o peso da coxa desse crítico.  
 Caminha suavemente: seu movimento me conquista; a outra é dura:  
 mas poderia tornar-se mais suave em contato com um homem.  
 Nesta, porque canta docemente e modula a voz com facilidade, 25  
 gostaria de ter dado furtivos beijos enquanto cantava;  
 esta, com hábil polegar, percute cordas lastimosas:  
 quem não é capaz de amar mãos tão doudas?  
 Aquela agrada pelos gestos e por mover braços em harmonia  
 e, com sutil destreza, revolve seu delicado quadril: 30  
 para que me cale sobre mim mesmo, pois me excito com todas,  
 coloca Hipólito ali e um Priapo terá.  
 Tu, por seres tão alta, igualas-te às priscas heroínas  
 e podes, por ser grande, ocupar todo o leito;  
 esta, por ser pequena, é hábil: sou seduzido por ambas; 35  
 a grande e a pequena convêm ao meu desejo.  
 Não é elegante: penso como poderia ser se elegante fosse;  
 é requintada: ela mesma sabe exibir seus dotes.  
 A de pele alva me conquistará, conquistar-me-á a de pele dourada;  
 Vênus também é gratificante na cor escura. 40  
 Pende pelo colo níveo escura cabeleira;  
 Leda foi admirada com suas negras melenas;  
 ou se for dourada; Aurora agradava com seus cabelos cróceos:  
 meu amor se adapta a todos os mitos.  
 A juventude me excita, a idade mais madura me afeta: 45  
 esta me agrada pela beleza, aquela pela experiência.

Até o momento, o poeta-amante ovidiano havia empregado a terceira pessoa do singular para falar dos tipos de mulheres que despertam seu desejo. Quando menciona a *docta puella*, personagem central de uma elegia que também é *docta*,<sup>605</sup> passa a empregar a segunda pessoa

<sup>605</sup> Em *Am.* III 9, 60-2, o poeta-amante ovidiano declara que Tibulo, após a morte, irá se juntar a outros poetas *docti* nos Elísios (Calvo, Catulo e Galo, poetas que também se dedicaram aos versos elegíacos). Em II 6, 61-2, o papagaio eloquente (que se assemelha ao próprio poeta-amante ovidiano) possui uma *ora docta loqui*.

do singular, como se estivesse dirigindo seu discurso à *puella* que, neste caso, personifica a própria elegia romana. Nesta situação, podemos imaginar um amante que fala com sua amada e um poeta que fala com seus poemas elegíacos. É interessante notar, no entanto, que mesmo a *puella rustica*, ou seja, aquela não versada no *cultus* elegíaco (como a *puella* de *Am.* I 8 a quem a *lena* ensina as regras do jogo amoroso elegíaco) desperta o interesse do amante. Se pensarmos a *puella* como um sinônimo para a elegia romana, podemos inferir que o poeta elegíaco ovidiano não despreza poesias cujo conteúdo não esteja limitado ao *cultus* elegíaco, ou seja, sua *ars* ou seu *ingenium* não se interessam somente pela elegia latina.

No dístico seguinte, podemos ver uma definição de *rusticus*, conforme a opinião de uma *puella*: os versos de Ovídio são capazes de fazer os versos de Calímaco parecerem grosseiros no mundo elegíaco dos *Amores*; se a *persona* de Ovídio agrada como poeta, conseqüentemente agrada como amante (v. 20). Aquela que critica o poeta e seus versos (v. 21) é porque ainda não teve experiências com o amante: de outro modo, amor e poesia elegíaca lhe agradariam (v. 22).

A mulher cujo ritmo ou movimento é suave é representada junto à mulher de movimento austero (vv. 23-4). Na verdade, Ovídio justapõe os adjetivos que caracterizam o hexâmetro (*durus*) e o pentâmetro (*mollis*), versos cuja combinação forma o dístico elegíaco, conhecido como *alternus uersus*. Cumpre notar que a *puella dura* pode ser transformada em *mollis* se mantiver contato com um homem (poeta ou amante?). De qualquer forma, a suposição desta mudança é feita justamente no pentâmetro, o “verso suave”: assim, vemos que o poeta-amante ovidiano é capaz de transformar a *dura puella* através de seus versos de amor. As mulheres dos vv. 25-30 têm suas habilidades descritas através de adjetivos que caracterizam a poesia e a habilidade poética: cantar docemente (*dulce*), com um voz *facilis*, por exemplo. As cordas que choram ao toque de douradas mãos aludem ao poetar próprio do gênero elegíaco (vv. 27-8), cujo estilo é douto (*doctus*) e cujo conteúdo é triste (*querula*). A jovem de *tenerum latus* que domina a *mollis ars* da dança, no v. 30, identifica-se com a própria estética elegíaca, que privilegia a erudição e o domínio da técnica.

Os exemplos mitológicos que o poeta-amante escolhe para representar a si mesmo diante desses diversos tipos de mulheres evocam o mundo da poesia elevada (épica e trágica) e da poesia erótica: Hipólito é o herói que sofre desgraças por ter rejeitado Vênus, enquanto Priapo é a entidade que melhor representa o desejo e a constante disposição à relação sexual.

Ovídio também contrapõe os adjetivos *longus* e *brevis*, nos vv. 33-6. As mulheres altas e baixas aludem, metaforicamente, ao dístico elegíaco e a sua alternância rítmica (hexâmetro+pentâmetro). Além disso, as mulheres altas evocam as antigas heroínas da epopeia; porém, isso não as impede de ocupar um leito elegíaco; a mulher pequena, por sua vez, seduz o eu-elegíaco pela sua habilidade. Apreendendo o duplo sentido desses termos que nos conduzem a uma interpretação metaliterária, percebemos que ambas as *puellae* (a “épica” e a “elegíaca”) convêm ao desejo do amante e do poeta.

Não é que todas essas jovem serão amantes do poeta (o que, também, não é impossível, dado o tom jocoso da obra); elas constituem, primeiramente, a *materia* em potencial para suas composições elegíacas. O compromisso e a dedicação exclusiva do poeta-amante não são para com a *puella* (ou *puellae*), mas para com o próprio gênero elegíaco. Dessa forma, se *puella* = elegia, ou melhor, *puella* = *materia* (cf. I 3, 19-20), Ovídio está nos revelando que, mesmo quando a matéria (*puella*) não é típica (mas *senior*, *seuera*, *rudis*, *rustica*), pode ser (re)tomada e trabalhada pela sua “poética elegíaca”. Ou seja, a sua forma de compor elegias eróticas pode “transformar” elementos de qualquer gênero em matéria elegíaca, enfim, em elegia latina. Nos vv. 37-8, o protagonista ovidiano diz sobre a *puella/materia*: “não é elegante: penso como poderia ser se elegante fosse;/ é requintada: ela mesma sabe exhibir seus dotes”. Se a matéria com a qual o poeta tem contato não é culta, ele imagina como torná-la adequada à elegia; se já é requintada, proporciona uma elegia que exhibe seus dotes por si mesma.

É também neste sentido (metapoético) que o poeta-amante declara, no v. 44: “meu amor se adapta a todos os mitos”. Portanto, se o poeta desejar, ele pode manipular matéria mitológica típica da epopeia ou da tragédia e adequá-la, convenientemente, a sua elegia.<sup>606</sup> Nestes versos, percebemos que a obra elegíaca de Ovídio se fundamenta em valores como a beleza (*species*) e em certas “experiências” ou “costumes” (*mores*), filtrados e apreciados na e pela própria

---

<sup>606</sup> No entanto, as personagens míticas escolhidas (Vênus, Leda e Aurora) são conhecidas pela suas qualidades de amantes: Vênus por ser a deusa do amor e por seu caso furtivo com Marte, Leda por seu caso com Júpiter metamorfoseado em cisne e Aurora por ter traído seu marido Títono. O v. 40 (“Vênus também é gratificante na cor escura”) é interessante porque antecipa uma situação central deste segundo livro, em II 7 e 8: o poeta-amante que nega ter traído sua *domina* com uma escrava, **a fusca Cipásside** (na verdade, ele não só traiu como dá a entender que traiu e coage a escrava, às escondidas, para dar continuidade à traição). Cf. II 7, 19-24 (o poeta-amante menciona que a escrava possui qualidades de uma típica *puella* elegíaca no v. 24: suas *doctae manus*).

tradição literária grega e romana.<sup>607</sup> É por isso que a personagem do poeta-amante pode declarar que seu amor (ou melhor, sua poética) é ambicioso. No entanto, o eu-elegíaco experimenta alguma (*quisquam*) de todas essas mulheres romanas. Em suma: a despeito da amplitude de sua capacidade poética, o poeta se dedica a um livro de elegias e o amante não deixa de ser, fundamentalmente, o elegíaco (aparentemente) devotado a uma única mulher.

A beleza que em *Am.* II 4 o poeta-amante considera como característica atraente em uma *puella* e em uma elegia é, em II 17, criticada: Corina, por causa de sua beleza, tornou-se arrogante e violenta (II 17, 7). A jovem, conhecendo o poder de sua beleza, domina o amante e o faz sofrer, tornando-o um cativo:

*dat facies animos: facie uiolenta Corinna est;  
me miserum! cur est tam bene nota sibi?  
scilicet a speculi sumuntur imagine fastus,  
nec nisi compositam se prius illa uidet. 10  
non, tibi si facies nimium dat et omina regni  
(o facies oculos nata tenere meos!),*

A beleza traz arrogância: por causa de sua beleza, Corina se torna violenta  
ai de mim, infeliz! por que ela se conhece tão bem?  
Sem dúvida, o orgulho pela imagem se assume diante do espelho:  
ela não se contempla sem ornar-se antes. 10  
Se a beleza te proporciona excesso de poder sobre tudo  
(oh, beleza criada para cativar meus olhos!),

Notemos que a condição de poeta-amante elegíaco é possível apenas porque a jovem, através de sua beleza, torna-o um infeliz (*me miserum!*) e o aprisiona numa situação semelhante àquela em que encontramos o eu-elegíaco properciano em I 1, 1-2: a beleza proporciona poder sobre tudo e sobre todos: foi “criada” para capturar os olhos do poeta-amante. Se a *puella* dotada de beleza domina o amante, a matéria elegíaca e sua beleza apropriada (*composita*, v. 10) cativam o poeta. E, assim, o poeta-amante dá continuidade à relação com Corina e aos *Amores*.

---

<sup>607</sup> Na *Arte de Amar* III 553-76, podemos ler uma comparação entre *nouus amans* e o *uetus amans*, que se distingue do primeiro por saber *sensim et sapienter amare*. Nesta elegia, a interpretação metapoética nos leva a crer na existência de uma “Arte Poética” da elegia dos *Amores*: o poeta elegíaco sábio é aquele que sabe balancear a material nova (a própria) com a material antiga (dos predecessores) e que é capaz de dosar *species* e *mores* de forma conveniente.

E então Ovídio dá início a uma série de versos que nos conduzem a uma interpretação metapoética: nos versos seguintes, especulações sobre o estilo e a forma do gênero elegíaco se misturam a exemplos mitológicos (13 e ss.)

*collatum idcirco tibi me contemnere debes:  
aptari magnis inferiora licet.  
traditur et nymphe mortalis amore Calypso 15  
capta recusantem detinuisse uirum.  
creditur aequoream Pthio Nereida regi,  
Egeriam iusto concubuisse Numae.  
Vulcani Venus est, quamuis incude relicta  
turpiter obliquo claudicet ille pede. 20  
carminis hoc ipsum genus impar, sed tamen apte  
iungitur herous cum breuiore modo.  
tu quoque me, mea lux, in quaslibet accipe leges;  
te deceat medio iura dedisse foro.  
non tibi crimen ero, nec quo laetere remoto; 25  
non erit hic nobis infitiandus amor.  
sunt mihi pro magno felicia carmina censu,  
et multae per me nomen habere uolunt.  
noui aliquam, quae se circumferat esse Corinnam;  
ut fiat, quid non illa dedisse uelit? 30  
sed neque diuersi ripa labuntur eadem  
frigidus Eurotas populiferque Padus,  
nec nisi tu nostris cantabitur ulla libellis:  
ingenio causas tu dabis una meo.*

não deves, por isso, desprezar-me, comparando-me a ti:  
é lícito que o menor se ajuste ao maior.  
Conta-se que a ninfa Calipso, capturada pelo amor 15  
de um mortal, deteve o varão que recuava;  
acredita-se que a nereida marinha com o rei da Ftía  
uniu-se e Egéria com o justo Numa.  
Vênus pertence a Vulcano, embora ele, ao deixar  
a incude, manque feiamente de um pé. 20  
Também este gênero de poesia é desigual; contudo, o metro  
heroico se une adequadamente à forma mais breve.  
Tu também, minha luz, recebe-me quaisquer que sejam as tuas leis;  
que te convenha dar-me direitos em pleno fórum.  
Não te culparei, nem te alegrarei por estar longe; 25  
este amor não deverá ser renegado por nós.  
Versos afortunados contam como minha maior riqueza  
e muitas querem ter fama através de mim.

Conheço uma que circula por aí dizendo ser Corina;  
 o que não me daria para nela se transformar? 30  
 Mas o gélido Eurota e o Pó, ladeado de álamos,  
 são diversos e não fluem pelas mesmas margens;  
 assim, mulher alguma, exceto tu, será cantada em nossos livros:  
 somente tu darás motivos ao meu estro.

A beleza de Corina não lhe confere o direito de desprezar o amante: é justo que o maior (a *puella*, no caso) se adeque ao menor (o poeta-amante). Este é outro momento em que Ovídio parece confundir as *personae* do poeta e do amante, deixando ambos submissos: o poeta à elegia e o amante à *puella*. Em outras palavras: não vemos o amante submisso à *puella* e o poeta manipulando e controlando os dísticos elegíacos (o “verso maior” junto ao “verso menor”), como podemos ver em II 1, por exemplo. Porém, podemos interpretar, ainda, que a beleza *uiolenta* de Corina/Elegia alude à épica iniciada de *Am.* I 1, 1-2 e à tragédia almejada de III 1, 11: neste sentido, a matéria de tons elevados não deve desprezar as habilidades do poeta: através de sua arte poética, o maior (os temas comuns na poesia elevada) é capaz de se ajustar ao menor (a elegia de temas eróticos).

Os exemplos que seguem, típicos da poesia elevada, nos dão prova dessa habilidade do poeta Nasão (vv. 15-8): Calipso, embora tenha sido feita presa do amor, foi capaz de deter Ulisses; Peleu uniu-se a Tétis e foi essa união que gerou Aquiles; o lendário rei Numa teve em Egéria uma amante e uma conselheira. A bela Vênus é esposa do habilidoso Vulcano; no entanto, distante da bigorna onde forja suas armas, o deus é apenas um ser feio e manco.<sup>608</sup> Este último exemplo estabelece Corina como uma *diuina puella*, comparando-a à própria deusa do amor (que, por sua vez, incita a elegia amorosa); o poeta-amante também se assemelha a um deus habilidoso: porém, sem compor os versos elegíacos que são suas armas (cf. II 1, 21: *resumpsi elegos, mea tela*), o eu-elegíaco se torna um fraco (*claudicet*). Nesta interpretação, portanto, Ovídio brinca com os sentidos do verbo *claudo/claudico*: em relação ao poeta-amante, o afastamento da *puella* e da composição elegíaca causa o enfraquecimento, pois ele fica destituído de suas armas – os dísticos elegíacos – capazes de conquistar a jovem e de trazer a fama poética imortal.

<sup>608</sup> Na *Ars* II 567 e ss., Ovídio nos conta que a deusa ridicularizava o pé de Vulcano e, para divertir seu amante (Marte), imitava o marido mancando.

Em relação a Vulcano, o verbo *claudico* é empregado para descrever uma condição física: o deus é manco. Essa imagem, por sua vez, leva-nos a pensar no formato do próprio dístico. Em III 1, 7-8, presenciamos a chegada de uma Elegia com um pé mais longo que outro. Como seu “defeito” faz alusão à forma do dístico, não é estranho imaginarmos uma Elegia que manca. *Am.* II 17, 21-22 confirmam esta interpretação: “Também este gênero de poesia é desigual; contudo, o metro/ heroico se une adequadamente à forma mais breve.”<sup>609</sup>

O *hoc* (que acompanha *ipsum genus carminis impar*) e seu forte significado anafórico retoma a ideia de um Vulcano habilidoso e claudicante, que se identifica com a *persona* do poeta-amante e suas elegias. Assim como Vênus, deusa do amor, uniu-se a Vulcano, deus da guerra, o hexâmetro se une ao pentâmetro de forma adequada para formar o dístico que possibilita a elegia romana. Da mesma forma, a *puella* deve se unir ao poeta-amante (vv. 23-4): “Tu também, minha luz, recebe-me quaisquer que sejam as tuas leis;/ que te convenha dar-me direitos em pleno fórum.” As leis de Corina são, portanto, as próprias leis do gênero elegíaco (uma *domina* bela que captura e subjuga um amante infeliz, incapaz de abandonar a relação e a poesia elegíaca).<sup>610</sup>

Como vimos em II 4, qualquer mulher poderia fornecer a matéria elegíaca; de fato, há mulheres que, ambicionando a fama que os versos elegíacos proporcionam, desejam ser Corina. Todavia, “mulher alguma, exceto tu, será cantada em nossos livros:/ somente tu darás motivos ao meu estro.” Em suma: neste poema, Corina e Elegia são duas entidades intrínsecas; uma não existe sem a outra, assim como o poeta não existe sem o amante no universo elegíaco.

Em II 6, uma elegia fúnebre em louvor a um papagaio, o poeta-amante utiliza os dotes do animal para identificar seu estilo e suas habilidades poéticas (vv. 17 e ss.):

*quid tamen ista fides, quid rari forma coloris,  
quid uox mutandis ingeniosa sonis,  
quid iuuat, ut datus es, nostrae placuisse puellae?  
infelix auium gloria nempe iaces.*

20

<sup>609</sup> Para *genus* no sentido de gênero literário, ver *Tristes* II 381. O dístico é designado como “desigual” em *Am.* I 1, 3; *Tristes* III 1, 11 e *Pônticas* III 4, 85-6.

<sup>610</sup> Para as leis do poeta-amante elegíaco, cf. Prop. III 20, 16; para as leis da *puella*, ver Prop. IV 8, 73-80.

Entretanto, para que tal lealdade, para que beleza de raras cores,  
para que voz hábil em pronunciar sons diversos, para que serve,  
ter agradado à nossa menina assim que lhe foste dado?  
Pois tu, glorioso entre as aves, jazes infeliz. 20

Assim como o típico poeta-amante, o papagaio era leal à *puella*, a quem fora dado como presente; sua beleza era notável como a da própria elegia (que muitas vezes, representa o amor e o próprio poeta, como em *Am.* II 15, por exemplo); sua voz era hábil e se diversificava. O animal agradava à jovem por tudo isso; no entanto, a morte colocou-lhe numa posição de *infelix*. Como sabemos da habilidade da ave em imitar, supomos que a dicção nobre do papagaio foi aprendida com o próprio poeta. Dessa forma, Ovídio brinca com mais uma convenção elegíaca: o adeus dado à jovem amada, em certo momento da obra (v. 48) não é apenas um tema revisitado (Catulo II), é um *lusus* discursivo típico da poética ovidiana.

O paraíso para o qual irá o finado papagaio também contém elementos metapoéticos: é interessante notar a descrição que o próprio Tibulo faz do Elísio para o qual irá após a morte, um paraíso próprio para os amantes (*dulce sonant tenui gutture carmen aues* I 3, 60). Ou seja: é um lugar tipicamente elegíaco (*dulce, tenui, carmen sonant*) e possui pássaros (*aues*). Os Elísios de Ovídio, em II 6 (e III 9) são capazes de evocar essa cena num leitor consciente do trecho tibuliano. Cahoon<sup>611</sup> acredita que Ovídio opõe a elegia II 6 à III 9 como faz nos dípticos de mesmo tema: o papagaio possui *fides* e *pietas*; já a *persona* do poeta-amante tibuliano, em III 9, possui *nequitia* (vv. 53-8). Por isso, a ave é recebida, no paraíso, por outras aves pias e Tibulo, por outros poetas que cantaram o amor. Para Boyd,<sup>612</sup> o papagaio e o poeta-amante tibuliano se assemelham em um aspecto: ambos não mereceram o Elísio por heroísmo, mas porque ambos eram doutos e pios no discurso (entenda-se: elegíaco/amoroso). Da mesma forma, Ovídio também merecerá o Elísio.

Se o *psittacus* de Corina alude ao próprio poeta-amante ovidiano, então, ao contrário do que geralmente a crítica acredita, também a *persona* de Ovídio discorreu sobre sua própria morte, mas de maneira sutil e alusiva.<sup>613</sup> A semelhança entre papagaio e poeta fica evidente no dístico final: o tamanho do túmulo remete ao conceito de *lépton* característico da poesia

<sup>611</sup> Cf. Cahoon, 1984, p. 83.

<sup>612</sup> *Op. cit.*, p. 205.

<sup>613</sup> Sobre poemas em que elegíacos imaginam a própria morte, cf. Tib. I 3 e Prop. I 17.

alexandrina (e, ao mesmo tempo, aos epitáfios helenísticos dedicados a animais): disso, podemos inferir que o papagaio alude ao poeta e à poética alexandrina. O animal foi eloquente em vida e o é mesmo na morte (notar os verbos em primeira pessoa). O epitáfio é uma forma que ocorre nos elegíacos antecedentes (Prop. II 13b, 35-6 e Tib. I 3, 55-6). O discurso final do *psittacus* envolve, portanto, o clichê e o novo (*colligor+placuisse*): o *Thesaurus* indica que *colligere*, no sentido de *ratiocinatione percipere*, é um verbo aplicado em uma construção *nominativus cum infinitivo* apenas nesta ocasião (*ThLL* vol. 3, col. 1617, 10-11 e col. 1618, 23-4; s. v. *colligo*), para expressar a devoção eterna à *puella* elegíaca. Enfim, o papagaio de Corina mostra-se como um típico amante elegíaco, um poeta seguidor dos preceitos estéticos alexandrinos.<sup>614</sup>

O tema da morte do pássaro de estimação sugere, também, filiação à estética neotérica (evoca o *passer* de Lésbia, no poema III de Catulo). Numa leitura intertextual, apreendemos um sentido interessante: o *psittacus* de Corina é atípico, no que diz respeito a sua “fama cívica”; seu pássaro prefere o privado ao público e a *puella* ao César.<sup>615</sup> Tal interpretação permitiria uma identificação completa da ave com o poeta-amante elegíaco. Guy Lee,<sup>616</sup> vê um jogo de palavras curioso no emprego do termo *ave*: na forma como vem apresentado, pode referir-se ao ablativo de *avis* ou pode ser entendido, pelo leitor, como a saudação latina *AVE*. Em outras palavras, o *psittacus* de Corina pode ser uma ave fora do comum, que aprendeu a construir discursos eloquentes, *ou* pode ser um simples papagaio, que aprendeu apenas a dizer “adeus, Corina” (*ou*, ainda, podemos apreender apenas o sentido de *plus ave*; ou seja: além do *doctus loqui*, o papagaio ainda sabe saudar, como qualquer outra ave de sua espécie). Cumpre notar que as únicas palavras proferidas pelo pássaro, além daquelas contidas no dístico final, são *Corinna*

---

<sup>614</sup> Vale notar, ainda, que *Am.* II 6, 21-2: *tu poteris fragiles pinnis hebetare zmaragdus/ tincta gerens rubro Punica rostra croco* (“Podias, com tuas frágeis penas, ofuscar as esmeraldas/ tinhas um bico púnico, tinto como o rubro açafreão”) evoca a descrição de um Cupido triunfante em *Am.* I 2, 41-2: *tu pinnas gemma, gemma variante capillos/ ibis in auratis aureus ipse rotis* (“Tu, enfeitado nas asas com gemas, com gemas nos cabelos enfeitado, / tu mesmo, áureo, sobre áureas rodas irás”). A alusão indica certa semelhança entre a ave (que, por sua vez, evoca o próprio poeta-amante) e Cupido, simbolizando uma relação de sentidos com a poesia amorosa. No entanto, é interessante notar que, em Cupido, as asas estão enfeitadas com gemas; no papagaio, as penas eram, em si, mais belas que as pedras preciosas. Levando em consideração a relação *psittacus* = *corpus* do poeta-amante = *corpus* de elegias, podemos entender que a beleza do *corpus* do *amator* e de sua poesia, dentro da elegia erótica dos *Amores*, é superior àquela de Cupido.

<sup>615</sup> No entanto, devemos pensar que a anedota de Plínio (*Hist. Nat.* X 117) diz respeito a uma época onde havia a figura consolidada de um imperador.

<sup>616</sup> 2000, p. 189.

*uale*, no v. 48. É também através do discurso elegíaco que podemos diferenciar o animal e o poeta-amante: aquele conseguiu despedir-se da jovem, este, não consegue abandoná-la mesmo quando a *puella* não é o tema principal de sua elegia (como acontece neste caso).

Na terceira elegia do terceiro livro, o poeta-amante começa a demonstrar descontentamento com a jovem por causa de suas infidelidades. O eu-elegíaco comenta, num tom de desabafo, que os perjúrios da *puella* não são punidos, o que a incentiva a prosseguir perjurando. Nos vv. 7-8, podemos ler: “seu pé era pequeno: forma minúscula tem;/ era alta e formosa: alta e formosa permanece”.<sup>617</sup> Numa interpretação metaliterária, *pes exiguus* pode fazer referência ao pentâmetro do dístico e, por extensão, ao próprio o gênero elegíaco;<sup>618</sup> os adjetivos *longa* e *decens* nos remetem ao hexâmetro do dístico e, conseqüentemente, à elegia latina.<sup>619</sup> Assim, podemos interpretar que a *puella* e a elegia constituem uma única entidade: o amante, a despeito das traições, ainda considera a jovem atraente e, por isso, não consegue deixá-la;<sup>620</sup> o poeta, por causa da forma e do conteúdo do gênero, também não consegue abandonar a elegia.<sup>621</sup>

Interessante notar a imagem paradoxal que o dístico proporciona: o *pes erat exiguus*, no início do hexâmetro, sobrepõe-se ao *longa decensque fui*, no início do pentâmetro. Ou seja: o hexâmetro, verso “longo”, discorre (indiretamente) sobre o pentâmetro e o pentâmetro, verso “pequeno”, discorre (também indiretamente) sobre o hexâmetro. Podemos supor, assim, que

<sup>617</sup> *Pes erat exiguus: pedis est artissima forma/ longa decensque fuit: longa decensque manet.*

<sup>618</sup> Em *Am.* I 6, 3 (*quod precor exiguum est*) também permite uma interpretação metaliterária: o poeta-amante pede ao guardião uma pequena abertura na porta para dar passagem ao seu *corpus*. Esse *corpus*, “pequeno”, faz alusão à própria elegia ovidiana. Em *Am.* II 6, 61, a lápide que encerra o *corpus* do papagaio também é *exiguus*; conforme vimos, a elegia contém diversas referências à poética alexandrina, além de sugerir uma comparação entre o poeta e o papagaio. Em *Am.* III 1, 40, a Elegia diz à Tragédia que toda sua majestade não é adequada às suas *exiguas fores*. Também na elegia III 1 (v. 67), o poeta-amante pede um *tempus exiguum* para poder terminar sua obra elegíaca; ou seja: podemos entender que também seu labor poético será “pequeno” e não tão extenso, como pede uma epopeia.

<sup>619</sup> Em *Am.* II 5, 44, podemos ler, sobre a *puella*/Elegia: *maesta erat in uultu: maesta decenter erat* (“havia tristeza em seu rosto: era uma tristeza que lhe caía bem”).

<sup>620</sup> Nem mesmo os deuses são capazes de castigar uma bela jovem, pois *formaque numen habet* (“a beleza tem poder divino”, v. 12). Vemos, portanto, que o tema da elegia II 17 é retomado em outro contexto, que já sinaliza o desgaste da relação e a falta de motivação para compor elegias. É o que nos permite interpretar o final de *Am.* III 3, que termina com o seguinte pedido: *tu tamen illorum moderatius utere dono./ aut oculis certe parce, puella, meis* (“tu, entretanto, usa o dom divino com mais moderação, ou, ao menos, menina, poupa meus olhos”). Vale lembrar que em II 17, 13, o poeta-amante celebrou o poder deste dom divino: “oh, beleza criada para cativar meus olhos!”.

<sup>621</sup> Para Olstein, *op. cit.*, p. 103 e ss., o mito de Baco é notável porque retrata o pai dos deuses (a quem o poeta-amante ovidiano geralmente se compara) como amante (de Sêmele) e como o “criador” de Baco, deus que em muitas situações causa o *furor* que incita a composição de poemas eróticos. Após esse *exemplum* a *persona* ovidiana parece tomar consciência da situação (se até os deuses perdoam as *puellae*, por que ele não perdoaria?) e aceita a condição de *poeta amator infelix*.

mesmo numa “inadequação” o dístico (e a elegia) é *decens*, assim como a *puella*, perjura, ainda continua bela e atraente.

Na elegia III 6, que contém uma apóstrofe a um rio, podemos encontrar diversos elementos que nos sugerem a existência de uma “poética” da obra, ou seja, alguns elementos nos mostram que, enquanto o *amator* narra situações que impedem ou propiciam seu relacionamento amoroso, o *poeta* nos fala de seu estilo, de suas filiações genéricas, enfim, de como cria sua poesia. Já nos versos iniciais, Nasão se apropria de uma imagem que evoca o estilo de Calímaco

*paruus eras, memini, nec te transire refugi,* 5  
*summaque uix talos contigit unda meos;*  
*nunc ruis appposito niuibus de monte solutis*  
*et turpi crassas gurgite uoluis aquas.*

Eras pequeno, recordo-me, e não me recusei a atravessar-te: 5  
tua maior vaga mal tocou meus tornozelos.  
Agora, com a neve derretida, precipitas-te monte abaixo  
e revolves águas lamacentas em voragens imundas.

A imagem da torrente pode ser encontrada em Calímaco, *Hymn 2*, 108-9 e *Epig.* 28, 3-4 e simboliza a verborragia poética, ou seja, a poesia longa, mas sem refinamento. Assim, o rio desta elegia ovidiana personifica a poesia ruim, através da alusão a esses conceitos de Calímaco. É intrigante notar que a elegia, como o rio representado (aqui e no predecessor), é extensa; assim, somos levados a pensar que o “grande rio” = “elegia longa e ruim”? Na verdade, a elegia de Ovídio tenta nos convencer de que o rio não é, de fato, “bom”: mesmo após uma longa e erudita narração mitológica, pedidos e ameaças, o rio não favorece o encontro dos amantes.

A elegia exhibe várias formas e estilos em seu curso. Conforme se desenrola, segue (com certa licença poética) formas da *oratio*: *exordium* (1-4), *captatio* (5-18), reafirmação do *exordium*, *propositio* (23-4), *narratio/hortatio* (25-84). A *peroratio* é abandonada quando o amante percebe que seu discurso não surte efeito, ou seja, é incapaz de persuadir o interlocutor. Disso, inferimos que apenas um bom poema de amor conseguiria persuadir e conquistar a jovem, a interlocutora mais usual do poeta-amante: poemas longos e enfadonhos como o próprio rio mantêm a jovem afastada.

Na narrativa mitológica, sobre romances entre rios e heroínas (vv. 25-82), empregada para comover o rio a fim de facilitar a passagem do poeta-amante, podemos perceber que o “rio interlocutor” assume as características de um poeta elegíaco quando se apaixona (III 6, 25-6): *Inachus in Melie Bithynide pallidus isse/ dicitur et gelidis incaluisse uadis* (“dizem que Ínaco, por causa de Mélia, da Bitínia,/ fluiu pálido e se abrasou em meio às vagas geladas”). Em *Am.* II 7, 9-10, Ovídio nos relata que a palidez é típica nos enamorados; já sobre o ardor provocado pelo amor, temos relatos em *Am.* I 1, 26 e I 2, 9.

É interessante notar, nesta narrativa, as variações do *status* da *puella* elegíaca: no v. 47, o rio Anieno se apaixona por uma Ília de *cultus* descuidado (“Ília te agradou, embora estivesse com aparência horrível”). Conforme acabamos de ver (II 17 e III 3), a beleza da jovem, um *cultus* adequado/apropriado, exerce grande poder sobre o poeta-amante e até mesmo sobre os deuses.<sup>622</sup> Podemos interpretar, também, que o *pathos* de Ília, nesta narrativa, assemelha-se bastante àquele do *amator* elegíaco que sofre por amor: assim como nas *Heroidas*, o ego elegíaco assume a voz de uma mulher que toma para si as funções elegíacas do poeta-amante.

Enfim, em nossa leitura de *Am.* III 6, percebemos que Ovídio utiliza e varia elementos típicos do gênero elegíaco (o tema da “porta fechada” e do “amante rejeitado”, por exemplo) para elaborar sua poética, herdeira dos alexandrinos. Dessa forma, o poeta desenvolve uma história típica de amor entre *amator* e *puella*, dificultada por um obstáculo, enquanto engendra os preceitos poéticos de sua elegia que, de certa maneira, adota algumas formas retóricas.

Em *Am.* III 7, encontramos mais um momento em que poeta e amante se sentem desinteressados pela *puella*/elegia (vv. 1-4):

*At non formosa est, at non bene culta puella,  
at, puto, non uotis saepe petita meis.  
hanc tamen in nullos tenui male languidus usus,  
sed iacui pigro crimen onusque toro*

Mas não é formosa nem muito elegante a menina,  
creio, nem muitas vezes a pedi em meus votos.  
Contudo eu, lânguido, mal abracei-a, em vão,  
e abandonei-me, impotente e pesado, sobre o leito indolente.

---

<sup>622</sup> Cf. Keith, 1994, p. 39.

Segundo Keith,<sup>623</sup> a *puella* é descrita através de um vocabulário “técnico”, cujos termos servem para definir a própria poética ou estética elegíaca (*culta puella*, por exemplo).<sup>624</sup> Como parte do programa do terceiro livro (afastamento do gênero), a jovem não consegue mais excitar o amante e, conseqüentemente, incitar o poeta a compor versos elegíacos. Na verdade, se estabelecermos uma equivalência entre *puella* e Elegia, o gênero não mais encanta/inspira o poeta ovidiano que, aos poucos vai deixando de ser o típico *amator* elegíaco conforme a obra se aproxima do fim. Para o autor, a impotência do amante simboliza, de certa forma, o enfraquecimento do estilo até então empregado pelo poeta. O adjetivo *iners*, por exemplo (v. 15), indica ruptura com a composição elegíaca, pois *ars* é um critério de maior importância quando se define o estilo refinado da elegia. Mesmo o tema da “disposição juvenil para o amor” (vv. 17-8) pode ser interpretado em chave metaliterária: Ovídio explora a ambiguidade de *numerus*, que pode significar medida poética, “metro”. A “medida” apropriada para a juventude é a alternância típica da elegia (cf. *Am.* I 1, 17-8).<sup>625</sup> Na elegia III 7, portanto, Ovídio leva aos limites a metáfora que descreve o texto elegíaco como o *corpus* sexualmente dinâmico (ou disfuncional) do poeta-amante.

Esse afastamento da elegia ou ruptura da relação amorosa fica mais evidente em *Am.* III 11, poema que analisamos durante este estudo. Sua feição metapoética está, sobretudo, nas diversas alusões que o poeta-amante faz a vários momentos da obra, conforme já demonstramos: a relação (os amores) se identifica com as elegias da obra (os *Amores*). O descontentamento do *amator* em III 14, penúltima elegia da obra, é inegável: a beleza (v. 1-2), antes um dom louvado, faz com que a jovem o traia constante e abertamente e o transforme em um infeliz, sem oportunidade de amar ou escrever elegias (vv. 35-40); a fama literária que antes o poeta desejava para ambos (I 3, por exemplo), trouxe má reputação para o poeta (em III 12) e para o amante (em III 14, 6); quem agora conta suas proezas em público é a própria *puella* (v. 7-8). As *nequitiae* anunciadas pelo poeta-amante no início do livro II agora devem ser caladas, sobretudo porque dizem respeito à *puella* (v. 17). Parece-nos, portanto, que a própria *puella* passa a assumir determinadas funções que, ao longo do livro, o poeta-amante havia desejado

---

<sup>623</sup> Ver 1994, pp. 27-40.

<sup>624</sup> No v. 10 a jovem é descrita como “lasciva” e no v. 11, o *amator* comenta sobre suas blandícias e seu discurso típico, excitante. No entanto, as qualidades da *puella*/elegia não mais surtem efeito sobre o amante/poeta.

<sup>625</sup> Ver também: Prop. II 10.7-8 e *Am.* III 27-28.

para si, através de sua obra ou mesmo de sua relação. Com isso, transparece seu desejo de abrir mão de seu amor e de suas elegias (vv. 47-50):

*prona tibi uinci cupientem uincere palma est,  
sit modo 'non feci' dicere lingua memor:  
cum tibi contingat uerbis superare duobus,  
etsi non causa, iudice uince tuo.*

Para ti, o triunfo é fácil: vencer o que deseja ser vencido,  
desde que tua língua sempre se recorde de dizer “nada fiz”.  
A ti cabe triunfar através dessas duas palavras:  
se não por tua causa, vence devido ao teu juiz.

O abandono da *puella* e da elegia ocorre, de fato, no último poema do livro, conforme vimos no início deste capítulo. O poeta deixa de lado o *amator* que foi protagonista ao longo da obra e promete empenhar-se em outros gêneros de poesia.

Ao longo deste capítulo vimos, portanto, que Ovídio emprega temas e tópicos típicos do gênero elegíaco romano para desenvolver uma espécie de poética de sua obra elegíaca, a qual, como já demonstramos, constitui-se num influxo de matérias oriundas de diversos gêneros e autores. Nos poemas programáticos, que iniciam e encerram cada um dos três livros, podemos encontrar personagens típicas do gênero e temas comuns como o amor, porém, a discussão poética (ou a “crítica literária”) é mais evidente, sobretudo porque a *persona* do poeta-amante jamais menospreza a “habilidade poética” que afirma possuir: a composição elegíaca se torna obrigatória por causa do “Outro” (a intervenção de Cupido em I 1 ou a conquista da *domina* em II 1 ou II 18), e não porque o poeta seja incapaz de se dedicar à poesia elevada. Pelo contrário: nesses poemas programáticos, o poeta-amante ovidiano sempre nos dá testemunhos de suas empreitadas poéticas, que resultam sempre frustradas pela ação alheia.

Nos poemas programáticos, e em algumas elegias ao longo da obra, vimos que a *puella* se identifica com a própria elegia. Dessa relação, surge a equivalência: fazer amor(es) = escrever *Amores*; em outras ocasiões, o poeta-amante identifica o seu corpo com o seu *corpus* de elegias e disso podemos inferir que o talento do amante é semelhante ao talento do poeta. Enfim, ao longo da obra, Ovídio nos dá várias indicações que de uma interpretação metaliterária ou metapoética é possível (e mesmo encorajada): é possível falar de *nugae* e de amor e, ao mesmo

tempo, falar sobre as técnicas e o estilo ou o gênero da própria poesia, conforme fizeram grandes nomes como Calímaco, Catulo ou Virgílio.

Demonstramos que a elegia ovidiana, nos *Amores*, constitui-se de um constante influxo de matérias épica, trágica, iâmbica, cômica. Esse fenômeno, junto à prática de uma poesia metaliterária, indica-nos que, para Ovídio, a elegia romana, a despeito de seus temas aparentemente banais, deveria gozar de tanto prestígio quanto a poesia elevada de autores que ele cita e aprecia ao longo de sua obra. No entanto, o deleite das *nugae* também não é desconsiderado: a forma como Ovídio elabora suas elegias permite o acesso a uma poesia leve e jocosa, capaz de suscitar o amor e, ao mesmo tempo, fornece indicações sobre seu estilo e suas técnicas da composição poética. Em Propércio ou em Tibulo, a confluência genérica e a metapoesia não estão ausentes. Entretanto, nos *Amores*, Ovídio brinca com os limites dos gêneros e nos revela, abertamente, o que seu protagonista, um poeta-amante, pensa sobre o amor (ou amores, pois não é “fiel” – a uma única mulher e exclusivamente à elegia – como as *personae* elegíacas dos antecessores) e sobre a poesia elegíaca que nele se baseia.

## Conclusão

Em nosso mestrado, quando traduzimos e comentamos o livros I dos *Amores*, observamos a presença de determinados elementos épicos na elegia ovidiana. Tais elementos, referentes ao mundo da epopeia (sobretudo homérica e virgiliana), penetravam no gênero romano, de forma mais recorrente, por meio de figuras (ou metáforas) como a milícia do amor (*militia amoris*) ou em exemplos mitológicos que estabeleciam heróis e situações típicas da poesia elevada como termo de comparação para o eu-elegíaco ou alguma *persona* poética da trama elegíaca.

Nesta pesquisa de doutorado, ao traduzir os demais livros dos *Amores*, percebemos a presença de outros gêneros na obra, através de alusões de forma e conteúdo a predecessores que, não raro, faziam parte de um *thesaurus* poético e retórico para a tradição literata grega e romana. Essa confluência de *materiae*, ou *poikilia* - se já quisermos estabelecer certa hereditariedade com a poética alexandrina - mostra-se presente em toda a poesia antiga, na elegia romana e, de maneira patente, na elegia de estreia de Ovídio. Também confirmamos a ideia anterior, de que elementos de outros gêneros são filtrados, na obra, através de tópicos, figuras e fórmulas que são comuns no gênero da elegia erótica do período augustano.

Um exemplo breve e evidente está na tópica da *recusatio*: através dela, o poeta elegíaco mostra sua filiação à estética alexandrina e, com isso, é capaz de atribuir, ao seu eu-elegíaco, um estilo de vida concernente a um estilo de poesia: amar e escrever elegias eróticas. Por meio desse discurso, a *persona* do poeta recusa a poesia elevada e a vida pública romana; contudo, sua negação é irônica na medida em que constrói o próprio discurso de recusa apropriando-se de temas e imagens comuns na poesia elevada. Ou seja: em determinados contextos, o eu-poético, assumindo uma postura humilde, afirma não possuir disposição para o epos, porém, elabora tal afirmação valendo-se de mitos (personagens e situações) próprios da epopeia. Em Ovídio, como a *recusatio* é organizada de forma diversa (a prática da poesia elevada sempre é impedida por um “outro”, que lhe impõe a elegia), há mais espaço para alusões a formas e conteúdos de predecessores da poesia elevada.

Tal estratégia discursiva, dentro do gênero elegíaco, proporciona um meio mais rico e aberto à produção de metapoesia. Lembremos, por exemplo, dos versos iniciais de *Am. I 1* e suas alusões ao epos virgiliano: o *incipit* da elegia permite a elaboração e o desenvolvimento de

uma **narração elegíaca** (o sujeito poético será transformado em um *amator*, uma personagem própria para vivenciar as aventuras do amor elegíaco) e de uma **narração poética** (o sujeito poético comenta como a poesia elevada é transformada/matizada numa elegia em que o desenrolar da escrita poética coincide, em vários momentos, com o desdobramento da relação amorosa entre *amator* e *puella*). Dessa forma, Ovídio cria um protagonista duplo, o “poeta amante”: ao mesmo tempo em que essa personagem narra os altos-e-baixos da relação amorosa, discorre sobre a elaboração e o desenvolvimento da obra e deixa transparecer comentários sobre uma “poética elegíaca” que a organiza.

No primeiro capítulo, demonstramos como aceitar uma correlação entre elegia e retórica pode ser profícuo do ponto de vista interpretativo: a retórica, se entendida como conjunto de regras que ordenam um determinado discurso (conceito que, por sua vez, aproxima-se da noção de gênero), tem o poder de “materializar” a linguagem, permitindo uma existência discursiva sem relação estrita e obrigatória com objetos, eventos ou pessoas supostamente “reais”. Abre-se espaço para a “ficção”, uma propriedade estreitamente relacionada ao âmbito da recepção. Na verdade, vimos como o poeta, conforme a situação poética (muitas vezes, lugares-comuns do próprio gênero) elabora o caráter das personagens (*ethos*) de acordo com seus afetos. Sabemos, por exemplo, que o trio “poeta-amante-*puella*-rival” sustenta as bases da elegia romana. Portanto, numa situação em que as três personagens se encontram num triângulo amoroso (um banquete ou *paraclausithyron* - quando o poeta-amante é deixado à porta enquanto o outro é recebido pela jovem) o poeta-amante assumirá, primeiramente, a postura de um ciumento que impreca e implora; a *domina* se mostrará inflexível e mesmo cruel (o rival é, geralmente, *diues amator* que pode conceder os presentes exigidos em troca de favores sexuais); esses fatores levam o poeta-amante a assumir a condição de *miser* e *infelix* e, por causa da rejeição e do amor não correspondido, elabora um canto lamentoso (que nos remete, por sua vez, às origens do gênero). Já em uma situação de conquista, o poeta-amante assumirá uma postura e um discurso de estilo *blandus*, benevolente, que irá louvar a beleza da jovem e prometer fidelidade e fama literária perenes, a fim de conquistar a *puella*.

Nesse sentido, o discurso elegíaco, como todo discurso amoroso, é persuasivo, pois está voltado para o outro, ainda quando se apresenta com os tons de um monólogo catuliano (o dilema consigo mesmo é fruto da condição inconstante da amante). As blandícias próprias do

elegos, sobretudo daquele poeta-amante que se apresenta voluntariamente servil e pobre, são estrategicamente empregadas para deleitar e conquistar a amada. Portanto, louvar a beleza da jovem e lhe prometer fama imortal (comparando a *puella* às heroínas da mitologia, por exemplo) são argumentos desenvolvidos para persuadir a amada a conceder seus favores em troca dos versos elegíacos. Todavia, vimos que, em grande parte das tentativas, o poeta-amante termina fracassado em suas investidas amorosas (para que possa ser, conforme uma determinação do gênero, um *amator infelix* e choroso). No entanto, cumpre ressaltar que, se entendemos a *persona* “poeta-amante” na duplicidade mencionada há pouco, o fracasso do *amator* não implica, necessariamente, num fracasso do *poeta*: lembremos que a rejeição, a perfídia e a decepção fornecem ocasião para a *querimonia* típica do gênero.

Foi através da questão do “êxito argumentativo do poeta-amante” que percebemos outra característica: suas experiências frustradas na tentativa de conquistar a jovem formam um repertório de atitudes e situações que o protagonista, assumindo o papel de *magister amoris*, ensina a outros (o leitor construído pelo texto, isto é, a juventude romana que também experimenta o amor e, de certa forma, o público em geral que compartilharia dos mesmos afetos do eu-elegíaco) a não cometerem os mesmos erros para não padecerem as mesmas dores. Dessa forma, o poeta-amante, ao assumir o *ethos* de um *amator* elegíaco sofrido e experiente, cria uma relação de verossimilhança com o público que, através de uma *fides* entre ambos produzida pelo discurso, identifica-se com as ações e situações narradas. Ou seja: o discurso elegíaco, além da *puella*, também deleita e persuade o público em geral. Para os leitores modernos e contemporâneos, o desconhecimento dessas regras que orientam o discurso poético e elegíaco e que aproximam o labor compositivo do poeta ao de um orador (isto é, de que a enunciação do “eu”, em ambos, parte sempre de um *constructum* discursivo), gerou interpretações equivocadas, como o biografismo totalitário nas leituras do início do século passado. A retórica e a poética, tomadas como disciplinas regulamentadoras, ensinaram autor e público a compartilhar determinadas leis discursivas que, identificadas e agrupadas, permitiram (entre outras coisas) a determinação da noção de gênero. Se para nós, durante um tempo, foi difícil dissociar o eu-poético (o *actor*) do *auctor*, para o público antigo essa relação era, acreditamos, mais provável: um *auctor* (poeta/orador), tendo em mente a receptividade de seu público (em nosso caso, um público educado a reconhecer os protocolos existentes entre os elementos vários

que constituem o gênero elegíaco) elabora os *ethé* de suas personagens de acordo com as situações e os afetos que as encerram.

Portanto, considerar uma abordagem retórica da elegia de cunho subjetivo (isto é, na qual o eu-poético se identifica - pelo nome - com o próprio poeta que narra aventuras e desventuras de seu protagonista, o poeta-amante) nos liberta de uma crítica que julga o “retórico” como não-sincero e não-criativo; porém, pelo que demonstramos, ocorre justamente o contrário: a criação de um universo no qual há a interação de personagens que possuem determinadas características e sentimentos que variam conforme os *topoi* do gênero demonstram a criatividade do poeta ao lidar com a tradição poética e retórica grega e latina. Já a sinceridade que podemos (e devemos) considerar existir é aquela *fides* elaborada juntamente pelo autor e pelo público, o qual se identifica e se envolve com as personagens, através de uma “sensação de realidade” criada no e pelo discurso. Além disso, vimos que alguns poemas dos *Amores* adotam preceitos e divisões propostas pela retórica tradicional (como o encômio ao papagaio de Corina, em II 6) ou contêm elementos e estruturas que nos fazem pensar na possibilidade de as declamações escolares terem fornecido “modelos” e “matérias” para a composição de elegias de cunho abertamente suasório (como I 13 ou III 6). De qualquer forma, abordar uma elegia romana a partir de uma perspectiva formal/retórica nos ajuda a compreender melhor a noção de gênero, de alusão e de confluência genérica como princípios formadores e ordenadores da própria poesia.

No segundo capítulo, portanto, demonstramos que o amor pode ser tema da elegia erótica e de outros gêneros, como a lírica. Da mesma forma, temas e tópicos que são típicos de outros gêneros (como o *locus amoenus* da poesia bucólica ou a invectiva da poesia jâmbica) também podem estar presentes na elegia romana e contribuir para a sua formação. Se há a possibilidade de migração e combinação de temas entre os gêneros, quais seriam os fatores ou fórmulas que nos permitem identificar um agrupamento de motivos como sendo um determinado gênero? Por isso, tentamos identificar quais motivos, elementos e fórmulas - sozinhos ou combinados - são recorrentes no gênero elegíaco e quais são recorrentes em outros gêneros; estes, frequentemente, são absorvidos e reelaborados de acordo com a configuração da elegia erótica latina (que pressupõe um triângulo amoroso, a dominação de Cupido, a servidão do *amator* sofredor, a infidelidade e a ganância da *puella*, encontros amorosos ocasionais, obstáculos etc.).

A tópica da *militia amoris*, por exemplo, é evocada pela musa imbele que rege algumas

odes horacianas. Em Horácio, no entanto, faltam a *domina* elegíaca e, sobretudo, o poeta-amante capaz de combinar uma erótica elegíaca e uma poética que lhe seja concernente. Ou melhor: na elegia ovidiana, por exemplo, encontramos um protagonista capaz de criar uma “poética erótica” peculiarmente sua, devido aos personagens, afetos e situações que conjuga e traz à cena (em *Am.* I 9, por exemplo, o poeta-amante é um soldado que milita pelo amor e pelas causas da *puella* - as quais se identificam com as causas da própria elegia; o poeta-amante não é um campesino ocioso justamente porque o amor e a composição de elegias eróticas demandam esforços semelhantes ao de um militar na ativa).

A metapoesia se torna, então, parte da estrutura formal e temática da elegia - um dos fatores que também caracterizam o gênero. Pela nossa abordagem, a confluência genérica (que ocorre, geralmente, por meio de alusões) se torna mais apreensível e, ao mesmo tempo, imprescindível para a própria existência dos gêneros (uma elegia não é uma épica, embora um poeta-amante possa se comparar a um Aquiles *furiosus* e Vênus possa criar artificios eróticos para interferir numa batalha de heróis homéricos). Por aderir aberta e conscientemente aos preceitos de uma poética alexandrina que cultivava o refinamento das formas e a *poikilia* de conteúdos, a questão dos limites genéricos e da própria confluência de *materiae* torna-se muito mais evidente na elegia latina.

No terceiro e último capítulo observamos como Ovídio, através da “poética erótica” do seu eu-elegíaco (que regula uma *ars amandi* e uma *ars scribendi* concernente ao gênero elegíaco), estrutura seus *libelli*. Nos poemas programáticos, por exemplo, o motivo da *recusatio* (conforme já dissemos, por causa de uma abordagem diversa), permite o desenvolvimento da temática erótica e da temática poética (ou literária, se pensarmos na qualidade metaliterária de seu discurso): com isso, o poeta-amante é capaz de discorrer sobre o seu poetar alusivo mesmo quando o foco recai sobre as diversas fases e facetas do amor. Em algumas situações, a *persona* do poeta se sobressai e, em outras, a do *amator* ganha destaque. *Am.* III 12 nos fornece um exemplo interessante: o poeta-amante fez diversos elogios às qualidades de Corina em sua obra, o que despertou a inveja e o interesse dos rivais. Para não perder a amada (e o canto erótico), a *persona* do poeta (numa tentativa de preservar o *amator* e a dualidade que ele proporciona ao protagonista), tira o amante de cena e argumenta sobre a licença dos vates: o público, de fato, deve considerar sua elegia erótica como ficção.

Dentro dessa leitura metapoética, ao longo da obra, pudemos encontrar três aspectos interessantes, presentes já nos predecessores elegíacos, mas que Ovídio desenvolve de forma irônica e jocosa: 1) amar/fazer amor (com uma ou mais mulheres) = escrever *Amores*; 2) a *puella* = Elegia; 3) o *corpus* do poeta-amante = *corpus* de elegias que constituem a obra. A elegia III 1 (bem como a II 4 e a II 10) nos permite perceber que a *puella* e a Elegia constituem uma mesma presença discursiva ou textual na obra. Em I 6 e II 6, por exemplo, o corpo do poeta-amante é identificado como *tenuis*, *levis*, *mollis*, termos “técnicos” muitas vezes empregados para descrever e designar a própria elegia latina. I 5, por sua vez, revela-nos que o (primeiro?) encontro dos amantes dá início, de fato, à obra elegíaca nos moldes dos predecessores.

De toda nossa leitura, concluímos que os *Amores* de Ovídio contêm elegias cujas alusões a *materiae* de diversas origens (épica, trágica, cômica, satírica etc.) contribuem para uma confluência genérica que, por sua presença constante e significativa, tornou-se um distintivo constituinte do próprio gênero elegíaco. A elegia ovidiana, por meio dessa confluência, abre-se para uma metapoesia que discute questões poéticas mesmo quando o tema mais evidente é o erótico. Disso resulta um jogo denso de sentidos profundos, no qual amar corresponde a escrever elegias que, por conta dessa relação erótica e poética, equivalem à própria *puella*. Nesse mesmo sentido, obra e eu-elegíaco identificam-se: um não pode existir sem o outro. Portanto, quando o epigrama inicial surge como primeiro personagem a tomar voz na obra, não nos enganemos: é o poeta-amante que, mais uma vez, assume um papel para discorrer sobre sua *ars scribendi* enquanto elabora sua *ars amandi*.

Enfim, nossa tese buscou demonstrar, através de um exame sistemático de todo o livro sob a ótica da retórica, da confluência genérica e da metapoesia, que a discussão e mesmo a crítica sobre a composição poética (sobretudo, elegíaca) constitui um dos temas principais dos *Amores*. Mesmo o amor, então tomado como motivo principal do gênero, apresenta-se numa pluralidade que envolve *materiae* de diversas origens e, com isso, permite um manifesto sobre o próprio poetar do protagonista, um poeta-amante elegíaco. Essa forma de abordar o tema “amores” (as relações, às vezes com mais de uma mulher, e a elegia, formada a partir de vários gêneros) constitui a obra (os *Amores*) de uma maneira especial, na qual a própria amada, a *puella*, identifica-se com o gênero e o *corpus* do poeta-amante com seu *corpus* de elegias. Dessa forma,

procuramos elencar e enfatizar os momentos (geralmente, mais evidentes em poemas programáticos) em que essas comparações transparecem por meio de uma metapoesia que sempre expõe a mistura de gêneros que Ovídio jocosamente toma para si e reelabora em sua obra de estreia.

\*\*\*



## Nota à tradução

Em nossa tradução, tentamos resgatar, em língua portuguesa, alguns efeitos poéticos do texto original latino. Mas, devido aos objetivos desta tese, que é analisar as confluências genéricas e os elementos metapoéticos presentes na obra, optamos por uma tradução em versos livres, sem rimas ou métrica fixa: de fato, a adoção desses critérios criaria dificuldades que não nos sentimos aptos a vencer, desviando-nos, então, do sentido mais literal, necessário ao confronto dos dados textuais. Contudo, preocupamo-nos em manter algumas sequências sonoras, o emprego de alguns registros (alguns elevados, outros mais coloquiais) e o uso de certos pronomes e formas verbais, na tentativa de conservar um pouco da poeticidade da obra.

Embora não tenhamos adotado nenhuma métrica em nossa tradução, tentamos dar uma “aparência” de dístico elegíaco a nossa tradução, como é possível ver abaixo, no confronto com o original latino:

*ARMA graui numero uiolentaque bella parabam  
edere, materia conueniente modis.  
par erat inferior uersus; risisse Cupido  
dicitur atque unum surripuisse pedem.*

Armas e violentas guerras em ritmo grave eu me preparava  
para cantar, com uma matéria adequada ao metro.  
Semelhante era o verso inferior, Cupido riu,  
dizem, e surrupiou um pé.<sup>626</sup>

Seguindo uma sugestão de Conte,<sup>627</sup> adotamos uma edição mais recente, proposta por E. J. Kenney em *Scriptorum classicorum bibliotheca Oxonienses*, Oxford University Press, 1997, pp. 3-108. As notas de rodapé que acompanham a tradução se limitam a explicar nomes históricos e mitológicos, topônimos e costumes dos antigos gregos e romanos. As obras citadas nas notas de rodapé e nos comentários se encontram na bibliografia final.

Na tradução dos topônimos e antropônimos, seguimos o *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*, da Academia das Ciências de Lisboa. As traduções ao longo do estudo, bem como as que seguem, foram realizadas por nosso próprio punho, salvo quando mencionamos o tradutor.

---

<sup>626</sup>Cf. *Am.* I 1, 1-4.

<sup>627</sup> 1994b, p. 364.

**P. OVIDI NASONIS AMORES**

**LIBER SECVNDVS**

**I**

*HOC quoque composui Paelignis natus aquosis  
ille ego nequitiae Naso poeta meae;  
hoc quoque iussit Amor; procul hinc, procul este, seueri:  
non estis teneris apta theatra modis.  
me legat in sponsi facie non frigida uirgo 5  
et rudis ignoto tactus amore puer.  
atque aliquis iuuenum, quo nunc ego, saucius arcu  
agnoscat flammae conscia signa suae  
miratusque diu 'quo' dicat 'ab indice doctus 10  
composuit casus iste poeta meos?'  
ausus eram, memini, caelestia dicere bella  
centimanumque Gygen (et satis oris erat),  
cum male se Tellus ulta est ingestaque Olympo  
ardua deuexum Pelion Ossa tulit.  
in manibus nimbos et cum Ioue fulmen habebam, 15  
quod bene pro caelo mitteret ille suo.  
clausit amica fores: ego cum Ioue fulmen omisi;  
excidit ingenio Iuppiter ipse meo.  
Iuppiter, ignoscas: nil me tua tela iuuabant;  
clausa tuo maius ianua fulmen habet. 20  
blanditias elegosque leues, mea tela, resumpsi:  
mollierunt duras lenia uerba fores.  
carmina sanguineae deducunt cornua lunae  
et reuocant niueos solis euntis equos;  
carmine dissiliunt abruptis faucibus angues 25  
inque suos fontes uersa recurrit aqua;  
carminibus cessere fores, insertaque posti,  
quamuis robur erat, carmine uicta sera est.  
quid mihi profuerit uelox cantatus Achilles?  
quid pro me Atrides alter et alter agent, 30*

AMORES DE P. OVÍDIO NASÃO  
SEGUNDO LIVRO

I

Também este livro compus eu, Nasão, o poeta  
de minhas malícias, nascido nos úmidos Pelignos;<sup>628</sup>  
também este livro ordenou o Amor; afastai-vos, moralistas:  
não sois uma platéia adequada a metros leves.  
Leia-me a virgem não insensível à face do noivo 5  
e o menino inexperiente, tocado por um amor desconhecido.  
E alguém dentre os jovens, ferido pelo mesmo arco,  
reconheça os sinais reveladores de suas chamas  
e, há muito admirado, diga “de qual indício este poeta tomou  
conhecimento para escrever sobre meu caso?” 10  
Lembro-me que ousei cantar sobre guerras celestiais  
e Gíges de cem mãos<sup>629</sup> (pois possuía eloquência suficiente);  
quando a Terra foi mal vingada e, sobreposto ao Olimpo,  
o montanhoso Ossa Pélion íngreme sustentava,  
em minhas mãos detinha nimbos e Júpiter, o raio 15  
que ele bem havia enviado em defesa de seu céu.  
A amiga cerrou suas portas: abandonei Júpiter e o raio;  
o próprio Júpiter desprendeu-se de meu engenho.  
Júpiter, perdoa: as tuas armas em nada me ajudavam;  
a porta fechada é mais fulminante que tu. 20  
Retomei as blandícias e os ternos elegíacos, minhas armas:  
as palavras leves abrandaram as duras portas.  
Os versos podem conduzir os cornos da lua sangrenta  
e revocar os cândidos cavalos do sol poente;  
com um verso, desbaratam-se serpentes de fauces rotas 25  
e a água vertida retorna para as fontes;  
com versos, abriram-se as portas e, encravado no umbral,  
embora fosse de carvalho, o ferrolho foi vencido pelo verso.  
De que me valeria o veloz Aquiles cantado?  
O que farão por mim um e outro Atrida,<sup>630</sup> 30

<sup>628</sup> Área próxima ao mar Adriático, habitada pelos pelignos (povo de Sâmnio, região localizada na parte sul dos Apeninos, na Itália). Cf. Ovid. *Amores II*. Edited with translation and commentary by Joan Booth. Warminster: Aris & Phillips Ltd, 1991, p. 99. A região é sempre mencionada pelo poeta, como uma espécie de “marca” que o distingue dos demais. Cf. *Am. II* 16, 1-2.

<sup>629</sup> Ou Gies: é um dos Hecatônquiros, gigantes com cem braços, concebidos pela Terra em sua união com o Céu. É irmão de Briareu e de Ceto. Participou na luta contra os olímpicos e foi encarcerado por Júpiter no Tártaro, onde foi vigiado pelo próprio irmão (não confundir com o personagem histórico Gíges, rei da Lídia). Para alcançar os céus, empilhou os montes da Tessália. Cf. Grimal, 2000, p. 185. Nas *Met.* X 142-54, podemos ler uma versão do mito em que Orfeu decide abandonar uma gigantomaquia para cantar amores juvenis.

<sup>630</sup> Ovídio refere-se aos filhos do rei Atreu, os irmãos que foram comandantes na guerra de Troia: Agamêmnon e Menelau. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 303-5.

*quique tot errando quot bello perdidit annos,  
raptus et Haemoniis flebilis Hector equis?  
at facie tenerae laudata saepe puellae  
ad uatem, pretium carminis, ipsa uenit.* 35  
*magna datur merces: heroum clara ualete  
nomina: non apta est gratia uestra mihi;  
ad mea formosos uultus adhibete puellae  
carmina, purpureus quae mihi dictat Amor.*

## II

*QVEM penes est dominam seruandi cura, Bagoa,  
dum perago tecum pauca, sed apta, uaca.*  
*hesterna uidi spatiantem luce puellam  
illa quae Danaï porticus agmen habet.*  
*protinus, ut placuit, misi scriptoque rogauī;* 5  
*rescripsit trepida 'non licet' illa manu,  
et cur non liceat quaerenti reddita causa est,  
quod nimium dominae cura molesta tua est.*  
*si sapis, o custos, odium, mihi crede, mereri  
desine: quem metuit quisque, perisse cupit.* 10  
*uir quoque non sapiens: quid enim seruare labore  
unde nihil, quamuis non tueare, perit?  
sed gerat ille suo morem furiosus amori  
et castum, multis quod placet, esse putet;*  
*huic furtiua tuo libertas munere detur,* 15  
*quam dederis illi, reddat ut illa tibi.*  
*consciū esse uelis: domina est obnoxia seruo;  
consciū esse times: dissimulare licet.*

e aquele que perdeu tantos anos em errâncias quanto em guerras,<sup>631</sup>  
e o aflitivo Heitor, arrastado por corcéis hemônios?<sup>632</sup>

Mas, pela beleza da doce menina muitas vezes louvada,  
ela mesma se entrega ao vate como prêmio por seus versos.

Grande é a recompensa dada: ide, famosos nomes 35  
de heróis: a vossa graça não cabe a mim;  
apresentai, meninas, o vosso formoso semblante  
aos meus versos, os quais o purpúreo Amor a mim dita.

## II

Tu, Bagoas<sup>633</sup>, que debes cuidar em guardar tua senhora,  
enquanto dirijo-te poucas, mas úteis palavras, detém-te.

À luz de ontem, avistei a menina passeando  
pelo pórtico<sup>634</sup> que encerra a tropa de Dânao.<sup>635</sup>

Logo, pois me agradou, enviei-lhe um recado e a requisitei; 5  
ela, com mão trépida, respondeu “não é possível”

e, quando lhe perguntei por que não, ela revelou a causa:  
tua vigilância sobre tua senhora a molesta demais.

Se és sábio, ó guardião, crê e deixa de merecer 10  
ódio: cada um deseja a morte para quem lhe inspirou temor.

O homem dela também não é sábio, pois, por que se empenha  
a vigiar onde o nada perece, por mais que não o protejas?

Mas, que aquele insensato cuide do amor a sua maneira  
e que considere casto o que a muitos agrada; 15  
que a liberdade furtiva seja dada a ela como um presente teu:  
que lhe seja dada, a fim de que ela a restitua para ti.

Que queiras ser cúmplice: a senhora se torna submissa a seu escravo;  
temes ser cúmplice: é licito dissimular.

---

<sup>631</sup> Odisseu ou Ulisses, que passou dez anos guerreando em Troia e mais dez anos vagando, até conseguir retornar para casa. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 458-64.

<sup>632</sup> Hemônia é a antiga designação para Tessália, terra em que Peleu, pai do herói Aquiles, reinou. Portanto, hemônio refere-se, indiretamente, ao próprio Aquiles, que vingou a morte de Pátroclo assassinando Heitor. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 35-9. Interessantes citações nesses versos: Ovídio encerra o poema mencionando as personagens principais das maiores obras épicas de todos os tempos: Aquiles, Agamêmnon, Menelau, Heitor e Pátroclo (*Iliada*) e Ulisses (*Odisseu*).

<sup>633</sup> Conforme Liddell e Scott (*A Greek-English lexicon*), o nome, de origem persa, equivale ao grego *eunoukos*. Cf. Plínio, *H.N.* XIII, 41. Por isso, o interlocutor de II 2 pode ser o mesmo de II 3. A grafia dos nomes segue o vocabulário onomástico, in: *Vocabulário ortográfico da língua portuguesa da Academia das Ciências de Lisboa*: Imprensa Nacional, 1940, pp. 716 e ss. (parte II).

<sup>634</sup> Ovídio substitui o pórtico de Pompeu, convencional na poesia amorosa (Cat. 55, 6-10 e Prop. IV 8, 75), por aquele das Danaídas; o mito deveria ter alguma conexão com a moral matrimonial do novo regime. Cf. Piastrì, *op. cit.*, p. 24, n. 30.

<sup>635</sup> O pórtico do templo de Apolo, no Palatino, foi construído por Augusto e inaugurado em nove de outubro de 28 a. C. Apresentava como adorno as cinquenta estátuas das Danaídas (as cinquenta filhas de Dânao) e de seus pretendentes egípcios, com quem foram obrigadas a contrair matrimônio. Era costume passear e marcar encontros amorosos no local. Cf. *Ars* I 73-4 e Prop. II 31, 2-4.

*scripta leget secum: matrem misisse putato;*  
*uenerit ignotus: postmodo notus erit.* 20  
*ibit ad affectam, quae non languebit, amicam:*  
*uisat, iudiciis aegra sit illa tuis.*  
*[si faciet tarde, ne te mora longa fatiget,*  
*imposita gremio stertere fronte potes.]*  
*nec tu linigeram fieri quid possit ad Isin* 25  
*quaesieris, nec tu curua theatra time.*  
*consciis assiduos commissi tollet honores:*  
*quis minor est autem quam tacuisse labor?*  
*ille placet uersatque domum neque uerbera sentit,* 30  
*ille potens; alii, sordida turba, iacent.*  
*huic, uerae ut lateant causae, finguntur inanes,*  
*atque ambo domini, quod probat una, probant.*  
*cum bene uir traxit uultum rugasque coegit,*  
*quod uoluit fieri blanda puella, facit.*  
*sed tamen interdum tecum quoque iurgia nectat* 35  
*et simulet lacrimas carnificemque uocet;*  
*tu contra obicies quae tuto diluat illa,*  
*et ueris falso crimine deme fidem.*  
*sic tibi semper honos, sic alta peculia crescent;*  
*haec fac, in exiguo tempore liber eris.* 40  
*aspicis indicibus nexas per colla catenas?*  
*squalidus orba fide pectora carcer habet.*  
*quaerit aquas in aquis et poma fugacia captat*  
*Tantalus: hoc illi garrula lingua dedit.*  
*dum nimium seruat custos Iunonius Io,* 45  
*ante suos annos occidit; illa dea est.*  
*uidi ego compedibus liuentia crura gerentem*  
*unde uir incestum scire coactus erat;*  
*poena minor mérito: nocuit mala lingua duobus;*  
*uir doluit, famae damna puella tulit.* 50  
*crede mihi, nulli sunt crimina grata marito,*  
*nec quemquam, quamuis audiat, illa iuuant:*  
*seu tepet, indicium securas perdis ad aures;*  
*siue amat, officio fit miser ille tuo.*

Ela lerá cartas a sós: julgarás terem sido enviadas pela mãe dela;  
que um desconhecido, ao ter chegado, torne-se logo um conhecido. 20

Ela visitará uma amiga debilitada, mas que não está doente:  
que a visite e que, conforme o teu parecer, esteja mesmo doente.  
[se ela tarda, para que a demora não te fatigues, podes  
(até) roncar, com a cabeça apoiada no peito.]

E que tu não questiones o que pode acontecer junto a Ísis 25  
linígera<sup>636</sup> e não receies tu os curvos teatros.

O cúmplice de uma culpa secreta alçará honras constantes:  
ora, existe tarefa mais simples que se manter calado?

Ele se torna agradável, gerencia o lar e não sente os açoites,  
ele se torna poderoso; o restante, sórdida turba, estende-se por terra. 30

Por ele, falsos pretextos são inventados para encobrir os verdadeiros,  
e ambos os senhores aprovam o que apenas a senhora aprovar.

O homem dela, mesmo tendo contraído o rosto e forçado rugas,  
faz realizar o que a meiga menina desejou.

Contudo, por vezes ela também trave contigo algumas discussões 35  
e simule lágrimas e te chame de carrasco;

Tu lançarás em sua face tudo o que ela, segura, refutará;  
e, com falsa acusação, subtrai a credibilidade da verdade.

Assim sempre terás honras, assim copiosos pecúlios renderão.  
Assim faz e em pouco tempo serás livre. 40

Vês estreitos grilhões em volta do colo dos delatores?  
Cárceres imundos detêm almas privadas de lealdade.

Tântalo busca água em meio às águas e colhe frutos  
fugidios: foram dádivas de uma língua garrulante.<sup>637</sup>

Enquanto o guardião de Júpiter vigia Io com demasiado desvelo, 45  
perece antes do tempo;<sup>638</sup> ela é uma deusa.

Eu mesmo vi um que arrastava pernas lívidas em grilhões,  
pois um marido tinha sido obrigado a tomar conhecimento da desonra;  
pena menor que a merecida: a má língua prejudicou a dois:  
o homem afligiou-se, a menina sofreu os danos da má fama. 50

Crê: a nenhum homem agradam as acusações,  
pois, embora as ouça, a ninguém são úteis.

Se é tépido, pões a perder o indício em ouvidos sossegados;  
se é apaixonado, torna-se infeliz, por causa de teus serviços.

<sup>636</sup> O linho era o único tecido admitido no culto de Ísis, deusa egípcia muito popular entre as mulheres romanas. Ir ao templo de Ísis ou assistir a uma peça teatral poderia fornecer pretextos para encontros amorosos furtivos. Cf. Nason, P. O. *Obra amatoria I: Amores*. Tradução e notas de Francisco Socas. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1991, p. 45, n. 3.

<sup>637</sup> Tântalo recebeu como castigo fome e sede eternas. Era um conviva constante nos banquetes celestiais. Recebeu tal condenação por ter revelado aos homens os segredos que os deuses compartilharam em sua presença. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 427-8.

<sup>638</sup> Por ordem de Juno, Argo vigiava Io, amante de Júpiter transformada em novilha. Argo foi morto por Mercúrio e Io tornou-se deidade no Egito, muitas vezes identificada com a própria Ísis. cf. Grimal, *op. cit.*, p. 251.

*culpa nec ex facili quamuis manifesta probatur:* 55  
*iudicis illa sui tuta fauore uenit.*  
*uiderit ipse licet, credet tamen ille neganti*  
*damnabitque oculos et sibi uerba dabit.*  
*aspiciat dominae lacrimas, plorabit et ipse*  
*et dicet 'poenas garrulus iste dabit.'* 60  
*quid dispar certamen inis? tibi uerbera uicto*  
*adsunt, in gremio iudicis illa sedet.*  
*non scelus aggredimur, non ad miscenda coimus*  
*toxica, non stricto fulminat ense manus;*  
*quaerimus, ut tuto per te possimus amare:* 65  
*quid precibus nostris mollius esse potest?*

### III

*EI mihi, quod dominam nec uir nec femina seruas,*  
*mutua nec Veneris gaudia nosse potes.*  
*qui primus pueris genitalia membra recidit,*  
*uulnera quae fecit debuit ipse pati.*  
*mollis in obsequium facilisque rogantibus esses,* 5  
*si tuus in quauis praetepuisset amor.*  
*non tu natus equo, non fortibus utilis armis,*  
*bellica non dextrae conuenit hasta tuae.*  
*ista mares tractent; tu spes depone uiriles:*  
*sunt tibi cum domina signa ferenda tua.* 10  
*hanc imple meritis, huius tibi gratia prosit;*  
*si careas illa, quis tuus usus erit?*  
*est etiam facies, sunt apti lusibus anni:*  
*indigna est pigro forma perire situ.*  
*fallere te potuit, quamuis habere molestus:* 15  
*non caret effectu quod uoluere duo.*  
*aptius ut fuerit precibus temptasse: rogamus,*  
*dum bene ponendi munera tempus habes.*

### IV

*NON ego mendosos ausim defendere mores*  
*falsaque pro uitiiis arma mouere meis.*  
*confiteor, siquid prodest delicta fateri;*  
*in mea nunc demens crimina fassus eo.*  
*odi, nec possum cupiens non esse quod odi:* 5  
*heu quam, quae studeas ponere, ferre graue est!*  
*nam desunt uires ad me mihi iusque regendum;*  
*auferor ut rapida concita puppis aqua.*  
*non est certa meos quae forma inuitet amores:*  
*centum sunt causae cur ego semper amem.* 10

A culpa, ainda que evidente, não pode ser provada com facilidade: 55  
 ela é protegida pelo favorecimento de seu próprio juiz.  
 Ainda que ele próprio tenha visto, acreditará na que nega  
 e amaldiçoará seus olhos e enganar-se-á a si mesmo.  
 Quando vir as lágrimas da senhora, ele mesmo chorará  
 e dirá “esse boquirroto pagará suas penas.” 60  
 Por que participas de um litígio injusto? Vencido,  
 os açoites te esperam; ela terá lugar no colo do juiz.  
 Não tramamos um crime, não nos reunimos para misturar  
 venenos, nossa mão não fulmina ao empunhar a espada;  
 perguntamos se, de tua parte, podemos amar com segurança: 65  
 o que pode haver de mais inofensivo que nossas súplicas?

### III

Ai de mim! Tu, nem homem nem mulher, vigias minha senhora,  
 tu, que não podes conhecer os prazeres mútuos de Vênus.  
 O que primeiro cortou os membros genitais de um menino  
 deveria, ele mesmo, sofrer da chaga que causou.  
 Serias compreensível com favores e condescendente com suplicantes, 5  
 se teu amor tivesse se inflamado por qualquer uma.  
 Tu não nasceste para o cavalo, não és útil com armas robustas,  
 à tua destra não convém as hastes bélicas.  
 Que varões disso se ocupem: tu deponhas esperanças viris:  
 teus estandartes devem ser levados junto a tua senhora. 10  
 Cumula-a de cuidados, que sua gratidão seja útil para ti;  
 se careceres dela, qual seria tua utilidade?  
 Além disso, há a beleza e os anos adequados aos prazeres:  
 é injusto que tal beleza pereça no abandono.  
 Ela poderia te enganar, embora te considerem duro: 15  
 quando os dois têm o mesmo em vista, não se carece da conquista.  
 Mas seria mais oportuno tentar te convencer com preces: rogamos,  
 enquanto tens tempo de desempenhar bem tua função.

### IV

Eu não ousaria defender costumes indignos  
 e empunhar falsas armas em defesa de meus vícios.  
 Confesso, se há algum proveito em declarar delitos;  
 agora, insurjo-me contra meus crimes, louco delator.  
 Odeio, mas não consigo deixar de desejar o que odeio. 5  
 Oh, é pesado levar o que desejas depor!  
 Pois faltam vigor e rigor para me regerem;  
 sou impelido, como nau incitada por água veloz.  
 Não há uma beleza única que suscita meus amores:  
 cem motivos há para que eu sempre ame. 10

*siue aliqua est oculos in se deiecta modestos,  
 uror, et insidiae sunt pudor ille meae;  
 siue procax aliqua est, capior, quia rustica non est  
 spemque dat in molli mobilis esse toro;* 15  
*aspera si uisa est rigidasque imitata Sabinas,  
 uelle sed ex alto dissimulare puto.  
 siue es docta, places raras dotata per artes;  
 siue rudis, placita es simplicitate tua.  
 est quae Callimachi prae nostris rustica dicat  
 carmina: cui placeo, protinus ipsa placet;* 20  
*est etiam quae me uatem et mea carmina culpet:  
 culpantis cupiam sustinuisse femur.  
 molliter incedit: motu capit; altera dura est:  
 at poterit tacto mollior esse uiro.  
 huic, quia dulce canit flectitque facillima uocem,* 25  
*oscula cantanti rapta dedisse uelim;  
 haec querulas habili percurrit pollice chordas:  
 tam doctas quis non possit amare manus?  
 illa placet gestu numerosaque bracchia ducit  
 et tenerum molli torquet ab arte latus:* 30  
*ut taceam de me, qui causa tangor ab omni,  
 illic Hippolytum pone, Priapus erit.  
 tu, quia tam longa es, ueteres heroidas aequas  
 et potes in toto multa iacere toro;* 35  
*haec habilis breuitate sua est: corrumpor utraque;  
 conueniunt uoto longa breuisque meo.  
 non est culta: subit, quid cultae accedere possit;  
 ornata est: dotes exhibet ipsa suas.  
 candida me capiet, capiet me flaua puella;  
 est etiam in fusco grata colore uenus.* 40  
*seu pendent niuea pulli ceruice capilli,  
 Leda fuit nigra conspicienda coma;  
 seu flauent, placuit croceis Aurora capillis:  
 omnibus historiis se meus aptat amor.  
 me noua sollicitat, me tangit serior aetas:* 45  
*haec melior specie, moribus illa placet.  
 denique quas tota quisquam probet Vrbe puellas,  
 noster in has omnis ambitiosus amor.*

V

*NVLLVS amor tanti est (abeas, pharetrate Cupido),  
 ut mihi sint totiens maxima uota mori.  
 uota mori mea sunt, cum te peccasse recordor,  
 o mihi perpetuum nata puella malum.*

há também a que critica meus versos e a mim, como vate:  
desejaria sentir (sobre mim) o peso da coxa desse crítico.  
caminha suavemente: seu movimento me conquista; a outra é dura:  
mas poderia tornar-se mais suave em contato com um homem. 25  
Nesta, porque canta docemente e modula a voz com facilidade,  
gostaria de ter dado furtivos beijos enquanto cantava;  
esta, com hábil polegar, percute cordas lastimosas:  
quem não é capaz de amar mãos tão doutas?  
Aquele agrada pelos gestos e por mover braços em harmonia  
e, com sutil destreza, revolve seu delicado quadril: 30  
para que me cale sobre mim mesmo, pois me excito com todas,  
coloca Hipólito ali e um Priapo terá.<sup>639</sup>  
Tu, por seres tão alta, igualas-te às priscas heroínas<sup>640</sup>  
e podes, por ser grande, ocupar todo o leito;  
esta, por ser pequena, é hábil: sou seduzido por ambas; 35  
a grande e a pequena convêm ao meu desejo.  
Não é elegante: penso como poderia ser se elegante fosse;  
é requintada: ela mesma sabe exibir seus dotes.  
A de pele alva me conquistará, conquistar-me-á a de pele dourada;  
Vênus também é gratificante na cor escura. 40  
Pende pelo colo níveo escura cabeleira:  
Leda foi admirada com suas negras melenas;  
ou, se for dourada, Aurora agradava com seus cabelos cróceos.<sup>641</sup>  
meu amor se adapta a todos os mitos.  
A juventude me excita, a idade mais madura me afeta: 45  
esta me agrada pela beleza, aquela pela experiência.  
Em suma, meu ambicioso amor experimenta, por toda  
Roma, alguma de todas essas mulheres.

## V

Nenhum amor vale tanto (afasta-te, Cupido flecheiro)  
que me faça desejar tanto a morte por tantas vezes.  
Desejo morrer, ai de mim, quando me recordo de tua traição,  
menina nascida para meu mal perpétuo.

<sup>639</sup> As duas figuras mitológicas escolhidas pelo poeta possuem comportamentos opostos: Hipólito, filho do herói Teseu, era devotado a Ártemis (deusa da caça), mas desprezava Afrodite. A deusa, por vingança, fez com que Fedra, segunda mulher de Teseu, se apaixonasse pelo jovem. Ele rejeitou-a. Priapo, por sua vez, é o deus da fertilidade e geralmente figura em versos de cunho erótico. Cf. Grimal, *op. cit.*, 232-3 e 395.

<sup>640</sup> Desde Homero (*Od.* XVIII 248) as heroínas possuem a altura associada à beleza. Mais uma vez, o verbo na segunda pessoa do singular (*es*) revela a presença e os traços do interlocutor. Podemos inferir que, no quesito beleza, a menina elegíaca não perde para as heroínas antigas.

<sup>641</sup> Leda e Aurora são figuras conhecidas por sua beleza; no entanto, em nenhum outro registro literário são atribuídos cabelos escuros a Leda. Aurora, assim como toda deidade clássica, é representada com pele e olhos claros e cabelos loiros. Cf. Booth, *op. cit.*, p. 117.

*non mihi deceptae nudant tua facta tabellae* 5  
*nec data furtiue munera crimen habent.*  
*o utinam arguerem sic, ut non uincere possem!*  
*me miserum! quare tam bona causa mea est?*  
*felix, qui quod amat defendere fortiter audet,*  
*cui sua 'non feci' dicere amica potest.* 10  
*ferreus est nimiumque suo fauet ille dolori,*  
*cui petitur uicta palma cruenta rea.*  
*ipse miser uidi, cum me dormire putares,*  
*sobrius apposito crimina uestra mero:*  
*multa supercilio uidi uibrante loquentes;* 15  
*nutibus in uestris pars bona uocis erat.*  
*non oculi tacuere tui conscriptaque uino*  
*mensa, nec in digitis littera nulla fuit.*  
*sermonem agnoui, quod non videatur, agentem*  
*uerbaque pro certis iussa ualere notis.* 20  
*iamque frequens ierat mensa conuiuia relict;*  
*compositi iuuenes unus et alter erant:*  
*improba tum uero iungentes oscula uidi*  
*(illa mihi lingua nexa fuisse liquet),*  
*qualia non fratri tulerit germana seuro,* 25  
*sed tulerit cupido mollis amica uiro,*  
*qualia credibile est non Phoebos ferre Dianam,*  
*sed Venerem Marti saepe tulisse suo.*  
*'quid facis?' exclamo 'quo nunc mea gaudia defers?*  
*iniciam dominas in mea iura manus.* 30  
*haec tibi sunt mecum, mihi sunt communia tecum:*  
*in bona cur quisquam tertius ista uenit?'*  
*haec ego, quaeque dolor linguae dictauit; at illi*  
*conscia purpureus uenit in ora pudor,*  
*quale coloratum Tithoni coniuge caelum* 35  
*subrabet, aut sponso uisa puella nouo;*  
*quale rosae fulgent inter sua lilia mixtae*  
*aut ubi cantatis Luna laborat equis*  
*aut quod, ne longis flauescere possit ab annis,*  
*Maeonis Assyrium femina tinxit ebur.* 40  
*his erat aut alicui color ille simillimus horum,*  
*et numquam casu pulchrior illa fuit.*

Tuas tabuinhas falazes não me revelam teus feitos,  
nem te acusam os presentes dados furtivamente.<sup>642</sup> 5

Que eu te acusasse sempre assim, para não poder vencer!  
Pobre de mim! Por que minha causa é tão boa?  
Feliz o que ousa defender bravamente o seu amor,  
a quem a amiga possa dizer “não fiz”. 10

É de ferro e se entrega em demasia a sua dor aquele  
que aspira a uma vitória cruel sobre ré derrotada.  
Servido o vinho, eu mesmo, infeliz e sóbrio,  
vi os vossos crimes, enquanto me julgavas adormecido:  
vi muitos sinais eloqüentes em sobancelhas arqueadas;  
boa parte de vossa conversa consistia em meneios. 15

Teus olhos não se calaram e, à mesa marcada pelo vinho,  
não faltou letra alguma a teus dedos.  
Reconheci um discurso que dizia o que não parecia ser dito  
e palavras combinadas valiam como senhas predeterminadas. 20

Mesmo os convivas usuais já haviam deixado a mesa posta;  
restavam apenas um que outro jovem sonolentos;  
Foi então que vi a troca de ímprobos beijos,  
(tive certeza que vossas línguas se entrelaçavam)  
os quais a irmã não trocava com o severo irmão, 25  
mas que a doce menina trocava com um homem sequioso,  
os quais, acredita-se, Febo não trocava com Diana,  
mas Vênus teria trocado com seu Marte várias vezes.  
“Que fazes?” exclamo “aonde levas agora meus deleites?  
Lançarei minha mão senhoril sobre meus direitos, 30  
pois são nosso bem comum: comigo, são teus; contigo, são meus:  
por que um terceiro se intromete nesse nosso bom acordo?”  
Disse isso, e o que a dor ditou à língua; mas nela,  
púrpuro pudor tomou a face consciente,  
qual firmamento ruborizado, colorido pela cônjuge 35  
de Títono,<sup>643</sup> ou qual menina, observada pelo jovem esposo;  
como as rosas resplandecem, misturadas entre os lírios  
ou quando a Lua se eclipsa devido a cavalos encantados<sup>644</sup>  
ou como o marfim assírio que, para não amarelar  
ao longo dos anos, a mulher meônia tingiu.<sup>645</sup> 40

Com esta ou com alguma destas, aquela cor era muito parecida,  
e, porventura, ela nunca foi tão bela.

<sup>642</sup> Para o papel desempenhado pelas tabuinhas na vida dos amantes, ver: *Am.* I 11 e 12.

<sup>643</sup> O poeta refere-se à Aurora, esposa de Títono, ao qual os deuses concederam vida, mas não juventude eterna. Cf. *Am.* I 13.

<sup>644</sup> Na Antiguidade, acreditava-se que a magia era capaz de produzir eclipses. Cf. Socas, *op. cit.*, p. 52, n. 7. A imagem também está presente em Propércio, na elegia II 34, 51-2. Segundo Morgan, *op. cit.*, p. 33), a construção properciana *luna laboret equis* diz respeito à poesia elevada, séria. Ovídio aplica a expressão em um contexto frívolo e desse “deslocamento” surge o humor que lhe é típico.

<sup>645</sup> Mulher da Lídia, na Ásia Menor. Cf. Homero, *Il.* IV 141 e ss.

*spectabat terram: terram spectare decebat;  
 maesta erat in uultu: maesta decenter erat.* 45  
*sicut errant (et erant culti) laniare capillos  
 et fuit in teneras impetus ire genas;  
 ut faciem uidi, fortes cecidere lacerti:  
 defensa est armis nostra puella suis.*  
*qui modo saeuus eram, supplex ultroque rogavi  
 oscula ne nobis deteriora daret.* 50  
*risit et ex animo dedit optima, qualia possent  
 excutere irato tela trisulca Ioui;  
 torqueor infelix, ne tam bona senserit alter,  
 et uolo non ex hac illa fuisse nota.*  
*haec quoque, quam docui, multo meliora fuerunt,* 55  
*et quiddam uisa est addidicisse noui.*  
*quod nimium placuere, malum est, quod tota labellis  
 lingua tua est nostris, nostra recepta tuis.*  
*nec tamen hoc unum doleo, non oscula tantum  
 iuncta queror, quamuis haec quoque iuncta queror:* 60  
*illa nisi in lecto nusquam potuere doceri;  
 nescio quis pretium grande magister habet.*

## VI

*PSITTACVS, Eois imitatrix ales ab Indis,  
 occidit: exequias ite frequenter, aues;  
 ite, piae uolucres, et plangite pectora pinnis  
 et rigido teneras ungue notate genas.* 5  
*horrida pro maestis lanietur pluma capillis,  
 pro longa resonent carmina uestra tuba.*  
*quod scelus Ismarii quereris, Philomela, tyranni,  
 expleta est annis ista querela suis;  
 alitis in rarae miserum deuertere funus:* 10  
*magna sed antiqua est causa doloris Itys.*  
*omnes quae liquido libratas in aere cursu  
 tu tamen ante alios, turtur amice, dole.*

Contemplava o solo: o solo ficava-lhe bem contemplar;  
 havia tristeza em seu rosto: era uma tristeza que lhe caía bem. 45  
 Tal como estavam (e estavam elegantes), tive o ímpeto  
 de arrancar seus cabelos e de atacar seu rosto delicado;  
 mas, ao ver sua face, meus braços fortes desfaleceram:  
 minha menina defendeu-se com suas próprias armas.  
 Eu, que há pouco era cruel, roguei, suplicante, 50  
 para que não me desse beijos piores que aqueles.  
 Ela riu e, de bom grado, deu-me os seus melhores, que poderiam  
 derrubar a arma trissulcada do iracundo Júpiter.<sup>646</sup>  
 Infeliz, aflijo-me porque outro possa ter provado beijos tão bons;  
 desejo, ao menos, que não tenham sido de tal qualidade.  
 Infeliz, aflijo-me porque outro possa ter provado beijos tão bons;  
 desejo, ao menos, que não tenham sido de tal qualidade.  
 Também estes beijos foram bem melhores que os ensinados 55  
 e parecem ter sido incrementados com algo novo.  
 É ruim que tenham me agradado tanto, que tua língua  
 esteja toda entre os meus lábios e a minha, entre os teus.  
 Entretanto, não me dói apenas isso: não me lamento tanto  
 pelos beijos intensos, embora também os lamente: 60  
 eles não puderam ser ensinados a não ser no leito;  
 não conheço o mestre que foi tão bem recompensado.

## VI

O papagaio, mímico alado das Índias orientais,  
 expirou: comparecei em grande número às suas exéquias, ó aves;  
 comparecei, pios voláteis, e castigai com as asas o peito  
 e as ternas faces com duras unhas marcai.<sup>647</sup>  
 Em vez de cabelos mestos, hirsutas plumas arrancai, 5  
 em vez de longa tuba, vossos cantos fazei ressoar.<sup>648</sup>  
 Tu, que te queixas dos crimes do tirano de Ismara, Filomela,  
 tal querela completou-se em seus anos;  
 dirige-a ao triste funeral desta rara ave:  
 Itis é causa de grande, porém antiga, dor. 10  
 Vós todas, que vos sustentais em vôo pelo límpido éter,  
 comovei-vos e, sobretudo tu, rolinha amiga, comove-te.

<sup>646</sup> Possídon, Netuno e Júpiter possuem armas com três pontas. Cf. Ovidio. *Amori*. A cura di Luca Canali, Milano: Mondadori, 1983, p. 151, n. 4.

<sup>647</sup> Gestos rituais para expressar a dor em funerais. Cf. Hom., *II*. XXIV 725-775.

<sup>648</sup> A alusão ao som lamentoso da tuba fúnebre prepara a cena para o mito de Tereu (o tirano de Ismara, capital da Trácia), que violou Filomela, sua cunhada, arrancando-lhe a língua para que não contasse o ocorrido a sua irmã, Procne. Mas Filomela consegue denunciá-lo e Procne, como vingança, mata Ítis e serve a carne do filho para o pai. Descoberta a vingança, as duas só conseguem fugir de Tereu transformadas em pássaros. Segundo Grimal, *op. cit.*, p.173, o próprio nome Filomela evoca a idéia de música. Já o monte Ismara, certa vez, abrigou Orfeu.

*plena fuit uobis omni concordia uita  
 et stetit ad finem longa tenaxque fides.*

*quod fuit Argolico iuuenis Phoeus Orestae,* 15  
*hoc tibi, dum licuit, psittace, turtur erat.*  
*quid tamen ista fides, quid rari forma coloris,*  
*quid uox mutandis ingeniosa sonis,*  
*quid iuuat, ut datus es, nostrae placuisse puellae?*  
*infelix auium gloria nempe iaces.* 20

*tu poteras fragiles pinnis hebetare zmaragdos  
 tincta gerens rubro Punica rostra croco.*  
*non fuit in terris uocum simulantior ales:*  
*reddebas blaeso tam bene uerba sono.* 25

*raptus es inuidia: non tu fera bella mouebas;*  
*garrulus et placidae pacis amator eras.*  
*ecce, coturnices inter sua proelia uiuunt,*  
*forsitan et fiunt inde frequenter anus.*  
*plenus eras minimo, nec prae sermonis amore*  
*in multos poteras ora uacare cibos:* 30

*nux erat esca tibi causaeque papauera somni,  
 pellebatque sitim simplicis umor aquae.*  
*uiuuit edax uultur ducensque per aera gyros  
 miluus et pluuiiae graculus auctor aquae;*  
*uiuuit et armiferae cornix inuisa Mineruae,* 35  
*illa quidem saeclis uix moritura nouem.*  
*occidit illa loquax humanae uocis imago  
 psittacus, extremo munus ab orbe datum.*  
*optima prima fere manibus rapiuntur auaris;*  
*implentur numeris deteriora suis:* 40

*tristia Phylacidae Thersites funera uidit,  
 iamque cinis vivis fratribus Hector erat.*  
*quid referam timidae pro te pia uota puellae,  
 uota procelloso per mare rapta Noto?*  
*septima lux uenit non exhibitura sequentem,* 45  
*et stabat uacuo iam tibi Parca colo;*  
*nec tamen ignauo stupuerunt uerba palato:*  
*clamauit moriens lingua: ‘Corinna, uale.’*

Plena concórdia por toda a vida tivestes;  
longa e tenaz lealdade vos acompanhou até o fim.  
O que o jovem foceu havia sido para o argivo Orestes,<sup>649</sup> 15  
a rolinha foi para ti, papagaio, enquanto foi possível.<sup>650</sup>  
Entretanto, para que tal lealdade, para que beleza de raras cores,  
para que voz hábil em pronunciar sons diversos, para que serve,  
ter agradado a nossa menina assim que lhe foste dado?  
Pois tu, glorioso, entre as aves, jazes infeliz. 20  
Podias, com tuas frágeis penas, ofuscar as esmeraldas.  
Tinhas um bico púnico, tinto como o rubro açafão.  
Jamais houve, na terra, pássaro que melhor imitasse vozes:  
reproduzias tão bem palavras com teus sons balbos.  
Foste raptado pela invidia: tu não suscitavas guerras ferozes, 25  
mas eras tagarela e amante da paz serena.  
Eis, as codornizes vivem em suas batalhas,  
e, talvez por isso, muitas se tornem velhas.  
Satisfazias-te com o mínimo e, por amor ao discurso,  
não puderas permitir grandes refeições ao teu bico: 30  
a castanha era teu repasto e a papoula o motivo de seu sono  
e aplacava tua sede uma simples gota d'água.  
Vive o voraz abutre e o mílvio, que descreve círculos  
nos ares, e o gaio, responsável pelas águas pluviais;<sup>651</sup>  
vive também a gralha, odiosa à armígera Minerva, 35  
certamente ela morrerá, contrariada, depois de nove séculos.<sup>652</sup>  
No entanto, morreu o papagaio loquaz, eco da voz  
humana, presente dado, dos confins do orbe.  
Quase sempre, os melhores são levados primeiro, por mãos avaras;  
os piores fartam-se de seus anos: 40  
os tristes funerais do Filácides Tersites viu,<sup>653</sup>  
e, para os irmãos vivos, Heitor já era cinzas.  
O que direi dos pios votos que a tímida menina fez,  
votos levados através dos mares pelo proceloso Noto?<sup>654</sup>  
Chegou o sétimo dia, que não conheceria o amanhã, 45  
e a Parca já te velava, com o colo vazio;<sup>655</sup>  
entretanto, as palavras não se detiveram no inerte palato:  
a língua, desfalecente, exclamou “Corina, adeus.”

<sup>649</sup> Píladés, filho do rei da Fócida, manteve amizade leal com Orestes. Cf. Eurípides, *Orestes* 764 e ss.

<sup>650</sup> Em algumas versões do mito, Filmela teria se metamorfoseado em rolinha. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 173.

<sup>651</sup> Os antigos acreditavam que o canto do pássaro podia chamar a chuva. Ver: Virg., *Georg.* I 388 e Hor., *Carm.*, III 17, 12.

<sup>652</sup> O pássaro era o escolhido da deusa e, por isso, teria vida longa. Contudo, por ter revelado um segredo, tornou-se odiosa e foi substituída pela águia. Cf. Socas, *op. cit.*, p. 55, n. 6.

<sup>653</sup> Tersites é o soldado disforme e vil da *Iliada*, o qual teria visto a morte de Protesilau, oriundo de Fílaca (foi o primeiro herói grego a tombar em Troia). Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 267.

<sup>654</sup> Lugar-comum desde Homero. Cf. *Od.* VIII 408.

<sup>655</sup> Metonímia para “fuso vazio”. Quando acaba a lâ, chega a morte. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 355.

*colle sub Elysio nigra nemus ilice frondet*  
*udaque perpetuo gramine terra uiret.* 50  
*siqua fides dubiis, uolucrum locus ille piarum*  
*dicitur, obscenae quo prohibentur aues.*  
*illic innocui late pascuntur olores*  
*et uiuax phoenix, unica semper auis;*  
*explicat ipsa suas ales Iunonia pinnas,* 55  
*oscula dat cupido blanda columba mari.*  
*psittacus has inter nemorali sede receptus*  
*conuertit uolucres in sua uerba pias.*  
*ossa tegit tumulus, tumulus pro corpore magnus,*  
*quo lapis exiguus par sibi carmen habet:* 60  
*COLLIGOR EX IPSO DOMINAE PLACVUISSE SEPVLCHRO;*  
*ORA FVERE MIHI PLUS AVE DOCTA LOQVI.*

## VII

*ERGO sufficiam reus in noua crimina semper?*  
*ut uincam, totiens dimicuisse piget.*  
*siue ego marmorei respexi summa theatri,*  
*eligis e multis unde dolere uelis;*  
*candida seu tacito uidit me femina uultu,* 5  
*in uultu tacitas arguis esse notas.*  
*siquam laudauis, misero petis ungue capillos,*  
*si culpo, crimen dissimulare putas;*  
*siue bonus color est, in te quoque frigidus esse,*  
*seu malus, alterius dicor amore mori.* 10  
*atque ego peccati uellem mihi conscius essem:*  
*aequo animo poenam qui meruere ferunt.*  
*nunc temere insimulas credendoque omnia frustra*  
*ipsa uetas iram pondus habere tuam:*  
*aspice ut auritus miserandae sortis asellus* 15  
*assiduo domitus uerbere lentus eat.*

À encosta do Elísio frondesce um bosque de negros azinheiros  
e a terra úmida verdeja com ervas perenes.<sup>656</sup> 50

Se podes crer no dúbio, dizem que tal lugar é reservado  
aos pios alados e, ali, as aves agourentas são proibidas.  
Ali pacíficos cisnes se apascentam generosamente  
e a fênix imortal, ave sempre única;<sup>657</sup>  
ali, a própria ave de Juno exhibe suas penas,<sup>658</sup> 55  
e a doce pomba dá beijos em seu cúvido macho.<sup>659</sup>  
O papagaio, recebido entre estes em ambiente nemoral,  
Volta suas palavras para as pias aves.  
Encerra seus ossos um túmulo, túmulo grande como seu corpo,  
no qual pequena lápide mostra um epitáfio semelhante a si: 60  
PELO MEU SEPULCRO, DEDUZO TER AGRADADO A MINHA SENHORA.  
MEU BICO FOI DOUTO NA FALA, MAIS QUE O DE QUALQUER AVE.

## VII

Então sempre serei réu de novas acusações?  
embora eu vença, aborrece-me pelejar tantas vezes.  
Se, no teatro marmóreo<sup>660</sup> eu lanço um olhar para cima,  
escolhes, dentre muitas, uma de quem desejas ter ciúmes;  
se uma cândida mulher me olha com rosto tácito, 5  
acusas que há tácitos sinais em seu rosto.  
Se elogio alguma, buscas meus cabelos com tuas unhas mesquinhas;  
se a critico, julgas que dissimulo uma traição;  
se estou corado, sou acusado de ser frio contigo,  
se estou pálido, é porque morro de amores por outra.<sup>661</sup> 10  
Mas eu gostaria de estar ciente de meus erros:  
os que mereceram a pena, suportam-na de bom grado.  
Agora, acusas-me ao acaso e, crendo em tudo, em vão,  
tolhes, tu mesma, a gravidade de tua ira:  
vê como o asno orelhudo, de sorte lastimável 15  
marcha lentamente, domado sob açoites contínuos.

<sup>656</sup> Lugar paradisíaco, sede das almas beatas. cf. *Am.* III 9, 60.

<sup>657</sup> A ave, segundo os antigos, vivia cerca de 540 anos e depois renascia das cinzas. Cf. Herod. II 73.

<sup>658</sup> O pavão. Juno colocou os “olhos” de Argos nas penas da cauda do animal como ressarcimento por sua morte. Cf. Canali, *op. cit.*, p. 159, n. 11.

<sup>659</sup> O amor entre as pombas era proverbial. Cf., por exemplo, Cat. LXVIII B 125 e Prop. II 15, 27.

<sup>660</sup> Segundo algumas edições (Canali, p. 161, e Socas, p. 57, por exemplo), este é mais um exemplo da vida romana cosmopolita do tempo de Ovídio: tudo indica tratar-se do teatro de Pompeu, construído em 55 a.C., o único permanente até a construção dos teatros de Balbo (13 a. C.) e de Marcelo (11 a. C.). Estátuas de mármore adornavam a parte alta do teatro; as mulheres se assentavam nos lugares mais altos, separadas dos homens. Assim, ao empregar o adjetivo *marmoreus*, o poeta-amante ovidiano indica que está olhando para cima a fim de admirar as estátuas de mármore e não para observar e flertar com outras mulheres. Cf. Piastrri, *op. cit.*, p. 21.

<sup>661</sup> A palidez é um dos *signa amoris*. Prop. I 18, 17 e *Ars* I 727 (*palleat omnis amans: hic est color aptus amanti* “empalideça o amante: esta cor lhe cai bem”).

*ecce, nouum crimen: sollers ornare Cypassis  
 obicitur dominae contemerasse torum.  
 di melius, quam me, si sit peccasse libido,  
 sordida contemptae sortis amica iuuet!* 20  
*quis Veneris famulae conubia liber inire  
 tergaque complecti uerbere secta uelit?  
 adde quod ornandis illa est operata capillis  
 et tibi per doctas est grata ministra manus:  
 scilicet ancillam, quod erat tibi fida, rogarem?* 25  
*quid, nisi ut indicio iuncta repulsa foret?  
 per Venerem iuro puerique uolatilis arcus  
 me non admissi criminis esse reum.*

### VIII

*PONENDIS in mille modos perfecta capillis,  
 comere sed solas digna Cypassi deas,  
 et mihi iucundo non rustica cognita furto,  
 apta quidem dominae sed magis apta mihi,* 5  
*quis fuit inter nos sociati corporis index?  
 sensit concubitus unde Corinna tuos?  
 num tamen erubui? num uerbo lapsus in ullo  
 furtiuae Veneris conscia signa dedi?  
 quid quod, in ancilla siquis delinquere possit,  
 illum ego contendi mente carere bona?* 10  
*Thessalus ancillae facie Briseidos arsit,  
 serua Mycenaeo Phoebas amata duci:  
 nec sum ego Tantalide maior, nec maior Achille;  
 quod decuit reges, cur mihi turpe putem?  
 ut tamen iratos in te defixit ocellos,* 15  
*uidi te totis erubuisse genis.  
 at quanto, si forte refers, praesentior ipse  
 per Veneris feci numina magna fidem!  
 (tu, dea, tu iubeas animi periuria puri  
 Carpathium tepidos per mare ferre Notos.)* 20

Eis, nova acusação: Cipássis,<sup>662</sup> habilidosa na toaleta  
é acusada de ter violado o leito da senhora.  
Caso me venha o desejo de trair, que os deuses me deem algo melhor  
que o desfrute de uma amante grosseira, de condição desprezível! 20  
Que homem livre gostaria de deitar-se com uma Vênus servil  
e abraçar costas lanhadas pelo açoite?  
Considera ainda que ela é encarregada de tua toaleta  
e, como escrava, agrada-te pelas doudas mãos:<sup>663</sup>  
decerto eu cortejaria uma serva que é fiel a ti? 25  
Para quê, senão para que houvesse uma repulsa seguida de uma denúncia?  
Por Vênus juro e pelo arco de seu menino alado<sup>664</sup>  
não sou culpado por ter cometido tais crimes.

### VIII

És perfeita para fazer penteados de mil formas,  
Cipássis, e és digna de pentear divas somente;<sup>665</sup>  
para mim, és notável por não ser ingênua no doce engano,  
na verdade, és servil à senhora, mas mais servil a mim;  
quem foi o delator de nossas relações carnis? 5  
Como Corina percebeu as tuas escapadas?  
Acaso enrubesci? Acaso descuidei-me com alguma palavra  
e dei sinais que testemunharam nossa Vênus furtiva?  
Como, se acabei de afirmar que quem é capaz de trair  
com uma escrava carece de mente sã? 10  
O tessálico diante da beleza servil da briseida ardeu,<sup>666</sup>  
a serva de Febo foi amada pelo comandante miceneu:<sup>667</sup>  
eu mesmo não sou maior que o Tantálide, nem maior que Aquiles;<sup>668</sup>  
por que julgaria torpe o que foi conveniente aos soberanos?  
Entretanto, quando ela cravou em ti olhinhos irados, 15  
vi que toda tua face se enrubescia.  
Mas, se te recordas bem, com que prontidão eu mesmo  
fiz juras solenes em nome da diva Vênus!  
(Tu, deusa, ordena que os perjúrios de uma alma pura  
sejam levados pelos tépidos Notos, através do mar carpátio).<sup>669</sup> 20

<sup>662</sup> Para Booth, *op. cit.*, p. 2699, o nome da escrava alude a *kypassis*, que significava um tipo de vestido curto. Horácio (*Sat.* I 2, 94 e ss.) nos diz que essa era uma das características mais notáveis da classe de *ancillae* à qual Cipássis pertencia: usavam um tipo de veste curta, que deixava as pernas à mostra (diferentemente das matronas).

<sup>663</sup> Para as relações entre a matrona e sua escrava de toaleta, a *ornatrix*, ver: Carcopino, 1990, pp. 200 e ss.

<sup>664</sup> Jura por Vênus e por Cupido. Os antigos costumavam jurar pelas armas dos deuses. Cf. *Am.* II 3, 27-30 e *Met.* I 768-9.

<sup>665</sup> Para as habilidades das escravas em penteados e toaleta, cf. *Am.* I 11 e Balsdon, 1974, pp. 255-60.

<sup>666</sup> Aquiles era da Tessália e se apaixonou pela filha de Briseu. Cf. Grimal, *op. cit.*, 35 e ss.

<sup>667</sup> Menelau foi um comandante de Micenas e se apaixonou pela sacerdotisa de Febo, Cassandra. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 303 e ss.

<sup>668</sup> Agamêmnon era filho de Atreu e neto de Pélopes, filho de Tântalo. Cf. Canali, *op. cit.*, p. 163, n. 1.

*pro quibus officiis pretium mihi dulce repende  
 concubitus hodie, fusca Cypassi, tuos.  
 quid renuis fingisque novos, ingrata, timores?  
 unum est e dominis emeruisse satis. 25  
 quod si stulta negas, index anteacta fatebor  
 et ueniam culpae proditor ipse meae,  
 quoque loco tecum fuerim quotiensque, Cypassi,  
 narrabo dominae, quotque quibusque modis.*

### **IXa**

*O NUNQVAM pro me satis indignate Cupido,  
 o in corde meo desidiose puer,  
 quid me, qui miles numquam tua signa reliqui,  
 laedis, et in castris uulneror ipse meis? 5  
 cur tua fax urit, figit tuus arcus amicos?  
 gloria pugnantes uincere maior erat.  
 quid? non Haemonius, quem cuspide perculit, heros  
 confossum medica postmodo iuuat ope?  
 uenator sequitur fugientia, capta relinquit,  
 semper et inuentis ulteriora petit. 10  
 nos tua sentimus, populus tibi deditus, arma;  
 pigra reluctanti cessat in hoste manus.  
 quid iuuat in nudis hamata retundere tela  
 ossibus? ossa mihi nuda relinquit Amor.  
 tot sine amore uiri, tot sunt sine amore puellae: 15  
 hinc tibi cum magna laude triumphus eat.  
 Roma, nisi inmensum uires promosset in orbem,  
 stramineis esset nunc quoque tecta casis.  
 fessus in acceptos miles deducitur agros,  
 mittitur in saltus carcere liber equus, 20  
 longaque subductam celant naualia pinum,  
 tutaque deposito poscitur ense rudis.  
 me quoque, qui totiens merui sub amore puellae,  
 defunctum placide uiuere tempus erat.*

### **IXb (X)**

*'VIVE' deus 'posito' siquis mihi dicat 'amore', 25  
 deprecer: usque adeo dulce puella malum est.*

---

<sup>669</sup> Esse trecho do Egeu sul-oriental, que recebe o nome da ilha localizada entre Creta e Rodes, é famoso por oferecer inúmeros e grandes perigos à navegação.

Por tais intervenções, remunera-me com doce recompensa:  
 uma união contigo, morena Cipássis, dá-me hoje.  
 Por que te recusas e imaginas, ingrata, novos temores?  
 Já te basta ter conquistado um de teus senhores.  
 Se isso negas, tola, confessarei as traições passadas  
 e eu mesmo tornar-me-ei delator de minhas culpas.  
 Também contarei para tua senhora, Cipássis, em quais lugares,  
 quantas vezes e de quantas formas estive contigo.

### IXa

Ó Cupido, que nunca atenuas tua cólera contra mim,  
 ó menino, que ocupa meu coração com indolência.  
 Por que prejudicas a mim, soldado que nunca desertou  
 tua insígnia, e sou ferido em minha própria caserna?  
 Por que teu facho queima e teu arco perfura aliados?  
 Maior glória haveria em vencer oponentes.  
 Que? O herói emônio não socorreu com arte médica  
 o trespassado, logo que o venceu pela lança?<sup>670</sup>  
 O caçador persegue o que foge, abandona o capturado  
 e sempre procura outros, além dos encontrados.  
 Nós, povo submisso a ti, sentimos tuas armas;  
 tua mão ociosa cede diante de um inimigo relutante.  
 De que vale embotar dardos aduncos contra ossos  
 nus? O amor deixou meus ossos nus.  
 Tantos homens sem amor, tantas meninas sem amor há:  
 sobre estes possas tu obter um triunfo com grandes honras.  
 Roma, se não tivesse espriado suas forças por todo o orbe,  
 ainda agora seria choupanas cobertas de palha;  
 o soldado fatigado é levado aos campos doados,  
 o cavalo, livre de seu cárcere, é enviado para o pasto  
 e longos estaleiros acolhem uma nau posta em seco;  
 aposentada a espada, o gladiador reclama o bastão do repouso.  
 Também para mim, que tantas vezes militei pelo amor da menina,  
 chegou o tempo de viver placidamente desonerado.

### IXb (X)<sup>671</sup>

Se um deus me dissesse “vive sem amor”,  
 eu recusaria: a tal ponto a menina é minha doce perdição.

<sup>670</sup> Télefo, filho de Hércules, foi ferido por Aquiles na primeira expedição frustrada à Troia. Um oráculo havia feito a previsão de que o jovem seria salvo somente pela mão que o feriu. Aquiles o curou com a ferrugem da própria lança. Grimal, *op. cit.*, p. 432-3.

<sup>671</sup> Para alguns autores, esse poema é uma continuação do anterior. Por isso, a dupla numeração dos versos e dos poemas a partir daqui. Cf. Canali, *op. cit.*, p. 169, n. 5. Lembramos que seguimos a edição proposta por Kenney. Ver, ainda, Damon, *op. cit.*, pp. 269-90.

*cum bene pertaesum est animoque relanguit ardor,  
 nescio quo miserae turbine mentis agor.  
 ut rapit in praeceps dominum spumantia frustra (5)  
 frena retentantem durior oris equus, 30  
 ut subitus prope iam presa tellure carinam  
 tangentem portus uentus in alta rapit,  
 sic me saepe refert incerta Cupidinis aura  
 notaque purpureus tela resumit Amor. (10)  
 fige, puer: positis nudus tibi praebeor armis; 35  
 hic tibi sunt uires, hic tua dextra facit,  
 huc tamquam iussae ueniunt iam sponte sagittae;  
 uix illis prae me nota pharetra sua est.  
 infelix, tota quicumque quiescere nocte (15)  
 sustinet et somnos praemia magna uocat. 40  
 stulte, quid est somnus gelidae nisi mortis imago?  
 longa quiescendi tempora fata dabunt.  
 me modo decipiant uoces fallacis amicae  
 (sperando certe gaudia magna feram), (20)  
 et modo blanditias dicat, modo iurgia nectat; 45  
 saepe fruar domina, saepe repulsus eam.  
 quod dubius Mars est, per te, priuigne Cupido, est,  
 et mouet exemplo uitricus arma tuo;  
 tu leuis es multoque tuis uentosior alis (25)  
 gaudiaque ambigua dasque negasque fide. 50  
 si tamen exaudis, pulchra cum matre, Cupido,  
 indeserta meo pectore regna gere:  
 accedant regno, nimium uaga turba, puellae;  
 ambobus populis sic uenerandus eris. (30)*

### X (XI)

*TV mihi, tu certe, memini, Graecine, negabas  
 uno posse aliquem tempore amare duas.  
 per te ego decipior, per te deprensus inermis  
 ecce duas uno tempore turpis amo. 5  
 utraque formosa est, operosae cultibus ambae,  
 artibus in dubio est haec sit an illa prior;  
 pulchrior hac illa est, haec est quoque pulchrior illa,  
 et magis haec nobis et magis illa placet.  
 erro uelut uentis discordibus acta phaselos,  
 diuiduumque tenent alter et alter amor. 10*

Quando estou bem enfasiado e na alma a chama se apaga,  
tortura-me o obscuro turbilhão de uma mente infeliz.  
Como o cavalo de boca mais dura arrasta para o precipício (5)  
o dono que lida em vão com freios espumosos, 30  
como o vento súbito, próximo a terra tocada,  
arrasta para o alto mar a nave que já tocava o porto,  
assim muitas vezes os sopros incertos de Cupido me dirigem  
e os conhecidos dardos o resplandecente Amor retoma. (10)  
Trespasa-me, menino: apresento-me a ti nu e desarmado; 35  
aqui estão tuas forças, aqui tua destra comanda;  
tuas setas já me atacam espontaneamente, como guiadas;  
apenas a sua fâretra conhecem melhor que a mim.  
Infeliz daquele que se permite repousar a noite (15)  
inteira e considera seu sono um magnífico prêmio. 40  
Tolo, o que é a morte senão uma imagem da enregelada morte?  
Os fados nos darão longos anos para repousar.  
Ora me engane a voz falaz de uma jovem  
(por certo, a esperança me trará grandes prazeres). (20)  
Ora me diga palavras doces, ora teça acusações; 45  
muitas vezes me deleite com a senhora, muitas vezes eu seja rejeitado.  
Se Marte tem dúvidas, bastardo Cupido, é por tua causa  
e, seguindo teu exemplo, teu padrasto<sup>672</sup> levanta armas;  
tu és leve e muito mais flexível que tuas asas: (25)  
com tua fúria volúvel, dás e negas prazeres. 50  
Entretanto, se escutas minha prece, Cupido, junto a tua bela mãe,  
exerce soberania diligente em meu peito:  
ao teu reino somem-se meninas, turba demasiado inconstante;  
assim serás venerado por ambos os sexos. (30)

## X (XI)

Tu, Grecino, recordo-me que tu mesmo negavas<sup>673</sup>  
a possibilidade de alguém amar duas mulheres ao mesmo tempo.  
Por ti me vejo enganado, por ti fui surpreendido desarmado,  
eis: eu, infame, amo duas ao mesmo tempo.  
Uma e outra são formosas, ambas esmeradas em cultura, 5  
quanto a habilidades, não sei se esta ou aquela é superior;<sup>674</sup>  
aquela é mais bela que esta e esta é mais bela que aquela,  
esta me agrada mais, também aquela me agrada mais.  
Erro como chalupa impelida por ventos contrários,  
e me mantém dividido um e outro amor. 10

<sup>672</sup> Cf. *Am.* I 2, 24. Marte é o deus da guerra e amante de Vênus.

<sup>673</sup> Talvez se refira a C. Pomponio Graecinus, cônsul em 16 a. C e amigo de Ovídio. Esse nome aparece em três cartas da época do exílio. Cf. *Pont.* I 6, II 6 e IV 9.

<sup>674</sup> Características da *puella* elegíaca: mulher bela e culta. Cf. *Prop.* I 2, 27-30. Em *Am.* I 8, 25-6 o poeta nos mostra uma menina que se inicia na “vida elegíaca”: é bela, mas não *docta*.

*quid geminas, Erycina, meos sine fine dolores?  
 non erat in curas una puella satis?  
 quid folia arboribus, quid pleno sidera caelo,  
 in freta collectas alta quid addis aquas?  
 sed tamen hoc melius, quam si sine amore iacerem: 15  
 hostibus eueniat uita seuera meis;  
 hostibus eueniat uiduo dormire cubili  
 et medio laxe ponere membra toro.  
 at mihi saeuus Amor somnos abrumpat inertes  
 simque mei lecti non ego solus onus; 20  
 me mea disperdat nullo prohibente puella,  
 si satis una potest, si minus una, duae.  
 sufficiam: graciles, non sunt sine uiribus artus;  
 pondere, non neruis corpora nostra carent.  
 et lateri dabit in uires alimenta uoluptas: 25  
 decepta est opera nulla puella mea.  
 saepe ego lasciue comsumpsi tempora noctis,  
 utilis et forti corpore mane fui.  
 felix, quem Veneris certamina mutua perdunt;  
 di faciant, leti causa sit ista mei! 30  
 induat aduersis contraria pectora telis  
 miles et aeternum sanguine nomen emat;  
 quaerat auarus opes et, quae lassarit arando,  
 aequora periuro naufragus ore bibat;  
 at mihi contingat Veneris languescere motu, 35  
 cum moriar, medium soluar et inter opus;  
 atque aliquis nostro lacrimans in funere dicat  
 'conueniens uitae mors fuit ista tuae.'*

## **XI (XII)**

*PRIMA malas docuit mirantibus aequoris undis  
 Peliaco pinus uertice caesa uias,  
 quae concurrentis inter temeraria cautes  
 conspicuam fuluo uellere uexit ouem.  
 o utinam, ne quis remo freta longa moueret, 5  
 Argo funestas pressa bibisset aquas!*

Por que, Ericina,<sup>675</sup> redobras minhas dores sem fim?  
 Uma única menina não era suficiente aos meus cuidados?  
 Por que folhas às árvores, por que astros aos plenos céus,  
 por que águas coligidas ao alto mar ajuntas?  
 Entretanto, melhor assim que se aquietar sem amor: 15  
     que aos meus inimigos uma vida severa caiba em sorte;  
 que aos inimigos caiba dormir em cama de solteiro  
     e repousar os membros no meio de vasto leito.  
 Mas que o sevo Amor interrompa meus sonos inertes 20  
     e que eu não seja o único peso sobre meu leito;  
 sem que ninguém impeça, que minha menina me fatigue,  
     caso consiga dar conta; se não consegue, que sejam duas.  
 Aguentarei: meus membros são franzinos, mas possuem vigor;  
     peso, não nervos, falta ao meu corpo.  
 Pois a volúpia alimentará a força de meus flancos: 25  
     nenhuma menina ficou decepcionada com meu desempenho.  
 Muitas vezes eu consumi a noite em ocasiões lascivas  
     e, pela manhã, fui útil com meu corpo enérgico.  
 Feliz aquele a quem as batalhas mútuas de Vênus desfalecem;  
     os deuses permitam que esta seja a causa de minha morte! 30  
 Que o soldado proteja seu peito contra dardos inimigos  
     e que compre um nome eterno com seu sangue;  
 que o avaro busque riquezas e que o náufrago, com lábios  
     perjuros, beba do mar que fatigou sulcando;  
 contudo, caiba a mim perder as forças no movimento de Vênus 35  
     e, quando for morrer, que expire no meio do ato;  
 e que alguém, lacrimoso, em meu funeral, lamente-se:  
     “foi adequada à tua vida uma morte tal.”

## XI (XII)

Talhada no vértice do Pélion, a primeira embarcação  
     más rotas ensinou a assombradas ondas marinhas,  
 a qual, temerária, por entre penhascos concorrentes,  
     o atraente carneiro do velo dourado transportou.<sup>676</sup>  
 Oxalá, submersa, Argo tivesse bebido das águas funestas, 5  
     para que ninguém inquietasse os longos mares com o remo!

<sup>675</sup> No monte Érix, na parte norte-ocidental da Sicília, há um templo dedicado a Vênus. Tornou-se o próprio designativo da deusa. Cf. Cat. LXIV 72.

<sup>676</sup> A embarcação chamada Argo, construída com a madeira do monte Pélion (situado na Tessália), transportou herois (os argonautas) à Cólquida em busca do velo de ouro. A nau foi obrigada a passar pelos dois promontórios do Bósforo, então considerados extremamente perigosos, pois acreditavam que se entrechocavam, destruindo embarcações (cf., por exemplo, Hom., *Od.* XII 59-72).

*ecce fugit notumque torum sociosque Penates  
 fallacisque uias ire Corinna parat.  
 quam tibi, me miserum, Zephyros Eurosque timebo  
 et gelidum Borean egelidumque Notum!* 10  
*non illic urbes, non tu mirabere siluas;  
 una est iniusti caerulea forma maris.  
 nec medius tenuis conchas pictosque lapillos  
 pontus habet: bibuli litoris illa mora est.  
 litora marmoreis pedibus signate, puellae* 15  
*(hactenus est tutum, cetera caeca uia est),  
 et uobis alii uentorum proelia narrent,  
 quas Scylla infestet quasue Charybdis aquas,  
 et quibus emineant uiolenta Ceraunia saxis,  
 quo lateant Syrtes magna minorque sinu.* 20  
*haec alii referant; ad uos, quod quisque loquetur,  
 credite: credenti nulla procella nocet.  
 sero respicitur tellus, ubi fune soluto  
 currit in inmensum panda carina salum,  
 nauita sollicitus cum uentos horret iniquos* 25  
*et prope tam letum quam prope cernit aquam.  
 quod si concussas Triton exasperet undas,  
 quam tibi sit toto nullus in ore color!  
 tum generosa uoces fecundae sidera Ladae  
 et 'felix' dicas 'quem sua terra tenet!'* 30  
*tutius est fouisse torum, legisse libellos,  
 Threiciam digitis increpuisse lyram.  
 at si uana ferunt uolucres mea dicta procellae,  
 aequa tamen puppi sit Galatea tuae:*

Eis, foge o leito conhecido e os Penates familiares:<sup>677</sup>  
 Corina se apronta para seguir por vias traiçoeiras.  
 Ai de mim, infeliz, por ti temerei Zéfiro e Euro  
 e o gélido Bóreas e o degelado Noto!<sup>678</sup> 10  
 Ali tu não contemplarás cidades ou selvas:  
 um único aspecto cerúleo oferece o injusto mar.  
 O alto mar não possui delicadas conchas nem pedrinhas  
 coloridas: elas estão detidas no passento litoral.  
 O litoral, meninas, com vossos pés marmóreos marcai 15  
 (até aqui é seguro, o caminho restante é incerto,  
 e que outros vos narrem as batalhas dos ventos,  
 quais e quais águas Cila e Caríbdis molesta<sup>679</sup>  
 e de quais rochas os violentos Ceráunios se elevam,<sup>680</sup>  
 e em qual golfo a grande e a pequena Sirtes se escondem.<sup>681</sup> 20  
 Outros contem tais aventuras; entretanto, acreditai no que  
 cada um te disser: nenhuma procéla lesa o que crê.  
 Agora é tarde para avistar a terra, quando a recurva quilha  
 corre pelo imenso sal, com amarras soltas;  
 o nauta angustiado se apavora com os ventos contrários 25  
 e vê, ao seu redor, tanto a morte quanto a água.  
 Pois, e se Tritão atija revoltosas ondas,<sup>682</sup>  
 cor alguma se mostre em toda tua face!  
 Então invocarás os generosos astros da fecunda Leda<sup>683</sup>  
 e dirás “feliz daquele a quem sua terra abriga!” 30  
 É mais seguro aquecer o leito, ler livros  
 e fazer soar, com teus dedos, a lira trácia.<sup>684</sup>  
 Mas, se as asas da procéla levam minhas vãs palavras,  
 ao menos, que Galateia seja favorável a tua nau.<sup>685</sup>

<sup>677</sup> São divindades tipicamente romanas que protegem o larário da casa. Tal como cada casa tinha os seus penates, também o Estado romano possuía os seus, trazidos por Eneias à Itália. Não existe um mito relacionado diretamente com estas divindades. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 364.

<sup>678</sup> Ventos “irmãos” sempre presentes na literatura romana. Cf., por exemplo, Homero, *Il.* II 145; Hesíodo, *Teog.* 378; Virgílio, *En.* II 416 e ss. Aqui, em referência aos quatro pontos cardeais. Cf. Canali, *op. cit.*, p. 175, n. 3.

<sup>679</sup> Cila é um monstro marinho que reside no estreito de Messina, na costa itálica. Trata-se de uma mulher cujo corpo, na parte inferior, está rodeado de cães, seis animais ferozes que devoram tudo o que lhes passa ao alcance. Nesse mesmo local se encontra Caríbdis, monstro que absorvia três vezes por dia uma enorme quantidade de água do mar, arrastando para suas fauces tudo aquilo que flutuava. Depois expelia a água absorvida. Cf. Hom., *Od.* XII 73 e ss.

<sup>680</sup> Montes sob os quais a água é muito temida por sua violência. Para Bertini (*op. cit.*, p. 94), as indicações geográficas deste trecho estão repletas de contradições, o que nos induz a pensar que a viagem de Corina seja imaginária. Para passar pelo estreito de Messina, por entre as rochas de Cila e abismo de Caríbdis, seria necessário partir de Óstia; para encontrar-se com o violento Ceráunios, situado em Epiro, seria necessário partir de Brindisi; as Sirtes, por sua vez, encontram-se na rota que leva à costa setentrional da África. Cf. *Am.* II 16, 21.

<sup>681</sup> As duas baías, ocidental e oriental, da Líbia. Cf. Bertini, *op. cit.*, p. 94-5.

<sup>682</sup> Deus marinho, filho de Netuno, tinha um potente sopro capaz de incitar ou aplacar as ondas (muitas vezes, é representado utilizando conchas como trombetas). É meio humano, meio peixe. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 456.

<sup>683</sup> Alusão à constelação dos gêmeos Cástor e Pólux, filhos de Leda e protetores dos navegantes. Cf. Socas, *op. cit.*, p. 67, n. 6.

<sup>684</sup> Assim denominada por antonomásia de Orfeu, cantor trácio. Cf. *Am.* III 9, 21-2.

*uestrum crimen erit talis iactura puellae,* 35  
*Nereidesque deae Nereidumque pater.*  
*uade memor nostri uento reditura secundo;*  
*impleat illa tuos fortior aura sinus.*  
*tum mare in haec magnus proclinet litora Nereus,*  
*huc uenti spectent, huc agat aestus aquas.* 40  
*ipsa roges, Zephyri ueniant in lintea soli,*  
*ipsa tua moueas turgida uela manu.*  
*primus ego aspiciam notam de litore puppim*  
*et dicam 'nostros aduehit illa deos!'*  
*excipiamque umeris et multa sine ordine carpam* 45  
*oscula; pro reditu uictima uota cadet,*  
*inque tori formam molles sternentur harenae*  
*et cumulus mensae quilibet esse potest.*  
*illic apposito narrabis multa Lyaeo,*  
*paene sit ut mediis obruta nauis aquis,* 50  
*dumque ad me properas, neque iniquae tempora noctis*  
*nec te praecipites extimuisse Notos.*  
*omnia pro ueris credam, sint ficta licebit:*  
*cur ego non uotis blandiar ipse meis?*  
*haec mihi quamprimum caelo nitidissimus alto* 55  
*Lucifer admisso tempora portet equo.*

## **XII (XIII)**

*ITE triumphales circum mea tempora laurus:*  
*uicimus; in nostro est ecce Corinna sinu,*  
*quam uir, quam custos, quam ianua firma (tot hostes!)*  
*seruabant, nequa posset ab arte capi.*  
*haec est praecipuo uictoria digna triumpho* 5  
*in qua, quaecumque est, sanguine praeda caret.*  
*non humiles muri, non paruis oppida fossis*  
*cincta, sed est ductu capta puella meo.*  
*Pergama cum caderent bello superata bilustri,*  
*ex tot in Atridis pars quota laudis erat?* 10

---

<sup>685</sup> Uma das filhas de Nereu, a divindade habitava o mar tranqüilo e foi objeto dos amores de Polifemo, o ciclope. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 180.

sereis culpados pelo que vier a acontecer com minha menina,  
divas Nereidas e tu, pai das Nereidas.<sup>686</sup> 35  
Parte lembrando-te de mim e retornarás em vento propício;  
que as brisas enfunem tuas velas com mais força.  
Então, que o grande Nereu incline o mar na direção destas praias,  
pra cá se dirijam os ventos, pra cá a maré empurre as águas. 40  
Tu mesma rogarás que somente Zéfiros inflem teus linhos,  
tu mesma governarás as velas túrgidas com tuas mãos.  
Quando, da praia, eu for o primeiro a avistar a conhecida nave,  
direi “ela transporta meus deuses!”  
Carregar-te-ei sobre meus ombros e muitos beijos desorientados 45  
tomarei; uma vítima será imolada em voto pelo teu retorno;  
a areia macia assumirá a forma de um leito  
e um montão qualquer poderá servir-nos de mesa.  
Baco servido, então me narrarás muitos fatos,<sup>687</sup>  
como o navio que quase foi sepultado em meio às águas; 50  
enquanto te precipitavas para mim, nem as horas  
da iníqua noite, nem os impetuosos Notos temeras.  
Tomarei tudo por verdade, ainda que seja invenção:  
por que eu mesmo não haveria de acalentar meus votos?  
Possa Lúcifer, resplandecente em alto céu, trazer-me<sup>688</sup> 55  
este dia o quanto antes, em cavalos de frouxas rédeas.

## XII (XIII)

Vinde, louros triunfais, circundar minhas têmporas:  
venci: eis, em nosso peito repousa Corina,  
guardada pelo marido, pelo guardião e por portas cerradas  
(quantos inimigos!), para que não fosse seduzida por nenhum artifício  
Vitória digna de triunfo extraordinário é aquela 5  
cujo espólio, seja qual for, está livre de sangue.  
Sob meu comando, nem fortaleza baixa, nem forte  
cingido por fosso estreito: foi conquistada uma menina.  
Quando Pérgamo caiu, derrotada numa guerra de dois lustros,<sup>689</sup>  
entre tantas honras, qual parte coube aos Atridas?<sup>690</sup> 10

<sup>686</sup> As nereidas são divindades marítimas, filhas de Nereu, um antigo deus do mar, e Dóris, filha do Oceano. Ver: Grimal, *op. cit.*, p. 328.

<sup>687</sup> Metonímia usual. *Lyaeus* → *Bacchus* → dons de Baco → vinho. Cf. *Am.* III 15, 17.

<sup>688</sup> Ou Fósforo (estrela da manhã). Muitas vezes, aparece na poesia antiga como personificação do astro que anuncia a aurora e traz a luz do dia. Cf. *Ov., Met.* IV 628: [...] *dum Lucifer ignes/ euocet Aurorae, currus Aurora diurnos* (“[...] até que Lúcifer derramasse as chamas/ da Aurora e Aurora trouxesse os carros do dia”). Tradução de Domingos Lucas. Lisboa: Nova Vega, 2006, p. 206.

<sup>689</sup> Pérgamo é a acrópole de Troia. Por extensão de sentido, denota a própria Troia, que tombou após dez anos de guerras. cf. Grimal, *op. cit.*, p. 367.

<sup>690</sup> Cf. nota a *Am.* II 1, 30.

*at mea seposita est et ab omni milite dissors  
 gloria, nec titulum muneris alter habet:  
 me duce ad hanc uoti finem, me milite ueni;  
 ipse eques, ipse pedes, signifer ipse fui.* 15  
*nec casum fortuna meis immiscuit actis:  
 huc ades, o cura parte triumphae mea.  
 nec belli est noua causa mei: nisi rapta fuisset  
 Tyndaris, Europae pax Asiaeque foret.*  
*femina siluestris Lapithas populumque biforem* 20  
*turpiter apposito uertit in arma mero;  
 femina Troianos iterum noua bella mouere  
 impulit in regno, iuste Latine, tuo;  
 femina Romanis etiamnunc Vrbe recenti  
 immisit soceros armaque saeua dedit.*  
*uidi ego pro niuea pugnantem coniuge tauros:* 25  
*spectatrix animos ipsa iuuenca dabat.  
 me quoque, qui multos, sed me sine caede, Cupido  
 iussit militiae signa mouere suae.*

### XIII (XIV)

*DVM labefactat onus grauidi temeraria uentris,  
 in dubio uitae lassa Corinna iacet.*  
*illa quidem clam me tantum molita periculi  
 ira digna mea, sed cadit ira metu.*  
*sed tamen aut ex me conceperat, aut ego credo:* 5  
*est mihi pro facto saepe quod esse potest.*  
*Isi, Paraetonium genaliaque arua Canopi  
 quae colis et Memphin palmiferamque Pharon,  
 quaque celer Nilus lato delapsus in alueo* 10  
*per septem portus in maris exit aquas,  
 per tua sinistra precor, per Anubidis ora uerendi  
 (sic tua sacra pius semper Osiris amet  
 pigraque labatur circa donaria serpens  
 et comes in pompa corniger Apis eat),*

Contudo, minha glória me é própria, desvinculada de qualquer  
 soldado e nenhum outro possui o título dessa façanha:  
 sendo comandante e soldado, alcancei o fim de meus votos;  
 eu mesmo fui cavaleiro, infante, porta-estandarte. 15  
 A fortuna não misturou o acaso a minhas façanhas:  
 vem para cá, ó triunfo, obtido com meu desvelo.  
 Não é nova a causa de minhas batalhas: se a filha de Tíndaro  
 não tivesse sido raptada, haveria paz entre Ásia e Europa.<sup>691</sup>  
 Uma mulher, vergonhosamente, fez insurgir armas contra os selvagens  
 lápitas e o povo biforme, enquanto o vinho era servido;<sup>692</sup> 20  
 novamente, uma mulher incitou troianos a iniciar  
 novas guerras em teu reino, justo Latino;<sup>693</sup>  
 além disso, mulheres enviaram seus sogros contra romanos  
 na nova Cidade e lhes deram armas cruentas.<sup>694</sup>  
 Eu mesmo vi touros combatendo por uma nívea cônjuge: 25  
 a própria novilha, espectadora, inspirava-lhes vigor.  
 Também a mim, como a muitos, Cupido ordenou  
 empunhar os estandartes de sua milícia, mas sem mortes.

### XIII (XIV)

Por ter arruinado, temerária, o peso de um ventre prenhe,  
 Corina, prostrada, jaz com risco de vida.  
 Sem que eu soubesse, ela se expôs a tal perigo; por certo,  
 minha ira é justa, mas a ira cede diante do medo.  
 Contudo, concebera-o de mim, ou assim creio: 5  
 para mim, muitas vezes o possível torna-se fato.  
 Ísis,<sup>695</sup> que habitais o Paretônio e os férteis campos  
 de Canopo e Mênfis e a palmífera Faro,<sup>696</sup>  
 lá, onde o célere Nilo, fluindo por largos leitos,  
 através de sete portas desemboca nas águas do mar, 10  
 rogo por vossos sistros, pela face do venerável Anubis  
 (assim, que o pio Osíris sempre ame os vossos ritos  
 e que a serpente deslize, calma, em torno de vossas ofertas,  
 e que o cornuto Apis integre a comitiva em vossa procissão),<sup>697</sup>

<sup>691</sup> Helena era filha de Tíndaro e Leda. Por causa dela houve a guerra entre gregos e troianos. Cf. Grimal, *op. cit.*, pp. 197 e ss.

<sup>692</sup> Hipodâmia (princesa da Tessália), em suas bodas com Pirítoos (rei dos lápitas), impressionou tanto os centauros com sua beleza que uma batalha foi necessária para evitar seu rapto. Cf. *Am.* I 4, 7-8.

<sup>693</sup> Lavinia era a prometida de Turno, mas estava destinada, pelos fados, a Eneias. A guerra entre os dois heróis é contada na segunda parte da *Eneida* (canto VII e ss.).

<sup>694</sup> O poeta faz menção ao rapto das Sabinas. Cf. *Ars* I 101-34.

<sup>695</sup> Testemunho valioso do culto de Ísis em Roma. A deusa era a patrona das mulheres no amor e na gravidez. Para Ísis = Vênus ou Ísis = Diana, cf. Hyeob, S. *The cult of Isis among the women in the ancient world*. Leiden: Brill, 1975, p. 151 e ss. Para a prática do aborto como parte da cultura religiosa, ver: Montero, 1999, p. 82 e ss.

<sup>696</sup> Apelo à exótica paisagem egípcia: de Mênfis, grande cidade da região central às duas cidades do delta e à ilha de Faro.

*huc adhibe uultus et in una parce duobus:* 15  
*nam uitam dominae tu dabis, illa mihi.*  
*saepe tibi sedit certis operata diebus,*  
*qua tingit laurus Gallica turma tuas.*  
*tuque, laborantes utero miserata puellas*  
*quarum tarda latens corpora tendit onus,* 20  
*lenis ades precibusque meis faue, Ilithyia:*  
*digna est quam iubeas muneris esse tui.*  
*ipse ego tura dabo fumosis candidus aris,*  
*ipse feram ante tuos munera uota pedes.*  
*adiciam titulum SERVATA NASO CORINNA:* 25  
*tu modo fac titulo muneribusque locum.*  
*si tamen in tanto fas est monuisse timore,*  
*hac tibi sit pugna dimicuisse satis.*

#### XIV (XV)

*QVID iuuat immunes belli cessare puellas*  
*nec fera peltatas agmina uelle sequi,*  
*si sine Marte suis patiuntur uulnera telis*  
*et caecas armant in sua fata manus?*  
*quae prima instituit teneros conuellere fetus,* 5  
*militia fuerat digna perire sua.*  
*scilicet ut careat rugarum crimine uenter,*  
*sternetur pugnae tristis harena tuae?*  
*si mos antiquis placuisset matribus idem,*  
*gens hominum uitio deperitura fuit,* 10  
*quique iterum iaceret generis primordia nostri*  
*in uacuo lapides orbe, parandus erat.*  
*quis Priami fregisset opes, si numen aquarum*  
*iusta recusasset pondera ferre Thetis?*

---

<sup>697</sup> Anubis, filho de Ísis e Osiris, é o deus da morte e dos moribundos. O sistro, uma espécie de instrumento de sopro de som muito agudo, e a serpente faziam parte dos ritos de sacrifícios a esses deuses, este último por simbolizar a ressurreição. Apis é o touro sagrado venerado em Mênfis, atual Cairo. Cf. Canali, *op. cit.*, p. 183-5.

volvei para cá a vossa face e poupai dois através de um: 15  
 pois dareis vida para minha senhora e ela, para mim.  
 Muitas vezes, nos dias estabelecidos, ela, praticante, assentou-se  
 onde a turma gálica esparge vossos lauréis.<sup>698</sup>  
 E vós, compadecida das meninas que sofrem pelo útero,  
 cujo peso latente distende os vagarosos corpos, 20  
 vinde, favorecei e atendei as minhas preces, ó Ilítia:<sup>699</sup>  
 ela merece que lhe imponhais dívidas convosco.  
 Eu mesmo, cândido,<sup>700</sup> acenderei incensos em vossos fumosos altares,  
 eu mesmo levarei, aos vossos pés, as ofertas prometidas.  
 E acrescentarei uma epígrafe “Nasão, pelo livramento de Corina”:  
 agora, concebei ocasião para a epígrafe e para as ofertas. 25  
 Entretanto, se for lícito advertir entre tantos temores,  
 que te tenha bastado ter pelejado nessa batalha.

#### XIV (XV)

De que vale ter cedido às jovens a desobrigação da guerra  
 e não querer que, munidas de escudo, sigam ferozes batalhões  
 se, sem Marte, sofrem chagas causadas por seus próprios dardos  
 e armam suas mãos cegas contra seu próprio destino?  
 A primeira que deu início à extração de pequenos fetos 5  
 fora digna de perecer em sua própria milícia.  
 Pois, para que o ventre se prive da acusação das estrias,  
 espalharás funesta areia em favor de tuas lutas?<sup>701</sup>  
 Se costume semelhante tivesse agradado às mães antigas,  
 a raça humana teria sido exterminada por tal vício 10  
 e deveria ser preparado aquele que, de novo, lançaria  
 pelo orbe vazio as pedras primordiais de nossa gente.<sup>702</sup>  
 Quem teria destruído a potência de Príamo se Tétis,  
 deusa das águas, tivesse se recusado a carregar o merecido peso?<sup>703</sup>

<sup>698</sup> Os “galos” eram os sacerdotes da deusa Cibele, patrona da fecundidade e oriunda da Frígia. Faziam votos de castidade e geralmente se mutilavam em seus cultos. Por algum motivo, Ovídio emprestou esses sacerdotes ao culto de Ísis. Cf. Canali, *op. cit.*, p. 185, n. 4.

<sup>699</sup> Os romanos acreditavam que essa evocação poderia trazer proteção e conforto às mulheres grávidas ou parturientes. Algumas divindades romanas eram chamadas por esse epíteto, tal como Diana, Vênus e a própria Juno. Cf. Canali, *op. cit.*, p. 185, n. 5.

<sup>700</sup> Os costumes religiosos pediam que os adoradores da divindade (em questão) vestissem roupas brancas. Cf. *Am.* III 13, 27. Ver comentário ao verso em McKeown, *op. cit.*, vol. III, pp. 290-1.

<sup>701</sup> Bertini, *op. cit.*, p. 102, comenta sobre a obscuridade do verso. No parecer do editor e tradutor, contudo, o emprego da metáfora é eloquente: no circo, a areia servia, entre outras coisas, para absorver o sangue perdido pelos gladiadores feridos durante o combate; por motivos análogos, a areia era espalhada pelo pavimento antes do início de alguns procedimentos que, executados de forma rudimentar, podiam provocar fortes hemorragias.

<sup>702</sup> Após o grande dilúvio mandado por Júpiter para expurgar a Terra, Deucalião e sua esposa Pirra foram escolhidos para repovoá-la, pois foram os únicos considerados justos pela divindade. Quando as águas se retiraram, Júpiter lhes concedeu um desejo e Deucalião ansiou ter companheiros. O deus ordenou que lançassem pedras por sobre seus ombros e, das que ele lançava, nasceram homens; das que Pirra atirava, surgiram mulheres. Cf. *Ov., Met.* I 125-415.

*Ilia si tumido geminos in uentre necasset, 15*  
*casurus dominae conditor Urbis erat;*  
*si Venus Aenean gravida temerasset in aluo,*  
*Caesaribus tellus orba futura fuit.*  
*tu quoque, cum posses nasci formosa, perisses,*  
*temptasset, quod tu, si tua mater opus. 20*  
*ipse ego, cum fuerim melius periturus amando,*  
*uidissem nullos matre negante dies.*  
*quid plenam fraudas uitem crescentibus uuis*  
*pomaque crudeli uellis acerba manu?*  
*sponte fluant matura sua; sine crescere nata: 25*  
*est pretium paruae non leue uita morae.*  
*uestra quid effoditis subiectis uiscera telis*  
*et nondum natis dira uenena datis?*  
*Colchida respersam puerorum sanguine culpant*  
*aque sua caesum matre queruntur Ityn: 30*  
*utraque saeua parens, sed tristibus utraque causis*  
*iactura socii sanguinis ulta uirum.*  
*dicite, quis Tereus, quis uos inritet Iason*  
*figere sollicita corpora uestra manu?*  
*hoc neque in Armeniis tigres fecere latebris, 35*  
*perdere nec fetus ausa leaena suos.*  
*at tenerae faciunt, sed non inpune, puellae:*  
*saepe, suos utero quae necat, ipsa perit;*  
*ipsa perit ferturque rogo resoluta capillos,*  
*et clamant 'merito' qui modo cumque uident. 40*  
*ista sed aetherias uanescant dicta per auras,*  
*et sint ominibus pondera nulla meis.*  
*di faciles, peccasse semel concedite tuto;*  
*et satis est: poenam culpa secunda ferat.*

#### XV (XVI)

*ANVLE, formosae digitum uincture puellae,*  
*in quo censendum nil nisi dantis amor,*  
*munus eas gratum; te laeta mente receptum*  
*protinus articulis induat illa suis.*

<sup>703</sup> A Nereida Tétis foi esposa de Peleu e deu à luz Aquiles, que derrotou Heitor e desbaratou Troia, governada por Priamo. Cf. Grimal, *op. cit.*, pp. 35-9.

Se Ília tivesse dado seus gêmeos à morte no túmido ventre,  
o fundador da Urbe soberana teria sido sacrificado;<sup>704</sup> 15  
se Vênus, grávida, tivesse profanado Enéias  
em seu útero, a terra seria órfã de Césares.<sup>705</sup>

Tu também, podendo nascer formosa, terias perecido,  
se tua façanha tivesse sido intentada por tua mãe. 20  
Eu mesmo, embora esteja destinado a morrer amando,  
não teria visto dia algum por causa de uma mãe recusante.  
Por que espolias vides carregadas de uvas em formação  
e arrancas frutos verdes com mão cruel?

Deixa que livres abundem os maduros e os nascidos cresçam: 25  
a vida não é de pouca monta para uma pequena existência.  
Por que extraís vossas vísceras, submetendo-vos a armas  
e ministras horríveis venenos ao que ainda não nasceu?  
Acusam a da Cólquida de espargir-se com sangue dos filhos  
e lamentam que Ítis tenha sido morto pela mãe: 30  
ambas forma genitoras cruéis e ambas, por tristes motivos,  
vingaram-se dos maridos, por meio do sangue comum.<sup>706</sup>

Dizei, que Tereu, que Jasão vos importuna  
para que firaís vosso corpo com mão solícita?  
Nem os tigres nos covis armênios agem assim 35  
nem leas ousam pôr seus fetos a perder.  
Contudo, fazem-no meigas meninas, mas não impunemente:  
muitas vezes, a que mata os seus no útero perece;  
ela própria perece e é levada à pira com cabelos desalinados<sup>707</sup>  
e clamam “merecido” todos aqueles que assim a vêem. 40  
Mas que essas palavras agourentas se percam pelos ares etéreos  
e que todas elas não tenham valor algum.  
Deuses piedosos, permiti-lhe este único pecado sem punição  
e já basta: uma segunda culpa lhe impute uma pena.

## XV (XVI)

Anel, que cingirás da formosa menina o dedo,  
no qual deves arrolar apenas o amor de teu doador  
parte, grato presente: ao receber-te, com ânimo feliz,  
que ela logo te coloque em seus dedinhos.

<sup>704</sup> Ília é o nome com que se designa freqüentemente Rea Silvia, mãe dos gêmeos Rômulo e Remo, o primeiro deles o fundador de Roma. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 249 e 406.

<sup>705</sup> Augusto reclamou para os Césares a divina descendência da *gens Iulia*, ou seja, o sangue de Ascânio (Iulo), filho de Eneias, prole de Vênus. Cf. Canali, *op. cit.*, p. 53, n. 5.

<sup>706</sup> Medeia da Cólquida, que sacrificou seus próprios filhos para vingar-se da traição de seu esposo Jasão. Cf. Eurípides, *Medeia* e Grimal, *op. cit.*, p. 292-4. Ítis é o filho de Procne e Tereu, servido como repasto ao pai como vingança por uma traição. Cf. nota a *Am.* II 6, 6.

<sup>707</sup> Comportamento usual em ritos funerários. Cf. *Am.* II 6, 5.

*tam bene conuenias quam mecum conuenit illi,* 5  
*et digitum iusto commodus orbe teras.*  
*felix, a domina tractaberis, anule, nostra:*  
*inuideo donis iam miser ipse meis.*  
*o utinam fieri subito mea munera possem*  
*artibus Aeaeae Carpathiue senis!* 10  
*tunc ego, cum cupiam dominae tetigisse papillas*  
*et laeuam tunicis inseruisse manum,*  
*elabar digito quamuis angustus et haerens*  
*inque sinum mira laxus ab arte cadam.*  
*idem ego, ut arcanas possim signare tabellas* 15  
*neue tenax ceram siccaque gemma trahat,*  
*umida formosae tangam prius ora puellae;*  
*tantum ne signem scripta dolenda mihi.*  
*si dabor ut condar loculis, exire negabo*  
*astringens digitos orbe minore tuos.* 20  
*non ego dedecori tibi sum, mea uita, futurus,*  
*quodue tener digitus ferre recuset, onus.*  
*me gere, cum calidis perfundes imbribus artus,*  
*damnaque sub gemmam fer pereuntis aquae.*  
*sed, puto, te nuda mea membra libidine surgent,* 25  
*et peragam partes anulus ille uiri.*  
*irrita quid uoueo? paruum proficiscere munus:*  
*illa datam tecum sentiat esse fidem.*

### XVI (XVII)

*PARS me Sulmo tenet Paeligni tertia ruris,*  
*parua, sed irriguis ora salubris aquis.*  
*sol licet admoto tellurem sidere findat*  
*et micet Icarii stella proterua canis,*  
*arua pererrantur Paeligna liquentibus undis,* 5  
*et uiret in tenero fertilis herba solo.*  
*terra ferax Cereris multoque feracior uuis,*  
*dat quoque baciferam Pallada rarus ager,*

Junta-te a ela tão bem quanto ela se juntou a mim, 5  
 e, com teu círculo justo, roces seu dedo com perfeição.  
 Feliz de ti, anel, serás tocado pela minha senhora:  
 eu mesmo, infeliz, já invejo o meu presente.  
 Oxalá eu pudesse me transformar subitamente em meu presente  
 através das artes de Ea e do velho de Cárpatos!<sup>708</sup> 10  
 Então eu, desejando tocar os mamilos de minha senhora  
 e inserir minha mão esquerda sob sua túnica,<sup>709</sup>  
 ainda que estreito e aderente, escorregaria de seu dedo como que  
 afrouxado por arte extraordinária, e cairia em seu seio.  
 Também eu, para poder selar tabuinhas secretas 15  
 e para evitar que a cera grude tenazmente na gema seca,  
 tocarei, antes, a úmida boca de minha menina;  
 contudo, que eu não sele escritos que possam ferir-me.  
 Se for um regalo para ficar guardado, negar-me-ei a sair 20  
 de teus dedos, apertando-os em círculo mais estreito.  
 Não serei vergonha para ti, minha vida,  
 nem enfado que o delicado dedo recuse suportar.  
 Usa-me, quando banhares teus membros em linfa cálida  
 e suporta os danos da água que escorre sob a gema.<sup>710</sup>  
 Mas acredito que, ao vê-la nua, meus membros se erguerão 25  
 com desejo e, embora seja o anel, cumprirei meu papel de homem.  
 Por que revolve ilusões? Parte, modesto presente:  
 que ela perceba a lealdade que é confiada junto contigo.

## XVI (XVII)

Retém-me Sulmona, uma das três partes do território Peligno,  
 pequena região, mas irrigada por águas salubres.<sup>711</sup>  
 Ainda que o sol, como astro vizinho, fenda as terras  
 e a implacável estrela do cão Icário cintile,<sup>712</sup>  
 os campos Pelignos são atravessados por águas límpidas 5  
 e a relva, abundante, verdeja pelo solo delicado.  
 Terra fértil em Ceres e muito mais fértil em uvas,  
 campos esparsos também geram os copiosos olivais de Palas<sup>713</sup>

<sup>708</sup> Medeia e Circe, feiticeiras célebres na Antiguidade, eram de Ea (cf. *Am.* I 8, 5). Já o ancião Proteu, que era capaz de transformar-se em múltiplas figuras, habitava o mar Egeu. Cf. Socas, *op. cit.*, p. 74.

<sup>709</sup> Era comum utilizar a mão esquerda (*manus futatrix*) na estimulação de órgãos e partes do corpo. Cf. *Ov.*, *Ars* II 706 e *Marcial* XI 73, 4. Ver também *Cat.* 12, 1-2.

<sup>710</sup> A umidade poderia danificar a qualidade da gema. Cf. Plínio, *Hist. Nat.* XXXVII 106.

<sup>711</sup> Os Pelignos se dividiam em três distritos: *Corfinium*, *Sulmo* e *Superaequum*. Cf. Plin., *Hist. Nat.* III 106. Para mais referências à terra natal de Ovídio, cf. *Am.* III 15, 11-4 e *Fast.* IV 685-6 e *Tris.* IV 10, 2-4.

<sup>712</sup> No verão, o sol fica mais perto da terra. Sirio (ou Cão Maior), a partir da segunda quinzena de julho, dá início à “Canícula”, o período mais quente do verão. O rei Icário foi assassinado e sua cadela guiou Erígone aos restos mortais de seu pai. A jovem, não suportando a dor da perda, suicidou-se. Júpiter, apiedando-se, transformou-os em estrelas de uma constelação. Cf. Servio, *ad Virg.*, *Georg.* I 67 e II 389. Ver também: *Ov. Met.* VI 126.

*perque resurgentes riuis labentibus herbas*  
*gramineus madidam caespes obumbrat humum.* 10  
*at meus ignis abest – uerbo peccauius uno:*  
*quae mouet ardores est procul; ardor adest.*  
*non ego, si medius Polluce et Castore ponar,*  
*in caeli sine te parte fuisse uelim.*  
*solliciti iaceant terraque premantur iniqua,* 15  
*in longas orbem qui secuere uias;*  
*aut iuuenum comites iussissent ire puellas,*  
*si fuit in longas terra secanda uias.*  
*tum mihi, si premerem uentosas horridus Alpes,*  
*dummodo cum domina, molle fuisset iter.* 20  
*cum domina Libycas ausim perrumpere Syrtes*  
*et dare non aequis uela ferenda Notis.*  
*non quae uirgineo portenta sub inguine latrant*  
*nec timeam uestros, curua Malea, sinus*  
*nec quae summersis ratibus saturata Charybdis* 25  
*fundit et effusas ore receptat aquas.*  
*quod si Neptuni uentosa potentia uincat*  
*et subuenturos auferat unda deos,*  
*tu nostris niueos umeris impone lacertos:*  
*corpore nos facili dulce feremus onus.* 30  
*saepe petens Hero iuuenis transnauerat undas;*  
*tum quoque transnasset, sed uia caeca fuit.*  
*at sine te, quamuis operosi uitibus agri*  
*me teneant, quamuis omnibus arua natent*  
*et uocet in riuos currentem rusticus undam,* 35  
*frigidaque arboreas mulceat aura comas,*  
*non ego Paelignos uideor celebrare salubres,*  
*non ego natalem, rura paterna, locum,*  
*sed Scythiam Cilicasque feros uiridesque Britannos*  
*quaque Prometheo saxa cruore rubent.* 40

<sup>713</sup> Metonímias usuais: Ceres = cereais e Palas = azeitonas. Esta havia ensinado aos homens como cultivar olivais.  
 Ver: Virg., *Georg.* I 18-9.

e, pela relva que sempre ressurgue graças a regatos fluentes,  
 oculta o solo úmido leiva repleta de grama. 10  
 Mas minha chama está ausente – aliás, errei nas palavras:  
 distante está a que me inspira o ardor; o próprio ardor está presente.  
 Eu mesmo, ainda que fosse colocado entre Pólux e Castor,  
 não gostaria de habitar, sem ti, o céu.<sup>714</sup>  
 Os inquietos jazem e estão oprimidos por terra injusta 15  
 os que cruzaram o orbe através de longas vias;  
 ao menos, tivessem convidado meninas para acompanhar jovens,  
 caso a terra tivesse que ser cortada por longas vias.  
 Então para mim, mesmo que sobrepujasse, enregelado, os Alpes ventosos,  
 o caminho seria agradável, porque estaria com minha senhora. 20  
 Com minha senhora, ousaria nas Sirtes da Líbia irromper  
 e dar às águas velas a serem levadas pelos Notos;  
 nem os monstros que ladram sob ventre virginal,  
 nem vossos golfos, recurva Malea, temeria.  
 Nem Caríbdis que, saturada de embarcações submersas, 25  
 Verte e recolhe águas vertidas pela boca.<sup>715</sup>  
 Mas, se a tormentosa potência de Netuno vencer  
 e a onda arrebatou os deuses protetores,<sup>716</sup>  
 põe teus níveos braços ao redor de meus ombros:  
 suportarei facilmente teu doce peso sobre meu corpo. 30  
 Muitas vezes, para encontrar Hero, o jovem cruzou ondas a nado;<sup>717</sup>  
 então, mais uma vez as teria cruzado, mas o trajeto estava escuro.  
 Mas, sem ti, embora os laboriosos campos de videiras  
 me detenham, embora as lavouras banhem-se em caudais  
 e o camponês desvie a água corrente para os seus regatos 35  
 e a brisa fresca acaricie as madeixas das árvores,  
 não creio eu freqüentar os salutareis Pelignos,  
 nem o local de nascença, os campos paternos,  
 mas a Cítia, a Cilícia selvagem e a musgosa Britânia  
 e os penhascos enrubescidos pelo descarnado Prometeu.<sup>718</sup> 40

<sup>714</sup> Também são conhecidos como Dióscoros, os “filhos de Zeus”. Nascidos de uma relação com Leda, são irmãos de Helena e Clitemnestra (Cf. *Am.* II 11, nota ao verso 19). Em uma batalha, Cástor foi morto e Pólux ferido. Júpiter ofereceu-lhe imortalidade, mas, como não queria ficar distante do irmão, não aceitou. O grande pai permitiu que ambos ficassem entre os deuses em dias alternados (a constelação de gêmeos). Cf. *Ov., Met.* VIII 300 e ss e Grimal, *op. cit.*, p. 123.

<sup>715</sup> Os grandes perigos da navegação antiga eram representados pelos monstros de Sirtes, Cila e Caríbdis; cf. *Am.* II 11, nota ao verso 18. Malea é o promontório ao sul do Peloponeso, um dos pontos críticos mais convencionais na poesia. Cf. Canali., *op. cit.*, p. 197, n. 8.

<sup>716</sup> Colocava-se na popa escultura de deuses para afastar os perigos. Cf. *Ov., Tris.* I 4, 7-8 e 10, 1-2.

<sup>717</sup> Leandro, jovem que habitava Abido, era amante de uma sacerdotisa de Vênus chamada Hero, que vivia em Sesto, cidade situada do outro lado do Helesponto, de frente a Abido. Todas as noites, atravessava a nado o estreito, guiado pela luz do farol que Hero mantinha acesa. Numa noite, durante uma tempestade, a luz se apagou e o jovem, desorientado, afogou-se. No dia seguinte, o mar devolveu o cadáver junto da torre de Hero, que se suicidou sobre o corpo do jovem. Cf. *Ov., Hero.* XVIII.

*ulmus amat uitem, uitis non deserit ulmum:  
 separor a domina cur ego saepe mea?  
 at mihi te comitem iuraras usque futuram  
 per me perque oculos, sidera nostra, tuos:  
 uerba puellarum, foliis leuiora caducis, 45  
 irrita, qua uisum est, uentus et unda ferunt.  
 si qua mei tamen est in te pia cura relictī,  
 incipe pollicitis addere facta tuis  
 paruaque quam primum rapientibus esseda mannis  
 ipsa per admissas concute lora iubas. 50  
 at uos, qua ueniet, tumidi subsidite montes,  
 et faciles curuis uallibus este, uiae.*

### **XVII (XVIII)**

*SI QVIS erit, qui turpe putet seruire puellae,  
 illo conuincar iudice turpis ego.  
 sim licet infamis, dum me moderatius urat  
 quae Paphon et fluctu pulsa Cythera tenet.  
 atque utinam dominae miti quoque praeda fuissem, 5  
 formosae quoniam praeda futurus eram!  
 dat facies animos: facie uiolenta Corinna est;  
 me miserum! cur est tam bene nota sibi?  
 scilicet a speculi sumuntur imagine fastus,  
 nec nisi compositam se prius illa uidet. 10  
 non, tibi si facies nimium dat et omina regni  
 (o facies oculos nata tenere meos!),  
 collatum idcirco tibi me contemnere debes:  
 aptari magnis inferiora licet.  
 traditur et nympe mortalis amore Calypso 15  
 capta recusantem detinuisse uirum.  
 creditur aequoream Pthio Nereida regi,  
 Egeriam iusto concubuisse Numae.  
 Vulcani Venus est, quamuis incude relictā  
 turpiter obliquo claudicet ille pede. 20  
 carminis hoc ipsum genus inpar, sed tamen apte  
 iungitur herous cum breuiore modo.  
 tu quoque me, mea lux, in quaslibet accipe leges;  
 te deceat medio iura dedisse foro.  
 non tibi crimen ero, nec quo laetere remoto; 25  
 non erit hic nobis infitiandus amor.*

---

<sup>718</sup> Quatro cantos remotos da Terra, poeticamente revisitados conforme os critérios da geografia fantástica: Cítia representa o extremo norte; Britânia, úmida e rica em vegetação, fica no extremo oeste; Cilícia, lar de piratas bárbaros, encontra-se ao sul e Cáucaso, local que abrigou Prometeu acorrentado, situa-se no extremo leste. Cf., Canali, *op. cit.*, p. 199, n. 12.

O olmo ama a vide, a vide não abandona o olmo:  
 por que sou separado de minha senhora tantas vezes?  
 Contudo, tu havias jurado, por mim e por teus olhos, meus lumes,  
 que tu sempre haverias de ser minha companheira:  
 as palavras das meninas, mais levianas que as folhas caducas, 45  
 o vento e a água carregam, vãs, a seu bel prazer.  
 Entretanto, se piedoso pensamento por ter me abandonado  
 há em ti, começa a realizar as tuas promessas.  
 E, o quanto antes, o pequeno carro de cavalos arrebatados  
 tu mesma incita com chicote, por entre crinas esvoaçantes. 50  
 E vós, túmidos montes, para que ela venha, abatei-vos  
 e vós, estradas, mostrai-vos fáceis pelos vales recurvos.

### XVII (XVIII)

Se alguém considera que servir meninas seja uma desonra,  
 que eu seja condenado desonrado sob tal juiz.  
 Tudo bem que eu seja infame, contanto que me incendeie com mesura  
 a que domina Pafos e Citera, castigada pelas ondas.<sup>719</sup>  
 Oxalá eu tivesse sido presa de indulgente senhora 5  
 todas as vezes que tive de ser presa de beldades!  
 A beleza traz arrogância: por causa de sua beleza, Corina se torna violenta  
 ai de mim, infeliz! por que ela se conhece tão bem?  
 Sem dúvida, o orgulho pela imagem se assume diante do espelho:  
 ela não se contempla sem ornar-se antes. 10  
 Se a beleza te proporciona excesso de poder sobre tudo  
 (oh, beleza criada para cativar meus olhos!),  
 não deves, por isso, desprezar-me, comparando-me a ti:  
 é lícito que o menor se ajuste ao maior.  
 Conta-se que a ninfa Calipso, capturada pelo amor<sup>720</sup> 15  
 de um mortal, deteve o varão que recuava;  
 acredita-se que a nereida marinha com o rei da Ftia  
 uniu-se e Egéria com o justo Numa.<sup>721</sup>  
 Vênus pertence a Vulcano, embora ele, ao deixar  
 a incude, manque feiamente de um pé. 20  
 Também este gênero de poesia é desigual; contudo, o metro  
 heroico se une adequadamente à forma mais breve.  
 Tu também, minha luz, recebe-me quaisquer que sejam as tuas leis;  
 que te convenha dar-me direitos em pleno fórum.  
 Não te culparei, nem te alegrarei por estar longe; 25  
 este amor não deverá ser renegado por nós.

<sup>719</sup> Vênus era a protetora de Pafos, em Chipre e da ilha grega de Citera. Cf. Hor., *Odes*, I 30, 1-2.

<sup>720</sup> A ninfa Calipso, habitante da ilha Ogígia, deteve Ulisses por sete anos. Cf. Hom., *Od.* V 13-281.

<sup>721</sup> Peleu, rei da Ftia, casou com a ninfa Tétis e dessa união nasceu Aquiles. Numa Pompílio, lendário rei de Roma, teve em Egéria uma amante e conselheira. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 361 e p. 333.

*sunt mihi pro magno felicia carmina censu,  
 et multae per me nomen habere uolunt.  
 noui aliquam, quae se circumferat esse Corinnam;  
 ut fiat, quid non illa dedisse uelit?* 30  
*sed neque diuersi ripa labuntur eadem  
 frigidus Eurotas populiferque Padus,  
 nec nisi tu nostris cantabitur ulla libellis:  
 ingenio causas tu dabis una meo.*

### XVIII (XIX)

*CARMEN ad iratum dum tu perducis Achillem  
 primaque iuratis induis arma uiris,  
 nos, Macer, ignaua Veneris cessamus in umbra,  
 et tener ausuros grandia frangit Amor.* 5  
*saepe meae ‘tandem’ dixi ‘discede’ puellae:  
 in gremio sedit protinus illa meo;  
 saepe ‘pudet’ dixi: lacrimis uix illa retentis  
 ‘me miseram! iam te’ dixit ‘amare pudet?’  
 inplicuitque suos circum mea colla lacertos  
 et, quae me perdunt, oscula mille dedit.* 10  
*uincor, et ingenium sumptis reuocatur ab armis,  
 resque domi gestas et mea bella cano.  
 sceptram tamen sumpsi curaque Tragoedia nostra  
 creuit, et huic operi quamlibet aptus eram.* 15  
*risit Amor pallamque meam pictosque cothurnos  
 sceptraque priuata tam cito sumpta manu;  
 hinc quoque me dominae numen deduxit iniquae,  
 deque cothurnato uate triumphat Amor.  
 quod licet, aut artes teneri profitemur Amoris  
 (ei mihi, praeceptis urgeor ipse meis!),* 20

Versos afortunados contam como minha maior riqueza  
 e muitas querem ter fama através de mim.  
 Conheço uma que circula por aí dizendo ser Corina;  
 o que não me daria para nela se transformar? 30  
 Mas o gélido Eurota e o Pó, ladeado de álamos,<sup>722</sup>  
 são diversos e não fluem pelas mesmas margens;  
 assim, mulher alguma, exceto tu, será cantada em nossos livros:  
 somente tu darás motivos ao meu estro.

### XVIII (XIX)

Enquanto tu prolongas versos a um irado Aquiles  
 e revestes heróis jurados<sup>723</sup> com armas priscas,  
 eu, Macro, repouso à indolente sombra de Vênus<sup>724</sup>  
 e o terno Amor me quebranta, quando ouso gestas grandiosas. 5  
 Muitas vezes, disse para minha menina: “vai-te de vez”  
 e ela, de súbito, tomou lugar em meu colo;  
 muitas vezes, disse: “envergonhas-me” e ela, mal retendo lágrimas,  
 disse: “como sofro! já te envergonhas de me amar?”  
 e enlaçou seus braços ao redor de meu pescoço  
 e me deu milhares de beijos, que me levam à perdição. 10  
 Sou vencido e meu engenho se aparta das armas empunhadas  
 e canto façanhas e gestas íntimas e minhas próprias batalhas.  
 Entretanto, assumi cetros e a Tragédia floresceu sob meu  
 cuidado, pois eu era apto a tal obra o quanto fosse possível ser.  
 Amor riu de meu manto e de meus coturnos retintos 15  
 e do cetro assumido tão rapidamente por uma mão despojada,<sup>725</sup>  
 também disso me apartou o poder da senhora exuberante,  
 e sobre o vate coturnado triunfa o Amor.  
 Ou ensinamos, pois nos é permitido, as artes do terno Amor  
 (ai de mim! molestam-me meus próprios preceitos!) 20

<sup>722</sup> Cf. *Am.* I 10, 1.

<sup>723</sup> Para Bertini, *op. cit.*, p. 112, Ovídio alude ao juramento feito a Tíndaro pelos pretendentes à mão de Helena; estes se comprometeram a respeitar e a defender o esposo que ela escolhesse. Ovídio também pode estar aludindo a outro juramento, feito a Menelau, antes de partir de Troia.

<sup>724</sup> Muitos relacionam esse interlocutor a Pompeu Macro, poeta e erudito grego, amigo de Ovídio e guia na ocasião de sua viagem pela Ásia Menor. Integrou o ciclo de poesias épicas que narravam fatos e acontecimentos supostamente anteriores à *Iliada*. Cf. Canali, *op. cit.*, p. 203, n. 1. Ver também, Ov., *Pont.* IV 16, 6 (*iliacusque Macer*).

<sup>725</sup> A Tragédia narra feitos nobres e heroicos. O manto, o cetro e os coturnos pintados eram utilizados pelos atores em suas caracterizações. Cf. Hor., *Ars poet.*, vv. 80 e ss. Ver também: *Am.* I 15, 15. Sabe-se que Ovídio compôs uma *Medeia*, mas a obra perdeu-se quase por completo ao longo dos anos. Cf. *Am.* III 1, 7-70.

*aut quod Penelopes uerbis reddatur Vlixī  
 scribimus et lacrimas, Phylli relictā, tuas,  
 quod Paris et Macareus et quod male gratus Iason  
 Hippolytique parens Hippolytusque legant,  
 quodque tenens strictum Dido miserabilis ensem* 25  
*dicat et †Aoniae Lesbis amata lyrae. †  
 quam cito de toto rediit meus orbe Sabinus  
 scriptaque diuersis rettulit ipse locis!  
 candida Penelope signum cognouit Vlixīs,  
 legit ab Hippolyto scripta nouerca suo.* 30  
*iam pius Aeneas miserae rescripsit Elissae,  
 quodque legat Phyllis, si modo uiuit, adest.  
 tristis ad Hypsipylen ab Iasone littera uenit,  
 dat uotam Phoebō Lesbis amata lyram.  
 nec tibi, qua tutum uati, Macer, arma canenti* 35  
*aureus in medio Marte tacetur Amor:  
 et Paris est illic et adultera, nobile crimen,  
 et comes extincto Laodamia uiro.  
 si bene te noui, non bella libentius istis  
 dicis, et a uestris in mea castra uenis.* 40

**XIX (XX)**

*SI tibi non opus est seruata, stulte, puella,  
 at mihi fac serues, quo magis ipse uelim.  
 quod licet, ingratum est; quod non licet acrius urit:  
 ferreus est, siquis quod sinit alter amat.  
 speremus pariter, pariter metuamus amantes,* 5  
*et faciat uoto rara repulsa locum.  
 quo mihi fortunam, quae numquam fallere curet?  
 nil ego quod nullo tempore laedat amo.  
 uiderat hoc in me uitium uersuta Corinna,  
 quaque capi possem callida norat opem.* 10  
*a, quotiens sani capitis mentita dolores  
 cunctantem tardo iussit abire pede!*

ou escrevemos, com as palavras de Penélope, o que seria entregue<sup>726</sup>  
a Ulisses e tuas lágrimas, Fílis desamparada,  
e o que Páris e Macareu e o que o ingrato Jasão  
e Hipólito e os pais de Hipólito poderiam ler,  
e o que Dido, miserável, diria ao empunhar a espada 25  
desembainhada e a amada de Lesbos à lira aônia.  
O quão depressa meu caro Sabino retornou de sua viagem pelo mundo;<sup>727</sup>  
ele mesmo trouxe as respostas que escrevera em diversos lugares!<sup>728</sup>  
A cândida Penélope reconheceu o sinal de Ulisses,  
e a madrasta leu o que fora escrito por seu Hipólito. 30  
Já o pio Enéias respondeu à infeliz Elisa  
e, se ainda estivesse viva, o que Fílis pudesse ler.  
A triste carta viaja de Jasão a Hipsípila  
e a amada de Lesbos entrega a Febo sua lira devota.  
Conforme convém ao vate que canta armas, o luzente 35  
Amor não seja silenciado por ti, Macro, em meio a guerras:  
lá está Páris e a adúltera e seu famoso delito<sup>729</sup>  
e Laodâmia, companheira do falecido esposo.  
Se bem te conheço, não narrarás guerras mais gratas  
que estas, mas virás da tua para a minha caserna. 40

### XIX (XX)

Se por ti, tolo, não há necessidade de vigiar a menina,  
ao menos, vigia-a por mim, para que eu a deseje mais.  
O lícito não é agradável; o ilícito abrasa mais intensamente;  
se alguém ama o que outro concede, este é de ferro.  
Como amantes, tenhamos esperanças e receios equivalentes 5  
e que um pouco de desdém dê ocasião ao desejo.  
De que me serve uma fortuna que nunca se preocupa em lograr?  
Eu não amo nada que nunca me faça sofrer.  
Corina, astuta, havia percebido tal vício em mim  
e, habilidosa, aprendeu técnicas para poder me cativar. 10  
Ah, quantas vezes dores de cabeças foram simuladas  
e ordenou-me, relutante, a partir com passos lentos!

<sup>726</sup> Dos versos 21-34, Ovídio faz referência às *Heroides*, obra que contém 21 cartas de heroínas e mulheres célebres da Antiguidade destinadas a seus amantes: elas se queixam do abandono, da solidão e das dores que lhes foram impostas por atitudes tomadas por eles. Penélope escreve a Ulisses (I), Fílis, filha do rei trácio Licurgo, a Demofonte (II), a jovem Enone a Páris (V), Cânace ao irmão Macareu (XI) e Hipsípila a Jasão (VI). Fedra se queixa a Hipólito (IV), Dido (Elisa) a Eneias (VII), Laodâmia a Protesilau (XIII) e Safo a Fáon (XV).

<sup>727</sup> Nas *Pônicas*, IV 16, 13-4, há menção a um certo Sabino, amigo de Ovídio e autor de versos épicos.

<sup>728</sup> Segundo Bertini, *op. cit.*, p. 114, Sabino, um amigo de Nasão, teria escrito cartas em resposta a algumas das *Heroidas*. Também compôs um poema no estilo dos *Fastos*, inacabado por causa de sua morte prematura. Cf. *Ex Pont.* IV 16, 15-6.

<sup>729</sup> Páris e Jasão, *male grati*, são os únicos a receberem duas cartas: de Helena e Medeia.

*a, quotiens finxit culpam, quantumque licebat  
 insonti, speciem praebuit esse nocens!* 15  
*sic ubi uexarat tepidosque refouerat ignes,  
 rursus erat uotis comis et apta meis.*  
*quas mihi blanditias, quam dulcia uerba parabat!*  
*oscula, di magni, qualia quotque dabat!*  
*tu quoque, quae nostros rapuisti nuper ocellos,* 20  
*saepe time insidias, saepe rogata nega,*  
*et sine me ante tuos proiectum in limine postes  
 longa pruinosa frigora nocte pati.*  
*sic mihi durat amor longosque adolescit in annos:*  
*hoc iuuat, haec animi sunt alimenta mei.*  
*pinguis amor nimiumque patens in taedia nobis* 25  
*uertitur et, stomacho dulcis ut esca, nocet.*  
*si numquam Danaen habuisset aenea turris,  
 non esset Danae de Ioue facta parens;*  
*dum seruat Iuno mutatam cornibus Io,*  
*facta est quam fuerat gratior illa Ioui.* 30  
*quod licet et facile est quisquis cupit, arbore frondes  
 carpat et e magno flumine potet aquam.*  
*si qua uolet regnare diu, deludat amantem.*  
*(ei mihi, ne monitis torquear ipse meis!)*  
*quidlibet eueniat, nocet indulgentia nobis:* 35  
*quod sequitur, fugio; quod fugit, ipse sequor.*  
*at tu, formosae nimium secure puellae,  
 incipe iam prima claudere nocte forem;*  
*incipe, quis totiens furtim tua limina pulset,  
 quaerere, quid latrent nocte silente canes,* 40

Ah, quantas vezes fingiu culpa e, como convinha  
a um inocente, apresentou um aspecto de culpada! 15  
Assim, após ter me maltratado e reanimado o fogo tépido,  
novamente se mostrava afável e propensa aos meus desejos.  
Que blandícias, que doces palavras preparava para mim!  
Quantos e quais beijos me dava, grandes deuses!  
Tu também, que há pouco meus olhos arrebataste,  
muitas vezes teme insídias, muitas vezes nega pedidos, 20  
e permites que eu, prostrado ante ao limiar de tuas portas,  
sofra o interminável frio de uma noite gelada.  
Assim, meu amor perdura e aumenta ao longo dos anos:  
isso me agrada, esses são os alimentos da minha alma.  
Um amor abundante e muito fácil transforma-se 25  
em tédio e enjoa, assim como alimento muito doce ao estômago.  
Se a torre de bronze nunca tivesse retido Dánae,  
Dánae não teria se tornado mãe através de Júpiter,<sup>730</sup>  
enquanto Juno vigiava uma Io transformada, com chifres,  
para Júpiter, ela havia se tornado mais atraente que outrora.<sup>731</sup> 30  
O lícito e o fácil qualquer um deseja, das árvores  
folhas recolha e do imenso rio água beba.  
Se uma quiser reinar por muito tempo, iluda o amante.  
(Ai de mim, que eu não seja atormentado por meus conselhos).<sup>732</sup>  
O que me possa acontecer, a indulgência me faz mal: 35  
fujo do que me persegue; o que foge de mim, persigo.  
Mas tu, muito seguro sobre tua menina,  
começa a trancar a porta já no início da noite;  
começa a indagar sobre quem bate furtivamente à tua porta  
tantas vezes e por que os cães latem na calada da noite, 40

<sup>730</sup> Dánae era filha de Acrísio, rei de Argos. Um oráculo predisse que um neto o mataria e, por isso, trancafiou a filha em uma torre de pedra e metal. Júpiter, em forma de chuva de ouro, conseguiu encontrar-se com Dánae: dessa relação nasceu Perseu. Cf. *Am.* III 4, 21-2 e *Ov.*, *Met.* IV 661 e ss.

<sup>731</sup> A bela Io foi alvo dos desejos de Júpiter, que, para livrar a jovem da ira de sua esposa Juno, transformou-a em novilha. Desconfiada, Juno pediu-lhe o animal, a qual deixou sob a guarda de Argo dos cem olhos. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 251. Ver também: *Am.* I 3, 21 e ss.; II 2, 45-6; 6, 55-6 e III 4, 19-20.

<sup>732</sup> Cf. verso 20 do poema anterior.

*quas ferat et referat sollers ancilla tabellas,  
 cur totiens uacuo secubet ipsa toro.  
 mordeat ista tuas aliquando cura medullas,  
 daque locum nostris materiamque dolis.*

*ille potest uacuo furari litore harenas, 45  
 uxorem stulti si quis amare potest.  
 iamque ego praemoneo: nisi tu seruare puellam  
 incipis, incipiet desinere esse mea.*

*multa diuque tuli; speraui saepe futurum, 50  
 cum bene seruasses, ut bene uerba darem.  
 lentus es et pateris nulli patienda marito;  
 at mihi concessi finis amoris erit.*

*scilicet infelix numquam prohibebor adire?  
 nox mihi sub nullo uindice semper erit?  
 nil metuam? per nulla traham suspiria somnos? 55  
 nil facies, cur te iure perisse uelim?  
 quid mihi cum facili, quid cum lenone marito?  
 corrumpit uitio gaudia nostra suo.*

*quin alium, quem tanta iuuat patientia, quaeris?  
 me tibi riualet si iuuat esse, ueta. 60*

que cartas a engenhosa escrava leva e traz,  
 e por que ela dorme tantas vezes em leito separado.  
 Que tais preocupações tuas entranhas às vezes consumam  
 e deem ocasião e argumento aos meus dolos.

Se alguém pode amar a esposa de um tolo, 45  
 também é capaz de furtar areias da praia deserta.  
 Eu mesmo já advirto: se tu não começares a vigiar  
 a menina, ela começará a deixar de ser minha.  
 Suportei muito e por longo tempo; tantas vezes esperei um futuro  
 em que, quanto mais a vigiasses, mais fabulas te daria. 50  
 És débil e suportas o que marido algum deve suportar;  
 mas, para mim, chegará ao fim um amor condescendente.  
 Pois, infeliz, nunca serei impedido de entrar?  
 Sempre desfrutarei de noites sem qualquer vingança?  
 Nada temerei? Terei sonos sem suspiro algum?<sup>733</sup> 55  
 Nada farás, para que deseje tua morte por direito?  
 Que farei com um marido frouxo, um cafetão?  
 Meus prazeres deterioram-se devido aos teus vícios.  
 Por que não buscas outro, a quem agrada tanta paciência?  
 Se a ti agrada ter-me como rival, proíbe-me de sê-lo. 60

---

<sup>733</sup> O sono cheio de suspiros revela um amante cheio de cuidados. Cf. Pichon, *op. cit.*, p. 272.

**P. OVIDI NASONIS AMORES  
LIBER TERTIVS**

**I**

*STAT uetus et multos incaedua silua per annos;  
credibile est illi numen inesse loco.  
fons sacer in medio speluncaque pumice pendens,  
et latere ex omni dulce queruntur aues.  
Hic ego dum spatior tectus nemoralibus umbris, 5  
quod mea quaerebam Musa moueret opus.  
uenit odoratos Elegia nexa capillos,  
et, puto, pes illi longior alter erat.  
forma decens, uestis tenuissima, uultus amantis,  
et pedibus uitium causa decoris erat. 10  
uenit et ingenti uiolenta Tragoedia passu:  
fronte comae torua, palla iacebat humi;  
laeua manus sceptrum late regale mouebat,  
Lydius alta pedum uincla cothurnus erat;  
et prior 'ecquis erit,' dixit, 'tibi finis amandi, 15  
o argumenti lente poeta tui?  
nequitiam uinosa tuam conuiuia narrant,  
narrant in multas compita secta uias.  
saepe aliquis digito uatem designat euntem,  
atque ait "hic, hic est, quem ferus urit Amor." 20  
fabula, nec sentis, tota iactaris in Vrbe  
dum tua praeterito facta pudore refers.  
tempus erat thyrso pulsum grauiore moueri;  
cessatum satis est: incipe maius opus.  
materia premis ingenium; cane facta uirorum: 25  
"haec animo," dices, "area facta meo est."  
quod tenerae cantent lusit tua Musa puellae,  
primaque per numeros acta iuuenta suos.  
nunc habeam per te Romana Tragoedia nomen:  
implebit leges spiritus iste meas.' 30  
hactenus, et mouit pictis innixa cothurnis  
densum caesarie terque quaterque caput.  
altera, si memini, limis surrisit ocellis;  
fallor, an in dextra myrtea uirga fuit?*

AMORES DE P. OVÍDIO NASÃO  
TERCEIRO LIVRO

I

Ergue-se uma floresta antiga, há muitos anos não cortada,  
é de crer que um nume habite o local.  
No meio, uma fonte sacra e uma gruta de púmices pendente  
e, por todos os lados, aves se queixam com doçura.  
Enquanto por aqui vagueio, abrigado por bosques umbrosos, 5  
buscava um gênero que minha Musa inspirasse.  
Veio a Elegia, de cabelos trançados e perfumados  
e, creio, tinha um pé mais longo que o outro.  
Beleza adequada, veste muito vaporosa, semblante de amante.  
e o defeito dos pés era fonte de beleza. 10  
E veio a violenta Tragédia, com passo ingente:  
cabelos na frente turva, o manto se estendia pelo chão;  
a mão esquerda agitava o cetro real com amplidão,  
o coturno lídio atava-se no alto das pernas;<sup>734</sup>  
foi a primeira a falar: “acaso teu amor terá um fim, 15  
oh! poeta moroso em teus temas?  
Os banquetes vinosos teus galanteios narram,  
narram-nos as encruzilhadas segmentadas em muitas vias.  
Muitas vezes, alguém aponta o dedo para o vate que passa  
e diz: ‘esse, esse aí é quem o feroz Amor abrasa’. 20  
Te tornaste a anedota de toda a Urbe e não o percebes,  
enquanto, abandonado o pudor, expões tuas façanhas.  
Era tempo de seres comovido, estimulado por tirso mais sério;<sup>735</sup>  
te entregaste o suficiente ao ócio: enceta obra maior.  
Oprimes teu engenho com esta matéria; canta feitos viris: 25  
dirás: esta área é digna do meu desígnio.  
Tua Musa se entreteve com o que ternas meninas cantem;  
e a primeira juventude completou-se com os ritmos que lhe são próprios.  
Que eu, Tragédia Romana, conquiste um nome através de ti.<sup>736</sup>  
esse teu ânimo atestará minhas leis”. 30  
Bastou, e sustentada por coturnos retintos meneou  
três, quatro vezes a cabeça espessa pela cabeleira.  
A outra, se me recordo, sorriu com olhinhos de desdém;  
engano-me ou, na mão direita havia um ramo de mirta<sup>737?</sup>

<sup>734</sup> Na época de Ovídio, o coturno e o cetro eram adereços próprios dos atores trágicos; podia-se aludir à própria tragédia ao mencioná-los. Cf. Hor., *Ars poetica*, vv. 80 e ss. Ver também, *Am.* II 18, 15-6.

<sup>735</sup> Para *tirso grauiore*, cf. *Am.* III 15, 17. Baco golpeia os poetas com o tirso para infundir-lhes o *furor* da inspiração poética. Cf. Lucr. I 922-3. Ver também Prop. III 5, 19-20 (através da inspiração, os poetas se juntam às Musas).

<sup>736</sup> Ovídio teria escrito uma tragédia que desfrutou de grande prestígio, hoje perdida: *Medeia*. Cf. Verger, *op. cit.*, p. 86, n. 7.

<sup>737</sup> A planta simboliza Vênus. Cf. *Am.* I 1, 29; 2, 23 e 15 37.

<i>'quid grauibus uerbis, animosa Tragoedia,' dixit,</i>	35
<i>'me premis? an numquam non grauis esse potes?</i>	
<i>imparibus tamen es numeris dignata moueri;</i>	
<i>in me pugnasti uersibus usa meis.</i>	
<i>non ego contulerim sublimia carmina nostris:</i>	
<i>obruit exiguas regia uestra fores.</i>	40
<i>sum leuis, et mecum leuis est, mea cura, Cupido:</i>	
<i>non sum materia fortior ipsa mea.</i>	
<i>rustica sit sine me lasciui mater Amoris:</i>	
<i>huic ego proueni lena comesque deae.</i>	
<i>quam tu non poteris duro reserare cothurno,</i>	45
<i>haec est blanditiis ianua laxa meis;</i>	
<i>per me decepto didicit custode Corinna</i>	49
<i>liminis astricti sollicitare fidem</i>	50
<i>delabique toro tunica uelata soluta</i>	
<i>atque impercussos nocte mouere pedes.</i>	
<i>et tamen emerui plus quam tu posse, ferendo</i>	47
<i>multa supercilio non patienda tuo.</i>	
<i>uel quotiens foribus duris infixi pependi,</i>	53
<i>non uerita a populo praetereunte legi!</i>	
<i>quin ego me memini, dum custos saeuus abiret,</i>	55
<i>ancillae miseram delituisse sinu.</i>	
<i>quid, cum me munus natali mittis, at illa</i>	
<i>rumpit et apposita barbara mergit aqua?</i>	
<i>prima tuae moui felicia semina mentis;</i>	
<i>munus habes, quod te iam petit ista, meum.'</i>	60
<i>desierat. coepi 'per uos utramque rogamus,</i>	
<i>in uacuas aures uerba timentis eant.</i>	
<i>altera me sceptro decoras altoque cothurno:</i>	
<i>iam nunc contracto magnus in ore sonus.</i>	
<i>altera das nostro uicturum nomen amori:</i>	65
<i>ergo ades et longis uersibus adde breues.</i>	
<i>exiguum uati concede, Tragoedia, tempus:</i>	
<i>tu labor aeternus; quod petit illa, breue est.'</i>	
<i>mota dedit ueniam. teneri properentur Amores,</i>	
<i>dum uacat: a tergo grandius urguet opus.</i>	70

## II

*'NON ego nobilium sedeo studiosus equorum;  
cui tamen ipsa faues, uincat ut ille, precor.*

Ela disse: “por que me oprimes com palavras solenes, animosa Tragédia? Ou não deixas de ser solene nunca? Entretanto, tu te dignaste a poetar em ritmos ímpares; lutaste contra mim servindo-te de meus versos.	35
Eu mesma não teria comparado versos sublimes aos meus: vosso palácio excede minha humilde porta <sup>738</sup> .	40
Sou leviana e comigo está o leviano Cupido, meu desvelo: eu mesma não sou mais forte que minha matéria.	
A mãe do lascivo amor seria rude sem mim: para esta deusa, nasci alcoviteira e cúmplice.	
A porta que tu não consegues abrir com o duro coturno, é franqueada por minhas blandícias.	45
Através de mim, Corina, enganando o guardião, aprendeu a corromper a fidelidade de uma porta trancada,	49 50
a deslizar pelo leito, envolta em túnica solta e a mover pés discretos pela noite.	
Todavia, mereci poder maior que o teu, por suportar muitas coisas insuportáveis ao teu cenho.	47
Quantas vezes pendi, afixada, em duras portas sem medo de ser lida pelos transeuntes!	53
Mais: recordo-me ter sido missiva oculta sob o seio da escrava, até que o cruel guardião se ausentasse.	55
E quando me envias como presente de aniversário e ela, bárbara, rasga-me e me enfia na água reservada ao lado?	
Fui a primeira a incitar os ditosos germes de tua mente: Tens o meu dom, que essa aí agora te pede”.	60
Havia parado; eu comecei: “a vós duas rogo, que a palavra deste temente alcance ouvidos atentos.	
Uma me condecora com o cetro e o alto coturno: agora, majestosa voz ressoa em boca contraída.	
Tu, a outra, dás ao meu amor um nome que perdurará: vem, pois, e aos longos versos acrescenta os breves.	65
Concede um pouco de tempo ao vate, Tragédia: tu és labor eterno; o que ela pede é breve.	
Comovida, concedeu vênias. Apressem-se, ternos Amores, enquanto podem: obra mais grandiosa acoisa-me pelo dorso.	70

## II

“Eu não tomo assento como aficionado por cavalos nobres;  
entretanto, torço para que vença aquele que estimas.

<sup>738</sup> A *regia* era um prospecto que formava o fundo da cena das tragédias (o palácio real); a porta é um elemento muito presente na elegia. Cf. v. 53-4 e *Am.* I 4, 62; I 6, 17; I 8, 77; II 1, 17 e III 8, 7.

*ut loquerer tecum, ueni, tecumque sederem,  
 ne tibi non notus quem facis esset amor.*

*tu cursus spectas, ego te: spectemus uterque* 5  
*quod iuuat atque oculos pascat uterque suos.*  
*o, cuicumque faues, felix agitator equorum!*  
*ergo illi curae contigit esse tuae?*  
*hoc mihi contingat, sacro de carcere missis*  
*insistam forti mente uehendus equis* 10  
*et modo lora dabo, modo uerbere terga notabo,*  
*nunc stringam metas interiore rota.*  
*si mihi currenti fueris conspecta, morabor,*  
*deque meis manibus lora remissa fluent.*  
*a, quam paene Pelops Pisaea concidit hasta,* 15  
*dum spectat uultus, Hippodamia, tuos!*  
*nempe fauore suae uicit tamen ille puellae:*  
*uincamus dominae quisque fauore suae.*  
*quid frustra refugis? cogit nos linea iungi;*  
*haec in lege loci commoda circus habet.* 20  
*tu tamen a dextra, quicumque es, parce puellae:*  
*contactu lateris laeditur ista tui.*  
*tu quoque, qui spectas post nos, tua contrahe crura,*  
*si pudor est, rigido nec preme terga genu.*

Vim para falar contigo e para contigo sentar-me,<sup>739</sup>  
para que não ignores o amor que provocas.  
Tu contemplas corridas, eu te contemplo: cada um contemple 5  
o que lhe agrada e cada um apascente seus olhos.  
Oh, ditoso o auriga a quem estimas, seja ele quem for!  
Porventura coube a ele ser teu desvelo?  
Que sintas o mesmo por mim, persistirei com audácia  
e serei levado por cavalos despachados de sacras baias.<sup>740</sup> 10  
E logo lhes darei rédeas e marcarei seus lombos com açoite  
e então esbarrarei na meta com roda anterior.<sup>741</sup>  
Se eu te vir ao correr, demorar-me-ei em ti  
e frouxas rédeas deslizarão de minhas mãos.<sup>742</sup>  
Quão pouco faltou para que Pélops<sup>743</sup> morresse por lança piséia 15  
enquanto contemplava teu rosto, Hipodâmia!  
Na verdade, ele venceu pelo favor de sua menina:  
vençamos, cada qual pelo favor de sua senhora.  
Por que te retiras, em vão? A fileira nos obriga a estarmos juntos;  
o circo oferece essas vantagens com suas regras sobre lugares.<sup>744</sup> 20  
Mas, quem estiver à direita da menina, poupa-a:  
perturba-a o contato com teu flanco.  
Tu também, espectador detrás, encolhe tuas pernas;  
se tens pudor, não pressiones suas costas com teu joelho duro.

<sup>739</sup> No Circo, homens e mulheres sentavam-se juntos. Cf. *Tris.* II 283-4: *tollatur circus: non tuta licentia circi est/ hic sedet ignoto iuncta puella uiro* (“elimine-se o circo: não é segura sua licenciosidade./ lá a moça senta-se junto a um rapaz desconhecido”) Tradução de Patrícia Prata em tese de doutorado defendida na Universidade Estadual de Campinas, 2006, p. 207-8. O mesmo não acontecia no teatro. Cf. Verger, *op. cit.*, p. 99, n. 1.

<sup>740</sup> As cavaliças (*carceres*) são ditas sagradas porque as corridas e os jogos do circo faziam parte de festas religiosas. Nos versos seguintes (45 e ss.), poderemos ver a procissão prevista pelo cerimonial de consagração. Cf. Canali, *op. cit.*, p. 222-3, n. 1. Ver também comentário da edição organizada por Bertini, página 126 nota 9.

<sup>741</sup> O percurso da competição, geralmente composto por sete voltas (contadas através das *septem oua* ou *dolphins Neptuni*), contorna uma longa mureta central chamada *spina* (porque considerada a espinha dorsal da arena): em suas duas extremidades havia a *meta*, uma espécie de baliza: como se situava à esquerda dos carros, o sucesso da manobra de uma quadriga dependia do vigor do condutor e da flexibilidade dos cavalos (*funales* – ver nota seguinte). Se o carro se aproximava muito, podia se arrebentar ali; se fazia uma curva muito ampla (cf. v. 69), perdia a liderança na prova ou podia perder a estabilidade e derrubar o auriga (*naufragium*). Por isso, contornar essas balizas, roçando-lhe a roda anterior provava que o condutor possuía grande habilidade no manejo do carro em alta velocidade. Cf. Carcopino, *op. cit.*, pp. 250 e ss.

<sup>742</sup> Os dois cavalos centrais da quadriga eram atrelados ao jugo e os dois cavalos das extremidades (*funales*) eram presos por uma corda chamada *funis*. O sucesso ao margear a meta dependia basicamente da boa performance desse dois cavalos. Cf. Carcopino, *op. cit.*, p. 257.

<sup>743</sup> Enómao foi rei em Pisa, na Élide, e pai de Hipodâmia. Para ganhar a mão da jovem, o pretendente deveria disputar uma corrida de carros com o rei. Contudo, seus cavalos eram divinos e, por isso, Enómao vencia em todas as competições; o adversário, além da derrota, era condenado à morte. Mas então surgiu Pélops, por quem Hipodâmia se apaixonou. Com sua ajuda (ver v. 17), o herói conseguiu subornar o cocheiro real Mirsilo, que sabotou o carro do rei. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 137.

<sup>744</sup> Os assentos (*gradus*, *sedilia* e *subsellia*) eram divididos longitudinalmente por fileiras, de acordo com cada conjunto de arquibancada. Portanto, não havia separações transversais entre os assentos, o que favorecia a proximidade das pessoas. Cf. vv. 21-2. Ver também: Rich, 2007, pp. 156-9.

*sed nimium demissa iacent tibi pallia terra:* 25  
*collige, uel digitis en ego tollo meis.*  
*inuida uestis eras, quae tam bona crura tegebas;*  
*quoque magis spectes — inuida uestis eras.*  
*talia Milanion Atalantes crura fugacis*  
*optauit manibus sustinuisse suis;* 30  
*talia pinguntur succinctae crura Dianae,*  
*cum sequitur fortes fortior ipsa feras.*  
*his ego non uisis arsi; quid fiet ab ipsis?*  
*in flammam flammis, in mare fundis aquas.*  
*suspikor ex istis et cetera posse placere,* 35  
*quae bene sub tenui condita ueste latent.*  
*uis tamen interea faciles arcessere uentos,*  
*quos faciet nostra mota tabella manu?*  
*an magis hic meus est animi, non aeris, aestus,*  
*captaque femineus pectora torret amor?* 40  
*dum loquor, alba leui sparsa est tibi puluere uestis.*  
*sordide de niueo corpore puluis abi.*  
*sed iam pompa uenit: linguis animisque fauete;*  
*tempus adest plausus: aurea pompa uenit.*  
*prima loco fertur passis Victoria pinnis:* 45  
*huc ades et meus hic fac, dea, uincat amor.*  
*plaudite Neptuno, nimium qui creditis undis:*  
*nil mihi cum pelago; me mea terra capit.*  
*plaudite tuo Marti, miles: nos odimus arma;*  
*pax iuuat et media pace repertus amor.* 50  
*auguribus Phoebus, Phoebe uenantibus adsit;*  
*artifices in te uerte, Minerua, manus.*  
*ruricolae, Cereri teneroque assurgite Baccho;*  
*Pollucem pugiles, Castora placet eques.*  
*nos tibi, blanda Venus, puerisque potentibus arcu* 55  
*plaudimus: inceptis annue, diua, meis*  
*daque nouae mentem dominae, patiatur amari;*  
*annuit et motu signa secunda dedit.*

Mas teus mantos, muito soltos, arrastam-se na terra: 25  
 recolhe-os ou eu mesmo os erguerei com meus dedos.  
 Eras invejosa, veste que cobrias pernas tão belas;  
 e, para que as contemples mais... eras invejosa, veste.  
 Tais pernas de fugidia Atalanta Melánion<sup>745</sup>  
 desejou ter agarrado com suas mãos; 30  
 tais pernas de ligeira Diana são pintadas  
 quando ela, mais valente, persegue valentes feras.<sup>746</sup>  
 Eu me abrasei sem vê-las; o que aconteceria junto delas?  
 Chamas em chamas, águas no mar vertes.  
 Considerando-as, suspeito que também possa agradar o restante 35  
 que se oculta conservado sob veste vaporosa.  
 Mas, nesse ínterim, desejas receber dóceis brisas  
 que meu abano produzirá movendo a mão?  
 Ou este calor está mais em meu ânimo que no ar  
 e o amor a uma mulher abrasa o meu peito cativo? 40  
 Enquanto falo, tua veste alva cobre-se de leve poeira:  
 sórdido pó, afasta-te deste cândido corpo.  
 Mas a procissão já vem: favorecei o silêncio e a reflexão;  
 aproxima-se o momento de aplaudir: áurea procissão vem.<sup>747</sup>  
 Em primeiro lugar, a Vitória, de asas abertas, é trazida: 45  
 vinde para cá, deusa, e fazei vencer este meu amor.  
 Aplaudi Netuno, vós que muito vos fiais em ondas:  
 nada tenho com o pélagos, minha terra me cativa.  
 Aplauda teu Marte, soldado: nós odiamos armas;  
 a paz é útil: em meio a paz desvenda-se o amor. 50  
 Que Febo aos áugures e Febeia aos caçadores assista;  
 mãos artífices tornai vossas, Minerva.<sup>748</sup>  
 Agricultores, erguei-vos para Ceres e o terno Baco;<sup>749</sup>  
 Pólux aos púgiles e Castor aos cavaleiros agrada.<sup>750</sup>  
 Eu vos aclamo, doce Vênus e teus meninos de arco 55  
 potente: anui aos meus intentos, deusa,  
 e dai ânimo a nova senhora, que se permita ser amada;  
 anuiu e, com um gesto, fez sinais propícios.

<sup>745</sup> Atalanta, jovem veloz e caçadora, não desejava desposar-se. Por isso, desafiava seus pretendentes numa corrida a pé. Melánion a venceu através de um embuste da própria Vênus, que lançou uma maçã de ouro a seus pés. A jovem parou para apanhá-la e, nisso, perdeu a vantagem e a corrida.

<sup>746</sup> Diana suspende suas vestes quando vai praticar a caça e, assim, suas pernas ficam à mostra. Cf. Verger, *op. cit.*, p. 90, n. 6.

<sup>747</sup> Procissão dos deuses patronos do espetáculo. Cf. n. ao v. 10.

<sup>748</sup> Apolo, ou Febo, inspira e favorece os profetas e os adivinhos. Sua irmã gêmea, Diana, é patrona dos caçadores (ver n. ao v. 32). Creio que, ao dizer “Febéia”, Ovidio acentua a relação dos deuses gêmeos, além de não repetir o nome já expresso no v. 31. Os atributos da deusa romana eram análogos aos de Palas Atena grega: era patrona dos artesãos, entre muitos outros. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 312.

<sup>749</sup> Para Ceres, ver *Am.* III 10; Baco, por sua vez, favorecia a fertilidade e as vinhas. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 121-2.

<sup>750</sup> Para a fama dos Dióscoros como ginete e pugilista, ver *Hom. Il.* III 237.

*quod dea promisit, promittas ipsa rogamus:*  
*pace loquar Veneris, tu dea maior eris.* 60  
*per tibi tot iuro testes pompamque deorum*  
*te dominam nobis tempus in omne peti.*  
*sed pendent tibi crura: potes, si forte iuuabit,*  
*cancellis primos inseruisse pedes.*  
*maxima iam uacuo praetor spectacula Circo* 65  
*quadriugos aequo carcere misit equos.*  
*cui studeas, uideo: uincet, cuicumque fauebis.*  
*quid cupias, ipsi scire uidentur equi.*  
*me miserum! metam spatioso circuit orbe:*  
*quid facis? admoto proximus axe subit.* 70  
*quid facis, infelix? perdis bona uota puellae.*  
*tende, precor, ualida lora sinistra manu.*  
*fauimus ignauo. sed enim reuocate, Quirites,*  
*et date iactatis undique signa togis.*  
*en reuocant; ac ne turbet toga mota capillos,* 75  
*in nostros abdas te licet usque sinus.*  
*iamque patent iterum reserato carcere postes,*  
*euolat admissis discolor agmen equis.*  
*nunc saltem supera spatioque insurge patenti:*  
*sint mea, sint dominae fac rata uota meae.* 80  
*sunt dominae rata uota meae, mea uota supersunt;*  
*ille tenet palmam, palma petenda mea est. ’*  
*risit et argutis quiddam promisit ocellis:*  
*’hoc satis est, alio cetera redde loco.’*

### III

*ESSE deos, i, crede: fidem iurata fefellit,*  
*et facies illi, quae fuit ante, manet.*  
*quam longos habuit nondum periura capillos,*  
*tam longos, postquam numina laesit, habet.*  
*candida candorem roseo suffusa rubore,* 5  
*ante fuit: niueo lucet in ore rubor.*

O que a deusa prometeu, rogo que tu mesma prometas:  
 com permissão de Vênus, direi: tu deusa maior serás. 60  
 A ti, juro por todas as testemunhas e pela procissão dos deuses;  
 peço que sejas minha senhora sempre.  
 Mas tuas pernas pendem: se te for útil, podes  
 colocar as pontas dos pés sobre a balaustrada.<sup>751</sup>  
 Pelo circo vazio, o pretor já despachou das baias parelhas 65  
 as quadrigas, é o auge do espetáculo.<sup>752</sup>  
 Vejo para quem torces: vencerá qualquer um que animares:  
 os próprios cavalos parecem saber o que desejas.  
 Ai de mim, infeliz! Ele ladeia a meta em ampla curva:  
 o que fazes? O antecessor se adianta, aproximando o carro. 70  
 O que fazes, infeliz? Arruínas os bons votos da menina;  
 rogo, deita açoites pela esquerda com mão robusta.  
 Animo um inerte. Revocai-o, ó Quirites,  
 e fazei sinais por toda a parte agitando as togas.<sup>753</sup>  
 Eis, revocam-no; mas, para que a toga agitada não te despenteie, 75  
 podes te aninhar em meu peito agora.  
 Já outra vez movem-se os gonzos e, aberta a baia,  
 o batalhão multicolor voa em cavalos desenfreados.<sup>754</sup>  
 Ao menos agora te insurge e ultrapassa pelo espaço livre:  
 que sejam cumpridos os meus votos e os de minha senhora. 80  
 Os votos de minha senhora cumprem-se, restam os meus;  
 aquele tem a palma, a minha deve ser conquistada”.  
 Ela riu e, com olhinhos argutos, prometeu algo mais:  
 “isto basta. O restante entrega-me em outro lugar”.

### III

Vai e crê haver deuses: ela, que jurou, traiu a fé,  
 mas sua face permanece tal qual fora antes.  
 Antes de perjurar, quão longos cabelos tinha;  
 após ultrajar os numes, tão longo os tem.  
 Antes era cândida, de uma candura por róseo rubor 5  
 tingida; na face nívea ainda brilha o rubor.

<sup>751</sup> Carcopino, *op. cit.*, p. 252, diz-nos que, por ocasião dos jogos que celebrou em 55 a. C., Pompeu quis proteger a platéia (*cauea*) e por isso, colocou balaustradas de ferro entre ela e a arena.

<sup>752</sup> Cabia ao pretor (*praetor urbanus*) presidir os jogos. Cf. Canali, *op. cit.*, p. 229, n. 14.

<sup>753</sup> Segundo Canali, *op. cit.*, p. 229, n. 16, era através desse sinal em conjunto que os espectadores desclassificavam um competidor ou assinalavam um auriga “naufragado”.

<sup>754</sup> A corrida de bigas era tão popular que os romanos torciam e apostavam em seus aurigas favoritos. Estes, além da fama e de algum dinheiro, faziam parte de um time (*factiones*), designado pela cor (pelo menos, a partir do século II a.C.): os Brancos (*factio albata*), os Verdes (*factio prasina*), os Azuis (*factio ueneta*) e os Vermelhos (*factio russata*). Cf. Carcopino, *op. cit.*, p. 255-6. Suetônio, no capítulo dedicado a Nero, conta-nos (§XXII) que o Imperador torcia por um verde (*prasinum agitorem*).

*pes erat exiguus: pedis est artissima forma.  
 longa decensque fuit: longa decensque manet.  
 argutos habuit: radiant ut sidus ocelli,  
 per quos mentita est perfida saepe mihi. 10  
 scilicet aeterni falsum iurare puellis  
 di quoque concedunt, formaque numen habet.  
 perque suos illam nuper iurasse recordor  
 perque meos oculos: et doluere mei.  
 Dicite, di, si uos impune fefellerat illa, 15  
 alterius meriti cur ego damna tuli?  
 an non inuidiae uobis Cepheia uirgo est  
 pro male formosa iussa parente mori?  
 non satis est, quod uos habui sine pondere testes  
 et mecum lusos ridet inulta deos? 20  
 ut sua per nostram redimat periuria poenam,  
 uictima deceptus decipientis ero?  
 aut sine re nomen deus est frustra que timetur  
 et stulta populos credulitate mouet,  
 aut, si quis deus est, teneras amat ille puellas: 25  
 et nimium solas omnia posse iubet.  
 nobis fatifero Mauors accingitur ense,  
 nos petit inuicta Palladis hasta manu,  
 nobis flexibiles curuantur Apollinis arcus,  
 in nos alta Iouis dextera fulmen habet; 30  
 formosas superi metuunt offendere laesi  
 atque ultro, quae se non timere, timent.  
 et quisquam pia tura focis imponere curat?  
 certe plus animi debet inesse uiris.  
 Iuppiter igne suo lucos iaculatur et arces 35  
 missaque periuras tela ferire uetat.  
 tot meruere peti: Semele miserabilis arsit.  
 officio est illi poena reperta suo.  
 at si uenturo se subduxisset amanti,  
 non pater in Baccho matris haberet opus. 40  
 quid queror et toto facio conuicia caelo?  
 di quoque habent oculos, di quoque pectus habent!  
 si deus ipse forem, numen sine fraude liceret  
 femina mendaci falleret ore meum;*

O pé era pequeno: forma minúscula tem.  
 Era alta e formosa: alta e formosa permanece.  
 Tinha olhinhos argutos: ainda reluzem como astros  
 com os quais a pérfida muitas vezes mentiu para mim. 10  
 Por certo, também os deuses eternos permitem que meninas  
 jurem em vão, pois a beleza tem poder divino.  
 Há pouco, recordo-me que ela jurou pelos seus  
 e pelos meus olhos: mas, agora, padecem os meus.<sup>755</sup>  
 Dizei, deuses, se ela vos havia traído impunemente, 15  
 por que eu sofri os castigos devidos a ela?  
 Acaso a virgem filha de Cefeu, condenada à morte pela maldade  
 da formosa genitora, não foi invejada por vós?<sup>756</sup>  
 Não basta que tendes sido minhas inúteis testemunhas  
 e que a impune ria dos deuses logrados junto a mim? 20  
 Para que seu perjúrio se redima com minha pena,  
 eu, enganado, serei vítima da enganadora?  
 Ou deus é um nome sem realidade e é temido em vão  
 e comove os povos por meio de tola credulidade,  
 ou, se há um deus, ele ama as doces meninas: 25  
 ordena que elas sejam as únicas a poder tudo.  
 Marte, com espada homicida, cinge-se contra mim,  
 em mão invicta, a lança de Palas me ataca,  
 os flexíveis arcos de Apolo curvam-se contra mim,  
 contra mim, a alta destra de Júpiter brande raio; 30  
 os excelsos, logrados, receiam ofender meninas  
 e, no mais, temem aquelas que não os temem.  
 E alguém se preocupa em ofertar pios incensos às piras?  
 Na certa, os homens deveriam ter mais coragem.  
 Júpiter, com seu fulgor, lança-se sobre bosques e montes, 35  
 mas proíbe que dardos lançados firam perjuras.  
 Tantas mereceram ser atacadas: a miserável Sêmele ardeu.  
 Ela encontrou sua pena por causa dos favores a Júpiter.  
 Mas, se tivesse se escondido do amante vindouro,  
 o pai não teria cumprido o papel de mãe com Baco.<sup>757</sup> 40  
 Por que me queixo e grito censuras para todo o céu?  
 Deuses também têm olhos, deuses também têm coração.  
 Se eu mesmo fosse um deus, a mulher poderia trair  
 minha divindade sem perigo, através de lábios mendazes;

<sup>755</sup> Empenhar os olhos em juras era próprio dos enamorados. Cf. Pichon, *op. cit.*, p. 219.

<sup>756</sup> Andrômeda era filha de Cefeu (rei da Etiópia) e de Cassiopeia. A rainha atreveu-se a considerar a si mesma mais bela que as Nereidas. Por isso, Netuno enviou um enorme e terrível monstro para devastar o país e apenas o sacrifício da filha aplacaria a ira divina. Contudo, a jovem, amarrada em um escolho, foi salva por Perseu. Cf. *Met.* IV 669- 789.

<sup>757</sup> Os vv. 37-40 referem-se ao mito de Sêmele: incitada pela ciumenta Juno, a jovem amante pediu ao pai dos deuses para se mostrar em todo seu fulgor. A jovem não suportou tamanho resplendor. Júpiter recolheu o feto, seu filho, e o alojou em sua coxa; nove meses depois, nasceu Baco. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 414.

*ipse ego iurare uerum iurare puellas* 45  
*et non de tetricis dicerer esse deus.*  
*tu tamen illorum moderatius utere dono,*  
*aut oculis certe parce, puella, meis.*

#### IV

*DVRE uir, imposito tenerae custode puellae*  
*nil agis: ingenio est quaeque tuenda suo.*  
*si qua metu dempto casta est, ea denique casta est;*  
*quae, quia non liceat, non facit, illa facit.*  
*ut iam seruaris bene corpus, adultera mens est* 5  
*nec custodiri, ne uelit, ulla potest;*  
*nec corpus seruare potes, licet omnia claudas:*  
*omnibus exclusis intus adulter erit.*  
*cui peccare licet, peccat minus: ipsa potestas*  
*semina nequitiae languidiora facit.* 10  
*desine, crede mihi, uitia irritare uetando;*  
*obsequio uinces aptius illa tuo.*  
*uidi ego nuper equum contra sua uincla tenacem*  
*ore reluctanti fulminis ire modo;*  
*constitit ut primum concessas sensit habenas* 15  
*frenaque in effusa laxa iacere iuba.*  
*nitimur in uetitum semper cupimusque negata:*  
*sic interdictis imminet aeger aquis.*  
*centum fronte oculos, centum ceruice gerebat*  
*Argus, et hos unus saepe fefellit Amor;* 20  
*in thalamum Danae ferro saxoque perennem*  
*quae fuerat uirgo tradita, mater erat;*  
*Penelope mansit, quamuis custode carebat,*  
*inter tot iuuenes intemerata procos.*  
*quidquid seruatur cupimus magis, ipsaque furem* 25  
*cura uocat; pauci, quod sinit alter, amant.*

eu mesmo juraria que meninas juraram verdades, 45  
para que não dissessem que sou um deus cruel.  
Tu, entretanto, usa o dom divino com mais moderação,  
ou, ao menos, menina, poupa meus olhos.

#### IV

Homem cruel, impondo guarda à meiga menina  
nada obténs: cada uma deve ser defendida por sua própria índole.  
Se uma é casta sem coação, essa, de fato, é casta;  
a que não trai porque proibida, essa trai afinal.  
Ainda que mantinhas o corpo bem vigiado, a alma é adúltera; 5  
não se pode controlar os desejos de uma mulher.  
Nem vigiar o corpo podes, ainda que tranques tudo:  
quando tiveres trancado tudo, o adúltero já terá entrado.  
Quem possui a liberdade de trair, trai menos: a própria possibilidade  
torna mais débeis as sementes da perversão. 10  
Crê em mim, deixa de estimular vícios ao proibi-los;  
tu os vencerá melhor com a tua complacência.  
Há pouco, eu mesmo vi um cavalo tenaz, de boca rebelde,  
mover-se como um corisco, avesso às suas bridas;  
deteve-se, logo que sentiu as rédeas soltas 15  
e os freios, frouxos, repousaram em meio à crina desgrenhada.  
Sempre tendemos ao proibido e desejamos o negado:  
assim o doente persegue as águas que lhe foram vetadas.  
Argos tinha cem olhos na fronte, cem na cerviz  
e, muitas vezes, o Amor, sozinho, enganou-o;<sup>758</sup> 20  
Dánae, a virgem que fora confiada ao tálamo perene  
de ferro e pedra, havia se tornado mãe;<sup>759</sup>  
Penélope, embora carecesse de guardas, permaneceu  
intemerata em meios a tantos jovens pretendentes.<sup>760</sup>  
Tudo o que é vigiado desejamos mais e o próprio cuidado 25  
chama o ladrão; poucos desejam o que o outro oferece.

<sup>758</sup> Segundo uma versão do mito, Argos possuía inúmeros olhos espalhados pelo corpo. Enquanto dormia, fechava alguns, mas deixava outros abertos. Por isso, Juno o encarregou da guarda de Io, de quem tinha muito ciúme. Argo prendeu a vaca (Io) a uma oliveira e a vigiava constantemente. Contudo, Mercúrio recebeu de Júpiter a ordem de libertar Io, sua amante. O deus mensageiro matou a monstruosa sentinela e Juno, para imortalizá-la, transferiu seus olhos para a plumagem do pássaro que lhe era consagrado, o pavão. Cf., Grimal, *op. cit.*, p. 41. Para o mito de Io, cf. *Am.* I 3, 19.

<sup>759</sup> Por causa de um oráculo (que predisse ao rei Acrísio que o seu neto o mataria), Dánae e seu filho, Perseu, ficaram presos em um cofre que, graças à proteção de Júpiter, foi lançado para a ilha de Serifos, onde o rei Polidectes o recolheu. Este rei, apesar do cofre e de Perseu, apaixonou-se por Dánae. Cf., Grimal, *op. cit.*, p. 110. Cf. *Am.* II 19, 27-8.

<sup>760</sup> Penélope permaneceu fiel ao seu esposo Ulisses, enquanto o herói lutava em Troia e enquanto errava, tentando voltar para casa. Devido à longa ausência do marido, muitos pretendentes tentavam ocupar os lugares que eram de Ulisses: o reino de Ítaca e o leito de Penélope. Cf. Hom., *Od.* XIX e ss. e *Am.* I 8, 47-8.

*nec facie placet illa sua, sed amore mariti:  
 nescio quid, quod te ceperit, esse putant.  
 non proba fit, quam uir seruat, sed adultera cara:* 30  
*ipse timor pretium corpore maius habet.  
 indignere licet, iuuat inconcessa uoluptas:  
 sola placet, 'timeo' dicere siqua potest.  
 nec tamen ingenuam ius est seruare puellam;  
 hic metus externa corpora gentis agat.* 35  
*scilicet ut possit custos 'ego' dicere 'feci',  
 in laudem serui casta sit illa tui?  
 rusticus est nimium, quem laedit adultera coniunx,  
 et notos mores non satis urbis habet,  
 in qua Martigenae non sunt sine crimine nati* 40  
*Romulus Iliades Iliadesque Remus.  
 quo tibi formosam, si non nisi casta placebat?  
 non possunt ullis ista coire modis.  
 Si sapis, indulge dominae uultusque seueros  
 exue, nec rigidi iura tuere uiri* 45  
*et cole quos dederit (multos dabit) uxor amicos:  
 gratia sic minimo magna labore uenit;  
 sic poteris iuuenum conuiuia semper inire  
 et, quae non dederis, multa uidere domi.*

[V]

*['NOX erat, et somnus lassos submisit ocellos;  
 terruerunt animum talia uisa meum:  
 colle sub aprico creberrimus ilice lucus  
 stabat, et in ramis multa latebat auis.* 5  
*area gramineo suberat uiridissima prato  
 umida de guttis lene sonantis aquae.  
 ipse sub arboreis uitabam frondibus aestum,  
 fronde sub arborea sed tamen aestus erat.  
 ecce petens uariis immixtas floribus herbas  
 constitit ante oculos candida uacca meos,* 10  
*candidior niuibus, tum cum cecidere recentes,  
 in liquidas nondum quas mora uertit aquas,  
 candidior, quod adhuc spumis stridentibus albet  
 et modo siccata, lacte, reliquit ouem.* 15  
*taurus erat comes huic, feliciter ille maritus,  
 cumque sua teneram coniuge pressit humum.  
 dum iacet et lente reuocatas ruminat herbas  
 atque iterum pasto pascitur ante cibo,*

Ela não agrada por sua beleza, mas por seu amor ao marido:  
 pensam que ela possui algo que te tenha conquistado.  
 Que seja proba não aquela que o marido vigia, mas desejada adúltera:  
 o próprio temor é mais apreciado que o corpo. 30  
 É lícita tua indignação; a volúpia proibida atrai:  
 agrada somente se ela puder dizer “temo”.  
 Entretanto, não é justo vigiar uma menina livre;  
 que este temor influencie corpos de gente estrangeira.  
 Pois, para que o guardião possa dizer “graças a mim”, 35  
 ela deve ser casta em louvor de teu escravo?  
 É muito rude aquele a quem a esposa adúltera ofende  
 e não conhece os costumes da Urbe o bastante,  
 onde nasceram, não sem culpa, os filhos de Marte;  
 Rômulo, de Ília e de Ília, Remo.<sup>761</sup> 40  
 Se te agradava somente a casta, por que escolheste a formosa?  
 Tais virtudes não podem coexistir de modo algum.  
 Se és sábio, perdoa a senhora, abandona o semblante  
 severo e não reclames os direitos de um marido austero;  
 cultua os amigos que a esposa tiver conquistado (conquistará muitos): 45  
 vantagens grandiosas de mínimo esforço virão.  
 Assim, sempre poderás participar de banquetes joviais  
 e ver, em tua casa, muitos presentes que não tiveres dado.

## [V]

[“Era noite e o sono se apoderou de meus olhos lassos;  
 as seguintes visões atemorizaram minha alma:  
 ao pé de uma ensolarada colina, havia um bosque denso  
 de carvalhos e várias aves se ocultavam entre seus galhos.  
 Abaixo, pelo prado relvoso, estendia-se uma área muito verde, 5  
 umedecida pelo orvalho de um regato que ressoava suavemente.  
 Eu mesmo, sob as frondes das árvores, fugia do calor,  
 entretanto, mesmo sob a fronde da árvore estava calor.  
 Eis, procurando ervas variadas entre flores diversas,  
 apresentou-se aos meus olhos uma cândida vaca, 10  
 mais cândida que a neve quando acaba de cair e  
 que o tempo ainda não transformou em água fluída;  
 mais cândida que o leite quando ainda alveja em  
 espumas ruidosas, logo que deixou a ovelha esgotada.  
 Um touro era seu companheiro, por ventura, um marido 15  
 que, com sua esposa, assentava-se sobre delicado solo.  
 Enquanto se estendia e ruminava lentamente as ervas tornadas à boca  
 e novamente se alimentava do pasto já ingerido,

<sup>761</sup> Remo e Rômulo (este, o fundador de Roma) são filhos de uma relação entre Ília (Rea Silvia) e Marte. Cf. *Am.* II 14, 15-6. Ver também, Grimal, *op. cit.* p. 408-10. Em *Am.* III 6, 47 e ss., Ovídio também narra o mito de Ília.

uisus erat, somno vires adimente ferendi,  
 cornigerum terra deposuisse caput. 20  
 huc leuibus cornix pinnis delapsa per auras  
 uenit et in uiridi garrula sedit humo  
 terque bouis niueae petulanti pectora rostro  
 fodit et albentis abstulit ore iubas.  
 illa locum taurumque diu cunctata relinquit, 25  
 sed niger in uaccae pectore liuor erat;  
 utque procul uidit carpentes pabula tauros  
 (carpebant tauri pabula laeta procul)  
 illuc se rapuit gregibusque immiscuit illis  
 et petiit herbae fertilioris humum. 30  
 dic age, nocturnae, quicumque es, imaginis augur,  
 siquid habent ueri, uisa quid ista ferant. '  
 sic ego; nocturnae sic dixit imaginis augur,  
 expendens animo singula dicta suo:  
 'quem tu mobilibus foliis uitare uolebas, 35  
 sed male uitabas, aestus amoris erat. uacca puella tua est: aptus color ille puellae;  
 tu uir et in uacca compare taurus eras.  
 pectora quod rostro cornix fodiebat acuto,  
 ingenium dominae lena mouebat anus; 40  
 quod cunctata diu taurum sua uacca reliquit,  
 frigidus in uiduo destituere toro.  
 livor et aduerso maculae sub pectore nigrae  
 pectus adulterii labe carere negant. '  
 dixerat interpret: gelido mihi sanguis ab ore 45  
 fugit, et ante oculos nox stetit alta meos.]

## VI (V)

AMNIS harundinibus limosas obsite ripas,  
 ad dominam propero: siste parumper aquas.  
 nec tibi sunt pontes nec quae sine remigis ictu  
 concava traiecto cumba rudente uehat.  
 paruus eras, memini, nec te transire refugi, 5  
 summaque uix talos contigit unda meos;  
 nunc ruis appposito niuibus de monte solutis  
 et turpi crassas gurgite uoluis aquas.  
 quid properasse iuuat, quid parca dedisse quieti  
 tempora, quid nocti conseruisse diem, 10  
 si tamen hic standum est, si non datur artibus ullis  
 ulterior nostro ripa premenda pede?

parecia que suas forças seriam levadas pelo sono alentador,  
e reclinava a cabeça cornuda sobre a terra. 20

Para cá veio uma gralha, descendo pelos ares com asas  
ligeiras e pousou, ruidosa, no solo verdejante:  
três vezes cutucou o peito da nívea rês com o bico  
petulante e assim arrancou-lhe pêlos alvos.

Depois de longa demora, ela abandonou o local e o touro, 25  
mas havia uma marca negra em seu peito;  
e, vendo touros que pastavam forragens ao longe,  
(os touros pastavam férteis forragens ao longe)  
para lá se apressou e se misturou àquele rebanho  
e buscou o solo de erva mais fértil. 30

Dize-me, pois, quem quer que sejas, ó intérprete de sonhos  
o que essas visões significam, se possuem algo de verdadeiro”.  
Assim eu disse e assim disse o intérprete de sonhos,  
examinando cada palavra em seu íntimo:

“tu querias evitar o que estava sob as folhas esparsas, 35  
mas não conseguias: o calor era do Amor.  
A vaca é tua jovem: aquela cor lhe convém;  
e tu, macho, eras o touro junto à vaca companheira.  
A gralha de bico pontudo, que cutucava o peito,  
é a velha alcoviteira, que mudará a disposição de tua senhora; 40  
pois a novilha abandonou o seu touro após longa hesitação;  
insensível, tu serás abandonado em leito solitário.  
A ferida e as manchas negras no interior do peito  
revela que não lhe falta a desonra do adultério”.  
Dissera o intérprete: o sangue fugiu de minha face 45  
gélida e, diante de meus olhos, a noite erguia-se alta.]

## VI (V)

Rio de margens limosas, coberto de caniços,  
corro para minha senhora: detém tuas águas um momento.  
Não possuis pontes nem canoa côncava que, sem impulso  
de remos, mova-se entre as margens através de um cabo.

Eras pequeno, recordo-me, e não me recusei a atravessar-te: 5  
tua maior vaga mal tocou meus tornozelos.  
Agora, com a neve derretida, precipitas-te monte abaixo  
e revolves águas lamacentas em voragens imundas.  
De que adianta ter corrido, ter dado poucos momentos  
ao repouso, ter emendado o dia e a noite, 10  
se, contudo, devo deter-me aqui, se, por meio algum,  
meus pés são capazes de tocar a outra margem?

*nunc ego, quas habuit pinnas Danaeius heros,  
 terribili densum cum tulit angue caput,* 15  
*nunc opto currum, de quo Cerealia primum  
 semina uenerunt in rude missa solum.*  
*prodigiosa loquor ueterum mendacia uatu:  
 nec tulit haec umquam nec feret ulla dies.*  
*tu potius, ripis effuse capacibus amnis,*  
*(sic aeternus eas) labere fine tuo.* 20  
*non eris inuidiae, torrens, mihi crede, ferendae,  
 si dicar per te forte retentus amans.*  
*flumina deberent iuuenes in amore iuuare;  
 flumina senserunt ipsa, quid esset amor.*  
*Inachus in Melie Bithynide pallidus isse* 25  
*dicitur et gelidis incaluisse uadis.*  
*nondum Troia fuit lustris obsessa duobus,  
 cum rapuit uultus, Xanthe, Neaera tuos.*  
*quid? non Alpheon diuersis currere terris*  
*uirginis Arcadiae certus adegit amor?* 30  
*te quoque promissam Xutho, Penee, Creusam  
 Pthiotum terris occuluisse ferunt.*  
*quid referam Asopon, quem cepit Martia Thebe,  
 natarum Thebe quinque futura parens?*  
*cornua si tua nunc ubi sint, Acheloe, requiram,* 35  
*Herculis irata fracta querere manu;  
 nec tanti Calydon nec tota Aetolia tanti,  
 una tamen tanti Deianira fuit.*

Agora eu desejo as asas que o herói de Dánae teve,<sup>762</sup>  
 quando empunhou a cabeça densa por serpentes terríveis; 15  
 agora eu desejo o carro do qual, por primeiro, as sementes  
 de Ceres foram lançadas ao solo sem lavra.<sup>763</sup>  
 Narro as prodigiosas fábulas de vates ancestrais:  
 tais coisas dia algum jamais produziu nem produzirá.  
 Melhor tu, rio que transborda pelas extensas margens,  
 (assim sejas sempre) conteres-te dentro de teus limites. 20  
 Crê-me, como torrente, não poderás suportar o ódio  
 se eu, como amante, disser que fui detido por ti.  
 As correntezas deviam ajudar os jovens apaixonados;  
 as próprias correntezas sentiram o que é o amor.  
 Dizem que Ínaco, por causa de Mélia, da Bitínia, 25  
 fluiu pálido e se abrasou em meios às vagas geladas.<sup>764</sup>  
 Troia ainda não havia sido assediada por dois lustros  
 quando Neera arrebatou teus olhos, ó Xanto.<sup>765</sup>  
 O quê? O resoluto amor pela virgem árcade  
 não obrigou Alfeu a correr por terras diversas?<sup>766</sup> 30  
 Também dizem que tu, Peneu, havias ocultado Creusa,  
 a prometida de Xutho, em terras fiótidas.<sup>767</sup>  
 Por que evocaréi Asopo, capturado pela marcial Tebe,  
 Tebe, que haveria de ser progenitora de cinco filhas?<sup>768</sup>  
 Se eu perguntasse, Aqueloo, onde agora estão teus cornos, 35  
 lamentarias sua destruição pela mão irada de Hércules.  
 Nem Cálidon nem a Etólia inteira valeram tanto,  
 contudo, somente Dejanira tanto valeu.<sup>769</sup>

<sup>762</sup> Perseu era filho de Dánae. Para salvar a mãe do cárcere imposto pelo rei Polidectes, o herói teve que arrancar a cabeça de uma das Górgonas, Medusa (a única que era imortal). Recebeu a ajuda dos deuses para poder executar tão difícil tarefa: através de conselhos de Minerva e Mercúrio, conseguiu uma sandália alada, um alforje e o elmo de Hades, capaz de tornar invisível qualquer um que cobrisse a cabeça com ele. Perseu elevou-se nos ares graças à sandália alada e, usando um escudo polido dado por Atenas, decapitou Medusa. Enfiou a cabeça no alforje e conseguiu escapar das outras duas Górgonas porque estava invisível. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 371-2.

<sup>763</sup> Triptólemo deu a volta ao mundo no carro de Deméter, a fim de ensinar aos homens o cultivo dos cereais (*semina cerealis*). Cf. *Tris.* IV 507 e ss e *Am.* III 10, 11.

<sup>764</sup> Ínaco era um rio da Argólida; Bitínia, uma região costeira da Ásia Menor, perto do Bósforo. Não se sabe muito sobre este e o próximo mito. Cf. Canali, *op. cit.*, p. 245, n. 3.

<sup>765</sup> O Xanto afluía ao Simoente, ao sul de Troia. Para mitos da era pré-guerra de Troia, cf. Labate, 2001-2002, pp. 131-154

<sup>766</sup> Célebre caso de amor: Alfeu, rio da Olímpia, perseguiu Aretusa da Arcádia até a Sicília, correndo por debaixo do solo, a fim de misturar suas águas às da ninfa, que havia sido transformada em uma fonte na ilha de Ortígia. Cf. *Met.* V 572 e ss.

<sup>767</sup> Peneu, deus-rio da Tessália, desposou Creusa, filha do rei ático Ereteu. Xutho era filho de Heleno, o progenitor dos gregos. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 365-6. Sobre possível confusão com os mitos relacionados a personagens chamadas Creusa, cf. Green, 1982, p. 319.

<sup>768</sup> Asopo, rio da região beócia, apaixonou-se pela ninfa Tebe. O epíteto “marcial” faz referência a Marte, pai de Tebe e também à região onde o herói Cadmo matou um dragão consagrado ao deus. O rio e a ninfa tiveram muitas filhas, dentre elas, Evante (ver v. 42). Cf. Grimal, *op. cit.*, pp. 50 e 67

<sup>769</sup> Aqueloo era o maior rio da Etólia, na Grécia. O deus, que podia metamorfosear-se em touro, pediu a mão de Dejanira em casamento. Aterrorizada pela ideia, a jovem aceitou o pedido de casamento de Hércules, quando este

*ille fluens diues septena per ostia Nilus,*  
*qui patriam tantae tam bene celat aquae,* 40  
*fertur in Euanthe collectam Asopide flammam*  
*uincere gurgitibus non potuisse suis.*  
*siccus ut amplecti Salmonida posset Enipeus,*  
*cedere iussit aquam; iussa recessit aqua.*  
*nec te praetereo, qui per caua saxa uolutans* 45  
*Tiburis Argei pomifera arua rigas,*  
*Iliā cui placuit, quamuis erat horrida cultu*  
*ungue notata comas, ungue notata genas.*  
*illa gemens patriūque nefas delictaque Martis*  
*errabat nudo per loca sola pede.* 50  
*hanc Anien rapidis animosus uidit ab undis*  
*raucaque de mediis sustulit ora uadis*  
*atque ita ‘quid nostras’ dixit ‘teris anxia ripas,*  
*Iliā, ab Idaeo Laumedonte genus?*  
*quo cultus abiere tui? quid sola uagaris,* 55  
*uitta nec euinctas impedit alba comas?*  
*quid fles et madidos lacrimis corrumpis ocellos*  
*pectoraque insana plangis aperta manu?*  
*ille habet et silices et uiuum in pectore ferrum,*  
*qui tenero lacrimas lentus in ore uidet.* 60  
*Iliā, pone metus: tibi regia nostra patebit,*  
*teque colent amnes: Iliā, pone metus.*  
*tu centum aut plures inter dominabere nymphas,*  
*nam centum aut plures flumina nostra tenent.*  
*ne me sperne, precor, tantum, Troiana propago:* 65  
*munera promissis uberiora feres.’*  
*dixerat; illa oculos in humum deiecta modestos*  
*spargebat teneros flebilis imbre sinus.*

---

se apresentou na corte de seu pai, o rei Eneu, em Cálidon. Contudo, o herói teve que derrotar seu rival: o rio transformou-se em touro, mas Hércules arrancou-lhe os chifres, vencendo-o e humilhando-o por completo. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 34-5.

Nilo, aquele rio copioso que flui por sete embocaduras  
 e esconde tão bem a pátria de tantas águas, 40  
 não conseguiu vencer com suas voragens, dizem,  
 contraída chama por Evante, filha de Asopo.<sup>770</sup>  
 O seco Enipeu,<sup>771</sup> para poder abraçar a filha de Salmoneu,  
 ordenou a retirada de suas águas: sob tal ordem, a água recuou.<sup>772</sup>  
 Não me esqueço de ti, tu que, escorrendo por cavas rochas,<sup>773</sup> 45  
 os pomíferos campos da argiva Tiburto irrigas;  
 Ília te agradou, embora estivesse com aparência horrível:  
 com as unhas, arrancara os cabelos e arranhara a face.<sup>774</sup>  
 Ela, gemendo os sacrilégios do tio e as faltas de Marte,  
 errava, com pés nus, por lugares inóspitos. 50  
 O impetuoso Anieno a viu de suas vagas velozes  
 e, do meio das vaus, ergueu rouca voz  
 e assim disse: “por que, aflita, pisoteias minhas margens,  
 ó Ília, estirpe provinda de Laomedonte do Ida?  
 Onde estão teus trajes? Por que vagas, sozinha, 55  
 e uma alva fita não prende teus cabelos soltos?<sup>775</sup>  
 Por que choras e maculas teus olhos úmidos de lágrimas  
 e golpeias o peito nu com mão ensandecida?  
 O insensível que contempla as lágrimas que escorrem  
 por teu terno rosto, tem pedras e ferro vivaz no peito. 60  
 Ília, abandona o medo: os meus reinos se abrirão para ti,  
 e os rios te honrarão: Ília, abandona o medo.  
 Tu serás senhora de cem ou mais ninfas  
 pois, cem ou mais povoam minhas correntezas.  
 Ao menos, suplico, não me rejeites, rebento troiano: 65  
 alcançarás dádivas mais ricas que as prometidas”.  
 Assim disse; ela, deitando o olhar modesto no solo,  
 banhava o peito com tépida chuva de lágrimas.

<sup>770</sup> Ver nota ao verso 34 deste poema.

<sup>771</sup> O último de oito exemplos (de rios-amantes) é o mais enfático: mostra que a mudança do rio, de fato, é possível e favorece os amantes (Enipeu secou suas águas para poder encontrar sua amada). No entanto, o rio para o qual o poeta-amante dirige seu discurso não possui uma amada. Mas, se grandes *nomina* da mitologia (cf. v. 102) se apaixonaram e favoreceram o amor, não é vergonha, para este rio sem fama (v. 91), ajudar o poeta-amante, já que não pode ajudar a si mesmo.

<sup>772</sup> Ovídio parece se afastar da versão tradicional do mito de Ília (cf. Hor., *Odes* I 2, 17 e ss.): a jovem tenta se suicidar após ter sido seduzida por Marte e ter perdido a virgindade consagrada. O rio Anieno, um dos mais importantes do reino de Argo, acolhe-a em suas águas e a transforma em esposa. Seu tio Amúlio havia ordenado que ela e os gêmeos fossem lançados ao Tibre. Cf., Grimal, *op. cit.*, p. 249. Ver nota ao verso 40, do poema 4 deste livro.

<sup>773</sup> Enipeu era um deus-rio da Tessália, por quem Tiro, filha de Salmoneu, apaixonou-se. Posídon, enamorado da jovem, tomou a forma do rio e uniu-se a ela. Desta relação nasceram os gêmeos Pélias e Neleu. Cf. Hom., *Od.* XI 238 e ss..

<sup>774</sup> Remete à linhagem troiana. Laomedonte foi um dos reis de Troia (Ílio) e antepassado de Ília. Cf. Verger, *op. cit.*, p. 103, n. 9.

<sup>775</sup> As vestais e as matronas prendiam os cabelos com uma fita branca: era sinal de pudor e castidade (*insigne pudoris*). Cf. Verger, *op. cit.*, p. 103, n. 10.

*ter molita fugam ter ad altas restitit undas,  
 currendi uires eripiente metu;* 70  
*sera tamen scindens inimico pollice crinem  
 edidit indignos ore tremente sonos:  
 'o utinam mea lecta forent patrioque sepulcro  
 condita, cum poterant uirginis ossa legi!  
 cur, modo Vestalis, taedas inuitor ad ullas* 75  
*turpis et Iliacis infitianda focis?  
 quid moror et digitis designor adultera uulgi?  
 desint famosus quae notet ora pudor.'*  
*hactenus, et uestem tumidis praetendit ocellis  
 atque ita se in rapidas perdita misit aquas;* 80  
*supposuisse manus ad pectora lubricus amnis  
 dicitur et socii iura dedisse tori.  
 te quoque credibile est aliqua caluisse puella,  
 sed nemora et siluae crimina uestra tegunt.*  
*dum loquor, increuit latis spatiosior undis,* 85  
*nec capit admissas alueus altus aquas.  
 quid mecum, furiose, tibi? quid mutua differs  
 gaudia? quid coeptum, rustice, rumpis iter?  
 quid? si legitimum flueres, si nobile flumen,  
 si tibi per terras maxima fama foret?* 90  
*nomen habes nullum, riuis collecte caducis,  
 nec tibi sunt fontes nec tibi certa domus:  
 fontis habes instar pluuiamque niuesque solutas  
 quas tibi diuitias pigra ministrat hiems.*  
*aut lutulentus agis brumali tempore cursus* 95  
*aut premis arentem puluerulentus humum.  
 quis te tum potuit sitiens haurire uiator?  
 quis dixit grata uoce 'perennis eas'?*  
*damnosus pecori curris, damnosior agris:  
 forsitan haec alios, me mea damna mouent.* 100  
*huic ego uae demens narrabam fluminum amores?  
 iactasse indigne nomina tanta pudet.  
 nescio quem hunc spectans Acheloon et Inachon amnem  
 et potui nomen, Nile, referre tuum?*  
*at tibi pro meritis, opto, non candide torrens,* 105  
*sint rapidi soles siccaque semper hiems.*

Três vezes planejou a fuga, três vezes deteve-se diante de profundas correntes:  
o medo arrebatava suas forças para correr. 70

Depois, entretanto, lacerando o cabelo por entre dedos hostis,  
pronunciou sons injuriosos pela boca tremente:

“Oxalá meus ossos tivessem sido recolhidos e guardados  
em sepulcro paterno, enquanto podiam ser virginais!

Por que eu, há pouco vestal, sou chamada às bodas 75  
e, torpe, digna de ser repudiada pelos fogos de Ílio?<sup>776</sup>

Por que indulgencio e sou apontada como adúltera pelo vulgo?  
Que desapareça este rosto marcado pelo pudor da vergonha”.

Calou-se e ergueu o manto até os olhos tímidos  
e, assim, aflita, lançou-se nas águas rápidas; 80

Dizem que o lúbrico rio levou a mão ao seu peito  
e lhe deu os direitos de um leito conjugal.<sup>777</sup>

Pode-se crer que também tu ardeste por uma menina,  
mas os bosques e as florestas encobrem vossos crimes.

Enquanto falo, o longo rio dilatou-se em amplas correntes, 85  
e seu leito, ainda que profundo, não comporta as águas acolhidas.

O que tens contra mim, ó furioso? Por que retardas prazeres  
recíprocos? Por que, rude, impedes um trajeto começado?

Se fluíesses, de fato, se fosses um rio nobre e se  
tivesses grande fama pela terra, o que aconteceria? 90

Não tens nome algum, recolhedor de regatos caducos,  
tu não tens nascente, nem leito certo tens:

como nascente, tens a chuva e a neve derretida,  
riquezas que o tardo inverno te oferece.

Ou escorres, lutulento, durante a estação das brumas 95  
ou, polvoroso, recobres o solo ressequido.

Qual viajante sedento pôde, então, sorver tuas águas?  
Quem te disse “que assim fluas eternamente” em grata voz?

Teu curso prejudica rebanhos, prejudica ainda mais os campos:  
talvez a outros comovam estes danos; a mim, os meus. 100

Eu, louco, ai!, narrava amores de rios para este aqui?  
Envergonha-me ter proferido grandes nomes em vão.

Contemplando este rio sem fama, fui capaz de recordar  
Aqueloo e Ínaco e teu nome, Nilo?

Mas por teus méritos, impura torrente, desejo que, 105  
para ti, haja sóis violentos e invernos sempre secos.

<sup>776</sup> O fogo (*focus*) de Vesta foi levado a Roma pelos Troianos, juntamente com os Penates. Cf. Canali, *op. cit.*, p. 251, n. 15.

<sup>777</sup> Ou seja: transformou-a em sua legítima esposa. Uma antiga forma de receber uma mulher como esposa, regida por lei, era o *matrimonium cum manu*. Neste caso, a mulher saía da dependência do pai e passava a pertencer única e exclusivamente ao marido. Sobre o casamento em Roma, ver: Veyne, 1989, pp. 45-59.

VII (VI)

*AT non formosa est, at non bene culta puella,  
 at, puto, non uotis saepe petita meis.  
 hanc tamen in nullos tenui male languidus usus,  
 sed iacui pigro crimen onusque toro* 5  
*nec potui cupiens, pariter cupiente puella,  
 inguinis effeti parte iuuante frui.  
 illa quidem nostro subiecit eburnea collo  
 bracchia Sithonia candidiora niue  
 osculaque inseruit cupida luctantia lingua  
 lasciuum femori supposuitque femur* 10  
*et mihi blanditias dixit dominumque uocauit  
 et quae praeterea publica uerba iuuant.  
 tacta tamen ueluti gelida mea membra cicuta  
 segnia propositum destituere meum.* 15  
*truncus iners iacui, species et inutile pondus,  
 et non exactum, corpus an umbra forem.  
 quae mihi uentura est, siquidem uentura, senectus,  
 cum desit numeris ipsa iuuenta suis?  
 a, pudet annorum! quo me iuuenemque uirumque?* 20  
*nec iuuenem nec me sensit amica uirum.  
 sic flammis aditura pias aeterna sacerdos  
 surgit et a caro fratre uerenda soror.  
 at nuper bis flaua Chlide, ter candida Pitho,  
 ter Libas officio continuata meo est;* 25  
*exigere a nobis angusta nocte Corinnam,  
 me memini numeros sustinuisse nouem.  
 num mea Thessalico languent deuota ueneno  
 corpora? num misero carmen et herba nocent,  
 sagaue poenicea defixit nomina cera  
 et medium tenuis in iecur egit acus?* 30  
*carmine laesa Ceres sterilem uanescit in herbam,  
 deficiunt laesi carmine fontis aquae;  
 ilicibus glandes cantataque uitibus uua  
 decidit et nullo poma mouente fluunt.  
 quid uetat et neruos magicas torpere per artes?* 35  
*forsitan impatiens fit latus inde meum.  
 huc pudor accessit facti: pudor ipse nocebat;  
 ille fuit uitii causa secunda mei.*

## VII (VI)

Mas não é formosa nem muito elegante a menina,  
creio, nem muitas vezes a pedi em meus votos?  
Contudo eu, lânguido, mal abracei-a, em vão,  
e abandonei-me, impotente e pesado, sobre o leito indolente.  
Não pude, desejando eu e também desejando a menina, 5  
valer-me do membro, lascivo, em débil virilha.  
Ela enlaçou meu pescoço com braços ebúrneos,  
na verdade, mais brancos que a neve da Sitônia,<sup>778</sup>  
e empenhou-se em beijos vigorosos com língua cúpida  
e colocou seu lascivo fêmur sobre o meu. 10  
E me disse blandícias e me chamou de senhor  
e, depois, palavras vulgares que estimulam.  
Entretanto, meu ocioso membro, como sob efeito  
de gélida cicuta,<sup>779</sup> destitui-me do meu propósito.  
Eu, um tronco inerte, traste e peso inútil, deitei-me 15  
sem ser, ao certo, um corpo ou uma sombra.  
Que velhice haverei de ter, se é que a haverei de ter,  
se a própria juventude falta aos seus deveres?  
Ah, me envergonho da minha idade! De que vale ser jovem e homem?  
Minha amiga não provou nem do jovem, nem do homem. 20  
Ela levantou-se como devota sacerdotisa, pronta para aproximar-se  
das pias chamas ou como irmã respeitada pelo caro irmão.  
Mas, há pouco, cumpri meu dever junto à loira Clide  
duas vezes, três vezes junto à alva Pitho e três vezes junto à Liba;  
recordo-me que, em curta noite, Corina 25  
requisitou-me nove vezes e consegui dar conta.  
Por acaso meu corpo, amaldiçoado por veneno tessálico,<sup>780</sup>  
abate-se, por acaso feitiços e ervas prejudicam-me, infeliz,  
ou uma bruxa gravou meu nome em cera púnica  
e transpassou finas agulhas por meu fígado? 30  
Dissipa-se como erva estéril a semente arruinada pelo feitiço,  
secam as águas da fonte amaldiçoada pelo feitiço;  
as bolotas da azinheira e a uva maldita da vide caem  
e os frutos despencam sem estímulo algum.  
O que impede que também meu nervo se entorpeça por artes mágicas? 35  
Talvez, por isso, meu quadril tornou-se impotente.  
O pudor sobreveio ao ocorrido: o próprio pudor me prejudicava;  
ele foi o segundo motivo dos meus fracassos.

<sup>778</sup> Sitônia = Trácia. No discurso poético, é proverbial a brancura da neve dos montes dessa região. Cf. Virg., *Buc.* X 66.

<sup>779</sup> Os antigos acreditavam que a cicuta tinha poderes antiinflamatórios e anafrodisíacos. Cf. Plínio, *Hist. Nat.* XXV 151-3.

<sup>780</sup> A Tessália era terra de magias e feitiçeras. Cf. *Am.* I 14, 40. Angulo, 1996, pp. 143-159, examina, detalhadamente, as menções a magias e feitiços presentes nesta elegia.

*at qualem uidi tantum tetigique puellam!*  
*sic etiam tunica tangitur illa sua.* 40  
*illius ad tactum Pylus iuuenescere possit*  
*Tithonosque annis fortior esse suis.*  
*haec mihi contigerat, sed uir non contigit illi.*  
*quas nunc concipiam per noua uota preces?*  
*credo etiam magnos, quo sum tam turpiter usus,* 45  
*muneris oblatis paenituisse deos.*  
*optabam certe recipi: sum nempe receptus;*  
*oscula ferre: tuli; proximus esse: fui.*  
*quo mihi fortunae tantum? quo regna sine usu?*  
*quid nisi possedi diues avarus opes?* 50  
*sic aret mediis taciti uulgator in undis*  
*pomaque, quae nullo tempore tangat, habet.*  
*a tenera quisquam sic surgit mane puella,*  
*protinus ut sanctos possit adire deos?*  
*†sed puto non blanda† non optima perdidit in me* 55  
*oscula, non omni sollicitauit ope.*  
*illa graues potuit quercus adamantaque durum*  
*surdaque blanditiis saxa mouere suis.*  
*digna mouere fuit certe uiuosque uirosque,*  
*sed neque tum uixi nec uir, ut ante, fui.* 60  
*quid iuuat ad surdas si cantet Phemius aures?*  
*quid miserum Thamyran picta tabella iuuat?*  
*at quae non tacita formaui gaudia mente,*  
*quos ego non finxi disposuique modos?*  
*nostra tamen iacere uelut praemortua membra* 65  
*turpiter hesterna languidiora rosa,*  
*quae nunc ecce uigent intempestiua ualentque,*  
*nunc opus exposcunt militiamque suam.*  
*quin istic pudibunda iaces, pars pessima nostri?*  
*sic sum pollicitis captus et ante tuis.* 70  
*tu dominum fallis; per te deprensus inermis*  
*tristia cum magno damna pudore tuli.*  
*hanc etiam non est mea dedignata puella*  
*molliter admota sollicitare manu.*

Mas que menina somente vi e toquei!  
 Assim a toca também sua túnica. 40  
 Em contato com ela, o de Pilos poderia rejuvenescer  
 e Títono seria mais forte que seus anos consentem.<sup>781</sup>  
 Ela me tocara, mas um homem não a tocou.  
 Agora, quais preces recitarei em meio a novos votos?  
 Creio que também os grandes deuses se arrependeram 45  
 do dom oferecido, do qual fiz tão torpe uso.  
 Por certo, eu desejava ser recebido – de fato, fui recebido;  
 dar beijos – dei; estar junto – estive.  
 Para que tenho tanta sorte? Para que poderes inúteis?  
 O que sou senão um rico avaro que acumulou riquezas? 50  
 Assim o delator de segredos está sedento em alto mar  
 e possui frutos que em momento algum possa tocar.<sup>782</sup>  
 Ai! alguém se ergue do leito da terna menina pela manhã  
 pronto para poder se achegar aos santos deuses?<sup>783</sup>  
 Mas, creio, ela não desperdiçou comigo seus doces e melhores 55  
 beijos, não me procurou com todos os seus recursos.  
 Com suas blandícias, ela poderia comover surdas rochas,  
 o impenetrável aço e o pesado carvalho:  
 sem dúvida, ela foi capaz de comover homens e seres vivos,  
 mas, então, não fui nem homem nem ser vivo, como outrora. 60  
 De que vale um Fêmio que canta para ouvidos surdos?  
 De que vale um quadro pintado para o infeliz Tâmiris?<sup>784</sup>  
 Mas, quantos prazeres não inventei em mente tácita,  
 eu mesmo não imaginei e ordenei quantas posições?  
 Entretanto, meu membro jazia indecentemente 65  
 como a rosa mais lânguida, já morta na véspera;  
 agora, ei-lo intempestivo, mostrando força e vigor,  
 agora, requer que me empenhe em sua milícia.  
 Por que, desonroso, não te acalmas aí, pior parte de mim?  
 Já fui presa de tuas promessas também antes. 70  
 Tu enganas teu senhor; por tua causa, fui pego inerte  
 e sofri tristes danos com enorme vergonha.  
 Minha menina não te desdenhou nem quando  
 te estimulou, delicadamente, com mão cuidadosa.

<sup>781</sup> Trata-se do ancião Nestor, rei de Pilos, que participou da guerra de Troia (Cf., Hom. *Il.* I 247) e do esposo de Aurora, que ganhou dos deuses a imortalidade, porém, sem a juventude eterna. Cf. *Am.* I 13, 1-2. Interessante notar que o exemplo de Nestor usualmente é empregado na épica. Contudo, o poeta-amante (e sua *mentula*) entende o ato como uma espécie de batalha. A metáfora da *militia amoris* é empregada nos versos seguintes.

<sup>782</sup> Ovídio faz referência a Tântalo, cujas riquezas são as frutas que não pode tocar e a água que não pode beber. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 427-8. Ver também *Am.* II 2, 43.

<sup>783</sup> Porque se observava continência nos dias que precediam aos sacrifícios rituais como medida de purificação. Cf. Verger, *op. cit.*, p. 108, n. 11.

<sup>784</sup> Fêmio foi o aedo obrigado a cantar para os pretendentes de Penélope (cf. Hom., *Od.* XXII 330-53). Tâmiris foi o jovem aedo da Trácia que se atreveu a competir com as Musas. Pagou sua ousadia com a cegueira. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 427.

*sed postquam nullas consurgere posse per artes* 75  
*immemoremque sui procubuisse uidet,*  
*'quid me ludis?' ait, 'quis te, male sane, iubebat*  
*inuitum nostro ponere membra toro?*  
*aut te traiectis Aeaëa uenefica lanis*  
*deuouet, aut alio lassus amore uenis.'* 80  
*nec mora, desiluit tunica uelata soluta*  
*(et decuit nudos proripuisse pedes)*  
*neue suae possent intactam scire ministrae,*  
*dedecus hoc sumpta dissimulauit aqua.*

### VIII (VII)

*ET quisquam ingenuas etiam nunc suspicit artes*  
*aut tenerum dotes carmen habere putat?*  
*ingenium quondam fuerat pretiosius auro,*  
*at nunc barbaria est grandis habere nihil.*  
*cum pulchrae dominae nostri placuere libelli,* 5  
*quo licuit libris, non licet ire mihi;*  
*cum bene laudauit, laudato ianua clausa est:*  
*turpiter huc illuc ingeniosus eo.*  
*ecce recens diues parto per uulnera censu*  
*praefertur nobis sanguine pastus eques.* 10  
*hunc potes amplecti formosis, uita, lacertis?*  
*huius in amplexu, uita, iacere potes?*  
*si nescis, caput hoc galeam portare solebat,*  
*ense latus cinctum, quod tibi seruit, erat;*  
*laeua manus, cui nunc serum male conuenit aurum,* 15  
*scuta tulit; dextram tange, cruenta fuit.*  
*qua periit aliquis, potes hanc contingere dextram?*  
*heu, ubi mollities pectoris illa tui?*  
*cerne cicatrices, ueteris uestigia pugnae:*  
*quaesitum est illi corpore, quidquid habet.* 20  
*forsitan et quotiens hominem iugulauerit ille*  
*indicet: hoc fassas tangis, auara, manus?*  
*ille ego Musarum purus Phoebique sacerdos*  
*ad rigidas canto carmen inane fores.*  
*discite, qui sapitis, non quae nos scimus inertes,* 25  
*sed trepidas acies et fera castra sequi,*

Mas, ao ver que por arte alguma podia provocar-te uma ereção  
 e que jazias, esquecendo-se de si, disse: 75  
 “por que brincas comigo? quem te obrigou, louco,  
 a deitar teus membros em meu leito a contragosto?  
 Ou a maga de Ea<sup>785</sup> enfeitiçou-te, transpassando a lã  
 ou vens fatigado de outro amor”. 80  
 Sem demora, saltou do leito, envolta por túnica solta  
 (e lhe caiu bem ter corrido com pés nus)  
 e, para que suas aias não soubessem que estava intacta,  
 dissimulou tal desonra tomando um banho.

### VIII (VII)

E ainda há alguém que agora respeite as artes liberais  
 ou acredite que versos de ternura tenham o seu valor?  
 Outrora, o engenho havia sido mais precioso que o ouro,  
 mas, agora, grande barbaria é não ter bem algum.  
 Depois que meus livros agradaram à bela senhora, 5  
 eu não posso ir onde meus livros foram;  
 embora tenha me louvado tanto, fechou a porta para o louvado:  
 eu, o engenhoso, vagueio vergonhosamente de lá pra cá.  
 Eis, um novo-rico, com patrimônio obtido através de chagas,<sup>786</sup>  
 um cavaleiro alimentado por sangue, é anteposto a mim. 10  
 Podes abraçá-lo, minha vida, com teus braços formosos?  
 Podes, minha vida, repousar em seu abraço?  
 Se não o sabes, aquela cabeça costumava portar o elmo  
 e seu flanco, que te serve agora, era cingido por espada;  
 a mão esquerda, à qual ouro tardio agora mal se adapta,<sup>787</sup> 15  
 seguiu um escudo; toca sua destra: ela já esteve ensanguentada.  
 És capaz de tocar tal destra, pela qual alguém pereceu?  
 Ai! Onde foi parar aquela ternura de teu peito?  
 Olha as cicatrizes, são vestígios de antigas lutas:  
 com seu corpo, obteve tudo o que tem. 20  
 Talvez ele revele quantas vezes degolou homens:  
 tocas, avara, uma mão que confessou tais crimes?  
 Eu, aquele puro sacerdote das Musas e de Febo,  
 canto versos vão junto a rígidas portas .  
 Aprendei, sábios, não o que nós, ociosos, sabemos, 25  
 mas segui trépidas armadas em ordem e ferozes casernas

<sup>785</sup> Circe habitava a ilha de Ea. Cf. Hom., *Od.* X 133-574. Ver também *Am.* I 8, 5 e II 15, 10.

<sup>786</sup> Segundo Verger (*op. cit.*, p. 110, n. 2), eram necessários 400 mil sestércios para ingressar na ordem dos cavaleiros (*ordo equestris*), à qual Ovídio pertencia por tradição familiar. Cf. *Am.* III 15, 5-6 e *Tris.* IV 10, 7.

<sup>787</sup> O anel de ouro era usado pelos romanos que integravam a *ordo equestris*. Cf. Verger, *op. cit.*, p. 111, n. 4.

*proque bono uersu primum deducite pilum:  
 nox tibi, si belles, possit, Homere, dari.  
 Iuppiter, admonitus nihil esse potentius auro,  
 corruptae pretium uirginis ipse fuit. 30  
 dum merces aberat, durus pater, ipsa seuera,  
 aerati postes, ferrea turris erat;  
 sed postquam sapiens in munere uenit adulter,  
 praebuit ipsa sinus et dare iussa dedit.  
 at cum regna senex caeli Saturnus haberet, 35  
 omne lucrum tenebris alta premebat humus;  
 aeraque et argentum cumque auro pondera ferri  
 manibus admorat, nullaue massa fuit.  
 at meliora dabat, curuo sine uomere fruges  
 pomaque et in quercu mella reperta caua. 40  
 nec ualido quisquam terram scindebat aratro,  
 signabat nullo limite mensor humum.  
 non freta demisso uerrebant eruta remo:  
 ultima mortali tum uia litus erat.  
 contra te sollers, hominum natura, fuisti 45  
 et nimium damnis ingeniosa tuis.  
 quo tibi turritis incingere moenibus urbes,  
 quo tibi discordes addere in arma manus?  
 quid tibi cum pelago? terra contenta fuisses.  
 cur non et caelum tertia regna facis? 50  
 [qua licet, affectas caelum quoque: templa Quirinus,  
 Liber et Alcides et modo Caesar habent.]  
 eruimus terra solidum pro frugibus aurum;  
 possidet inuentas sanguine miles opes.*

e, em vez de um bom verso, alinhai a primeira tropa:<sup>788</sup>  
 se guerreasses, Homero, uma noite poderia ser dada a ti.  
 Júpiter, consciente de que nada é mais potente que o ouro,  
 foi, ele mesmo, o prêmio da virgem corrompida.<sup>789</sup> 30

Enquanto não havia ofertas, o pai era severo e ela,  
 austera; as portas eram de bronze e as torres, de ferro;  
 mas, desde que o sábio adúltero veio como presente,  
 ela ofereceu o seio e, ordenada a dar, deu.  
 Mas, quando o velho Saturno<sup>790</sup> dominava os reinos do céu, 35  
 o solo profundo encerrava toda a riqueza nas trevas;  
 o bronze, a prata, o ouro e as massas de ferro  
 estavam próximos aos Manes<sup>791</sup> e lingote algum se acumulava.  
 E dava seus melhores grãos e frutos sem o recurvo  
 arado e o mel era encontrado em carvalhos ocos. 40  
 Ninguém fendia terras com um pesado arado,  
 nenhum agrimensor demarcava os limites da terra.  
 Ninguém sulcava alvoroçadas ondas com remos pendentes:  
 então, a costa era o extremo limite dos mortais.  
 Contra ti mesma, natureza humana, foste esperta 45  
 e muito engenhosa para teu próprio mal.  
 O que ganhas com o pélagos? Deverias contentar-te com a terra.  
 O que ganhas ao cingir cidades com muros e torres?  
 O que ganhas ao acomodar armas nas mãos?  
 Por que não transformas o céu em teu terceiro reino? 50  
 Conforme podes, também cobiças o céu: Quirino, Líbero,  
 Alcides (e, em breve, César) possuem templos.<sup>792</sup>  
 Da terra extraímos ouro maciço, em vez de grãos;  
 o soldado possui riquezas adquiridas com sangue.

<sup>788</sup> O exército era então dividido em legiões armadas: cada legião compreendia dez coortes; cada coorte, dois ou três manípulos e cada manípulo, várias centúrias. O chefe da centúria, ao fazer carreira, subia de cargo progressivamente até assumir o comando da primeira centúria do primeiro manípulo da primeira coorte. Tornava-se, então, o centurião da primeira tropa (*primum pilum*). Cf. Canali, *op. cit.*, p. 263, n. 5.

<sup>789</sup> Júpiter se metamorfoseou em chuva de ouro para possuir Dánae. Dessa união nasceu Perseu. Cf. n. aos vv. 21-2 do poema 4 e n. ao v. 13 do poema 6 deste livro.

<sup>790</sup> Saturno (Cronos) era pai de Júpiter, que destronou e banuiu o pai. O seu reinado ficou conhecido como a “idade do ouro” (*aetas Saturnia*), cujos modelos literários remontam a Hesíodo (*Os trabalhos e os dias*, 109 e ss.). Cf. *Met.* I 89 e ss.: “A primeira a nascer foi a idade de ouro, que, sem repressão, espontaneamente, sem nenhuma lei, cultivava a lealdade e o bem. Não havia castigo nem medo, [...]”. Tradução de Domingos Lucas. Lisboa: Nova Vega, 2006, pp. 25 e ss. Júpiter, por sua vez, deu início à “era do ferro”, na qual se tornou cada vez mais comum a escavação de minérios e a utilização de metais. Cf. Canali, *op. cit.*, p. 265, n. 7.

<sup>791</sup> Os Manes são, nas crenças romanas, as almas dos mortos. Designam-se por antífrase, uma vez que *manes* era um antigo vocábulo para designar os “Benevolentes”. Assim, tornavam-nos favoráveis apenas pelo fato de os nomearem, em lisonja. Eram objetos de culto. Cf. Grimal, *op. cit.*, pp. 289-9.

<sup>792</sup> Rômulo (Quirino divinizado) possuía um templo que fora reconstruído por Augusto em 16 a. C. O imperador também dedicou um a César (*aedes diui Iuli*), próximo ao fórum, em 29 a. C. O templo de Baco (Líbero) estava situado no Palatino (Mar. I 71, 9) e Hércules, anteriormente conhecido como Alcides (“o forte”), possuía templos em Roma. Cf. Canali, *op. cit.*, p. 265, n. 9.

*curia pauperibus clausa est, dat census honores;* 55  
*inde grauis iudex, inde seuerus eques.*  
*omnia possideant; illis Campusque forumque*  
*seruiat, hi pacem crudaque bella gerant;*  
*tantum ne nostros auidi liceantur amores*  
*et (satis est) aliquid pauperis esse sinant.* 60  
*at nunc, exaequet tetricas licet illa Sabinas,*  
*imperat ut captae qui dare multa potest.*  
*me prohibet custos, in me timet illa maritum;*  
*si dederim, tota cedit uterque domo.*  
*o si neglecti quisquam deus ultor amantis* 65  
*tam male quaesitas puluere mutet opes!*

### IX (VIII)

*Memnona si mater, mater plorauit Achillem,*  
*et tangunt magnas tristia fata deas,*  
*flebilis indignos, Elegia, solue capillos:*  
*a, nimis ex uero nunc tibi nomen erit!*  
*ille tui uates operis, tua fama, Tibullus* 5  
*ardet in extracto, corpus inane, rogo.*  
*ecce, puer Veneris fert euersamque pharetram*  
*et fractos arcus et sine luce facem;*  
*aspice, demissis ut eat miserabilis alis*  
*pectoraque infesta tundat aperta manu.* 10  
*excipiunt lacrimas sparsi per colla capilli,*  
*oraque singultu concutiente sonant.*  
*fratris in Aeneae sic illum funere dicunt*  
*egressum tectis, pulcher lule, tuis.*  
*nec minus est confusa Venus moriente Tibullo* 15  
*quam iuueni rupit cum ferus inguen aper.*

O senado é vetado aos pobres,<sup>793</sup> mas a riqueza cumula honras;  
 por isso, o severo juiz; por isso, o sério cavaleiro.<sup>794</sup> 55  
 Que possuam tudo; que o Campo<sup>795</sup> e o fórum os sirvam,  
 que eles gerenciem a paz e batalhas cruéis;  
 ao menos, que os ávidos não arrematem meus amores  
 e permitam que o pobre possua algo (já me basta). 60  
 Mas, agora, ainda que ela se iguale às severas Sabinas,<sup>796</sup>  
 o que puder dar muito a dominará como uma cativa.  
 O guardião me afasta, comigo, ela teme o marido;  
 mas, se eu pagar, ambos ceder-me-ão a casa toda.  
 Oh, se algum deus vingador do desprezado amante há, 65  
 que transforme em pó as riquezas conquistadas de forma tão vil!

### IX (X)

Se Mêmnon e Aquiles foram pranteados por suas mães<sup>797</sup>  
 e os tristes fados atingem grandes deusas,  
 solta teus indignos cabelos, ó queixosa elegia:  
 ah, agora terás um nome demasiado verdadeiro!  
 Aquele vate da tuas obras, Tibulo, tua glória,<sup>798</sup> 5  
 arde sobre amontoada pira, um corpo inanimado.  
 Eis, o menino de Vênus carrega uma fâretra vazia,  
 um arco quebrado e um facho sem chamas;  
 olha como ele, deplorável, vai com as asas caídas  
 e, com a mão hostil, golpeia o peito aberto.<sup>799</sup> 10  
 Absorvem suas lágrimas os cabelos soltos pelo colo  
 e sua boca ressoa aos golpes de soluços.  
 Dizem que, no funeral do irmão Enéias, ele deixou  
 teu teto da mesma forma, ó belo Iulo.<sup>800</sup>  
 Junto ao moribundo Tibulo, Vênus não ficou menos aflita 15  
 que outrora, quando o feroz javali rompeu o flanco do jovem.<sup>801</sup>

<sup>793</sup> Um senador deveria possuir, no mínimo, um capital de 800 mil sestércios. Cf. Verger, *op. cit.*, p. 113, n. 13.

<sup>794</sup> Ovídio é extremamente irônico neste verso: os censores podiam excluir de seu cargo (ou de sua ordem) aquele que tivesse uma conduta desonrosa. Cf. Idem, *ibidem*, n. 14.

<sup>795</sup> Trata-se do Campo de Marte, uma planície delimitada pelo Capitólio, o Quirinal e o Tibre. A princípio, ficava fora dos muros da cidade, mas, depois, passou a ser uma significativa região residencial. Também sediou “comícios”: por isso, sua menção neste verso. Cf. Canali, *op. cit.*, p. 267, n. 12.

<sup>796</sup> Sobre a seriedade das Sabinas, Cf. *Am.* I 4, 15-6 e 8, 39-40.

<sup>797</sup> Aurora era mãe de Mêmnon e Tétis, de Aquiles. Ambos morreram jovens. Cf. *Am.* I 13, 3-4 e *Am.* II 14, 13-4.

<sup>798</sup> Tibulo foi um dos poetas elegíacos da época de Ovídio. Morreu prematuramente em 19 ou 18 a. C., pouco depois de Virgílio. Cf. Tibullo. *Le elegie*. A cura de Francesco Della Corte. Milão: Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore, 10980, p. IX e ss.

<sup>799</sup> Sinal de luto. Cf. *Am.* III 6, 8. Ver também *Heroidas* X 17-8.

<sup>800</sup> Eneias, assim como Cupido, era filho de Vênus. Cf. *Am.* I 8, 42 e *Am.* II 14, 17-8. Iulo é outro nome para o filho de Eneias, Ascânio. É ele quem vai buscar a origem do nome da família dos *Iulii*, à qual pertencia César e, por adoção, Augusto. Iulo fundou a cidade de Alba no Lácio. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 255.

<sup>801</sup> Adónis nasceu de uma relação incestuosa entre Mirra e seu pai, Tiante. Vênus, impressionada com a beleza da criança, acolheu-a e confiou-a em segredo a Prosérpina, para que a criasse. Esta se apegou demais à criança e não

*at sacri uates et diuum cura uocamur,  
sunt etiam qui nos numen habere putent.  
scilicet omne sacrum mors importuna profanat;  
omnibus obscuras inicit illa manus.* 20

*quid pater Ismario, quid mater profuit Orpheo,  
carmine quid uictas obstipuisse feras?  
et Linon in siluis idem pater 'aelinon!' altis  
dicitur inuita concinuisse lyra.*

*adice Maeoniden, a quo ceu fonte perenni* 25  
*uatum Pieriis ora rigantur aquis;*

*hunc quoque summa dies nigro submersit Auerno:  
defugiunt auidos carmina sola rogos.  
durat opus uatum, Troiani fama laboris  
tardaque nocturno tela retexta dolo.* 30

*sic Nemesis longum, sic Delia nomen habebunt,  
altera cura recens, altera primus amor.  
quid uos sacra iuuant? quid nunc Aegyptia prosunt  
sistra? quid in uacuo secubuisse toro?*

*cum rapiunt mala fata bonos (ignoscite fasso)* 35  
*sollicitor nullos esse putare deos.*

*uiue pius: moriere; pius cole sacra: colentem  
mors grauis a templis in caua busta trahet.  
carminibus confide bonis: iacet, ecce, Tibullus;  
uix manet e tanto, parua quod urna capit.* 40

*tene, sacer uates, flammae rapuere rogales,  
pectoribus pasci nec timuere tuis?  
aurea sanctorum potuissent templa deorum  
urere, quae tantum sustinuerunt nefas.*

---

quis devolvê-lo à deusa. Por isso, Zeus decidiu que o jovem passaria uma parte do ano com Vênus e uma parte com Prosérpina, Um dia, Vênus encolerizou-se (não se sabe bem o porquê) e atçou um javali contra o jovem, que o feriu mortalmente no decurso de uma caçada. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 6.

Mas nós, vates, somos ditos sacros e protegidos dos deuses  
e ainda há quem creia termos poderes divinos.  
Por certo, a importuna Morte profana tudo o que é sagrado;  
ela lança suas mãos sombrias sobre todos. 20  
De que valeram o pai e a mãe do ismárico Orfeu?  
De que valeu ter vencido e domado feras com seu canto?<sup>802</sup>  
Também dizem que, a Lino, o mesmo pai cantou  
“ai, Lino!” em lira descontente, no coração da selva.<sup>803</sup>  
Acrescenta o Meônida,<sup>804</sup> pelo qual, como por fonte perene,  
a boca dos vates é irrigada com as águas das Piérides;<sup>805</sup> 25  
também a ele o dia extremo submergiu no negro Averno:<sup>806</sup>  
somente os versos escapam da pira voraz.  
Perdura a obra dos vates, a fama da peleja troiana  
e as tardas telas destruídas por dolo noturno;<sup>807</sup> 30  
assim Nêmesis e Délia terão nome imortal:  
uma, desvelo recente; outra, primeiro amor.<sup>808</sup>  
De que valem os sacros ritos? Agora, de que valem  
os sistros egípcios? De que vale ter dormido em leito vazio?<sup>809</sup>  
Quando os ingratos fados arrebatam os bons (perdoai o desabafo), 35  
sou tentado a pensar que os deuses não existem.  
Vive pio: morrerás pio; cultiva os ritos sacros: a Morte severa  
te arrastará, cultuando, do templo para a cova profunda.  
Confia nos bons versos: eis, jaz Tibulo;  
de tanto, mal resta o que pequena urna encerra. 40  
As chamas rogais te arrebataram, sacro poeta,  
e não temeram se alimentar de teu peito?  
As que ousaram tal sacrilégio teriam conseguido  
incendiar os áureos templos dos santos deuses.

<sup>802</sup> Orfeu, filho de Apolo e Calíope, é de origem trácia. Como as musas, habitava perto do Olimpo, onde geralmente é representado cantando. Sabia cantar melodias tão suaves que até as feras o seguiam e os homens mais rudes se acalmavam. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 340-2.

<sup>803</sup> Apolo chorou a morte de seu filho Lino, legendário poeta e músico. *Aelinon* era um antigo canto de dor, inspirado neste momento. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 284.

<sup>804</sup> Homero era da Meônia. Cf. *Am.* I 15, 9.

<sup>805</sup> Piérides são as Musas. Cf. *Am.* I 1, 6.

<sup>806</sup> Averno é a cavidade dos infernos. Cf. Canali, *op. cit.*, p. 271, n. 11.

<sup>807</sup> Refere-se à *Iliada* e à *Odisseia*. Na primeira obra, narra-se a guerra entre gregos e troianos; na segunda, uma artimanha de Penélope, mulher de Ulisses, que prometera dar-se em casamento quando terminasse de tecer uma grande tela. Contudo, a cada noite desfazia o que havia tecido durante o dia. Cf. Hom., *Od.* II 93-100 e XIX 139-56.

<sup>808</sup> São as duas *puellae* de Tibulo. Délia é a “protagonista” do livro I e Nêmesis, do livro II: por isso uma é *primus amor* e a outra é *recens*.

<sup>809</sup> O *secubitus*, dormir à parte (ou sozinho) era comum entre as devotas da deusa Ísis (ver *Am.* I 8, 74). Sobre seus ritos, considerados exóticos, cf. *Am.* II 13. Sobre a abstinência sexual durante celebrações divinas, ver *Am.* III 10, 2 e ss.

*auertit uultus, Erycis quae possidet arces; 45*  
*sunt quoque qui lacrimas continuisse negant.*  
*sed tamen hoc melius, quam si Phaeacia tellus*  
*ignotum uili supposuisset humo.*  
*hinc certe madidos fugientis pressit ocellos*  
*mater et in cineres ultima dona tulit; 50*  
*hinc soror in partem misera cum matre doloris*  
*uenit inornatas dilaniata comas,*  
*cumque tuis sua iunxerunt Nemesisque priorque*  
*oscula nec solos destituere rogos.*  
*Delia discedens 'felicius' inquit 'amata 55*  
*sum tibi; uixisti, dum tuus ignis eram.'*  
*cui Nemesis 'quid' ait 'tibi sunt mea damna dolori?*  
*me tenuit moriens deficiente manu.'*  
*si tamen e nobis aliquid nisi nomen et umbra*  
*restat, in Elysia ualle Tibullus erit. 60*  
*obuius huic uenias hedera iuuenalia cinctus*  
*tempora cum Caluo, docte Catulle, tuo;*  
*tu quoque, si falsum est temerati crimen amici,*  
*sanguinis atque animae prodige Galle tuae.*  
*his comes umbra tua est, si qua est modo corporis umbra; 65*  
*auxisti numeros, culte Tibulle, pios.*  
*ossa quieta, precor, tuta requiescite in urna,*  
*et sit humus cineri non onerosa tuo.*

### X (IX)

*ANNVA uenerunt Cerealis tempora sacri:*  
*secubat in uacuo sola puella toro.*  
*flaua Ceres, tenues spicis redimita capillos,*  
*cur inhibes sacris commoda nostra tuis?*  
*te, dea, munificam gentes, ubi quaeque, loquuntur, 5*  
*nec minus humanis inuidet ulla bonis.*  
*ante nec hirsuti torrebant farra coloni,*  
*nec notum terris area nomen erat,*

Desvia o rosto, a que domina o cimo do Érice;<sup>810</sup> 45  
há quem diga que as lágrimas ela não conteve.  
No entanto, isto é melhor que ter sido enterrado  
como desconhecido em vil solo do país feácio.<sup>811</sup>  
Aqui, ao menos a mãe cerrou os úmidos olhos  
do moribundo e levou as derradeiras ofertas às cinzas; 50  
aqui, partilhando a dor com a miserável mãe,  
vieste tu, irmã, com melenas sem adornos e arrancadas  
e, aos teus, uniram seus beijos Nêmesis  
e Délia e não deixaram a pira abandonada.  
Délia, afastando-se, disse: “com muita fortuna, fui amada 55  
por ti: viveste enquanto eu era a tua chama”.  
À qual Nêmesis disse: “por que meu mal é tua dor?  
Foi a mim que ele, ao morrer, segurou com mão desfalecente”.  
Entretanto, se resta algo de nós além do nome  
e da sombra, Tibulo estará nos vales Elíseos.<sup>812</sup> 60  
De encontro a ele virás, cingido por hera nas têmperas  
joviais, junto a teu Calvo, douto Catulo;<sup>813</sup>  
tu também, se falsa é a acusação de desonrar o amigo,  
ó Galo, pródigo de teu sangue e de tua própria alma.  
Destes, tua sombra se faz companheira, se, de fato, existe tal sombra; 65  
acresceste, elegante Tibulo, o número dos pios.  
Rogo que teus ossos repousem em paz, protegidos por uma urna  
e que o solo não seja oneroso às tuas cinzas.

## X (IX)

Chegou a época do ano em que se festeja Ceres:<sup>814</sup>  
minha menina dorme sozinha em leito vazio.<sup>815</sup>  
Fulva Ceres, de delicados cabelos coroados de espigas,  
por que inibes nossos prazeres com tuas festas?  
Por toda parte, ó deusa, pessoas te aclamam generosa, 5  
e nenhuma deusa é menos hostil que tu à prosperidade humana.  
Antes, os rudes colonos não torravam os grãos  
e este lugar não tinha um nome conhecido pela terra.

<sup>810</sup> Vênus tinha um templo no monte Érix, no noroeste da Sicília. Cf. *Am.* II 10, 11 e *Cat.* LXIV 72.

<sup>811</sup> Segundo Verger (*op. cit.*, p. 116, n. 13), Tibulo teria adoecido na ilha de Corcira (atual Corfù) no ano de 31 (ou 31) a. C. Ver: *Tib.* I 3, 3 e ss.

<sup>812</sup> Os Campos Elísios são a morada das almas beatas. Em *Am.* II 6, 49, Ovídio nos diz que o papagaio de sua amada certamente habita este paraíso.

<sup>813</sup> Calvo, Catulo e Galo são poetas que se imortalizaram através de versos de amor. Do primeiro e do terceiro, restaram apenas exíguos fragmentos; do segundo (*ca.* 84-54 a.C.), temos um *liber* com poemas de extensão e temas variados (contudo, a relação com Lésbia figura em considerável número de versos).

<sup>814</sup> As festas consagradas a Ceres aconteciam em abril (*Cerealia*, cf. *Fast.* IV 393-620) e em agosto (cf. *Met.* X 431-435): as comemorações duravam muitos dias, nos quais havia inúmeros espetáculos (*ludi*), como em todas as grandes festas oficiais romanas. Cf. Canali, *op. cit.*, p. 275, n. 1.

<sup>815</sup> Ver n. ao verso 34 do poema anterior.

*sed glandem quercus, oracula prima, ferebant;*  
*haec erat et teneri caespitis herba cibus.* 10  
*prima Ceres docuit turgescere semen in agris,*  
*falce coloratas subsecuitque comas;*  
*prima iugis tauros supponere colla coegit*  
*et ueterem curuo dente reuellit humum.*  
*hanc quisquam lacrimis laetari credit amantum* 15  
*et bene tormentis secubituque coli?*  
*nec tamen est, quamuis agros amet illa feraces,*  
*rustica nec uiduum pectus amoris habet.*  
*Cretes erunt testes; nec fingunt omnia Cretes:*  
*Crete nutrito terra superba Ioue.* 20  
*illic sideream mundi qui temperat arcem*  
*exiguus tenero lac bibit ore puer.*  
*magna fides testi: testis laudatur alumno;*  
*fassuram Cererem crimina nota puto.*  
*uiderat Iasium Cretaea diua sub Ida* 25  
*figentem certa terga ferina manu;*  
*uidit et, ut tenerae flammam rapuere medullae,*  
*hinc pudor, ex illa parte trahebat amor.*  
*uictus amore pudor: sulcos arere uideres*  
*et sata cum minima parte redire sui.* 30  
*cum bene iactati pulsarant arua ligones,*  
*ruperat et duram uomer aduncus humum,*  
*seminaque in latos ierant aequaliter agros,*  
*irrita decepti uota colentis erant.*  
*diua potens frugum siluis cessabat in altis;* 35  
*deciderant longae spicea sarta comae.*  
*sola fuit Crete fecundo fertilis anno:*  
*omnia, qua tulerat se dea, messis erat.*  
*ipse locus nemorum canebat frugibus Ide*  
*et ferus in silua farra metebat aper.* 40  
*optauit Minos similes sibi legifer annos;*  
*optasset, Cereris longus ut esset amor.*

Mas os carvalhos, primeiros oráculos, produziam bolotas;<sup>816</sup>  
estas e a ervas do solo jovem eram a comida. 10

Ceres foi a primeira a ensinar o cultivo de sementes pelos campos  
e a ceifar coradas madeixas com foice;  
foi a primeira a obrigar touros a submeter o pescoço ao jugo  
e a revolver o prisco solo através do curvo arado.

Alguém crê que ela se regozije com lágrimas de amantes 15  
e que se honre plenamente com o tormento de dormir só?  
Contudo, ela não é rude, nem possui peito isento de amor,  
embora ame os campos selvagens.

Os cretenses serão testemunhas; eles não mentem em tudo:<sup>817</sup>  
Creta, terra orgulhosa por ter nutrido Júpiter. 20

Ali, o que controla a abóbada estrelada do mundo,  
quando frágil menino, bebeu leite com lábios delicados.<sup>818</sup>

Grande é a fé da testemunha: ela é louvada por aquele que dela se nutriu;  
creio que Ceres haverá de confessar os conhecidos crimes.

Sob o Ida, em Creta, a deusa havia visto Jasão, 25  
que traspassava dorsos selvagens com mão resoluta;  
viu-o e, assim que suas delicadas entranhas se incendiaram,  
sentiu, em uma parte, amor e, em outra, pudor.

O pudor foi vencido pelo amor:<sup>819</sup> terias visto os sulcos ressecarem  
e as sementeiras produzirem com a menor parte de si. 30

Depois que as enxadas bem manejadas haviam revolvido as lavras  
e o adunco arado havia rompido o duro solo  
e as sementes haviam sido lançadas igualmente pelos campos,  
os desejos do frustrado agricultor se tornaram vãos.

A diva, senhora das messes, descansava no seio da selva; 35  
a coroa de espigas havia caído de suas longas madeixas.

Somente Creta foi fértil no período fecundo:  
todo lugar, por onde a deusa passara, tinha messes.

A própria região dos bosques, o Ida, encanecia com os cereais  
e o feroz javali ceifava os grãos pela selva. 40

Minos, o legislador, desejou para si anos similares;<sup>820</sup>  
que tivesse desejado longevidade para o amor de Ceres.

<sup>816</sup> O oráculo de Zeus em Dodona (Epiro) era considerado o mais antigo pelos gregos. Cf. Herod. II 52 e ss.

<sup>817</sup> A falsidade dos cretenses era proverbial: os próprios gregos os consideravam mentirosos. Cf. Verger, *op. cit.*, p. 118 n. 6.

<sup>818</sup> Júpiter, quando criança, ficou escondido em Creta por causa da ferocidade de Saturno, que temia ser destronado por um de seus filhos. A cabra Amalteia o amamentou e, mais tarde, foi transformada em constelação como recompensa. O chifre de cabra, repleto de flores e frutos, representa simbolicamente a abundância (a cornucópia). Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 23.

<sup>819</sup> Hesíodo (*Teog.* 969 e ss.) nos conta que Plutão, o deus da riqueza subterrânea e o fruto desse amor, nasceu nos campos arados de Creta. Cf. também Hom., *Od.* V 125 e ss. e Grimal, *op. cit.* p. 380.

<sup>820</sup> Minos, filho de Júpiter e Europa, foi rei e primeiro legislador de Creta. Pai de Deucalião e de Ariadne, tornou-se, posteriormente, um dos três juizes das almas, junto com seu irmão Radamanto e Éaco. Cf. Virg., *En.* VI 432-3 e 566-7.

*qui tibi secubitus tristes, dea flaua, fuissent,  
 hoc cogor sacris nunc ego ferre tuis. 45  
 cur ego sim tristis, cum sit tibi nata reperta  
 regnaque quam Iuno sorte minore regat?  
 festa dies Veneremque uocat cantusque merumque:  
 haec decet ad dominos munera ferre deos.*

**XI (X)**

*MVLTA diuque tuli; uitiis patientia uicta est:  
 cede fatigato pectore, turpis amor.  
 scilicet asserui iam me fugique catenas,  
 et quae non puduit ferre, tulisse pudet. 5  
 uicimus et domitum pedibus calcamus Amorem:  
 uenerunt 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,  
 ingenium dura ponere corpus humo? 10  
 ergo ego nescio cui, quem tu complexa tenebas,  
 excubui clausam seruus ut ante domum?  
 uidi, cum foribus lassus prodiret amator  
 inualidum referens emeritumque latus;  
 hoc tamen est leuius, quam quod sum uisus ab illo: 15  
 eueniat nostris hostibus ille pudor.  
 quando ego non fixus lateri patienter adhaesi,  
 ipse tuus custos, ipse uir, ipse comes?  
 scilicet et populo per me comitata placebas:  
 causa fuit multis noster amoris amor. 20  
 turpia quid referam uanae mendacia linguae  
 et periuratos in mea damna deos,  
 quid iuuenum tacitos inter conuiuia nutus  
 uerbaque conpositis dissimulata notis?  
 dicta erat aegra mihi: praeceps amensque cucurri; 25  
 ueni, et riuali non erat aegra meo.  
 his et quae taceo durauit saepe ferendis;  
 quaere alium pro me qui uelit ista pati.  
 iam mea uotiuia puppis redimita corona  
 lenta tumescentes aequoris audit aquas. 30*

Essa triste separação que um dia provaste, fulva deusa,  
 agora, durante tuas festas, sou obrigado a suportar. 45  
 Por que eu estaria triste, se encontraste tua filha,  
 a quem tocou ser rainha, inferior apenas a Juno?<sup>821</sup>  
 Os dias festivos chamam Vênus, o canto e o vinho:  
 convém levar tais oferendas aos deuses senhoris.

## XI (X)

Suportei muito e por longo tempo; minha paciência foi vencida por teus vícios:  
 afasta-te do fatigado peito, torpe amor.  
 De fato, já me libertei e fugi das cadeias  
 e me envergonho de haver suportado o que não me envergonhei de suportar. 5  
 Venci e calquei com meus pés um domado Amor:  
 tardios cornos<sup>822</sup> alcançaram minha frente. 5  
 Persevera e resiste: um dia, esta dor te servirá:  
 muitas vezes, um suco amargo leva socorro ao enfermo.  
 Por isso eu, tantas vezes repellido às tuas portas, suportei  
 repousar meu corpo, de homem livre, em duro solo? 10  
 Por isso eu, devido a esse ninguém que tinhas entre abraços,  
 velei como escravo diante da casa trancafiada?  
 Vi quando o amante exausto saiu pelas tuas portas,  
 levando consigo um flanco débil e fatigado;  
 contudo, foi pior ter sido visto por ele: 15  
 que tal vergonha sobrevenha aos meus inimigos.  
 Quando eu, paciente e tenaz, não me conservei ao teu lado,  
 eu mesmo teu guardião, teu homem, teu acompanhante?  
 Por certo, agradavas ao povo por estar em minha companhia:  
 nosso amor foi motivo de muitos amores.<sup>823</sup> 20  
 Por que recordarei as torpes mentiras de tua língua fútil  
 e os deuses perjurados em meu detrimento?  
 Por que recordarei os tácitos sinais dos jovens em banquetes  
 e as palavras dissimuladas em sinais combinados?  
 Disseram-me que estavas doente: arrebatado e perturbado acorri; 25  
 vim, e não estavas doente para o meu rival.  
 Muitas vezes perseverarei para suportar isto e o que calo:  
 busca outro que queira sofrer tais abusos em meu lugar.  
 Minha embarcação, cingida por coroa votiva,  
 já ouve, indiferente, as alvorotadas águas do mar. 30

<sup>821</sup> Prosérpina, filha de Ceres, foi raptada por Plutão. Este deus, junto com seus irmãos, dividiu o reino de Saturno: a Plutão coube as regiões íferas, a Júpiter, os céus (e a terra) e a Netuno, as águas. Por isso, o poeta diz que Prosérpina possui reino inferior ao que coube a Juno, esposa de Júpiter. Cf. *Met.* V 376 e ss.

<sup>822</sup> Para “cornos” como símbolo de força, ver: *Ars* I 239 e Hor., *Odes*, III 21, 18.

<sup>823</sup> Cf. v. 7 do poema seguinte.

*desine blanditias et uerba potentia quondam  
perdere: non ego nunc stultus, ut ante fui.*

### **XIb (XI)**

*LVCTANTUR pectusque leue in contraria tendunt  
hac amor hac odium; sed, puto, uincit amor.*  
[*odero, si potero; si non, inuitus amabo:* 35  
*nec iuga taurus amat; quae tamen odit, habet.]*  
*nequitiam fugio, fugientem forma reducit;* (5)  
*auersor morum crimina, corpus amo.*  
*sic ego nec sine te nec tecum uiuere possum*  
*et uideor uoti nescius esse mei.* 40  
*aut formosa fores minus aut minus improba uellem:*  
*non facit ad mores tam bona forma malos.* (10)  
*facta merent odium, facies exorat amorem:*  
*me miserum! uitiis plus ualet illa suis.*  
*parce per o lecti socialia iura, per omnis* 45  
*qui dant fallendos se tibi saepe deos,*  
*perque tuam faciem, magni mihi numinis instar,* (15)  
*perque tuos oculos, qui rapuere meos.*  
*quicquid eris, mea semper eris; tu selige tantum,*  
*me quoque uelle uelis anne coactus amem.* 50  
*lintea dem potius uentisque ferentibus utar*  
*et quam, si nolim, cogar amare, uelim.* (20)

### **XII**

*QVIS fuit ille dies, quo tristia semper amanti  
omina non albae concinuistis aues?  
quodue putem sidus nostris occurrere fatis,  
quosue deos in me bella mouere querar?*  
*quae modo dicta mea est, quam coepi solus amare,* 5  
*cum multis uereor ne sit habenda mihi.*  
*fallimur, an nostris innotuit illa libellis?*  
*sic erit: ingenio prostitit illa meo.*  
*et merito: quid enim formae praeconia feci?*  
*uendibilis culpa facta puella mea est.* 10  
*me lenone placet, duce me perductus amator,*  
*ianua per nostras est adaperta manus.*  
*an prosint dubium, nocuerunt carmina certe:*  
*inuidiae nostris illa fuere bonis.*

Deixa de desperdiçar blandícias e palavras outrora  
potentes: eu não sou tolo como fora antes.

### XIb (XI)

Lutam e tendem a direções opostas meu peito inseguro,  
amor e ódio: mas, creio, vencerá o amor.  
[odiarei, se puder; se não, amarei a contragosto: 35  
o touro não ama os jugos; entretanto, suporta o que odeia.]  
De tua perfídia fujo, da fuga a tua beleza me reconvoça; (5)  
sou contra teus vícios de caráter, mas amo teu corpo.  
Assim, eu não posso viver sem ti, nem contigo  
e parece-me que desconheço meus próprios desejos. 40  
Eu gostaria que fosses menos bela ou menos ímproba:  
uma beleza tão suprema não combina com maus costumes. (10)  
Os feitos merecem ódio, a beleza roga por amor:  
ai de mim, infeliz! Ela vale mais que seus vícios.  
Perdoa, pelos direitos do leito em comum, por todos 45  
os deuses que tantas vezes se deixam ser enganados por ti  
e, por tua beleza, ao meu ver, semelhante a dos grandes numes (15)  
e por teus olhos que arrebataram os meus.  
Como quer que sejas, sempre serás minha; apenas escolhe  
se queres que eu também o deseje ou se amarei coagido. 50  
Que eu solte velas e aproveite ventos favoráveis;  
é melhor que eu deseje ser amado; caso não deseje, serei forçado. (20)

### XII

Qual foi o dia em que vós, aves impuras,  
cantastes tristes agouros a mim, amante tenaz?  
Que estrela devo crer que se opõe a meus fados,  
que deuses devo lamentar por moverem guerras contra mim?  
Temo que terei de dividir com muitos aquela que, há pouco, 5  
dizia-se minha, a quem eu comecei a amar sozinho.  
Engano-me ou ela se tornou célebre através de meus livrinhos?  
Assim será: ela se vendeu através de meu engenho.  
E mercidamente: pois, por que fiz propagandas de sua beleza?  
Por minha culpa, a menina se tornou mercadoria. 10  
Ela agrada sendo eu o rufião: comigo de guia, o amante é levado  
até o final: a porta é aberta por minhas mãos.  
É duvidoso que os versos tenham ajudado; sempre prejudicaram:  
eles trouxeram inveja às minhas venturas.

<i>cum Thebae, cum Troia foret, cum Caesaris acta,</i>	15
<i>ingenium mouit sola Corinna meum.</i>	
<i>auersis utinam tetigissem carmina Musis,</i>	
<i>Phoebus et inceptum destituisset opus!</i>	
<i>nec tamen ut testes mos est audire poetas:</i>	
<i>malueram uerbis pondus abesse meis.</i>	20
<i>per nos Scylla patri caros furata capillos</i>	
<i>pube premit rabidos inguinibusque canes;</i>	
<i>nos pedibus pinnas dedimus, nos crinibus angues;</i>	
<i>uictor Abantiades alite fertur equo.</i>	
<i>idem per spatium Tityon porreximus ingens</i>	25
<i>et tria uipereo fecimus ora cani;</i>	
<i>fecimus Enceladon iaculantem mille lacertis,</i>	
<i>ambiguae captos uirginis ore uiros.</i>	
<i>Aeolios Ithacis inclusimus utribus Euros;</i>	
<i>proditor in medio Tantalus amne sitit;</i>	30
<i>de Niobe silicem, de uirgine fecimus ursam;</i>	
<i>concinit Odrysium Cecropis ales Ityn.</i>	

Enquanto eu podia celebrar Tebas, Troia e as façanhas de César, <sup>824</sup> apenas Corina inspirou meu engenho.	15
Que as Musas fossem hostis aos versos que burilei e Febo tivesse abandonado minha obra iniciada!	
Entretanto, não é costume ouvir poetas como testemunhas: teria preferido que faltasse peso às minhas palavras.	20
Por nós, Cila, que roubou de seu pai caras melenas, reprime raivosos cães em sua púbis e virilhas; <sup>825</sup>	
nós demos asas aos pés, serpentes aos cabelos demos: o abantiades, vencedor, foi levado por cavalo alado. <sup>826</sup>	
Da mesma forma, estendemos Tício pelo espaço imenso <sup>827</sup> e criamos três faces para o cão viperino, <sup>828</sup>	25
criamos Encélado, que dispara com seus mil braços, <sup>829</sup> e os heróis capturados pela voz da virgem biforme. <sup>830</sup>	
Encerramos os eólios Euros nos odres de Ítaca, <sup>831</sup> Tântalo, traidor, sente-se sedento no meio do rio, <sup>832</sup>	30
Níobe transformamos em rocha; a virgem, em ursa, <sup>833</sup> a ave da Cecrópia canta o trácio Ítis. <sup>834</sup>	

<sup>824</sup> Provável alusão a temas próprios da épica e/ou tragédia: o “ciclo tebano” inclui as desventuras de Édipo e seus descendentes; já o “ciclo troiano” teve, entre romanos, um repertório considerável. As façanhas do César podem se referir às obras de Júlio (*De bello gallico*, por exemplo) e do próprio Augusto (*Res gestae diui Augusti*).

<sup>825</sup> A Cila da qual fala o poeta era a filha de Niso, rei de Mégara. Quando Minos, rei de Creta, cercou a cidade, a jovem se apaixonou por ele. Niso seria invencível enquanto conservasse o cabelo de púrpura que tinha na cabeça. Para dar vitória a quem amava e acreditando em uma promessa de casamento, Cila cortou o cabelo do pai e traiu a pátria. Minos, horrorizado com a atitude da jovem, amarrou-a à proa do navio, matando-a afogada. Os deuses se apiedaram e a transformaram em ave (*ciris* = poupa). Cf. *Met.* VIII 6 e ss. Ver também: *Am.* III 10, 41 e II 16, 24-5 e as notas aos respectivos versos.

<sup>826</sup> Trata-se de Perseu, descendente de Abas (lendário rei de Argos). Pégaso era seu cavalo alado, que o ajudou a matar Medusa. Cf. *Am.* III 6, 13 e ss. Ver também *Met.* IV 617 e ss.

<sup>827</sup> Quando Leto deu a Júpiter Apolo e Diana, Juno, por ciúmes, lançou o gigante Tício contra ela. Júpiter fulminou o gigante, lançando-o nos Infernos, onde duas serpentes devoravam o seu fígado, que renascia de acordo com as fases da lua. Cf. *Met.* IV 457 e ss. e VII 324. Ver também: Grimal, *op. cit.*, p. 447.

<sup>828</sup> Cérbero é o cão de três cabeças que guarda as portas infernais. Cf. *Met.* VII 408 e ss. e Hom., *Od.* XI 623 e s. Ver também: Grimal, *op. cit.*, p. 83.

<sup>829</sup> Encélado era um dos gigantes que lutara contra Júpiter: foi encarcerado sob o Etna. As erupções do vulcão correspondiam aos movimentos e aos suspiros desses gigantes. Cf. *Met.* I 150 e ss. e Grimal, *op. cit.*, p. 184 (no verbete: “Gigantes”). Ver também: *Am.* II 1, 11 e ss.

<sup>830</sup> As Sirenes, jovens monstruosas que tinham corpo de ave e cabeça humana, atraíam os marinheiros de passagem com sua doce voz. Cf. *Ov. Met.* V 512-62 e Hom., *Od.* XII 1-200.

<sup>831</sup> Éolo é o rei dos ventos; para ajudar Ulisses a retornar a Ítaca, prendeu os ventos em um saco feito de couro de boi. Cf. Hom., *Od.* X e Grimal, *op. cit.*, p. 138-9.

<sup>832</sup> Tântalo revelou os segredos divinos aos homens. Como castigo, foi mandado para o Inferno, sob uma rocha enorme, sempre em risco de cair. Também sentia fome e sede eternas: na água, não podia beber; próximo ao alimento, não podia comer. Cf. *Met.* IV 458 e ss. e *Am.* II 2, 43-4.

<sup>833</sup> Níobe, orgulhosa de seus muitos filhos, vangloriou-se de ser mais fecunda que Latona. Ferida por Apolo e Diana, que lhe mataram os filhos, transformou-se em pedra. Ver: *Met.* VI 146 e s. e Grimal, *op. cit.*, p. 331-2. A virgem Calisto foi transformada em ursa por causa dos ciúmes de Juno. Júpiter colocou no céu a forma de sua amante: a Ursa Maior. Cf.: *Met.* II 409 e s. e *Fast.* II 155 e s.

*Iuppiter aut in aues aut se transformat in aurum  
aut secat imposita uirgine taurus aquas.* 35  
*Protea quid referam Thebanaque semina, dentes,  
qui uomerent flammis ore, fuisse boues,  
flere genis electra tuas, auriga, sorores,  
quaeque rates fuerint, nunc maris esse deas,  
auersumque diem mensis furialibus Atrei,* 40  
*duraque percussam saxa secuta lyram?  
exit in immensum fecunda licentia uatum,  
obligat historica nec sua uerba fide:  
et mea debuerat falso laudata uideri  
femina; credulitas nunc mihi uestra nocet.*

### XIII

*CVM mihi pomiferis coniunx foret orta Faliscis,  
moenia contigimus uicta, Camille, tibi.*  
*casta sacerdotes Iunoni festa parabant  
et celebres ludos indigenamque bouem.*  
*grande morae pretium ritus cognoscere, quamuis* 5  
*difficilis cliuis huc uia praebet iter.  
stat uetus et densa praenubilus arbore lucus;  
aspice, concedes numinis esse locum.*

---

<sup>834</sup> Ítis, filho de Procne (filha do rei de Atenas) e Tereu (rei da Trácia), depois de morto, foi servido como refeição a seu pai. Os deuses o transformaram em um pássaro. Cf. *Met.* VI 411 e ss. e *Am.* II 6, 7-10. Cecrópia é a própria Atenas, cujo primeiro rei se chamava Cécrops. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 79.

O que direi de Proteu<sup>835</sup> e dos dentes, sementes dos tebanos;<sup>836</sup> 35  
 e dos que, sendo bois, vomitaram chamas pela boca;<sup>837</sup>  
 e de tuas irmãs, ó auriga, que verteram âmbar pelos olhos;<sup>838</sup>  
 e das que haviam sido barcas e que, agora, são deusas do mar;<sup>839</sup>  
 e do dia adverso junto às exacerbadas mesas do Atreu<sup>840</sup>  
 e das duras rochas que seguiram a lira percutida?<sup>841</sup> 40  
 A fecunda licença dos vates se espraia pelo infinito  
 e não compromete suas palavras com a fé da história:  
 também minha mulher deveria parecer ter sido louvada  
 sem fundamento; agora vossa credulidade me prejudica.

### XIII

Como minha consorte nasceu nos pomíferos Faliscos,  
 visitamos as muralhas conquistadas por ti, Camilo.<sup>842</sup>  
 As sacerdotisas preparavam as castas festas de Juno,  
 Através dos jogos solenes e da novilha nativa:  
 a grande recompensa da estadia é conhecer os ritos, embora 5  
 uma árdua via ofereça acesso através de colinas.  
 Ergue-se um antigo bosque, obscurecido pela densidão das árvores;  
 contempla-o e reconhecerás que o lugar pertence a um nume.

<sup>835</sup> Proteu possuía o dom da metamorfose e podia se transformar em tudo que desejasse. Também tinha o dom da profecia, mas se recusava a informar os mortais que o interrogavam. Cf. *Ov. Met.* XI 224 e ss. e *Am.* II 15, 9-10.

<sup>836</sup> Na Beócia, Cadmo, irmão de Europa, matou um dragão que era consagrado a Marte. Minerva o aconselhou a plantar os dentes do dragão e deles nasceram soldados armados, que combateram entre si, restando apenas cinco. Estes, junto a Cadmo, fundaram Tebas e sua gente. Cf. *Met.* III 6 e ss. e *Am.* III 6, 41.

<sup>837</sup> Jasão, para conquistar o velo de ouro, teve que domar touros selvagens que cuspiam fogo. O herói pôde contar com a ajuda da feiticeira Medeia. Cf. *Met.* VII 1 e ss. Ver também Grimal, *op. cit.*, p. 44: Jasão, após submeter os touros ao jugo, deveria lavrar um campo, semeando o resto dos dentes do dragão de Marte, que fora abatido por Cadmo.

<sup>838</sup> Este auriga é Faetonte, filho do Sol. Depois de muito insistir, conseguiu de seu pai a permissão para guiar o carro paterno. Foi incapaz de se manter na rota indicada e, por isso, teria queimado a Terra e o Céu, se Júpiter não tivesse intervindo: o deus o fulminou, fazendo-o cair no rio Erídano. Suas irmãs, as Heliades, recolheram o seu corpo e lhe prestaram grandes honras fúnebres. Choraram de tal modo que foram transformadas em choupo e suas lágrimas, em âmbar. Cf. *Met.* II 19 e ss. e Grimal, *op. cit.*, p. 164. Ver também: *Am.* II 17, 32.

<sup>839</sup> Virgílio nos conta, no canto IX da *Eneida* (vv. 80 e ss.), como as embarcações de Eneias se transformaram em ninfas. Segundo Canali (*op. cit.*, p. 291, n. 18), é uma metamorfose sem precedentes literários.

<sup>840</sup> Atreu é filho de Pélops e Hipodâmia e tem como irmão mais novo Tiestes. A lenda baseia-se no ódio dos dois irmãos e nas horríveis vinganças que levaram a cabo um contra o outro. Certa vez, Atreu, fingindo um desejo de paz, ofereceu um banquete ao irmão; contudo, a carne que lhe era servida fora arrancada de seus próprios filhos. Quando Tiestes havia acabado de comer, seu irmão mostrou-lhe as cabeças das crianças, revelando-lhe a natureza de sua refeição. Depois disso, Tiestes foi expulso do reino. Cf. Grimal, *op. cit.* p. 55-6; *Ov., Tris.* II 391 e s. e *Ars* I 327 e s.

<sup>841</sup> Anfion, um dos filhos de Júpiter, foi rei em Tebas. Colocou muralhas ao redor da cidade convocando as pedras através do som de uma lira. Cf. *Met.* VI 271 e Grimal, *op. cit.*, p. 28.

<sup>842</sup> Canali, *op. cit.* p. 293, n. 1, diz-nos sobre a cidade dos faliscos (atual Civitá Castellana, ao sul da Etrúria), que declarava possuir ascendência argiva (v. 27). O legendário M. Fúrio Camilo derrotou gauleses e tomou *Falerii* em 395 a. C. (cf. Lívio V 19, 7). Para alguns autores (dentre eles, Verger, *op. cit.*, p. 125, n. 1), essa consorte que Ovídio menciona pode se referir a sua segunda esposa (cf. *Tris.* 10, 69-74).

*accipit ara preces uotiuaque tura piorum,  
 ara per antiquas facta sine arte manus. 10  
 huc, ubi praesonuit sollemni tibia cantu,  
 it per uelatas annua pompa uias.  
 ducuntur niueae populo plaudente iuuencae,  
 quas aluit campis herba Falisca suis,  
 et uituli nondum metuenda fronte minaces 15  
 et minor ex humili uictima porcus hara  
 duxque gregis cornu per tempora dura recuruo;  
 inuisa est dominae sola capella deae.  
 illius indicio siluis inuenta sub altis  
 dicitur inceptam destituisse fugam. 20  
 nunc quoque per pueros iaculis incessitur index  
 et pretium auctori uulneris ipsa datur.  
 qua uentura dea est, iuuenes timidaeque puellae  
 praeuerrunt latas ueste iacente uias.  
 uirginei crines auro gemmaque premuntur, 25  
 et tegit auratos palla superba pedes;  
 more patrum Graio uelatae uestibus albis  
 tradita supposito uertice sacra ferunt.  
 ora fauent populi tum cum uenit aurea pompa,  
 ipsa sacerdotes subsequiturque suas. 30  
 Argiua est pompae facies: Agamemnone caeso  
 et scelus et patrias fugit Halaesus opes  
 iamque pererratis profugus terraque fretoque  
 moenia felici condidit alta manu.  
 ille suos docuit Iunonia sacra Faliscos: 35  
 sint mihi, sint populo semper amica suo.*

#### XIV

*NON ego, ne pecces, cum sis formosa, recuso,  
 sed ne sit misero scire necesse mihi;  
 nec te nostra iubet fieri censura pudicam  
 sed tamen ut temptes dissimulare rogat.  
 non peccat, quaecumque potest peccasse negare, 5  
 solaque famosam culpa professa facit.*

Um altar recebe preces e incensos votivos dos fiéis,  
 um altar construído sem arte por mãos ancestrais. 10  
 Até aqui, onde a tibia preludia o canto ritual,  
 a procissão anual percorre por vias enfeitadas.  
 Níveas novilhas são conduzidas sob os aplausos do povo,  
 às quais a erva falisca nutriu em seus campos,  
 e vitelos, que ameaçam com fronte ainda não temível, 15  
 e o porco, vítima menor, saído de humilde pocilga,  
 e, tocando este rebanho, um bode com o corno retorcido sob duras tēmporas:  
 somente a cabra é odiada pela diva soberana.<sup>843</sup>  
 Dizem que, devido à delação desta, a deusa foi descoberta  
 no seio da selva e abandonou a fuga iniciada. 20  
 Agora a delatora também é atacada por meninos com dardos  
 e é dada, ela mesma, como prêmio ao autor da chaga.  
 Por onde virá a deusa, jovens e tímidas meninas  
 varreram as largas vias, deitando véus.  
 As melenas virginais são atadas com ouro e gemas 25  
 e um manto opulento cobre pés dourados;  
 cobertas por alvos panos, conforme o costume gregos dos pais,  
 carregam objetos sacros sobre o topo da cabeça.  
 O povo faz silêncio enquanto passa a dourada procissão:  
 a própria deusa segue suas sacerdotisas de perto. 30  
 Argivo é o aspecto da procissão: depois da morte de Agamêmnon,  
 Haleso fugiu do crime e dos bens paternos e,  
 já prófugo, ao perambular por terras e mares,  
 fundou estes muros com faustas mãos.<sup>844</sup>  
 Foi ele quem ensinou os sacros ritos de Juno aos seus Faliscos: 35  
 que ela sempre seja propícia a mim e a seu povo.

#### XIV

Não desejo que tu não me traias, pois és formosa,  
 mas que eu, infeliz, não precise saber;  
 a minha censura não te obriga a tornar-te pudica,  
 mas, contudo, rogo para que tentes dissimular.  
 Qualquer uma que pode negar ter traído, não trai: 5  
 apenas a culpa confessa traz a má reputação.

<sup>843</sup> Faltam-nos informações sobre esta parte do mito de Juno; contudo, Júpiter a teria cortejado, a princípio, metamorfoseado em pássaro (cuco). A deusa tentava se esconder pelos bosques, mas uma cabra revelou sua presença. No calendário festivo romano, há um dia (7 de julho) dedicado a “Juno caprotina”. Cf., Canali, *op. cit.*, p. 295, n. 4. Para Bertini (*op. cit.*, p. 174, n. 31), a lenda da aversão a cabras pode encontrar explicação no fato de que Hércules, tendo concluído com sucesso um de seus trabalhos ao qual Juno não colocou nenhum obstáculo, edificou para a deusa um templo em Esparta e lhe ofereceu cabras em sacrifício, pois era o único animal disponível. Por isso, os espartanos chamavam a deusa de “comedora de cabras” e costumavam sacrificar o animal em seu culto.

<sup>844</sup> Haleso é o fundador e epónimo dos Faliscos de Falérios. Os mitógrafos não sabem se ele era filho ilegítimo ou companheiro de Agamêmnon. Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 190.

*quis furor est, quae nocte latent, in luce fateri  
 et quae clam facias facta referre palam?  
 ignoto meretrix corpus iunctura Quiriti  
 opposita populum summouet ante sera; 10  
 tu tua prostitues famae peccata sinistrae,  
 commissi perages indiciumque tui?  
 sit tibi mens melior, saltemue imitare pudicas,  
 teque probam, quamuis non eris, esse putem.  
 quae facis, haec facito: tantum fecisse negato, 15  
 nec pudeat coram uerba modesta loqui.  
 est qui nequitiam locus exigat: omnibus illum  
 deliciis imple, stet procul inde pudor.  
 hinc simul exieris, lasciuiam protinus omnis  
 absit, et in lecto crimina pone tuo. 20  
 illic nec tunicam tibi sit posuisse pudori  
 nec femori impositum sustinuisse femur;  
 illic purpureis condatur lingua labellis,  
 inque modos Venerem mille figuret amor;  
 illic nec uoces nec uerba iuuantia cessent, 25  
 spondaque lasciua mobilitate tremat.  
 indue cum tunicis metuentem crimina uultum,  
 et pudor obscenum diffiteatur opus.  
 da populo, da uerba mihi: sine nescius errem,  
 et liceat stulta credulitate frui. 30  
 cur totiens uideo mitti recipique tabellas?  
 cur pressus prior est interiorque torus?  
 cur plus quam somno turbatos esse capillos  
 collaque conspicio dentis habere notam?  
 tantum non oculos crimen deducis ad ipsos; 35  
 si dubitas famae parcere, parce mihi.  
 mens abit et morior, quotiens peccasse fateris,  
 perque meos artus frigida gutta fluit.  
 tunc amo, tunc odi frustra, quod amare necesse est;  
 tunc ego, sed tecum, mortuus esse uelim. 40  
 nil equidem inquiram nec, quae celare parabis,  
 insequar, et falli muneris instar erit.  
 si tamen in media deprensa tenebere culpa,  
 et fuerint oculis probra uidenda meis,  
 quae bene uisa mihi fuerint, bene uisa negato: 45  
 concedent uerbis lumina nostra tuis.  
 prona tibi uinci cupientem uincere palma est,  
 sit modo 'non feci' dicere lingua memor:  
 cum tibi contingat uerbis superare duobus,  
 etsi non causa, iudice uince tuo. 50*

Que loucura é esta de revelar, em pleno dia, o que a noite encobre  
 e contar, em público, as proezas que realizas às ocultas?  
 A meretriz, que unirá seu corpo ao de um Quirite desconhecido,  
 primeiro afasta o povo passando o ferrolho na porta; 10  
 tu divulgarás teus erros à má fama  
 e revelarás os indícios dos crimes cometidos?  
 Tem mais sensatez ou, pelo menos, imita as recatadas  
 para que eu te considere honesta, ainda que não o sejas.  
 O que fazes, farás sempre: apenas nega ter feito 15  
 e não te envergonhes de falar palavras modestas em público.  
 Lugar há que requer perversão: farta-o com todas  
 as delícias e, assim, o pudor manterá distância.  
 Uma vez que saíres dali, toda lascívia deverá, logo,  
 cessar: abandona teus crimes em teu leito. 20  
 Ali, não tenhas pudor de despir tua túnica,  
 nem de sustentar um fêmur sobre o teu;  
 ali, que uma língua seja acolhida por teus lábios púrpuros  
 e Amor conceba Vênus de mil modos;  
 ali, nem gemidos nem palavras excitantes cessem 25  
 e que a cama se agite devido a movimentos lascivos.  
 Mas, vestida a túnica, assume aspecto de quem teme crimes  
 e o pudor encobrirá tuas façanhas obscenas.  
 Dá mentiras ao povo e a mim: que eu vagueie sem saber  
 para que eu possa desfrutar de minha tola credulidade. 30  
 Por que vejo um vai-e-vem de tabuinhas tantas vezes?  
 Por que o centro da cama está tão amarrotado?  
 Por que vejo cabelos mais desalinhados do que o sono exige  
 e percebo marcas de dentes em teu colo?  
 Apenas não apresentes teus crimes aos meus olhos; 35  
 se não sabes poupar tua reputação, poupa a minha.  
 Minha sanidade se esvai e morro toda vez que confessas ter me traído,  
 e por minhas entranhas um frio suor flui.  
 Então amo e, em vão, odeio o que é necessário amar;  
 então eu gostaria de estar morto, mas ao teu lado. 40  
 Na verdade, nada perguntarei nem perseguirei o que decides  
 ocultar e o deixar-me enganar será como um presente.  
 Entretanto, se fores flagrada em plena traição  
 e meus olhos forem obrigados a ver o adultério,  
 nega que eu tenha visto bem o que foi bem visto: 45  
 os meus olhos se renderão às tuas palavras.  
 Para ti, o triunfo é fácil: vencer o que deseja ser vencido,  
 desde que tua língua sempre se recorde de dizer “nada fiz”.  
 A ti cabe triunfar através dessas duas palavras:  
 se não por tua causa, vence devido ao teu juiz. 50

XV

*QVAERE nouum uatem, tenerorum mater Amorum:*  
    *raditur hic elegis ultima meta meis;*  
*quos ego conposui, Paeligni ruris alumnus,*  
    *(nec me deliciae dedecuerunt meae)*  
*si quid id est, usque a proauis uetus 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, uos ego magna uoco.’*  
*culte puer puerique parens Amathusia culti,* 15  
    *aurea de campo uellite signa meo:*  
*corniger increpuit thyrsos grauiore Lyaeus:*  
    *pulsanda est magnis area maior equis.*  
*imbelles elegi, genialis Musa, ualete,*  
    *post mea mansurum fata superstes opus.* 20

## XV

Busca um novo vate, mãe dos ternos Amores:  
esta meta é roçada pela última vez por minhas elegias,<sup>845</sup>  
criei-as eu, nutrido pelos campos pelignos,  
(e minhas delícias não me desonraram)  
se isto vale algo, sou herdeiro de antiga casta, que remonta ao bisavô; 5  
não fui feito cavaleiro há pouco, no turbilhão da guerra.<sup>846</sup>  
Mântua se regozija com Virgílio, Verona, com Catulo;  
eu serei considerado a glória do povo peligno,  
impelido a justas armas em favor da própria liberdade  
quando Roma, aflita, temeu forças aliadas. 10  
Também um viajante, ao contemplar os muros  
da úmida Sulmo,<sup>847</sup> que possui poucas jeiras de terra,  
dirá: “tu, que pudeste gerar tal poeta,  
ainda que sejas pequenina, eu vos proclamo grandiosa”.  
Elegante menino e tu, de Amatunte<sup>848</sup>, genitora do elegante menino; 15  
arrancai vossos áureos estandartes de meu campo:  
o cornífero Lieu me estimulou com tirso mais sério,<sup>849</sup>  
uma área maior deve ser percorrida por cavalos grandiosos.  
Imbeles elegias, Musas de meu engenho, adeus;  
obra incólume sobreviverá após a minha morte. 20

---

<sup>845</sup> Metáfora circense. Cf. n. ao v. 12 do poema 2 deste livro. Ver também: *Ars* I 39-40 e *Prop.* IV 2, 58 e II 25, 25-6.

<sup>846</sup> Trata-se da “Guerra Social”, ocorrida entre 91-88 a. C. Cf. Canali, *op. cit.*, p. 301, n. 3.

<sup>847</sup> Cf. nota ao v. 1 de *Am.* II 1 e aos vv. 1-10 de *Am.* II 16.

<sup>848</sup> Vênus possuía um templo em Amatunte, na ilha de Chipre. Cf. Verger, *op. cit.*, p. 130, n. 4.

<sup>849</sup> Baco, que bebia vinhos em um chifre de ouro, inspirava a poesia. Cf. *Am.* I 3, 11-2, II 11, 49 e III 1, 23-4.



## Bibliografia

- Adams, J. N. *The Latin sexual vocabulary*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1982.
- Ahern Jr, C. F. Ovid, *Amores* II 7, 27 f. In: *The classical journal*, vol. 82, n. 3, 1987, pp. 208-209.
- \_\_\_\_\_. Ovid as *uates* in the proem to the *Ars amatoria*. In: *Classical philology*, vol. 85, 1990, pp. 44-8.
- \_\_\_\_\_. *Ovidius ludens. Poetry, love and opposition of nature and culture in the amatory poems*. Tesis, Yale University, New Haven Conn., 1983.
- Albrecht, M. Ovide imitateur de Tibulle. In: *Les Etudes Classiques*, vol. 51, 1983, pp. 117-124.
- Alfonsi, L. Il problema dell'origine dell'elegia latina. In: *Studi Urbinati de Storia, Filosofia e Letteratura*, vol. 39, 1965, pp. 354-65.
- \_\_\_\_\_. *L'humanitas* di Ovidio negli *Amores*. In: *Acta*, vol. 126, pp. 71-8.
- Allen, A. W. Sincerity and the Roman elegists. In: *Classical Philology*, vol. 45, n. 3, 1950, pp. 145-60.
- Aloni, A. *Le Muse di Archiloco. Ricerche sullo stile archilocheo*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 1981.
- Anderson, W. S. Aspects of love in Ovid's *Metamorphoses*. In: *The classical journal*, vol. 90, n. 3, 1995, pp. 265-269.
- Andronica, J. L. *A comparative study of Ovid's treatment of erotic themes in the different genres of his poetry*. Diss. J. Hopkins University, Baltimore, 1967.
- Angulo, E. F. B. Ovidio, *Amores* III 7. In: *Faventia*, vol. 11, n. 1, 1989, pp. 25-58.
- \_\_\_\_\_. La magia en la poesía amorosa de Ovidio. in: Arcaz, Mariscal e Verger (eds.). *La obra amatoria de Ovidio. Aspectos textuales, interpretación literaria y pervivencia*. Madrid: Ediciones Clasicas, 1996, pp. 143-62.
- Antolín, F. N. Ingenium dominae lena mouebit anus. La auara puella en los *Amores* de Ovidio: *Am.* I 8; I 10; III 5 e III 8. In: Arcaz, Mariscal e Verger (ed.). *La obra amatoria de Ovidio. Aspectos textuales, interpretación literaria e pervivencia*. Madrid: Ediciones Clasicas, 1996, pp. 65-94.
- Applebaum, S. A version of Ovid, *Amores* 3. 2. In: *The classical journal*, vol. 52, n. 6, 1957, pp. 245-246.
- Aristóteles. *Poética*. Tradução (prefácio, introdução, comentário e apêndices) de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da moeda, 2003.
- Arkins, B. The anxiety of influence: Ovid's *Amores* as *kénosis*. In: *Latomus*, vol. 49, 1990, pp. 826-832.
- Armstrong, R. Retiring Apolo: Ovid on the politics and poetics of self-sufficiency. In: *Classical Quarterly*, vol. 54, n. 2, 2004, pp. 528-550.
- Arnaldi, F. La "retorica" nella poesia di Ovidio. In: N. I. Herescu (ed.). *Ovidiana: recherches sur Ovide publiées à l'occasion du bimillénaire de la naissance du poète*. Paris: Les Belles-Lettres, vol. I, 1958, pp. 23-31.
- Ascenso, C. A. Cotradições do amor, de Catulo a Ovídio. In: *Ágora*, vol. 7, 2005, pp. 37-63.
- Athanassaki, L. The triumph of Love and Elegy in Ovid's *Amores* I 2. In: *Materiali e discussioni*, vol. 28, 1992, pp. 125-141.
- Avery, W. T. Tibullus' death again. In: *The classical journal*, vol. 56, no. 5, 1961, pp. 229-233.

- Baeza, A. E. F. Ovidio *Amores* III 7. In: *Faventia*, vol. 11, 1989, pp. 25-58.
- Bailey, D. R. S. Echoes of Propertius. In: *Mnemosyne*, Fourth series, vol. 5, fasc. 4, 1952, pp. 307-333.
- Baker, J. R. Duplices tabellae: Propertius 3. 23 and Ovid *Amores* 1. 12. In: *Classical philology*, vol. 68, n. 2, 1973, pp. 109-113.
- Baldson, J. P. V. D. *Roman women: their history and habits*. New York: Harper & Row, 1983.
- Baldson, J. *Roman women. Their history and habits*. London: The Bodley Head, 1974, pp. 255-60.
- Barchiesi, A. Horace and iambs: the poet as a literary historian. In: Cavarzere, Aloni e Barchiesi. *Iambic ideas. Essays on a poetic tradition from archaic Greece to the late Roman empire*. Lanham, Boulder, New York and Oxford: Rowman & Littlefield publishers, 1992, pp. 141-64.
- Barchiesi, A. *Il poeta e Il principe. Ovidio e il discorso augusteo*. Roma: Laterza, 1994.
- \_\_\_\_\_. L'Epos. In: AAVV. *Lo spazio letterario in Roma Antica*, vol. 6. Roma: Salerno Editrice, 1999, 115-41.
- \_\_\_\_\_. Niente sangue per Cupido, Ov., *Rem.* 25-6. In: Gazich, R (ed.). *Fecundia licentia. Tradizione e innovazione in Ovidio elegiaco*. Milano: Vita e pensiero, 2002, pp. 37-48.
- Barsby, J. Ovid's *Amores* and Roman comedy. In: *Papers of the Leeds International Latin Seminar*, Vol. 9, 1996.
- Barthes, R. *La retorica antica*. Milano: Bompiani, 2006.
- Beare, W. Slave costume in new comedy. In: *The classical quarterly*, vol. 43, no. 1/2, 1949, pp. 30-31.
- Berman, K. E. Ovid, Propertius and the elegiac genre: some imitations in the *Amores*. In: *Rivista di Studi Classici*, vol. 32, 1975, pp. 14-22.
- \_\_\_\_\_. Some propertian imitation in Ovid's *Amores*. In: *Classical philology*, vol. 67, n. 3, 1972, pp. 170-7.
- Bernays, L. Ein textproblem in Ovids elegie *Am.* 2.18. In: *Mnemosyne*, Fourth series, vol. 51, n. 5, 1998, pp. 590-594.
- Bertini, F. *Amores* III 5 e l'elegia pseudo-ovidiana *De sompno*. In: *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'antichità al Rinascimento*. Nicastri, L. & Gallo, I (ed.). Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1995, pp. 223-238.
- \_\_\_\_\_. La *Ringkomposition* negli *Amores* ovidiani e l'autenticità dell'elegia III 5. In: *Revista di cultura classica e medioevale*, vol. 18, 1976, pp. 151-60.
- Bing, P. and Cohen, R. *Games of Venus. An anthology of Greek and Roman erotic verse from Sappho to Ovid*. London: Routledge, 1993.
- Bloom, H. *The anxiety of influence*. Oxford: University Press, 1975.
- Bloomer, W. M. Schooling in *persona*: imagination and subordination in Roman education. In: *Classical antiquity*, vol. 16, n. 1, 1997, pp. 57-78.
- Bontyes, S. L'art de la persuasion dans l'élegie I 8 des *Amours* d'Ovide. In: *Les études classiques*, vol. 75, 2007, pp. 433-45.
- Booth, J. Aspects of Ovid's language. In: *ANRW*, vol. II 31.4, 1981, pp. 2686-2700.
- \_\_\_\_\_. The *Amores*: Ovid making love. In: Knox, P (Ed.) *The Cambridge companion to Ovid*. Cambridge: University Press, 2002, pp. 61-77.
- Boucher, J. P. *Études sur Properce. Problèmes d'inspiration et d'art*. Paris: E. de Boccard, 1965.

- Bowie, E. L. Early Greek elegy, symposium and public festival. In: *The journal of Hellenic studies*, vol. 106, 1986, pp. 13-35.
- Boyd, B. W. *Ovid's literary loves. Influence and innovation in the Amores*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. The *Amores*: the invention of Ovid. In: B. W. Boyd (ed.) *Brill's companion to Ovid*. Leiden, Boston & Köln: Brill, 2002, pp. 91-116.
- \_\_\_\_\_. The death of Corinna's parrot reconsidered: poetry and Ovid's *Amores*. In: *The classical journal*, vol. 82, no. 3, 1987, pp. 199-207.
- Boyle, A. J. *Ovid and the monuments. A poet's Rome*. Bendigo: Aural publications, 2003.
- Brait, B. (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- Branham, R. B. *Bakhtin and the Classics*. Illinois: Northwestern University Press, 2002.
- Bréguet, E. *In una parce duobus. Thème et clichés*. In: *Hommages à I. Herrman*. Bruxelles: Collezione Latomus, XLIV, 1960, pp. 205-214.
- Bretzigheimer, G. *Ovids Amores: Poetik in der Erotik*. Tübingen: Gunter Narr, 2001.
- Brock, R. & Woodman, A. J. (ed.). *Roman comedy, Augustan poetry, historiography*. Leeds: F. Cairns, 1995.
- Buchan, M. Ovidius imperator: beginnings and endings of love poems and empire in the *Amores*. In: *Arethusa*, vol. 28, 1995, pp. 53-8.
- Cahoon, L. The parrot and the poet: the function of Ovid's funeral elegies. In: *The classical journal*, vol. 80, no. 1, 1984, pp. 27-35.
- \_\_\_\_\_. The bad as battlefield: erotic conquest and military metaphor in Ovid's *Amores*. In: *Transactions of the American philological association*, vol. 118, 1988, pp. 293-307.
- \_\_\_\_\_. Juno's chaste festival and Ovid's wanton loves: *Amores* III 13. In: *Classical antiquity*, vol. 2, n. 1, 1983, pp. 1-8.
- Cairns, F. *Generic composition in Greek and Roman poetry*. Edinburgh: University Press, 1972.
- \_\_\_\_\_. Propertius and the origins of Latin love elegy. In: Günther (ed). *Companion to Propertius*. Leiden: Brill, 2006, pp. 69-95.
- \_\_\_\_\_. Self-imitation within a generic framework. Ovid, *Amores* II 9 e III 11 and the *renuntiatio amoris*. In: West, D. & Woodman, T. (eds.). *Creative imitation and Latin literature*. Cambridge: University Press, 1979, pp. 121-141.
- \_\_\_\_\_. *Tibullus. a hellenistic poet in Rome*. Cambridge: University Press, 1979.
- Califf, D. J. *Amores* 2.1.7-8: A programmatic allusion by anagram. In: *The classical quarterly*, new series, vol. 47, n. 2, 1997, pp. 604-605.
- Cameron, A. The First Edition of Ovid's *Amores*. In: *The classical quarterly*, new series, vol. 18, n. 2, 1968, pp. 320-333.
- Camps, W. A. Critical notes on some passages in Ovid. In: *The classical review*, new series, vol. 4, n. 3/4, 1954, pp. 203-207.
- Candelaria, F. H. Ovid and the indifferent lovers. In: *Renaissance news*, vol. 13, no. 4, 1960, pp. 294-297.
- Canter, H. V. The paraclausithyron as a literary theme. In: *The American journal of philology*, vol. 41, 1920, pp. 355-68.
- Carcopino, G. *Roma no apogeu do Império*. São Paulo, Cia. das Letras, 1990.
- Cavarzere, A., Aloni, A. & Barchiesi, A. *Iambic ideas. Essays on a poetic tradition from archaic Greece to the late Roman empire*. Lanham, Boulder, New York and Oxford: Rowman & Littlefield publishers, 1992.

- Cicu, L. *Le Api. il miele e la poesia*. Roma: Casa editrice della Università di Roma, 2005, p. 113-4.
- Cirillo, O. *Sulla interlocuzione della puella nella poesia elegiaca*. Napoli: Loffredo, 2005.
- Citroni, M. *Poesia e lettori in Roma antica. Forme della comunicazione letteraria*. Roma: Laterza, 1995.
- Clark, L. M. Latin love poets and the biographical approach. In: *Greece & Rome*, second series, vol. 23, n. 2, 1976, pp. 132-139.
- Clark, L. M. Latin love poets and the biographical approach. In: *Greece & Rome*, second series, vol. 23, n. 2, 1976, pp. 132-139.
- Clarke, D. L. Imitation: theory and practice in Roman rhetoric. In: *Quarterly journal of speech*, vol. 37, 1951, pp. 11-22.
- Clarke, D. L. *Rhetoric in Greco-roman education*. New York: Columbia University Press, 1957.
- Clausen, W. Callimachus and Roman poetry. in: *Greek, Roman and Byzantine studies*, vol. 5, pp. 181-96, 1964.
- Clay, D. The theory of the literary persona in Antiquity. In: *Materiali e Discussioni*, vol. 40, 1998, pp. 9-40.
- Cola, M. Callimaco e Ovidio. In: *Studi palermitani di filologia classica*, vol. 2. Palermo: Casa editrice Trimarchi, 1937.
- Connor, P. J. His dupes and accomplices: a study of Ovid illusionist in the *Amores*. In: *Ramus*, vol. 3, 1979, pp. 18-40.
- Conte G. B. *Latin Literature: a history*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1994.
- Conte, G. B. e Barchiesi, A. Imitazione e arte allusiva. In: *Lo spazio letterario di Roma Antica*. Cavallo, G. et alii (ed.). Roma: Salerno, 1989, pp. 81-114.
- Conte, G. B. *I generi e i suoi confini*. Milano: Garzanti, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio e Lucano*. Torino: Einaudi, 1985.
- \_\_\_\_\_. *The rhetoric of imitation: genre and poetic memory in Vergil and other Latin poets*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- Copley, F. O. *Servitium amoris* in the Roman elegists. In: *Transactions and proceedings of the American philological association*, vol. 78, 1947, pp. 285-300.
- \_\_\_\_\_. *Exclusus amator: a study in Latin love poetry*. Baltimore: American Philological Association, 1956.
- Cordier, A. *Études sur le vocabulaire épique dans l'Énéide*. Paris: Les Belles Lettres, 1939.
- Cristóbal, V. La primera broma poética di Ovidio: sobre dicitur de *Amores* I 1, 4. In: *Cuadernos de Filología Clásica*, vol. 3, 1992, pp. 93-101.
- Cunningham, M. P. Ovid's poetics. In: *The classical journal*, vol. 53, no. 6, 1958, pp. 253-259.
- Cupaiolo, F. *Tra poesia e poetica: su alcuni aspetti culturali della poesia latina nell'età augustea*. Napoli: Libreria Scientifica Editrice, 1966.
- Curran, L. *Desultores amoris: Ovid Amores* I 3. In: *Classical philology*, vol. 61, 1966, pp. 47-49.
- Currie, H. M. Ovid and the roman stage. In: *ANRW*, vol. II 31.4, 1981, pp. 2701-2742.
- \_\_\_\_\_. Ovid's personality. In: *The classical journal*, vol. 59, no. 4, 1964, pp. 145-155.
- Curtius, R. E. *Literatura Europea e Idade Média Latina*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- D'anna, G. *Recusatio* e poesia di corteggiamento negli *Amores* di Ovidio. In: *Ovid. Werk und*

- wirkung. *Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*. Teil 1. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1999, pp. 67-86.
- D'Elia, S. Il problema cronologico degli Amores. In: N. Herescu (ed.). *Ovidiana*, vol. I. Paris: Les Belles Lettres, 1958, pp. 210-223.
- Damon, C. Poem Division, Paired Poems, and *Amores* 2.9 and 3.11. In: *Transactions of the American Philological Association*, vol. 120, 1990, pp. 269-90.
- Davis, J. T. *Amores* I 4, 45-8 and the Ovidian aside. In *Hermes*, vol. 107, n. 2, 1979, pp. 189-99.
- \_\_\_\_\_. *Risit amor*: aspects of literary burlesque in Ovid's *Amores*. In: *ANRW*, vol. II 31, 4. Berlin: De Gruyter, 1981, pp. 2460-2506.
- \_\_\_\_\_. Ovid's *Amores*: a political reading. In: *Classical Philology*, vol. 94, 1999, pp. 431-49.
- \_\_\_\_\_. Exempla and anti-exempla in the *Amores* of Ovid. In: *Latomus*, vol. 39, 1980, pp. 412-17.
- \_\_\_\_\_. *Fictus Adulter. Poet as actor in the Amores*. Amsterdam: J. C. Gieben, 1989.
- Davisson, M. H. T. Quid moror exemplis? Mitological exempla in Ovid's pre-exilic poems and the elegies from exile. In: *Phoenix*, vol. 47, n. 3, 1993, pp. 213-237.
- Day, A. A. *The origins of Latin love elegy*. Hildesheim & New York: Georg Olms, 1972.
- De Caro, A. *Cuncta dabant reditus. La riscrittura di Ulisse e dell'Odissea nell'elegia latina*.  
 \_\_\_\_\_. Il tema del dono e dello scambio negli *Amores*. In: *Teneri properentur amores. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana: gli Amores*. Landolfi, L. et Chinnici, V. (ed.). Bologna: Pàtron Editore, 2007, pp. 53-83.
- \_\_\_\_\_. *Si qua fides: gli Amori di Ovidio e la persuasione amorosa*. Palermo: Palumbo, 2003.
- Debrohun, J. B. Redressing elegy's puella: Propertius IV and the rhetoric of fashion. In: *The journal of Roman studies*, vol. 84, 1994, pp. 41-63.
- Della Corte, F. L'elegia del sogno. In: *Studi classici in onore di Q. Cataudella*, vol. III. Catania: Università di Catania, 1972, pp. 329-30.
- De Pietro, M. C. *Faces da harmonia nas Epistulae Morales de Sêneca*. Dissertação de mestrado defendida pela Universidade Estadual de Campinas, 2008.
- Dickson, S. K. Abortion in Antiquity. In: *Arethusa*, vol. 6, 1973, pp. 159-66.
- Dickson, T. W. Borrowed themes in Ovid's *Amores*. In: *The classical journal*, vol. 59, n. 4, 1964, pp. 175-180.
- Donnet, D. Ovide, Properce et l'élégie latine. In: *Les Études Classiques*, vol. 33, n. 3, 1965, pp. 253-79.
- DuQuesnay, M.M. The *Amores*. In: *Ovid*. J. W. Binns (ed.). London and Boston: Routledge and Kegan Paul, 1973, pp. 1-48.
- Durling, R. M. Ovid as praeceptor amoris. In: *The classical journal*, vol. 53, no. 4, 1958, pp. 157-167.
- Dydimos: *on Demosthenes*. Translated with introduction, text and commentary by Phillip Harding. Oxford: Clarendon Press, 2006.
- Edmonds, J. M. *Elegy and Iambus: being the remains of all the Greek elegiac and iambic poets from Catullus to Crates*. Vol. 2. Loeb Classical Library. London: William Heinemann, 1931.
- Edmunds, L. *Intertextuality and the reading of Roman poetry*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- Edwards, C. *The politics of immorality in ancient Rome*. Cambridge: University Press, 1993.

- Elder, J. P. Horace, *Carm.* I 3. In: *The American journal of philology*, vol. 73, n. 2, 1952, 140-158.
- Ellero, M. P. *Introduzione alla retorica*. Milano: Sansoni, 1997.
- Fabre-Serris, J. et Deremetz, A. (ed.). *Élégie et épopée dans la poésie ovidienne (Héroïdes et Amours)*. En *Hommage à Simone Viarre*. Paris: Travaux & Recherches, 1998.
- Fantham, E. Rhetoric and Ovid's poetry. In: Knox, P. (ed.) *A companion to Ovid*. London: Blackwell, 2009, pp. 26-44.
- \_\_\_\_\_. Mime: the missing link in Roman literary history. In: *The classical world*, vol. 82, n. 3, 1989, pp. 153-163.
- Fantuzzi, C. Virgilian Pastoral and Roman Love Poetry. In: *The American Journal of Philology*, vol. 87, n. 2, 1966, pp. 171-91.
- Fedeli, P. Donna e amore nella poesia di Catullo. In: Uglione, R. (ed.). *Atti del convegno nazionale su la donna nel mondo antico*. Torino: Fratelli Castellano, 1987, pp. 125-56.
- \_\_\_\_\_. La poesia d'amore. In: *Lo spazio letterario di Roma antica*. A cura di G. Cavallo, P. Fedeli, P. Giardina, Roma: Salerno Editrice, 1989, vol. I, pp. 143-176.
- Fedeli, P. La ruffiana letteraria. In: AAVV. *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*. Ancona: Atti del convegno di Pesaro, 1995, pp. 307-17.
- Ferguson, J. Notes on some uses of ambiguity and similar effects: Ovid's book I. In: *Liverpool Classical Monthly*, vol. 3, 1978, pp.121-32.
- Fowler, D. and Spentzou, E. (eds.). *Cultivating the muse: struggles for power and inspiration in classical literature*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Fowler, D. Standing on the shoulders of giants. In: *Roman construction: readings on postmodern Latin*. Oxford: University Press, 2000, pp. 13-34.
- Fraenkel, H. Ovid, a poet between two worlds. In: *Sather classical lectures*, vol. 18. Berkeley: University Press, 1945.
- Frank, T. Horace's definition of poetry. In: *The classical journal*, vol. 31, n. 3, 1935, pp. 167-174.
- Fransson, R. M. Ovid rox. In: *The classical journal*, vol. 86, no. 2, 1990/1991, pp. 176-182.
- Franzoi, A. *Amores* III 11: due questioni ovidiane. In: *Civiltà classica e cristiana*, vol. 14, n. 1, 1993, pp. 31-40.
- Frécaut, J. *L'esprit et l'humour chez Ovide*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1972.
- \_\_\_\_\_. Vérité et fiction dans deux poèmes des *Amours* d'Ovide: I 5 et III 5. In: *Latomus*, vol. 27, 1968, pp. 350-61.
- Führer, M. Ovid, *Amores* II 10, 9. In: *Hermes*, vol. 100, 1972, pp. 408-12.
- Fyler, J. M. Omnia vincit amor: incongruity and the limitations of structure in Ovid's elegiac poetry. In: *The classical journal*, vol. 66, no. 3, pp. 196-203.
- Gagliardi, D. *Cultura e critica letteraria a Roma nel I sec. a.C.* Palermo: Casa Editrice Trimalchi, 1978.
- Galasso, L. Modelli tragici e ricodificazione elegiaca: appunti sulla poesia ovidiana dell'esilio. In: *Materiali e Discussioni*, vol. 18, 1987, pp. 83-99.
- Gale, M. Propertius 2.7: militia amoris and the ironies of elegy. In: *The journal of Roman studies*, vol. 87, 1997, pp. 77-91.
- Gale, M. Propertius II 7: militia amoris and the ironies of elegy. In: *The journal of Roman studies*, vol. 87, 1997, pp. 77-91..

- Galinski, K. The triumph theme in the Augustan elegy. In: *Wiener Studien*, vol. 82, 1969, pp. 75-107.
- Garcia, L. R. A reading of Ovid, *Amores* II 15. In: *Hermes*, vol. 132, n. 2, 2004, pp. 186-210.
- Gazich, R. (ed.). *Fecunda licentia: tradizione e innovazione in Ovidio elegiaco*. In: *Atti delle giornate di studio Università Cattolica del Sacro Cuore*. Brescia e Milano, 16-17 aprile 2002.
- Genette, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Giangrande, G. Hellenistic *topoi* in Ovid's *Amores*. In: Giangrande, G. (ed.). *Scripta minora alexandrina*, vol. II. Amsterdam: Hakkert, 1985, pp. 515-543.
- Gildenhard, I. e Zissos, A. Inspirational fictions: autobiography and generic reflexivity in Ovid's proems. In: *Greece and Rome*, vol. 47, n. 1, 2000, pp. 67-79.
- Giomini, R. Ricerche sulle due edizioni degli *Amores*. In: AAVV. *Atti del convegno internazionale ovidiano*. Sulmona, maggio 1958. Vol. I. Roma: Istituto di studi romani editore, 1959, pp. 125-42.
- Glenn, J. G. Compounds in Augustan elegy and epic. In: *The classical weekly*, vol. 29, n. 10, 1936, pp. 73-77.
- Goldhill, S. *Amor, sexo e tragédia. Como gregos e romanos influenciaram nossas vidas até hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, pp. 195-209.
- Goldhurst, R. Aesthetic economy in two poems. In: *Classical journal*, vol. 49, n. 2, 1953, pp. 66-7.
- Görler, W. Ovid's Propemptikon (*Amores* 2,11). In: *Hermes*, vol. 93, no. 3, 1965, pp. 338-347.
- Greco, M. *Cultus e gioco dell'amore in Ovidio*. Lecce: Congedo Editore, 2006.
- Green, P. *Erotic Poems*. Harmondsworth: Penguin Books, 1982.
- Greene, E. Politics in Ovid's *Amores*: III 4, III 8 e III 12. In: *Classical Philology*, vol. 89, n. 4, 1994, pp. 344-50.
- \_\_\_\_\_. *The erotics of domination*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. Travesties of Love: violence and voyeurism in Ovid *Amores* I 7. In: *The classical world*, vol. 92, n. 5, 1999, pp. 409-18.
- Griffin, J. Genre and real life in Latin poetry. In: *The journal of Roman studies*, vol. 71, 1981, pp. 39-49.
- Grilli, A. *Ovidio nella sua età. Gli Amores*. Milano: Cisalpino-Goliardica, 1975.
- Grillone, A. *Il sogno nell'epica latina: tecnica e poesia*. Palermo: Ando, 1967.
- Grimal, P. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- Grimal, P. *Essai sur l'Art poétique d'Horace*. Paris: Sedes, 1968.
- Gross, N. P. *Amatory persuasion in Antiquity: studies in theory and practice*. Newark: University of Delaware Press, 1985.
- \_\_\_\_\_. Ovid *Am.* I 8: whose amatory rhetoric? In: *Classical world*, vol., 89, n. 3, 1996, p. 197-206.
- \_\_\_\_\_. Ovid, *Amores* III 11A and B: a literary mélange. In: *The classical journal*, vol. 71, n. 2, 1975/6, pp. 152-160.
- \_\_\_\_\_. Rhetorical wit and amatory persuasion in Ovid. In: *The classical journal*, vol. 74, n. 4, 1979, pp. 305-18.
- Halmari, H. & Virtanen, T. Persuasion across genres. Emerging perspectives. In: Halmari, H. & Virtanen, T. (eds.). *Persuasion across genres: a linguistic approach*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2005.
- Hardie, P. *Ovid's poetics of illusion*. Cambridge: University Press, 2002.

- Hardy, H. G. On Ovid *Am.* II 19 and III 4. In: *Classical Philology*, vol. 18, n. 3, 1923, pp. 263-264.
- Harrisson, S. Ovid and genre: evolutions of an elegist. In: Hardie, P. (ed.). *The Cambridge companion to Ovid*. Cambridge: University Press, 2002, pp. 79-94.
- Hendersohn, J. Wrapping up the case: reading Ovid, *Amores* II 7 and 8. Part I. In: *Materiali e discussioni*, vol. 27, 1991, pp. 37-8.
- Herescu, N. I. (ed.). *Ovidiana. Recherches sur Ovide. Publiées a l'occasion du bimilenaire de la naissance du poète*. Paris: Les Belles Lettres, 1958, vol. I et II.
- Higham, T. F. Ovid and rhetoric. In: N. I. Herescu (ed.). *Ovidiana*, vol. I. Paris: Les Belles Lettres, 1958, pp. 32-48.
- Hinds, S. *Allusion and intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Hofstaedter, J. R. *The structure of Ovid's Amores*, book I. Diss. Ohio University, Columbus, 1972.
- Holleman, A. W. J. Notes on Ovid *Amores* 1. 3, Horace *Carm.* 1. 14, and Propertius 2. 26. In: *Classical Philology*, vol. 65, n. 3, 1970, pp. 177-180.
- Holzberg, N. *Ovid. The poet and his work*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2002.
- \_\_\_\_\_. Un'esperienza imbarazzante e le sue conseguenze: Tib. I 5, 39-44; Ov. *Am.* III 7 e *Priapeum* 83 Büch, 2007, pp. 157-175.
- Hooper, R. W. In Defence of Catullus' Dirty Sparrow. In: *Greece & Rome*. Second series, vol. 32, n. 2, 1985, pp. 162-178.
- Houghton, L. B. T. Ovid's dead parrot sketch: *Amores* II 6. In: *Mnemosyne*, fourth series, vol. 53, n. 6, 2000, pp. 718-720.
- Hunter, R. Bulls and Boxers in Apollonius and Vergil. In: *Classical Quarterly*, vol. 39, 1989, pp. 557-61.
- \_\_\_\_\_. *The shadow of Callimachus. Studies in the reception of hellenistic poetry at Rome*. Cambridge: University Press, 2006.
- Huntingford, N. P. C. Ovid 'Amores' 1.5. In: *Acta classica*, vol. 24, 1981, pp. 107-118.
- Jakobson, R. Linguística e poética. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- James, S. L. The economics of Roman elegy: voluntary poverty, the *recusatio* and the greedy girl. In: *American journal of philology*, vol. 122, 2001, pp. 223-53.
- Julhe, J. C. *La critique littéraire chez Catulle et les élégiaques augustéens*. Paris: Éditions Peeters, 2004.
- Keith, A. M. *Corpus eroticorum*: elegiac poetics and elegiac *puellae* in Ovid's *Amores*. In: *The classical world*, vol. 88, n. 1, 1994, pp. 27-40.
- \_\_\_\_\_. *Amores* I 1: Propertius and the ovidian programme. In: Deroux, C. (ed.). *Studies in Latin literature and roman history*, vol. VI. Bruxelles: Latomus, 1992, pp. 327-344.
- \_\_\_\_\_. On the *somnium* attributed to Ovid. In: *Agon*, vol. 3, 1969, pp. 1-14.
- \_\_\_\_\_. Slender verse: Roman elegy and ancient rhetorical theory. In: *Mnemosyne*, Fourth series, vol. 52, no. 1, 1999, pp. 41-62.
- Kennedy, D. F. *The arts of Love. Five studies in the discourse of Roman love elegy*. Cambridge: University Press, 1993.
- Kennedy, G. *The art of rhetoric in the Roman world*. Princeton: University Press, 1972.
- Kenney, E. J. The *Metamorphoses*: a poet's poem. In: Knox (ed.). *A companion to Ovid*. Oxford: Blackwell, 1999, 140-53.

- King, J. K. Propertius' Programmatic Poetry and the Unity of the "Monobiblos". In: *The classical journal*, vol. 71, n. 2, 1976, pp. 108-124.
- Knorr, O. A metaphorical love-triangle. In: *Transaction of the American philological association*, vol. 136, 2006, pp. 149-169.
- Knox, P. E. (ed.). *Oxford readings in Classical studies*. Oxford: Oxford University Press, 2006 (Part I, cap. 4, pp. 86-99: Ovidian allusions and the vocabulary of memory; Part II, cap 8-11, pp. 169-264; Part III, cap. 12, pp. 12, pp. 265-73).
- Konstan, D. *Sexual symmetry: love in the ancient novel and related genres*. Princeton and New Jersey: Princeton University Press, 1994.
- Korzeiewski, D. Ovids Elegisches Proömium. In: *Hermes*, vol. 92, no. 2, 1964, pp. 182-213.
- Kratins, O. The pretended witch: a reading of Ovid's *Amores* I 8. In: *Philological quarterly*, vol. 42, no. 2, 1963, pp.151-158.
- Krokowski, G. De poeta elegiaco urbis amatore. In: *Eos*, vol. 43, 1948/9, pp. 167-85.
- La Penna, A. Ille ego qui quondam. In: *Studi Italiani di Filologia Classica*, vol. 3, 1985, pp. 76-87.
- \_\_\_\_\_. *L'integrazione difficile: un profilo di Propertio*. Torino: Einaudi, 1997.
- Labate, M. Effetti di reale: linguaggio mimico-satirico nell'elegia erotica ovidiana. In: Landolfi, L. et Chinnici, V. (ed.). *Teneri properentur amores. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana: gli Amores*. Bologna: Pàtron Editore, 2007, pp. 13-28.
- \_\_\_\_\_. *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*. Pisa: Giardini, 1984.
- \_\_\_\_\_. La memoria impertinente e altra intertestualità ovidiana. In: Gallo, I. et Nicastrì, L. (ed.). *Cultura, poesia, ideologia nell'opera di Ovidio*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1991, pp. 41-59.
- Landolfi, L. e Chinnici, V. (ed.). *Teneri properentur amores: riflessioni sull'intertestualità ovidiana: gli Amores*. Bologna: Pàtron Editore, 2007.
- Lateiner, D. Mimetic Syntax: Metaphor from Word Order, Especially in Ovid. In: *The American Journal of Philology*, vol. 111, n. 2, 1990, pp. 204-237.
- \_\_\_\_\_. Ovid's homage to Callimachus and Alexandrian poetic theory (*Am.* II 19). In: *Hermes*, vol. 106, 1978, pp. 188-96.
- Lausberg, H. *Elementi di retorica*. Milano: Il mulino, 2002.
- Lausberg, M. Iuppiter in manibus (Ov., *Am.* II 1, 15). In: *Museum Helveticus*, vol. 30, 1973, pp. 122-5.
- Lavagnini, B. La cronologia degli *Amores* e un luogo dell'*Ars amatoria*. In: *Athenaeum*, vol. 9, 1921, p.94-102.
- Lee, A. G. Tenerorum lusor amorum. In: J. P. Sullivan (ed.) *Critical essays on Roman literature. Elegy and lyric*. London: Routledge and Kegan Paul, 1969, pp. 149-79.
- \_\_\_\_\_. *Ovid's Amores*. New York: St. Martins, 2000.
- Lenz, F. W. Junofest (Ovid, *Amores* III, 13). Eine Studie zu Ovids elegischer Erzählungskunst. In: *Fabula*, vol. 1, n. 3, 1958, p. 255.
- \_\_\_\_\_. Ovidio: *Amores* II 2 e 3. Una sola poesia? In: *Maia*, vol. 17, 1965, pp. 119-24.
- Lieberg, G. I motivi principali dell'elegia augustea. In: *Prometheus*, vol. 22, 1996, pp. 115-130.
- Lilja, S. *The Roman elegists' attitude to women*. New York and London: Garland, 1978.
- Lopes, C. G. *Confluência genérica na Elegia Erótica de Ovidio ou a Elegia Erótica em elevação*. Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de São Paulo, 2010.

- Luck, G. *Latin love elegy*. London: Methuen, 1969.
- Lyne, R.O.A.M. *Seruitium amoris*. In: *The Classical Quarterly*, n. s., vol. 29, n. 1, 1979, pp. 117-130.
- Maleuvre, J. *Jeux de masques dans l'élégie latine*. Louvain: Peeters, 1998.
- Maltby, R. *A lexicon of ancient Latin etymologies*. Leeds: Francis Cairns, 1991.
- Mariscal, G., L. Recepción de Ovidio amorio en la Antigüedad tardía. In: J.L. Arcaz, J. L., Mariscal, J. L. Ramírez de Verger, A. (eds.), *La obra amoriosa de Ovidio. Aspectos textuales, interpretación literaria y pervivencia*, Madrid: Ediciones Clásicas, 1996.
- Martin, C. *Catullus*. New Haven and London: Yale University Press, 1992.
- Martins, P. *Elegia romana: construção e efeito*. São Paulo: Humanitas, 2009.
- Martyn, J. R. C. Naso, *desultor amoris* (*Amores* I – III). IN: AAVV. *Aufstieg und Niedergang römischen Welt*, II 31.4. Berlin & New York: de Gruyter, 1981, pp. 2437-59.
- Mathieu-Castellani, G. La notion de genre. In: Demerson, G (ed.). *La notion de genre a la Renaissance*. Genève: Slatkine, 1984, pp. 17-34.
- Mazzini, I. Il folle d'amore. In: AAVV. *Il poeta elegiaco e Il viaggio d'amore*. Puglia: Edipuglia, 1990, pp. 39-83.
- Mazzini, I. Il folle da amore. in: A.A.V.V. *Il poeta elegiaco e il viaggio d'amore*. Bari: Edipuglia, 1990, pp. 39-83 e, em especial, 60-2.
- Mazzoli, G. Tragedia vs. Elegia: genesi e rifrazioni di una "scena" metapoetica ovidiana. In: Schubert, W. (org.). *Ovid. Werk und Wirkung*. Frankfurt: Pelang, 1999, pp. 137-151.
- McKeown, J. C. Augustan elegy and mime. In: *PCPS*, vol. 25, 1979, pp. 71-84.
- \_\_\_\_\_. *Militat omnis amans*. In: *The classical journal*, vol. 90, n. 3, 1995, pp. 295-304.
- Merriam, C. U. *Love and propaganda. Augustan Venus and the Latin love elegists*. Bruxelles: Latomus Collection, 2006.
- Michel, A. L'élégie romaine: rhétorique et poétique. In: *Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*. Frankfurt, 1999, pp. 21-34.
- Miller, J. F. Reading Cupid's triumph. In: *The classical journal*, vol. 90, n. 3, 1995, pp. 287-94.
- \_\_\_\_\_. Lucretians moments in Ovidian elegy. In: *The classical journal*, vol. 92, n. 4, 1997, pp. 384-98.
- Miller, P. A. *The Latin love elegy and the emergence of the real*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002.
- Mills, S. Ovid's Donkey Act. In: *The classical journal*, vol. 73, n. 4, 1978, pp. 303-306.
- Miralles & Pòrtulas (*Archilocus and the iambic poetry*. Roma: Edizioni dell'ateneo, 1983.
- Montero, S. *Deuses e Adivinhas. Mulher e adivinhação na Roma Antiga*. São Paulo: Musa, 1999.
- Montuschi, C. *Il tempo in Ovidio. Funzioni, meccanismi, strutture*. Firenze: Leo S. Olschki, 2005.
- Moretti, G. La minigonna di Cipasside. Ovidio *Amores* II 7 e 8. In: *Maia*, vol. 1, n°. 52, 2000, pp. 35-8.
- Morgan, K. *Ovid's art of imitation. Propertius in the Amores*. Leiden: Brill, 1977.
- Murgatroyd, P. Militia amoris and the Roman elegists. In: *Latomus*, vol. 34, 1975, 59-79.
- \_\_\_\_\_. *Seruitium amoris* and the Roman elegists. In: *Latomus*, vol. 40, 1981, pp. 589-606.
- \_\_\_\_\_. The sea of love. In: *The classical quarterly*, New series, vol. 45, no. 1, 1995, pp. 9-25.
- Myerowitz, M. *Ovid's game of love*. Detroit: Wayne State University Press, 1985.

- Myers, K. S. The poet and the procuress: the *lena* in Latin love elegy In: *The journal of Roman studies*, vol. 86, 1996, pp. 1-21.
- Mynors, R. B. (ed.) *Virgil: Georgics*. Oxford: University Press, 1990, pp. 215-41.
- Nason, P. O. *Obra amatoria I: Amores*. Tradução e notas de Francisco Socas. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1991.
- Navarro, A. Amada codiciosa y edad de oro en los elegiacos latinos. in: *Habis*, vol. 22, 1991, pp. 207-221.
- Newman J. K. *The concept of vates in Augustan poetry*. Bruxelles: Latomus, 1967, pp. 100-114.
- \_\_\_\_\_. Text vs. author. In: *The classical journal*, vol. 84, n. 3, 1989, pp. 232-8.
- Nicastri, L. et Gallo, I. (ed.). *Aetates Ovidianae: lettori di Ovidio dall'antichità al Rinascimento*. Napoli: Edizione scientifiche italiane, 1995.
- Novak & Neri (orgs). *Poesia lirica latina*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- O'neil, K. Ovid and Propertius: reflexive annotation in *Amores* 1.8. In: *Mnemosyne*, fourth series, vol. 52, no. 3, 1999, pp. 286-307.
- Oliva Neto, J. A. *O livro de Catulo*. São Paulo: Edusp, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Falo no jardim. Priapéia grega, priapéia latina*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- Olstein, K. *A motif analysis of Ovid's Amores*. Ph.D. diss., Columbia University, 1973, pp. 196-210.
- Olstein, K. *Amores* I 3 and duplicity as a way of love. In: *Transactions of the American philological association*, vol. 105, 1975, pp. 241- 257.
- \_\_\_\_\_. *Amores* I 9 and the structure of the book I. In: Deroux, C. (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History*, vol. II, Brussels: Collection Latomus, 1980, pp. 278-285.
- Otis, B. Ovid and the augustans. In: *Transactions and proceedings of the American philological association*, vol. 69, 1938, pp. 188-229.
- \_\_\_\_\_. *Ovid as an epic poet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.
- Ovid. *Amores II*. Edited with translation and commentary by Joan Booth. Warminster: Aris & Phillips Ltd, 1991.
- Ovidio. *Amori*. A cura di Luca Canali, Milano: Mondadori, 1983.
- Ovidio. *Tristezze*. Introduzione, traduzione e note di Francesca Lechi. Milano: Rizzoli, 1993.
- Owen, S. G. Ovid's use of the simile. In: *The classical review*, vol. 45, no. 3, 1931, pp. 97-106.
- Parca, M. Tardus Amor and tardus Apollo in Propertius' Monobiblos. In: *Latomus*, vol. 41, 1982, pp. 584-8.
- Parker, D. The ovidian coda. In: *Arion*, vol. 8, n. 1, 1969, pp. 80-97.
- Pavlock, B. *Eros, imitation and the epic tradition*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Pemberton, R. E. K. Literary criticism in Ovid. In: *The classical journal*, vol. 26, n. 7, 1931, pp. 525-534.
- Pepe, L. Um motivo novellistico negli *Amores* di Ovidio. In: *Studi classici in onore di Q. Cataudella*, vol. III. Catania, 1972, pp. 339-43.
- Percopo, E. *La poesia giocosa*. Milano: Vallardi, S/D.
- Perelman, C. & Olbrechts-Tyteca, L. *Tratado da Argumentação: a Nova Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- Perkins, C. A. Love's arrows lost: tibullan parody in *Amores* III 9. In: *The Classical world*, vol. 86, n. 6, 1993, pp. 459-466.
- \_\_\_\_\_. Protest and paradox: Ovid's *Amores* III 11. In: *The Classical World*, vol. 95, n. 2, 2002, pp. 117-125.

- Perrelli, R. Ovidio e la “musealizzazione” dell’elegia. In: Landolfi, L. e Chinnici, V. *Teneri properentur amores: riflessioni sull’intertestualità ovidiana – gli Amores*. Bologna: Pàtron Editore, 2007, pp. 85-106.
- Perry, E. Rhetoric, literary criticism and the Roman aesthetics of artistic imitation. In: *Memoirs of the American Academy in Rome*, Supplementary volumes, vol. 1: The ancient art of emulation: studies in artistic originality and tradition from the present to classical antiquity, 2002, pp. 153-171.
- Perutelli, A. *La poesia epica latina. Dalle origini all’età dei Flavi*. Roma: Carocci editore, 2000.
- Petrone, G. & Massimo, M.(ed.) *I luoghi comuni della commedia antica*. Palermo: Flaccovio, 2007.
- Pianezzola, E. Ovidio. *Modelli retorici e forma narrativa*. Bologna: Pàtron Editore, 1999.
- Pichon, R. *Index verborum amatoriorum*. Hildesheim, Zürich & New York: Georg Olms Verlag, 1991.
- Pinotti, P. *L’elegia latina. Storia di una forma poetica*. Roma: Carocci, 2002.
- Pociña, A. Caracterización de los géneros teatrales por los latinos. In: *Emerita*, vol. 42, 1974, p. 413-5.
- Pound, E. *Literary essays of Ezra Pound*. T. S. Eliot editor. London: New Directions, 1960.
- Prata, P. *O caráter intertextual dos Tristes de Ovidio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos*. Tese de doutorado defendida no Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas: Unicamp, 2007.
- Preston, K. *Studies in the diction of the sermo amatorius in Roman comedy*. Chicago: Kessinger Publishing, 1916.
- Quesnay, I. M. M. The *Amores*. In: *Ovid*. J. W. Binns (ed.). Boston and London: Kegan Paul and Routledge, 1973, pp. 12 e ss.
- Quinn, K. F. Ovid the poseur (*Am.* II 11). In: *Latin explorations*. London: Routledge, 1963, pp. 266-73.
- Rackham, H. *Nugae elegiacae* (*Am.* III 6, 39 e ss.). In: *The classical review*, vol. 44, 1930, pp. 225-6.
- Raimondi, E. *Poesia come retorica*. Firenze: L. S. Olschki, 1980.
- Rebert, H. F. Obdura. A dramatic monologue. In: *The Classical Journal*, vol. 26, n. 4, 1931, pp. 287-292.
- Rich, A. *Dictionary of Roman and Greek antiquities*. Whitefish: Kessinger Publishing, 2007.
- Rosenmeyer, T. G. Elegiac and elegos. In: *California Studies in Classical Antiquity*, vol. 1, 1968, pp. 217-31.
- Ross Jr., D. O. *Backgrounds to augustan poetry: Gallus, elegy and Rome*. Massachusetts: Havard University Press, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Gallus, Elegy and Rome*. Cambridge, London & New York: Cambridge University Press, 1975.
- Ross, D. O. *Style and tradition in Catullus*. Cambridge: University Press, 1969.
- Russell, D. A. Rhetoric and Criticism. In: *Greece and Rome*. Second series, vol. 14, n. 2, 1967, pp. 130-44.
- Rutherford, R. *Classical literature. A concise history*. London: Blackwell, 2005.
- Sabot, A. *Ovide, poète de l’amour dans ses oeuvres de jeunesse*. Paris: Ophrys, 1976.
- Salvatore, A. Virgilio e Ovidio elegiaco. In: A.A.V.V. *Virgilio e gli augustei*. Napoli: Giannini, 1990, pp. 177-202.

- Sambrook, J. (ed.). *Liberty, the castle of indolence and other poems*. Oxford: Clarendon Press, 1986.
- Santirocco, M. S. Horace and Augustan ideology. In: *Arethusa*, vol. 28, 1995, pp. 225-43.
- \_\_\_\_\_. Metamorphosis in Ovid's *Amores*. In: *Classical bulletin*, vol. 45, n.6, 1969, pp. 83-102.
- Schaffer, J. Literary genres and textual genericity. in: R. Cohen (ed.). *The future of literary theory*. London: Routledge, pp. 167-87, 1989.
- Schiesaro, A. Ovid and the professional discourses of scholarship, religion and rhetoric. In: Hardie, P. (ed.). *The Cambridge companion to Ovid*. Cambridge: University Press, 2002, pp. 62-75.
- Scivoletto, N. Motivi epigrammatici in un' elegia ovidiana (*Am.* I 14). In: *Studi Classici in onore di Q. Cataudella*, vol. III, Catania, 1972, pp. 355-61.
- \_\_\_\_\_. *Musa iocosa. Studio sulla poesia giovanile di Ovidio*. Roma: Elia, 1976.
- Sedgwick, W. B. Catullus' elegiacs. In: *Mnemosyne*, Fourth series, vol. 3, fasc. 1, 1950, pp. 64-69.
- Seneca, il Vecchio. *Controversie*, libro II. Estratti libri III-VI. Introduzione, traduzione e note di Zanon dal Bo. Bolgna: Nicola Zanichelli, 1990.
- Seneca, The Elder. *Suasoriae*. Introduction, translation and notes by William A. Edward. London: Bristol Classical Press, 1996.
- Sharrock. A. Ovid and the discourses of love: the amatory work. In: Hardie, P. (ed.). *The Cambridge companion to Ovid*. Cambridge: University Press, 2002, pp. 150-62.
- Singer, I. Love in Ovid and Lucretius. In: *The Hudson review*, vol. 18, n. 4, 1965/6, pp. 537-559.
- Silva, M, R. *O Trágico nas Heroides de Ovídio*. Tese de doutorado defendida na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- Sisti, F. *Amori e peripezie: la commedia nuova*. Firenze: Sansoni, 1973.
- Smith, R. A. *Poetic allusion and poetic embrace in Ovid and Virgil*. Ann Arbor: Michigan University Press, 1997.
- Sochatoff, A. F. Basic rhetorical theories of the Elder Seneca. In: *The classical journal*, vol. 34, n. 6, 1939, pp. 345-354.
- Spentzou, E. e Fowler, D. (eds.). Cultivating the Muse. Struggles for power and inspirations. in: *Classical literature*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Spies, A. *Militat omnis amans. Ein Beitrag zur Bildersprache der antiken Erotik*. Tübingen: Laupp, 1978.
- Stanford, W. B. *Greek tragedy and the emotions. An introductory study*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983.
- Stapleton, M. L. Non sum desultor amoris: the *Amores* and personae. In: *Harmful eloquence. Ovid's Amores from Antiquity to Shakespeare*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996, pp. 1-37.
- \_\_\_\_\_. *Ovid's Amores from antiquity to Shakespeare*. Ann Arbor: Michigan University Press, 1999.
- Stirrup, B. E. Structure and separation: a comparative analysis of Ovid, *Amores* II 11 and II 16. In: *Eranos*, vol. 74, 1976, pp. 32-52.
- Stroh, W. *Die römische Liebeslegie als werbende Dichtung*. Amsterdam: Hakkert, 1971.
- \_\_\_\_\_. Rhetorik und Erotik. Eine Studie zu Ovids liebesdidaktischen Gedichten. In: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft*, vol. 5, 1979, pp. 117-32.

- Sturtevant, E. H. Accent and ictus in the Latin elegiac distich. In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 55, 1924, pp. 73-89.
- Sullivan, J. P. Two problems in Roman love elegy. In: *Transactions and proceedings of the American philological association*, vol. 92, 1961, pp. 522-536.
- Suter, A. Ovid, from image to narrative in *Amores* I 8 e III 6. In: *The classical world*, vol. 83, n. 1, 1989, pp. 15-20.
- Tarrant, R. Ovid and the failure of the rhetoric. In: *Ethics and Rhetoric. Classical essays for Donald Russell on his Seventy-fifth birthday*. Innes, Hine and Pelling (eds). Oxford: Clarendon Press, 1995, pp. 63-74.
- Taylor, J. H. *Amores* III 9: a farewell to elegy. In: *Latomus*, vol. 29, 1970, pp. 473-77.
- Tedeschi, A. Così non può continuare. Ovvero la separazione. In: AAVV. *Il poeta elegiaco e il viaggio d'amore. Dall'innamoramento alla crisi*. Bari: Edipuglia, 1990, pp. 157-205.
- Thomas, E. Variations on a military theme in Ovid's *Amores*. In: *Greece and Rome*, vol. 11, 1964, pp. 151-65.
- \_\_\_\_\_. A comparative analysis of Ovid, *Amores* II 6 and III 9. In: *Latomus*, vol. 24, 1965, pp. 599-609.
- Thomas, R. F. Ovid's attempt at tragedy (*Am.* III 1, 63-4). In: *American journal of philology*, vol. 99, 1978, pp. 447-50.
- Todini, U. Ovidio 'lascivo' in Quintiliano. In: Nicastro e Gallo. *Aetates ovidianae*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995, pp. 77-119.
- Todorov, T. *Poética*. Lisboa: Teorema, 1993.
- Tracy, V. A. Dramatic elements in Ovid's *Amores*. In: *Latomus*, vol. 36, 1977, pp. 496-500.
- \_\_\_\_\_. Ovid and Corinna. *Échos du monde classique*, vol. 21, 1977, 86-91.
- Tremoli, P. *Influssi retorici ed ispirazione poetica negli Amores di Ovidio*. Trieste: Pubblicazione della facoltà di Lettere, 1955.
- Tronchet, G. La nuit obscure des *Amours*: La tradition épique et sa traduction élégiaque. In: Deremetz, A. et Fabre-Serris, J. (ed.). *Élégie et épopée dans la poésie ovidienne (Heroides et Amours)*. En hommage à Simone Viarre. Paris: Université Charles de Gaulle, 1992, pp. 85-126.
- Valéry, P. De l'enseignement de la poétique au Collège de France", in: *Variétés V*. Paris: Gallimard, 1945.
- Vasconcellos, P. S. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas, 2001.
- Verger, R. La puella sapiens en Ovidio, *Amores* II 4, 45-6. In: *Emerita*, vol. 69, n. 1, 2001, pp. 1-5.
- Veyne, P. *A elegia erótica romana. O amor, a poesia e o ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. O império romano. In: Ariès e Duby (eds). *História da vida privada*, vol. I. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- Viarre, S. Les genres littéraires dans l'Antiquité. In: Demerson, G (ed.). *La notion de genre a la Renaissance*. Genève: Slatkine, 1984.
- Viëktor, K. L'histoire des genres litteraires. in: G. Genette & T. Todorov (eds.). *Théorie des genres*. Paris: Editions du Seuil, pp. 9-35.
- Viparelli, V. *Tra strategie retoriche e generi letterari: dieci studi di letteratura latina*. Napoli: Liguori, 2003.
- Volkman, R. *Die Rhetorik der Griechen und Römer*. Leipzig: Teubner, 1885.
- Walker, J. *Rhetoric and poetics in antiquity*. New York: Oxford University Press, 2000.

- Watson, P. Erotion: puella delicata? In: *The classical quarterly*, new series, vol. 42, n. 1, 1992, pp. 253-268.
- \_\_\_\_\_. Ovid *Amores* II 7 e 8: the disingenuous defence. In: *Wiener Studien*, vol. 116, 1983, pp. 91-103.
- Watts, W. J. Ovid, the law and Roman society on abortion. In: *Acta classica*, vol. 16, 1973, pp. 89-102.
- Webb, R. Poetry and Rhetoric, in: *Handbook of classical rhetoric in the Hellenistic period*. Edited by Porter, S. E. Brill: Leiden-New York-Koln, 1997.
- Wilkins, E. G. A classification of the similes of Ovid. In: *The Classical Weekly*, vol. 25, 1932, pp. 73-8 and 81-86.
- Wilkinson, L. P. Greek influence on the poetry of Ovid. In: *Entretiens sur l'antiquité classique*, vol. II: l'influence grecque sur la poésie latine de Catulle a Ovide. Genève: Foundation Hardt Publications, 1956, pp. 223-45.
- \_\_\_\_\_. *Ovid recalled*. London: Duckworth, 2007.
- Williams, F. The hands of death: Ovid *Amores* 3. 9, 20. In: *American Journal of Philology*, vol. 124, 2003, pp. 225-234.
- Williams, G. *Tradition and originality in Roman poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- Wimmel, W. *Kallimachos in Rom*. Wiesbaden: Steiner, 1960.
- Wisse, J. *Ethos and pathos from Aristotle to Cicero*. Amsterdam: Hakkert, 1989.
- Wlosok, A. Amor and Cupid. In: *Harvard studies in classical philology*, vol. 79, 1975, pp. 165 e ss.
- Wyke, M. Reading female flesh: *Amores* III 1. In: Knox, P. (ed.). *Oxford readings in classical studies. Ovid*. Oxford: University Press, 2006, pp. 169-204.
- \_\_\_\_\_. Written women: Propertius' scripta puella. In: *The journal of Roman studies*, vol. 77, 1987, pp. 47-61.
- Yardley, J. C. Ovid's other "propempticon". In: *Hermes*, vol. 107, no. 2, 1979, pp. 183-188.
- \_\_\_\_\_. Propertius IV 5, Ovid's *Amores* I 6 and Roman comedy. In: *PCPS*, vol. 33, 1987, pp. 179-89.
- \_\_\_\_\_. Sick-visiting in Roman elegy. In: *Phoenix*, vol. 27, no. 3, 1973, pp. 283-288.
- Zatti, S. *Il modo epico*. Roma: GLF Laterza, 2000.