UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

GUILHERME HORST DUQUE

TEATRO, DISCURSO AMOROSO E SEDUÇÃO EM PLAUTO E OVÍDIO

CAMPINAS
2019

GUILHERME HORST DUQUE

TEATRO, DISCURSO AMOROSO E SEDUÇÃO EM PLAUTO E OVÍDIO

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Doutor em Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso

Este exemplar corresponde à versão
final da Tese defendida pelo aluno
Guilherme Horst Duque e orientada
pela Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso.

CAMPINAS
2019

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Dionary Crispim de Araújo - CRB 8/7171

D929t

Duque, Guilherme Horst, 1990-
Teatro, discurso amoroso e sedução em Plauto e Ovídio / Guilherme Horst Duque. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Isabella Tardin Cardoso.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Ovídio. 2. Plauto. 3. Elegias. 4. Comédia. I. Cardoso, Isabella Tardin. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Theater, amorous discourse and seduction in Plautus and Ovid
Palavras-chave em inglês:
Ovid
Plautus
Elegiac poetry
Comedy
Área de concentração: Linguística
Titulação: Doutor em Linguística
Banca examinadora:
Isabella Tardin Cardoso [Orientador]
João Angelo Oliva Neto
Paulo Sérgio de Vasconcellos
Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho
Rodrigo Tadeu Gonçalves
Data de defesa: 18-06-2019
Programa de Pós-Graduação: Linguística

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0000-0002-1846-1070
- Currículo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/2026694575135131

BANCA EXAMINADORA:

Isabella Tardin Cardoso

João Angelo Oliva Neto

Paulo Sérgio de Vasconcellos

Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho

Rodrigo Tadeu Gonçalves

IEL/UNICAMP
2019

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

Si linguam clauso tenes in ore,
fructus proicies amoris omnes:
uerbosa gaudet Venus loquella.
Vel si uis, licet obseres palatum.
Dum nostri sis particeps amoris.
(*Catullus* 55, 28-32)

Se na boca fechada tens a língua,
todos os frutos perderás do amor.
Vênus se alegra com verbosa fala.
Mas se preferes, cala tua lábia,
enquanto és cúmplice de meu amor
(Trad. João Angelo Oliva Neto)

Uxori cultissimae. Maxima sub caelo socia.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, a quem agradeço pela concessão da bolsa de doutorado que me permitiu a dedicação exclusiva a este projeto nos últimos quatro anos, bem como pela bolsa de doutorado sanduíche na Universidade de Macquarie, na Austrália. Agradeço também à minha orientadora, Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso, que acompanhou de perto este projeto me instigando, questionando, e me fazendo perseguir constantemente o novo e a duvidar do óbvio.

Agradeço ao DAAD (*Deutscher akademischer Austauschdienst*), que em 2016 me concedeu uma bolsa de estudos para estudar e aprofundar meu conhecimento da língua alemã na Albert-Ludwigs Universität Freiburg. Tal visita à Alemanha foi fundamental para a segunda, apoiada pelo banco Santander. Agradeço ao Prof. Dr. Jürgen Paul Schwindt pela acolhida na universidade de Heidelberg, onde tive a oportunidade de acompanhar por três meses as atividades do Seminário de Filologia Clássica, tendo acesso livre à biblioteca e demais recursos da universidade.

Agradeço ao Prof. Dr. Alexandre Hasegawa e ao Prof. Dr. João Angelo Oliva Neto, com quem pude discutir alguns pontos de minha pesquisa durante os seminários sobre a elegia erótica romana no 2º Ciclo de Seminários do Verve e do Lattim na Universidade de São Paulo, em que falei sobre elementos cômicos nos *Amores* de Ovídio.

Também ao Prof. João Angelo, em conjunto com o Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos, agradeço pelas críticas e sugestões feitas durante a qualificação da tese, que me ajudaram grandemente em redefinir prioridades e percursos de interpretação.

Agradeço cordialmente o acolhimento que recebi das universidades de Monash e Macquarie na Austrália, em especial à Profa. Eva Anagnostou-Laoutides (Macquarie), que tão gentilmente me recebeu em Sydney e cujas sugestões, críticas e comentários foram fundamentais para o aprofundamento de questões de extrema relevância ao projeto. Agradeço também aos professores Dra. Carolyn James (Monash), Dr. Adam Clulow (Monash) e Dr. Constant Mews (Monash) pela recepção, pela disposição em discutir questões da minha pesquisa e pelos conselhos profissionais.

Agradeço aos membros da banca por terem aceitado o convite a participar deste processo de avaliação.

Agradeço aos meus pais, Valéria e Ulisses, e à minha família pelo suporte durante todo o percurso deste estudo. Aos meus amigos de longe e de perto, dentre eles, Beethoven, Marihá,

Nelson, Gabriel, Hervan, Rafael, Francisco, Carol, Thiago e Aline, que me ajudaram tanto com leituras, discussões, recomendações, cafés, caronas e bons momentos que fazem a vida valer a pena.

Agradeço sobretudo à minha esposa, Jessica, pelo zelo assíduo, pelo amor perene, pelos debates motivadores, pelas abordagens alternativas, e por ter sido meu alicerce emocional durante a confecção desta tese.

RESUMO

As relações existentes entre a elegia erótica romana e a comédia nova grega e romana são um tópico recorrente em estudos que abordam a história do gênero elegíaco em Roma. Embora não haja ainda unanimidade entre os críticos sobre as raízes das semelhanças entre tais poéticas, trabalhos de gerações de especialistas – e.g. Leo (1900), Kistrup (1963), Yardley (1984) e Hanses (2015) – mostram que as coincidências de personagens, situações e modos de expressão entre os dois gêneros são muitas para se duvidar de que exista algum tipo de ligação entre eles. Partindo de um ângulo diverso, mais próximo aos trabalhos de Davis (1977; 1979a), que exploram a relação mais abrangente entre teatro e elegia apontando elementos dramáticos nas obras de Propércio e Ovídio, o presente estudo busca retomar as comparações entre a comédia nova e a elegia a partir da *Ars Amatoria* ovidiana e a peça plautina *Mercator*. Procurarei examinar os modos como as obras referidas reutilizam motivos e *tópoi* da poesia amatória grega e romana e os reapresentam de uma forma específica – que, embora semelhantes, são fundamentalmente diferentes em vários aspectos. Demonstrarei que a audiência/leitorado, em ambos os casos, é convidada a reexaminar a poesia erótica a que está familiarizada sob uma nova perspectiva, questionando, por um lado, o valor de expressões de sentimentos amorosos, e, por outro, as intenções implícitas de tais expressões. Semelhantemente a Plauto, Ovídio tinha à sua disposição um rico repertório poético com que dialogar, imitar, e superar; e, assim como o comediógrafo, seu tratamento cínico da matéria erótica na *Ars Amatoria* resulta em um alto teor metapoético identificado em seu texto. Apontando este traço em comum entre a poesia ovidiana e a plautina, busco trazer a lume novamente as relações entre elegia e comédia e contribuir para o avanço das discussões sobre o tema.

Palavras-chave: Elegia erótica; comédia; Ovídio; *Ars amatoria*; Plauto; *Mercator*.

ABSTRACT

The link between Latin love elegy and Greek and Roman new comedy is a recurrent topic in studies concerning the history of the elegiac poetry in Rome. Despite attempts to explain the reasons behind the similarities found in the two genres, there is no consensus in the scholarship as to why this link exists. That said, generations of scholars – see, for example Leo (1900), Kistrup (1963), Yardley (1984) and Hanses (2015) – have all brought to light a variety of common characters, situations and expressions shared between the two genres that points to a conclusive connection between Roman love elegy and new comedy. This thesis uses a different approach, closer to the one adopted by the works of John Davis (1977; 1979a) – which attempts to shed light on dramatic devices in the poems of Propertius and Ovid, to compare comedy and elegy using Ovid's *Ars Armatoria* and Plautus's *Mercator.* I will examine the use of amatory motives from Greek and Roman erotic poetry traditions in these two texts to argue that they convey specific views of the lovers discourse – which, although similar, are fundamentally different in many respects. My goal is to demonstrate that in both scenarios the audience/readership is invited to re-examine familiar literary expressions of love while adopting a new perspective: questioning, on the one hand, the true value of such expressions, and, on the other, its implicit intentions. Similar to Plautus, Ovid had, during his lifetime, a vast poetic repertoire with which to emulate, dialogue, and overcome; and, like the playwright, his cynical treatment of the erotic subject matter results in a highly metapoetic tone. By revisiting such a highly debated topic, I hope to cast a new light on the subject and enrich the existing scholarship through an alternative analytical framework.

Keywords: Latin love elegy; new comedy; Ovid; *Ars Amatoria*; Plautus; *Mercator*.

LISTA DE ABREVIATURAS

As abreviações dos dicionários utilizados foram feitas conforme a base de dados *L'année philologique*.

OLD:
GLARE, P. G. W. (Ed.). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1968.

OCD:
HORNBLOWER, Simon; SPAWFORTH, Antony (Ed.) (1949). *Oxford Classical Dictionary*. 4th Edition, Oxford: Oxford University Press, 2012.

ThLL:
BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHFTEN (Ed.). *Thesaurus linguae latinae*. Leipzig: Teubner, 1900-1999.

Os títulos de obras dos autores latinos citados ao longo do texto foram abreviados conforme consta no *OCD*, à exceção das seguintes obras: *Ars Amatoria*, *Aulularia*, *Persa* e *Truculentus*. Segue abaixo a lista completa das abreviações das obras e traduções dos títulos em português.

Calímaco (*Call.*)

Epigr.	*Epigramas*	*Επιγράμματα*
Hymn III	*Hino a Ártemis*	*Εἰς Ἄρτεμιν*

Caio Valério Catulo (*Catull.*)

Catull.	*Poemas de Catulo*	*Carmina*

Marco Túlio Cícero (*Cic.*)

De Or.	*Do Orador*	*De Oratore*

Quinto Horácio Flaco (*Hor.*)

Carm.	*Odes*	*Carmina*

Públio Ovídio Nasão (*Ov.*)

Am.	*Amores*	*Amores*
Ars	*Arte de Amar*	*Ars Amatoria*
Met.	*Metamorforses*	*Metamorphoses*
Rem.	*Remédios do Amor*	*Remedia Amoris*

Tito Mácio Plauto (*Plaut.*)

Amph.	*Anfitrião*	*Amphitruo*

Asin.	*Comédia do Asno*	*Asinaria*
Aul.	*Aululária*	*Aulularia*
Bacch.	*Báquides*	*Bacchides*
Capt.	*Os Cativos*	*Captivi*
Cas.	*Cásina*	*Casina*
Cist.	*Comédia das Cestas*	*Cistellaria*
Curc.	*O Gorgulho*	*Curculio*
Epid.	*Epídico*	*Epidicus*
Men.	*Menecmos*	*Menaechmi*
Merc.	*O Mercador*	*Mercator*
Mil.	*O Soldado Fanfarrão*	*Miles Gloriosus*
Mostell.	*Comédia do Fantasma*	*Mostellaria*
Per.	*O Persa*	*Persa*
Poen.	*O Pequeno Cartaginês*	*Poenulus*
Pseud.	*Pseudolo*	*Pseudolus*
Rud.	*Comédia da Corda*	*Rudens*
Stich.	*Estico*	*Stichus*
Trin.	*Trinumo*	*Trinummus*
Truc.	*Truculento*	*Truculentus*

Sexto Aulo Propércio (*Prop.*)

Prop.	*Elegias de Propércio*	*Elegiae*

Marco Fábio Quintiliano (*Quint*.)

Inst.	*A Educação do Orador*	*Institutio Oratoria*

Marco Aneu Sêneca (o Velho) (*Sen*.)

Controu.	*Controvérsias*	*Controuersiae*

Lúcio Aneu Sêneca (o Jovem) (*Sen*.)

Ben.	*Dos Benefícios*	*De Beneficiis*

João Estobeu (*Stob*.)

Stob.	*Antologia*	*Ανθολόγιον*

Públio Terêncio Afro (*Ter*.)

Ad.	*Adelfos*	*Adelphoe*
Eun.	*Eunuco*	*Eunuchus*
Hec.	*A Sogra*	*Hecyra*
Phorm.	*Formião*	*Phormio*

Teócrito (*Theoc.*)

Id.	*Idílios*	*Εἰδύλλια*

Virgílio (*Verg*.)

Aen.	*Eneida*	*Aeneis*
Ecl.	*Bucólicas*	*Eclogae*

SUMÁRIO

Introdução 15

I – Elegia e comédia: estado da questão 34

1.1. *De cenis, foribus seruisque*: contatos entre elegia e comédia 36

1.2. Elegia e comédia: questões genealógicas 56

II – O jovem apaixonado na comédia plautina: dispêndio e desonra 69

2.1. Amantes jovens, amantes velhos 73

2.2. O discurso amoroso dos *adulescentes* cômicos: o amor no teatro 95

III – O teatro do amor na *Ars Amatoria* 103

3.1 Sedução e performance no livro 1 *da Ars Amatoria* 108

3.1.1. A espetacularização do amor 110

3.1.2. Teatro e performance na conquista amorosa 116

3.3. O discurso amoroso no teatro do amor 123

IV – Os limites do discurso amoroso: comércio e violência 132

4.1. Transações comerciais nas relações amorosas e o discurso amoroso 132

4.2. A sedução frustrada e a violência sexual na *Ars Amatoria* 142

4.3. *Peccatum primum, at humanum tamen*: violência sexual na comédia 146

V – Conclusão 157

VI – Referências Bibliográficas 163

INTRODUÇÃO

No final da década de 1970, o discurso amoroso foi objeto de um livro do semiólogo e crítico francês Roland Barthes ([1977] 2003),[1] em que o autor busca traçar um perfil estrutural do sujeito apaixonado, propondo, em lugar de uma análise da linguagem, uma elocução.[2] Barthes se coloca no lugar do sujeito apaixonado e dá voz às "figuras" que identifica como características de tal discurso.[3]

Ao expor a "metodologia" por trás de seu trabalho, isto é, de dar voz ao discurso que se busca estruturar ao invés de descrevê-lo, Barthes diz que o que se oferece ao seu leitor é "um lugar de palavra, o lugar de alguém que fala em si mesmo, amorosamente, em face do outro (o objeto amado), que não fala."[4] (2003, p. xvii). O amante, assim entendido, seria um ser *falante*, locutor de uma fala que não é isolada, visto que é proferida na presença de outros, mas solitária, uma vez que não visa a estabelecer um diálogo e sim dar vazão a sentimentos.[5]

Uma premissa semelhante pode ser vista também na elegia erótica romana, gênero de duração brevíssima, já presente em uma parcela da poesia de Catulo, que se consolidou na literatura latina no período augustano (final do séc. I a.C. – início do séc. I d.C.) sobretudo nas mãos de Galo, Tibulo, Propércio e Ovídio – cujos poemas costumam girar em torno da relação amorosa entre os poetas e moças (*puellae*) a quem se dedicavam elegias.[6] Há, com efeito, muitos sinais que identificam o modo como as

---

[1] A obra foi consultada tanto em tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar, publicada em português pela editora Martins Fontes (2003), como também no original em francês (1977). As citações que se farão serão da versão em português, acompanhadas pelo texto na língua original.

[2] Cf. Barthes, 2003, p. xvii; 1977, p. 7.

[3] "Seu discurso [i.e. do amante] existe unicamente por ondas de linguagem, que lhe vêm ao sabor de circunstâncias ínfimas, aleatórias. [...] Podemos chamar esses cacos de discurso de *figuras*. Esta palavra não deve ser entendida no sentido retórico, mas antes no sentido ginástico ou coreográfico; em suma, no sentido grego: 'σχῆμα' não é o 'esquema'; é de um modo bem mais vivo, o gesto do corpo apanhado em ação, e não contemplado em repouso." (BARTHES, 2003, p. xviii) ("Son discours n'existe jamais que par bouffées de langage, qui lui viennent au gré de circonstances infimes, aléatoires. [...] On peut appeler ces bris de discours des figures. Le mot ne doit pas s'ententre au sens rhétorique, mais plutôt au sens gymnastique ou choréographique; bref, au sens grec: σχῆμα, ce n'est pas le 'schéma'; c'est, d'une façon bien plus vivante, le geste du corps saisi en action, et non pas contemplé au repos.")

[4] "Une place de parole: la place de quelqu'un qui parle en lui-même, amoureusement, face à l'autre (l'objet aimé), qui ne parle pas."

[5] Wilberth Salgueiro (2011), por exemplo, em seu estudo do romance *Sueli* (1983), de Reinaldo Santos Neves, explora essa autossatisfação da fala do amante comparando a repetição exaustiva do nome da mulher amada (que Reinaldo faz ecoar em vários trocadilhos ao longo da obra) à onania, enquanto desejo sexual autorrealizado.

[6] Embora com frequência não sejam listados entre os poetas elegíacos, convém lembrar também que poemas atribuídos a Lígdamo (*Tib*. III, 1-6) e Sulpícia (*Tib*. III, 8-18) se encontram inseridos no livro III de Tibulo.

personae construídas pelos poetas são dominadas pelo desejo erótico, sendo um deles a perda do domínio sobre a própria fala, questão recorrente em uma série de elegias programáticas, como a que se lê abaixo (*Am*. I, 1, 1-6):[7]

Arma graui numero uiolentaque bella parabam
edere, materia conueniente modis.
Par erat inferior uersus; risisse Cupido
dicitur atque unum surrupuisse pedem.
"Quis tibi, saeue puer, dedit hoc in carmina iuris? 5
Pieridum uates, non tua, turba sumus."

Armas, em ritmo grave, e a guerra atroz eu ia
cantar: matéria que convém ao metro.
Como o primeiro, era o segundo verso; contam
que, rindo-se, Cupido um pé furtou.
"Quem te deu, tiraninho, poder sobre o canto? 5
Vates somos das Piérides, não teus!

Uma característica apontada por Barbara Boyd (1997) nos *Amores* de Ovídio é que o poeta dá quase tanto destaque à sua própria carreira poética quanto à sua amada.[8] Já de início, no primeiro poema dos *Amores*, Ovídio inaugura sua obra dizendo que se preparava para cantar armas e a guerra violenta (*arma... uiolentaque bella*, *Am*. I, 1, 1), matéria da épica, portanto, mas teve os planos frustrados por Cupido, que, furtando um pé do segundo verso do poema que se iniciava (*Am*. I, 1, 3), transforma-o em um pentâmetro datílico. Em contraste com a épica, tradicionalmente escrita em hexâmetros datílicos, a elegia é conduzida na alternância entre hexâmetros e pentâmetros datílicos. O gesto do deus simboliza, desse modo, a imposição de temas eróticos sobre o desejo do poeta de escrever poesia épica, motivo por que ele, indignado, se dirige a Cupido questionando (em vão) a jurisdição do deus sobre a poesia. Apesar da resistência, Cupido crava no poeta uma seta, selando então sua autoridade sobre os escritos dele.[9]

[7] Os textos de Ovídio reproduzidos em latim seguem a edição de Kenney (1995), e as traduções, a não ser que se aponte o contrário, são de minha autoria.
[8] Cf. Boyd (1997, p. 132-164) para uma discussão detalhada. Em seu estudo, Boyd procura demonstrar a coexistência de duas narrativas paralelas nos *Amores*, que se misturam de hora em hora: por um lado, a relação entre Ovídio (a *persona*, não o autor empírico) e Corina; por outro, o desenvolvimento de sua carreira poética.
[9] *Am*. I, 1, 21-26: "Eu me queixava assim quando ele, abrindo a aljava, / escolheu setas para o meu arraso; / vergando com poder o arco no joelho, / disse: 'Eis teu assunto, vate, aceita-o!' / Ai de mim! O menino tem setas certeiras! / Ardo e no peito vago Amor governa." (*Quaestus eram, pharetra cum protinus ille soluta / legit in exitium spicula facta meum / lunauitque genu sinuosum fortiter arcum / 'quod'que 'canas, uate, accipe' dixit 'opus.' / Me miserum! Certas habuit puer ille sagittas. / Vror, et in uacuo pectore regnat Amor.*)

Encontramos também em Propércio o gesto triunfante de Cupido sobre a matéria de que se ocupam os poetas. Dirigindo-se ao poeta épico Pôntico,[10] Propércio o alerta sobre o poder que Cupido é capaz de exercer sobre versos. Presumivelmente respondendo à chacota de Pôntico,[11] Propércio contrasta a poesia bélica do rival com a sua própria poesia (escrava do amor de uma jovem), escrevendo (*Prop*. I, 7, 1-8; 15-20):[12]

Dum tibi Cadmeae dicuntur, Pontice, Thebae
armaque fraternae tristia militiae,
atque, ita sim felix, primo contendis Homero
(sint modo Fata tuis mollia carminibus),
nos, ut consuemus, nostros agitamus Amores
atque aliquid duram quaerimus in dominam;
nec tantum ingenio quantum seruire dolori
cogor et aetatis tempora dura queri.
[...]

Te quoque si certo puer hic concusserit arcu
(quam nollim nostros te uiolasse Deos!),
longe castra tibi, longe miser agmina septem
flebis in aeterno surda iacere situ;
et frustra cupies mollem componere uersum,
nec tibi subiciet carmina serus Amor.

Enquanto cantas, Pôntico, a Tebas de Cadmo
e as armas tristes do fraterno exército
e – quem dera fosse eu! – competes com Homero
(que os Fados sejam leves com teus cantos!);
eu, como de costume, fico em meus Amores
e busco combater a dura dona,
mais escravo da dor do que do meu talento,
e lamento o infortúnio desta idade.
[...]

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

Enquanto Pôntico é posto (ironicamente) em comparação com Homero, Propércio se diz contente em se dedicar aos seus amores e ao combate erótico com sua amada. Armas (*armaque... tristia*, *Prop.* I, 7, 2) e combates (*militiae*, *Prop*. I, 7, 2) são

[10] Segundo Flores (2015, p. 329), o personagem seria de fato histórico e teria escrito um poema épico (*Tebaida*), a que Ovídio também se refere (*Am*. II, 18; *Trist*. IV, 10, 47-48).
[11] No início da elegia I, 9, Propércio se dirige a Pôntico não pelo nome do poeta, mas chamando-o de *irrisor*, zombador (*OLD*, p. 968).
[12] Os textos de Propércio reproduzidos em latim seguem a edição de Guilherme Gontijo Flores (2013), que se baseou não em manuscritos, mas em cotejo de edições de outros estudiosos. A tradução das passagens de Propércio também são de autoria de Guilherme Gontijo Flores. Sobre os critérios adotados pelo tradutor na confecção da edição, cf. Flores (2013, p. 19-29).

aludidas como atributos da poesia épica, enquanto a poesia erótica de Propércio é representada por dois lugares comuns não menos ligados ao campo bélico, a milícia do amor (*militia amoris*) e a escravidão do amor (*seruitium amoris*), mantendo, dessa forma, um ponto-base para marcar a competição entre os dois poetas. O aviso sobre o poder de Cupido, que vem em seguida, pode ser talvez lido até com um tom de ameaça.

A vingança do deus contra o suposto deboche de Pôntico não tarda a vir, e duas elegias depois Propércio retorna ao assunto transformando em objeto de riso aquele que, antes, parecia estar fazendo rir (*Prop*. I, 9, 1-16):

Dicebam tibi uenturos, irrisor, Amores,
nec tibi perpetuo libera uerba fore:
ecce taces supplexque uenis ad iura puellae,
et tibi nunc quaeuis imperat empta modo.
Non me Chaoniae uicant in Amore columbae
dicere, quos iuuenes quaeque puella domet.
Me dolor et lacrimae merito fecere peritum:
atque utinam posito dicar Amore rudis!

Quid tibi nunc misero prodest graue dicere carmen
aut Amphioniae moenia flere lyrae?
Plus in Amore ualet Mimnermi uersus Homero:
carmina mansuetus lenia quaerit Amor.
I, quaeso, et tristis istos sepone libellos,
et cane quod quaeuis nosse puella uelit!
Quid si non esse facilis tibi copia? Nunc tu
insanus medio flumine quaeris aquam.

Eu te disse, palhaço - Amores chegariam
e não terias mais palavras livres.
Eis que te calas suplicante sob as leis
dessa recém-comprada que te impera.
Como as pombas Caônias eu canto no Amor
que jovens cada moça amansará.
Pranto e dor me tornaram perito por mérito,
mas antes sem o Amor eu fosse um leigo!

De que vale, infeliz, cantar solene agora
chorando os muros que fizera Anfíon?
No Amor melhor que Homero é um verso de Mimnermo:
suaves cantos busca o manso Amor.
Vai, eu te peço, e larga esses tristes livrinhos
e canta algo que a moça queira ouvir!
O que farás se te faltar assunto? Agora,
insano, em pleno rio pedes água.

Assim que vem a Pôntico o amor (*uenturos... Amores*, *Prop*. I, 7, 1), vem também o desejo de escrever elegias eróticas, identificado pelas palavras "não mais livres" (*nec... libera uerba*, *Prop*. I, 9, 2) que ecoam novamente a *seruitio amoris* a que Propércio já se reportara na elegia anterior. Pôntico, agora, exibe o desejo contrário ao de Ovídio na elegia lida: apaixonado, ele sofre a dura pena de não ser capaz de compor poemas de amor apesar de o querer. Propércio, por outro lado, que é bem sucedido na

mesma empresa (*Prop*. I, 7, 7-8), compartilha então da vitória de Cupido derrotando o rival erótica e poeticamente.

Por fim, vemos a supremacia do amor sobre a matéria poética mais uma vez tematizada na elegia II, 5 de Tibulo, onde novamente é expressada a impossibilidade de se cantar outra coisa senão a paixão pela jovem determinada (*Tib*. II, 5, 109-112):[13]

Et mihi praecipue; iaceo cum saucius annum
et faueo morbo, cum iuuat ipse dolor, 110
usque cano Nemesim, sine qua uersus mihi nullus
uerba potest iustos aut reperire pedes.

Eu, sobretudo, jazo ferido há um ano
e alimento esse mal: a dor me agrada. 110
Canto Nêmesis sempre, sem a qual meus versos
não encontram palavras ou pés justos.

Assim, cantar sobre o amor (ou tão simplesmente falar sobre o amor, seguindo Barthes) é apresentado como uma consequência incontornável de estar apaixonado.[14] Dessa forma, o amante pode ser caracterizado não só por aquilo que ele sente mas também por aquilo que fala. Mas reduzir o discurso[15] amoroso a um mero "falar sobre o amor" não faz justiça à complexidade que lhe é inerente. Como qualquer outro tipo de fala, ele é historica e culturalmente marcado (ainda que certos aspectos reconhecíveis em múltiplas tradições pareçam ser universais), de modo que não seria próprio, na verdade, discutir *o* discurso amoroso, mas, sim, *um* discurso amoroso, ou discursos amorosos.

O objeto desta tese são os discursos amorosos desenvolvidos em duas tradições poéticas que compõem a literatura romana. De um lado, a comédia plautina, datada do

---

[13] Os textos de Tibulo em latim foram retirados da tese de João Paulo Matedi (2014), texto compilado pelo autor com base em múltiplas edições da obra de Tibulo. Sobre os critérios da seleção, cf. Matedi (2014, p. 30-31) e comentários do autor em trechos específicos. As traduções de Tibulo são igualmente de autoria de João Paulo Matedi.

[14] Cf. também *Call*. *Epigr.* XLIII, 1-2, onde novamente o amante se diz forçado por Amor e pelo vinho a cantar serenatas a Arquino.

[15] Emprego aqui um conceito de discurso que se embasa na definição de Dominique Maingueneau: "uma dispersão de textos cujo modo de inscrição histórica nos permite definir como um espaço de regularidades enunciativas" ("Une dispersion de textes que leur mode d'inscription historique permet de définir comme un espace de régularités énonciatives", MAINGUENEAU, 1984, p. 6). Mais especificamente, trata-se da produção discursiva associada a uma categoria específica de locutores (MAINGUENEAU, 1996, p. 28-29), no caso, os amantes. Porém, às minhas investigações interessam menos as perspectivas social e ideológica da análise do discurso do que a poética e retórica. Usarei ao longo do texto os termos "discurso" e "fala" quase indistintamente, devido, em primeiro lugar, ao meu foco na expressão verbal (oral e escrita), e, em segundo, ao material de análise selecionado: a poesia antiga (que tinha a declamação como perspectiva) e o teatro. Para a predominância da oralidade em Roma antiga, cf., por exemplo, Desbordes (1995). Em seu estudo sobre o discurso feminino em Plauto, Carol Rocha (2015, p. 51-71) elenca uma série de outras acepções de "discurso" empregadas em trabalhos sobre o teatro plautino com enfoque discursivo – E.g. Adams (1984), Dutsch (2008) e Schauwecker (2002).

final do século III a.C. e o início do século II a.C.; de outro, a *Ars Amatoria* ovidiana, do início do século I d.C. De fato, quase dois séculos separam Ovídio e Plauto, porém não só os gêneros que os poetas cultivaram têm muitos elementos em comum (como se verá abaixo), mas, como pretendo demonstrar, também há muito em comum na própria postura dos dois no tocante às expressões de sentimentos amorosos.

Por que Ovídio? Por que Plauto?

Testemunhos diversos, desde a Antiguidade, identificam nas obras de Ovídio traços que destoam das obras de outros poetas a quem ele é com frequência relacionado. Quintiliano, por exemplo, em seus breves comentários quanto à qualidade das obras épicas romanas, diz que "Ovídio é jocoso [*lasciuius*] até mesmo quando escreve poesia épica, e por demais amante do próprio talento; mas ainda assim deve ser elogiado por algumas partes" (*Inst. Or.* X, 1.88-89).[16] Em um trecho posterior, novamente, ao compará-lo aos poetas elegíacos Galo, Propércio e Tibulo, o autor escreve: "Também na elegia desafiamos os gregos. Dentre os autores, a meu ver, o mais refinado e elegante é Tibulo. Há quem prefira Propércio. Ovídio é mais jocoso [*lasciuior*] do que ambos, assim como Galo é mais austero." (*Inst. Or.* X, 1.93).[17] É notável que o adjetivo usado por Quintiliano para descrever Ovídio nas duas passagens seja *lasciuus*, que compreende tanto o significado de lascivo que temos hoje em português, quanto o de simplesmente brincalhão.[18] Com efeito, ambos estariam em consonância com outros juízos emitidos sobre o poeta,[19] porém outras menções a Ovídio na *Institutio Oratoria* sugerem que aquilo a que Quintiliano chama a atenção aqui seja de fato aos gracejos verbais tidos como indesejáveis.[20]

Esse traço da obra de Ovídio que, como se pode ver acima, não é apresentado positivamente por Quintiliano, encontra-se muitas vezes espelhado numa imagem

[16] "Lasciuus quidem in herois quoque Ouidius et nimium amator ingenii sui, laudandus tamen partibus".
[17] "Elegia quoque Graecos provocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime videtur auctor Tibullus. Sunt qui Propertium malint. Ovidius utroque lascivior, sicut durior Gallus."
[18] "Playful", conforme o verbete que se lê no *OLD*.
[19] Sobre a suposta licenciosidade de Ovídio, cf. Sêneca (*Controv*. III, 7). O próprio Ovídio abraça tal visão de sua conduta ironicamente nos *Amores* (II, 1. 1-2; III, 1, 19-22).
[20] Quintiliano usa o verbo *lasciuire* em outra ocasião para descrever o estilo de Ovídio nas *Metamorfoses* (*Inst. Or*. IV, 1.77), e menciona o poeta duas outras vezes relacionando-o de alguma forma ao ludismo: ao abordar o uso de recursos humorísticos, ele se lembra do poeta (*Inst. Or.* VI, 3.96), e, posteriormente, ao falar sobre neologismos (*Inst. Or.* VIII, 6.33), ele aponta a maneira como Ovídio brinca (*ludit*) com a formação de palavras latinas com terminações gregas.

difundida entre alguns críticos modernos, de gerações passadas, segundo a qual os sentimentos expressados na poesia de Propércio e Tibulo seriam genuínos, enquanto os de Ovídio seriam falsos.[21] Recentemente, porém, isso tem sido reavaliado de forma mais favorável ao poeta, e o que outrora foi visto como contradição patente na obra do poeta é entendido hoje como ironia e humor.[22]

Quando trabalhava na tradução dos *Amores* de Ovídio,[23] uma série de textos que consultei levaram-me a algumas constatações sobre a *persona* que o poeta assume na coletânea de elegias. Ao cotejar certos poemas que compõem a obra, o leitor muitas vezes tem a impressão de estar diante de um personagem cínico e contraditório,[24] porém, um olhar mais atento revelará que se trata, ao contrário, de um orador habilidoso e capaz de adaptar o seu discurso de modo a conduzir as situações ao seu fim desejado. Essa característica da *persona* elegíaca ovidiana é considerada por John Davis (1989) como traço definidor que marca uma quebra do autor com o paradigma tradicional da poesia elegíaca, o lamento amoroso. Conforme Davis defende (1989, p. 41), não encontramos nos *Amores* um poeta triste que sofre e suspira de amor, mas, sim, um poeta engajado na conquista amorosa, que tem uma postura diferente das de Tibulo e de Propércio em relação aos jogos amorosos.[25] Um aspecto fundamental da *persona* ovidiana que tomei do estudo de Davis como ponto de partida das investigações que resultaram na presente tese foi a flexibilidade discursiva do poeta, isto é, a maneira com que Ovídio manipula sua fala e muda habilmente suas estratégias discursivas sempre que preciso.

Para ilustrar essa mutabilidade discursiva em Ovídio, eis um dos exemplos utilizados por Davis: as elegias II, 7 e II, 8 dos *Amores*. Leia-se a primeira, em que o poeta se defende das acusações de Corina de estar mantendo um caso com a escrava da moça, Cipássis:

> *Ergo sufficiam reus in noua crimina semper?*
> *Vt uincam, totiens dimicuisse piget.*
> *Siue ego marmorei respexi summa theatri,*

[21] Cf. Postgate ([1881] 1935, p. lxxix) e Grimal ([1965] 2008, p. 87).
[22] Sobre humor em Ovídio, cf. Hanning (2010) e Richlin (1983).
[23] A ser publicada pela editora Arché em 2019.
[24] Conforme já apontara Paul Veyne (1983). Sobre uma visão mais atualizada da obra de Veyne, cf. Vasconcellos (2011a).
[25] Davis (1989, p. 37-56) usa como exemplo disso a forma como Ovídio lida com a traição nos *Amores*. Tanto Tibulo quanto Propércio não são, ao contrário do que suas promessas sugerem, fiéis o tempo todo a suas *puellae*, e tampouco elas o são a eles. Entretanto, Ovídio é o único a falar clara e abertamente "não me importo de ser traído, contanto que eu não descubra" (cf. *Am*. III, 14), passando então a ensinar à menina os meios para que ela o engane

Eligis e multis unde dolere uelis,
Candida seu tacito uidit me femina uultu,
In uultu tacitas arguis esse notas;
Siquam laudaui, misero petis unguis capillos;
Si culpo, crimen dissimulare putas.
[...]
Ecce nouum crimen. Sollers ornare Cypassis
Obicitur dominae contemerasse torum.
Di melius! Quam me, se sit pecasse libido,
Sordida contemptae sortis amica iuuet!
Quis ueneris famulae conubia liber inire
Tergaque conplecti uerbere secta uelit?
Adde quod ornandis illa est operata capillis
Et tibi per doctas grata ministra manus;
Scilicet ancillam, quae tam tibi fida, rogarem?
Quid, nisi ut indicio iuncta repulsa foret?
Per Venerem iuro puerique uolatilis arcus
Me non admissi criminis esse reum.

Sempre te servirei de réu de novos crimes?
Embora vença, tanta luta enfada-me.
Se me volto para o alto do teatro de mármore,
de muitas uma escolhes que te ofenda;
se uma pura mulher me fita em silêncio,
afirmas no silêncio haver mensagens;
se uma elogio, atacam as unhas meu cabelo;
se outra critico, um crime dissimulo;
[...]
Eis novo crime: a hábil em ornar, Cipássis,
acusam de violar da dona o leito.
Algo melhor me deem os deuses, se eu quiser
trair-te, que uma amante de vil sina.
Que homem livre quer núpcias de uma humilde Vênus
e abraçar costas por chicote abertas?
Pondera: ela ocupa-se dos teus cabelos
e pelas doutas mãos te é grata serva.
Pois eu cortejaria a escrava a ti fiel?
Pra quê? Pra ter repúdio e delação?
Por Vênus juro, e pelo arco de Cupido,
que desses crimes eu não sou culpado.

Nos versos iniciais, o poeta reclama dos ciúmes frequentes e imoderados de sua parceira – que descobriremos no poema seguinte ser Corina. As situações descritas pelo poeta servem para a defesa de que em qualquer ocasião a parceira encontrará motivos para desconfiar dele: se ele passa o olhar pela arquibancada do teatro, ela acha que ele está admirando outra mulher (*Am*. II, 7, 3-4); se ele é que é fitado por outra mulher, Corina desconfia igualmente (*Am*. II, 7, 5-6); quer ele elogie ou insulte alguma moça, também isso é suspeito aos olhos de Corina (*Am*. II, 7, 7-8). Entretanto, conforme o próprio poeta diz, ele sempre é capaz de vencer a contenda e convencê-la do contrário (*Am*. II, 7, 2). Assim, ao ser acusado de manter um caso com Cipássis, ele se prepara para a própria defesa: primeiro, ele diz que se tivesse a intenção de ter relações com outra mulher, escolheria uma livre, não uma escrava (*Am*. II, 7, 19-22). Além disso,

acrescenta ainda que não seria inteligente cortejar uma serva fiel à sua dona, correndo, assim, o risco de ser rejeitado e denunciado (*Am*. II, 7, 23-26), e, por fim, encerra o poema com juras de inocência. O poema seguinte, entretanto, é endereçado a Cipássis:

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,
Quis fuit inter nos sociati corporis index?
Sensit concubitus unde Corinna tuos?
[...]
Quid, quod in ancilla siquis delinquere possit
Illum ego contendi mente carere bona?
Thessalus ancillae facie Briseidos arsit;
Serua Mycenaco Phoebas amata duci;
Nec sum ego Tantalide maior, nec maior Achille;
Quod decuit reges, cur mihi turpe putem?

Perfeita em arranjar de mil modos cabelos,
digna, Cipássis, de pentear deusas,
que por um doce furto aprendi não ser rústica,
apta à dona, mas mais ainda a mim,
quem foi de nossos corpos juntos delator?
Como notou Corina os teus favores?
[...]
Como, se quem com escrava comete delitos
eu disse de bom senso carecer?
Pela bela Briseida inflamou-se o Tessálio,
e o Miceneu amou de Febo a serva.
Maior não sou que o Tantálide ou Aquiles,
por que o que convém a reis me é torpe?

Invertido o cenário, o poeta indaga Cipássis sobre como Corina poderia ter descoberto o caso dos dois (*Am*. II, 8, 5-6). Ele retoma o argumento do poema anterior (de que ninguém em sã consciência cometeria tal traição com uma escrava, *Am*. II, 8, 9-10) para o contradizer: reportando-se à célebre guerra da *Ilíada*, o poeta lembra que ambos Aquiles (*Thessalus Am*. II, 8, 11; *Achille Am*. II, 8, 13) e Agamêmnon (*Mycenaco Am*. II, 8, 12; *Tantalide Am*. II, 8, 13) apaixonaram-se por mulheres feitas escravas, Briseida e Cassandra (*Serua... Phoebas Am*. II, 8, 12) respectivamente, e que, portanto, não seria mal a ele manter relações com Cipássis. Ele continua:

At quanto, si forte refers, praesentior ipse
Per Veneris feci numina magna fidem!
Tu, dea, tu iubeas animi periuria nostri
Carphatium tepidos per mare ferre Notos.

Porém, se te recordas, com que prontidão
eu fiz juras em nome da grã Vênus!
Tu, ó deusa, comandas que os nossos perjúrios
os Notos levem pelo mar de Cárpatos.

Mais uma vez Ovídio retoma *Am*. II, 7 para mostrar como lidou com a situação, demonstrando que o que dissera a Corina era apenas uma encenação. O argumento

utilizado, como vimos, ele mesmo refuta (*Am*. II, 8, 11-14); as juras em nome de Vênus (*Am*. II, 7, 27-28) são abertamente confessadas falsas (*Am*. II, 8, 19-20). Assim fazendo, o poeta tenta persuadir Cipássis de que o que ela o testemunhara dizer (*si forte* ***refers***, *Am*. II, 8, 17) não passava de fingimento. O poema se encerra, enfim, da seguinte forma:

Pro quibus officiis pretium mihi dulce repende,
Concubitus hodie, fusca Cypassis, tuos.
Quid renuis fingisque nouos, ingrata, timores?
Vnum est e dominis emeruisse satis.
Quod si stulta negas, index anteacta fatebor
Et ueniam culpae proditor ipse meae,
Quoque loco tecum fuerim, quotiensque, Cypassi,
Narrabo dominae, quotque quibusque modis.

Este serviço retribui com um doce prêmio:
hoje unir-me, Cipássis, ao teu corpo.
Por que negas, ingrata, e arranjas novos medos?
Ter cativado um dos senhores basta.
Se o negares, os atos passados direi
e serei delator da própria culpa:
onde te possuí, quantas vezes, Cipássis,
contarei à senhora, e de que modos.

Nos versos 21 e 22 o poeta dá a entender que sua atuação foi o bastante para dissuadir Corina da existência da relação com Cipássis, cobrando por esse "favor" serviços sexuais. Ao ter o pedido negado pela escrava receosa (*Am*. II, 8, 23-24), o solícito advogado troca as gentilezas por ameaças, afirmando que, caso não receba o que pede, ele será o delator (*proditor*, *Am*. II, 8, 26) de si próprio, contando com detalhes o que se passou (*Am*. II, 8, 27-28). Davis (1989, p. 60) observa que a palavra que fecha o poema, "*modis*" (*Am*. II, 8, 28), que diz respeito provavelmente a posições sexuais,[26] é a mesma utilizada para elogiar a habilidade da escrava em fazer penteados no primeiro verso, cruel ironia.

Davis (1989, p. 61) defende que nestes dois poemas Ovídio assume pelo menos três *personae* diferentes: a do réu falsamente acusado (*Am*. II, 7), a do amante que tenta seduzir uma jovem (*Am*. II, 8, 1-22) e, por fim, a do *dominus* enraivecido com um escravo (*Am*. II, 8, 23-28), cada qual desmascara a farsa que era a anterior.

O estudioso usa essas duas elegias e muitas outras para chegar à conclusão de que "metade dos *Amores* revela Ovídio como um *poseur* escondendo (ou tentando esconder) seus sentimentos e intenções verdadeiros por trás de uma máscara de emoções

[26] Conforme a acepção 11a no *OLD*, *modus* denota a forma ou estilo por que uma ação é feita. No contexto da elegia erótica romana, Pichon (1966, p. 204) entende que o emprego da palavra no plural (*modi*), como é o caso aqui, deve ser entendido como "posições sexuais". Cf. também *Tib*. II, 6, 52 e, em Ovídio, *Am*. III, 14, 24 e *Ars* II, 680; III, 771, 787.

e palavras" (DAVIS, 1989, p. 108). Neste ponto é preciso ajuntar uma inconsistência: Davis tenta de fato apontar quais seriam as intenções e sentimentos "verdadeiros" da *persona* do poeta, sem, no entanto, se dar conta de que, se levarmos às últimas consequências a sua própria conclusão de que a *persona* dos *Amores* é instável e disposta a adotar qualquer postura para atingir seus objetivos, não é possível discernir uma identidade "verdadeira", uma intenção "verdadeira", um sentimento "verdadeiro". Em suma, o que Davis descreve nos casos analisados é que, no universo dos *Amores*, Ovídio adota certas posturas e estratégias retóricas visando a produzir reações específicas nas personagens com quem dialoga. Nas elegias citadas acima, poderíamos dizer que, como um ator habilidoso, o poeta *performa* os três papéis apontados por Davis, com vistas a conseguir os favores sexuais de Cipássis, tal como em outras elegias outros papéis mais adequados serão adotados conforme as necessidades do poeta. [27] Uma das importantes teses levantadas por Davis em seu estudo é a correlação entre essa característica da *persona* do poeta e a habilidade de Júpiter em se metamorfosear para saciar seus desejos amorosos, que faz do deus um modelo de amante bem sucedido nos *Amores*.[28]

De modo semelhante, em um estudo mais recente, também Sharon L. James (2003) argumentou que nos poemas de Ovídio, Propércio e Tibulo há um componente performático direcionado à sedução da pessoa amada.[29] James, dessa forma, mostra um outro lado das elegias de tais poetas que é mais comumente atribuído a Ovídio, qual seja a natureza persuasiva dos versos. As análises conduzidas por ela demonstram que, na elegia, os poetas visam a conseguir favores sexuais das jovens a quem se endereçam contornando as compensações financeiras que tais favores supõem. Para isso, fingir estar sofrendo, fingir estar pobre e fingir fidelidade se tornam ferramentas importantes nas tentativas de convencer as moças de que o pedido por qualquer tipo de compensação pelo sexo que não seja literária seria um pedido injusto.

---

[27] Semelhantemente, segundo Davis (1989, p. 8-9), em *Am*. I, 6 podemos ver uma gradação no modo como o poeta busca convencer o vigia da *puella* a deixá-lo entrar na casa. Davis identifica quatro estratégias de persuasão adotadas, na mesma ordem sugerida por Quintiliano na *Institutio Oratoria* (III. 8. 37-40), conforme o caráter da pessoa a ser persuadida.

[28] Cf. sobretudo *Am*. I, 3. Sobre as representações de Júpiter nos *Amores*, ver Davis (1989, p. 57-99) e Duque (2016b).

[29] Conforme discutirei posteriormente, mesmo sem concordar com todas as análises da autora (ver capítulo 3), sem dúvida suas conclusões acerca do discurso elegíaco são de grande relevância para esta tese, como veremos no terceiro capítulo.

Pensando ainda nesse componente performático – aqui entendendo performance como a adoção de gestos e palavras determinados, em uma ordem determinada, perante um público, visando a produzir em seus espectadores um *efeito* determinado –, podemos enxegar uma forte proximidade entre as ideias de performance, fingimento e sedução na elegia erótica romana, a partir dos estudos apontados.[30] Assim, teríamos nas elegias de Propércio, Tibulo e Ovídio um discurso performático construído com o intuito de seduzir uma *puella* determinada.

Na *Ars Amatoria* ovidiana, esse esquema muda um pouco, visto que o discurso amoroso em performance se torna o objeto *sobre* o qual se fala e que o poeta promete ensinar. Para poder ser ensinado, ele vai passar por uma estruturação das convenções do gênero erótico-elegíaco em forma de instruções;[31] porém, conforme outros estudos já demonstraram, os princípios professados por Ovídio na *Ars Amatoria* continuam seguindo de perto os lugares comuns da elegia, sendo, portanto, igualmente uma manifestação de um discurso elegíaco.[32] Veremos que, ao longo do poema, teatro, atuação e espetáculos são imagens a que o poeta recorre frequentemente, o que sugere que a *Ars Amatoria* tenha sido elaborada de fato com a ideia de performance em mente, fazendo do livro uma espécie de script de um "teatro do amor".

Ao tratarmos de teatro e elegia erótica romana, não é possível ignorar as ressonâncias das situações representadas na comédia nova naquelas que figuram nas obras dos poetas elegíacos, exaustivamente estudadas pelos críticos modernos.[33]

Se atentarmos aos personagens que permeiam os *démi-mondes* elegíaco e cômico, veremos que escravos, alcoviteiras, soldados e a jovem amada protagonizam, em ambos os gêneros, as intrigas e situações por que passam os protagonistas

---

[30] Voltarei a discutir mais detalhadamente a questão da performance no teatro, na poesia e na vida pública no capítulo 3.

[31] Conforme Peter Allen (1992) defende em *The Art of love: amatory fiction from Ovid to the Romance of the Rose*, como também é o caso de outros manuais poético-eróticos, os conselhos transmitidos na *Ars Amatoria* se baseiam grandemente em motivos literários associados à poesia amorosa.

[32] Evidentemente, isso em si não é uma proposta nova, mas, ao contrário, bem aceita pela crítica moderna. Paul Allen (1992), na já mencionada obra, identifica essa verve metapoética como uma característica dos tratados de amor de uma forma geral. Ao comparar as experiências de leitura da lírica amorosa e dos tratados de amor (1992, p. 6), Allen defende que a poesia amorosa (como a elegia erótica romana e a poesia trovadoresca) cria um imaginário das representações afetivas, isto é, um repertório expressivo para se manifestar sentimentos amorosos, ao passo que os tratados de amor seriam a exposição dos mecanismos discursivos em jogo (os *tópoi*, as técnicas, as manipulações). Para Allen, lidos sob essa perspectiva, os tratados de amor poderiam ser entendidos até mesmo como obras de teoria literária (ALLEN, 1992, p. 10).

[33] Cf. Leo (1900); Jacoby (1905); Wheeler (1910), (1911); Kistrup (1963); Day ([1938][1] 1984); Fedeli (2000); Néraudeau (2005); Goldberg (2005); Hanses (2015).

enamorados – que serão o foco deste estudo. Jean Pierre Néraudau ([2002] 2005), por exemplo, chama atenção para tal coincidência de personagens na introdução da edição dos *Amores* publicada pela editora francesa *Les Belles Lettres*, elencando em uma lista as correspondências entre os personagens da comédia e da elegia segundo o papel que desempenham nos conflitos amorosos:

> Les pères ne figurent pas dans les intrigues élégiaques, mais leur rôle est tenu par les maris ou les amants en titre. À cela près, on reconnâit le jeune homme amoureaux, la belle, tantôt décrite comme une jeune femme fidèle, tantôt comme une courtisane, la *meretrix* avide de cadeaux. L'esclave des comédies est remplacé par les servantes, et le rôle du *miles gloriosus*, qui a sur les jeunes gens la supériorité de ne pas être démuni d'argent, est tenu par les chevaliers frâichement enrichis.
>
> Os pais não figuram nas intrigas elegíacas, mas seu papel é tomado pelos maridos ou amantes de direito [*en titre*]. Isso à parte, reconhecemos o jovem apaixonado, a amada, ora descrita como uma jovem fiel, ora como uma cortesã, a *meretrix* ávida por presentes. O escravo das comédias é substituído pelos criados, e o papel do *miles gloriosus*, que tem sobre os jovens a vantagem de nunca estar sem dinheiro, é tomado pelos soldados que enriqueceram há pouco tempo. (NÉRAUDAU, 2005, p. XVII)

Através da lista de Néraudau, podemos notar que, apesar das diferenças, existe certa contiguidade entre a configuração das intrigas amorosas na comédia e na elegia erótica romana. Mas, apesar das muitas comparações que foram feitas entre os dois gêneros a partir da observação dessa afinidade, os estudos atuais que abordam a relação entre elegia e comédia têm deixado de fora dos cotejos o modo como tais poéticas se relacionam com seus modelos, especificamente no tocante à temática amorosa. Grande parte dos debates concentrados em torno desse tema circunda a questão controversa das origens da elegia erótica romana, sua relação com os modelos gregos, e o papel da comédia nova na história do gênero.[34] Mais especificamente, a questão que move grande parte dos estudos é se as muitas semelhanças encontradas entre os dois gêneros seriam fruto de um influxo direto da comédia sobre a elegia erótica romana, ou se seriam derivadas do uso de modelos em comum, por parte dos dois gêneros.

Em contraste com essa linha de questionamento, eu gostaria de abordar as relações entre a comédia e a elegia sob uma perspectiva diferente dessas análises. Voltando a atenção para a *Ars Amatoria* de Ovídio, pretendo investigar como a teatralização do sentimento amoroso promovida pelo poeta pode ser equiparada a uma apropriação que a comédia fazia de motivos poéticos amorosos da literatura grega. Para

[34] Cf. Capítulo 1, onde abordo os debates de Leo (1900) e Jacoby (1905) sob a existência ou não de uma tradição elegíaca grega erótico-subjetiva que teria servido de modelo para os poetas romanos. Sobre a história da elegia grega, cf. West (1974).

este fim, minhas análises se desdobrarão inicialmente em duas direções: por um lado, trato das representações literárias do sentimento amoroso na comédia plautina e da sua relação com a literatura grega; por outro, da presença de elementos teatrais na *Ars Amatoria* e da sua relação com as obras dos poetas elegíacos romanos.

É verdade que a escolha por essa linha de investigação implica tocar na questão das relações entre as literaturas grega e romana, visto que tanto a comédia romana quanto a elegia são formas poéticas originalmente gregas adotadas pelos poetas romanos, e muito se discute sobre como se configuram as relações entre as obras latinas e seus modelos.[35] Há muitos indícios de que é provável que a origem dos lugares comuns que compõem a expressão do sentimento amoroso esteja na literatura grega,[36] mas ainda não está claro para nós o modo como funcionaram as apropriações destes (e outros) lugares comuns na literatura latina. Não pretendo me engajar em tais debates, pois, além de ser um tema que demandaria um estudo muito mais aprofundado do que meu espaço nesta tese permite, no tocante à comédia, qualquer afirmação que seja feita sem a consulta dos modelos gregos de cada peça analisada seria mera especulação.[37] Tampouco é minha intenção investigar profundamente os modos de configuração e a história das expressões afetivas na literatura grega, ou realizar um estudo exaustivo da temática amorosa na comédia, uma vez que os trabalhos de Neta Zagagi (1980) e Vincent Rosivach (1998) cumprem a tarefa satisfatoriamente.

Meu objetivo é analisar um elemento específico, qual seja: o discurso amoroso dos jovens apaixonados, apontando os paralelos que se podem traçar entre as imagens e metáforas veiculadas nas peças plautinas e as demais expressões do sentimento amoroso na poesia grega. Isso quer dizer que, no capítulo 2, quando semelhanças forem

---

[35] Sobre as relações entre a comédia romana e a comédia nova grega, cf. Fraenkel ([1922] 2007) e Zagagi (1980). Sobre as relações entre a elegia erótica romana e seus modelos gregos, cf. sobretudo Day (1938).

[36] Como se observa lendo, por exemplo, a poesia de Safo (no *Frag*. 5, há referências à viagem de um irmão da poetisa e a um possível caso com uma cortesã egípcia; no *Frag*. 21 há a menção ao lamento amoroso; no *Frag*. 31 a perda da fala e a metáfora do amor como fogo), Mimnermo (cf. em *Stob*. III, 11.2 o pacto de confiança entre os dois amantes; em *Stob.* IV, 20.16 a inadequação dos velhos ao amor, bem como a menção a intrigas e presentes); Teócrito (cf. nos *Id*. I, 64-145, a morte de Dáfnis por amor; II, 64-166, o relato do caso de amor entre Simeta e Délfis que se segue à preparação de um feitiço amoroso; III, 6-39 o lamento de um pastor ante à caverna da sua amada, como uma espécie de *paraklausithyron* campestre; XI o ciclope Polifemo chorando de amores por Galateia); e Calímaco (veja-se nos *Epigr.* XXX o amor não correspondido; XXXI o louvor à beleza de um rapaz; XXXII o reconhecimento dos sintomas físicos do amor; XXXIII o amor como caça; XLII a alma que foge ao poeta por causa do amor; XLIII o amor e o vinho forçando o poeta a cantar serenatas).

[37] Apenas um fragmento de *Dis Exapaton* de Menandro permite o cotejo direto com um texto latino (*Bacchides*, de Plauto). Para comparações entre o texto plautino e menandriano, cf. Anderson (1993, p. 3-29) e Telò (2019, p. 55-59).

apontadas entre passagens de *Mercator*, de Tito Mácio Plauto, e os *Idílios* de Teócrito, por exemplo, não me interessa discutir se tal coincidência derivaria do conhecimento que o comediógrafo latino teria da poesia amorosa grega ou se os elementos em comum já se encontrariam na peça grega[38] que serviu de modelo para a peça romana, mas tão somente reconhecer a repetição e sugerir, a partir daí, os efeitos cômicos[39] que podem ser extraídos dela.

Nesse cenário, Plauto ocupa uma posição privilegiada. Ele é sabidamente o autor latino mais antigo cujas obras chegaram até nós inteiras (MARSHALL, 2006, p. 1), o que oferece duas vantagens à minha pesquisa: primeiro, o lugar inaugural que o comediógrafo ocupa na tradição literária latina, e que testemunha, se não a criação, pelo menos a consolidação das construções literárias do sentimento amoroso em foco neste estudo em latim. Se é provável que os temas e situações típicas do contexto amoroso tenham sido importados da Grécia, o vocabulário e as expressões típicas que compõem as representações do sentimento amoroso em latim, quer tenham sido inventadas, reimaginadas ou simplesmente traduzidas, aparecem pela primeira vez na comédia latina, ao menos conforme o que é possível verificar pelo material que chegou até nós deste período. Em segundo lugar, é também uma vantagem a quantidade de material disponível para análise, que oferece um parâmetro mais amplo para comparações. Por esses motivos, optou-se por selecionar as peças de Plauto como escopo central do estudo, embora peças de Terêncio também sejam ocasionalmente citadas.[40] Ademais, a presença de Plauto nos estudos consultados é significantemente maior do que a de Terêncio, e isso acabou se refletindo também na presente pesquisa.

A situação da *Ars Amatoria* difere daquela da comédia plautina. Nos dois séculos que separam as carreiras de Plauto (fim do séc. III a.C. e início do séc. II a.C.) e Ovídio (fim do séc. I a.C. e início do séc. I d.C.), a temática amorosa em literatura latina se desenrolou não só entre os elegíacos como também nas obras de outros poetas como Catulo,[41] Virgílio[42] e Horácio,[43] de modo que o repertório expressivo de tais temas em língua latina encontrava-se em um outro estágio de desenvolvimento. Não se pode

[38] *Emporos*, de Filêmon. Cf. *Mer*. 9-10.
[39] Entendo aqui "efeitos cômicos", *lato sensu*, como produção de humor.
[40] No capítulo 4, em que discuto mais demoradamente a peça *Eunuchus* de Terêncio, abri uma exceção, pois ao tema trabalhado então é incontornável uma leitura da referida comédia.
[41] E.g. *Catull*. 5; 8; 51; 55;
[42] E.g. *Eclog.* II; X. Cf. também em *Aen*. IV, 1-4, a representação do sentimento de amor que se apossa de Dido.
[43] E.g. *Odes* I, 4; I, 5; I, 6; I, 8; I, 13; III, 9.

negar, portanto, o influxo de todas essas poéticas na linguagem amorosa da *Ars Amatoria*. Porém, embora aspectos fundamentais das representações literárias do sentimento amoroso encontrem-se já vigentes no discurso de amantes nesses outros poetas, o número de correspondências que se podem traçar entre passagens da *Ars Amatoria* e passagens das obras dos poetas elegíacos, em específico, sugere que seja a elegia erótica romana o modelo mais próximo (ou ao menos com a maior margem de cotejo) do discurso promovido pela *Ars*.[44]

Nos capítulos que se seguem, pretendo analisar o discurso amoroso na comédia plautina e na *Ars Amatoria* segundo os paradigmas descritos acima, estabelecendo como base de comparação em ambos os casos a figura do amante retratada em cada gênero. Busco apontar com isso sobretudo os traços em comum entre as formas como Plauto e Ovídio apresentam o discurso amoroso. Minha hipótese é a de que, em ambos os casos, os poetas recontextualizam as expressões típicas do sentimento amoroso (mais especificamente na manifestação dos sofrimentos provocados pelo amor) sob um olhar pragmático. Para isso, examinarei algumas manifestações do discurso amoroso em cada gênero e as apreciações desses discursos nas obras de Plauto e de Ovídio.

Em contraponto à *Ars* ovidiana, concentrarei minhas reflexões sobretudo na peça *Mercator* de Plauto. Assim como na *Ars*, em *Mercator* encontramos uma espécie de reflexão sobre discurso amoroso na abertura da peça (*Merc*. 1-110). A descrição que o jovem Carino faz então do comportamento típico dos jovens apaixonados na comédia é de grande valor para os objetivos da tese, pois a partir dela podemos voltar a outras peças e comparar o comportamento descrito com aquele exibido pelos jovens apaixonados.[45]

No primeiro capítulo da tese será feito um breve histórico das pesquisas que se dedicaram ao cotejo da comédia nova com a elegia erótica romana. Por um lado, mostrarei algumas passagens de comédias que têm sido comentadas pelos críticos por exibirem elementos dramáticos nas intrigas amorosas (situações, personagens, expressões) muito próximos àqueles da elegia. Por outro lado, trago também um pouco

---

[44] Cf. e.g. *Ars* I, 135-162 (*Am*. III, 2), *Ars* I, 375-386 (*Am*. II, 7; II, 8), *Ars* I, 565-606 (*Am* I, 4; II, 5; *Tib*. I, 2), *Ars* I, 729-732 (*Prop*. I, 1, 19-24; *Am*. II, 7, 11-12; *Tib*. I, 8, 17-18).

[45] Outros monólogos semelhantes sobre as condições gerais dos jovens apaixonados acham-se também em *Truculentus* (22-94) e *Trinummus* (223-275), porém o de *Mercator*, além de ser o mais longo, privilegia a perspectiva discursiva, que é o interesse do presente estudo, e retrata o que significa ser afetado pelo amor, enquanto em *Truculentus* e em *Trinummus* o foco é mais a exploração financeira dos amantes do que a condição de se estar apaixonado.

dos debates sobre o porquê do contato entre os dois gêneros. Conforme se verá, esses debates se centraram na maior parte das vezes na referida busca das origens da elegia erótica romana, e por isso tendem a dar muito destaque a discussões que os estudos clássicos têm dispensado nas últimas décadas, como a questão de a "influência" (conceito que, em si, já vem sendo problematizado)[46] da comédia sobre a elegia ter se dado de forma direta, através da apropriação dos elementos cômicos a partir das próprias peças; ou de forma indireta, i.e. através da mediação de uma "elegia erótica helenística" que, compartilhando de um repertório comum à comédia nova grega, teria sido o modelo dos poetas elegíacos romanos.[47] Meu objetivo nesse capítulo será situar o leitor no tópico em questão, expondo aquilo que se tem discutido sobre a relação entre os dois gêneros trabalhados antes de acrescentar minha contribuição ao debate.

No segundo capítulo, pretendo explorar mais de perto as representações do sentimento amoroso na peça *Mercator* de Plauto. Primeiramente, trago alguns exemplos de como os jovens apaixonados na comédia são alvo de deboche. Em seguida, através da análise de trechos selecionados da peça, buscar-se-á mostrar o modo como o comportamento dos jovens apaixonados na comédia é descrito e a primazia da expressão verbal dos sentimentos amorosos na caracterização do personagem (*Merc*. 1-110). Defendo que o discurso apaixonado descrito por Carino (e empregado por ele no decorrer da peça) lança mão, de forma jocosa, da linguagem amorosa poética que encontramos na poesia grega. Serão trazidas ainda para o cotejo passagens de outras comédias para corroborar que aquilo que se diz sobre o comportamento típico dos jovens apaixonados não se restringe a *Mercator*, mas pode ser identificado mais abrangentemente na comédia de modo geral. A segunda parte do capítulo se concentra sobre a figura do pai de Carino, Demifonte, chamando atenção para a construção do personagem na peça. Conforme se verá, em *Mercator*, pai e filho estão apaixonados e em disputa por uma mesma jovem. Pretendo mostrar que os dois personagens representam duas facetas complementares da figura do amante cômico e visam a provocar, além do riso, por um lado, piedade, por outro, desaprovação. Desse modo, viso a demonstrar, em primeiro lugar, que o comportamento de indivíduos apaixonados na comédia é construído de forma a ridicularizá-los; em segundo, que um dos

[46] Cf. artigo de Ihab Hassan (1955) para uma discussão detalhada sobre as imprecisões epistemológicas do termo "influência" nos estudos literários.
[47] Os estudiosos que participaram de modo mais engajado das discussões geralmente se dividem entre essas duas hipóteses.

mecanismos usados para o deboche é o emprego da linguagem amorosa poética de modo caricato, questionando a utilidade prática desse modo de falar e, por extensão, do próprio falante.

No terceiro capítulo, minha atenção se volta à *Ars Amatoria* e à teatralização do sentimento amoroso como ferramenta principal do processo de sedução no manual erótico de Ovídio. Examinando o vocabulário empregado por Ovídio no livro I da *Ars* (bem como em algumas passagens do livro II), busco, primeiramente, demonstrar a centralidade da ideia de performance nos conselhos de Ovídio e sua forte ligação com o teatro presente em termos que denotam atuação, como o uso do verbo *agere* e o substantivo *pars*.[48] Em seguida, volto-me aos conselhos da *Ars* em si investigando no que consiste "parecer estar apaixonado" para o poeta. Na esteira do que já apontaram outros estudiosos,[49] argumento que o discurso ensinado pela *Ars Amatoria* tem fortes ressonâncias elegíacas, sendo por isso o alicerce da teatralização do sentimento amoroso na obra. Procuro demonstrar, assim, que as lições oferecidas por Ovídio consistem em comover e atrair com promessas a jovem desejada fiando-se na espetacularização do sofrimento amoroso, segundo as suas representações literárias.

No quarto capítulo, passarei ao estudo da concretização do ato sexual na comédia e na elegia, investigando o papel da sedução masculina no processo. Pois se, conforme venho afirmando, as manifestações discursivas do sentimento amoroso se assemelham bastante nos dois gêneros, elas servem a funções bem diversas no tocante à persuasão à prática de relações sexuais. A partir dos estudos de Dorota Dutsch (2008), veremos que a linguagem sedutora na comédia é um traço atribuído à fala das mulheres, sendo caracterizada pelo uso de certas palavras e expressões tidas como *blanditiae*. As relações amorosas representadas então são baseadas em contratos financeiros, a que tanto o homem quanto a mulher se comprometem em cumprir a própria porção da transação. O discurso amoroso não tem, portanto, a função de seduzir como na elegia, mas se ocupa de caracterizar humoristicamente o jovem apaixonado. Na elegia, por outro lado, apesar de uma aparente manutenção da dinâmica econômica nas relações sexuais, baseada na compensação financeira em troca do sexo, os esforços dos poetas se concentram em usar a compaixão despertada pela manifestação do sofrimento amoroso

[48] Para o uso polissêmico de *pars* e *agere* com efeitos de teatralização na obra de Cícero, cf. o estudo sobre o topos do *theatrum mundi* de Cardoso (2010b).
[49] Cf. Sharrock (2002); Trevizam (2011).

(vide o terceiro capítulo) para, nas palavras de James (2003, p. 71), "ignorar as necessidades materiais da moça".

No quinto e último capítulo, dando continuidade à questão da sedução nos dois gêneros, abordarei mais um aspecto das relações sexuais concretizadas na comédia e na elegia, a saber: a violência sexual a que são submetidas as mulheres. Trazendo o estudo de Vincent Rosivach (1998) para o debate, procuro mostrar que o abuso sexual é a única outra ferramenta utilizada pelos homens para se alcançar o sexo na comédia. Aqui, a comparação entre os ambientes e circunstâncias em que ocorrem tais abusos na comédia e os locais e ocasiões recomendados por Ovídio para se buscar um objeto de amor na *Ars Amatoria* revela uma continuidade que não tem sido apontada em outros estudos. Além disso, o estudo dos discursos na *Ars* (I, 669-680) e na comédia (e.g. *Ter. Ad*. 295-297; *Eun*. 562-606) sobre a violência sexual contra mulheres aponta uma atitude semelhante em ambos os casos quanto à responsabilidade do homem pelo ataque e quanto ao consentimento feminino.

Por fim, alguns esclarecimentos terminológicos se fazem necessários antes de passarmos às análises. Na reprodução de textos em grego, decidi reproduzir os trechos usando o alfabeto grego seguido de tradução. Apenas títulos de obras e palavras cuja grafia já se usa correntemente (tais como *tópos*, *paraklausithyron*, *erotodidáxis*) foram transliterados. Quanto aos títulos de obras latinas, optei por não traduzi-los.[50] Apesar de não tocar diretamente (senão de passagem) em questões teóricas referentes a teorias literárias e intertextuais, empreguei ao longo da tese muitas vezes os termos *tópoi* e motivos indistintamente.

Com isto, passemos então ao primeiro capítulo.

[50] Cf. na lista de abreviaturas as traduções dos títulos das obras em português.

1. ELEGIA E COMÉDIA: ESTADO DA QUESTÃO

Risit Amor pallamque meam pictosque cothurnos
Sceptraque priuata tam cito sumpta manu.[51]
Am. II, 18, 15-16

A crítica moderna já há bastante tempo concorda que exista certa afinidade entre a comédia latina e a elegia erótica romana, afinidade que já foi abundantemente atestada em maior ou menor grau em diversos estudos.[52] Quando os dois gêneros são postos lado a lado em cotejo, vários elementos característicos encontram na sua contraparte paralelos identificáveis. A frequência com que isso ocorre e a similaridade dos exemplos colhidos têm instigado críticos à reflexão sobre possíveis vínculos entre as duas tradições, resultando na extensa bibliografia que temos hoje de estudos que buscam apontar tais semelhanças em segmentos pontuais de poemas elegíacos.[53]

Um dos elementos que tem sido levantado como testemunha dessa afinidade é um dos personagens típicos da comédia cujo discurso e função nas peças em muito nos interessa: o *adulescens*, literalmente "o jovem", mas convencionalmente referido por "jovem apaixonado", devido às suas motivações e funções nas peças. Trata-se de um personagem amplamente utilizado nas comédias, conforme o atestam os textos que sobreviveram. Em Plauto, encontramos ao todo 18 jovens que figuram em 15 das 21 peças que temos hoje.[54] Em Terêncio, constam menos exemplos, mas, por outro lado, contamos com a presença do personagem em todas as 6 peças que se têm do comediógrafo.

Conforme as convenções cômicas, o jovem apaixonado é um rapaz no mais das vezes solteiro, mas ocasionalmente casado,[55] que se encontra apaixonado por uma moça que tipicamente é uma cortesã.[56] Em *The nature of Roman comedy* ([1952] 1994), George E. Duckworth (1994, p. 238) aponta como traço distintivo do jovem apaixonado o fato de que as suas ações nas peças são motivadas pelo seu amor, sendo uma das

[51] "Riu-se Amor do meu manto e coturnos ornados, / dos cetros que a apressada mão tomou."
[52] Cf. Davis, (1979b); Day ([1938][1] 1984); Fedeli (1999), (2000); Myers (1996); Thomas (1979).
[53] Cf. Davis (1979a); Jacoby (1905); O'Bryhim (2007); Polt (2010) e Yardley (1972). (1987).
[54] São esses: Argíripo e Diábolo (*Asinaria*); Licônides (*Aulularia*); Mnesíloco e Pistoclero (*Bacchides*); Alcesimarcos (*Cistellaria*); Fêdromo (*Curculio*); Estatipocles (*Epidicus*); Carino (*Mercator*); Plêusicles (*Miles Gloriosus*); Filólaques (*Mostellaria*); Agorástocles (*Poenulus*); Calidoro (*Pseudolus*); Pleusítipo (*Rudens*); Lisiteles (*Trinummus*); Dimiarco (*Truculentus*); Nicodêmos e um último anônimo (*Vidularia*).
[55] Como em *Hecyra*.
[56] Em algumas peças, o caso de amor se dá não entre o rapaz e uma cortesã, mas entre o rapaz e uma jovem de família a quem ele, sabendo-o ou não, violara anteriormente. É o que se dá na *Aulularia* de Plauto, por exemplo, e em *Hecyra* de Terêncio (cf. Rosivach, 1998).

características destacáveis os seus monólogos lamentosos em que se expressam os sofrimentos causados pelo amor.[57] Pode-se dizer que sua função no enredo acaba aí. Onde o jovem apaixonado aparece, existe em voga um caso de amor que, por razões diversas, é impossível de ser concretizado, no entanto, ele próprio age muito pouco para que os obstáculos da realização do seu desejo sejam vencidos (tarefa de que amiúde seu escravo se encarrega). As suas semelhanças com as *personae* elegíacas são patentes. Sabemos que, ao menos à primeira vista, as composições dos poetas elegíacos tendem a ser voltadas à expressão do amor por uma *puella*. Sabemos ainda que o fracasso e os sofrimentos dele decorrentes são elementos frequentes do universo elegíaco. Por isso, não é em nada espantoso que, ao se ter em mente os discursos do jovem apaixonado da comédia e das *personae* elaboradas por Tibulo, Propércio e Ovídio (doravante referidas como amantes elegíacos), a leitura de um remete invariavelmente ao outro. Todo leitor[58] habituado a um desses dois discursos vai reconhecer no outro um sabor familiar.[59]

Pode-se dizer que as relações que se estabelecem entre os amantes da elegia e da comédia com suas amadas respodem em termos gerais a uma mesma estrutura: à primeira vista, temos um rapaz completamente absorvido pelos seus sentimentos por uma moça e que faz disso sua prioridade máxima, sua obsessão; porém o acesso a esta jovem com frequência lhe é negado por um obstáculo que, conforme a lista de Néraudau reproduzida anteriormente,[60] pode ser o pai da moça, um rival, um marido, uma porta, a distância, ou ritos sagrados. Disso decorre que com frequência as situações que caracterizam a intriga amorosa se tornam muito semelhantes.

Mas para além das semelhanças descritas acima no âmbito da estruturação das relações amorosas na comédia e na elegia, conforme afirmado anteriormente, muitos paralelos podem ser traçados entre passagens das peças e trechos de poemas elegíacos. Uma boa parcela da crítica tem se concentrado no estudo de tais paralelos e, embora não seja o objetivo central desta tese contribuir para a ampliação da lista de correlações possíveis entre os dois gêneros, acredito que seja importante expor ao menos algumas passagens comentadas de modo a evidenciar o vínculo concreto que há entre as tradições poéticas em questão. Após tal exposição, veremos algumas tentativas que

[57] Esse assunto será mais explorado no capítulo seguinte.
[58] Sobre a recepção da comédia através da leitura, cf. Sharrock (2009).
[59] Como se verá no capítulo seguinte, essa semelhança tem respaldo no próprio vocabulário utilizado para a elocução dos sofrimentos amorosos. Expressões como *me miserum!*, que se tornam *loci communes* com os poetas elegíacos, foram "inauguradas" na literatura latina por Plauto (cf. FEDELI, 2000).
[60] Cf. Introdução (p. 26)

foram feitas ao longo do século XX de se explicar tais correlações, para enfim chegarmos à contribuição que eu gostaria de fazer ao debate com esta tese.

1.1. *De cenis, foribus seruisque*: contatos entre Elegia e Comédia

Dum fallax seruus, durus pater, inproba lena
Viuent et meretrix blanda, Menandros erit.
(*Am*. I, 15, 17-18)

Se há servo esperto, pai severo, lena ímproba
e doce meretriz, Menandro vive.

O primeiro poema que trabalharemos é a quarta elegia do primeiro livro dos *Amores*. É nesta elegia que é introduzido pela primeira vez nos *Amores* o terceiro elemento na relação afetiva da *persona* elegíaca: o rival. Leia-se abaixo o início do poema (*Am*. I, 4, 1-12):

Vir tuus est epulas nobis aditurus easdem;
Vltima cena tuo sit, precor, illa uiro.
Ergo ego dilectam tantum conuiua puellam
Aspiciam? tangi quem iuuet, alter erit,
Alteriusque sinus apte subiecta fouebis?
Iniciet collo, cum uolet, ille manum?
Desine mirari, posito quod candida uino
Atracis ambiguos traxit in arma uiros.
Nec mihi silua domus, nec equo mea membra cohaerent —
uix a te uideor posse tenere manus!
Quae tibi sint facienda tamen cognosce, nec Euris
da mea nec tepidis uerba ferenda Notis!

Vai teu parceiro ao mesmo banquete que nós,
seja pra ele o último jantar!
Pois como amigo apenas a menina amada
contemplarei? Será tocado um outro,
o colo de outro reclinada aquecerás?
Tocará à vontade o teu pescoço?
Não te espantes porque, servido o vinho, a virgem
da Atrácia às armas trouxe semi-homens.
Não moro em bosques, nem me ligo a corpo equino,
pareço a custo as mãos conter de ti.
Porém, observa o que fazer, não deixes que Euros
ou mornos Notos levem minha fala.

Barsby (2005, p. 57) chama atenção ao fato de que a palavra de abertura do poema, *uir* ("homem" ou "marido"), que se refere a este novo personagem, é de caráter ambíguo: não se pode dizer ao certo se o poema trata de um esposo realmente ou de um outro amante que teria comprado os serviços da moça naquela ocasião.[61] A cena que se

[61] McKeown trabalha a questão com um pouco mais de cuidado, chegando à conclusão de que, apesar de realmente existir a possibilidade de se tratar de um homem casado que frequenta o banquete com sua

descreve é de um banquete a que vêm, além do próprio poeta, a jovem amada acompanhada por este outro homem. Relembrando o episódio do casamento de Pirítoo e Hipodâmia,[62] o poeta compara o seu desejo com o desejo que tomou os centauros nas bodas e os levou a raptar a noiva e as convidadas, dando início à guerra entre os Lápitas e os centauros. Dizendo mal poder se conter, o poeta sugere que a jovem escute o plano que ele elaborou para contornar a situação.

Segue-se então uma lista endereçada a ela (que veremos logo adiante) contendo instruções sobre como ela deverá proceder para que ao menos um pouco de contato aconteça entre os dois às escondidas do homem que a acompanha. Antes de reproduzir algumas dessas instruções, é muito interessante notar o quanto a orientação do poeta sobre o que a amada deve *fazer* se assemelha a uma passagem da peça *Asinaria* de Plauto. Na peça, o jovem Diábolo (*Diabolus*)[63] firma com a alcoviteira Cleareta (*Cleareta*) um acordo que estabelece que, em troca da quantia de 20 minas, ele guardaria sobre uma de suas cortesãs o direito de exclusividade pelo período de um ano. Assim sendo, ele pede ao seu parasita que redija um contrato formal contendo os termos do acordo combinado, documento que deverá ser apresentado à alcoviteira. Vejamos a seguir o trecho das cláusulas elaboradas pelo parasita a respeito do comportamento da jovem em banquetes, que ele lê em voz alta para seu patrono (*Asin.* 771-786):[64]

PAR: *tecum una postea aeque pocla potitet:*
aps te accipiat, tibi propinet, tu bibas,
ne illa minus aut plus quam te sapiat." DIA: satis placet.
PAR: *"suspiciones omnis ab se segreget.*
neque illaec ulli pede pedem homini premat,
quom surgat: nem <quom> in lectum inscendat proxumum,
nem quom descendat inde, det quoiquam manum:
spectandum ne quoi anulum det nec roget.
talos ne quoiquam homini ammoueat nisi tibi.
cum iaciat, 'te' ne dicat: nomen nominet.
deam inuocet sibi quam lubebit propitiam,
deum nullum; si magis religiosa fuerit,
tibi dicat: tu pro illa ores ut sit propitius.
neque illa ulli homini nutet, nictet, annuat.
post si lucerna exstincta sit, ne quid sui
membri commoueat quicquam in tenebris." DIA: optume est.

esposa, o mais provável é que o rival seja um patrono e a jovem a quem o poeta se dirige uma liberta sobre a qual o *uir* ainda guarda certos "droits de seigneur" (MCKEOWN, 1989, p. 77).

[62] Cf. McKeown (1989, p. 81). Para o relato completo do mito, cf. *Met*. XII, 210-535.

[63] Nome que deriva não por coincidência do grego διάβολος, "inimigo", e na peça em questão é o concorrente de Argíripo disputando o direito de exclusividade sobre a cortesã Filênia.

[64] Todos os trechos das peças plautinas seguem a edição de De Melo, publicada pela Loeb Classical Colection (2011). As traduções dos mesmos, salvo quando indicado o contrário, são de minha autoria.

PAR: "Que beba com você, de hoje em diante, dos mesmos copos:
receba-o de você, faça brindes a você, que você beba,
que ela não tome nem mais nem menos que você." DIA: Muito bom!
PAR: "Que afaste de si todas as suspeitas.
Que ela não comprima o pé com o pé de algum homem
quando se levantar; nem quando subir no leito próximo,
ou quando descer dele, dê a mão a quem quer que seja.
Que não dê seu anel para ninguém olhar nem peça o dos outros.
Não passe os ossinhos para ninguém a não ser você.
Ao lançá-los, não diga "por você!", nomeie o seu nome.
Invoque a deusa que quiser pedindo que seja propícia,
mas deus nenhum: se for mais devota,
diga-o a você: que você rogue por ela ao deus.
Que ela a homem algum acene, pisque ou gesticule.
Depois, se as lanternas se apagarem, que não mova
nenhum dos seus membros pelas sombras." DIA: Excelente!

A sequência apresenta, em poliptoto, um acúmulo do pronome *tu* em vários casos (*tu*, *te*, *tibi*, *tecum*) até o verso 780, em que comicamente se põe uma cláusula proibindo a jovem de dizer justamente a palavra *te*, repetida à exaustão na fala do parasita, ao lançar os ossinhos usados em um dos jogos do banquete. Conforme se lê acima, o contrato redigido pelo Parasita proíbe a jovem a todo tipo de aproximação a outro homem que não Diábolo. É possível observar que muitas das instruções de Ovídio figuram entre os comportamentos proibidos nos termos elaborados pelo Parasita plautino: beber do mesmo copo que o amante (*Asin.* 771-773; *Am*. I, 4, 31-32):

Quae tu reddideris, ego primus pocula sumam,
Et, qua tu biberis, hac ego parte bibam.

Teus copos devolvidos pegarei primeiro,
na parte onde bebeste beberei.

O contato entre os pés ao se deitar para a refeição (*Asin.* 775-776; *Am*. I, 4, 15-16):

Cum premet ille torum, uultu comes ipsa modesto
Ibis ut accumbas, clam mihi tange pedem;

Pousando-se ele ao leito, tu, de ares modestos,
lá deitando-te, toca-me no pé.

Quanto à comunicação através de acenos e sinais (*Asin.* 784; *Am*. I, 4, 17-28), Ovídio evidentemente dá mais destaque para essa parte. Os sinais que ele combina com a jovem para enganar o marido que a acompanha se estendem ao longo de 12 versos:

Me specta nutusque meos uultumque loquacem,
Excipe furtiuas et refer ipsa notas.
Verba superciliis sine uoce loquentia dicam;
Verba leges digitis, uerba notata mero.
Cum tibi succurrit ueneris lasciuia nostrae,
Purpureas tenero pollice tange genas;
Siquid erit, de me tacita quod mente queraris,
Pendeat extrema mollis ab aure manus;

Cum tibi, quae faciam, mea lux, dicamue, placebunt,
Versetur digitis anulus usque tuis.
Tange manu mensam, tangunt quo more precantes,
Optabis merito cum mala multa uiro.

Olha meus gestos, meu semblante tagarela;
colhe os sinais furtivos e os responde.
Direi palavras mudas com as sobrancelhas;
palavras hás de ler em vinho escritas.
Se furtar-te a lascívia de nossos prazeres,
toca com o tenro dedo a face púrpura.
Se houver de mim motivo de queixa na mente,
pese à ponta da orelha a doce mão.
Se o que eu fizer, luz minha, ou disser te agradar,
revira entre os teus dedos teu anel.
Toca com a mão a mesa, como os que suplicam,
ao desejares mal ao que o merece.

Por último, o contato corporal em meio à movimentação dos convidados (*Asin.* 785-86; *Am*. I, 4, 55-58):

Cum surges abitura domum, surgemus et omnes,
In medium turbae fac memor agmen eas;
Agmine me inuenies aut inuenieris in illo;
Quidquid ibi poteris tangere, tange mei.

Quando fores pra casa, todos levantemos,
lembra de andar no meio da balbúrdia.
Na balbúrdia ou me achas ou serás achada;
o que de mim puderes tocar, toca-o.

Também em uma passagem da *Ars Amatoria*, quando se aborda a maneira de se portar em banquetes, encontramos recomendações semelhantes: a comunicação dissimulada nas conversas e por sinais combinados (*Ars* I, 569-70; 573-574), a escrita com vinho (*Ars* I, 571-572), e os contatos corporais indiretos, através das taças e da comida que a moça levar à boca (*Ars* I, 575-576), e diretos, o toque falsamente não intencionado (*Ars* I, 577-578). Leia-se o trecho (*Ars* I, 565-578):

ergo, ubi contigerint positi tibi munera Bacchi
atque erit in socii femina parte tori,
Nycteliumque patrem nocturnaque sacra precare
ne iubeant capiti uina nocere tuo.
hic tibi multa licet sermone latentia tecto
dicere, quae dici sentiat illa sibi,
blanditiasque leues tenui perscribere uino,
ut dominam in mensa se legat illa tuam,
atque oculos oculis spectare fatentibus ignem:
saepe tacens uocem uerbaque uultus habet.
fac primus rapias illius tacta labellis
pocula, quaque bibet parte puella, bibas;
et quemcumque cibum digitis libauerit illa,
tu pete, dumque petis, sit tibi tacta manus.

Assim, quando servirem a ti os dons de Baco
e o leito partilhares com mulher,
ao pai Nictélio roga, e aos ritos noturnos,

que o vinho não transtorne a tua mente.
Aqui, podes dizer muita coisa encoberta
na fala (que ela sinta ser pra ela);
blandícias leves escrever com vinho ameno,
para ela ler que é a tua dona;
e fitá-la nos olhos com olhar ardente,
amiúde um rosto mudo muito diz.
Busca furtar primeiro a taça que tocou-lhe
os lábios. Bebe na borda onde bebeu.
Sobre a comida que os dedinhos dela peguem
avança, e, ao fazê-lo, toca a mão.

Conforme nos diz Barsby (2005, p. 61), tais técnicas sugeridas por Ovídio para que, mesmo na presença de um rival, o amante tire algum proveito da jovem disputada, fazem parte de um repertório comum à elegia também encontrado, por exemplo, em Tibulo I, 6. Quando lemos o trecho relacionado por Barsby, no entanto, é possível notar que o tema tem um tratamento bastante diferente em Tibulo. Este se dirige não à jovem, como Ovídio, mas ao seu marido, como uma espécie de vingança pela traição de Délia. O poeta teria sido enganado e traído por ela e, por isso, confessa suas artimanhas ao marido da moça para que o mesmo não aconteça com ele (*Tib*. I, 6, 15-20; 25-30):

At tu, fallacis coniunx incaute puellae,
me quoque seruato, peccet ut illa nihil;
neu iuuenes celebret multo sermone, caueto,
neue cubet laxo pectus aperta sinu,
neu te decipiat nutu, digitoque liquorem
ne trahat et mensae ducat in orbe notas.
[...]
Saepe, uelut gemmas eius signumque probarem,
per causam memini me tetigisse manum;
saepe mero somnum peperi tibi, at ipse bibebam
sobria supposita pocula uictor aqua.
Non ego te laesi prudens: ignosce fatenti;
iussit Amor: contra quis ferat arma deos?

Mas tu, incauto esposo da menina pérfida,
ouve-me para que ela não te engane.
Cuidado! Não frequente e louve muito os jovens,
nem curve o busto com decote solto;
não te iluda com gestos, nem mergulhe o dedo
no vinho e trace senhas sobre a mesa.
[...]
Não raro, simulando ver seu selo e joias,
lembro-me de lhe ter tocado a mão;
não raro ao sono te levei com vinho: eu próprio
copos com água, vencedor, bebia.
Não foi proposital: perdoa-me. São ordens
de Amor. Quem se armaria contra os deuses?[65]

Vemos os gestos se repetirem: troca de sinais combinados (*Tib*. I, 6, 19), utilização do vinho para se escreverem mensagens (*Tib*. I, 6, 19-20), criação de

[65] Tradução de João Paulo Matedi. Cf. também estudo e tradução de Serrano (2013) das elegias de Tibulo.

pretextos para o contato corporal (*Tib*. I, 6, 25-26) e o proveito do estado de embriaguez do homem que acompanha a jovem (*Tib*. I, 6, 27).

Nos próprios *Amores* o tema é revisitado por Ovídio, no entanto as posições serão invertidas. Em *Am*. II, 5, poema que McKeown (1989, p. 76) aponta como a contraparte de *Am.* I, 4, serão os mesmos sinais descritos na presente elegia que, em um determinado banquete, denunciarão ao poeta, agora na posição do *uir* traído, o caso que a sua *puella* está mantendo com um outro convidado (*Am*. II, 5, 13-28):

Ipse miser uidi, cum me dormire putares,
Sobrius apposito crimina uestra mero.
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
Verbaque pro certis iussa ualere notis.
Iamque frequens ierat mensa conuiua relicta;
Compositi iuuenes unus et alter erant:
Improba tum uero iungentes oscula uidi
(Illa mihi lingua nexa fuisse liquet),
Qualia non fratri tulerit germana seuero,
Sed tulerit cupido mollis amica uiro,
Qualia credibile est non Phoebum ferre Dianae,
Sed Venerem Marti saepe tulisse suo.

Ai, vi eu mesmo, quando achavas que eu dormia,
teus crimes. Sóbrio, após parar com o vinho.
Muitas coisas eu vi falarem as sobrancelhas,
teus gestos eram boa parte vozes.
Não se calavam os olhos, ou a mesa a vinho
riscada, nem faltavam aos dedos letras.
Vi discursos dizendo mais do que fingiam,
palavras combinadas como código.
Já os convivas mais assíduos se ausentavam,
restava um ou outro jovem quieto:
então de fato a vi unida a beijos ímprobos
(as línguas claramente entrelaçadas),
os quais a irmã ao irmão austero não daria,
mas que a amada daria ao seu querido;
que a Diana, decerto, Febo não daria,
mas Vênus muitas vezes deu a Marte.

Conforme os excertos acima mostram, os banquetes descritos por Plauto na *Asinaria* e por Tibulo e Ovídio em seus poemas são bastante semelhantes em termos de atividades esperadas (o vinho, os jogos, os flertes), o público que os frequenta (jovens e moças, não cabendo aqui discutir se estas seriam cortesãs ou não) e a ocasião que dão para a sedução. A partir disso, é possível se distinguir como um tópico em comum entre os dois gêneros o comportamento esperado dos jovens em um banquete. Na comédia,

menções a banquetes como os descritos não são raras,[66] e se o parasita de Plauto busca regimentar o seu funcionamento com as instruções que lemos, pode-se deduzir algo do andamento esperado deles no universo das peças, que, como se pode ver, se assemelha bastante às descrições de banquetes que encontramos na obra dos poetas elegíacos mencionados.

É curioso notar, no entanto, como o tratamento que Ovídio dá ao tópico está mais próximo à *Asinaria* do que o de Tibulo. Ambas as elegias, por se tratar de instruções, poderiam ser classificadas como *erotodidáxis*, no entanto o tom de Tibulo é confessional e quase solene.[67] Tibulo oferece conselhos para supostamente proteger o marido (*coniunx*) da amada de passar pelos mesmos infortúnios por que ele passou quando traía a confiança do próprio homem a quem se dirige, chegando a pedir perdão no final do trecho lido. Ao denunciar as próprias práticas, as instruções de Tibulo são "guarde [minhas palavras]" (*seruato*, *Tib*. I, 6, 16) e "tenha cuidado!" (*caueto*, *Tib*. I, 6, 17). As instruções do parasita e de Ovídio, por outro lado, são mais reguladoras. Mesmo que o personagem cômico utilize um tom mais ameno para dar as ordens (caracterizado pelo subjuntivo em lugar do imperativo), há uma lista de comportamentos que devem ser observados, como também há em Ovídio. O tom de Tibulo é informativo, "cuide para que ela não faça isso", enquanto os outros exemplos são mais normativos: "faça isso".

Friedrich Leo (1900, p. 604-605), em seu artigo intitulado "Elegia e Comédia" (que será abordado com mais detalhe adiante), relaciona também ao contrato do parasita outro poema de Propércio. Leo quebra a elegia III, 20 em duas partes, e chama atenção à que ele classifica como elegia III, 20b; entretanto, edições mais recentes[68] não o separam dessa forma. Reproduzo a seguir o trecho da edição de Flores (2014), que corresponde ao trabalhado por Leo (*Prop*. III, 20, 13-30):

Nox mihi prima uenit! Primae da tempora nocti!
Longius in primo, Luna, morare toro. 14

Quam multae ante meis cedent sermonibus horae, 19
dulcia quam nobis concitet arma Venus! 20
Foedera sunt ponenda prius signandaque iura 15
et scribenda mihi lex in Amore nouo.
Haec Amor ipse suo constringet pignora signo:
testis sidereae torta corona Deae.

[66] Cf. *Asin.* 828-941; *Mostell*. 294-398; *Per*. 758-858; *Stich*. 683-775. Sobre cenas de banquete na comédia nova grega e romana, cf. Konstantakos (2005).
[67] Observe-se o uso do imperativo futuro *seruato* no verso 16 e *caueto* no verso 17.
[68] Cf. Fedeli (1985); Heyworth, Morwood (2011); Flores (2014).

Namque ubi non certo uincitur foedere lectus, 21
non habet ultores nox uigilanda Deos,
et quibus imposuit, soluit mox uincla libido:
contineant nobis omina prima fidem.

Ergo, qui tacta sic foedera ruperit ara, 25
pollueritque nouo sacra marita toro,
illi sint quicumque solent in Amore dolores,
et caput argutae praebeat historiae;
nec flenti dominae patefiant nocte fenestrae:
semper amet, fructu semper Amoris egens. 30

Chega a primeira noite! À noite eu peço tempo!
Alonga, ó Lua, este primeiro leito! 14

E quantas horas passaremos na conversa 19
até que às doces armas venha Vênus! 20
Antes convém tecer um pacto, selar cláusulas, 15
firmar a lei para este novo Amor.
E o próprio Amor dará seu selo às garantias,
como a coroa da sidérea Deusa.

Pois se o leito se firma sobre um pacto incerto, 21
vigílias não têm Deuses vingadores
e os laços que o desejo impôs logo desatam:
que dure a lealdade dos augúrios!

Então se alguém quebrou seu pacto sobre o altar, 25
se manchou noutro leito o matrimônio,
que ele sofra de Amor as mais frequentes dores,
ceda o pescoço às falas mais ferinas,
que se feche a janela da amada ao seu pranto:
sempre ame, sempre sem gozar do Amor![69] 30

Levando em conta apenas o recorte de Leo, o trecho fala de uma ansiosamente aguardada primeira noite com uma moça que, para o poeta, deve ser precedida de um pacto de fidelidade, que, por sua vez, será firmado entre o jovem e a moça, e assegurado por Amor e Ariadne (*sidereae... Deae*, *Prop*. III, 20, 18). Nas palavras de Leo (1900, p. 604-605),

> Der Vertrag ist somit eigentlich der Gegenstand des Gedichtes: *foedera sunt ponenda prius signandaque iura et scribenda mihi lex in amore nouo* (15. 16). Ein Ehecontract ist nicht gemeint, wie v. 22 und 29 zum Überfluss zeigen; *sacra marita* v. 26 steigert nur die Vorstellung von der Beständigkeit des Bündnisses. [...] der Eidschwur gehört zum Liebesbunde, die Ausdrücke (*foedera, iura*) sind der Elegie in Liebessachen nicht fremd. Aber *foedera ponenda*, *iura signanda*, *lex scribenda*, das bedeutet alles einen in festen Formen abgefassten Vertrag, einen Liebesvertrag (*in amore nouo*), der die Dauer des Bundes verbürgen soll. Solche Liebesverträge (*syngraphus*, der Inhalt *lex, leges*) kennen wir aus der Komödie, sie werden von Eingehen des Verhältnisses geschlossen wie ein Ehecontract und verpflichten den Mann zu bestimmten Leistungen, das Mädchen zur Treue; es liegt auf der Hand, wie nahe es dem Dichter liegt, auch den Mann zur Treue zu verpflichten. [...] Wer

[69] Tradução de Guilherme Gontijo Flores (2014).

> sich um diese Dinge gekümmert hat, weiss dass die Elegie die komischen Motive nicht crude übernimmt, sondern ihrem Stoff und Stil angleicht. Aber er lässt die Götter der Liebe und des nächtlichen Geheimnisses ihn besiegeln und bezeugen, die Schwurgötter ihn gewährleisten, die Verheissung ihm innewohnen, aus seiner Verletzung dem Liebenden namentlich die Strafe der Untreue hervorgehn; er hebt durch de Ton von Treue und Leidenschaft, den er auschlägt, den Hetärencontract in die Sphäre der Dichterliebe.
>
> O contrato é, por conseguinte, o real objeto do poema: *foedera sunt ponenda prius signatamque iura et scribenda mihi lex in amore nouo* (v. 15-16). Não se trata de um contrato nupcial, como os versos 22 e 29 demonstram abundantemente; *sacra marita* (v. 26) acentua apenas a noção de estabilidade do pacto. [...] os juramentos pertencem ao domínio do amor, as expressões *foedera* e *iura* não são estranhas aos assuntos amorosos da elegia. Porém *foedera ponenda, iura signanda, lex scribenda*, sim, indicam um contrato redigido em uma forma estrita, um contrato de amor (*in amore nouo*), que deve garantir a durabilidade da união. Contratos de amor semelhantes (*syngraphus*, no sentido de *lex, leges*) conhecemos da comédia. Eles são firmados a partir do início da relação, como um contrato nupcial, e obrigam o homem a determinados deveres e a moça à fidelidade. Não é preciso dizer o quão fácil para o poeta é fazer com que também o homem seja obrigado à fidelidade. [...] Quem já se interessou por este assunto sabe que a elegia não acata os motivos cômicos cruamente, mas antes adapta sua matéria e estilo. Propércio poderia contentar-se em falar de juras de amor, mas ele fala de um contrato jurado com termos de compromisso (*lex*) fixos. Entretanto, ele faz os deuses do amor e dos segredos noturnos testemunharem e confirmarem tal contrato, faz os deuses das juras o garantirem, faz as promessas lhe serem inerentes, e a punição pela infidelidade resultar da sua infração contra o amante; através do tom que se dá, de lealdade e paixão, o poeta eleva o contrato com a cortesã à esfera da poesia amorosa. (LEO, 1900, p. 604-605)

A posição de Leo sobre a relação que se estabelece entre a elegia e a comédia será discutida mais adiante. Por ora, note-se como o filólogo alemão identifica na redação de um contrato entre os amantes ressonâncias dos contratos com cortesãs, tão comuns na comédia.[70] Conforme ele argumenta, é um fator relevante para o poema a escolha por um *contrato* e não simplesmente juras de amor, que aproxima, a seu ver, o universo cômico do elegíaco. No entanto, tal aproximação não acontece sem também um distanciamento: na comédia não se chamam deuses e estrelas como testemunhas, mas, sim, como entes concretos.

Passemos agora a outro tópico bastante comum ao gênero elegíaco, o *paraklausithyron*.[71] Com efeito, o trabalho de Canter (1920) mostra que este tema literário se encontra inserido abundantemente tanto na literatura grega quanto na latina. Por esse motivo, a aparição, por si só, do *paraklausithyron* na comédia e na elegia não justificaria se traçar um vínculo entre os dois. Porém, a questão se torna mais

[70] Cf., por exemplo, *Asinaria* (771-786), reproduzido acima.

[71] *Paraklausithyra* remontam à poesia grega e aparecem igualmente tanto nas obras de Tibulo (I, 2) e Propércio (I, 16) como na do próprio Ovídio (*Am.* I, 6; II, 2; II, 3) (Cf. McKeown, 1989, p. 121). Cf. ainda discussão de Cairns ([1972] 2001) sobre os *paraclausithyra*.

interessante quando Canter afirma (1920, p. 361) que se localiza em Plauto, na peça *Curculio*, a primeira ocorrência de uma composição desse tipo na literatura latina. Trata-se da cena de abertura da peça, quando Fêdromo e seu escravo Palinuro dirigem-se à casa de um cafetão dono de uma escrava, por quem Fêdromo encontra-se apaixonado (*Curc.* 1-95). O rapaz, então, dirige-se à porta enquanto derrama vinho sobre os degraus para atrair a escrava beberrona responsável por vigiá-la (*Curc.* 87-95):

PHAE: sequere hac, Palinure, me ad fores, fi mi opsequens.
PAL: ita faciam. PHAE: agite bibite, festiuae fores;
potate, fite mihi uolentes propitiae.
PAL: uoltisne oliuas, [aut] pulpamentum, [aut] capparim? 90
PHAE: exsuscitate uostram huc custodem mihi.
PAL: profundis uinum: quae te res agitant? PHAE: sine.
uiden ut aperiuntur aedes festiuissumae?
num muttit cardo? est lepidus. PAL: quin das sauium?
PHAE tace, occultemus lumen et uocem. PAL: licet. 95

FÊD: Vem, Palinuro, me siga até as portas. Seja obediente.
PAL: Imediatamente. FÊD: Vamos, bebam, amáveis portas;
embriaguem-se e sejam propícias a mim.
PAL: Querem umas azeitonas, umas carnes, umas alcaparras? 90
FÊD: Despertem a sua guardiã aqui para mim.
PAL: Você está despejando o vinho: qual é o seu problema? FÊD: Me deixa.
Você não vê que a amabilíssima casa está se abrindo?
O gonzo murmura? Que delícia! PAL: Por que você não o beija?
FÊD: Calado! Vamos diminuir a voz e as luzes. PAL: Está bem. 95

Na elegia de que se reproduzirão excertos a seguir, Ovídio dá um tratamento diferente do usual à composição, e traz simultaneamente alguns traços de proximidade com a comédia, conforme apontaram certos críticos.[72] Ao invés de se dirigir à porta, como é de se esperar,[73] o poeta se dirige ao escravo responsável por vigiá-la. Trata-se de uma figura que, como se vê no trecho acima, não é estranha à comédia. Leiam-se os versos iniciais do poema (*Am.* I, 6, 1-4):

Ianitor, indignum, dura religate catena,
difficilem moto cardine pande forem.
Quod precor, exiguum est; aditu fac ianua paruo
oblicum capiat semiadaperta latus.

Vigia atado a duras correntes (que injusto!),
movido o gonzo, abre a árdua porta.
Peço pouco: que faças que a porta apertada
receba, semiaberta, um corpo exíguo.

De forma semelhante a *Am.* I, 4, a primeira palavra do poema chama a atenção para um novo personagem que é introduzido nos *Amores*, o escravo, que, neste caso, é um porteiro (*ianitor*). John Yardley (1987, p. 183) enxerga nesta escolha um primeiro

[72] Cf. Yardley (1987); Néraudau (2005).
[73] A palavra *paraclausithyron* implica, na verdade, que se cante à porta (CANTER, 1920, p. 356).

traço de contato mais próximo com a comédia, pois, ao proceder desta maneira, Ovídio dá destaque à figura do escravo e abre pretextos para explorar as relações entre *amans* e *seruus* tão características da comédia – sobretudo a comédia plautina, em que a atuação deste último figura em relevo.[74]

Ainda na elegia *Am*. I, 6, após descrever a mudança que Amor operou no seu corpo (*Am*. I, 6, 5-6) e no seu espírito (*Am*. I, 6, 7-14), o poeta passa a tentar convencer o escravo a lhe conceder o favor de abrir a porta e o deixar entrar. Tendo afirmado que Cupido lhe deu coragem para enfrentar todo tipo de sorte e que já não teme nenhum perigo, ele diz (*Am*. I, 6, 15-24):

Te nimium lentum timeo, tibi blandior uni;
tu, me quo possis perdere, fulmen habes.
Aspice (uti uideas, inmitia claustra relaxa!)
uda sit ut lacrimis ianua facta meis.
Certe ego, cum posita stares ad uerbera ueste,
ad dominam pro te uerba tremente tuli;
Ergo quae ualuit pro te quoque gratia quondam,
heu facinus, pro me nunc ualet illa parum?
Redde uicem meritis; grato licet esse, quod optas.
Tempora noctis eunt; excute poste seram.

a ti, imóvel, eu temo; e só a ti adulo.
Tu tens o raio para a minha ruína.
Vê (para isso as ásperas trancas afrouxa)
como molharam a porta as minhas lágrimas.
Quando estavas com as vestes depostas pra golpes,
à senhora falei em teu favor.
Então aquela graça que outrora ajudou-te
– que crime! – agora pouco vale a mim?
Retribui o favor; ser grato é permitido.
O tempo voa, arranca à porta a tranca!

Nesse cotejo, dois elementos característicos da relação entre *adulescens* e *seruus* na comédia podem ser identificados: em primeiro lugar, consta em ambos os textos o pedido do amante pela ajuda do escravo na concretização do seu desejo, embora o mais comum nas peças seja que o escravo pertença ao jovem e não à amada. Em segundo lugar, há aqui a evocação a uma suposta situação em que o escravo, prestes a ser punido, teve sua pena aparentemente adiada (ou ao menos abrandada) sob a intercessão do rapaz (*Am*. I, 6, 19-20), cena muito comum do desfecho das comédias quando o jovem apaixonado convence seu pai de que tudo o que o escravo fez foi a seu pedido e em seu benefício.

[74] Sobre a preponderância do papel do escravo em Plauto, cf. Fraenkel ([1922; 1960] 2007).

Mais à frente, os versos 49 e 50 de *Am*. I, 6 parecem remeter a outro *tópos* caro à comédia. A prece do poeta passa da bajulação (*Am*. I, 6, 15-18) à cobrança de um favor (*Am*. I, 6, 19-24), movendo-se em seguida a um apelo lógico (*Am*. I, 6, 27-40), qual seja: de que não há necessidade de guardar com tanto zelo uma casa que não corre perigo, e chegando enfim a acusações contra o caráter do vigia.[75] As esperanças de que sua conversa estaria surtindo algum efeito vêm quando o poeta diz (*Am*. I, 6, 49-50):

Fallimur, an uerso sonuerunt cardine postes,
raucaque concussae signa dedere fores? 50

Engano-me ou no umbral soou um gonzo aberto?
Sons roucos vêm da porta sacudida? 50

Apenas para logo em seguida vê-las frustradas (*Am*. I, 6, 51-52):

Fallimur; impulsa est animoso ianua uento.
Ei mihi! Quam longe spem tulit aura meam!

Engano-me: por vento forte foi movida,
a brisa lançou longe a expectativa.

Conforme observa Yardley (1987, p. 184), frequentemente as entradas dos personagens nas comédias são precedidas de alguma referência, por parte de algum personagem em cena, a barulhos vindos de portas. É o que ocorre, por exemplo, na peça *O Gorgulho* (*Curc*. 94) na cena de abertura acima referida.[76]

Outra passagem do poema merece destaque aqui: não tendo obtido sucesso com suas súplicas ou suas ameaças, tendo mesmo amaldiçoado o vigia, o poeta passa então a se despedir daquele que obstrui seu caminho (*Am*. I, 6, 71-74):

Qualiscumque uale sentique abeuntis honorem
Lente nec admisso turpis amante, uale.
Vos quoque, crudeles rigido cum limine postes
Duraque conseruae ligna, ualete, fores.

Adeus, seja quem for, a minha estima tenhas,
ó pétreo e vil, pois não recebe o amante.
E vós, cruéis umbrais, também, com degraus rígidos
e a dura porta co-escrava, adeus!

---

[75] John Davis (1989, p. 8-9), em um breve estudo sobre a aplicação de princípios da retórica nas elegias dos *Amores*, compara a mudança das estratégias do poeta em persuadir o vigia aos recursos sugeridos por Quintiliano no convencimento de pessoas pouco instruídas (*Inst.* III). Os argumentos deveriam seguir a seguinte ordem, ao se depararem com o insucesso da empresa: através do que é justo (*honestum*), do que é habitual (*uulgi opinione*), do que é mais vantajoso para o indivíduo (*utilitate*) e, por fim, do medo (*metus*).

[76] Cardoso (2005a) aponta que em *Miles Gloriosus* o próprio Plauto brinca, por meio de referências metapoéticas, com essa convenção cômica.

Conforme aponta Néraudau (2005, p. xviii), a expressão *conseruae... fores* (*Am*. I, 6, 74), referindo-se às "portas também escravas", encontra-se também na *Asinaria* de Plauto, quando Líbano reclama da força com que batem à porta (*Asin.* 384-387):

> *LIB:* *quis nostras sic frangit fores? ohe, inquam si quid audis.*
> *MER:* *nemo etiam tetigit. sanun es?* *LIB: at censebam attigisse* 385
> *propterea huc quia habebas iter. nolo ego* ***fores conseruas***
> *meas a ter uerberarier. sane ego sum amicus nostris [aedibus].*
>
> LIB: Quem despedaça assim minhas portas? Se alguém ouve, eu digo: chega!
> MER: Ninguém nem encostou nela. Você é doido? LIB: Achei que você tinha, 385
> porque você vinha para cá. Não quero que as **portas**, minhas **colegas na escravidão**, sejam espancadas por você. Sou doido de amizade pelos de casa.

Segundo o que as pesquisas indicaram, a expressão metafórica que faz da porta uma co-escrava (*conserua*) é rara.[77] Além disso, metáforas que personificam portas aparecem em outros textos de Plauto (a exemplo do trecho da peça *Curculio* citado acima). Por essa razão, é possível que um leitor familiarizado com a peça de Plauto enxergue em tal repetição uma retomada proposital do texto plautino por parte de Ovídio.

Eu gostaria de trabalhar com um último exemplo da presença da comédia na elegia; ele consiste em um episódio comum a Plauto, Propércio e Ovídio, envolvendo o momento em que se flagra uma alcoviteira dando conselhos à jovem amada pelos rapazes sobre como explorar de forma lucrativa o amor destes.

Comecemos pela elegia de Ovídio, *Am*. I, 8. O poema pode ser dividido em três partes: uma introdução (*Am*. I, 8 1-22), a fala de uma alcoviteira (*Am*. I, 8 23-108) e a conclusão (*Am*. I, 8 109-114), em que o poeta retoma a palavra. Na primeira parte, o poeta começa se dirigindo ao leitor para, em seguida, apresentar a personagem a que dará voz na maior parte do poema e descrever, enfim, a ocasião que se apresenta.[78] Vejamos primeiro a abertura do poema ovidiano (*Am*. I, 8, 1-22):

> *Est quaedam (quicumque uolet cognoscere lenam,*
> *Audiat), est quaedam nomine Dipsas anus.*

---

[77] Após consulta online no banco de dados *Classical Latin Texts* do *Packard Humanities Institute* (latin.packhum.org), e no *ThLL*, foi constatado que estas duas são as únicas ocorrências da palavra *conserua* referindo-se a um objeto inanimado. Além disso, por se tratar do mesmo objeto (uma porta), a probabilidade da repetição de Ovídio ter sido proposital é bastante alta.

[78] Em sua dissertação de mestrado, Elisabete da Silva Costa (2006, p. 105) observa que esta abertura se aproxima dos prólogos de comédias. A autora não explica o que se quer dizer com isso e tampouco cita algum exemplo que suporte a afirmação; no entanto, acredito que se trate da estrutura de uma fala inicial que situa os espectadores em um determinado contexto para em seguida abrir espaço para a atuação dos personagens (no caso em questão, a alcoviteira). Sobre os prólogos na comédia latina, cf., para Plauto, Abel (1955) e Hollmann (2016), e para Terêncio, Gelhaus (1972). Sobre o último, Aline Lazaro Bragion publicou estudos do prólogo de *Hecyra* (Lazaro, 2011), e desenvolve atualmente doutorado sobre os prólogos como um todo.

Ex re nomen habet; nigri non illa parentem
Memnonis in roseis sobria uidit equis.
Illa magas artes Aeaeaque carmina nouit
Inque caput liquidas arte recuruat aquas;
Scit bene quid gramen, quid torto concita rhombo
Licia, quid ualeat uirus amantis equae.
Cum uoluit, toto glomerantur nubila caelo;
Cum uoluit, puro fulget in orbe dies.
Sanguine, siqua fides, stellantia sidera uidi;
Purpureus Lunae sanguine uoltus erat.
Hanc ego nocturnas uersam uolitare per umbras
Suspicor et pluma corpus anile tegi;
Suspicor et fama est; oculis quoque pupula duplex
Fulminat et gemino lumen ab orbe micat.
Euocat antiquis proauos atauosque sepulcris
Et solidam longo carmine findit humum.
Haec sibi proposuit thalamos temerare pudicos,
Nec tamen eloquio lingua nocente caret.
Fors me sermoni testem dedit; illa monebat
Talia (me duplices occuluere fores)

Existe (quem quiser saber de alcoviteira
ouça) uma velha cujo nome é Dípsade.
Tem nome do que é: jamais viu sóbria a mãe
do negro Mêmnon nos corcéis rosados.
Ela aprendeu encantos e as artes de Ea,
com a qual faz voltar a água à fonte.
Bem sabe que erva e quais os fios agitados
por fuso usar; e o sumo de égua em cio.
Quando quer, nuvens se aglomeram em todo o céu;
quando quer, raia o dia ao puro orbe.
Sangue, se podes crer, eu vi pingar de estrelas;
e a face lunar rubra como o sangue.
Transformada suspeito que voe por sombras
da noite, o corpo velho envolto em penas;
suspeito e é o que se diz; pupilas duplas fulgem
nos olhos, brota luz das gêmeas órbitas.
Evoca bisavós, tataravós dos túmulos
e a dura terra fende com seu canto.
A si mesma dispôs a violar leitos castos,
mas não falta palavra má à língua.
Testemunha me fez o acaso; ela assim
aconselhava (a porta me ocultava)

Eis a cena descrita ao público ovidiano: o poeta escuta, sem ser notado,[79] uma velha alcoviteira dando conselhos a uma jovem cortesã. Dípsade, a alcoviteira em questão, não só é velha (*anus*, *Am*. I, 8, 2), como também beberrona (*Am*. I, 8, 3-4) e uma bruxa (*Am*. I, 8, 5-17). Nos 20 versos iniciais da elegia, são descritas diversas proezas por ela operadas, incluindo a mestria de feitiços (*Am*. I, 8, 5-8), controle dos astros (*Am*. I, 8, 9-12), capacidade de se metamorfosear (*Am*. I, 8, 13-16) e de evocar os

[79] Cenas deste tipo, em que personagens assumem dentro da peça uma posição de espectadores da ação ("eaves-dropping scenes"), são trabalhadas por David Bain em seus estudos do metateatro e ilusão na tragédia grega e na comédia. Cf. Bain (1977; 1987). Cf. também discussão em Cardoso (2005a, p. 21-64).

mortos (*Am*. I, 8, 17-18).[80] Nos versos que se seguem, a fala da alcoviteira se abre com elogios à menina e com a informação de que ela cativara um jovem no dia anterior (*Am*. I, 8, 23-36):

"Scis here te, mea lux, iuueni placuisse beato?
Haesit et in uoltu constitit usque tuo.
Et cui non placeas? nulli tua forma secunda est;
Me miseram! dignus corpore cultus abest.
Tam felix esses quam formonsissima, uellem:
Non ego, te facta diuite, pauper ero.
Stella tibi oppositi nocuit contraria Martis;
Mars abiit; signo nunc Venus apta tuo.
Prosit ut adueniens, em aspice! diues amator
Te cupiit: curae, quid tibi desit, habet.
Est etiam facies, quae se tibi conparet, illi;
Si te non emptam uellet, emendus erat."
Erubuit. "Decet alba quidem pudor ora, sed iste,
Si simules, prodest; uerus obesse solet.

"sabes, minha luz, que um jovem ontem afeiçoaste?
Imóvel, não tirou de ti os olhos.
E a quem não afeiçoas? Mais bela não há.
Ai de mim, falta ao corpo trato digno!
Quisera fosses tão ditosa quanto bela,
se enriqueceres não ficarei pobre.
Prejudicou-te a estrela contrária de Marte,
Marte se foi; tens Vênus favorável.
Chegando te é propícia, veja! Um amante rico
te desejou: o inquieta o que te falta.
De uma beleza párea à tua a dele é.
Não te comprando, o próprio era comprável."
Corou. "Pudor convém, de fato, à alva face;
o fingido te ajuda, o vero estorva.

Dípsade, como se lê, introduz esparsamente em seu discurso o enaltecimento da beleza da jovem: primeiro desejando que ela fosse tão ditosa[81] (*felix*, *Am*. I, 8, 27) quanto bela (*formonsissima*, *Am*. I, 8, 27), e aqui destaca-se no latim o superlativo; depois novamente, ao elogiar a beleza do rapaz que se interessou pela moça, compara-a à beleza da sua interlocutora (*Am*. I, 8, 33). Nos versos seguintes, ela passa a aconselhar a jovem, ressaltando em especial um objetivo que a moça deve ter sempre em mente: a manutenção simultânea de muitos amantes, de modo que os lucros dos romances sejam

[80] Em *Prop*. IV, 5 encontramos uma estrutura semelhante. São 20 versos introdutórios, em que o poeta amaldiçoa a alcoviteira (*Prop*. IV, 5, 1-4), passando então a enumerar os prodígios da bruxa. É interessante notar a repetição de muitos dos elementos elencados por Ovídio, tais como a capacidade de se metamorfosear (*Prop*. IV, 5, 13-14) e a extração de secreções de éguas no cio (*Prop*. IV, 5, 17-18). Segue-se então a fala da alcoviteira, com conselhos muito próximos aos que veremos adiante, e um epílogo com mais ameaças do poeta à mulher.

[81] McKeown (1989, p. 215) chama atenção para o fato de que *felix*, que tem muitas vezes o sentido de "próspera", neste caso parece estar mais associado à noção de "sortuda", justificando a interpretação com os versos seguintes em que a alcoviteira fala da "sorte astral" da jovem.

multiplicados. Nesse sentido, um dístico em particular nos chama a atenção (*Am*. I, 8, 55-56):

Certior e multis nec iam inuidiosa rapina est;
Plena uenit canis de grege praeda lupis.

Mais certo e menos odioso é roubar muitos,
de um rebanho vem presa aos lobos brancos.

É muito comum na comédia o uso de figuras animais para caracterizar personagens, inclusive as vítimas em potencial das cortesãs, bem como muitas vezes para caracterizar elas próprias, como ocorre na peça *Bacchides* (*Bacch.* 35-38), por exemplo.[82] Não nos parece acidental tal recurso aparecer na fala de Dípsade, que presumivelmente teria sido uma cortesã (MCKEOWN, 1989, p. 231), e talvez seja possível enxergar na menção aos pelos brancos dos lobos uma referência à idade da alcoviteira (MCKEOWN, 1989, p. 231).

Dando continuidade aos seus conselhos quanto às conveniências de não se manterem laços de exclusividade, Dípsade justifica seu ponto de vista a partir da lógica: quanto mais amantes, mais presentes. No entanto, ela vai ainda além (*Am*. I, 8, 95-100):

Nec securus amet nullo riuale, caueto;
Non bene, si tollas proelia, durat amor.
Ille uiri uideat toto uestigia lecto
Factaque lasciuis liuida colla notis;
Munera praecipue uideat, quae miserit alter;
Si dederit nemo, Sacra roganda uia est.

Cuida que ele não ame sem rivais, seguro:
o amor não dura muito sem contendas.
Que ele veja no leito vestígios de outros
e o pescoço marcado de lascívia.
Veja, acima de tudo, os presentes do outro.
Se não os houver, recorre à Via Sacra.

A recomendação da alcoviteira é de que a jovem deixe à mostra sinais aos seus parceiros de que ela *não* é exclusiva de nenhum deles. O motivo se lê no verso 96: sem contendas (*proelia*) o amor não dura. Os ciúmes e a competição entre os amantes os manterão cativados. Para isso, ela deve conservar os vestígios (*uestigia*, *Am*. I, 8, 97) dos seus outros casos sempre à vista: marcas no pescoço (*lasciuis... colla... notis*, *Am*. I, 8, 98) e, sobretudo, os presentes (*munera*, *Am*. I, 8, 99) recebidos – ou comprados por ela mesma (*Am*. I, 8, 100), para que seus amantes pensem que foram dados por algum de seus rivais. A elegia termina, enfim, com o poeta sendo descoberto e lançando maldições contra a velha:

[82] Cf. Dutsch (2008) e Rocha (2015).

Vox erat in cursu, cum me mea prodidit umbra,
At nostrae uix se continuere manus 110
Quin albam raramque comam lacrimosaque uino
Lumina rugosas distraherentque genas.
Di tibi dent nullosque Lares inopemque senectam
Et longas hiemes perpetuamque sitim!

Falava, quando a minha sombra me entregou,
mas por pouco contive as minhas mãos 110
de lhe arrancarem a rala coma alva, os úmidos
olhos ébrios e as rugas da sua face.
Que os deuses lar nenhum te deem; velhice pobre
tenhas, inverno longo e eterna sede!

Passemos agora à *Mostellaria*. O enredo gira em torno de Teoprópides, um comerciante rico que, tendo se ausentado de casa por três anos e deixado o patrimônio aos cuidados de seu filho, Filólaques, retorna e vai ao encontro do filho. Este, antes disciplinado e aplicado, passara a viver dispendiosamente junto com o escravo Trânio, gastando o dinheiro do pai com festividades e a libertação de uma cortesã, Filemácia, por quem ele se encontra apaixonado. Quando Teoprópides volta, Trânio improvisa um plano para enganá-lo e impedir que ele descubra o que se passara na sua ausência: esconde Filólaques em conjunto com a namorada e o amigo dentro de casa, e convence o pai do jovem de que ela está assombrada. A passagem de meu interesse encontra-se no início da peça, quando Filemácia, recém-banhada, conversa com uma escrava velha, Escafa, de quem recebe conselhos sobre como se portar. Filólaques está próximo e escuta as duas escondido. A jovem cortesã, de início, consulta a escrava sobre sua aparência (*Mostell.* 166-169):

PHILE: *contempla, amabo, mea Scapha, satin haec me uestis deceat.*
uolo me placere Philolachi, meo ocello, meo patrono.
SCA: *quin tu te exornas moribus lepidis, quom lepida tute es?*
non uestes amatores amant mulieris, sed uestis fartim.

FILE: Veja por favor, minha Escafa, se estas vestes me caem bem.
Quero agradar Filolaques, meu bem, meu mantenedor.
ESCA: Por que não te adornas com modos sedutores, tu que já és sedutora?
Os amantes não amam nas mulheres as vestes, mas o que recheia as vestes.

A resposta de Escafa não responde de fato à pergunta de Filemácia, mas introduz o primeiro conselho da velha escrava à jovem. Filolaques, ouvindo-a, dirige-se à plateia para dizer que: *ita me di ament, lepida <est> Scapha, sapit scelesta multum / ut lepide omnis <mo>res tenet sententiasque amantum!* (*Mostell.* 170-171): "tanto quanto os deuses me amam, Escafa é aprazível. O quanto sabe essa peste! / Como conhece os hábitos e desejos dos que amam!". Filemácia insiste na pergunta, e Escafa lhe diz que, porque ela é bela, tudo quanto vestir lhe cairá bem (*Mostell.* 172-173), mas percebendo

o discurso adulador, Filemácia censura a escrava (*Mostell.* 176), ao que esta responde chamando-a de estúpida. Leiamos a seguir (*Mostell.* 186-190):

SCA: *equidem pol miror tam catam, tam doctam te et bene eductam*
nunc stultam stulte facere. PHILE: *quin mone quaeso, si quid erro.*
SCA: *tu ecastor erras quae quidem illum exspectes unum atque illi*
morem praecipue sic geras atque alios asperneris.
matronae, non meretricium, est unum inseruire amantem.

ESCA: Por Pólux, eu me espanto pois tu, tão sagaz, tão douta, tão arguta
te portas tão estupidamente estúpida. FILE: Aconselha-me, eu peço, se ajo mal.
ESCA: Por Castor, sim, ages mal, pois cuidas de só um. A ele
apenas serves seus caprichos e desprezas os outros.
À matrona, não às meretrizes, cabe a devoção a um único amante.

Ao ouvir esse conselho, a reação de Filólaques não é mais tão positiva quanto a anterior: ele deseja matá-la com sede, fome e frio (*siti, fameque atque algu*. *Mostell.* 193). Nota-se, aqui, portanto, que dois elementos desta invectiva se repetirão nas maldições de Ovídio I, 8: o frio, simbolizado pelo inverno, e a sede. Em seguida, na peça plautina, a velha continua:

SCA: *stulta es plane*
quae illum tibi aeternum putes fore amicum et beneuolentem. 195
moneo ego te: te ille deseret aetate et satietate.
PHILE: *non spero.* SCA: *insperata accidunt magis quam quae speres.*
postremo, si dictis nequis perduci ut uera haec credas
mea dicta, ex factis nosce rem. uides quae sim et quae fui ante.
nilo ego quam nunc tu *** 200
*** *amata sum; atque uni modo gessi morem:*
qui pol me, ubi aetate hoc caput colorem commutauit,
reliquit deseruitque me. tibi idem futurum credo. (*Most.* 194-202)

ESCA: és muito estúpida
se pensas que ele será para sempre teu namorado e benfeitor. 195
Estou avisando: deixar-te-á quando estiveres cheias de rugas e ele cheio de ti.
FILE: Espero que não. ESCA: o inesperado acontece mais do que o que esperas.
Enfim, se não podes ser convencida por palavras, para que creias
no que eu disse, aprenda com os fatos: vês como sou e como outrora fui:
em nada eu, em relação a ti, *** 200
*** fui amada, e a apenas um cedi meus caprichos:
por Pólux, ele, quando pela idade a cabeça mudou a cor dos cabelos,
abandonou-me e me deixou. Creio que um destino similar a espera.

Nos versos acima, vemos que Escafa utiliza como exemplo a própria vida para justificar o conselho a Filemácia (*Mostell.* 199-202). Ela própria, diz a escrava velha, quando jovem fora equiparável a Filemácia – provavelmente em beleza – e, como Filemácia, dedicou-se a um amante apenas (*Mostell.* 200a). Chegando à velhice, ele a abandonou, e agora ela acredita que o mesmo fim terá a jovem cortesã.

A cena se segue com Escafa argumentando que, uma vez libertada, Filemácia não precisa sustentar o vínculo de exclusividade com Filolaques, ao passo que a cortesã,

comportando-se como uma matrona (*Mostell.* 227-228), recusa-se a seguir os conselhos da velha. A escrava enfim desiste de convencê-la e retorna à adulação até Filolaques se manifestar e mandá-la de volta para dentro da casa (*Mostell.* 192-193).

Além das proximidades estruturais com textos dramáticos apontadas acima, como se pode ver, o modo como a cena se constrói na elegia de Ovídio é bastante semelhante ao que observamos na peça plautina:[83] um amante escuta sem ser notado os conselhos que uma mulher velha, aparentando já ter sido uma cortesã quando mais jovem, dá à sua amada sobre como proceder com pretendentes amorosos. O teor dos conselhos também é bem parecido (cultivar múltiplos amantes para poder ampliar a margem de lucros), e existe ainda mais um traço importante que aproxima as duas personagens: seus nomes.

É de conhecimento geral a recorrência do que ficou conhecido como *speaking names* na comédia, personagens cujo nome acentua algum aspecto de seu caráter, contribuindo para a construção do seu *éthos*.[84] Como podemos ler nos versos iniciais da elegia de Ovídio, "Dípsade" *também* pode ser considerado um *speaking name*. Logo após revelar seu nome no segundo verso, o poeta diz (*Am.* I, 8, 3-4): "Tem nome do que é: jamais viu sóbria a mãe / do negro Mêmnon nos corcéis rosados" (*Ex re nomen habet; nigri non illa parentem / Memnonis in roseis sobria uidit equis.*). Barsby (2005, p. 93) explica que *Dipsas* deriva do grego δίψα, "sede", que o poeta usa para chamar atenção para a atração da velha por álcool: ela está constantemente embriagada.[85] Já o nome de Escafa, por sua vez, deriva de σκάφη, que, segundo Fay (1903, p. 249), consiste em um tipo de barco pequeno comumente utilizado como metáfora para um adulador – conveniente, portanto, à personagem. Entretanto, a palavra também pode significar "vaso", "odre" ou "pote", recipientes, enfim, que possam armazenar conteúdos líquidos. Aceitando a segunda hipótese, não se trata apenas de dois nomes motivados, eles estão também associados em um mesmo campo semântico: sede e odre.

Uma última menção deve ser feita a um trecho da fala de Dípsade que pode ser relacionada à peça *Mostellaria*: ao exortar a jovem salientando a corrosividade do tempo, Dípsade diz: "caduca a casa abandonada ao mofo" (*Canescunt turpi tecta relicta situ*, *Am.* I, 8, 52), metaforicamente referindo-se à beleza que, simbolizada pelas "cãs"

[83] Tanto Barsby (2005, p. 93) quanto McKeown (1989, p. 198) reconhecem a proximidade.
[84] Cf., por exemplo, Brown (1987).
[85] É interessante lembrar que também Leaena, a escrava velha de *Curculio*, é dada ao vinho. Como Dípsade e Escafa, também Estáfila (Staphyla), a escrava de *Aulularia*, recebe um nome sugestivo cujo significado remete ao vinho: "cacho de uva madura".

que caem sobre a casa (*canescunt*), será desperdiçada e estragará se não for colocada em uso, segundo ela. Isso nos remete à longa explicação que Filolaques, na primeira cena em que figura na *Mostellaria*, oferece sobre como a casa seria uma metáfora perfeita para descrever o homem: *nouarum aedium esse arbitro similem ego hominem / quando [hic] natus est.* ("vejo o homem como símile de uma casa nova, quando nasce." *Mostell.* 91-92).[86]

Até aqui tratei da interação entre as amadas, os amantes, e os rivais em banquetes na elegia (*Am*. I, 4; II, 5; *Ars* I, 565-578; *Tib*. I, 6), mostrando como os comportamentos ali retratados se relacionam com aqueles proibidos em um contrato que o parasita da peça *Asinaria* redige regulamentando como deveria se portar em eventos desse tipo a cortesã sobre a qual seu patrono teria exclusividade pelo período de um ano, a duração do contrato (*Asin.* 771-786). A partir das reflexões de Leo (1900), vimos como esse contrato do parasita pode ser relacionado a uma elegia de Propércio (III, 20, 13-30). Em seguida, foi mostrada a ocorrência do que parece ser uma alusão a Plauto feita por Ovídio (*Am*. I, 6), justamente em uma elegia que, segundo Yardley (1987), possui outras características que retomam aspectos da comédia.

Além disso, enfim, foram trabalhados alguns paralelos entre *lenae* da elegia (*Am*. I, 8; *Prop*. IV, 5) com uma da comédia (*Mostellaria*). Os paralelos que se traçam entre os dois gêneros aqui cotejados costumam se concentrar, como fiz aqui, em elementos contextuais e temáticos, mas não tanto formais.[87] Outros muitos exemplos desse tipo têm sido trazidos por outros estudiosos para demonstrar como a comédia e a elegia dialogam,[88] e muitos tentam explicar os mecanismos por trás de tais encontros. A seguir, expõem-se algumas das hipóteses a que chegaram os especialistas no assunto a partir principalmente do influente debate entre Friedrich Leo e Felix Jacoby no início do século XX.

---

[86] Semelhantemente, poderíamos enxergar uma referência à mesma metáfora em *Miles Gloriosus* (*Mil*. 203), em que Plauto emprega o verbo *pultare*, relacionado à ação de bater à porta (cf. Lodge, 1962), para descrever um personagem que bate no peito. Cf. discussão em Cardoso (2005, p. 142-143).

[87] Deve-se destacar, nesse âmbito, o excelente estudo de John Davis (1979) de *Am*. III, 2, que evidencia os elementos estruturais do texto que lhe dão um aspecto teatral e performático, qual sejam, por exemplo, o uso de "apartes" no monólogo e a reação verbal do poeta a gestos feitos pela *puella* que ele corteja em uma corrida de cavalos (em oposição à descrição narrativa de tais gestos).

[88] Outros exemplos de correspondências podem ser achados em Day (1938, p. 86-91).

1.2. Elegia e comédia: questões genealógicas[89]

Nos textos consultados que tocam nesta questão, um fator comum pode ser observado nas abordagens: as reflexões em torno da relação entre os referidos gêneros costumam se inserir nos debates sobre as origens da elegia. Mesmo que a *Quellenforschung* não esteja mais tão afinada com os rumos atuais dos estudos clássicos, a questão do surgimento da elegia erótica romana ainda é cercada por muitas dúvidas e ainda recebe a atenção de estudiosos em publicações atuais.[90] Se seguirmos a genealogia transmitida por Ovídio (*Trist*. IV, 10, 51-54), os cultores do gênero em Roma foram Galo, Tibulo, Propércio e o próprio Ovídio, no entanto é sabido que se encontram também na obra de Catulo alguns traços característicos do gênero.[91] A opinião hegemônica dos estudiosos[92] costuma ser a de que a elegia erótica foi construída sob o influxo de gêneros variados, dentre os quais se destaca o epigrama grego. A comédia com frequência aparece arrolada entre as suas bases, e, conforme Archibald Day registra (1938, p. 86-87), conquanto não se negue que *existam* paralelos reconhecíveis entre os textos elegíacos e cômicos, como os acima apontados, as hipóteses que explicam a existência de tais paralelos são muitas vezes divergentes.

Os estudiosos engajados nesse debate, conforme aponta Day (1938, p. 86), se dividem em duas posturas ao explicar o processo de absorção, ambas bem retratadas na polêmica que envolveu Friedrich Leo e Felix Jacoby, na Alemanha. Em resumo, enquanto Leo defende a ideia de que a comédia teria exercido uma influência indireta sobre a elegia, Jacoby sustenta a hipótese de uma influência direta. Vejamos mais detalhadamente as duas posturas. Para situarmos melhor os trabalhos posteriores que se dedicaram ao tema, eu gostaria de passar logo abaixo por uma breve exposição dos principais argumentos de cada hipótese.

A primeira vez que Leo aborda esse assunto é nas suas *Plautinische Forschungen* (1895), obra em que mostra uma série de exemplos da presença de elementos cômicos na elegia erótica romana e defende a sua tese do influxo indireto.

---

[89] Uma versão anterior desta seção do capítulo foi apresentada na forma de comunicação na VI Jornada de Estudos Clássicos da Universidade Federal do Espírito Santo e publicada em livro – cf. Duque (2018).
[90] Uma das referências mais recentes sobre esta questão é o capítulo de Federica Bessone que compõe o *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, editado por Thorsen (2013).
[91] Cf. Day (1938); Piazzi (2013).
[92] Cf. Day (1938, p. 86-91); Fantham (1999); Fedeli ([1989][1] 2010a), (2010b); Gibson (2005); Bem (2011); Piazzi (2013).

Entretanto, é em um pequeno artigo que ele escreve respondendo às críticas de Max Rothstein (LEO, 1900, p. 604-611) que o tema é trabalhado de forma clara e sucinta. Nesse artigo, Leo reage ao "ataque impetuoso de Rothstein" (LEO, 1900, p. 604) dirigido à sua resenha ao comentário de Rothstein a Propércio. Leo explica o alvo da objeção de seu antagonista:

> Es handelt sich um den Zusammenhang der römischen mit der griechischen erotischen Poesie und vor allem um das Verhältniss der hellenistisch-römischen Elegie zur neuen Komödie. Die wenigen einzelnen Beispiele, die ich für die Abhängigkeit properzischer Motive von der Erotik der Komödie auf S. 746f. meiner Recension angeführt habe, glaubt Rothstein durchweg beseitigen zu können.
>
> Trata-se da conexão entre a poesia erótica romana e a grega e, sobretudo, da relação da poesia erótica greco-romana com a comédia nova. Os poucos exemplos isolados que eu citei em favor da dependência que motivos propercianos têm do erótico na comédia (a partir da página 746 de minha resenha), Rothstein acredita que os pode eliminar sem exceção. (LEO, 1900, p. 604)

Os três poemas em questão são *Prop*. I, 16; I, 18 e III, 20 (conforme já se viu), e o ponto de discórdia, como se lê acima, é a dependência que certos elementos presentes nesses poemas teriam de motivos da comédia, a saber: o *paraclausithyron* (I, 16),[93] o desabafo dos sofrimentos amorosos a elementos da natureza (I, 18)[94] e o contrato de fidelidade com a amada (III, 20).[95] Quando reproduzi uma passagem da análise de Leo da elegia III, 20 na seção anterior, pudemos ter um vislumbre da posição do filólogo alemão a respeito da "influência"[96] da comédia sobre a elegia. Repetindo as palavras de Leo, "Quem já se interessou por este assunto sabe que a elegia não acata os motivos cômicos cruamente, mas antes adapta sua matéria e estilo." (LEO, 1900, p. 605). Os motivos cômicos, para Leo, passam portanto por uma conversão antes de serem apropriados pela elegia.

Mais lampejos sobre essa posição vêm quando o filólogo fala a respeito da origem do segundo motivo mencionado, o monólogo à natureza. Ao fazê-lo, ele distingue duas tradições poéticas na Grécia: a lírica (*Lyrik*) e, em oposição a esta, o que ele chama de "poesia artística" (*Kunstpoesie*), que se trataria de poemas não cantados.

---

[93] Aproximado ao trecho da peça *Curculio*, que se trabalhou (LEO, 1900, p. 607-608).
[94] Relacionado ao prólogo de *Mercator* (1-110) (LEO, 1900, p. 605-606) – cf. Capítulo 2 desta tese.
[95] Visto acima (LEO, 1900, p. 604-605).
[96] É importante destacar que, por causa do uso dessa expressão pelo filólogo, escolhi repeti-la aqui. Trata-se de um vocábulo com uma carga de pressupostos que não condiz com aqueles em que se embasa esta pesquisa, conforme comentado na introdução. No entanto, ele nos diz algo sobre a abordagem do autor e, por isso, optei por não a omitir nem a modificar.

> Aber es ist ein Irrthum, der nur aus der unrichtigen Schematisirung von heutzutage hervorgeht, die Elegie zur 'Lyrik' zu rechnen, die nicht mehr Lyrik ist als die Monologe des Dramas; und ein daraus folgender Irrthum, dass die hellenistische Elegie mit Liedern älterer Zeit einen organischen Zusammenhang habe oder dass ihre Motive, soweit sie abgeleitet sind, aus einer unbestimmten Lyrik eher herzuleiten wären als aus dem, nicht zufällig sondern seiner mächtigen litterarischen Wirkung wegen, bekkanten und auf den Bahnen seines Einflusses verfolgbaren euripideischen und menandrischen Drama.
>
> Mas é um equívoco (que só resulta da esquematização incorreta dos nossos dias) considerar como parte da "lírica" a elegia, que não é mais lírica do que os monólogos do teatro; e um segundo equívoco consequente disso é considerar que a elegia helenística possui um vínculo orgânico com canções de um passado remoto, ou que seus motivos, conquanto sejam derivados, descendem mais provavelmente de uma tradição lírica indefinida do que (não por acaso, mas devido à sua poderosa força literária) da famosa tradição dramática euripideana e menandriana, com a sua influência reconhecidamente em curso. (LEO, 1900, p. 606).

Assim, opondo a tradição elegíaca à lírica, Leo toca no elemento que é fundamental para a sua explicação da presença de motivos cômicos na elegia (e o principal alvo das críticas que se sucederam à sua hipótese),[97] qual seja a elegia erótica helenística. Ele continua:

> Die hellenistische Elegie ist Kunstpoesie und sie ist erotisch. Erotischen Stoff konnte ihr von den älteren Elegikern nur Mimnermos geben; die erotischen Stoffe der Sage hat erst Euripides poetisch ausgebeutet, die des Lebens und Tages die Komödie, die ihm folgte. Die hellenistische Elegie hat sich in denselben Kreisen des Liebeslebens bewegt wie die Komödie, daher lag ihr deren poetische Arbeit näher und bereiter als die der Tragödie.
>
> A elegia helenística é poesia artística (*Kunstpoesie*), e é erótica. Dentre os poetas elegíacos antigos, apenas a Mimnermo se pode atribuir a matéria erótica. O material erótico das sagas mitológicas, Eurípides foi o primeiro a construí-lo poeticamente; o da vida cotidiana, foi a comédia (seguindo Eurípides). A elegia helenística se movimentou nos mesmos círculos da vida amorosa que a comédia, por isso se tem que seu trabalho poético é mais próximo e imediato a este do que àquele da tragédia. (LEO, 1900, p. 606)

Agora, uma segunda oposição é criada: uma vez que a tradição que Leo chama de elegia helenística (subentenda-se elegia erótica) se filia às poéticas dramáticas, ela encontra-se mais próxima da comédia do que da tragédia, visto que compartilha com a primeira o repertório de motivos amorosos. As histórias exploradas pela tragédia, conforme o argumento, teriam sua base nas sagas mitológicas, enquanto a comédia e a elegia retirariam seu material da vida cotidiana. Entretanto, Leo (1900, p. 608) chama atenção para o fato de que o universo criado pela comédia não consiste em uma representação da realidade da vida cotidiana, mas de uma elaboração *poética* da

[97] Cf. Jacoby (1905); Day (1938); Fedeli (1999); Butrica (1996).

realidade (*poetische Wirklichkeit*), e uma vez que é estabelecido este repertório de situações, personagens e intrigas que compõem o universo ficcional cômico, a elegia erótica pôde tomá-lo e trabalhá-lo seguindo seus próprios critérios formais (LEO, 1900, p. 609).

Desse modo, Leo cria uma corrente de dependências que estaria por trás da criação de uma linhagem poética: a elegia erótica dependeria da comédia, visto que tomaria seu repertório poético para o reestilizar; e a comédia, por sua vez, dependeria da tragédia, visto que também tomaria dela certos motivos, a exemplo da queixa que o amante faz a elementos inanimados da natureza – que Leo identifica como motivo euripideano de que a comédia se apropria (LEO, 1900, p. 606).[98]

É preciso ressaltar que, para Leo, tudo isso ocorre ainda na literatura *grega*. Em seu artigo, ele trabalha com a tragédia, a comédia nova e a elegia erótica gregas, e neste ponto residem as maiores críticas contra a sua abordagem. Embora a história e os vínculos que o filólogo descreve tenham certa coerência lógica (mesmo que sua elaboração dos esquemas das relações intergenéricas use noções problematizadas pela crítica moderna, como a de derivação e a de influência), ele não apresenta nenhum exemplo do que chama de elegia erótica helenística, da qual fala. Antes, Leo usa como objetos para o cotejo com a comédia nova (grega e latina) a elegia erótica romana, que seria derivada da elegia erótica helenística a seu ver. A grave falha metodológica que se apontou em sua hipótese é a de que, para explicar a presença de motivos cômicos na elegia erótica romana, Leo lança mão de um "agente intermediário", a elegia erótica helenística, de cuja existência não se tinha qualquer registro até então. A transferência dos motivos, conforme sua argumentação, teria acontecido na literatura grega e posteriormente passado à elegia latina.

Essa teoria sofreu forte rejeição da parte de críticos. O longo artigo de Felix Jacoby, intitulado "Sobre a formação da elegia romana" (*Zur Entstehung der römischen Elegie*, 1905, p. 38-105), é exemplar na tarefa de expor as falhas da hipótese de Leo bem como sugerir explicações alternativas para aquilo que o filólogo descreve. O principal alvo das críticas é, conforme dito, a existência de uma elegia erótica helenística – que o autor chama de erótica subjetiva, entendendo por isso que se trata da expressão de sentimentos amorosos em primeira pessoa, e não simplesmente da

[98] Segundo Leo, o exemplo mais antigo deste motivo se encontra na *Medeia* de Eurípides (LEO, 1900, p. 606). Retomaremos no capítulo seguinte a questão da relação da comédia plautina com a literatura grega, no tocante aos *tópoi* associados ao sentimento amoroso.

presença da temática amorosa. Jacoby articula sua posição com as seguintes justificativas:

> Vier Gründer sind es hauptsächlich, die mich veranlassen, die Hypothese von der Existenz der subjektiv-erotischen Elegie bei den hellenistischen Dichtern abzulehnen: 1. Die Geschichte der griechischen Elegie widerspricht der Hypothese. 2. Weder erhaltene Reste noch die sonstige Überlieferung begünstigen sie. 3. Die Zeugnisse der römischen Elegiker über ihre griechischen Vorbilder sagen, richtig verstanden, das gerade Gegenteil von dem aus, was man gewöhnlich aus ihnen erschliesst. 4. Die Hypothese ist zur Erklärung der römischen Elegie unnötig.
>
> Há sobretudo quatro motivos que me levaram a abandonar a hipótese da existência de uma elegia subjetiva amorosa entre os poetas helenísticos: 1. A história da elegia grega contradiz a hipótese; 2. Nem os textos remanescentes nem outras formas de transmissão a fundamentam; 3. Os testemunhos dos elegíacos romanos a respeito dos seus modelos gregos, quando compreendidos corretamente, mostram exatamente o contrário do que costumeiramente se deduz a partir deles; 4. A hipótese é desnecessária para se esclarecer a elegia romana. (JACOBY, 1905, p. 42)

Ao longo do artigo, Jacoby argumenta que, conforme o registro que se tinha, a elegia grega teria surgido na transição entre os séculos VIII e VII a.C., na Jônia. O estudioso passa então a descrevê-la: metricamente, ela tem uma relação próxima à épica, porém se dedica à veiculação não de histórias (*Stoff*) mas de ideias (*Gedanken*), i.e., sua função não era narrar (*erzählen*) mas sim exortar (*ermahnen*) e ensinar (*belehren*) (JACOBY, 1905, p. 43).[99] Jacoby observa então que, tematicamente, o sentimento amoroso estava inserido no material do gênero, mas sua presença estava longe de ser da mesma magnitude que na poesia lírica grega ou na elegia erótica romana. Isso porque apenas um poeta, Mimnermo, aborda a temática amorosa e, ainda assim, o tratamento que ele daria à paixão seria fundamentalmente diferente daquele que dão os elegíacos romanos.[100] Em Mimnermo, nos diz Jacoby (1905, p. 44), não se trata do amor por um indivíduo específico, mas do próprio sentimento amoroso, "seu valor e sua estima na vida humana" ("seinem Wert und seine Schätzung im menschlichen Leben"). Traçando um breve histórico do desenvolvimento da elegia grega e mostrando como, apesar de o gênero passar por mudanças significativas (como

[99] Hunter (2013) corrobora tais informações, e, além disso, acrescenta que, em termos de extensão, a elegia grega arcaica era consideravelmente mais curta do que a épica. A guerra ainda fazia parte de seu repertório temático, porém a narração de feitos heróicos foi substituída pela exortação à juventude e à bravura (HUNTER, 2013, p. 24).

[100] Cf. os fragmentos de Mimnermo compilados por Estobeu (*Stob*. III, 11.2; IV, 20.16). Também Propércio (I, 9, 11-12) corrobora a associação entre Mimnermo e a temática amorosa. Em tradução de Guilherme Gontijo, a passagem se lê: "No Amor melhor que Homero é um verso de Mimnermo: / suaves cantos busca o manso Amor" (*Plus in Amore ualet Mimnermi uersus Homero: / carmina mansuetus lenia quaerit Amor*).

por exemplo em Antímaco) e de abranger temas bastante variados, tornando-se até mesmo narrativo com Calímaco (JACOBY, 1905, p. 48-49), em nenhum momento faz parte do seu escopo o material "tirado da vida cotidiana", como o queria Leo (LEO, 1900, p. 606).

É importante notar que Jacoby não põe em xeque a derivação da matéria da elegia erótica *romana* do dia a dia e das "próprias experiências do poeta" ("aus den eigenen Erfahrungen des Dichters." JACOBY, 1905, p. 49), mas, ao contrário, esta derivação é fundamental para o seu argumento de que não é possível enxergar uma continuidade entre a elegia helenística e a elegia erótica romana (do ponto de vista temático).

Ao cogitar a existência de uma variante do gênero que teria sido escrita sob foco erótico-subjetivo, e posteriormente servido de modelo aos elegíacos romanos, Jacoby descarta tal possibilidade visto que na produção dos poetas gregos evocados como modelos por Propércio e Ovídio,[101] quais sejam Calímaco e Filetas, não se encontravam vestígios de uma elegia erótica subjetiva em que se poderia enxergar um paralelo com a elegia romana. Jacoby admite que o assunto é por natureza cheio de incertezas, tendo em vista o material escasso dos manuscritos, e que, embora ele próprio esperasse calmamente a descoberta de novos textos que provassem o contrário, os exemplos que se tinha da elegia na época helenística não permitiam que se inferisse a existência de composições em chave erótico-subjetiva dos poetas citados pelos elegíacos romanos como modelos (JACOBY, 1905, p. 51). Ele cita as obras de Calímaco e Filetas então conhecidas, argumentando que, embora haja a presença da temática erótica em Filetas, os testemunhos indicam que o enfoque fosse mitológico narrativo.

Um argumento que Jacoby usa para rejeitar a proposta de Leo a respeito da existência de uma elegia erótica helenística da qual a romana derivaria é o de que, em retomadas dos poetas elegíacos da tradição em que se inserem, não há menção de fontes gregas quando se trata de um componente fundamental do jogo amoroso elegíaco: a *puella*. Para a demonstração disso, Ovídio torna-se uma peça-chave, pois, ocupando uma posição privilegiada na história do gênero em Roma, é ele o responsável por traçar a "genealogia" dos seus predecessores. Em várias ocasiões na sua obra elegíaca, Ovídio

[101] Cf. *Prop*. II, 34, 31-32; III, 1, 1; IV, 1a, 64; e Ovídio: *Am*. II, 4, 19; *Ars* III, 329.

refere-se às *puellae* de seus colegas elegíacos,[102] no entanto não há sequer uma menção às *puellae* de seus modelos gregos (JACOBY, 1905, p. 66).

Jacoby diz levar ainda em consideração a Lide de Antímaco, a Arete de Partênio e a Bítis de Filetas, mas atribui a esses autores um tratamento essencialmente diverso daquele dado pelos poetas elegíacos:

> [...] in jenen griechischen Gedichten ist der Frauenname wirklich der Titel; bei den Römern ist das nicht der Fall. Sie nennen ihre Bücher nicht nach der Geliebten, sondern sie charakterisieren sie nur unter besonderen Umständen durch ihren Namen.
>
> (...) em todos estes poemas gregos, o nome das mulheres é com efeito o título [do livro]; não é o caso dos poetas romanos. Eles não dão aos seus livros os nomes de suas amadas, mas as caracterizam, através do seu nome, em situações específicas. (JACOBY, 1905, p. 66)

Ora, há dois problemas gravíssimos com tal argumentação. Em primeiro lugar, mesmo que não seja o caso de todos os poetas elegíacos, sabe-se que a coletânea de elegias de Propércio teria circulado na Antiguidade sob o nome de "Cíntia" (*Cynthia*), homônimo, portanto, de sua *puella*.[103] Em segundo, conforme o próprio Jacoby registra, Lide e Bítis são também mencionadas por Ovídio (*Trist.* I, 6, 1-2), que as compara à sua esposa. O estudioso continua: "Esse descuido [de não citar] as amadas dos poetas gregos só pode ser explicado se de fato Calímaco não tivesse uma amada. E ele não tinha, porque ele não escreveu elegias erótico-subjetivas." (JACOBY, 1905, p. 67).[104] Mas por que razão essa seria a única explicação plausível para a falta de menção a uma *puella* de Calímaco? Em sua obsessão repetitiva pela influência calimaqueana sobre Ovídio, Jacoby parece simplesmente presumir que se alguma *puella* grega fosse citada, seria uma de Calímaco.

Finalmente sobre a comédia e a elegia, Jacoby escreve:

> [...] die römische Elegie ist erwachsen aus dem erotischen Epigramm. Erwachsen! Also ist das Epigramm wohl auch ihre Hauptquelle. Aber wahrlich nicht die einzige. Wie müssen uns hüten, hier einseitig zu sein. Neben dem Epigramm muss die direkte Benutzung auch der attischen Komödie zugegeben werden; nur so erklären sich Ähnlichkeiten ganzer Scenen [...].
>
> [...] a elegia romana cresceu a partir do epigrama. Cresceu! Então é claro que o epigrama é igualmente sua fonte primária. Mas decerto não a única. Precisamos ter cautela para não ser unilaterais. Ao lado do epigrama, também o

---

[102] Cíntia de Propércio (*Ars* III, 536; *Rem*. 764); de Tibulo, Délia (*Am*. III, 9, 31; 55) e Nêmesis (*Am*. III, 9, 31; 53; 57 *Ars* III, 536); de Galo, Licóris (*Am*. I, 15, 30 *Ars* III, 537 *Trist*. II, 1, 445); e para fins de argumentação, consideramos também a Lésbia de Catulo (*Trist*. II, 1, 428; III, 7, 20).

[103] Cf. Kennedy (1993).

[104] "Man kann diese Vernachlässigung der griechischen Dichterliebchen nur verstehen, wenn es eben nicht eine Geliebte des Kallimachos gab. Und es gab keine, weil er keine subjektiv-erotischen Elegieen geschrieben hat."

> uso direto da comédia ática deve ser reconhecido, apenas desse modo se explicam as semelhanças entre cenas inteiras [...]. (JACOBY, 1905, p. 82)

A partir dos excertos mostrados, fica claro que o ponto de discórdia entre Jacoby e Leo é quanto à existência de uma elegia erótica grega que já apresentasse as características que se encontram nos poetas elegíacos romanos. Para Jacoby, como se lê no último trecho, a elegia erótica romana teria tido um contato direto com a comédia grega (attischen Komödie), e não mediado. Day (1938, p. 87) parece sustentar tal hipótese, quando argumenta que o único motivo para se acatar a *necessidade* da existência de uma elegia erótica helenística praticada por Calímaco e Filetas seria o fato de que são estes os poetas apontados pelos elegíacos como seus modelos. No entanto, o próprio Day aponta que o argumento se ancora na suposição de que Filetas e Calímaco seriam, de fato, os únicos modelos de Tibulo, Propércio e Ovídio, o que, para o estudioso, é de todo refutável.[105] Paolo Fedeli, igualmente, acata a posição de Jacoby e afirma que mesmo depois de quase um século, e da descoberta de um número considerável de fragmentos de Calímaco, "pode-se dizer que Jacoby tinha razão" (FEDELI, 1999, p. 28).[106]

Entretanto, as análises de alguns fragmentos dos *Papyri Oxyrhynchus* (P.Oxy 3723; P.Oxy 2885) por J. L. Butrica (1996) trouxeram novamente dúvidas quanto à validade das teses de Jacoby e Leo. Em seu texto, Butrica encontra possíveis indícios da existência de uma tradição poética no período helenístico na Grécia que corresponde às descrições de Leo. Conforme informa o autor (BUTRICA, 1996, p. 297) na introdução do seu ensaio, os próprios editores do manuscrito adotam uma postura bastante hesitante quanto aos fragmentos de elegia grega que lá se encontram. Eles mesmos admitem, por um lado, que o estilo e algumas tendências no uso da métrica são bem típicas de composições do período helenístico; no entanto, por terem encontrado elementos temáticos atribuídos sobretudo à tradição da elegia erótica romana, a saber o uso do repertório mitológico aplicado a situações de âmbito pessoal, eles acabaram por sustentar a ideia de que se tratasse de elegias gregas de um período posterior e que imitariam os poetas elegíacos romanos. Não havendo nada para suportar essa datação

---

[105] Ninguém menos que o comediógrafo Menandro, conforme lembra Day (1938, p. 87), é citado em Ovídio e em Propércio em mais de uma ocasião (*Am*. I, 15; *Trist*. II, 1; *Prop*. II, 6; III, 21; IV, 5), e além dele muitos outros poetas são com frequência lembrados nas obras dos elegíacos. Eu daria destaque sobretudo à lista de autores cuja leitura Ovídio recomenda ao público feminino na *Ars Amatoria* (*Ars* III, 329-348): entre os gregos, Calímaco, Filetas, Anacreonte, Safo e Menandro; entre os romanos, Propércio, Galo, Tibulo, Varrão, Virgílio e o próprio Ovídio (seus *Amores* e *Heroides*).

[106] "[…] si può dire che Jacoby aveva ragione."

(senão uma ideia preconcebida, por parte dos editores, das formas de se abordar o amor na elegia grega), Butrica passa à análise dos fragmentos tomando-os como produto da sociedade grega dos séculos II e III a.C.

No primeiro fragmento analisado (P. Oxy. 3723), há o que parece ser uma lista de casos homossexuais de amor entre deuses e mortais, a que se segue um vocativo seguido de uma pergunta: "Alma, a o que eu falo...?" ("ψυχή, πρός τίνα μῦθον ἔχω κα..." v. 23). Apesar de a elegia se encontrar incompleta, Butrica (1996, p. 300) defende que, quando o poeta se dirige à própria alma, o poema, seja qual for o seu desenvolvimento,[107] adquire uma verve subjetiva. Ele se torna um monólogo à maneira que se encontra na elegia erótica romana.

No segundo fragmento (P. Oxy. 2885), lê-se uma lista de *exempla* de personagens mitológicas femininas cujo amor levou a fins terríveis – recurso que, conforme observa Butrica (1996, p. 302), é bem típico das elegias etiológicas helenísticas. No entanto, as últimas quatro linhas do fragmento introduzem uma interlocutora feminina, a quem, por ter sido abrasada por amor, o poeta compara às heroínas citadas, concluindo que ela, no entanto, é mais reprovável do que as personagens mitológicas. Butrica chama atenção para o fato de que, não fossem essas últimas linhas, o fragmento poderia ser classificado como mais uma elegia catalográfica (BUTRICA, 1996, p. 303). Mas conclui que o tom de conselho e o uso do adjetivo χλιαίνῃ ("cálida") para se referir à mulher a quem o poema se dirige apontam para um certo investimento afetivo do locutor, aproximando a composição da tradição erótico-elegíaca romana. O fragmento ainda lança uma nova luz em outros fragmentos previamente classificados como elegias catalográficas, mas que poderiam muito bem, a exemplo desta, tratar-se de elegias com conteúdo erótico-subjetivo.

O que Butrica defende com seu trabalho é que tais fragmentos sugerem a existência de uma elegia erótica helenística subjetiva, isto é, cujo conteúdo erótico não consistia na narração de histórias da mitologia e, sim, se centrava nos sentimentos de uma *persona* incorporada pelo próprio poeta, cuja estrutura encontra paralelos em poemas das coletâneas dos poetas elegíacos romanos. No entanto, o número de exemplos romanos que dialogam com esta tradição não é suficiente para que se

[107] O autor sugere que pode se tratar de um poema sobre a supremacia de Amor até mesmo sobre os deuses (BUTRICA, 1996, p. 300), e a lista de *exempla* respaldaria os próprios sentimentos amorosos do autor (ou antes da *persona* na elegia) por um rapaz. Procedimento semelhante, portanto, ao que Ovídio emprega em *Am*. II, 8 para justificar seu caso de amor com uma escrava com o argumento de que também Agamêmnon e Aquiles se abrasaram por escravas.

enxergue uma derivação direta entre essas elegias eróticas helenísticas e as romanas. Antes, o que parece mais provável a Butrica é que, como muitas outras tradições poéticas, esta entra *também* no rol de "influências" da elegia erótica romana, sem no entanto desempenhar um papel fundamentalmente proeminente em sua história.

A análise dos fragmentos se mostra convincente ao argumentar a favor de um tipo de composição elegíaca grega que se aproximaria estrutural e tematicamente da tradição cuja existência Leo inferira. Entretanto, o que exatamente este dado faz pela hipótese de Leo que, como vimos, previa uma passagem de motivos cômicos para a elegia erótica romana mediada por uma elegia erótica grega? Muito pouco. Evidentemente, ao se comprovar a existência da ansiada[108] elegia erótica helenística, a tese de Leo torna-se muito mais plausível, porém não necessariamente corroborada. O uso das peças de Menandro nas escolas de retórica em Roma, por exemplo, faria os *tópoi* da comédia acessíveis à elite educada que cultivou o gênero da elegia erótica romana, eliminando, assim, qualquer necessidade de um agente intermediário.

Ao final de seu artigo, Butrica aborda diretamente o debate entre Leo e Jacoby, mas, como esperável, sua abordagem se concentra no ponto de choque entre os filólogos alemães: a existência ou não de uma elegia erótica helenística escrita que teria servido de modelo à elegia erótica romana.[109] Não se fala praticamente nada sobre a comédia e a comunicação dos seus motivos. Eis o trecho:

> These observations suggest a theory that harmonizes the views of Leo and Jacoby by admitting an element of truth in each. The evidence of structure implies that Jacoby was right about the formal origins of Latin elegy. Our earliest surviving Latin elegy books (Tibullus I; Propertius I and II) contain no examples that imitate the structure of Hellenistic erotic elegy and its use of myth; instead, individual elegies either grow rhetorically out of set topics or expand Greek epigrams. Thus it would seem that Latin elegy did not evolve directly from Hellenistic erotic elegy but from epigram, presumably by way of Catullus 76 and the works of Gallus. On the other hand, Leo was right that there once existed something that could be called a personal and subjective Hellenistic elegy; it used myth extensively to illustrate or even to affect events in the author's own purported lovelife, but the few Roman imitations of it imply that it influenced Latin elegy directly only after elegy's essential nature had already been determined by epigram and other influences such as comedy. (BUTRICA, 1996, p. 316)
>
> Essas observações sugerem uma teoria que harmoniza os pontos de vista de Leo e Jacoby, admitindo um elemento de verdade em cada um. A evidência da estrutura dá razão a Jacoby a respeito da origem formal da elegia latina. Nossos livros mais antigos de elegia latina que sobreviveram (Tibulo I; Propércio I e II) não contêm exemplo algum que imite a estrutura da elegia erótica

[108] Recupero a expressão de Fedeli (1999, p. 26).
[109] Sobre a elegia erótica helenística, cf. West (1974). Day (1938) e Whitaker (1983) também mencionam o assunto, mas o foco de seus trabalhos é na elegia erótica romana.

> helenística e seu uso da mitologia; ao invés disso, elegias individuais ou crescem retoricamente a partir de um conjunto de tópicos ou expandem epigramas gregos. Assim, poder-se-ia supor que a elegia latina não evoluiu diretamente da elegia erótica grega e, sim, do epigrama, presumivelmente através de Catulo 76 e das obras de Galo. Por outro lado, Leo tinha razão sobre a existência outrora de algo que poderia ser chamado de uma elegia helenística pessoal e subjetiva; ela utilizava extensivamente a mitologia para ilustrar ou até mesmo influenciar eventos na vida amorosa retratada do próprio autor, mas as poucas imitações romanas dessa poesia apontam que ela só influenciou a elegia latina diretamente depois que a essência desta já tinha sido determinada pelo epigrama e por outras influências como a comédia.

Busquei mostrar até este ponto a direção que os estudos das relações entre a elegia e a comédia tendem a tomar, isto é, concentrar-se na investigação das *origens* da elegia erótica romana. Mesmo em trabalhos mais recentes, quando o tópico da relação entre os referidos gêneros poéticos aparece, ainda se sente que ele tende a se encontrar circunscrito nesse enfoque.[110] Há também uma quantidade considerável de teses (mas sobretudo de artigos) que buscam encontrar resquícios da comédia nos poetas elegíacos, geralmente atentos a possíveis alusões ou empréstimos de temas e situações como as que foram abordadas neste capítulo.[111]

Um estudo digno de nota é o livro de Netta Zagagi *Tradition and originality in Plautus: studies of the amatory motifs in Plautine comedy* (1980), um dos trabalhos mais completos que temos sobre temas amorosos em Plauto. Embora toque tangencialmente na questão da ligação entre a comédia romana e a elegia erótica, Zagagi – cujo estudo deve em muito ao influente *Plautine elements in Plautus* (2002 [1922]) de Fraenkel – se concentra em expor quais teriam sido as contribuições originais de Plauto à construção do universo amoroso em literatura latina, trazendo a lume aspectos da linguagem erótica plautina que não teriam um equivalente na tradição cômica grega, como o uso de linguagem jurídica nas construções das relações amorosas (ZAGAGI, 1980, p. 106-131).

---

[110] É o caso, para citar apenas exemplos mais próximos, da tese de Lucy Ana de Bem (2011). Breves menções à relação entre elegia e comédia aparecem também na tese de Lilian Nunes da Costa (2014), porém sem maior destaque. O trabalho de Costa, no entanto, não se filia a essa busca das origens do gênero elegíaco (COSTA, 2014, p. 45-50).

[111] Refiro-me às teses de Polt (2010) e Hanses (2015) sobre a relação entre a comédia e a literatura romana posterior. Aos objetivos do meu estudo, interessa sobretudo o capítulo 2 da tese de Polt, em que ele investiga a presença dos traços associados ao *adulescens* cômico com a *persona* dos poemas de Catulo (poeta cuja obra, em parte, apresenta características associadas à elegia erótica romana, embora não seja majoritariamente acolhido entre os poetas elegíacos). Também sobre Catulo e a comédia, temos o artigo de O'Bryhim (2007), e uma breve menção de Konstan (1972) em seu artigo sobre dois tipos de amor em Catulo. Sobre Propércio e a comédia, temos, conforme visto, Yardley (1972) e (1987), e sobre Ovídio e a comédia o trabalho de Davis (1979a). Rosivach (1986) adota uma postura mais abrangente e examina o contato da comédia com o que ela chama de "amatory poets", entre os quais inclui, além dos poetas elegíacos, Catulo e Horácio.

Se, como nos informa Day (1938, p. 86-87), os estudiosos que abordaram tal assunto costumam favorecer uma das duas posições apresentadas, a de Leo e a de Jacoby (com uma preferência a este último), Butrica mostra que as duas hipóteses na verdade não são necessariamente tão conflitantes quanto parecem à primeira vista. Na verdade, podemos identificar uma série de pontos em que as perspectivas dos autores estão em harmonia: ambos admitem que há, de fato, a presença de motivos da comédia na elegia romana; ambos localizam a elegia não na tradição lírica (*Lyrik*), mas na tradição de poesia artística (*Kunstpoesie*); ambos conferem ao epigrama grego uma posição privilegiada na história do gênero elegíaco na Grécia.

Quanto às soluções de cada um para a questão da origem da elegia erótica romana, pode ser produtivo levar em consideração as observações de Butrica (1996) e sua proposta de aproveitar elementos das duas hipóteses em atrito: ao pensarmos na assimilação de motivos cômicos pela elegia, por que esse processo precisaria ser *exclusivamente* direto ou indireto? Se por um lado as análises de Butrica mostram que é preciso reavaliar a validade das propostas de Leo (1900), por outro, temos provas abundantes de Cícero a Quintiliano de que a literatura grega, e em especial a comédia nova, era não só parte da educação da elite romana como também um componente central no treinamento recebido pelos oradores,[112] o que fortalece a hipótese de Jacoby.

O que se conclui de tudo isso é, em primeiro lugar, que, apesar de a existência inferida por Leo de um determinado estilo de composição de elegias eróticas gregas no período helenístico ter sido fortalecida pelos fragmentos estudados por Butrica, isto não corrobora sua hipótese de que teria havido um agente intermediário na transferência dos elementos da comédia à elegia erótica romana. Tal hipótese não seria comprovada nem mesmo se a existência da elegia erótica helenística tivesse sido de todo demonstrada.

Em segundo lugar (e aqui está a constatação que mais interessa ao presente estudo), quando Butrica combina as duas proposições divergentes, abre-se a possibilidade de trabalhar a presença da comédia na elegia sob uma ótica diferente, libertada de questões de derivação e apropriação. Pois não restam dúvidas de que, pouco importando os modos como se deu a passagem, a presença da comédia na elegia erótica

[112] Na *Inst. Or.* I, 11, 12-13, por exemplo, a dicção e gesticulação constam como duas habilidades que o orador deve aprender do *comoedus*, o ator cômico. Sobre a gesticulação de atores e oradores romanos, cf. Graf (1991), para uma discussão detalhada sobre os gestos na comédia romana, cf. Cardoso (2005, p. 103-188). Além disso, nas *Declamationes minores*, atribuídas a Quintiliano, em que se encontram exercícios de litígio para o orador em aprendizado, muitas *controuersiae* contam com situações e personagens que poderiam ser facilmente relacionados à comédia.

romana, como exemplificado nos versos que nos servem de epígrafe, é sensível. Mostra-se viável, portanto, concentrar-se em outras questões, reconhecendo que talvez a comédia e a elegia (ou, mais precisamente, a elegia ovidiana) têm mais em comum do que o repertório de personagens e situações compartilhado. Passemos, assim, ao estudo da temática amorosa em Plauto, atentando para a construção da figura do jovem apaixonado (*adulescens*).

2. O JOVEM APAIXONADO NA COMÉDIA PLAUTINA: DISPÊNDIO E DESONRA

n e g o c i o
e g o
o c i o
c i o
0
José Paulo Paes[113]

Na elegia I, 15 dos *Amores*, de temática metapoética, como é o caso dos poemas que abrem ou encerram livros dos *Amores*,[114] Ovídio contrasta o valor e a imortalidade que advêm da dedicação da vida à poesia e à arte com a natureza passageira e sem brilho das carreiras militar e civil, como se pode ler abaixo:

Quid mihi Liuor edax, ignauos obicis annos,
ingeniique uocas carmen inertis opus;
non me more patrum, dum strenua sustinet aetas,
praemia militiae puluerulenta sequi,
nec me uerbosas leges ediscere nec me
ingrato uocem prostituisse foro?
Mortale est, quod quaeris, opus. mihi fama perennis
quaeritur, in toto semper ut orbe canar.

Por que, voraz Inveja, ociosos anos cobras
de mim, e os versos chamas de obra fútil?
Porque não busco, enquanto jovem, à moda antiga
empoeirados prêmios militares,
nem leis loquazes memorizo, nem no foro
ingrato prostituo a minha voz?
Mortal é o que reclamas; mas eu fama eterna
reclamo, e ser cantado em todo o mundo.

A esta passagem reproduzida, segue-se uma lista de poetas gregos e romanos de diversos gêneros literários, cada um ligado a elementos característicos de suas obras aos quais Ovídio designa a responsabilidade de conferir aos autores renome duradouro. Dentre os poetas citados na lista, encontra-se Menandro (*Am*. I, 15, 17-18) , o único comediógrafo arrolado, e que, conforme diz Ovídio, há de existir enquanto houver

[113] "Epitáfio a um banqueiro" (PAES, 2008, p. 160).
[114] Cf. *Am*. I, 1; II, 1; II, 18; III, 1; III, 15. É curioso notar que, no segundo livro, não a última, mas a penúltima elegia é que possui teor metapoético, o que levou alguns críticos a questionarem o lugar da elegia 19 na coletânea. Para uma discussão detalhada sobre o caso de *Am*. II, 19, cf. Bem (2011, p. 231-240).

escravos mentirosos (*fallax seruus*, v. 17), pais severos (*durus pater*, v. 17), alcoviteiras desonestas (*improba lena*, v. 17) e doces meretrizes (*meretrix blanda*, v. 18). Como se sabe, são essas as personagens cômicas que costumam estar envolvidas nas intrigas resultantes do amor de um jovem por uma cortesã na comédia.[115] Embora seja possível que a escolha de Ovídio em usar tais personagens para identificar a tradição cômica grega se deva à afinidade que os conflitos amorosos por elas representados têm com os temas característicos da própria elegia erótica romana, tais versos sugerem que também na comédia nova grega as relações amorosas seriam um dos temas centrais dos enredos.

De fato a tradição cômica romana confirma esse dado. Sabemos que as 27 peças de Plauto e Terêncio que chegaram até nós são baseadas em obras gregas, sendo por esse motivo chamadas de *fabulae palliatae*, nome que chama atenção para a ambientação na Grécia através da referência às vestimentas gregas, o pálio (em oposição à *fabula togata*, peças em vestes romanas, a toga).[116] Mesmo que não esteja completamente claro para nós ainda o modo como os comediógrafos romanos trabalhavam com as peças gregas (isto é, o que era traduzido, o que era adaptado, e o que eram acréscimos feitos por eles),[117] podemos afirmar com certa segurança que o tratamento da temática erótica na comédia romana tem suas raízes em seus modelos gregos, baseado no que se conhece sobre os remanescentes da comédia nova grega e sobre outras manifestações teatrais italianas como o mimo e a *fabula atellana*, tradição dramática que antecedeu as comédias de Plauto e Terêncio em Roma.[118] Desse modo, embora Ovídio se refira aqui às peças de Menandro,[119] podemos supor que o mesmo se aplica às peças de Plauto e Terêncio.[120]

---

[115] É interessante notar, porém, que Ovídio omite da lista o personagem que parece ser central aqui, o jovem apaixonado, a quem talvez caiba uma participação secundária enquanto agente da ação no palco, mesmo que ele seja a principal parte beneficiada com a ação dos demais personagens.

[116] Cf. Hunter ([1985] 2010).

[117] Sobre a relação entre Plauto e Terêncio com a comédia nova grega, cf. Telò (2019, p. 47-65).

[118] Marshall (2006, p. 2) expõe uma representação gráfica bastante útil dos influxos de variadas formas de apresentações dramáticas sobre a *fabula palliata* de Plauto e Terêncio. Sobre o mimo, cf. Duckworth (1954, p. 13-17); sobre a *fabula atellana* cf. Frasinetti (1967) e Duckworth (1954, p. 10-13). O que sabemos sobre a *fabula atellana* é muito limitado devido à escassez de evidências materiais, o que se explica em parte pelo fato de inicialmente se tratar de apresentações improvisadas (FRASINETTI, 1967, p. 4), embora posteriormente elas tenham passado a ser acompanhadas de um texto nas mãos de comediógrafos como Pompônio e Nóvio (MARSHALL, 2006, p. 6). A temática erótica era bem presente, sendo o adultério um tema popular, porém o tratamento que ela recebia tendia ao obsceno (DUCKWORTH, 1954, p. 11).

[119] Ovídio menciona Terêncio diretamente apenas uma vez em sua obra, que cito em tradução de Patrícia Prata: "Ácio seria cruel, Terêncio seria um comensal" (*Accius esset atrox, conuiua Terentius esset*", *Trist*. II, 359). Na passagem, o poeta argumenta que as obras não definem o caráter de seus autores, dizendo

O desenvolvimento mais comum da temática amorosa na comédia romana é um rapaz se apaixonar por uma moça, ora desencadeando uma série de enganos e truques promovidos com a assistência de outros personagens para que ele possa saciar os seus desejos, ora enfrentando as consequências de uma consumação prévia desses desejos.[121] Este é o caso de peças como *Asinaria*, *Bacchides*, *Curculio*, *Eunuchus*, *Mercator* e *Pseudolus*. Algumas peças escapam a essa tendência, mas continuam mantendo o amor como tema central de outras formas, como é o caso de *Persa*, em que o apaixonado não é um jovem típico e, sim, um escravo.[122] Para Rosivach, há apenas uma peça plautina em que a temática amorosa não é desenvolvida, *Captiui* (ROSIVACH, 1998, p. 153). Uma constante que pode ser apontada em todas as comédias em que há o amor como tema, porém, é que as relações que se desdobram a partir da referida paixão são apresentadas ao público a partir da perspectiva masculina, e, conforme escreve Rosivach (1998, p. 1), a mulher "que é o objeto dos afetos dos jovens apaixonados geralmente é apenas isso, o objeto de seus afetos"[123].

Os estudos de Carol Rocha (2015) e Dorota Dutsch (2008) exploram em profundidade as perspectivas femininas de tais relações, voltadas sobretudo aos modos por que o discurso feminino é caracterizado. Pretendo explorar um dos aspectos levantados por elas, o da sedução; mais adiante, porém meu foco será na perspectiva masculina.

Em termos gerais, a paixão dos jovens da comédia costuma seguir mais ou menos a seguinte configuração: o rapaz encontra-se perdidamente apaixonado por uma

---

que, do contrário, Ácio (tragediógrafo) seria atroz e Terêncio um parasita. Plauto, por outro lado, salvo a possível alusão comentada no capítulo anterior, não é citado por Ovídio em nenhum momento.

[120] Vincent Rosivach argumenta em favor disso em *When a young man falls in love: the sexual exploitation of women in New Comedy* (1998), e embora eu não concorde com o caráter demasiado generalista do que ele afirma (ROSIVACH, 1998, p. 10), não é possível negar que o desenvolvimento dos enredos romanos tende a seguir os mesmos encontrados na comédia nova grega. Quanto aos personagens envolvidos nas intrigas amorosas, de fato são os mesmos.

[121] Quanto a tais consequências, refiro-me a peças como *Hecyra*, de Terêncio, ou *Aulularia*, de Plauto, em que a trama gira em torno das consequências da violação do corpo de uma moça, anterior ao início da peça, o que geralmente resulta em uma gravidez que pode manchar a honra da família; ou *Mostellaria*, em que um rapaz tenta esconder do pai as consequências da vida que levou durante a ausência deste, que se encontrava viajando como mercador.

[122] Cf. argumentação de Rosivach (1998, p. 153) sobre como também *Adelphoe*, *Amphitruo*, *Stichus*, *Casina* e *Trinummus* tratam da temática amorosa, mesmo que o seu tratamento se desvie das tendências que se estudam aqui.

[123] "The woman who is the object of his attentions is usually just that, the object of his attentions".

cortesã que geralmente pertence a uma alcoviteira ou cafetão;[124] para obter acesso exclusivo a ela por um tempo determinado,[125] ele precisa pagar uma soma alta de dinheiro exigida ou por ela ou pela dona ou dono da jovem dentro de um espaço muito curto de tempo, tarefa que de início sempre parece impossível de se concretizar. Para obter êxito, o rapaz pede ajuda a um escravo, que arquiteta um plano para enganar o seu pai (i.e. do jovem) e conseguir a soma de dinheiro exigida.

Evidentemente, a este esquema básico se seguem uma série de possíveis variações. Em *Trinummus*, o jovem Lesbônico corresponde, em linhas gerais, ao perfil resumido acima, porém o conflito amoroso na peça acontece como resultado indireto de suas ações: por causa dos seus gastos excessivos, sua irmã está prestes a ser entregue em casamento sem um dote. Em *Persa* as intrigas amorosas são protagonizadas pelo escravo Tóxilo ao invés do tradicional jovem apaixonado. Às vezes o rapaz deverá disputar o direito sobre a sua querida com um rival, que pode ser outro jovem[126] ou um soldado,[127] e mais raras vezes o próprio pai do rapaz.[128] Às vezes o rapaz já tem direito e acesso à cortesã desejada, porém tal direito é ameaçado por um fator externo e precisa ser de alguma forma protegido.[129] Às vezes o rapaz precisa recorrer à ajuda de um amigo.[130] Às vezes a protagonista do enredo não é uma cortesã, e sim uma moça de família – caso em que se costuma acrescentar outros motivos, tais como o estupro.[131]

---

[124] Algumas vezes as cortesãs são também autônomas, como em *Bacchides* e *Truculentus*. Cf. sobre a diferença precisa, de nomenclatura e função, entre as cortesãs deste tipo e as prostitutas, bem como seus equivalentes nas comédias gregas, Hunter (2010), em especial o terceiro capítulo.

[125] A duração da relação do rapaz com a cortesã deve ser necessariamente limitada, pois, seguindo Rosivach (1998, p. 8), o típico jovem apaixonado da comédia se encontra em um estágio intermediário entre a infância e a vida adulta em que se toleram as relações afetivas extraconjugais, porém é esperado dele que ele se case e assuma as responsabilidades da vida adulta eventualmente. O casamento é o que marca a passagem.

[126] *Asinaria*, de Plauto, e *Eunuchus*, de Terêncio, por exemplo.

[127] Como *Miles Gloriosus*, *Curculio* e *Pseudolus*.

[128] Como *Mercator* e *Casina*. A estrutura das duas peças também é muito semelhante: pai e filho, apaixonados pela mesma escrava, lançam mão de terceiros na tentativa de obter a posse da moça às escondidas do outro. Em *Mercator* pai e filho tentam comprar a escrava supostamente em nome de um amigo; em *Casina*, pai e filho tentam forjar o casamento da escrava com um de seus escravos.

[129] Caso das peças *Mostellaria* e *Mercator*. Além disso, em ambas as peças os jovens apaixonados tentam esconder de seus respectivos pais as cortesãs sob o seu poder; também em ambas o fator que põe em risco a relação com a cortesã é a chegada de um viajante (em *Mostellaria*, o retorno do pai que se ausentara e deixara o filho encarregado de cuidar de seus negócios; em *Mercator*, o retorno do filho que, para agradar ao pai, viajara como mercador).

[130] Como é o caso de *Bacchides* e *Pseudolus*.

[131] Este, que é possivelmente o mais controverso elemento cômico para nosso público contemporâneo, tem recebido atenção da crítica à luz dos fragmentos da peça *Epitrepontes*, de Menandro – cf. Gardner (2012) e Glazerbrook (2014). A bibliografia sobre estupros na Antiguidade é bem vasta. Sobre estupros nos mitos de fundação romanos, cf. Arieti (1980); sobre leis romanas concernentes à violência sexual, cf. Nguyen (2006); sobre estupros na comédia, cf. Rosivach (1998, p. 13-50). Retornarei a este tópico no quarto capítulo.

Rosivach, em sua já mencionada obra, distribui as relações entre os jovens apaixonados e cortesãs em três grupos: casos em que a relação é intermediada pela mãe ou figura feminina que detém poder sobre a moça (1998, p. 51-75); casos em que a moça é uma escrava sexual explorada por seu dono (1998, p. 76-106); e casos em que a cortesã é independente (1998, p. 107-139). Além disso, Rosivach trabalha também os casos em que há, como já mencionado, o estupro de uma cidadã (1998, p. 13-50). Tais casos, por sua vez, costumam ser associados a uma gravidez decorrente da violação e levam ao casamento da vítima com o agressor, concluindo a trama.

Neste capítulo, eu gostaria de abordar o envolvimento dos jovens apaixonados nas intrigas amorosas cômicas de uma perspectiva discursiva, analisando, de um lado, características da fala desses jovens e, de outro, suas ações. Seguindo a linha do que mostraram outros estudiosos, o lamento amoroso se qualifica como uma importante parte desse discurso, que foi por esse motivo relacionado à linguagem da elegia erótica romana.[132] Assim, começarei pelo estudo da comédia *Mercator*, peça que se inicia com um monólogo de Carino, jovem protagonista, sobre o comportamento típico dos amantes na comédia. Através da análise da fala e do comportamento de Carino e de seu pai, Demifonte (que também se configura como um amante na peça), pretendo lançar luz sobre esses dois tipos de amantes retratados na comédia, o jovem apaixonado, que venho trabalhando, e o *senex amator*.

2.1. Amantes jovens, amantes velhos

Viuamus mea Lesbia atque amemus,
rumoresque senum seueriorum
omnes unius aestimemus assis!
Catull. 5, 1-3.

[132] A tese de doutoramento de Ingeborg Kistrup (1963) propõe uma relação de derivação entre os *tópoi* ligados à expressão do amor em Plauto e a dos poetas elegíacos, examinando e contrastando passagens de peças plautinas com os poemas de Tibulo, Ovídio, Propércio, Lydia e Lygdamo, chamando atenção, por exemplo, às representações do amor como loucura e doença (KISTRUP, 1963, p. 95-172), e sua ligação com a morte (KISTRUP, 1963. p. 173-209). Zagagi critica a análise de Kistrup, dizendo que ela dá significância demais à correlação entre a comédia romana e a elegia erótica e ignora o fato de que ambas as tradições são abertamente dependentes de modelos gregos (ZAGAGI, 1980, p. 14).

Antes de passarmos à análise do prólogo, eis um resumo do enredo: a peça começa com Carino voltando de uma viagem a Rodes, para onde ele fora mandado pelo pai para trabalhar como um mercador, pois levava uma vida muito dispendiosa em Atenas gastando os bens de seu pai para manter um caso com uma cortesã. Conforme o rapaz explica no prólogo, sua viagem foi um sucesso e, tendo acumulado bastante lucro, ele comprou lá uma escrava por quem se apaixonou, trazendo-a consigo de volta para casa às escondidas do pai. A situação se complica quando seu pai, Demifonte, vai ao porto e, ao encontrar a garota escondida no barco do filho, se apaixona por ela. Acâncio, o escravo de Carino, diz a Demifonte que a garota foi comprada como presente à mãe do rapaz, para servi-la de criada. Demifonte, porém, julga inapropriado que uma moça tão jovem e tão bela seja a criada pessoal de sua esposa, temendo que as pessoas a vejam como uma cortesã e sua esposa como uma alcoviteira (*lena*). Ele e o filho decidem que o melhor é vender a garota, mas ambos têm a mesma ideia para conservar a posse da jovem sem o outro saber. Carino diz que um amigo, Êutico, está interessado em comprá-la e que vai organizar a venda para ele; Demifonte, por outro lado, diz que vai organizar a venda para um amigo seu, Lisímaco. Os dois têm um embate semelhante a um leilão (*Merc*. 426-447) e enfim Demifonte vence. Ele pede ao amigo que esconda a menina em sua propriedade para que ele, Demifonte, possa usufruir dela escondido de sua esposa, enquanto Carino, desolado, se prepara para deixar sua casa e sua cidade, pois não suporta não ter acesso à sua querida. A esposa de Lisímaco, porém, descobre a garota, o plano de Demifonte é exposto e a garota é restituída a Carino no final.

Passemos então ao estudo do prólogo de *Mercator*, onde Carino traz algumas considerações interessantes sobre o comportamento dos jovens apaixonados nas comédias. Nos comentários à peça, que compõem sua tese de doutoramento, Boris Dunsch (2001, p. 2) divide o prólogo de *Mercator* em três partes: uma introdução (1-10), uma segunda parte em que Carino se demora falando dos vícios do amor (11-38) e enfim a terceira, em que de fato ele cumpre o papel do prólogo e transmite uma série de informações relevantes para a compreensão do enredo (39-108).[133] A passagem entre cada uma dessas partes é feita, segundo Dunsch (2001, p. 2), de forma bastante abrupta, o que o comentador explica pelo fato de o jovem estar oscilando entre seus papéis de

[133] Dunsch (2001, p. 2) divide ainda a terceira parte do prólogo em 5 subpartes: ameaças do pai (3a, 39-60), passado do pai (3b, 61-78), determinação de Carino em mudar sua conduta (3c, 79-91), o novo romance que começa em Rodes (3d, 92-105), e o medo de que o pai descubra o seu romance (3e, 106-108). Dunsch, em sua divisão proposta, desconsidera os dois últimos versos do prólogo (109-110), em que Carino reage à chegada de seu escravo que vem correndo.

prólogo, encarregado da exposição do enredo, e personagem participante da ação da peça. Embora eu concorde com Dunsch quanto à oscilação do discurso de Carino, gostaria de propor outra interpretação para o que ocorre aqui. Primeiro pretendo mostrar que Carino, em sua fala, se constrói como um jovem apaixonado, e, em seguida, ler a fala do rapaz à luz da descrição que ele próprio faz do discurso dos jovens apaixonados.

Por se tratar de uma passagem de 110 versos, ela será a seguir reproduzida em partes, conforme seguiremos comentando. De início, leiamos os 10 versos iniciais:

CHAR: duas res simul nunc agere decretum est mihi:
et argumentum et meos amores eloquar.
non ego item facio ut alios in comoediis
<ui> uidi amoris facere, qui aut Nocti aut Dii
aut Soli aut Lunae miserias narrant suas: 5
quos pol ego credo humanas querimonias
non tanti facere, quid uelint, quid non uelint;
uobis narrabo potius meas nunc miserias.
Graece haec uocatur Emporos Philemonis,
eadem Latine Mercator Macci Titi. 10

CAR: Duas coisas me proponho a fazer ao mesmo tempo agora:
expor o argumento e os meus amores.
Mas não, eu não vou agir como vi nas comédias
outros agindo por amor, eles que à Noite, ao Dia,
ao Sol, à Lua contam as suas amarguras: 5
por Pólux! Não creio que estes deuses deem a mínima
pelas queixas humanas, pelo que os homens querem ou não querem.
Antes, vou narrar a vocês as minhas amarguras.
Em grego esta peça se chama *Emporós*, de Filemão;
Em latim, a mesma se chama *Mercator* de Tito Maco. 10

.

Nesta cena de abertura, Carino entra no palco anunciando suas intenções de cumprir simultaneamente duas funções: contar (*eloquar*, *Merc*. 2) ao público o argumento da peça (isto é, os eventos anteriores que são relevantes para contextualizar aos espectadores o que será encenado) e os seus amores. Além da máscara e possivelmente do figurino em que o ator vem vestido, que o identificam como um *adulescens* cômico, as próprias palavras empregadas por ele nos dois primeiros versos deixam absolutamente claro à plateia que tipo de personagem ele é, e em que estado emocional ele se encontra: (*meos amores eloquar*, *Merc*. 2).

A palavra *amores*, no plural, aparece apenas 14 vezes nas peças de Plauto e Terêncio,[134] sendo que em todas, exceto duas,[135] ela aparece juntamente com um pronome possessivo, o que parece indicar que se trata de uma expressão mais ou menos fixa na comédia. Ao analisarmos de perto os pronomes possessivos que integram as 12 ocorrências da expressão, alguns dados apontam que ela está intimamente relacionada ao jovem apaixonado. Em primeiro lugar, *meos amores*, que é a forma mais frequente da expressão, é empregado quase exclusivamente por jovens apaixonados;[136] em segundo, as duas ocorrências de *suos amores* (nos argumentos de *Persa* e *Mostellaria*) se referem igualmente a eles; em terceiro, em *nostri amores* (*Pseud*. 64) e *nostros amores* (*Asin.* 737) os pronomes se referem aos rapazes e às cortesãs com quem eles têm relações. Apenas *tuos amores* foge ligeiramente à regra, uma vez que de suas duas ocorrências uma se refere a um jovem (*Poen*. 207) e uma se refere à cortesã (*Stich*. 736). Das 12 ocorrências da expressão, portanto, apenas 2 não se relacionam diretamente a um jovem apaixonado – embora em *Mil*. 1377 talvez possamos argumentar que haja um efeito cômico pretendido, e Plauto faz o soldado Pirgopolinice falar como um jovem apaixonado, na verdade.

O uso de tal expressão é de fundamental importância para que o público de imediato identifique Carino como um jovem apaixonado. E, assim, quando o rapaz contrapõe o seu próprio comportamento com aquele de "outros" (*alios*, *Merc*. 3), cuja conduta corriqueira Carino descreve segundo o que ele próprio testemunhara anteriormente em comédias a que assistiu (*in comoediis... uidi*, *Merc.* 3-4), fica claro para o público que se trata do mesmo tipo cômico.

Na comédia, nos diz Carino, por força do amor (*<ui>... amoris*, *Merc.* 4), esses jovens narram suas misérias a deuses identificados por elementos da natureza – o Sol, a Lua, a Noite e o Dia. Carino, porém, diz que prefere narrar suas misérias à plateia. Seu comportamento, portanto, embora se diferencie dos demais quanto a quem sua fala se dirige, não é na verdade muito diferente daquele dos outros jovens apaixonados, pois ele ainda se propõe a tomar parte na mesma ação que caracteriza tais personagens, a narração de suas misérias. Note-se que ele emprega até mesmo as mesmas palavras para

---

[134] No corpo das peças, temos *Asin.* 737; *Curc.* 357; *Epid*. 105; *Mer*. 2; *Mil*. 1377; *Poen*. 207; 419; 1165; *Pseud*. 64; *Stich*. 736. Há também duas ocorrências nos *argumenta* de *Mostellaria* e *Persa*.
[135] Uma vez em Plauto (*in amoribus*, *Mer.* 58) e uma vez em Terêncio (*meretricios amores*, *And*. 913).
[136] Cf. *Curc.* 357; *Mer*. 2; *Poen*. 419; 1165. Em *Epid*. 105 *meorum amorum*. A única exceção ocorre em *Mil*. 1377.

descrever o seu próprio comportamento e aquele que ele diz evitar: *miserias narrant suas* (*Merc.* 5), *narrabo...meas...miserias* (*Merc.* 8).[137]

Além de empregar uma clara *captatio beneuolentiae* ao estabelecer uma comparação entre os deuses (que não se importam com queixumes humanos) e a plateia (que, por contraste, se importaria, ao menos aos olhos de Carino), Carino também faz de sua própria experiência algo com que o público pode se relacionar quando ele se coloca como um frequentador de teatro. Ao dizer que ele próprio viu (*uidi*, *Merc*. 4) jovens se comportando da maneira como ele descreve, ele está falando a partir da posição privilegiada do espectador, que, localizado fora do palco onde acontece a ação, tem a prerrogativa de avaliar criticamente a peça. Assim, o julgamento que Carino emite a respeito do comportamento que ele descreve é revestido de autoridade de quem fala como um crítico teatral e como testemunha direta.

É interessante observar que a característica a que Carino chama a atenção nos versos acima não é o fato de que os jovens da comédia estão sempre apaixonados mas, sim, de que eles são compelidos a *falar* sobre o seu amor. Com efeito, há nessa passagem uma ênfase na expressão verbal dos sofrimentos amorosos, reiterada pela ocorrência de três verbos que denotam fala, *eloquar* (*Merc*. 2), *narrant* (*Merc*. 5) e *narrabo* (*Merc*. 8), além do substantivo *querimonias* (*Merc*. 6). Retornarei a esse assunto mais adiante, mas por ora cumpre observar que um dos elementos destacados por Carino como identificador do ser apaixonado é um modo típico de se falar.

Na sequência, vemos nos versos a seguir Carino indo adiante em suas tarefas de expor o prólogo e os seus amores. O rapaz, no entanto, se perde por um momento em uma digressão sobre os vícios que costumam vir junto com o amor (*Merc*. 11-38):

> *pater ad mercatum hinc me meus misit Rhodum;*
> *biennium iam factum est postquam abii domo.*
> *ibi amare occepi forma eximia mulierem.*
> *sed ea[m] ut sim implicitus dicam, si operae est auribus*
> *atque aduortendum ad animum adest benignitas.* 15
> *et hoc parum hercle more amatorum institi:*
> **per mea per conatus sum uos sumque inde exilico.**[138]

[137] Ademais, *meas miserias*, porque são estimuladas pelo amor (*Mer*. 3), ecoam a expressão utilizada no segundo verso, *meos amores*, construindo, assim, uma relação direta entre estar apaixonado, sofrer e manifestar através de palavras, isto é, de um discurso, tal sofrimento amoroso.

[138] Dunsch (2001, p. 11) escreve sobre este verso: "O texto está corrompido para além do que é possível reconstruir; *nam* no verso 18 sugere que, seja lá o que contivesse o verso anterior, ele está ligado à lista dos *uitia amoris*" ("The text is corrupt beyond remedy; *nam* in line 18 suggests that whatever was in this line is linked to the enumeration of the *uitia amoris*.") Além da edição de De Melo, reproduzida acima, na edição de Dunsch o verso correspondente se lê *rem eampse ecfatus sum orsusque inde exilico*. Cf. também Averna (2011, p. 60): *per mea perconatum sum uos sumque inde exilico*. Embora Averna tenha proposto uma tradução para o verso, decidi seguir De Melo e omiti-lo completamente na minha tradução.

nam amorem haec cuncta uitia sectari solent,
cura, aegritudo, nimiaque elegantia.
haec non modo illum qui amat sed quemque attigit
magno atque solido multat infortunio,
nec pol profecto quisquam sine grandi malo
praequam res patitur studuit elegantiae.
sed amori accedunt etiam haec quae dixi minus:
insomnia, aerumna, error, [et] terror, et fuga:
ineptia <est>, stultitiaque adeo et temeritas[t],
incogitantia excors, immodestia,
petulantia et cupiditas, maleuolentia;
inertia, auiditas, desidia, iniuria,
inopia, contumelia et dispendium,
multiloquium, parumloquium: [hoc] id eo fit quia
quae nihil attingunt ad rem nec sunt usui,
tam amator profert saepe aduorso tempore;
hoc pauciloquium rursum idcirco praedico,
quia nullus unquam amator adeo est callide
facundus quae in rem sint suam ut possit loqui.
nunc uos mi irasci ob multiloquium non decet:
eodem quo amorem Venus mi hoc legauit die.

Meu pai me enviou a fazer negócios no mercado de Rodes,
já faz dois anos desde que saí de casa.
Lá me apaixonei por uma mulher de beleza estupenda.
Mas direi como me envolvi com ela, se me derdes ouvidos
e se tiverdes a bondade de ceder a mim vossa atenção.
como tomei parte disso pouco tem a ver com o que é o costume dos apaixonados:
*****
pois ao amor costumam seguir todos estes vícios:
preocupação, aflição, vaidade excessiva –
esta última não apenas ao que ama mas a todos que toca
também cobra um grande e tamanho desgosto.
Por Pólux! Ninguém, sem que um grande mal o acometesse,
se ocupou mais com a vaidade do que seus meios o permitiam.
Mas ao amor também se juntam, afora o que eu já disse,
insônia, e tribulação, e loucura, e pavor, e fuga:
o amor é bobagem, e digo mais: burrice e acidente,
insensata falta de ponderação, falta de comedimento,
petulância, cupidez, malevolência;
inércia, mesquinhez, preguiça, injúria,
pobreza, afronta e despesa,
tagarelice e emudecimento: isto acontece assim, pois
coisas que não vêm ao caso e que não interessam,
o apaixonado as profere com frequência quando não convém.
O emudecimento, repito, é por causa disso:
pois nunca amante algum foi esperto o bastante
para poder proferir coisas em seu próprio benefício.
Não deveis vos irar por causa da minha tagarelice,
isto Vênus me legou no mesmo dia em que me legou o amor.

A esse ponto, depois de 38 versos, os espectadores ainda sabem muito pouco sobre o enredo ou até mesmo sobre os amores de Carino. Ao invés disso, após a abertura, nós temos, uma longa lista dos males que acometem o amante. Conforme se

lê, o amor impacta os amantes negativamente em suas finanças,[139] saúde mental,[140] saúde física,[141] seu intelecto,[142] seu caráter[143] e, como já vimos, sua fala.[144] Muitas das características que vemos aqui são encontradas também em outras listas semelhantes que descrevem o comportamento do amante na Antiguidade.[145] Elas ajudam a reforçar uma imagem dos apaixonados como homens loucos, doentes, sem autocontrole e pobres, visto que gastam todo o dinheiro que têm financiando seus prazeres. Essa suposta pobreza, entretanto, não deve ser levada a sério. Rosivach (1998, p. 5) mostra que o que os jovens na comédia chamam de "pobreza" é na verdade apenas a inacessibilidade temporária a uma soma de dinheiro disponível para ser usado imediatamente pelo rapaz.[146] Embora haja constantes referências à ruína que os jovens estão trazendo aos bens da família (cf. *Merc*. 45-48; *Most*. 142-145), não há indicações de famílias passando por dificuldades financeiras por causa dos gastos com a luxúria dos jovens.[147]

É curioso notar que mais adiante na peça, na primeira cena depois do prólogo, o escravo de Carino, Acâncio, chega correndo do porto trazendo a notícia de que Demifonte, o pai, vira a moça comprada por Carino e parece estar interessado nela. Nesse contexto, Acâncio diz que vem trazendo "violência, medo, tortura, preocupação, querela e também pobreza" (*uim, metum, cruciatum, curam, iurgiumque atque inopiam. Merc*. 162), não apenas repetindo duas palavras da lista de Carino, *cura* e *inopia*, mas ainda introduzindo outras relacionáveis a outros elementos listados: *uis* e *iurgium* se aproximam de *contumelia*; *metus* e *cruciatus* com *terror*.

As más notícias de Acâncio, no entanto, dizem respeito a consequências concretas do amor de seu mestre – diferente de Carino, que, por sua vez, fala sobre uma noção ontológica do amor. A lista de Carino, como se pode observar, é composta de substantivos abstratos que reiteram a natureza perniciosa do sentimento amoroso. Um número considerável dos atributos listados diz respeito ao efeito do amor sobre as

---

[139] Vaidade excessiva (v. 19), mesquinhez (v. 29), pobreza (v. 30), despesa (v. 30).
[140] Preocupação (v. 19), aflição (v. 19), tribulação (v. 25), loucura (v. 25), pavor (v. 25).
[141] Insônia (v. 25), inércia (v. 29), preguiça (v. 29).
[142] Bobagem (v. 26), burrice (v. 26), acidente (v. 26), falta de ponderação (v. 27).
[143] Falta de comedimento (v. 27), petulância (v. 28), cupidez (v. 28), malevolência (v. 28), injúria (v. 29), afronta (v. 30).
[144] Tagarelice (v. 31), emudecimento (v. 31).
[145] Na comédia, temos, por exemplo, *Eunuchus* (59-61), que será discutido adiante.
[146] Tal "pobreza" pode ser relacionada à pobreza alegada pelos poetas elegíacos, com que trabalharei no capítulo 4.
[147] Exceto, talvez, o caso de *Trinummus*, onde o pai do jovem Lesbônico toma medidas para esconder do filho uma soma de dinheiro para impedi-lo de gastá-la.

faculdades mentais do apaixonado, seguindo uma longa tradição estabelecida na literatura clássica e na filosofia que concebe o sentimento amoroso como um perigoso agente que turba o entendimento.[148] Em *Eunuchus*, encontramos uma lista de males do amor semelhante à que vemos aqui em *Mercator*. Lá, o escravo Parmenão busca dissuadir seu mestre de tentar tomar uma decisão racional quanto à sua situação com sua amada. Parmenão diz então (*Eun.* 57-63):

Ere, quae res in se neque consilium neque modum
habet ullum, eam consilio regere non potes.
In amore haec omnia insunt uitia: iniuriae,
suspiciones, inimicitiae, indutiae, 60
bellum, pax rursum. Incerta haec si tu postules
ratione certa facere, nihilo plus agas
quam si des operam ut cum ratione insanias.

Mestre, uma coisa que em si não tem discernimento
ou moderação não pode ser regida por discernimento.
No amor encontram-se estes vícios: injúria,
suspeitas, inimizade, trégua, 60
guerra, paz de novo. Se coisas incertas
tentas acertar usando razão, não chegas a resultado
melhor do que se tentasses chegar à loucura pela razão.

Em seu estudo sobre a temática erótica em *Eunuchus*, comentando a passagem acima, David Konstan (1986, p. 372) escreve: "Parmenão contrasta a mutabilidade da paixão com a natureza fixa e constante de temperamentos racionais. Estados passionais são instáveis, *incerta*: a razão não pode dotá-los da estabilidade característica de seu próprio [da razão] autocontrole."[149] A questão do autocontrole levantada por Konstan será abordada mais à frente. Neste momento, eu gostaria de chamar a atenção para a natureza irracional e sobretudo desequilibrada do amor, que é consequentemente transferida aos apaixonados.

Em *Mercator*, nas passagens reproduzidas, Carino se apresenta de modo conflituoso, oscilando entre momentos de razão e confusão. As digressões introduzidas por ele podem ser vistas de duas formas: por um lado, identificamos que sempre que o rapaz se refere aos seus amores ele acaba se desviando do assunto de que começara a falar: primeiro, conforme vimos, ele começa a falar nos versos de 3 a 7 sobre o comportamento de outros jovens apaixonados cômicos que ele não pretende seguir – o

[148] Não se pode esquecer, nesse contexto, a provável raiz etimológica que ἐλεγεία compartilharia com palavras ligadas a lamentos fúnebres e irrupções de loucura (WEST, 1974, p. 8). Lamento e loucura, como se verá no capítulo seguinte, são também elementos centrais do discurso amoroso elegíaco.

[149] "Parmeno contrasts the mutability of passion with the fixed and constant nature of reasoned dispositions. Passionate states are unstable, *incerta*: reason cannot endow them with the stability characteristic of its own self-control."

que, em si, não traz nenhuma informação sobre o enredo ou sobre os seus amores; depois, ele se entrega a uma longa lista dos males do amor reproduzida acima (*Merc*. 18-38). Dentro dessa segunda digressão temos ainda outra digressão, quando ele explica que a vaidade excessiva (*nimia elegantia*, *Merc*. 19) traz ruína a todos, e não apenas ao apaixonado (*Merc*. 19-21), quebrando o ritmo do discurso a tal ponto que alguns estudiosos chegaram a sugerir que se trata de uma interpolação tardia, embora tal ideia tenha sido rejeitada.[150] Dessa maneira, tais digressões poderiam ser vistas como uma manifestação da perda de controle do amante sobre a sua própria fala quando o assunto do seu amor lhe vem à mente – e à boca.

Tal descontrole e oscilação na fala causada pelo sentimento amoroso podem também ser vistos no monólogo de Mnesíloco em *Bacchides* de forma ainda mais brusca do que a encontramos aqui. No trecho em questão, o rapaz acabara de descobrir (ou ao menos assim o pensa) que o amigo que supostamente iria ajudá-lo a consolidar seu romance com a cortesã Báquide o traiu e está agora ele mesmo tendo um caso com ela. Leia-se o trecho (*Bacch.* 500-516):

inimiciorem nunc utrum credam magis 500
sodalemne esse an Bacchidem incertum admodum est.
illum exoptauit potius? habeat. optume est.
ne illa illud hercle cum malo fecit . . . meo;
nam mihi diuini numquam quisquam creduat,
ni ego illam exemplis plurumis planeque . . . amo. 505
ego faxo hau dicet nactam quem derideat.
nam iam domum ibo atque . . . aliquid surrupiam patri. 507
id isti dabo. ego istanc multis ulciscar modis. 507a
adeo ego illam cogam usque ut mendicet . . . meus pater.
sed satine ego animum mente sincera gero,
qui ad hunc modum haec hic quae futura fabulor? 510
amo hercle opino, ut pote quod pro certo sciam.
uerum quam illa umquam de mea pecunia
ramenta fiat plumea propensior,
mendicum malim mendicando uincere.
numquam edepol uiua me irridebit. nam mihi 515
decretum est renumerare iam omne aurum patri.

Agora, decidir quem é mais meu inimigo, 500
se o camarada ou se Báquide, é de todo incerto.
Ela preferiu ele? Que o tenha. Maravilha.
Por Hércules! Que o feito dela não saia impune... pra mim!
Pois, pelos deuses, que ninguém nunca mais me dê credibilidade
se de todos os modos eu não acertar as contas... amando-a. 505
Mas eu farei com que ela não diga que achou alguém pra tirar sarro.
Vou já para casa e... vou roubar alguma coisa do meu pai. 507
A ela dá-lo-ei. Vou me vingar dela de muitas formas. 507a
Daí, vou espremê-la tanto ao ponto... de meu pai virar mendigo.
Mas será que me porto com mente sã o bastante,

[150] Cf. Enk (1966, p. 12-13).

para falar aqui das coisas futuras desse jeito? 510
De fato, creio que amo. Disso estou tão certo quanto possível.
Mas, realmente, a ela ficar o tantinho mais que for
mais carregada com o meu dinheiro,
prefiro vencer um mendigo em mendicância.
Nunca na vida ela rirá de mim. Pois estou decidido 515
a devolver já todo o ouro ao meu pai.

Anderson (1993, p. 10-12), ao comentar o trecho, aponta a ocorrência de múltiplas elipses nos versos iniciais da fala do jovem. Reproduzo abaixo a análise do excerto, notando o quanto o que venho apontando em *Mercator* se assemelha à descrição de Anderson:

> In each case, Mnesilochus starts to say what the context realistically demands (what the Greek original would have given), and suddenly he is made to break away and blurt out the comic reverse of what to expect. Thus, in line 503 he seems to threaten the girl with condign punishment, but ends by predicting that he himself will be the victim. Similarly, in line 505 we anticipate that he will use a powerful verb, conveying his determined hostility, and instead he suddenly collapses with a silly confession of his helpless love, all in the single word *amo*. Having once again declared his determination to act and not allow the girl to laugh at him (line 506), Mnesilochus confidently announces that he is going home and – but he stops, unable to articulate his plan (which emerges finally only at line 516), and instead transfers his hostility to his poor father, as though more could be stolen from him. (ANDERSON, 1993, p. 11-12).
>
> Em cada caso, Mnesíloco começa a dizer o que o contexto realisticamente demanda (o que teria sido dado pelo original grego), e de repente Plauto faz com que ele deixe escapar o inverso cômico daquilo que se espera. Assim, no verso 503, ele parece ameaçar a jovem [Báquide] com uma punição apropriada, mas acaba por pressagiar que ele próprio será a vítima. Semelhantemente, no verso 505 nós temos a expectativa de que ele usará um verbo duro, expressando sua hostilidade resoluta, mas, ao contrário, ele inesperadamente desmorona com uma confissão patética do seu amor incontornável, tudo em uma única palavra, *amo*. Tendo declarado mais uma vez sua determinação em tomar atitude e não deixar que a jovem ria dele (verso 506), Mnesíloco anuncia confiantemente que vai para casa – mas ele para, incapaz de articular seu plano (que vai ser finalmente revelado só no verso 516), e, no lugar disso, transfere sua hostilidade para seu pobre pai, como se fosse possível tirar ainda mais dinheiro dele.

Tal como Mnesíloco, Carino parece incapaz de seguir um único fio na conversa. Mas, por outro lado, poderíamos enxergar também as mesmas digressões do rapaz como uma tentativa de, como Fedro em *Eunuchus*, impor razão àquilo que é a princípio de natureza irracional, o amor. Note-se que, embora desvie do assunto, ele o faz para tentar explicar alguma coisa. No primeiro exemplo, os versos 3 a 7 esclarecem o que Carino entende por "*meos amores eloquar*", acrescentando à expressão verbal dos seus sofrimentos amorosos um interlocutor: o público, não os deuses. Semelhantemente, a lista dos males visa a esclarecer aquilo que o amor traz àqueles que são afetados por ele,

e, nesse sentido, a ressalva que se faz à vaidade excessiva também seria um exercício da razão, pois ele explica que não se trata de um mal exclusivo dos amantes.

Porém, qualquer que seja a interpretação que escolhermos para as digressões de Carino, em ambos os casos o resultado é o mesmo: um discurso fragmentário e um pouco confuso, devido às constantes interrupções.[151] Pois, como indicou Parmenão, o que é por natureza irracional não pode ser governado por razão.

A natureza conflituosa da fala do amante pode ser vista também nas duas palavras que Carino usa para descrever o discurso amoroso, *multiloquium* e *pauciloquium* (*Merc.* 31), que expõem a inadequação desse discurso em dois níveis: utilidade e duração. Conforme se lê nos versos 31 a 36, o amante fala demais. No entanto, aquilo que ele diz não só é proferido em um momento inconveniente como é ainda irrelevante ao seu ouvinte (*Merc.* 31-32) e inconsequente (ou talvez até prejudicial) ao próprio falante (*Merc.* 35-36). Em outras palavras, a fala dos amantes é morosa e sem propósito. Eu gostaria de destacar a importância desses versos para o prólogo, pois acredito que são uma importante chave de leitura para aquilo que virá.

Nos versos 37 e 38 temos mais um indício da oscilação de Carino entre momentos de lucidez e de confusão, quando ele se desculpa com a plateia por estar falando demais, empregando novamente *multiloquium* (*Merc.* 37) para descrever sua fala, justificando o comportamento como sendo um dom que Vênus lhe legou juntamente com o amor (*Merc.* 38).[152] Ao identificar sua fala como *multiloquium*, ele implica que aquilo que vinha dizendo até então seriam "coisas que não vêm ao caso e que não interessam" (*quae nihil attigunt ad rem nec sunt usui*, *Merc.* 32) proferidas em um momento inoportuno (*aduorso tempore*, *Merc.* 33), como é típico dos amantes.

Tais oscilações que enxergo na fala de Carino no prólogo não derivam exatamente do conflito entre os papéis de prologuista e de jovem apaixonado que ele se propõe a fazer, conforme sugere Dunsch (2001, p. 2). Elas resultam, antes, da tensão entre ceder às imposições do amor ou praticar aquilo que é apropriado. De fato, Dunsch tem razão em identificar nas primeiras duas partes do prólogo que essa tensão se

---

[151] A fragmentação do discurso amoroso, que se expressa em ondas de linguagem que vêm em momentos imprevisíveis, também é uma característica apontada por Barthes no já mencionado ensaio (2003, p. xviii).

[152] A mesma ideia do excesso de fala sendo estimulado por Vênus pode ser encontrada em *Catull.* 55, 28-30, que reproduzo a seguir na tradução de João Angelo Oliva Neto: "Se na boca fechada tens a língua, / todos os frutos perderás do amor. / Vênus se alegra com verbosa fala." (*Si linguam clausus tenes in ore, / fructus proicie amoris omnes: / uerbosa gaudet Venus loquella*.).

manifesta na alternância entre, de um lado, falar sobre o amor e o comportamento dos jovens apaixonados, e, de outro, dar informações sobre o enredo. Entendo, porém, que essa seja apenas uma das consequências do conflito maior de Carino entre se submeter ou não àquilo que seus sentimentos o compelem a fazer. Outra faceta desse conflito pode se ver na terceira e última parte do prólogo, a que passamos a seguir (*Merc*. 40-110):

principio <ut ex> ephebis aetate exii
atque animus studio amotus puerili est meus,
amare ualide coepi hic meretricem: ilico
res exulatum ad illam clam abibat patris.
leno importunus, dominus eius mulieris,
ui summa ut quicque poterat rapiebat domum.
obiurigare pater haec noctes et dies,
perfidiam, iniustitiam lenonum expromere;
lacerari ualide suam rem, illius augerier.
summo haec clamore; interdum mussans colloqui:
abnuere, negitare adeo me natum suom.
conclamitare tota urbe et praedicere
omnes tenerent mutuitanti credere.
amorem multos illexe in dispendium:
intemperantem, non modestum, iniurium
trahere, exhaurire me quod quirem ab se domo;
ratione pessuma a me ea quae ipsus optuma
omnis labores inueniesset perferens
amoris ui diffunditari ac didier.
conuicium tot me annos iam se pascere;
quod nisi puderet, ne luberet uiuere.
sese extemplo ex ephebis postquam excesserit,
non, ut ego, amori nec desidiae in otio
operam dedisse nec potestatem sibi
fuisse; adeo arte cohibitum esse <se> a patre:
multo opere immundo rustico se exercitum
nec nisi quinto anno quoque solitum uisere
urbem atque extemplo inde, ut spectauisset peplum,
rus rursum confestim exigi solitum a patre.
ibi multo primum sese familiarium
laborauisse, quom haec pater sibi diceret:
"tibi aras, tibi occas, tibi seris, tibi item metis,
tibi denique iste pariet laetitiam labos."
postquam recesset uita patrio corpore,
agrum se uendidisse atque ea pecunia
nauim, metretas quae trecentas tolleret,
parasse atque ea se mercis uectatum undique,
adeo dum, quae tum haberet, peperisset bona;
me idem decere, si ut deceret me forem.
ego me ubi inuisum meo patri esse intellego
atque odio me esse quoi placere aequom fuit,
amens amansque ui animum offirmo meum,
dico esse iturum me mercatum, si uelit:
amorem missum facere me, dum illi opsequar.
agit gratias mi atque ingenium allaudat meum;
sed mea promissa non neglexit persequi.
aedificat nauim cercurum et mercis emit,
parata naui imponit, praeterea mihi
talentum argenti ipsus sua annumerat manu;
seruom una mittit, qui olim puero paruolo

<79,80>

mihi paedagogus fuerat, quasi uti me foret
custos. hic sic confectis nauim soluimus.
Rhodum uenimus, ubi quas mercis uexeram
omnis ut uolui uendidi ex sententia.
lucrum ingens facio praeterquam mi meus pater
dedit aestumatas mercis: ita peculium
conficio grande sed dum in portu illi ambulo,
hospes me quidam adgnouit, ad cenam uocat.
uenio, decumbo acceptus hilare atque ampliter.
discubitum noctu ut imus, ecce ad me aduenit
mulier, qua mulier alia nulla est pulchrior;
ea nocte mecum illa hispitis iussu fuit.
uosmet uidete quam mi ualide placuerit:
postridie hospitem adeo, oro ut uendat mihi,
dico eius pro meritis gratum me et munem fore.
quid uerbis opus est? <ab eo> emi atque aduexi heri.
eam me aduexisse nolo resciscat pater.
modo eam reliqui ad portum in naui et seruolum.
sed quid currentem seruom a portu conspicor,
quem naui abire uotui? timeo quid siet.

Tão logo deixei para trás os anos pueris,
e minha atenção foi removida de interesses infantis,
apaixonei-me perdidamente, aqui, por uma cortesã. Imediatamente
os bens paternos começaram a ser exilados às escondidas nos bolsos dela.
Um cafetão impertinente, dono daquela mulher,
com toda força consumia da casa tudo quanto podia.
Meu pai me repreendia por tais coisas dia e noite,
apontando a perversidade e injustiça dos cafetões,
e o quanto suas posses eram subtraídas enquanto aumentavam as do outro.
Dizia tudo aos berros, ocasionalmente falando entre os dentes
Fazia que não, e digo mais: negava que eu fosse seu filho.
Saía gritando por toda a cidade dizendo
a todos que não me emprestassem dinheiro, se eu pedisse;
que o Amor a muitos leva ao dispêndio;
que eu era descomedido, imodesto, injurioso,
que eu arrastava para fora de casa e consumia tudo o que podia;
que, pelo meu péssimo discernimento, tudo de excelente que ele
conquistara, sustentando com todo trabalho,
por força do Amor era dissipado e consumido;
que ele a mim, uma decepção, sustentava já há tantos anos;
que se eu não me envergonhasse disso não deveria ter prazer em viver.
Ele, exemplarmente, tão logo deixara os anos de menino,
não fez como eu fiz e ao amor, ou à inércia do ócio,
se entregou, e nem mesmo tinha a possibilidade
de o fazer, de tal modo era reprimido pelo pai:
ele muito se aplicava ao sórdido trabalho no campo,
e não costumava ir, senão a cada quatro anos,
à cidade, e tão logo via o manto de Atenas,
era arrastado de imediato pelo pai de volta ao campo.
Lá, mais até do que os escravos ele trabalhava,
a tal ponto que seu pai lhe dizia estas coisas:
"para ti mesmo aras, para ti gradas, para ti semeias ainda ceifas os campos
para ti, enfim, este trabalho há de trazer felicidade."
Assim que a vida deixou o corpo de seu pai,
ele vendeu a fazenda e, então, com o dinheiro
comprou um barco capaz de levar trezentas jarras.
Preparou o barco e transportou mercadorias de toda parte
até aflorarem todas as benesses que hoje ele tem.
Eu devia fazer o mesmo, se eu fizesse o que devia.

Eu, porém, quando percebi que era desprezado por meu pai, 79,80
e odiável àquele a quem eu deveria agradar,
ainda amante e demente, impeli com força o meu espírito
e disse a ele que viraria mercador, se ele quisesse,
que eu mandaria para longe o meu amor, em obediência a ele.
Ele agradeceu-me e elogiou meu entusiasmo, 85
mas não deixou de cobrar que eu cumprisse minhas promessas.
Construiu uma barca enorme, comprou mercadorias,
e as colocou na barca, depois de pronta. Então deu-me
de suas próprias mãos um talento de prata.
Mandou também junto o escravo que, quando eu era criança, 90
cuidava de mim, para que fosse como que meu protetor.
Assim, feitas tais coisas, zarpamos na barca.
Fomos a Rodes, onde, as mercadorias que transportei,
para o meu contento, as vendi todas, como queria.
Tive um lucro altíssimo, maior até do que o esperado 95
pelas mercadorias que meu pai me deu; assim, ganhei
uma grande comissão. Mas enquanto caminhava pelo porto,
um hóspede meu me reconheceu e me convidou a um banquete.
Fui. Lá, reclinando-me à mesa, fui recebido farta e generosamente.
À noite, quando fomos nos deitar, eis que vem a mim 100
uma mulher, a mais bela de todas as mulheres.
A mando de meu hóspede ela comigo passou a noite.
Vede, pois, o quanto ela me agradou:
no dia seguinte abordei meu hóspede e pedi que a vendesse a mim,
disse que por isso eu lhe seria grato e eternamente devedor. 105
Preciso dizer mais? Comprei-a dele e trouxe-a para cá ontem!
Mas não quero que meu pai descubra que eu a trouxe.
Acabei de deixá-la na barca, no porto, junto com meu escravo.
Mas quê? Por que vejo meu escravo correndo vindo do porto?
Eu não mandei ele não se afastar da barca? Temo saber o que há... 110

Carino já dissera anteriormente que ele acabara de voltar de uma viagem a Rodes, mas apenas nessa parte final do prólogo é esclarecido o motivo de tal viagem. Ele próprio, em vista aos problemas que trazia ao seu pai por causa dos gastos do seu amor, sugeriu que o pai o mandasse em viagem como um mercador (*Merc*. 79-84). Apesar da reação vacilante de Carino, parece haver no rapaz um desejo sincero de mudança (*Merc*. 79-81) que motivou a sua "expatriação voluntária" com o fim de adotar uma conduta socialmente aprovada. O texto não deixa claro de quem foi a escolha de Rodes como destino do rapaz, mas nela se reflete o caráter ambíguo de sua jornada, no tocante a deixar seus costumes licenciosos. Se por um lado Rodes, cidade portuária famosa na Antiguidade pelos seus mercados, seria um excelente destino para alguém que quer trabalhar com comércio; por outro, seus prostíbulos também eram uma de suas conhecidas atrações.[153] Assim, Rodes é ao mesmo tempo um ótimo e um péssimo

[153] Conforme uma anedota transmitida por Ateneu de Náucratis no *Banquete dos eruditos* (XIII, 593e), Mista, amante do rei Seleuco II, na derrota do rei para os celtas em 238 a.C., teria sido capturada e vendida como escrava em Rodes, onde sua identidade teria sido revelada e ela devolvida ao rei. Sobre a importância comercial da cidade de Rodes no século III a.C., cf. Berthold (1984, p. 81-101).

destino para Carino, e a missão do rapaz está desde o princípio fadada a fracassar em pelo menos um quesito: a abdicação aos prazeres do amor.

A reação do rapaz ao entusiasmo com que o pai recebeu sua proposta pode sugerir que o que ele pretendia com isso era apenas acalmar os ânimos do pai, não efetivamente cumprir sua promessa: conforme essa leitura, o verso 85 seria, assim, a resposta esperada por Carino, "ele [Demifonte] agradeceu-me e elogiou meu entusiasmo" (*agit gratias mi atque ingenium allaudat meum*, *Merc*. 85), e o verso 86 seria a parte com que Carino não contava, "mas não deixou de cobrar que eu cumprisse minhas promessas" (*sed mea promissa non neglexit persequi*, *Merc*. 86). Carino, portanto, na sua condição de amante, fez exatamente o que é próprio dos amantes fazerem: prometeu mais do que pretendia cumprir.[154] Ao final, aquilo que ele falou se voltou contra ele mesmo, pois o pai lhe cobrou mais tarde as promessas (*Merc*. 86) – o que traz à memória os versos 35 e 36, reproduzidos acima, quando Carino diz que o amante é incapaz de proferir coisas em benefício próprio.

A partir das análises até aqui conduzidas, concluímos que o *adulescens* cômico não só é caracterizado pelo seu amor, mas mais especificamente por um modo determinado de *falar*, que é resultado desse amor. Pretendo voltar a este ponto mais adiante, mas por ora eu gostaria de voltar a atenção à figura do pai de Carino, pois acredito que a construção de seu personagem tem muito a dizer sobre a imagem dos amantes na comédia. Temos trabalhado até então com a figura do *jovem* apaixonado, mas em paralelo a esse personagem cômico temos também o *velho* apaixonado (*senex amator*), categoria em que Demifonte se enquadra.

Conforme se lê em Duckworth (1952, p. 245), este tipo de *senex* é representado muito negativamente, uma vez que abandona seus deveres como pai e marido para buscar a satisfação de seus desejos carnais.[155] Ryder (1984, p. 181-189) lista como um dos traços atribuíveis ao *senex amator* o "comportamento infantil e o retorno à linguagem amorosa de sua juventude"[156]. Confirmando o que escreve Ryder, na peça *Estico*, onde vemos em cena Antifonte, um dos *senes amatores* plautinos, há um trecho em que o jovem Epignomo compara o comportamento de Antifonte ao de um jovem

[154] Vale lembrar que falsas juras e promessas de amor são um tema frequente na elegia erótica, anuladas por deuses benevolentes (cf. *Am*. III, 3; *Ars* I, 631-634).
[155] K. C. Ryder (1984, p. 181), em seu artigo sobre tal personagem nas comédias de Plauto, lista a presença de sete ao todo no *corpus* plautino: Demeneto (*Asinaria*), Filóxeno e Nicobulo (*Bacchides*), Demifonte (*Cistellaria*), Lisidamo (*Casina*), Demifonte (*Mercator*), e Antifonte (*Stichus*).
[156] "The childish behavior and the reversion to the love-language of their youth." (RYDER, 1984, p. 188).

apaixonado, depois de este último lhe pedir que lhe forneça uma flautista com quem possa se deitar. Segue abaixo, na tradução de Isabella Tardin Cardoso (2006, p. 163), o referido trecho (*Stich*. 570-573):

> *EP.:* *raphicum mortalem Antiphonem! Vt apologum fecit quam fabre!* 570
> *Etiam nunc scelestus <s>ese ducit pro adulescentulo.*
> *Dabitur homini amica, noctu quae in lecto occentet senem;*
> *Namque edepol aliud quidem illi quid amica opus sit nescio.*
>
> EP.: Que figura, esse Antifonte! Com que habilidade armou essa história! 570
> Ainda agora esse salafrário quer bancar o rapazinho.
> Será dada a esse sujeito uma amante que à noite, na cama, possa ninar o velho
> Pois, por Pólux, não imagino por que outro motivo ele precise de uma amante.

Ao contrário da tolerância que se tem na comédia com o comportamento descomedido dos jovens apaixonados, resultante do sentimento amoroso, o mesmo comportamento quando exibido pelos velhos se torna inadmissível. Os *senes amatores*, como se lê no estudo de Carol Martins da Rocha (2010, p. 29-36), são constantemente repreendidos por outros personagens nas peças por sua depravação, e a ênfase de tal repreensão geralmente resulta em uma comparação de conotação pejorativa com os jovens apaixonados. A crítica consiste em eles serem muito velhos para o amor – ou mais especificamente, muito velhos para se comportarem como apaixonados.[157] A associação que se estabelece aqui é, portanto, análoga àquela da elegia: a paixão é uma característica da juventude inexperiente com a vida.[158]

Demifonte, na passagem tirada do prólogo de *Mercator*, surge como a voz da razão, reprovando o filho e descrevendo como ele mesmo se portara em sua mocidade usando o comportamento de Carino como base para uma comparação com o seu próprio: "Ele, exemplarmente, tão logo deixara os anos de menino, / não fez como eu fiz e ao amor, ou à inércia do ócio, / se entregou, [...]" (*sese extemplo ex ephebis postquam excesserit, / non, ut ego, amori nec desidiae in otio / operam dedisse*, [...]. *Merc*. 61-63). Primeiro somos expostos ao que ele *não* fez para depois sabermos o que ele de fato fez.

Em seu comentário à peça, Daniela Averna (2011, p. 7) dá bastante ênfase à relação entre pai e filho que se forma a partir desse excerto e se desenvolve ao longo da peça. O conflito geracional, nos diz a autora, costuma ser um fio condutor muito comum na comédia latina, sendo o pai (*senex*) caracterizado como um "representante de uma

---

[157] Em seu estudo da figura do *senex amator* em *Casina*, Rocha chama a atenção à menção recorrente dos cabelos brancos de Lisidamo e à sua idade avançada nos comentários dos outros personagens sobre suas ações, o que põe em evidência a sua senectude (ROCHA, 2010, p. 35).
[158] Cf. Prop. I, 7, 23-26; *Am*. I, 9, 3-4; *Am*. II, 1, 7-10.

sociedade negativa que visa a se opor àquela dominada pelos jovens"[159] (AVERNA, 2011, p. 7). Os *senes* são com frequência figuras de autoridade sobre os jovens apaixonados e são caracterizados como um obstáculo que estes têm que superar para conseguir a soma de dinheiro que lhes dará acesso à cortesã desejada.

Segundo o que diz Carino, a juventude de Demifonte não poderia ter sido mais diferente do que a sua própria. O pai, quando jovem, não teria se entregado aos prazeres do amor como ele o fez (*Merc*. 61-63), mas, ao contrário, teria sido um trabalhador diligente, que cresceu sob uma tutela bem rígida (*Merc*. 65-70). O texto plautino é construído de forma a chamar atenção para o contraste entre as atitudes do pai e do filho quando jovens e ao mesmo tempo estreitar a relação entre eles. As frases que introduzem a exposição das inclinações de Carino e Demifonte, quando cotejadas, revelam seguir a mesma estrutura. Na segunda parte do prólogo, quando Carino revela que se apaixonou perdidamente por uma cortesã, ele diz "*principio <ut ex> ephebis aetate exii* [...]" (*Merc*. 40); mais tarde, quando o rapaz descreverá a juventude de seu pai, ele diz "*sese extemplo ex ephebis postquam excesserit* [...]" (*Merc*. 61). O único segmento idêntico dos dois versos é a expressão *ex ephebis*, que ocupa a posição central nos dois versos, mas podemos apontar ainda que em ambos os casos há um advérbio temporal no início do verso – *principio* (*Merc*. 40); *extemplo* (*Merc*. 61) – e um verbo com o sufixo *ex* com um sentido cronológico – *exii* (*Merc*. 40); *excesserit* (*Merc*. 61), denotando a passagem do tempo. Ademais, nos versos 56 a 58, conquanto à conduta (*ratione*)[160] do rapaz segue o adjetivo *pessuma*; em contraste, as riquezas, produto do esforço de seu pai, são consideradas *optuma*.

É preciso notar, porém, que todo o trecho que vai do verso 46 ao 78, incluindo o relato de Carino da juventude de seu pai (*Merc*. 61-78), consiste em um discurso reportado. Carino está repetindo o que ouviu de seu pai, e é possível que haja certo exagero na narração do virtuosismo deste quando jovem. Dunsch (2001, p. 27) chama a atenção para o verso 63, em que se lê uma pista das verdadeiras inclinações de Demifonte. Logo após dizer que ele não se entregara, como Carino, à inércia, ao amor e ao ócio (*Merc*. 62), ele diz que "nem mesmo tinha a possibilidade / de o fazer" *(nec potestatem sibi / fuisse*, *Merc*. 63-64), que seria, para Dunsch, um indício de ressentimento derivado de um desejo contido – porém presente.

---

[159] "[...] rappresentante di una società negativa che mira ad 'ostacolare' quella dominata dai giovani"

[160] Sobre a tradução de *ratione* por conduta, cf. Enk (1966, p. 21): "*ratio hic Anglice uertenda est 'conduct', 'doings', cf. Ter. Ad. 374 'uostram nequo mirari satis rationem*'."

A suposta virtude que Demifonte exibe seria, portanto, mais fruto de uma imposição – isto é, a criação de seu *pater durus* (pai severo) – do que de suas próprias tendências.[161] A informação de que, assim que seu pai (avô de Carino) morre, ele vende a fazenda que herdara é mais um indicativo disso, pondo em xeque o moralismo de sua autobiografia reportada pelo filho. O comportamento que Demifonte exibirá no restante da peça, no entanto, desfaz por completo a imagem que o discurso de Carino constrói para ele e mostra que, ao contrário do afirmado, ele talvez tenha sido (como é) tão suscetível ao amor quanto o filho. Tal discrepância é um dos pontos-chave do humor da peça.

Quando Acâncio traz a Carino a notícia de que Demifonte fora ao porto e vira Pasicompsa no navio do filho (*Merc*. 180-217), ele garante ao rapaz que seu pai acreditou na mentira de que ela fora comprada para servir de criada para a mãe (*Merc*. 215-217). Por isso, quando na cena seguinte o público tem seu primeiro contato direto com o velho (*Merc*. 225 em diante) e descobre que ele se encontra apaixonado pela jovem, ele se torna a grande piada da peça – mais talvez do que seu filho contraditório.

A primeira cena em que Demifonte é de fato visto no palco começa com um monólogo em que o velho conta um sonho ominoso que o perturbara na noite anterior, que alguns estudiosos enxergam como um "segundo prólogo", construído de modo a expor ao público a versão de Demifonte dos eventos.[162] É interessante que Dunsch (2001, p. 83) chame a atenção aos traços trágicos da passagem,[163] pois o relato do sonho do velho revela para o público de antemão o que acontecerá na peça (*Merc*. 225-270):

miris modis di ludos faciunt hominibus
mirisque exemplis somnia in somnis danunt.
uel ut ego nocte hac quae praeteriit proxuma
in somnis egi satis et fui homo exercitus.
mercari uisus mihi sum formosam capram;
ei ne noceret quam domi ante habui capram
neu discordarent si ambae in uno essent loco,
posterius quam mercatus fueram uisus sum
in custodelam simiae concredere.
ea simia adeo post hau multo ad me uenit,
male mi precatur et facit conuicium:
ait sese illius opera atque aduentu caprae
flagitium et damnum fecisse hau mediocriter;
dicit capram, quam dederam seruandam sibi,
suai uxoris dotem ambedisse oppido.

[161] Dunsch (2001, p. 27) chama atenção ao emprego da palavra *cohibitum* (reprimido) no verso 64, implicando a insatisfação de Demifonte com o modo com que seu pai o tratava.
[162] Cf. Dunsch (2001, p. 82).
[163] Reportando o estudo de Collart (1964), Dunsch aponta o uso marcante de arcaísmos e a preponderância de espondeus na passagem, o que dá à fala de Demifonte um tom solene.

mi illud uideri mirum ut una illaec capra
uxoris simiai dotem ambederit.
instare factum simia atque hoc denique
respondet, ni properem illam ab sese abducere,
ad me domum intro ad uxorem ducturum meam.
atque oppido hercle bene uelle illi uisus sum,
ast non habere quoi commendarem capram;
quo magis quid facerem cura cruciabar miser.
interea ad me haedus uisust aggredirier,
infit mihi praedicare sese ab simia
capram abduxisse et coepit irridere me;
ego enim lugere atque abductam illam aegre pati.
hoc quam ad rem credam pertinere somnium
nequeo inuenire; nisi capram illam suspicor
iam me inuenisse quae sit aut quid uoluerit.
ad portum hinc abii mane cum luci simul;
postquam id quod uolui transegi, atque ego conspicor
nauim ex Rhodo qua est heri aduectus filius;
collubitum est illuc mihi nescioqui uisere:
inscendo in lembum atque ad nauim deuehor.
atque ego illi aspicio forma eximia mulierem,
filius quam aduexit meus matri ancillam suae.
quam ego postquam aspexi, non ita amo ut sani solent
homines sed eodem pacto ut insani solent.
amaui hercle equidem ego olim in adulescentia,
uerum ad hoc exemplum numquam ut nunc insanio.
unum quidem hercle iam scio, periisse me;
uosmet uidete ceterum quanti siem.
nunc hoc profecto sic est: haec illa est capra;
uerum hercle simia illa atque haedus mi malum
apportant atque eos esse quos dicam hau scio.

Que modos têm os deuses de fazer logro com os humanos,
e como dão visões mirabolantes em sonhos.
Eu, por exemplo, nesta noite que veio antes da próxima,
fui em meu sono perturbado e, enquanto humano, provocado.
Eu me vi comprando uma cabrita belíssima,
e para que a não fustigasse a outra que eu tinha em casa
(e para as duas não brigarem entre si, estando no mesmo lugar),
depois de a ter comprado me vi
confiando-a aos cuidados de um macaco.
Tal macaco depois de não muito tempo veio a mim
praguejando e fazendo escândalo.
Ele disse que por causa da cabrita, desde sua chegada,
ele tinha incorrido em não poucas perdas e danos.
Disse que a cabrita que eu conferira ao seu cuidado
tinha comido o dote inteiro de sua esposa.
Admirou-me um tanto que aquela cabrita sozinha
tivesse comido o dote inteiro da esposa do macaco,
mas o macaco insistiu que assim foi feito, e enfim
disse que se eu não me apressasse em buscar a cabrita
ele a levaria para a minha casa e para a minha esposa.
Mas ai, por Hércules, como eu a queria bem,[164]

[164] A forma *illi* ("a ele" ou "a ela") causa ambiguidade no texto latino. Sigo aqui Enk (1966, p. 61) que considera que é à cabrita que Demifonte diz querer bem, ao contrário de De Melo (2011), que traduz o verso: "I seemed very well disposed to the monkey". Cf. também Averna (2011, p. 77) "E per Ercole mi sembrò di volerle un gran bene." Em italiano tanto scimmia (macaco) quanto capra (cabra) são substantivos femininos, de modo que o texto se mantém ambíguo.

só que não tinha a quem confiar a cabritinha!
Mais e mais eu me contorcia sem saber o que fazer, coitado!
Enquanto isso, um cabrito se aproximou de mim
e começou a me dizer que ao macaco
furtara a cabrita e começou a rir de mim.
Eu me lamuriava e adoeci ao vê-la tirada de mim.
Não concebo em que devo crer que este sonho
representa; a não ser pela cabrita. Eu acho que
já descobri quem ela é e o que significa.
Fui hoje de manhã cedinho ao porto,
Depois de resolver o que eu queria resolver, avistei
o navio em que ontem meu filho chegara de Rodes.
Por algum motivo tenho grande prazer nisso.
Pulei num barquinho e fui até o navio.
Lá eu vi uma mulher de uma beleza estupenda,
que meu filho trouxera como criada para sua mãe.
Assim que a vi me apaixonei, não como sóem os sãos,
mas do jeito que os loucos se apaixonam.
Por Hércules, na minha juventude há muito tempo apaixonei-me,
mas em verdade nunca louco deste jeito.
Uma coisa já é certo que sei, estou perdido!
Quanto ao resto, vede vós o quanto eu valho.
Isto já está confirmado: a cabrita é aquela mulher.
Agora, por Hércules!, O macaco e aquele cabrito que
me fizeram mal, não sei dizer quem seriam.

Apesar de perturbado pelo sonho, Demifonte é capaz de interpretá-lo pelo menos parcialmente: a cabrita que ele compra seria Pasicompsa, a cortesã trazida por seu filho de Rodes, que ele vira há pouco no navio – segundo o escravo Acâncio já reportara anteriormente (*Merc*. 180-217). Com mais essa informação, o público tem em mãos quase tudo que é necessário para interpretar o restante do sonho (que Demifonte não fora capaz de interpretar) e ficar sabendo, então, o que acontecerá no restante da peça. A última informação de que a plateia precisa para deduzir os acontecimentos que virão em seguida se dá com a entrada de Lisímaco, seu vizinho, logo após Demifonte dizer que não sabe quem poderia ser o tal macaco no sonho. E este vem trazendo por si próprio augúrios sombrios ao velho apaixonado, pois chega em cena dizendo "quero que aquele bode seja castrado / o que está dando trabalho a vocês na fazenda!" (*profecto ego illunc hircum castrari uolo, / ruri qui uobis exhibet negotium*, *Merc*. 272-273). Se Pasicompsa no sonho é a cabrita, Demifonte seria por analogia o bode. Qualquer que seja o tipo de problemas que o bode de Lisímaco esteja causando, eles parecem ser resolvidos pela castração, o que simbolicamente também poderia ser aplicado a Demifonte.

Logo adiante, em sua conversa com o vizinho, o velho revela os seus sentimentos amorosos de maneira muito mais intensa e patética, conforme se pode ler na passagem abaixo (*Merc*. 303-315):

DEM: hodie ire occepi in ludum litterarium,
Lysimache. ternas scio iam. LYS: quid, "ternas"? DEM: "amo."

LYS: *tun capite cano amas, senex nequissume?*
DEM: *si canum seu istuc rutilum est siue atrum est, amo.*
LYS: *ludificas nunc tu me hic, opinor, Demipho.*
DEM: *decide collum stanti si falsum loquor;*
uel, ut scias me amare, cape cultrum, [ac] seca
digitum uel aurem uel tu nasum uel labrum:
si mouero me seu secari sensero,
Lysimache, auctor sum ut me amando . . . enices.
LYS: *si umquam uidistis pictum amatorem, em illic est.*
nam meo quidem animo uetulus, decrepitus senex
tantidem est quasi sit signum pictum in pariete.

DEM: Hoje comecei a aprender o beabá,
Lisímaco, já sei as sílabas mais doces
LIS: Hm? Doces?
DEM: P com A PA...ixão!
LIS: Tu de cabelos brancos e apaixonado, velho inútil?
DEM: De cabelos brancos, loiros ou morenos, sim, apaixonado!
LIS: Acho que estás brincando comigo, Demifonte.
DEM: Decepa-me a cabeça agora mesmo se eu estiver mentindo!
Para saberes que estou apaixonado, pega a faca e corta-me
um dedo, ou uma orelha, ou o nariz, ou os meus lábios.
Se eu me mexer, ou sequer sentir os cortes,
Lisímaco, dou-te permissão para me matar... mas de amor!
LIS: Se alguma vez vistes o retrato de um amante, ei-lo aqui!
Pois, em meu entendimento, não passa de um velho gagá decrépito,
que vale tanto quanto se fosse uma pintura numa parede.

Diante da reprovação do amigo Lisímaco, que o lembra das suas cãs e o censura por estar apaixonado (*Merc*. 306), Demifonte responde com um discurso inflamado e até mesmo violento, sugerindo que o amigo o submeta à mutilação do próprio corpo para averiguar se ele diz de fato a verdade (*Merc*. 308-310). Isto leva Lisímaco a voltar-se ao público e expor o velho como um amante: "se alguma vez vistes o retrato de um amante, ei-lo aqui!" (*Merc*. 313). A meu ver, a reação de Lisímaco à fala do amigo se explica pelo teor exagerado dela, que o faz associá-la ao descomedimento típico dos jovens apaixonados. Porém Demifonte aos olhos de Lisímaco não é um amante propriamente dito, mas antes o *retrato* de um amante (*pictum amatorem*, *Merc*. 313), um simulacro, uma imitação. Embora a fala de Demifonte contenha as marcas do discurso amoroso dos jovens apaixonados, Lisímaco parece detectar algo de artificial nas palavras do amigo, algo que não condiz com a pessoa que fala. Do mesmo modo que na passagem da peça *Estico* transcrita na página anterior, quando é dito que o velho Antifonte "quer bancar o jovenzinho" (*<s>ese ducit pro adulescentulo*, *Stich*. 571), o que está sendo apontado é uma descontinuidade entre modo de agir (como um jovem apaixonado) e personagem (*senex*). Em ambos os casos, a comparação com os jovens apaixonados vem denunciar a conduta inapropriada dos velhos (*Merc*. 305; *Stich.* 571).

Uma segunda descontinuidade que pode estar pairando sobre a mente do público nesse momento é a já referida diferença entre a maneira por que Carino retratara o pai no prólogo e sua atuação no palco. O contraste é cômico, e talvez à primeira vista pareça ser apenas uma grande ironia que Demifonte, tendo se portado tão virtuosamente quando jovem, se encontre tão apaixonado quando velho. Porém um segundo monólogo do velho, logo após vencer o "leilão" em que disputa com Carino a posse de Pasicompsa, sugere outra coisa (*Merc*. 544-548):

> *tandem impetraui egomet me ut corrumperem:*
> *empta est amica clam uxorem et clam filium.* 545
> *certum est, antiqua recolam et seruibo mihi.*
> *breue iam relicuom uitae spatium est: quin ego*
> *uoluptate, uino, et amore delectauero.*
>
> Até que enfim consegui me corromper:
> comprei uma namorada escondido da esposa e do filho. 545
> Decerto cultivarei meus hábitos antigos servirei a mim mesmo.
> Breve é o tempo que me resta de vida: por que não
> me deleitar com prazer, vinho e amor?

Demifonte se refere aos seus "hábitos antigos" (*antiqua*, *Merc*. 546) de um modo muito diferente daquele transmitido por Carino. Em seu monólogo anterior (*Merc*. 225-270), ele já tinha revelado que quando jovem se apaixonara, porém supostamente não com a intensidade de sua paixão mais recente. Assim, quando ele diz que voltará a servir a si mesmo (*seruibo mihi*, *Merc*. 546) e que se entregará ao prazer, ao vinho e ao amor (*uoluptate, uino et amore*, *Merc*. 548), como, subentende-se, ele o fizera anteriormente, a amenização dos seus sentimentos na juventude se revela falsa. É curioso notar ainda, nessa passagem, o emprego do verbo *recolam* (*Merc*. 546), "cultivarei novamente", que pertence ao campo semântico da agricultura.[165] A escolha do verbo é de grande relevância neste contexto, visto que retoma a cultura agrícola em que Demifonte, quando jovem, teria sido criado (cf. *Merc*. 65-72).

Demifonte revela ser, portanto, um mentiroso, além de tudo o mais de negativo que se pode dizer sobre ele a este ponto. Ao longo da peça, ele será ainda ridicularizado por outros personagens por causa de seu amor.[166] Carino, por outro lado, recebe apenas palavras de apoio dos demais personagens, sobretudo de seu amigo Êutico. Ao perder o leilão para o pai e com isso as esperanças de reaver sua amada, Carino decide fugir às escondidas do pai para outra cidade – ou talvez para os domínios do Hades (*Merc*. 471-

[165] Cf. verbete para *colo* no *OLD*.
[166] Pelo próprio Lisímaco em algumas ocasiões (*Mer*. 313-315; 524-543), por um cozinheiro (*Mer*. 741-747), e por Êutico, o amigo de Carino e filho de Lisímaco (*Mer*. 962-1009).

473). Sua conduta não é de modo algum endossada na peça, mas antes criticada por seu amigo (*Merc*. 601-660). Mas mesmo patético, excessivamente dramático, e, enfim, ridículo, Carino é apresentado de uma forma simpática que estimula o público a torcer por um final feliz para ele – mesmo que entre risos. Conforme se lê no prólogo, ele está ciente de sua condição de amante e conhece muito bem os efeitos que o amor tem sobre o seu comportamento. Também no prólogo vimos que ele se mostra disposto a deixar seus hábitos viciosos, mesmo que dê sinais de hesitação, e apesar de toda sordidez da conduta dos apaixonados que ele descreve, ele constrói a figura do amante como alguém cujas faculdades mentais encontram-se debilitadas por causa da paixão.

Desse modo, pode-se ver que tanto as ações de Carino quanto as de Demifonte são representadas ao longo da peça como resultantes de suas mentes afetadas pelo amor, porém ao passo que o rapaz, enquanto amante patético, inspira ao público compaixão; o velho é desprezível e digno de ódio. Conforme vimos desde o prólogo, as oscilações no comportamento de Carino e a manifestação dos sentimentos amorosos em sua fala, além de produzir um efeito cômico, salientam o fato de que ele *está* sob a influência do amor e não tem pleno controle sobre si próprio.

Conforme apontado, um dos principais meios de manifestação desta falta de controle é a fala do amante, por isso, retomando o que vimos anteriormente sobre o discurso dos jovens apaixonados na comédia, eu gostaria agora de olhar mais de perto o modo como os lamentos amorosos são descritos por Carino e a relação deles com outras expressões literárias do sentimento amoroso. Carino distingue alguns traços típicos dessa fala: ela é marcada por lamentos amorosos (*Merc*. 3-4), descomedimento e inutilidade (*Merc*. 31-36). Pretendo mostrar a seguir como muitos traços marcantes da linguagem amorosa descrita como típica dos jovens apaixonados estão ancorados em motivos próprios da poesia amorosa greco-romana, investigando que efeitos o reconhecimento desses motivos teria na recepção do texto. Trabalharei com quatro exemplos retirados de *Mercator*: os solilóquios amorosos aludidos por Carino, os *paraklausithyra* aludidos por Demifonte e dois curtos monólogos de Carino com ressonâncias elegíacas.

2.2. O discurso amoroso dos *adulescentes* cômicos: o amor no teatro

Voltemos então ao início do prólogo, onde Carino caracteriza o lamento dos jovens apaixonados a elementos da natureza divinizados. Já apontei o quanto os versos

iniciais da peça enfatizam o efeito do amor sobre a fala.[167] Para tirar algumas conclusões sobre o discurso amoroso na comédia é preciso atentar novamente aos seguintes versos (*Merc*. 3-8):

> *non ego item facio ut alios in comoediis*
> *<ui> uidi amoris facere, qui aut Nocti aut Dii*
> *aut Soli aut Lunae miserias narrant suas:* 5
> *quos pol ego credo humanas querimonias*
> *non tanti facere, quid uelint, quid non uelint;*
> *uobis narrabo potius meas nunc miserias.*
>
> Mas não, eu não vou agir como vi nas comédias
> outros agindo por amor, eles que à Noite, ao Dia,
> ao Sol, à Lua contam as suas amarguras: 5
> por Pólux! Não creio que estes [deuses] deem a mínima
> pelas queixas humanas, pelo que os homens querem ou não querem.
> Antes, vou narrar a vocês as minhas amarguras.

Em seu comentário à peça, Friedrich Leo (1958, p. 436)[168] identifica os lamentos amorosos à natureza como motivo poético oriundo da tragédia grega, relacionando a presente passagem de *Mercator* ao prólogo de *Medea*, onde vemos a ama da protagonista pranteando ao céu e à terra (γῇ τε κοὐρανῷ, *Med*. 57)[169] as desgraças que acometeram sua senhora por causa do amor.

Solilóquios amorosos semelhantes são encontrados abundantemente também em outros poetas, nos quais a preferência pela natureza como interlocutor mudo do amante pode ser vista como um mecanismo para acentuar a solitude do gesto. No *Idílio* II de Teócrito, por exemplo, lê-se Simeta preparando um feitiço de amor para reconquistar Délfis, homem que a abandonara. Na primeira parte do poema (*Id.* II, 1-63), a moça, com a ajuda de uma criada, Testílis, prepara seu feitiço amoroso; em seguida, na segunda parte (*Id*. II, 64-162), tendo mandado Testílis fora para fora da casa para completar os encantos, Simeta, uma vez a sós,[170] começa a contar à lua a história de seu caso de amor malfadado.[171]

Se considerarmos, por outro lado, o elemento divino do interlocutor mais do que o natural, poderíamos considerar que o lamento de Aquiles a Tétis no primeiro canto da *Ilíada* (I, 348-356), após Agamêmnon tomar-lhe Briseida, corresponderia ao mesmo

---

[167] Cf. p. 74-75.
[168] E também no já comentado artigo sobre comédia e elegia (1900, p. 605-606), onde Leo relaciona tal motivo à elegia I, 18 de Propércio.
[169] Cf. também Enk (1966, p. 6); Dunsch (2001, p. 5).
[170] "Νῦν δὴ μώνα ἐοῖσα πόθεν τὸν ἔρωτα δακρύσω;" (*Id.* II, 64) "Mas agora estou só, por onde começarei a lamentar [meu] amor?".
[171] "φράζεό μευ τὸν ἔρωθ' ὅθεν ἵκετο, πότνα Σελάνα." (*Id*. II, 69) "Mostra, divina Lua, de onde veio o meu amor?", refrão que é repetido doze vezes ao longo do poema.

motivo. Assim que os arautos de Agamêmnon vêm buscar a moça na tenda do herói (*Il.* I, 329-348), Aquiles se retira para a solidão da praia chorando, e então se dirige à mãe divina:

[...]. αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς
δακρύσας ἑτάρων ἄφαρ ἕζετο νόσφι λιασθείς,
θῖν᾽ ἔφ᾽ ἁλὸς πολιῆς, ὁρόων ἐπὶ οἴνοπα πόντον·
πολλὰ δὲ μητρὶ φίλῃ ἠρήσατο χεῖρας ὀρεγνύς·
“μῆτερ, ἐπεί μ᾽ ἔτεκές γε μινυνθάδιόν περ ἐόντα,
τιμήν πέρ μοι ὄφελλεν Ὀλύμπιος ἐγγυαλίξαι
Ζεὺς ὑψιβρεμέτης· νῦν δ᾽ οὐδέ με τυτθὸν ἔτισεν·
ἦ γάρ μ᾽ Ἀτρεΐδης εὐρὺ κρείων Ἀγαμέμνων
ἠτίμησεν· ἑλὼν γὰρ ἔχει γέρας, αὐτὸς ἀπούρας.”

Aquiles põe-se à parte, afasta-se, chorando,
sentado junto ao mar salino-cinza, e olhava
ao longe as águas cor de vinho. Então à mãe
implora muitas vezes: “Mãe, que me dotaste
de uma vida tão curta, não devia o Olimpo
cumular-me de honras? Zeus, que no alto soa,
não me deu nem migalha. E o Atreide, o poderoso,
por cima ainda me ofende: priva-me do prêmio
e goza do que é meu.” [...][172]

No idílio 11 de Teócrito, por exemplo, lemos que o único remédio para se curar um amor não correspondido é a poesia, e o caso do amor de Polifemo, o ciclope, por Galateia é trazido como exemplo (*Id*. XI, 1-18):

Οὐδὲν ποττὸν ἔρωτα πεφύκει φάρμακον ἄλλο,
Νικία, οὔτ᾽ ἔγχριστον, ἐμὶν δοκεῖ, οὔτ᾽ ἐπίπαστον,
ἢ ταὶ Πιερίδες· κοῦφον δέ τι τοῦτο καὶ ἀδύ
γίνετ᾽ ἐπ᾽ ἀνθρώποις, εὑρεῖν δ᾽ οὐ ῥᾴδιόν ἐστι.
γινώσκειν δ᾽ οἶμαί τυ καλῶς ἰατρὸν ἐόντα
καὶ ταῖς ἐννέα δὴ πεφιλημένον ἔξοχα Μοίσαις.
οὕτω γοῦν ῥάιστα διᾶγ᾽ ὁ Κύκλωψ ὁ παρ᾽ ἁμῖν,
ὡρχαῖος Πολύφαμος, ὅκ᾽ ἤρατο τᾶς Γαλατείας,
ἄρτι γενειάσδων περὶ τὸ στόμα τὼς κροτάφως τε.
ἤρατο δ᾽ οὐ μάλοις οὐδὲ ῥόδῳ οὐδὲ κικίννοις,
ἀλλ᾽ ὀρθαῖς μανίαις, ἀγεῖτο δὲ πάντα πάρεργα.
πολλάκι ταὶ ὄιες ποτὶ τωὔλιον αὐταὶ ἀπῆνθον
χλωρᾶς ἐκ βοτάνας· ὃ δὲ τὰν Γαλάτειαν ἀείδων
αὐτὸς ἐπ᾽ ἀιόνος κατετάκετο φυκιοέσσας
ἐξ ἀοῦς, ἔχθιστον ἔχων ὑποκάρδιον ἕλκος,
Κύπριδος ἐκ μεγάλας τό οἱ ἤπατι πᾶξε βέλεμνον.
ἀλλὰ τὸ φάρμακον εὗρε, καθεζόμενος δ᾽ ἐπὶ πέτρας
ὑψηλᾶς ἐς πόντον ὁρῶν ἄειδε τοιαῦτα·

Não, para o amor não existe outro fármaco não, meu querido
Nícias, unguento tampouco, acredito, nem talco sequer,
senão as Piérides: coisa levíssima, sim, e doce
no meio dos homens, conquanto nada fácil de achar
– como tu sabes perfeitamente, suponho, médico
que és, e também mui amado por todas as nove Musas.

[172] Tradução de Haroldo de Campos. Note-se que a correspondência dos versos, embora próxima, não é mantida com exatidão.

> Assim, vivia na flauta o ciclope meu conterrâneo, o
> vovô Polifemo, pois, quando amava a tal Galateia,
> apenas barbado à volta da boca e em ambas as têmporas.
> E amava, não com maçãs, nem rosas, tampouco madeixas,
> senão lelezinho da cuca, e do resto julgava só resto.
> Quanta vez as ovelhas sozinhas voltaram do verde
> pasto ao redil, enquanto ele, a cantar Galateia
> sozinho desde manhã, minguava na algosa beira-
> mar com a mais hostil das feridas no fundo do peito:
> de Cípris potente o ferrão lá no fígado seu incrustado.
> O fármaco achou, todavia, e, sentado no cimo de certa
> rocha, olhos fitos no mar, cantou a seguinte canção.[173]

Na passagem lida acima, que antecede a reprodução dos lamentos amorosos de Polifemo, lê-se que se apossou do ciclope uma paixão descontrolada, ao ponto da loucura (ὀρθαῖς μανίαις, *Id*. XI, 11), de modo que ele deixa suas obrigações pastoris (*Id*. XI, 12-13) e passa os dias à beira do mar, sozinho, cantando seu amor pela ninfa que o rejeita.[174] Assim como no caso dos poetas elegíacos, que representam o *falar* sobre o objeto de amor como uma consequência natural de se estar apaixonado,[175] cantar seu amor parece ser a única alternativa a Polifemo, e corresponde semelhantemente ao comportamento dos jovens apaixonados cômicos observados por Carino.

Ora, algumas das ideias centrais da proposta de Barthes, abordadas na introdução, se veem expressas aqui neste monólogo de Carino. Em primeiro lugar, a solidão do discurso amoroso. O amante é "alguém que fala em si mesmo, amorosamente, em face do outro (o objeto amado), que não fala"[176] (2003, p. xvii). O propósito de sua fala, portanto, se realizaria em sua própria elocução, não havendo necessidade de uma resposta que a transforme em diálogo. Os exemplos citados mostram que o mesmo aspecto do discurso amoroso identificado pelo crítico moderno também se faz presente aqui. Dessa perspectiva, a alusão de Carino ao comportamento que ele próprio testemunhara nas comédias a que assistiu (*Merc.* 3) apontaria para a apropriação paródica do motivo do solilóquio amoroso por parte dos comediógrafos. Nas comédias, tais solilóquios se transformam nos monólogos protagonizados por "amantes infelizes que invocam a Noite, o Dia, o Sol e a Lua para testemunhar sua condição deplorável" (DUNSCH, 2001, p. 5).[177]

---

[173] Tradução de Érico Nogueira.
[174] Ὦ λευκὰ Γαλάτεια, τί τὸν φιλέοντ' ἀποβάλλῃ; (*Id*. XI, 19) "Ó alva Galateia, por que repeles o [teu] amante?". Minha tradução.
[175] Cf. Introdução desta tese.
[176] "quelqu'un qui parle en lui-même, amoureusement, face à l'autre (l'objet aimé), qui ne parle pas."
[177] "[...] unhappy young lovers who call upon Night, Day, Sun and Moon to witness their pitiable plight".

Os elementos da natureza, no entanto, não são necessariamente endereçados na esfera cômica. Na passagem de *Medeia* lembrada por Leo, que mencionei acima, a criada da protagonista não se dirige diretamente ao público, aos deuses, ou à natureza, mas tão somente expõe suas preocupações com a situação em que se encontra sua senhora. A sugestão de que seus interlocutores seriam a terra e o céu aparece somente quando a personagem é inquirida por um terceiro sobre o porquê de ela estar lá falando sozinha. Semelhantemente, na comédia, bastaria que o monólogo amoroso não determinasse um interlocutor para que permitisse a comparação.

Um outro trecho de *Mercator* também retrata a poesia amorosa (e dessa vez especificamente a elegíaca) como o resultado direto de sentimentos amorosos. Enquanto Demifonte discute com Carino o quão inapropriado seria se sua mãe fosse vista em companhia de uma criada tão bela, ele diz (*Merc*. 405-411):

> *[...] quia illa forma matrem familias* 405
> *flagitium sit si sequatur; quando incedat per uias,*
> *contemplent, conspiciant omnes, nutent, nictent, sibilent,*
> *uellicent, uocent, molesti sint; occentent ostium;*
> *impleantur elegeorum meae fores carbonibus.*
> *atque, ut nunc sunt maledicentes homines, uxori meae* 410
> *mihique obiectent lenocinium facere. nam quid eo est opus?*
>
> pois tal beleza acompanhar uma mãe 405
> de família seria vergonhoso! Quando andarem pelas ruas
> todos vão olhar e fixar nelas os olhos. Vão acenar, piscar, assobiar,
> provocar, chamar, encher o saco. Vão cantar para a porta de casa,
> minhas portas vão ficar cheias de versinhos de amor (*elegeorum*) em carvão!
> Além disso, como as pessoas são linguarudas, à minha esposa 410
> e a mim próprio vão chamar de cafetões! E por que passar por isso?

O receio de Demifonte é que sua esposa e ele próprio passem a ser vistos como cafetões pondo à mostra sua mercadoria. Nos versos 408 e 409, aludindo aos *paraklausityra*, [178] o velho diz que não quer que sua porta fique cheia de versos elegíacos (*elegeorum*, *Merc*. 409),[179] o que, segundo ele, acontecerá se Pasicompsa for vista em companhia da esposa publicamente. Note-se que, em harmonia com o que Carino afirmara no prólogo, temos aqui a poesia amorosa como um resultado incontornável do amor que Pasicompsa é capaz de despertar nos homens.

A partir disso, podemos concluir que, na comédia, estar apaixonado implica a adoção de certos hábitos retóricos em torno do sentimento amoroso: falar sobre o

[178] Sobre os *paraklausithyra*, cf. Cap. 1 (p. 43)

[179] A passagem em questão é de grande importância histórica, pois se trata do primeiro registro que temos hoje da palavra *elegeia* em lingua latina, cf. *ThLL*; e discussão em Serrano (2013) e Costa (2014) desse aspecto do excerto plautino.

próprio amor, ou, mais especificamente, sobre o próprio sofrimento advindo do amor. Tais expressões, ademais, se fundamentam satiricamente em *tópoi* desenvolvidos em variadas tradições poéticas greco-romanas ligados à matéria erótica. A fala dos *adulescentes* cômicos seria, portanto, uma espécie de paródia de tais representações literárias do amor. Vejamos abaixo alguns exemplos de como isso ocorre efetivamente nas peças. Na passagem a seguir, Carino lança mão de um motivo cômico que não se restringe ao campo amoroso mas o abarca, qual seja a comparação hiperbólica entre personagens das peças e figuras mitológicas.[180] Em *Mercator*, em um de seus monólogos, Carino compara o seu sofrimento amoroso ao sofrimento de Penteu sendo dilacerado por Bacantes.[181] Leia-se abaixo o trecho (*Merc.* 469-473).

Pentheum diripuisse aiunt Bacchas: nugas maxumas
fuisse credo, praeut quo pacto ego diuorsus distrahor. 470
quor ego uiuo? quor non morior? quid mi est in uita boni?
certum est, ibo ad medicum atque ibi me toxico morti dabo,
quando id mi adimitur qua causa uitam cupio uiuere.

Dizem que Bacantes despedaçaram Penteu. Bobagem de nada
pra mim, comparado a como sou destroçado em direções opostas. 470
Por que vivo? Por que não morro? O que há de bom em minha vida?
É isso, irei ao médico e tomarei lá um veneno mortal.
uma vez que a razão da minha vida está sendo tomada a mim!

Comparações desse tipo, entre a *persona* que fala e personagens épicos, se acham em abundância na elegia erótica romana (mas não necessariamente cotejando sofrimentos),[182] e é apenas um dentre muitos exemplos que seria possível elencar da aproximação da linguagem amorosa cômica da temática erótica literária na Antiguidade greco-romana. Em uma passagem posterior, podemos ver ainda a reiteração da amplamente disseminada na cultura clássica metáfora do fogo como paixão, bem como o emprego do adjetivo *miser* (miserável, triste) para descrever o estado do amante, igualmente difundido na poesia erótica latina posterior a Plauto.[183] Leia-se o trecho (*Merc*. 588-292):

CHAR: sumne ego homo miser, qui nusquam bene queo quiescere?

[180] Cf. discussão em Fraenkel (2007, p. 45-71), Zagagi (1980, p. 18-31). Embora Fraenkel sugira que este seria um recurso poético tipicamente plautino, ante a ausência do mesmo na comédia nova grega, Zagagi mostra a ampla difusão do recurso na literatura grega. Cf. também estudo de Law (1926). Zagagi retoma o tema em nota ao seu próprio estudo (ZAGAGI, 1986, p. 267), trazendo a ideia de que a comparação hiperbólica mitológica tem uma variante tipicamente épica que consiste em desafios contra os deuses.
[181] História relacionada ao ciclo do deus Dionísio, mais precisamente à implementação de seu culto em Tebas. Penteu se opõe ao culto ao deus e, enganado, é induzido a espiar o ritual das Bacantes às escondidas. Descoberto em seu esconderijo, ele é despedaçado pelas Bacantes (cf. verbete sobre Penteu em Grimal, 1982).
[182] Cf. e.g. *Am*. I, 3, 21-26; II, 8, 9-12; *Prop*. I, 9, 19-22.
[183] Cf. e.g. *Catul.* VIII, 1; *Tib*. I, 6, 2; I, 9, 3; *Prop*. II, 9, 42; III, 23, 19; *Am*. I, 25; II, 8.

si domi sum, foris est animus, sin foris sum, animus domi est.
ita mi in pectore atque in corde facit amor incendium: 590
ni ex oculis lacrumae defendant, iam ardeat credo caput.

CHAR: Acaso sou um miserável que nunca encontra descanso?
Se estou em casa, fora vai minha alma; se fora, ela em casa.
Assim Amor o peito me incendeia e o coração: 590
e se as lágrimas dos olhos não impedissem, acho que até a cabeça arderia.

Embora algumas de suas conclusões sejam questionáveis, o estudo de Kistrup (1963), já referido anteriormente, colabora em muito no estudo comparativo da linguagem do jovem apaixonado cômico e demais tradições poéticas. A partir do que foi exposto, é possível demonstrar que, assim como a elegia erótica romana, o discurso amoroso na comédia latina está ancorado nos modelos de poesia erótica. O que encontramos na comédia, entretanto, seria uma versão paródica e patética de tais modelos, que se encontram condensados na figura do jovem apaixonado. Recontextualizado o palco da comédia, o discurso amoroso que podemos chamar de poético passa a ser representado como algo inútil a quem ouve, nocivo a quem profere, e fruto de uma mente enferma.

Antes de concluir este capítulo, é curioso notar ainda que, quando se identificam os elementos que venho apontando na fala de outros personagens cômicos, eles são imediatamente comparados aos jovens apaixonados (como vimos Lisímaco fazer com Demifonte). Na abertura da comédia plautina *Persa*, há uma cena em que isto é muito claro. Isso se dá quando o escravo Tóxilo, falando consigo mesmo, compara os sofrimentos do amante aos trabalhos de Hércules, dizendo que preferia ter que lutar com leões e feras do que afrontar o Amor (Cupido) (*Per.* 1-5):[184]

TOX: qui amans egens ingressus est princeps in Amoris uias
superauit aerumnis suis aerumnas Herculei.
nam cum leone, cum excetra, cum ceruo, cum apro Aetolico,
cum auibus Stymphalicis, cum Antaeo deluctari mauelim
quam cum Amore: [...] 5

TÓX: Aquele pobre apaixonado que ingressou, primeiro, nos caminhos do Amor
superou, com seus trabalhos, os trabalhos de Hércules.
Com o leão, com a serpente, com o cervo, com o javali etólico,
com as aves do Estinfalo, com Anteu eu preferia lutar
a lutar com o Amor: [...] 5

Note-se também que, ao mencionar o combate contra Amor, Tóxilo se refere a mais um típico motivo da poesia amorosa, a *militia amoris*. Na continuação do trecho, quando Sagaristão, outro escravo amigo de Tóxilo, se aproxima, Tóxilo começa a exibir

[184] As traduções de *O Persa* em português aqui reproduzidas são de autoria de Beethoven Alvarez.

em sua fala as mesmas características detectadas nas falas dos jovens apaixonados, o que causa estranhamento em seu amigo (*Per*. 23-27):

> *[...] SAG: satin tu usque ualuisti? TOX: hau probe.*
> *SAG: ergo edepol palles. TOX: saucius factus sum in Veneris proelio:*
> *sagitta Cupido cor meum transfixit. SAG: iam serui hic amant?* 25
> *TOX: quid ego faciam? disne aduorser? quasi Titani cum eis belligerem*
> *quibus sat esse non queam?*
>
> [...] SAG: Você tem passado bem? TÓX: Não muito bem.
> SAG: Por Pólux, por isso que está pálido. TÓX: Fui ferido no combate do Amor:
> Cupido
> atravessou meu coração com uma flecha. SAG: Os escravos já amam
> por aqui? 25
> TÓX: O que eu vou fazer? Me colocar contra os deuses? Como os Titãs, guerrear
> contra aqueles para os quais não posso ser páreo?

Sagaristão estranha a palidez do escravo, que é um dos sinais físicos mais comuns do amor,[185] e lhe pergunta se está tudo bem (*Per*. 23-24). Quando Tóxilo lhe responde lançando mão novamente da *militia amoris* e da imagem corriqueira das feridas promovidas pelo arco de Cupido,[186] a reação do amigo é perguntar "os escravos já amam por aqui?" (*iam serui hic amant?*, *Per*. 25). O estranhamento de Sagaristão se explica por aquilo que venho afirmando. O amor e o discurso apaixonado são, na comédia, atributos dos jovens, e do mesmo modo que Lisímaco, em *Mercator*, enxerga uma descontinuidade entre o comportamento de Demifonte e o seu personagem, Sagaristão enxerga aqui também. Mesmo que não seja nomeada a figura do jovem, podemos supor que é ele que o escravo tem em mente ao questionar a postura de Tóxilo, reforçando, mais uma vez, a estreita ligação entre tal tipo cômico e o discurso amoroso poético.

No capítulo seguinte, pretendo voltar a atenção à *Ars Amatoria* de Ovídio, nomeadamente a dois aspectos da obra relacionáveis à comédia. Será estudado primeiro, o teor teatral do texto, que, como veremos, se concentra programaticamente na ideia de performance; e, em seguida, as representações do discurso amoroso receberão atenção.

---

[185] Cf. e.g. *Prop*. I, 1, 22; I, 18, 17-18; *Am*. II, 7, 9-10; *Ars* I, 729-730. Cf. também *Mer*. 368-369, quando Demifonte repara na palidez de Carino e pergunta se ele está doente.
[186] Cf. *Tib*. II, 1, 69-70; *Prop*. I, 7, 15-16; I, 9, 21-22; *Am*. I, 1, 23-24; I, 15, 27-28; II, 1, 7-8; II, 9, 5-6; II, 9b, 11-14; *Ars* I, 21-22.

3. O TEATRO DO AMOR NA *ARS AMATORIA*

[...]
Cantavam os seios e os lábios,
como pescadores diante de Iaras,
e sonhavam os encontros trêmulos
com entreabrir de toques, coxas e ais.

Falavam: de luz encharcados;
o corpo: por tornar-se rapaz.
[...]
Paulo R. Sodré[187]

É sem dúvida tentador seguir a linha do que outros estudos fizeram e continuar traçando pontos de correspondência entre as situações encenadas nas comédias e aquelas descritas por Ovídio na *Ars Amatoria*.[188] Acredito, porém, que olhar o tratamento que a *Ars* e a comédia dão à matéria erótica será um objeto de comparação mais produtivo a este estudo. No capítulo anterior, vimos que o jovem apaixonado cômico é sobretudo caracterizado por seu discurso amoroso, que, por sua vez, pode ser visto como uma paródia dos *tópoi* literários da poesia amatória grega (muitos dos quais foram posteriormente adotados também na literatura latina). A seguir, pretendo investigar o lugar que a performance de um discurso amoroso tem na *Ars* ovidiana, e de que modos ele pode ser relacionado (ou não) ao discurso amoroso na comédia. Assim, passemos ao texto. Abaixo reproduz-se o proêmio do primeiro livro (*Ars* I, 1-34):

Si quis in hoc artem populo non nouit amandi,
Hoc legat et lecto carmine doctus amet.
Arte citae ueloque rates remoque mouentur,
arte leues currus: arte regendus amor.
Curribus Automedon lentisque erat aptus habenis,
Tiphys in Haemonia puppe magister erat:
me Venus artificem tenero praefecit Amori;
Tiphys et Automedon dicar Amoris ego.
Ille quidem ferus est et qui mihi saepe repugnet:
sed puer est, aetas mollis et apta regi.
Phillyrides puerum cithara perfecit Achillem,
atque animos placida contudit arte feros.
Qui totiens socios, totiens exterruit hostes,
creditur annosum pertimuisse senem;
quas Hector sensurus erat, poscente magistro

[187] *Poemas de Pó, Poalha e Poeira* (2009, p. 17).
[188] Vimos no capítulo 1 que essa é a tendência da grande maioria dos estudos consultados. Polt (2013, p. 65-70) levanta um ponto interessante sobre o cotejo dos dois gêneros em questão, apontando os desafios metodológicos em se trabalhar com a ideia de intertextualidade entre textos escritos para performance dramática e textos escritos para serem lidos (mesmo levando em conta a performance oral dos mesmos), bem como as vantagens que a abordagem intertextual pode oferecer.

uerberibus iussas praebuit ille manus.
Aeacidae Chiron, ego sum praeceptor Amoris:
saeuus uterque puer, natus uterque dea.
Sed tamen et tauri ceruix oneratur aratro,
frenaque magnanimi dente teruntur equi;
et mihi cedet Amor, quamuis mea uulneret arcu
pectora, iactatas excutiatque faces.
Quo me fixit Amor, quo me uiolentius ussit,
hoc melior facti uulneris ultor ero:
Non ego, Phoebe, datas a te mihi mentiar artes,
nec nos aeriae uoce monemur auis,
nec mihi sunt uisae Clio Cliusque sorores
servanti pecudes uallibus, Ascra, tuis:
Vsus opus mouet hoc: uati parete perito;
uera canam: coeptis, mater Amoris, ades!
Este procul, uittae tenues, insigne pudoris,
quaeque tegis medios, instita longa, pedes.
Nos uenerem tutam concessaque furta canemus,
inque meo nullum carmine crimen erit.

Se alguém do povo a arte de amar não souber,
leia isto e, instruído em versos, ame.
Pois arte move naus, que vela e remo guiam,
e leves carros; arte reja o Amor!
Automedonte em carros e rédeas foi hábil;
Tífis da proa hemônia foi o mestre;
Vênus me fez o artífice do tenro Amor;
dirão: do amor, o Automedonte e o Tífis.
Pois ele é fero e muito vai me confrontar,
mas é menino, idade de amestrar-se.
Filírade educou Aquiles com a cítara,
quebrou-lhe a doce arte os feros ânimos.
Quem aos amigos e inimigos aterrava,
é crença que temia o velho idoso.
As mãos que provaria Heitor: ao mestre, quando
ele as pedia, se estendiam a golpes.
Quíron, foi o mentor do Eácida; eu, do Amor.
Ambos meninos maus, de mães divinas.
Mas suporta o arado o pescoço bovino,
com os dentes morde o freio altivo potro.
A mim há de ceder o Amor, embora o arco
fira-me, e ele ataque-me com tocha.
O quanto Amor feriu-me e abrasou-me com fúria,
tanto mais eu serei meu vingador.
Não mentirei que as artes tu me deste, Febo,
nem sou movido pela voz das aves,
nem Clio ou as irmãs de Clio eu avistei
guardando gado, ó Ascra, nos teus vales,
conduz ao canto a prática: ao vate perito
vinde – canto a verdade. Ajuda, Vênus!
Tênues fitas, sinais de pudor, ide longe,
e a bainha tão longa rente aos pés!
Canto Vênus segura e furtos consentidos,
crime algum haverá neste meu canto.

Um dos traços mais marcantes da poesia ovidiana é como muitas vezes o poeta parece estar constantemente reescrevendo e revisitando sua própria obra.[189] A *Ars Amatoria*, notoriamente, para além das lições em conquista amorosa, se reveste de uma camada metapoética que representa um olhar de volta aos poemas dos *Amores* e das *Heroides* (e, em termos mais abrangentes, à poesia erótica greco-romana) a partir de uma *persona* adotada pelo poeta, que se mostra confiante com a sua experiência (*usus, Ars* I, 29) e apto a ensinar sua arte ao alunato interessado.[190]

A promessa do curso encontra-se já no primeiro dístico do poema: que o discípulo néscio (*siquis... non nouit*, *Ars* I, 1), tendo sido instruído pela obra lida (*lecto carmine doctus*, *Ars* I, 2), termine a leitura amando (*amet*, *Ars* I, 2). Nestes versos, *non nouit* ("não sabe") e *doctus* ("erudito"), ocupando respectivamente o primeiro e segundo versos da obra, marcam não só a mudança de estado por que o leitor passará, concluída a leitura, mas também a valorização de um elemento típico da poética alexandrina, qual seja a erudição.[191] Mas ao mesmo tempo, contrariando a mesma tradição que representa a poesia como um dom recebido das Musas ou demais divindades inspiradoras,[192] Ovídio apresenta a si mesmo, ou antes a sua experiência, como a origem da arte a ser ensinada, simultaneamente rejeitando e aludindo a obras basilares da literatura didática

---

[189] Sobre as relações entre a *Ars Amatoria*, *Remedia Amoris* e os *Amores*, cf. Fulkerson (2004). No estudo de Chiu (2016) sobre a relação dos *Fasti* com a literatura romana a partir das figuras femininas trabalhadas, ver sobretudo o capítulo 4 (CHIU, 2016, p. 135-172), onde a autora contrasta a *persona* adotada pelo poeta no episódio do casamento de sua filha (*Fasti* VI, 219-234) com sua *persona* nos *Amores* e na *Ars Amatoria*.

[190] Tal característica da *persona* ovidiana na *Ars* é relacionável à observação de Wheeler (1910a, p. 445) em seu estudo da *erotodidáxis* na elegia romana e nas fontes gregas, segundo a qual desde as elegias erótico-didáticas de Tibulo e Propércio (*Tib*. I, 4; *Prop*. IV, 5) os poetas constroem as *personae* que transmitem os ensinamentos como especialistas no amor. O mesmo poderia ser dito sobre *Am*. I, 8, porém Wheeler deliberadamente se concentra em Tibulo e Propércio, considerando o propósito do seu estudo de encontrar paralelos gregos para a *erotodidáxis* elegíaca – para Wheeler, Ovídio poderia ter desenvolvido o tema a partir de seus antecedentes romanos, não gregos, por isso o deixa em segundo plano. No contexto grego, a escrita de manuais eróticos parece ter sido uma tarefa mais ligada a mulheres (BOEHRINGER, 2015, p. 374), dentre as quais se destaca Filênis, que teria escrito provavelmente no séc. IV a.C. uma espécie de guia de posições sexuais (περὶ αφροδισίων) Cf. Wheeler (1910b) e (1911), para uma apreciação completa da pesquisa do autor sobre *erotodidáxis* na elegia erótica romana; sobre manuais eróticos no contexto grego, cf. Parker (2002) e Boehringer (2015).

[191] O fortalecimento da cultura escrita no período levou à valorização do conhecimento literário e do uso de procedimentos alusivos na poesia, primando por referências obscuras ou indiretas que demonstrassem o grau de erudição do poeta. Cf. Mori (2016); Reynolds e Wilson (1991, p. 5-16). Sobre a inserção de tais práticas na literatura latina, cf. Ross (1975) e Oliva Neto (1996, p. 15-46).

[192] Cf. Hollis (1977, p. 34), que lembra Calímaco (*Hymn* III, 186). O próprio Ovídio em muitas outras passagens de suas obras lança mão do recurso para construir sua poesia como o resultado do chamado, inspiração, ou até mesmo ordem de um deus, inclusive na própria *Ars Amatoria* (*Ars* III, 43-56). Em *Tib*. I, 4, vemos o poeta recebendo do deus Priapo instruções sobre como proceder na conquista de um rapaz. Cf. também *Am*. I, 1, 5-6; II, 1, 3-4, além da discussão na Introdução da tese sobre Cupido promovendo (ou forçando) a escrita de elegia.

na Antiguidade (*Ars* I, 25-28).[193] O trecho em questão, porém, tem menos a ver com a completa subversão do gênero didático do que com a reorganização dos modelos propostos pelo autor. Remetendo-se à sua experiência (*usus*, *Ars* I, 29), Ovídio põe em evidência sua própria carreira poética[194] (mais especificamente sua poesia amatória) como comprovação de que ele seria versado naquilo que pretende ensinar. Ele indica, assim, o quanto a obra que se abre se fundamenta em motivos literários que fazem parte do repertório da elegia erótica romana (dado que vem sido apontado por muitos estudiosos do gênero).[195]

A ilustração mais convincente dessa verve literária da *Ars*, segundo tenho notícia, encontra-se no que Alison Sharrock (2002, p. 151) escreve sobre o primeiro conselho de Ovídio que se segue logo após a *partitio*. Leem-se abaixo os versos (*Ars* I, 35-44):

Principio, quod amare uelis, reperire labora,
qui noua nunc primum miles in arma uenis;
proximus huic labor est placitam exorare puellam;
tertius, ut longo tempore duret amor.
hic modus, haec nostro signabitur area curru,
haec erit admissa meta premenda rota.

dum licet et loris passim potes ire solutis,
elige cui dices 'tu mihi sola places.'
haec tibi non tenues ueniet delapsa per auras;
quaerenda est oculis apta puella tuis.

De início, o que amarás, trabalha para achá-lo,
tu que às armas primeiras vens agora.
O próximo trabalho é seduzir a jovem,
o terceiro é fazer durar o amor.
Eis o marco, eis a pista que o meu carro risca,
eis a meta em que a roda há de esbarrar.

Enquanto te for lícito andar livre e solto,
escolhe a quem dirás "só tu me agradas".
Ela não cairá dos ares no teu colo:
busca a jovem aos olhos agradável.

[193] Cf. Hollis (1977, p. 35-36). Ao negar a inspiração de Febo (*Ars* I, 25), Ovídio remete aos *Aetia* de Calímaco (fr. I, 22-30), em que o poeta recebe instruções de Apolo para compor seu poema etiológico. A aparição de Clio e suas irmãs nos vales de Ascra (*Ars* I, 27-28), por sua vez, remete ao encontro de Hesíodo com as Musas no local para revelar ao poeta a gênese do mundo e dos deuses, conforme se lê no proêmio da *Teogonia* (22-34). Por último, o canto das aves (*Ars* I, 26) tem conotação mais genérica, com possíveis referências a múltiplas fontes (HOLLIS, 1977, p. 36).

[194] Processo semelhante ao que lemos nos *Amores*. Boyd (1997), em seu estudo, defende que ao longo dos *Amores* Ovídio constrói, além das narrativas e anedotas amorosas, uma história da própria carreira poética, que retorna diversas vezes ao longo dos livros, a começar pelo epigrama inicial estabelecendo a coletânea como uma "segunda edição revista pelo autor" (BOYD, 1997, p. 142-147).

[195] Cf. Sharrock (2002); Trevizam (2003).

Seguindo, portanto, o programa do curso ovidiano, são três os objetivos das lições propostas pelo poeta para o seu leitor: achar uma moça para amar (*Ars* I, 35), seduzi-la (*Ars* I, 36) e conservar a relação por um longo tempo (*Ars* I, 37).[196] Tendo assim explicitado suas metas, Ovídio sem delongas passa à primeira lição do programa: escolher alguém a quem se diga "só tu me agradas" (*tu mihi sola places*, *Ars* I, 42). Nessa passagem, Sharrock (2002, p. 151) destaca o fato de que Ovídio subverte a ideia tradicional que se faz do "estar apaixonado" (entendido como uma ação passiva, do universo afetivo, e sobre a qual não se tem controle) ao sujeitá-la a uma ação racional, a escolha. Porém, o mais interessante é notar que a instrução ovidiana não é de que se escolha alguém por quem se apaixonar, mas, sim, alguém a quem dizer (*cui dices, Ars* I, 42) que se está apaixonado (SHARROCK, 2002, p. 151). O próprio poeta ilustra o preceito dedicando todo o segundo hemistíquio do verso 42 à repetição exata de uma expressão achada tanto em Propércio quanto em Tibulo.[197] A partir da observação de Sharrock, podemos tirar duas conclusões fundamentais sobre a *Ars Amatoria*. Em primeiro lugar, que estarão em relevo no poema conselhos de cunho discursivo; em segundo, que aquilo que se pretende que os discípulos do poeta digam será embasado no discurso elegíaco.

Na *Ars*, portanto, Ovídio se propõe a revisitar, sob um ângulo diverso, uma série de motivos centrais da elegia erótica, que ele próprio utilizara em sua poesia amatória.[198] Assim entendido, poderíamos dizer que a *arte* que Ovídio ostenta ao escrever a sua *Ars*, mais do que a sua habilidade de seduzir um objeto de amor, é a sua

---

[196] Steven Green (2006, p. 2) chama a atenção para a ausência de uma referência à intenção se se instruir o público feminino nas artes da conquista amorosa, o que confirmaria a hipótese difundida por outros estudiosos de que os livros I e II da *Ars* teriam sido escritos em conjunto, porém o terceiro livro (juntamente, talvez, com os *Remedia Amoris*) teriam vindo posteriormente. Cf. Hollis (1977, p. xii-xiii). Sobre os paralelismos na composição do livro 1 da *Ars* e do livro 3, cf. Gibson (2003, p. 3-7).

[197] São elas: ***Tu mihi sola places****, nec iam te praeter in urbe / formosa est oculis ulla puella meis*. (Tu só me encantas: moça não há na cidade / além de ti, formosa aos olhos meus. *Tib*. III, 19, 3-4) e ***Tu mihi sola places****, placeam tibi Cynthia solus* (Só tu me agradas, Cíntia – que só eu te agrade! *Prop*. II, 7, 19), em traduções de João Paulo Matedi e Guilherme Gontijo Flores, respectivamente. Hollis (1977, p. 41) é quem identifica que o trecho corresponde também a um verso de Tibulo, Sharrock aponta apenas Propércio como poeta aludido. Após um cotejo mais pormenorizado das correspondências em Propércio e Tibulo (cf. Duque, 2016a), acredito que seja mais provável que Ovídio esteja aludindo aqui a Tibulo, sobretudo ao compararmos o verso 4 do poema de Tibulo ao verso 44 da *Ars Amatoria*: *quaerenda* ***est oculis*** *apta* ***puella*** *tuis* (*Ars* I, 44); *formosa* ***est oculis*** *ulla* ***puella*** *meis* (*Tib*. III, 19, 4). Além da repetição exata de *est oculis*, temos ainda em ambos os versos a ocorrência de um adjetivo feminino singular no nominativo abrindo o segundo hemistíquio (*apta*, *Ars* I, 44; *ulla*, *Tib*. III, 19, 4) e o fechamento do verso com um pronome possessivo no dativo plural (*meis*, *Ars* I, 44; *tuis*, *Tib*. III, 19, 4).

[198] Cf. e.g. *Ars* I, 135-162 (*Am*. III, 2), *Ars* I, 375-386 (*Am*. II, 7; II, 8), *Ars* I, 565-606 (*Am.* I, 4; II, 5); *Ars* I, 729-732 (*Am*. II, 7, 11-12). Ver nota 257 para o cotejo das mesmas passagens com elegias de Tibulo e Propércio.

própria habilidade, enquanto poeta, de manipular a linguagem da poesia amorosa e apresentá-la com uma nova roupagem, reestruturando-a à luz de um exercício didático.[199]

Conforme adiantado na introdução, o caráter performático do discurso empregado pelos poetas elegíacos com vistas a conquistar suas *puellae*, sobretudo o de Ovídio, que já foi apontado em outros estudos,[200] torna-se um dos componentes essenciais das lições contidas na *Ars Amatoria*. Neste capítulo pretendo demonstrar como os conselhos do poeta, sobretudo no livro I, se orientam em torno da performance. O jogo da sedução atribui papéis específicos ao homem e à mulher, construindo assim um teatro do amor. Pretendo mostrar que isso está refletido no próprio vocabulário empregado pelo poeta, com fortes reminiscências teatrais. Depois disso, voltarei a atenção para aquilo que Ovídio orienta seus alunos a dizerem, comparando o material a poemas dos *Amores* e das coletâneas de elegias de Tibulo e Propércio.

3.1 Sedução e performance no livro 1 da *Ars Amatoria*

Antes de passar à análise do texto, algumas considerações se fazem necessárias, pois, além de estudos em teatro, há pelo menos duas grandes correntes de análise interessadas na ideia de performance no mundo greco-romano.

Do ponto de vista literário, poesia e performance, como muitos estudos apontam, são intimamente ligados na Antiguidade clássica.[201] Diversas fontes confirmam a prática recorrente de leituras públicas e privadas de obras literárias, como por exemplo em banquetes promovidos pela elite, de modo que, ao escrever seus poemas, os poetas provavelmente já o fariam levando em conta a leitura performática em voz alta de seus versos.[202] Portanto, falar sobre "aspectos performáticos da poesia ovidiana," nesta linha de análise, poderia ser entendido como um estudo voltado às condições de produção e consumo dos poemas de Ovídio.

Por outro lado, do ponto de vista social, o estudo da oratória (parte fundamental da educação romana que preparava os jovens para a carreira política)[203] atribuía grande

[199] Sobre os aspectos didáticos da *Ars Amatoria*, cf. Volk (2002, p. 158-196); Trevizam (2003).
[200] Cf. Davis (1989) e James (2003).
[201] Cf. Nagy (1996).
[202] Cf. Salles (1994).
[203] Cf. Marrou ([1956] 1990); Vasconcelos (2002).

importância à performance discursiva.[204] Conforme defende Gamel (2012), os atos de se escrever e declamar textos eram vistos como complementares na educação romana,[205] orientada para a carreira pública e fortemente ancorada na retórica e oratória. Sabemos que a vida social da elite romana tinha uma codificação própria, que muitas vezes escapa a distinções que fundamentam o contexto social moderno (no Brasil, por exemplo), e, conforme aponta Gamel (2012, p. 347), categorias como "privado" e "público", "sincero" e "artificial", ao menos como as entendemos hoje, são muitas vezes desestabilizadas ao olharmos para a forma como a sociedade romana funcionava.[206]

Mas embora enxerguemos um aspecto performático nas formas de socialização referidas, a ideia de performances públicas associadas ao entretenimento tinham, segundo apreende-se da maior parte das fontes antigas que nos chegaram, conotações bastante negativas para a sociedade romana.[207] Profissionais que trabalhassem com a promoção do prazer alheio (atores, meretrizes e gladiadores) eram equiparados a escravos, uma vez que suas atividades profissionais eram vistas como uma forma de comercialização dos próprios corpos (EDWARDS, 1997, p. 76). Desse modo, todos aqueles que exercessem tais profissões sofriam não só estigmatização social, como também perdiam direitos civis, como ocupar cargos públicos[208] ou fazer parte de júris populares,[209] bem como a proteção do estado contra o abuso de poder ou violência.

Assim, entende-se que existe uma dimensão performática inerente à poesia que leremos, bem como, com ressalvas, na sociedade em que ela foi produzida. Consequentemente isto se fará sentir nos apontamentos de Ovídio em sua *Ars Amatoria*. Por isso, é preciso um esclarecimento terminológico. Seguindo Gamel (2012, p. 343), empregarei neste capítulo a palavra "performance" segundo a acepção da palavra conforme Bauman a define: "performance geralmente sugere um modo esteticamente

---

[204] Cícero escreve em *De Or.* III, 61: *Sed haec ipsa omnia perinde sunt ut aguntur. Actio, inquam, in dicendo una dominatur*; ("Mas todas estas coisas terão efeito conforme são apresentadas. Afirmo: a performance (*actio*) é, na arte oratória (*dicendo*), aquilo que domina."); Semelhantemente, Quintiliano expressa a mesma ênfase no cuidado com a performance de um discurso (*Inst. Or.* XI, 3.2): *neque enim tam refert qualia sint quae intra nosmet ipsos composuimus quam quo efferantur: nam ita quisque ut audit mouetur* ("pois não importa tanto aquilo que compusemos em nós mesmos quanto o modo como o proferimos: pois, de fato, aquilo que se ouve é o que comove.)

[205] Cf. Marrou ([1956] 1990).

[206] Disso deriva, por exemplo, a metáfora do *theatrum mundi*, que constrói desde Platão a ideia do mundo como um grande palco onde se encena o papel que a cada um cabe. Cf. Cardoso (2005a; 2009; 2010a).

[207] Para visões que o modalizam tal afirmação, cf. Edwards (1997) e Cardoso (2010b).

[208] Cf. transcrições de Crawford (1996) da *Tabula Heratocleensis* (EDWARDS, 1997, p. 70)

[209] Cf. o estudo de Greenidge ([1894]1977) sobre infâmia como um conceito legal na Roma antiga (EDWARDS, 1997, p. 71).

marcado e elevado de comunicação, articulado de uma forma específica e exibido para uma audiência"[210] (BAUMAN, *apud* GAMEL, 2012, p. 343). O que pretendo demonstrar nas análises a seguir é que o poeta programaticamente concebe como um jogo teatral o processo de sedução que se ensina, ideia que figura timidamente em alguns estudos,[211] mas sem muito destaque.

3.1.1. A *espetacularização* do amor

Considerando os objetivos listados por Ovídio na *partitio* reproduzida neste capítulo na seção anterior (*Ars* I, 35-40), o primeiro livro da *Ars Amatoria* se ocupa dos dois primeiros, encontrar uma mulher[212] a quem amar, e seduzi-la, deixando a tarefa de conservar a relação por um longo tempo ao segundo livro.[213] Se olharmos a organização do conteúdo do primeiro livro atentando às subdivisões de cada seção, veremos que o teatro recebe um lugar de destaque.

Após a abertura, composta do proêmio e da *partitio* (*Ars* I, 1-40), o livro obedece a uma clara divisão em duas partes separadas por um interlúdio marcando a passagem de uma para a outra (*Ars* I, 263-268):

Hactenus, unde legas quod ames, ubi retia ponas,
praecipit imparibus uecta Thalea rotis.
Nunc tibi, quae placuit, quas sit capienda per artes,
dicere praecipuae molior artis opus.
Quisquis ubique, uiri, dociles aduertite mentes,
pollicitisque fauens, uulgus, adeste meis.

Até aqui, onde armes redes para o amor
Tália ensinou, levada em rodas díspares.
Agora as artes pra fisgar quem te encantou

---

[210] "[...] performance usually suggests an aesthetically marked and heightened mode of communication, framed in a special way and put on display for an audience."

[211] Liveley (2012) repete algumas vezes ao longo do seu artigo a palavra *script* para descrever o conjunto de conselhos de Ovídio na *Ars*, e Sharrock (1994, p. 21) introduz a ideia do *voyeurismo* do ato de se ler a *Ars* em seu estudo que voltarei a comentar posteriormente. Myerowitz (1992), em seu estudo sobre murais contendo imagens de posições sexuais e a *Ars* também toca no âmbito dramático ao falar sobre a ideia de representações de cenas do ato sexual, porém seu trabalho trata menos de teatro do que de imagens e conceitos de pornografia.

[212] Notoriamente, a elegia erótica romana prevê que o objeto de amor dos poetas seja às vezes masculino (e.g. *Tib*. I, 4; *Am.* I, 1, 20), porém a abordagem da *Ars Amatoria* é abertamente heterossexual (cf. *Ars* I, 42-44; 522-523). Sobre homossexualidade no mundo romano antigo, cf. Williams ([1999] 2009), em especial os capítulos 4 e 5.

[213] A estruturação da obra com base nestes versos, para Hollis (1977, p. 39), parece sugerir que inicialmente a obra planejada consistiria em dois e não três livros, visto que o terceiro, voltado ao público feminino, não é mencionado nesta abertura. Outros indícios parecem confirmar a hipótese, tais como o fechamento do primeiro e segundo livros: o primeiro alude a um trabalho ainda por ser terminado (*Ars* I, 771-772); o segundo, a um trabalho concluído (*Ars* II, 733). Cf. Hollis (1977, p. xii-xiii).

irei contar (labor de fino engenho).
Homens do mundo, a dócil atenção concedei-me;
massas, vinde dispostos aos conselhos.

Para situar melhor o leitor sobre a forma como os assuntos tratados por Ovídio se organizam e se relacionam, abaixo segue a divisão que proponho das duas partes do primeiro livro, com a indicação dos versos.[214]

Parte 1 – lugares onde buscar um objeto de amor:

a) 41-66: introdução (amor como caça, abundância de Roma)
b) 67-78: pórticos
c) 79-88: fórum
d) 89-100: teatros
e) 101-134: mito do rapto das sabinas (continuação do teatro)
f) 135-163: corridas de cavalo
g) 164-170: arena de gladiadores
h) 171-176: encenação de um combate naval
i) 177-212: *propemptikon* a Caio César (introdução ao cortejo militar)
j) 213-228: cortejo militar
k) 229-252: banquetes
l) 253-262: águas termais em Nápoles e gruta de Diana Nemorense

Parte 2 – como seduzir a *puella* escolhida

a) 269-282: introdução (todas as mulheres são corrompíveis pelo amor)
b) 283-288: Bíblis e Mirra (paixões femininas desastrosas parte 1)
c) 289-326: mito de Pasífaa (paixões femininas desastrosas parte 2)
d) 327-340: Aérope, Cila,[215] Clitemnestra (paixões femininas desastrosas parte 3)

---

[214] A divisão que apresento segue quase sempre as propostas de partição de Hollis, porém diverge do comentador em alguns pontos. Hollis (1977, p. 65), por exemplo, considera o excerto que vai dos versos 177 a 228 como uma unidade. Seguindo a proposta de Kenney (1995), baseado no espaçamento em que o autor distribui os versos, separei o trecho em duas partes. Porém também não sigo sempre o espaçamento da edição de Kenney.

[215] Aqui, como em *Am*. III, 12, 21-22, Ovídio mescla duas personagens mitológicas de nome Cila. A primeira, o monstro marinho enfrentado por Ulisses na *Odisseia* (*Od*. XII, 79-100), que tem seis cabeças e a púbis rodeada de cães. Ulisses é avisado pela feiticeira Circe de que incontornavelmente passará pelo monstro em sua viagem e o aconselha a apenas fugir o mais depressa possível evitando perder muitos homens. Assim ele o faz, e apenas seis marinheiros são apanhados (*Od*. XII, 225-259). A segunda é a filha de Niso, que, tendo se apaixonado por Minos, traiu a pátria em troca do casamento com o rei invasor. Porém quando Minos não cumpre o prometido ela o persegue se prendendo ao navio do rei. Atacada pelo próprio pai (transformado em ave marinha), a jovem não consegue se manter junto ao navio

e) 341-350: fechamento da questão (todas as mulheres são conquistáveis)
f) 351-398: subornar e seduzir a escrava da *puella*
g) 399-436: cuidados para evitar exploração financeira das meretrizes
h) 437-486: envio de tabuinhas com mensagens
i) 487-496: aproximação à mulher em vias públicas
j) 497-504: cuidados com a mulher no teatro
k) 505-524: cuidados com a aparência
l) 525-564: mito do abandono de Ariadne por Teseu e o seu resgate por Baco
m) 565-602: como portar-se em banquetes
n) 603-630: o que falar à *puella* parte 1 (elogios à beleza)
o) 631-657: o que falar à *puella* parte 2 (promessas e falsas juras)
p) 659-680: uso do choro e uso da força
q) 681-706: mito do estupro de Deidâmia por Aquiles
r) 707-722: o homem deve tomar iniciativa mas sem insistir demais
s) 723-738: palidez como sinal do amor
t) 739-754: cuidado para que amigos não roubem a sua *puella*
u) 755-771: conclusão (mulheres diversas requerem técnicas diversas)

No livro 1, em duas ocasiões Ovídio menciona os teatros romanos (*Ars* I, 89-134; 497-504), primeiro apontando as vantagens que o local oferece a quem procura um novo amor, depois dando conselhos sobre como proteger sua *puella* contra possíveis rivais. Com efeito, a primeira ocorrência é de grande importância para a estrutura da obra. É ela que inaugura a série de locais sugeridos por Ovídio que se relacionam a festivais públicos: os teatros, as corridas, e as arenas de gladiadores,[216] além de conter uma das quatro digressões mitológicas que encontramos no livro.[217] Tais digressões, defende McLaughlin (1975, p. 1-13), constituem uma parte importante do humor da *Ars*

e cai no mar, sendo então transformada também em ave marinha (*Met*. VIII, 6-151). Cf. André (2011, p. 235) e Hollis (1977, p. 97).

[216] Considero a encenação de um combate naval mais como uma anedota relatando um espetáculo específico que ocorrera do que como uma atração que se pode frequentar regularmente, visto a especificidade com que Ovídio a cita: *quid,* ***modo*** *cum belli naualis imagine Caesar / Persidas induxit Cecropiasque rates?* (E quando **há pouco** César encenou combates náuticos / unindo naves persas e cecrópias?) (*Ars* I, 171-172). O trecho, com a introdução do advérbio temporal *modo*, sugere uma apresentação episódica, não recorrente.

[217] Ao longo da *Ars*, encontraremos ao todo 8 digressões mitológicas: Sabinas (I, 101-134), Pasífaa (I, 289-326), Ariadne (I, 527-564), Deidâmia (I, 683-702), Dédalo (II, 21-96), Calipso e Ulisses (II, 123-144), Vênus e Marte (561-592) e Prócris (III, 683-746). McLaughlin (1975) analisa cada uma das passagens em sua tese.

Amatoria, e, entre outras funções,[218] servem para respaldar algum conselho contextual na forma de *exempla*.[219] No caso em questão, a narração do episódio do rapto das mulheres sabinas visa a "legitimar" humoristicamente o costume romano de conquistar meninas nos teatros. Retornarei ao relato do mito posteriormente, mas por ora gostaria de voltar a atenção ao trecho que antecede a narrativa, onde encontramos o primeiro exemplo da espetacularização dos agentes envolvidos no jogo da sedução. Leia-se o excerto (*Ars*, I, 89-100):

Sed tu praecipue curuis uenare theatris;
haec loca sunt uoto fertiliora tuo.
Illic inuenies quod ames, quod ludere possis,
quodque semel tangas, quod tenere uelis.
Vt redit itque frequens longum formica per agmen,
ganifero solium cum uehit ore cibum,
aut ut apes saltusque suos et olentia nactae
pascua per flores et thyma summa uolant,
sic ruit ad celebres ***cultissima*** *femina ludos;*
copia iudicium saepe morata meum est.
spectatum ueniunt, ueniunt spectentur ut ipsae*:*
ille locus casti damna pudoris habet.

Mas caces, sobretudo, nas curvas do teatro,
lugares férteis para o teu desejo.
Lá acharás o que amar; o que iludir.[220]
quem toques uma vez; quem queiras ter.
Como a formiga vai e vem na multidão,
com o alimento habitual à boca,
como as abelhas, tendo um bosque achado e olentes
prados, voam entre as flores e o tomilho,
assim corre, **ornadíssima**, a mulher aos jogos;
amiúde a oferta me atrasou a escolha.
Vêm ver o espetáculo e dar espetáculo;
que danos tal lugar guarda ao pudor!

Não por acaso os conselhos de Ovídio se iniciam pelo teatro. Uma grande porção das suas recomendações sobre como se deve proceder na conquista amorosa são

[218] McLaughlin (1975, p. 4) entende as passagens como agentes reguladores do ritmo do conteúdo trabalhado, além de antecipações de técnicas narrativas desenvolvidas por Ovídio nos *Fasti* e nas *Metamorfoses*. Tratando especificamente dos *exempla* que envolvem mulheres, como o caso em questão, Marturano (2017, p. 134) observa que as narrativas oferecem generalizações para que o público leitor entenda a psicologia feminina que Ovídio pretende construir.

[219] O uso de *exempla* na educação moral era um traço importante da cultura romana (EDWARDS, 1993, p. 20-22), e o emprego de tal recurso na *Ars* certamente teria tons humorísticos em uma obra lidando com um assunto marcadamente afrontoso à moral tradicional romana – cf. Edwards (1993, p. 5). Quintiliano (*Inst.* XII, 2. 30), por exemplo, contrasta tal prática romana com a educação grega, que seria baseada não em exemplos (*exempla*) mas em princípios (*praecepta*). Uma comparação semelhante, porém menos direta e com um tom mais crítico, é feita também por Valério Máximo (II, 1.10).

[220] Embora o verbo *ludere* e cognatos sejam usados, inclusive na elegia erótica (cf. Pichon, 1966), no sentido de engano, Hollis (1977, p. 50) chama atenção à estranheza do emprego do verbo nesta passagem no sentido de enganar (isto é, seduzir) com um objeto direto *quod*. O mais comum seria o verbo vir acompanhado de *cum* ou *in*. Cf. Cardoso (2010) sobre o emprego de *ludere* no contexto do teatro.

voltadas à simulação de certas emoções. Inicialmente, a escolha do teatro como campo para a caça[221] amorosa se deve a dois fatores: primeiro, à suposta abundância (*copia*, *Ars* I, 98) de mulheres que se acham entre os espectadores; em segundo lugar, à maneira com que elas se arrumam (*cultissima femina*, *Ars* I, 97). O emprego do adjetivo *cultissima* é significativo, pois denota não apenas o cuidado com a aparência mas também elegância e refinamento.[222] A palavra implica um cuidado (*cultus*) diligente e deliberado para o fim que o dístico seguinte esclarece: elas vêm para assistir à peça, mas também para serem vistas (*spectatum ueniunt, ueniunt spectentur ut ipsae*, *Ars* I, 99).

É evidente que tal caracterização do público feminino que frequenta teatros remete a estereótipos de gênero divulgados na comédia. Vale lembrar, por exemplo, que o excesso de ornamentos e vestimentas luxuriosas é uma crítica que comumente é feita às mulheres na comédia.[223] Mas, para além disso, Hollis (1977, p. 51) identifica um possível diálogo do verso 99 com uma passagem de *Poenulus*, em que a cortesã Adelfásia, assediada por Agorástocles a caminho do templo de Vênus, diz que vai ao templo precisamente porque lá há pessoas que ela quer ver e por quem ela quer ser vista.[224] A partir disso, é possível enxergar uma associação entre as *meretrices* e as mulheres que Ovídio teria elegido como alvos para seus discípulos seduzirem, interpretação encorajada pelo proêmio da obra em questão.[225] Mais tarde, quando o poeta aconselha seus alunos sobre como evitar a exploração financeira das mulheres, ele volta a estabelecer a comparação, fazendo referência diretamente às artimanhas das meretrizes.[226] No trecho em questão, repete-se a mesma representação da classe na comédia: enganadoras gananciosas.

---

[221] A arte da caça, como metáfora, traduz a ideia de se perseguir algo desejado (GREEN, 1996, p. 222) e tem grande representatividade ao longo da *Ars Amatoria* (e.g. *Ars* I, 45-50; 263), bem como a pesca (*Ars* I, 763-764). Sobre a metáfora da caça trabalhada ao longo da *Ars Amatoria*, cf. Green (1996). Cf. também Dunn (1980), para uma apreciação mais abrangente do tema da caça do amor na Grécia e em Roma.

[222] Cf. verbete para *cultus* no *OLD*.

[223] Cf. Rocha (2015, p. 113-115; 130-131).

[224] "Lá tem outras pessoas as quais eu quero ver e por quem quero ser vista!" (*sunt illi aliae [turbae] quas* ***spectare ego*** *et* ***me spectari*** *uolo, Poen.* 337).

[225] Cf. comentários de Hollis (1977, p. 37-38) sobre *Ars* I, 31-34. As tênues fitas (*uittae tenues*, *Ars* I, 31) e a manta longa (*instita longa*, *Ars* I, 32), que Ovídio manda que se afastem de seus livros, identificam as matronas romanas, cuja sedução e adultério se qualificavam como crime na vigência da *Lex Iulia de adulteriis* promulgada por Augusto em 18 a.C. Sobre o contexto político e implicações simbólicas e sociais da lei, cf. Edwards (1993, p. 34-62). Cf. também Gibson (2003, p. 25-37) e McGinn (1991) e (1998).

[226] Cf. *Ars* I, 435-436: "*Non mihi, sacrilegas* ***meretricium*** *ut persequar artes, / cum totidem linguis sint satis ora decem*" ("Pra contar as das meretrizes ímpias artes / nem dez línguas seriam-me o bastante").

De forma análoga, os homens também são incluídos como parte de um espetáculo. Ao citar as arenas dos gladiadores, Ovídio diz (*Ars* I, 165-70):

Illa saepe puer Veneris pugnauit harena	165
*et, qui **spectauit uulnera**, uulnus habet:*	
dum loquitur tangitque manum poscitque libellum	
et quaerit posito pignore, uincat uter,	
saucius ingemuit telumque uolatile sensit	
*et **pars spectati muneris** ipse fuit.*	170
Lá lutou muitas vezes o filho de Vênus,	165
quem **assistia aos golpes** foi golpeado.	
Um fala e toca a mão e pede-lhe um folheto,	
roga, tendo apostado, por vitória.	
Geme ferido ao sentir a flecha alada:	
ele próprio, **uma parte do espetáculo**.	170

Cupido (*puer Veneris*, *Ars* I, 165) é colocado como combatente, mas os danos que ele inflige não atingem o gladiador e, sim, o espectador (*qui spectauit, Ars* I, 166), que, nesta arena metafórica do amor, é o adversário do filho de Vênus. Assim como temos a repetição de *spectatum* e *spectentur* no verso 100, temos também aqui *spectauit* (*Ars* I, 166) e *spectati* (*Ars* I, 170) reforçando a atmosfera espetacular dos festivais a que Ovídio se refere. Festivais (*ludi*) eram elementos importantes da vida religiosa, política e cultural romanas desde muito cedo na história da cidade,[227] e, dentre as atrações popularmente promovidas, incluíam-se apresentações teatrais (*ludi scaenici*) e apresentações circenses (*ludi circenses*), corridas de charretes, e as arenas de gladiadores – todas elas representadas na *Ars Amatoria*, como se pode ver (*Ars* I, 135-170).

A ênfase que Ovídio dá ao ambiente dos festivais como o ponto inicial de seus conselhos sobre sedução não deve ser ignorada. Sabidamente, certas barreiras sociais durante os dias festivos se diluíam temporariamente, e determinadas atividades e comportamentos normalmente reprováveis eram tolerados com mais amenidade, como, por exemplo, os jogos de azar durante os *Saturnalia*.[228] Não podemos deixar de lembrar também que nas comédias a maior parte dos estupros registrados ocorre durante festivais,[229] de forma que seria possível enxergar uma correlação estabelecida

[227] Cf. Manuwald (2001, p. 41-49) para uma relação completa dos tipos de festivais e da sua ligação com a religião e identidade romanas. A promoção de festivais no período da república se tornou uma forte ferramenta política para se ganhar popularidade entre o povo, o que levou à criação de leis que regulassem o abuso de tal recurso (MANUWALD, 2001, p. 51). Cf. também Marshall (2006, p. 16-20) e Duckworth (1952, p. 76-79).
[228] Sobre os *saturnalia* romanos, cf. Lefèvre (1988) e Beard (2014, p. 62-65).
[229] Cf. Capítulo 4.

socialmente entre tais ambientes e a busca pelo prazer sexual, representado em Ovídio pela narração do mito do rapto das sabinas (*Ars* I, 101-134).

Assim, homem e mulher, cada um à sua maneira, se tornam parte de um espetáculo no jogo da sedução, e é importante notar que os dois tipos de profissionais aludidos pelo poeta, as cortesãs e os gladiadores, são parte da categoria dos *infames*, conforme apontado anteriormente.

Mas afora o desprestígio social relacionado a tais profissões, eu gostaria de chamar a atenção para dois aspectos delas: em primeiro lugar, que ambas são vistas como instâncias de performance; em segundo, que são profissões engajadas no entretenimento alheio (EDWARDS, 1997, p. 68). Entreter e seduzir parecem estar relacionados no processo de conquista amorosa ovidiana, e ambos se encontram unidos pela ideia de uma performance que é caracterizada como um espetáculo (*spectatum... spectentur*, *Ars* I, 99; *spectauit*, *Ars* I, 166; *spectati*, *Ars* I, 170). Além disso, a alternância dos verbos entre a voz ativa e a voz passiva mostra que se trata de um processo mútuo: os agentes envolvidos são simultaneamente os atores e o público a que a atuação se destina, embaçando assim as distinções em quem seduz e quem é seduzido.

3.1.2. Teatro e performance na conquista amorosa

Se, conforme vimos, a conquista amorosa na *Ars* é concebida como um espetáculo, a ênfase na esfera teatral se confirma ao observarmos que os conselhos transmitidos por Ovídio aos amantes incipientes sobre como eles deverão agir se fundamentam sobre o vocabulário dramático. Embora as lições do livro 1 sejam voltadas ao público masculino, os papéis que ambos homens e mulheres devem desempenhar no jogo da sedução são abordados aqui. O papel masculino é transmitido na forma de instruções, e o papel feminino figura na forma de descrições de como as mulheres se comportam (ou antes da imagem que Ovídio constrói do comportamento delas). Tais descrições visam a informar o público masculino sobre aquilo que eles devem estar preparados para enfrentar. Vejamos, pois, quais são esses papéis.

O trecho reproduzido a seguir contém o núcleo em que todo o processo da conquista amorosa se baseia: ao homem cumpre fazer investidas, à mulher cumpre resistir – dinâmica que se verá refletida ao longo de toda a obra. Após dissertar sobre os locais onde se deve buscar um amor, Ovídio abre a segunda parte do livro, dedicada à aproximação à jovem desejada, descrevendo o modo como as mulheres seriam afetadas

pelo desejo sexual. O poeta tranquiliza seus alunos dizendo que todas as mulheres são passíveis de serem seduzidas, que não há razão em se preocupar com isso. Para o poeta, mesmo as que rejeitam as investidas dos amantes secretamente querem que eles continuem insistindo. Leia-se a passagem (*Ars* I, 269-282, grifo meu):

prima tuae menti ueniat fiducia, cunctas
posse capi: capies, tu modo tende plagas.
Vere prius uolucres taceant, aestate cicadae,
Maenalius lepori det sua terga canis,
femina quam iuueni blande temptata repugnet;
haec quoque, quam poteris credere nolle, uolet.
Vtque uiro furtiua Venus, sic grata puellae;
uir male dissimulat, tectius illa cupit.
Conueniat maribus ne quam nos ante rogemus,
femina iam partes uicta rogantis aget.
Mollibus in pratis admugit femina tauro,
femina cornipedi semper adhinnit equo.
Parcior in nobis nec tam furiosa libido;
legitimum finem flamma uirilis habet.

Primeiro, tenha em mente esta certeza: todas
são conquistáveis: basta armar as redes.
Na primavera, as aves; no verão, cigarras
calar-se-ão, e o cão Menálio abdicará
da lebre antes que a mulher rejeite o charme.
Mesmo a que pensas não querer o quer.
Vênus furtiva apraz às moças (como aos homens):
ele mal dissimula, e ela esconde-o.
Não coubesse a nós homens suplicar primeiro,
a presa atuaria como a súplice.
Em plácidos pastos muge a vaca ao touro,
relincha a égua ao alazão cornípede.
Mais brando e menos fero é o desejo em nós;
por lei[230] o ardor viril encontra um fim.

Casos de amor furtivos (*furtiua Venus*, *Ars* I, 275), para o poeta, são estimulantes aos dois sexos, porém conquanto o trecho deixa claro que ambos desejam secretamente a concretização do caso, também se mostra que compete a ambos os sexos camuflar o desejo. Os homens dissimulam mal (*uir male dissimulat*, *Ars* I, 276), mas as mulheres são bem sucedidas em encobri-lo (*tectius illa cupit*, *Ars* I, 276). Tal divergência calha bem no dístico seguinte, pois, para Ovídio, caberá ao homem tomar a iniciativa na relação, e não à mulher. Porém isto não significa que o desejo dele seja mais forte, já que, se ele não fizesse o primeiro movimento, a mulher o faria.

[230] *Legitimum* significaria "por força de lei", porém a expressão neste contexto é ambígua. Por um lado, poderia ser uma alusão ao *tópos* da paixão masculina que, na comédia, deve ter um fim com o casamento – ocasião em que espera-se do jovem que ele assuma as responsabilidades da vida adulta. Cf. Rosivach (1998).

O aspecto teatral do processo, de certa forma antecipado pelo jogo de disfarces dos sentimentos e autoexibição apontados acima, se desnuda mais claramente na expressão empregada por Ovídio no verso 278, *partes...aget*, "assumirá um papel", que é derivada do campo semântico do teatro.[231]

A necessidade de representar múltiplos papéis é apontada novamente ao final do livro 1, quando Ovídio se reporta à figura de Proteu e à sua capacidade de transformação. Tal aspecto pode ser relacionado ao início da obra, quando o poeta traz o relato do rapto das sabinas durante um espetáculo como um mito fundador não só da cidade de Roma, mas também da sua própria *arte*. Leiamos (*Ars* I, 755-762):

Finiturus eram, sed sunt diuersa puellis
pectora; mille animos excipe mille modis.
Nec tellus eadem parit omnia: uitibus illa
convenit, haec oleis, hic bene farra uirent.
Pectoribus mores tot sunt, quot in ore figurae:
qui sapit, innumeris moribus aptus erit,
utque leues Proteus modo se tenuabit in undas,
nunc leo, nunc arbor, nunc erit hirtus aper.

Eu já ia encerrar, mas muitos são os peitos
delas; de tipos mil extrais mil métodos.
A mesma terra não produz de tudo: uma
traz uva, aquela oliva, a outra trigo.
Tão vários são os corações quanto as belezas,
o esperto aos muitos corações se adapta.
Como Proteu, em leves ondas se dilui,
ora leão, ou javali ou árvore.

Como vimos anteriormente, esta é a mesma base da comparação que Davis (1989) faz entre Proteu e o amante ovidiano nos *Amores*.[232] A habilidade do deus em se metamorfosear é evocada para ilustrar o modo como o amante precisará se adaptar aos contextos e às suas pretendentes se quiser ser bem-sucedido. Diferentes tipos de mulheres requerem tipos de estratégia diferentes para conquistá-las, e as técnicas para se alcançar o sucesso na empreitada amorosa seriam tão diversas quanto os tipos de beleza

[231] E.g. Terêncio (*Phorm.* 26-28): *Epidicazomenon quam uocant comoediam Graeci, Latini Phormionem nominant / quia* ***primas partis*** *qui* ***aget*** *is erit Phormio / parasitus [...]* ("Esta comédia, que em grego chamam de *Epidicazomenon*, em latim é chamada de *Formião*, pois quem **fará o papel principal** será o parasita Formião"); e em *Ars* I, 502, no teatro: *et faueas illi, quisquis* ***agatur amans*** ("e aplaude quem **fizer papel do amante**"). Esta característica da conquista amorosa ensinada por Ovídio se verá também no livro 2, dedicado a fazer conservar a relação. Logo no início dos conselhos lemos que se deve agir conforme o que a recém-conquistada menina desejar, e, nesse contexto, Ovídio emprega mais uma fez a expressão vista acima: "Rende-te à que reluta e serás vencedor; / **faz** somente **o papel** que ela mandar." (*Cede repugnanti: cedendo uictor abibis; / fac modo, quas* ***partes*** *illa iubebit,* ***agas*****,** *Ars* I, 197-198). Cf. também *Ars* II, 287-294.

[232] Cf. Introdução.

que se podem encontrar.[233] Transformar-se, adaptar-se, representar um *papel*, exibir, enfim, certo comportamento com um determinado fim em mente será a chave da conquista amorosa ensinada pela *Ars Amatoria*.

Em termos mais práticos, podemos ver ainda em outros momentos no livro I como fingimento e atuação encontram-se no centro dos conselhos do poeta. Na seção em que Ovídio traz recomendações sobre o quanto beber em uma festa, por exemplo, pode se ler (*Ars* I, 597-600):

Ebrietas ut uera nocet, ***sic ficta iuuabit****:*
fac titubet blaeso subdola lingua sono*,*
ut, quicquid facias dicasue proteruius aequo,
credatur nimium causa fuisse merum.

Se embriaguez estorva, **fingi-la é profícuo:**
faz tropeçar a língua em lapso falso,
para que o que fizeres ou disseres muito
ousado seja atribuído ao vinho.

Parecer embriagado é mais útil do que estar de fato embriagado, pois é possível ser mais ousado na aproximação à jovem desejada e, caso a ousadia ofenda a alguém, seria fácil desculpar-se e atribuí-la ao vinho. Note-se também como mais uma vez a fala tem um papel proeminente na embriaguez fingida, pois é por meio de lapsos na língua (*Ars* I, 598) que se deve simular o estado inebriado. Outro exemplo de um conselho à performance se encontra mais adiante quando Ovídio aponta os benefícios do choro e do pranto para comover a jovem (*Ars* I, 659-680):

Et lacrimae prosunt: lacrimis adamanta mouebis:
fac madidas uideat, si potes, illa genas.
Si lacrimae, neque enim ueniunt in tempore semper,
deficient, uncta lumina tange manu.
Quis sapiens blandis non misceat oscula uerbis?
Illa licet non det, non data sume tamen.
Pugnabit primo fortassis, et 'improbe' dicet;
pugnando uinci se tamen illa uolet.
Tantum, ne noceant teneris male rapta labellis,
neue queri possit dura fuisse, caue.

São úteis lágrimas, com elas moves o aço.
Expõe-lhe as faces úmidas (se o podes).
Se lágrimas faltarem, pois não vêm a tempo
sempre, unta os teus olhos com a mão.
Quem, sendo esperto, beijos não mescla às blandícias?
Ela não dando, toma-os mesmo assim.
Talvez no início lute e chame-te de ímprobo,

[233] Em *Am.* II, 4 lemos um inventário da riqueza de mulheres que se acham em Roma. A elegia também funciona como uma demonstração da flexibilidade do poeta em tecer elogios à beleza, trabalhada também em *Ars* I, 621-624. Em *Ars* II, 657-668, um processo semelhante é encontrado, porém em tom humorístico. O poeta demonstra como defeitos na aparência da mulher podem ser suavizados através das palavras (*nominibus*, *Ars* II, 657). Cf. Janka (1997, p. 459-465) para uma análise detalhada da seção.

lutando ela deseja ser vencida.
Mas não maculem teus maus furtos tenros lábios,
cuida pra que ela não os chame ásperos.

Embora úteis, as lágrimas nem sempre vêm quando se precisa delas, e por isso é instruído ao aprendiz de amante que ele encontre outros meios para que *pareça* estar chorando. As lágrimas, fingidas ou não, servem, em primeiro lugar, para comover a jovem (*lacrimis adamanta mouebis*, *Ars* I, 659), mas, em segundo lugar, fazem-na abaixar a guarda, tornando-a mais vulnerável às investidas físicas do amante, que tomam a forma de beijos (*oscula*, *Ars* I, 663).

É neste momento que o jogo da conquista amorosa construído em torno da performance se torna perigoso, pois pode fazer com que nós, os leitores, questionemos se existe de fato consentimento feminino na sequência das ações. Ao mesmo tempo que vemos o pretendente fingindo estar chorando, veríamos também a jovem fingindo resistir (*Ars* I, 664-666); mas não seria possível que ela esteja de fato rejeitando a investida masculina? Na eventualidade de os beijos dados não serem retribuídos, Ovídio aconselha que se lhos tome mesmo assim, pois a relutante desejaria ser vencida (*pugnando uinci se tamen illa uolet*, *Ars* I, 666). Quanto aos sinais da rejeição, é feito pouco caso sobre eles. Talvez (*fortassis*, *Ars* I, 665) ela se debata contra o assalto e chegue a insultar o agressor, porém essa relutância não seria nada mais do que fingimento, parte do papel que cumpre a ela representar.[234]

A mesma justificativa do assédio masculino (a crença de que a mulher que rejeita as investidas do homem secretamente deseja que ele prossiga insistindo) se repete na parte em que o poeta aborda a comunicação entre amante e amada por tabuinhas.[235] Ao tratar especificamente das respostas que a jovem manda, Ovídio escreve (*Ars* I, 479-486):

Legerit, et nolit rescribere? cogere noli:
tu modo blanditias fac legat usque tuas. *480*
Quae uoluit legisse, uolet rescribere lectis:
per numeros uenient ista gradusque suos.
Forsitan et primo ueniet tibi littera tristis,
quaeque roget, ne se sollicitare uelis.
Quod rogat illa, timet; quod non rogat, optat, ut instes; 485
insequere, et uoti postmodo compos eris.

Ela leu mas não quer responder? Não a forces. 480

[234] Cf. *Am* I, 5, primeira aparição de Corina nos *Amores*. Lá também, neste poema em que se inscreve uma das atmosferas mais eróticas da coletânea, vemos a *puella* resistindo "como quem não deseja vencer" (*...tamquam quae uincere nollet*, *Am* I. 5, 15).
[235] Analisarei o trecho mais detidamente adiante na seção seguinte.

Apenas faze-a ler os teus carinhos.
Se ela quis ler, há de querer te responder:
tais coisas têm seu tempo – vêm aos poucos.
Talvez primeiro chegue uma triste resposta,
pedindo-lhe que não a busques mais.
Teme o que pede e quer que insistas no abjurado. 485
Prossegue e em breve alcanças teus desejos.

A ideia de que as mulheres que resistem às tentativas de aproximação do amante, ou simplesmente as rejeitam, estão apenas jogando o jogo da sedução é mais uma vez trazida nesse contexto. Em um livro muito recente, Donna Zuckerberg (2018, p. 89-142) explora a perniciosidade destes conselhos, mostrando como pickup artists modernos ("Indivíduos, geralmente homens heterossexuais, que estudaram intensamente e buscaram dominar técnicas para convencer mulheres a ter relações sexuais com eles")[236] se apropriam desse suposto "legado" ovidiano para legitimar e promover o assédio sexual de mulheres. Reconheço a importância dos debates éticos em torno deste tema, em particular quanto ao perigo que subjaz na reiteração dessa fantasia do desejo feminino reprimido, o que contribui significativamente para a manutenção da cultura do estupro.[237] Outros estudos mais engajados abordam a dimensão ética muito melhor do que eu o poderia fazer, por isso remeto a eles os leitores interessados.[238] Falarei um pouco mais da questão da violência sexual no próximo capítulo, mas por ora cumpre voltar ao tema que estou discutindo neste, qual seja a maneira como o processo de sedução no primeiro livro da *Ars Amatoria* é representado como um teatro.

Recapitulando o que foi visto, desde os conselhos iniciais de Ovídio sobre onde buscar um objeto de amor o teatro ocupa uma posição de destaque. Um dos primeiros tópicos em que o poeta se detém mais demoradamente é o quão apropriado o teatro é, enquanto espaço físico, à sedução de jovens (*Ars* I, 89-134), tópico que é relembrado novamente mais tarde sob o ponto de vista de quem cuida que outros não tentem lhe tomar a namorada (*Ars* I, 497-504). Ao longo do livro, em diversos momentos os conselhos do poeta são fundamentados em noções de fingimento e simulação, que estou

[236] "[...] an individual, usually a heterosexual man, who has intensively studied and attempted to master techniques to convince women women to have sex with him" (ZUCKERBERG, 2018, p. 90). A descrição na citação original encontra-se no singular, porém para manter a concordância com o texto tomei a decisão de passar alguns nomes e adjetivos para o plural.
[237] Retomarei este tópico no capítulo 4, sobre sedução.
[238] Cf. Liveley (2012) e James (2012b); Marturano (2017); Zuckerberg (2018). Dickie (2010) explora o tema da violência sexual nos romances e peças de Henry Fielding (1707-1754), porém recomendo a leitura aos interessados, visto que aborda-se a tradução de excertos da *Ars Amatoria* feita pelo romancista inglês. Como escrevi no capítulo 2, o tópico da violência sexual na Antiguidade é em si um tema bastante estudado pela crítica (cf. nota 131), os trabalhos que citei aqui lidam mais diretamente com a recepção moderna do tópico.

aqui relacionando à performance teatral. Em alguns casos vistos, o emprego de palavras diretamente ligadas ao campo semântico do teatro (nomeadamente *agere* e *pars*) põe tal dimensão dramática, ainda que metaforicamente, em evidência, bem como a comparação dos amantes com cortesãs e gladiadores. Vimos ainda que ao final do livro, Ovídio evoca a figura de Proteu, cujo principal atributo é a habilidade de se metamorfosear, como um modelo a ser seguido por seus alunos (*Ars* I, 755-762), completando, assim, a representação da sedução como performance e do amor como teatro.

As implicações desta linha de leitura são várias. Da perspectiva social, relacionar os agentes envolvidos na conquista amorosa a profissões da categoria dos infames,[239] ou, como aqui defendo, a atores e atrizes, poderia projetar na imagem do amante promovida pela *Ars Amatoria* a carga negativa associada a tais posições. No entanto, conforme outros estudos apontam, a inversão de valores culturais romanos é um elemento central não só da elegia erótica como da lírica amorosa em geral,[240] e por isso não haveria nada de particularmente escandaloso na *Ars Amatoria* desta perspectiva.[241] O que acredito ser mais valioso tirar da comparação trabalhada é que o amante seria equiparável àqueles que vendem o próprio corpo para o prazer alheio por se engajar justamente nisto: promover o prazer alheio momentaneamente para posteriormente tirar proveito do afeto que resulta da sua ação. A sedução ovidiana implica colocar-se em uma posição vulnerável, ou pelo menos apresentar-se como tal.

Por outro lado, de um ponto de vista literário, colocar o teatro em evidência significa estreitar também as relações entre elegia e comédia, tão copiosamente atestadas. Uma vez que a presença dessa outra tradição poética se torna mais aparente, o leitor é lembrado não só da afinidade entre o material da *Ars* e o gênero cômico, mas também de que, como o teatro, a *Ars* também é poesia, jogo, ficção, e que a constante reiteração de sua artificialidade serve justamente para acentuar o seu caráter artístico.

---

[239] Cf. acima p. 113.

[240] Green (2011, p. 357) cita, por exemplo, três características associadas às *personae* elegíacas que vão de encontro aos valores romanos representantes da masculinidade: *seruitio*, *mollitia* e *leuitas*. Cf. também a nota 294 abaixo, sobre a *mollitia* em Catulo.

[241] Muito mais perigoso seria, por exemplo, a assertiva de que toda e qualquer mulher pode ser seduzida (*Ars* I, 269-274), visto que remove, mesmo que temporariamente, a barreira que separa as estratificações sociais, sugerindo talvez que até mesmo matronas romanas poderiam ser elegíveis para o sedutor. Isto se torna particularmente problemático ao notarmos, como o faz Gibson (2003, p. 26), que os contextos em que Ovídio afirma que suas lições não se destinam às matronas romanas (*Ars* I, 31-34; III, 57-58) não só são articuladas de forma ambígua como também são expressadas de forma pouco séria, o que poderia levar o leitor a uma leitura cética das advertências.

Uma outra perspectiva da teatralização do amor no livro nos é trazida por Alison Sharrock (1994, p. 21), quando a autora levanta a questão do *voyeurismo* do ato de se ler. Nós, leitores modernos, não nos enxergamos como os destinatários pretendidos da *Ars*, mas, do mesmo modo que os poetas e jovens flagram as *lenae* dando conselhos às suas amadas, assistimos supostamente de longe Ovídio dando conselhos amorosos a um público leitor imaginário com o qual não nos identificamos. Ovídio treina seus alunos a encenarem um espetáculo destinado a cativar a atenção e as emoções das jovens pretendidas. No final, o resultado do processo de sedução ensinado por Ovídio é um jogo orquestrado em que homens e mulheres têm cada um o seu papel designado, sendo simultaneamente espectadores e parte do espetáculo.[242] Um espetáculo a que nós, leitores, assistimos, mas do qual também somos convidados a fazer parte ao pôr em prática os preceitos ensinados.

A seguir, pretendo trabalhar a dimensão discursiva dos conselhos de Ovídio. Se o amor é um teatro, qual seria o script? Como dito anteriormente, o grande foco das lições de Ovídio é de natureza discursiva. O que se deve dizer à jovem amada e, pensando no lado da performance, *como* se deve dizê-lo? Passaremos, assim, aos conselhos do poeta quanto à comunicação entre os amantes, trazendo a lume os traços do discurso amoroso promovido por ele. Tal exercício será fundamental para o cotejo com o teatro plautino ao final, pois nos excertos analisados se pode ver um movimento bastante semelhante de reelaboração poética da temática amatória. Passemos então ao texto.

3.2. O discurso amoroso no teatro do amor

Dentre todas as ferramentas recomendadas por Ovídio para se conquistar a jovem escolhida, a principal delas será a fala, ou mais precisamente, como venho afirmando, a performance de um discurso amoroso. Assim sugere o episódio de Ulisses e Calipso narrado no começo do segundo livro, em que o poeta recomenda que a eloquência seja cultivada, logo após mostrar que feitiços de amor (*Ars* II, 101-106) e a

[242] Cf. *Ars* I, 99-100; I, 165-70.

beleza (*Ars* II, 107-120) não são recursos eficazes para se conservar uma relação amorosa.[243] Leiam-se os trechos a seguir (*Ars* II, 99-108; 123-128):

Fallitur, Haemonias si quis decurrit ad artes,
datque quod a teneri fronte reuellit equi.
Non facient ut uiuat amor Medeides herbae
mixtaque cum magicis nenia Marsa sonis.
Phasias Aesoniden, Circe tenuisset Vlixem,
si modo seruari carmine posset amor.
Nec data profuerint pallentia philtra puellis;
philtra nocent animis uimque furoris habent.
Sit procul omne nefas! ut ameris, amabilis esto;
quod tibi non facies solaue forma dabit.
[...]

*Non formosus erat, **sed facundus** Vlixes,*
et tamen aequoras torsit amore deas.
A quotiens illum doluit properare Calypso
*remigioque aptas esse **negauit** aquas!*
*Haec Troiae casus iterumque iterumque **rogabat**;*
*ille **referre aliter** saepe solebat idem.*

Engana-se quem vale-se de artes hemônias
e usa sulcos de doces cavalinhos.
Não prolongam o amor as ervas de Medeia,
nem nênias marsas com encantamentos.
Circe teria Ulisses; Medeia, Jasão,
se encantos conservar o amor pudessem.
Tampouco é útil dar poções de amor às jovens.
Poções lesam a mente e trazem insânia.
Fora embruxos! Pra ser amado, sê amável.
Isso beleza só não dar-te-á.
[...]

Não era belo Ulisses, **porém eloquente**,
mesmo assim deusas torturou de amor.
Quantas vezes Calipso frustrou sua pressa
dizendo "o mar não está propício aos remos".
Pedia-lhe pra ouvir de Troia, mais e mais;
e ele a **recontava** de **outros modos**.

Embora a passagem se inscreva na seção dedicada ao ensino de como fazer com que a relação com a jovem já conquistada perdure, os versos 123 e 124 remetem àquilo que fez de Ulisses atraente a Calipso, e que poderia ser entendido, portanto, como a ferramenta de sua conquista amorosa (e da manutenção do interesse da ninfa): a eloquência. A ressalva de que Ulisses "não era belo porém era eloquente" (*non formosus erat, sed facundus*, *Ars* I, 123) serve para reforçar a afirmação, poucos versos antes, de que não se deve fiar nas aparências para fazer com que o amor perdure, visto

[243] Reprimendas contra o uso de feitiços de amor são também encontradas nos *Remedia Amoris* (*Rem.* 249-252). Sobre feitiços de amor, cf. Anagnostou-Laoutides (2015).

que a beleza se esvai com o tempo.[244] Enquanto Calipso lhe pede repetidamente que conte a história de Troia (*Ars* II, 127), ele continuamente reconta a *mesma* história (*idem*, *Ars* II, 128) de modos diferentes (*aliter*, *Ars* II, 128). Mas se por um lado Ulisses encanta a deusa através da sua fala, é curioso notar ainda que é também pela fala que a deusa o mantém junto a si. Ela sabota os planos do herói em se retirar da ilha negando (*negauit*, *Ars* II, 125) que o mar estivesse apropriado à navegação.

Três principais meios pelos quais será mantido o contato com a jovem desejada são explorados pelo poeta: a comunicação através da escrava (*Am*. I, 367-372), através de cartas (*Am*. I, 437-458) e pessoalmente (*Am*. I, 611-616). A seguir explorarei os dois últimos meios para depois voltar às palavras da escrava. Passemos, então, ao que o poeta escreve sobre o envio de mensagens à menina que se pretende conquistar – motivo bastante recorrente na elegia[245] (*Am*. I, 437-440):

Cera uadum temptet rasis infusa tabellis.
Cera tuae primum conscia mentis eat;
***blanditias** ferat illa **tuas imitataque amantem**[246]*
***uerba**, nec exiguas, quisquis es, adde preces.* 440

Que a cera nas tabuinhas rasas teste as águas,
antes vá como a tua confidente;
que leve **teus carinhos**, **palavras que imitam**
o amante, e (sê humilde) muitas preces.[247] 440

A conveniência das tabuinhas com cera para o envio de mensagens de amor é atestada pelos comentadores.[248] Aqui, Hollis (1977, p. 111) chama atenção a uma possível imagem das tabuinhas como um barco transportando as mercadorias do amante, alcançada pela expressão *uadum temptet* (*Ars* I, 437), "teste as águas," e pelo

[244] Cf. *Ars* II, 113-114: *forma bonum fragile est, quantumque accedit ad annos, / fit minor et spatio carpitur ipsa suo* ("beleza é frágil bem, e com o passar dos anos / míngua e ceifa a si própria no seu tempo").
[245] Cf. *Am*. I, 11; 12. Na primeira elegia, o poeta roga à escrava Napa que leve as suas tabuinhas com uma mensagem para a sua senhora; na segunda, a senhora responde a mensagem rejeitando o poeta. Ademais, *Am*. I, 11 (em conjunto com *Am*. II, 7 e 8) possui uma forte ligação com o trecho imediatamente anterior dos conselhos amorosos de Ovídio, no qual ele explana as vantagens de se conquistar a confiança da escrava da mulher que se pretende conquistar (cf. *Ars* I, 351-398).
[246] Cf. comentário de Hollis (1977, p. 111). As palavras "que fazem o amante", "que imitam o amante".
[247] "*Quisquis es*", quem quer que sejas, Hollis (1977, p. 111) entende como "however superior you consider yourself". Traduzi a ideia como um conselho para que se adote uma postura humilde através das preces.
[248] Cf. comentários de McKeown (1989) e Barsby (2005) a *Am*. I, 11 e I, 12. Hollis (1977, p. 111) aponta a presença do mesmo *tópos* da comunicação entre amantes através de mensagens na comédia (*Asin.* 761-763) – ver também *Pseud.* 1-74. As tabuinhas (*tabellae*), utilizadas no ambiente escolar, ou para escrever rascunhos e mensagens curtas, ofereciam a comodidade de poderem ser apagadas com facilidade. Com um *stylus*, instrumento pontiagudo de metal ou madeira, grafavam-se na cera as mensagens que poderiam ser raspadas posteriormente. Cf. Leite (2013, p. 33-37).

verbo *ferat* (*Ars* I, 439), transportar.[249] Na tabuinha cabe ao amante depositar seus sentimentos (***tuae***... *conscia* ***mentis***, *Ars* I, 438) que, conforme se lê no dístico seguinte, assumem a forma de carícias (*blanditias*, *Ars* I, 439), palavras que imitem o amante (*imitataque amantem uerba*, *Ars* I, 439-440), e preces (*preces*, *Ars* I, 440). Destes três itens, é importante notar que o segundo (as palavras do amante) figura novamente na complementação a essas recomendações, quando o poeta discute o que se deve escrever à amada (*Ars* I, 611-624):

Est tibi agendus amans imitandaque uulnera uerbis;
haec tibi quaeretur qualibet arte fides.
Non credi labor est: sibi quaeque uidetur amanda;
pessima sit, nulli non sua forma placet.
Saepe tamen uere coepit simulator amare;
saepe, quod incipiens finxerat esse, fuit.
Quo magis, o, faciles imitantibus este, puellae:
fiet amor uerus, qui modo falsus erat.
***Blanditiis** animum furtim deprendere nunc sit,*
ut pendens liquida ripa subestur aqua.
Nec faciem, nec te pigeat laudare capillos
et teretes digitos exiguumque pedem:
delectant etiam castas praeconia formae;
uirginibus curae grataque forma sua est.

Faz-te de amante, imita, com palavras, dores;
busca ser crível com alguma arte,
não é custoso: todas veem-se desejáveis,
suas formas as agradam – mesmo as péssimas.
Porém, amiúde o impostor começa a amar;
amiúde, o que fingistes ser já eras.
Tolerai mais, ó moças, esses fingidores,
há pouco falso, o amor será real.
Agora é com **blandícias** apanhar-lhe o peito,
como a corrente toma as altas margens.
Não te estorve louvar-lhe a beleza, os cabelos,
dedos bem torneados, pés singelos.
Mesmo as castas estimam o pregão de suas formas,
pois demandam cuidado e lhe são caras.

Como vimos ocorrer em *Ars* I, 278, o verbo *agere* é empregado também aqui, enfatizando o caráter performático da instrução seguinte: fazer o papel de um amante (*amans*), fingindo com palavras ter sido ferido pelo Amor.[250] Note-se bem que, novamente em poliptoto, Ovídio repete as mesmas três palavras da passagem anterior: *amantem/amans*, *imitata/imitanda*, *uerba/uerbis* (*Ars* I, 439; 440; 611). Aqui, a

[249] A imagem náutica é um traço recorrente na *Ars Amatoria*, como se lê em *Ars* I, 368 e I, 373-374, por exemplo, mas sobretudo no livro 3, onde ela se torna um estruturador, marcando o começo e o fim de cada seção das instruções ovidianas (GIBSON, 2003, p. 3-4), cf. *Ars* III, 99-100; 499-500 (similarmente, cf. *Am* I, 771-772).

[250] Embora o deus não figure no verso, é presumível que ele tenha sido o agente das feridas, vide *Ars* I, 169.

repetição, além de um recurso poético, também é uma ferramenta didática comum, devido principalmente ao seu potencial mnemônico.[251] Portanto, uma vez que a *Ars Amatoria* estaria engajada com estas duas esferas da escrita, seria possível enxergar na reiteração dessas palavras uma dupla função: a de retrabalhar poeticamente o tópico iniciado em *Ars* I, 437, e a de reforçar o que é ensinado ao aprendiz de amante. Além disso, a coincidência das expressões nos permite ver as duas passagens como análogas, ao menos do ponto de vista discursivo, interpretação que é incentivada pela recomendação do poeta de que se escreva à menina com palavras simples, de modo que se pareça estar falando na presença da jovem.[252]

Chamo a atenção ainda para o caráter ficcional que o poeta dá ao que deve ser dito ou escrito pelo amante, e como este aspecto se inscreve no trecho através de palavras do campo teatral. Além de *agendus*, já apontado, temos ainda *simulator* (*Ars* I, 615), impostor, *finxerat* (*Ars* I, 616), fingira, e *imitantibus* (*Ars* I, 617), imitadores. As noções de fazer um papel e de ser um impostor denotam alguém que emprega determinado esforço para parecer ser algo que não é. Porém a nuança deste fingimento muda quando Ovídio alerta seus discípulos de que muitas vezes eles são de fato, mesmo sem o saber, aquilo que eles estão fingindo ser, isto é, apaixonados.

A atuação do amante passa a ser, assim, não uma mentira, pura e simplesmente, mas antes a espetacularização[253] de um sentimento amoroso que, segundo o poeta, já seria um sentimento legítimo antes mesmo de seu discípulo tomar consciência dele. A lição por trás de tais conselhos seria, portanto, de que a atração bruta deverá passar por um retoque artístico (*arte*, *Ars* I, 612), tornando-se deliberadamente artificial para então transformar-se em um recurso eficaz – motivo por que se constitui uma *arte*.

Tal espetacularização, como venho repetindo, quer seja por via oral ou por via escrita, se manifesta sobretudo através da adoção de um modo de falar específico,[254] e quando olhamos as palavras que Ovídio associa a esse discurso amoroso, temos uma imagem mais clara do papel masculino nesse jogo de performances verbais. Nas

---

[251] A memorização, associada à posterior recitação, era um elemento fundamental da educação romana, sobretudo nos estágios iniciais (MARROU, 1990, p. 420-421; 430-431.

[252] "Seja crível tua fala, comuns as palavras / mas brandas, como se o **falasses** lá" (*Sit tibi credibilis sermo consuetaque uerba, / blanda tamen, praesens ut uideare* ***loqui***. *Ars* I, 467-468)

[253] Aqui preferi empregar o termo "espetacularização" (ao invés de "encenação") porque, além de ressoar o verbo *spectare*, presente nos versos ovidianos analisados (*Ars* I, 99; 170), engloba outras formas de apresentação que não sejam só as dramáticas, como a luta de gladiadores (cf. *Ars* I, 154-170).

[254] Como atesta a proliferação de palavras ligadas à fala: *dices* (*Ars* I, 42); *uerba* (*Ars* I, 439); *uerbis* (*Ars* I, 611).

passagens lidas, circundando a tríade de palavras que denotam o discurso que o amante deve adotar, temos carícias (*blanditias*, *Ars* I, 439; *blanditiis*, *Ars* I, 619), preces (*preces*, *Ars* I, 440) e feridas (*uulnera*, *Ars* I, 612), uma combinação que, sendo empregada da maneira certa, visa a conquistar a simpatia da interlocutora e simultaneamente comovê-la.

Uma representação semelhante do homem supostamente apaixonado é reforçada em outro trecho, em que o poeta explica os meios por que se pode usar a criada (*ancilla*) da jovem desejada na sua conquista. A criada ficará incumbida de escolher o momento certo para se aproximar da moça, como quando esta se vir traída pelo rival do amante. Nessa situação, a criada é instruída a agir como mediadora transmitindo mensagens que seguem os mesmos princípios vistos acima (*Ars* I, 367-372):

Hanc matutinos pectens ancilla capillos
incitet et uelo remigis addat opem,
et secum tenui suspirans murmure dicat
"at, puto, non poteras ipsa referre uicem".
Tum de te narret, tum persuadentia uerba
addat, et insano iuret amore mori.

Que a ama, enquanto de manhã compõe-lhe os cachos,
incite-a, e às velas some os remos.
Suspirando lhe diga em suave sussurro:
"Mas não lhe poderias dar o troco?"
E então fale de ti, palavras persuasivas
use, e jure que um louco amor te mata.

Vale ressaltar primeiro o uso de palavras persuasivas (*persuadentia uerba*, *Ars* I, 371), que na linguagem amorosa se afilia às *blanditiae*.[255] A isso, assoma-se ainda a promoção da imagem do amante como um indivíduo que padece os efeitos de loucura e morte promovidos pelo amor (*insano... amore mori*. *Ars* I, 372). Tanto a morte quanto a loucura, bem como as feridas (*uulnera*) do amor, reforçam o estado debilitado e, sobretudo, frágil do amante. Isto somado a tudo o que temos visto sobre como Ovídio instrui que seus discípulos se apresentem, vemos se formando de pouco a pouco a costumeira imagem do *miser amans*, o amante sofredor, que, conforme dito anteriormente, constitui a base do discurso amoroso da comédia e da lírica amorosa grega.[256] Mas embora aspectos fundamentais dessa linguagem amorosa poética relativos à representação do sentimento amoroso encontrem-se já vigentes no discurso dos

[255] Cf. Dutsch (2008) sobre as *blanditiae* no contexto amoroso, tópico que trabalharei mais adiante. Na elegia, cf. *Am* I, 2, 35, onde as carícias (*Blanditiae*) aparecem como aliadas de Cupido no cotejo militar celebrando a vitória do amor. Cf. também *Tib*. I, 1, 72.
[256] Cf. capítulo 2, p. 94-96.

amantes achados nessas tradições literárias, há muitas passagens na *Ars Amatoria* que acenam mais diretamente à elegia erótica romana em específico.[257] De fato, muitos dos motivos e *tópoi* trabalhados também são relacionáveis, por extensão, à comédia e à lírica amorosa grega. Mas as muitas correspondências específicas à elegia erótica romana nos levam a crer que ela seja o modelo mais próximo (ou ao menos com a maior margem de cotejo) para estabelecermos no que consiste o "fazer-se de amante" (*Ars* I, 611) no poema de Ovídio: parecer vulnerável.

Esse traço da linguagem elegíaca, qual seja a construção da imagem manipuladora do *miser amans* com vistas a despertar a compaixão da jovem seduzida, já foi apontado por Sharon James em *Learned Girls and Male Persuasion* (2003). Em seu estudo, a autora analisa os vários modos por que os poetas elegíacos, em suas coletâneas de elegias, buscam seduzir suas *puellae*, fazendo um inventário dos principais motivos empregados pelos poetas em seus lamentos amorosos (JAMES, 2003, p. 111). Na lista fornecida por James, é possível notar uma tendência clara nas representações dos próprios poetas e das suas respectivas interlocutoras. Enquanto estas são chamadas de gananciosas,[258] cruéis,[259] mentirosas[260] e caprichosas,[261] os poetas seriam pobres sofredores, completamente entregues a satisfazer as vontades delas[262] e padecendo as torturas de Vênus e Cupido.[263]

O objetivo de tais representações, argumenta a autora, seria comover as jovens desejadas e triunfar sobre as necessidades materiais delas, convencendo-as a ceder favores sexuais sem cobrar dinheiro ou presentes em troca (JAMES, 2003, p. 71). Nesse sentido, James aponta que a construção das *puellae* como gananciosas seria um elemento fundamental para que a persuasão masculina fosse eficaz, pois rebaixa as necessidades materiais das moças à esfera dos vícios humanos.[264] A crueldade e frieza apontadas nelas, por sua vez, reforçam a suposta injustiça sofrida pelos poetas que,

---

[257] Além da já comentada alusão a Propércio e Tibulo (*Ars* I, 42) e as elegias ovidianas listas na nota 197, outras correspondências podem ser traçadas em *Ars* I, 565-606 (*Tib*. I, 2), *Ars* I, 729-732 (*Prop*. I, 1, 19-24; *Tib*. I, 8, 17-18).
[258] *Tib*. II, 3; II, 4; *Prop*. I, 2; II, 16; III, 13; *Am*. I, 10.
[259] *Tib*. I, 8; II, 6; *Prop.* I, 7; II, 22b.43; II, 24.47.
[260] *Tib*. I, 6; I, 8; Am. II, 5; II, 9; III, 3.
[261] *Prop*. II, 22.
[262] *Tib*. I, 2; II, 4; II, 6; *Prop*. II, 20; II, 24; *Am*. I, 3.
[263] *Prop*. I, 1; III, 24; *Tib*. I, 2; I, 5; I, 6; *Am*. I, 1; II, 10.
[264] Sobre a ganância como vício, cf. Sêneca *Ben.* IV, 26.2: "*Sic* ***omnes malos*** *intemperantes dicimus,* ***avaros***, ***luxuriosos***, *malignos, non quia omnia ista singulis magna et nota* ***vitia*** *sunt, sed quia esse possunt; et sunt, etiam si latent*." (Assim dizemos que todos os **homens maus** são imoderados, **avarentos, luxuriosos**, malignos, não porque em cada indivíduo todos estes **vícios** são grandes e visíveis, mas porque podem o ser; e o são, mesmo que permaneçam escondidos).

apesar de sua dedicação, não recebem nada em retribuição. No entanto, na *Ars Amatoria* Ovídio omite este lado vituperioso da equação, concentrando-se apenas nas vantagens de se parecer vulnerável diante da jovem que se pretende conquistar.[265]

Além da simulação do sofrimento amoroso, um segundo elemento do discurso ensinado por Ovídio é o elogio à beleza feminina. No trecho lido acima, dando continuidade à promoção da imagem das mulheres como vaidosas e libidinosas, o poeta diz que elas são naturalmente receptíveis a elogios, uma vez que todas se julgam atraentes (*Ars* I, 613-614). Leiam-se agora os versos seguintes à passagem reproduzida anteriormente (*Ars* I, 619-624):

Blanditiis *animum furtim deprendere nunc sit,*	
ut pendens liquida ripa subestur aqua.	620
Nec faciem, nec te pigeat laudare capillos	
et teretes digitos exiguumque pedem:	
delectant etiam castas praeconia formae;	
uirginibus curae grataque forma sua est.	
Agora é com **blandícias** apanhar-lhe o peito,	
como a corrente toma as altas margens.	620
Não te estorve louvar-lhe a beleza, os cabelos,	
dedos bem torneados, pés singelos.	
Mesmo as castas estimam o pregão de suas formas,	
pois demandam cuidado e lhe são caras.	

Veem-se novamente as blandícias atuando como ferramenta de persuasão (*Ars* I, 619). No presente caso, elas seriam particularmente úteis para tirar vantagem da vaidade feminina, pois, como Ovídio argumenta, conservar tais padrões de beleza demanda cuidado, e os elogios seriam os frutos que se colhem desse esforço.[266] É curioso observar o quanto a técnica se assemelha às táticas de sedução das cortesãs na comédia. Sobre o uso de *blanditiae* por cortesãs cômicas, Dorota Dutsch (2008, p. 59) diz que o recurso consiste em apresentar ao amante masculino uma imagem do que pode

[265] Boyd (2012, p. 533) nota bem que os mesmos sinais de vulnerabilidade listados por Ovídio na *Ars Amatoria*, lágrimas e fraqueza caracterizada pela palidez (*Ars* I, 659; 729-730), figuram também na elegia dos *Amores* em que ele agride fisicamente uma jovem e ela, calada, apenas pelo seu semblante vulnerável é capaz de comover seu agressor (*Am*. I, 7, 21-22; 49).

[266] Ovídio descreve em detalhes os cuidados que as mulheres devem tomar com a aparência no livro 3 da *Ars Amatoria* (*Ars* III, 101-280), incluindo recomendações de penteados (*Ars* III, 133-168), roupas adequadas (*Ars* III, 169-192) e tratamentos cosméticos (*Ars* III, 193-208). Com essas recomendações, Ovídio contraria uma longa tradição anticosméticos assumindo uma posição favorável ao recurso. É possível que o poeta seja o único autor na Antiguidade a abordar positivamente o assunto (GIBSON, 2003, p. 22), retomando-o posteriormente em um livro dedicado exclusivamente a conselhos cosméticos às mulheres (*Medicamina Faciei Femineae*). Gibson (2003, p. 23) aponta o contraste entre o volume de recomendações sobre o trato com a aparência às mulheres e aos homens (*Ars* I, 505-524). Cf. também Myerowitz (1985, p. 104-128) para uma discussão sobre o conceito de *cultus* na *Ars Amatoria* e diferenças entre as aplicações masculinas e femininas do termo.

acontecer (em troca de um pagamento, claro) que corresponda aos desejos do homem. A tática é muito próxima àquela que será ensinada por Ovídio: todas as mulheres se julgam atraentes e têm orgulho do cuidado que dedicam à aparência que conquistam. Atribuir valor (através de elogios) àquilo que elas próprias dão valor não seria igualmente "apresentar uma imagem que corresponda aos desejos" da mulher?

Com base nisso, conclui-se o presente capítulo. Vimos como na *Ars Amatoria* Ovídio lança mão de conceitos ligados ao teatro para construir seus conselhos. Vimos que tais conselhos são sobretudo de caráter performático, ensinando aos seus leitores gestos e comportamentos a se adotar perante o objeto erótico pretendido, com o intuito de induzir a certas impressões sobre os sentimentos e estado mental do performer. Vimos que tal performance é baseada sobretudo na adoção de um discurso em particular, que, por sua vez, atua em duas frentes: comover e adular a sua interlocutora. Mas o mais importante nisso tudo é destacar o uso que se faz de *tópoi* literários no processo. Para parecer estar apaixonado (portanto vulnerável, portanto comovente), é preciso adotar os traços discursivos do amante elegíaco, desenvolvidos também na poesia grega e na comédia. Na *Ars* esses traços são recontextualizados teatralmente e apresentados como ferramentas de persuasão para concretizar o desejo sexual.

Ao atentarmos, porém, ao teor dos conselhos de Ovídio, veremos que a eficácia de tais ferramentas se fia bastante em uma imagem particular que se faz das mulheres: vaidosas, orgulhosas e libidinosas. No entanto, há sinais de que as técnicas ensinadas pelo poeta às vezes falhem, ao que se instrui que os aprendizes recorram a outras técnicas menos verbais e mais violentas: o assalto físico. No capítulo seguinte, voltamos ao cotejo com a comédia para comparar, por um lado, como os amantes cômicos usam o discurso amoroso e como a *Ars Amatoria* recomenda o seu uso; e, por outro lado, como se constrói e como se justifica no teatro e na *Ars* esta outra face da conquista sexual: a violência.

4. OS LIMITES DO DISCURSO AMOROSO: COMÉRCIO E VIOLÊNCIA

"[...] havesse da passar lo furor dela giuventù, perché serrei certo
che più non havesse da deviare dal camino dela virtù."
Pandolfo di Pico della Mirandolla[267]

Até aqui analisei separadamente o uso do discurso amoroso na comédia e na *Ars Amatoria*, mas cumpre agora cotejá-los e identificar em quais aspecto eles se cruzam ou se afastam. Nos capítulos anteriores, no que compete aos hábitos retóricos dos apaixonados, foi possível identificar certa harmonia entre a descrição que Carino faz em *Mercator* do comportamento dos amantes e a imagem de amante que Ovídio instrui seus alunos a simularem: o apaixonado é alguém compelido a *falar* de um jeito específico,[268] no qual a expressão do sofrimento gerado pela paixão que se sente ocupa uma posição proeminente. Em ambos os casos o discurso amoroso dá aos indivíduos que deles lançam mão a aparência de vulnerabilidade mental e emocional, tendo o poder de comover o interlocutor e persuadi-lo, portanto, a fazer o que o amante deseja. Os amantes, no entanto, nem sempre lançam mão apenas de palavras para satisfazerem seus desejos sexuais. Neste último capítulo pretendo abordar as duas outras vias apontadas neste estudo como sendo também exploradas por eles para este fim: o uso do dinheiro e o uso da força. Não pretendo, porém, deixar de lado a perspectiva discursiva, mas, antes, investigar o modo como estas duas outras "estratégias" se articulam com o discurso amoroso na comédia e na *Ars Amatoria*.

4.1. Transações comerciais nas relações amorosas e o discurso amoroso

Vimos anteriormente como, na comédia, grande parte dos casos amorosos se dá entre cortesãs e homens apaixonados, sendo a união do casal mantida tão somente sob a condição do pagamento de uma soma determinada de dinheiro. Em muitas das peças o

[267] Pandolfo di Pico della Mirandola para Isabella d'Este, marquesa de Mântova, Valladolid, 17 de Agosto de 1524, Raffaele Tamalio, *Ferrante Gonzaga alla corte spagnola di Carlo V: nel carteggio privato con Mantova (1523-1526): la formazione da "cortegiano" di un generale dell'Impero* (Mantova: G. Arcari, 1991), 190-93, 191.
[268] Cf. *Mercator* (1-10) e *Ars Amatoria* (339-340).

enredo se revolve com a aquisição da soma requerida para se garantir o acesso à cortesã desejada,[269] mas, em outras, as aventuras amorosas com cortesãs são uma questão paralela à trama principal, como o já referido caso de *Trinummus*. Em *Menaechmi*, por exemplo, cujo argumento gira em torno do equívoco de identidade entre dois irmãos gêmeos (um dos quais fora sequestrado e separado da família quando criança), a relação de um deles com a cortesã Erócia é apenas um dos meios de produção de humor através dos mal-entendidos que dele derivam. Um levantamento rápido mostra que, em menor ou maior grau, casos com cortesãs pautados pela transação financeira se encontram em todas as peças do *corpus* plautino à exceção de cinco.[270]

Ao olharmos de perto a elegia erótica romana, veremos que um pano de fundo bem semelhante se divisa. No capítulo anterior, foi mencionado o estudo de Sharon James (2003) voltado às técnicas de persuasão empregadas pelas *personae* dos poetas elegíacos em seus poemas. Tais técnicas, argumenta James (2003, p. 70), têm a função de convencer as *puellae* a quem se dirigem a conceder aos poetas favores sexuais sem cobrar nenhum dinheiro em troca, mas, antes, a se contentarem com o "pagamento" oferecido na forma de poesia. As análises conduzidas por James revelam, afora o uso da poesia como sedução, que é inerente às relações eróticas representadas nas elegias, uma dinâmica comercial semelhante àquela da comédia (porém em termos menos fixos) que prevê a retribuição financeira por favores sexuais. Há em grande parte das elegias evidências da expectativa de que as *puellae* sejam recompensadas pelos seus serviços sexuais com soldo ou presentes,[271] e, para James, o objetivo central dos poetas elegíacos seria escapar ao pagamento ou entrega de presentes e, assim, "triunfar sobre as necessidades materiais" das jovens.

A mesma dinâmica econômica descrita pela autora se vê refletida também na *Ars Amatoria*.[272] Lemos no início do segundo livro Ovídio dizer expressamente que sua arte não se destina aos ricos,[273] e em uma passagem do primeiro livro o autor afirma claramente que o objetivo dos amantes em treinamento deve ser conseguir os favores sexuais evitando o gasto com presentes (*Ars* I, 443-454):

---

[269] Caso de *Asinaria*, *Bacchides*, *Mercator*, *Persa* e *Pseudolus*, por exemplo.
[270] São elas: *Aulularia*, *Amphitruo*, *Captiui*, *Stichus* e *Vidularia*.
[271] Cf. James (2003, p. 35).
[272] Cf. *Ars* I, 399-436. A seção compreende os cuidados que Ovídio recomenda para com as estratégias usadas pelas mulheres (no contexto, especificamente meretrizes, conforme o verso 435) para explorarem o amante financeiramente. O poeta retoma o tema em *Ars* II, 261-280; III, 461-462; 531-534.
[273] Cf. *Ars* II, 161-162: *Non ego diuitibus uenio praeceptor amandi; / nil opus est illi, qui dabit, arte mea*. ("Eu não venho ensinar os ricos a amar, / minha arte não serve a quem regala").

Promittas facito, quid enim promittere laedit?
pollicitis diues quilibet esse potest.
Spes tenet in tempus, semel est si credita, longum;
illa quidem fallax, sed tamen apta dea est.
Si dederis aliquid, poteris ratione relinqui:
praeteritum tulerit perdideritque nihil.
At quod non dederis, semper uideare daturus:
sic dominum sterilis saepe fefellit ager.
Sic, ne perdiderit, non cessat perdere lusor,
et reuocat cupidas alea saepe manus.
***Hoc opus, hic labor est, primo sine munere iungi**:*
ne dederit gratis quae dedit, usque dabit.

Faz promessas – o que te custa prometer?
Todos podem ser ricos com promessas.[274]
Se ela creu, a Esperança dura um longo tempo –
(é uma deusa falaz, porém propícia).
Talvez, se a deres algo, por razão te larga:
seus ganhos são passado, nada perde.
Sempre pareças pronto a dar o que não deres;
assim o infértil campo engana o dono;
Assim, pra não sair perdendo, perde mais
o apostador, e a mão retoma os dados.
Eis teu labor: primeira noite ter sem custos:
pra não ter dado grátis, segue dando.

Os conselhos do poeta se transmitem em três pontos: prometer sem dar (*Ars* I, 443-444), parecer sempre prestes a dar (*Ars* I, 449) e conseguir pelo menos a primeira noite de amor sem ter pagado nada (*Ars* I, 453), pois, para evitar o prejuízo, a mulher seguirá recebendo o amante em sua cama, mas desde que ela acredite nas palavras dele (*Ars* I, 445-446). Mais adiante, Ovídio insiste mais uma vez no conselho, instruindo que o amante não economize nas promessas, e que chegue a invocar quaisquer deuses que seja como testemunhas, pois os perjuros dos amantes estão de antemão anulados por Júpiter, segundo o próprio exemplo do deus (*Ars* I, 631-634):

Nec timide promitte: trahunt promissa puellas;
pollicito testes quoslibet adde deos.
Iuppiter ex alto periuria ridet amantum,
et iubet Aeolios irrita ferre Notos.

Promete sem miséria, que isto atrai meninas,
e apela ao deus que for por testemunha.
Do alto, Jove ri das mentiras de amantes
e ordena a eólios notos que as carreguem.

Ambas as passagens sucedem os conselhos lidos mais acima quanto ao que escrever e ao que dizer à jovem. Em conjunto com outros trechos que venho

[274] Aqui Ovídio emprega duas palavras diferentes, porém sinonímicas, para "promessas" em latim: o verbo *promitto* no verso 443 (*promittas... promittere*), e o substantivo *pollicitum*, derivado do verbo *polliceor*, no verso 444. Cf. também *Ars* I, 631-632, logo abaixo, onde ocorre o mesmo. Aqui como lá, escolhi manter apenas "promessas".

comentando, isto nos confirma dois dados importantes sobre a relação que se estabelece entre amante e amada: em primeiro lugar, a expectativa de uma compensação financeira em troca dos favores sexuais por parte da mulher; em segundo, que a estratégia que o poeta recomenda para contornar a parte da barganha que cabe ao amante consiste em prometer fervorosamente (*nec timide promitte*, *Ars* I, 631) a remuneração, mas sem cumprir.[275]

Voltando à comédia, o mesmo não se verifica lá. Os amantes reclamam da injustiça e da ganância das cortesãs, cafetões e alcoviteiras, porém se submetem ao sistema e não tentam subvertê-lo. Diniarco, por exemplo, em *Truculentus*, profere uma inflamada reclamação sobre a injustiça que os amantes sofrem (*Tru*. 22-30):

Non omnis aetas ad perdiscendum sat est
amanti, dum id perdiscat, quot pereat modis;
neque eam rationem eapse umquam educet Venus,
quam penes amantum summa summarum redit,
quot amans exemplis ludificetur, quot modis
pereat, quotque exoretur exorabulis:
quot illic blanditiae, quot illic iracundiae
sunt, quot supplicia danda, di uostram fidem, hui!
Quid periurandum est etiam, praeter munera!

Nem todo o tempo do mundo de aprendizagem é o bastante
para o amante aprender de quantos modos ele é explorado;
esta conta, nem a própria Vênus alguma vez já a teve
(ela que nos píncaros dos píncaros retém a essência dos amantes):
de quantos jeitos o amante é enganado, de quantos modos
ele é arruinado, com quantos apelos ele é apelado.
O quanto há de carícias, o quanto de fúria
há, quantas súplicas se devem dar, ai meus deuses do céu!
O tanto de perjúrios necessários também, além dos presentes!

No entanto, na sequência de sua fala, assim que Astáfia (a criada da cortesã com quem ele tem um caso) aparece em cena, ele muito rápido acaba cedendo e se dispondo a abrir mão de suas propriedades em troca dos favores da cortesã. Apesar das reclamações, Diniarco não enxerga outra alternativa senão aceitar a dinâmica estabelecida do jeito que ela é.

Semelhantemente, em *Asinaria*, a exploração financeira dos amantes é o objeto da fala da alcoviteira Cleareta. Em vias de fechar o contrato com Diábolo, para que a cortesã Filênia sirva exclusivamente o rapaz pelo período de um ano, a alcoviteira expõe

[275] Em *Ars* III, 461-466, em contrapartida, Ovídio aconselha às mulheres sobre como lidar com as promessas dos amantes: retribuindo-as igualmente com promessas. Gibson (2003, p. 287-288), no entanto, observa que o poeta não estende a elas o mesmo conselho de ficar *só* nas promessas. Elas são instruídas a tão só prometer enquanto o retorno recebido for em promessas. Uma vez alcançada a compensação financeira, porém, o poeta defende que elas têm um dever moral de cumprir a sua parte da barganha, diferente do que se aconselha aos homens.

em tom didático como se tira vantagem dos jovens apaixonados, e, mesmo consciente de sua exploração, Diábolo consente com os termos impostos a ele e se compromete a levantar a soma de dinheiro exigida em troca do serviço (*Asin.* 177-187; 215-227):

CLE: non tu scis? quae amanti parcet, eadem sibi parcet parum.
quasi piscis itidem est amator lenae: nequam est nisi recens;
is habet sucum, is suauitatem, eum quouis pacto condias
uel patinarium uel assum, uorses quo pacto lubet: 180
is dare uolt, is se aliquid posci, nam ibi de pleno promitur;
neque ille scit quid det, quid damni faciat; illi rei studet.
uolt placere sese amicae, uolt mihi, uolt pedisequae;
uolt famulis, uolt etiam ancillis; et quoque catulo meo
subblanditur nouos amator, se ut quom uideat gaudeat. 185
uera dico: ad suom quamque nominem quaestum esse aequom est callidum.
DIA: Perdidici istaec esse uera damno cum magno meo!
[...]

CLE: non tu scis? hic noster quaestus aucupi simillimust. 215
auceps quando concinnauit aream, offundit cibum;
[aues] assuescunt: necesse est facere sumptum qui quaerit lucrum;
saepe edunt: semel si captae sunt, rem soluont aucupi.
itidem hic apud nos: aedes nobis area est, auceps sum ego. 219-20
esca est meretrix, lectus illex est, amatores aues;
bene salutando consuescunt, compellando blanditer,
osculando, oratione uinnula, uenustula.
si papillam partractauit, haud <id> est ab re aucupis;
sauium si sumpsit, sumere eum licet sine retibus. 225
haecin te esse oblitum in ludo qui fuisti tam diu!
DIA: Tua ista culpa est, quae discipulum semidoctum aps te amoues.

CLE: Tu não sabes? A que poupa o amante, poupa pouco a si própria.
O apaixonado é como um peixe às alcoviteiras: só presta se for fresco.
Ele é suculento, macio, podes prepará-lo do jeito que quiseres: 180
na panela, ou assado, podes virá-lo como aprouver:
Ele quer pagar, ele quer ser extorquido, pois logo promete de coração;
Ele não sabe o que está dando ou o prejuízo: ele estima o trato.
Ele quer agradar a namorada, me agradar, e até o meu cachorro
é adulado pelo novo amante, para que o bicho se alegre ao vê-lo. 185
É tudo verdade: para ser bem sucedido em seus negócios,
é preciso também ser esperto.
DIA: Aprendi, pelo meu grande prejuízo, que isso é tudo verdade.
[...]

CLE: Tu não sabes? Este nosso negócio é como caçar passarinhos. 215
o apanhador de passarinhos, quando prepara as arapucas, espalha comida.
As aves lá se acostumam: é preciso gastar dinheiro pra fazer dinheiro.
Sempre comem, mas assim que são capturadas liberam o lucro ao apanhador.
O mesmo acontece para nós: a casa é a arapuca, o apanhador sou eu. 219-20
A meretriz é a isca, o leito é o chamativo, os amantes são as aves.
Vão se acostumando com a recepção, com a abordagem suave,
com os beijos, com as conversas aprazíveis e deleitosas.
Se ele acariciou um seio, isto não vai contra os interesses do apanhador;
se catou um beijo, é possível catá-lo sem nem usar redes. 225
Como te esqueceste disso, tu tão assíduo na minha escola?
DIA: A culpa é tua, que despachas teu aluno sem completar a lição.

Na primeira parte da lição, Cleareta usa o símile da culinária para ilustrar a flexibilidade com que se pode tirar proveito do amante, assim como com um peixe se

podem fazer muitos pratos diferentes.[276] A informação de que os amantes, como os peixes, são melhores quando frescos ilustraria ainda tanto a abundância de recursos que se podem tomar ao rapaz quanto a pouca experiência do mesmo, o que o torna mais vulnerável às estratégias das cortesãs para explorá-los. Já na segunda parte, Cleareta expõe a Diábolo como fazer para capturar o amante para começar a exploração. Dois dados são dignos de nota na passagem: primeiro, o uso do símile da caça para descrever a captura do amante; depois, a proeminência da fala novamente no processo de sedução.

A caça, como comentado no capítulo anterior, é uma das metáforas usadas por Ovídio para descrever o processo de sedução, sendo a captura de pássaros justamente um dos exemplos trazidos pelo poeta.[277] A segunda informação destacada também pode ser associada aos conselhos de Ovídio na *Ars Amatoria*. Aqui, não só a recepção (*salutando*, *Asin.* 222) e as abordagens suaves (*compellando blanditer*, *Asin.* 222) são usadas para segurar o amante, mas ainda conversas deleitosas e aprazíveis (*oratione uinnula, uenustula*, *Asin.* 223). No presente contexto, no entanto, os jovens apaixonados são as vítimas e não os emissores do discurso sedutor.

Se em *Truculentus* Diniarco se mostra em plena consciência da exploração a que está sujeito, em *Asinaria* Diábolo aprende da própria exploradora que é explorado. Porém, apesar das reclamações contra a suposta injustiça com que os jovens são tratados – afinal, como diz Cleareta, o sexo é um negócio e é preciso ser esperto para ser bem-sucedido nas transações (*Asin.* 186) –, as cortesãs não encontram efetivamente resistências por parte dos amantes. É muito interessante observar que, apesar de ser o engano um dos elementos centrais não só das intrigas amorosas cômicas, mas da comédia em geral, as vítimas de tais enganos nunca são, à primeira vista, as cortesãs.[278]

---

[276] A comparação de amantes com peixes pode também ser encontrada em *Bacchides* (*Bacch*. 102), cf. Rocha (2015, p. 193-194).

[277] Cf. *Ars* I, 45-50: "Bem sabe o caçador onde armar rede ao cervo, / sabe o vale onde habita o javali; / **quem aves busca, a moita**; quem usa de anzóis / conhece as águas onde há muitos peixes: / tu, que buscas matéria para um longo amor, / antes aprende onde frequenta a jovem." (*Scit bene uenator, ceruis ubi retis tendat; / scit bene, qua frendens ualle moretur aper. / **Aucupibus noti frutices;** qui sustinet hamos, / nouit quae multo pisce natentur aquae. / Tu quoque materiam longo qui quaeris amori, / ante frequens quo sit disce puella loco*.). Posteriormente, no livro 3, Ovídio repete mais uma vez a metáfora para dissertar sobre como as mulheres devem seduzir os homens (*Ars* III, 419-426). Gibson (2003, p. 271) chama a atenção, porém, à passividade do gesto da "caça feminina" neste trecho, visto que à mulher cumpre tão somente se dar a ver. Nesse sentido, a metáfora se aproxima mais da fala de Cleareta, onde as meretrizes figuram como iscas (*Asin.* 221).

[278] À exceção, talvez, de *Miles Gloriosus*. Na abertura da peça, quando Palestrião explica à plateia detalhes do enredo, ele diz que o soldado (que dá nome à peça) teria enganado (*sublinit*, *Mil*. 110) a alcoviteira da peça e levado a cortesã às escondidas para Éfeso (*Mil.* 109-114). Nesse caso, porém, não é um *adulescens* o autor da trapaça e ela não é planejada por um escravo. Ao contrário, o jovem

São antes os pais dos jovens apaixonados,[279] as mães,[280] os soldados[281] que com eles rivalizam, e em alguns casos os cafetões.[282] Um caso que desafia essa tendência será discutido mais adiante,[283] mas, no tocante ao comércio sexual, esta parece ser a prática nas comédias. Isto não significa, porém, que à fala masculina escapem as tentativas de sedução. Para entendermos melhor como os amantes se engajam em tal prática é preciso retomar antes o que consiste em um discurso sedutor no contexto cômico.

No final do capítulo anterior, seguindo o estudo de Dorota Dutsch (2008, p. 59), fiz uma breve comparação entre as *blanditiae* atribuídas à fala das cortesãs na comédia e as técnicas de sedução ensinadas por Ovídio aos seus alunos. Retorno agora ao assunto mais detidamente para entender como se constrói a sedução na comédia, pois é sobretudo às cortesãs que o discurso sedutor está ligado.

Os estudos consultados tratam mais abrangentemente da fala das mulheres nas comédias, não especificamente daquela das cortesãs. Conforme se lê em Dutsch (2008, p. 10-11), o discurso feminino nas comédias, em geral, vem sido descrito como tendo as mesmas tendências apontadas também em outras línguas e culturas quanto ao uso que as mulheres fazem da expressão verbal: em relação ao discurso dos homens, o das mulheres seria mais conservador, mais educado e marcado por expressões afetivas.[284] Na Antiguidade, o discurso feminino foi um dos tópicos visitados com frequência nos comentários de Donato às peças de Terêncio, porém as observações do comentador parecem antes projetar nas falas das mulheres na comédia visões pré-estabelecidas dos hábitos linguísticos femininos em geral, ao invés de tirar conclusões a partir do material analisado.[285] Em seu comentário a *Adelphoe*, Donato resume o discurso feminino em

---

protagonista da história, Plêusicles, vai com seu escravo até Éfeso reaver a jovem sequestrada. Mais uma exceção veremos ao analisar, mais adiante, a peça terenciana *Eunuchus*.

[279] Como em *Mercator*.

[280] Como em *Asinaria*.

[281] Como em *Miles Gloriosus*.

[282] Como em *Pseudolus*.

[283] A saber, *Eunuchus*, de Terêncio.

[284] Cf. em Adams (1984, p. 43) uma breve lista de estudos em sociolinguística que abordam questões de discurso e gênero (*gender*). A respeito da Antiguidade, vale lembrar a observação de Adams de que a maior parte das evidências que temos sobre características da fala feminina vêm de fontes masculinas, quer sejam enunciações (como as vozes femininas nas comédias) ou descrições (como os comentários de Donato às peças de Terêncio).

[285] E.g. *Phorm*. 1005: ***nam feminarum oratio****, etsi non blanditur, blanda est* (**pois a fala das mulheres**, mesmo se não adular, é aduladora); *Ad.* 289: *'mea tu' blandimentum est, sine quo non progreditur* ***colloquium feminarum*** *et maxime trepidantium* ('minha cara' é adulação, sem a qual **a fala das mulheres** não avança, mas se confunde toda); *Ad*. 291: ***proprium est mulierum, cum loquuntur,*** *aut aliis blandiri [...] aut se commiserari* (**é próprio das mulheres, quando falam,** ou adular os outros [...] ou se comiserar). As expressões destacadas indicam tendências gerais que extrapolariam o contexto cômico.

dois elementos: "ou adular os outros [...] ou se comiserar."[286] O comentador aponta ainda o uso frequente de juras, bem como a tendência à loquacidade e à reclamação como características típicas da fala das mulheres.[287]

Concentremo-nos por ora nas *blanditiae*, a adulação, que seria uma marca da fala feminina. Conforme argumentam Adams e Dutsch, ela seria linguisticamente marcada pelo uso de certos modificadores (*amabo, obsecro*) e formas íntimas de se dirigir a alguém (*mi/mea* precedendo o nome). Com efeito, o uso de tais expressões não se restringe ao contexto erótico,[288] mas é muito importante para ele, visto que as *blanditiae* seriam uma ferramenta importante na fala das prostitutas. Um resultado interessante dessa demarcação linguística das *blanditiae* é que, uma vez que assim as definimos, podemos encontrá-las também na fala masculina, e a isso a análise de Dutsch contribui com um dado muito interessante: alguns homens ocasionalmente lançam mão de *blanditiae* para se dirigir a mulheres, são eles os *senes* e os jovens apaixonados.[289] A ideia por trás disso seria a de que a fala desses homens teria sido contaminada pela fala das mulheres com quem eles estão envolvidos.[290] Conforme Dutsch escreve (2008, p. 79):

> *Blanditia* is thus a language shared by women and the womanizer (*mulierosus*), a kind of code by which a woman can gauge a man's weakness. Primarily a subversive property of the demi-mondaine's speech, *blanditiae* enable a woman to transgress a male's personal boundaries and transform him into a 'smooth-talking man' (*uir blandus*). Her victim then takes on her mode of speaking only with far less success.
>
> *Blanditia* é, portanto, a linguagem que a mulher e o mulherengo (*mulierosus*) têm em comum, um tipo de código pelo qual a mulher pode medir a fraqueza de um homem. Primariamente uma propriedade subversiva do discurso do *demi-monde*, *blanditiae* tornam a mulher capaz de transpassar as barreiras pessoais do homem e transformá-lo em um "homem de fala suave" (*uir blandus*). Sua vítima assume seu modo de falar, porém com muito menos eficácia.

Dutsch identifica com propriedade a correlação entre a *blanditia* na fala das cortesãs e dos homens que se envolvem com elas, e é muito relevante notar o

---

[286] *aut aliis blandiri [...] aut se commiserariAd Adelphoe* 291. Cf. também Adams (1984, p. 47) e Dutsch (2008, p. 23).
[287] Cf. Adams (1984, p. 46-47).
[288] E.g. em *Aul*. 120-177, quando Eunômia tenta convencer o irmão Megadoro de que ele deveria se casar.
[289] Em apenas uma ocasião há o registro de um personagem masculino se dirigindo a outro personagem masculino por meio de *blanditiae*, em *Asin.* 689-712 (DUTSCH, 2008, p. 53). Na cena, Argiripo implora ao escravo Líbano que dê o dinheiro em sua posse a ele, lançando mão das formas linguísticas identificadas como *blanditiae*.
[290] Nesse sentido, é significativo também a representação da fala das cortesãs especificamente como veneno (DUTSCH, 2008, p. 60-69), cuja capacidade de intoxicar e controlar os homens se assemelharia aos efeitos da magia.

comentário que se faz sobre a ineficácia do recurso na fala masculina. Do contrário, possivelmente veríamos situações em que as cortesãs fossem enganadas por eles. A isto eu gostaria de acrescentar, porém, uma outra observação: escapam à análise de Dutsch outros traços que a fala dos amantes, conforme a vimos no capítulo 2, tem com a fala atribuída às mulheres: a loquacidade,[291] a suscetibilidade ao lamento,[292] e ainda, talvez um pouco fora do escopo da fala, a predisposição a preocupações desnecessárias.[293] A partir disso poderíamos supor que, através do convívio constante com mulheres, o sentimento amoroso tornaria os homens afeminados – *tópos* que posteriormente se desenvolve na poesia de Catulo e dos elegíacos.[294]

A comparação aqui feita entre a configuração econômica das relações amorosas na comédia e na *Ars Amatoria* nos mostra que, enquanto na comédia os amantes se entregam sem muitas objeções aos termos impostos pelas cortesãs, na *Ars* (que reflete um sistema identificado por Sharon James na elegia erótica romana como um todo), a missão do amante é a de superar a sujeição do sexo a um acordo financeiro, procurando ter acesso a ele por meio tão somente da fala: a poesia que é oferecida como pagamento, ou as promessas de futuras compensações financeiras.

Nos dois cenários, pudemos observar duas situações diferentes no que compete à sedução. Na comédia, os lamentos amorosos característicos da fala do amante acentuam o grau de desespero destes, que justificará as más decisões que eles tomam a respeito do amor, fazendo-os objeto de pena e de riso ao público. Suas falas incoerentes, lamuriosas e angustiadas são testemunhas do seu estado mental debilitado, que torna plausível a postura submissa com que se engajam nas negociações com as cortesãs ou com os cafetões e alcoviteiras.[295] Além disso, este e outros traços da sua fala podem ser vistos como sintomas de efeminação, resultado das muitas horas passadas na companhia de

---

[291] Cf. Dutsch (2008, p. 39) e Adams (1984, p. 46).
[292] Cf. Dutsch (2008, p. 24) e Adams (1984, p. 47).
[293] Cf. *Mer*. 19 e Dutsch (2008, p. 30).
[294] Como mostra o célebre poema 16 de Catulo, que reage ao estigma e transforma o tema em uma questão literária – Cf. Vasconcellos (2016, p. 54-62). Um conceito-chave neste contexto é o de *mollitia*. Conforme escreve Wyke (1994, p. 119): "The very texture of elegiac verse, its 'softness' or *mollitia*, marks the genre as effeminate. [...] The noun *mollitia* was the most commonly used term to mark male behaviour considered to be 'effeminate' or 'like a woman' and was, therefore, frequently deployed to discredit the behaviour of a male member of the Roman elite." ("A própria textura do verso elegíaco, sua 'suavidade' ou *mollitia*, marca o gênero como afeminado. [...] O substantivo *mollitia* era o termo mais comumente usado para apontar comportamentos masculinos considerados 'afeminados' ou 'como o de mulheres', e era, portanto, frequentemente usado para difamar o comportamento de um homem membro da elite romana"). Cf. também Edwards (1993, p. 63-97).
[295] Note-se que em casos em que os cafetões são enganados e levam prejuízo, quem está por trás dos planos não são os amantes e, sim, os escravos. Cf. e.g. *Pseudolus* e *Persa*.

mulheres. Apesar de eles se engajarem ocasionalmente com *blanditiae*, elemento central na sedução das prostitutas, o resultado é sempre ineficaz, de modo que eles se submetem às leis da transação financeira.

Na *Ars*, por outro lado, o lamento amoroso tem a função de amolecer o coração das mulheres pretendidas, persuadindo-as a tomar decisões que, por sua vez, não as beneficiam, mas, sim, aos amantes. Simulando estarem sofrendo grandemente por causa dos sentimentos amorosos, os amantes que seguem a *Ars* visam a despertar a compaixão das mulheres e alcançar a intimidade física desejada. As *blanditiae* figuram entre as estratégias discursivas sugeridas por Ovídio para contornar o acordo financeiro, mas o poeta insiste ainda em outras táticas, como o recurso a promessas que não se pretende cumprir (*Ars* I, 631-634), para evitar o pagamento. A esquiva do pagamento, com efeito, é um tema prioritário para Ovídio. Longas seções na *Ars* se dedicam a preparar os leitores a se protegerem das armadilhas que as mulheres criam para tirar dinheiro deles.[296]

De tudo isso, o ponto-chave que eu gostaria de destacar é que enquanto na comédia o lamento amoroso dos amantes é tão somente risível, e igualmente risíveis são as tentativas dos amantes de lançarem mão da linguagem sedutora, na *Ars Amatoria* ele se torna parte da sedução, sendo uma das estratégias de manipulação empregadas por Ovídio. Isto não significa, porém, que, como ferramenta, ele será sempre bem-sucedido. Ao contrário, a necessidade expressada pelo poeta de estar sempre pronto a mudar de estratégia (*Ars* I, 755-764) é um indicativo da falibilidade dos conselhos da *Ars*.

Na próxima seção deste capítulo, a atenção se volta à alternativa sombria que a *Ars* oferece quando a persuasão do amante falha, qual seja a violência sexual. Aqui também podemos observar uma semelhança com a comédia: uma vez que no *demi-monde* cômico as tentativas de sedução masculinas são de antemão fadadas ao fracasso, o único meio encontrado pelos homens para ter acesso ao sexo sem o pagamento de um valor acordado é o estupro – que se tornou, então, um lugar-comum nos enredos.

[296] Cf. *Ars* I, 399-436; 443-454; II, 261-280.

4.2. A sedução frustrada e a violência sexual na *Ars Amatoria*

Veni, uidi, uici.

Ao longo da tese, mencionei em algumas ocasiões o tema do estupro nas obras estudadas. O abuso sexual na Antiguidade é um tema que tem atraído bastante atenção da crítica moderna, sobretudo quanto aos aspectos legais do assunto.[297]

O *companion* ao estudo da elegia erótica romana publicado pela editora Blackwell (2012) traz ao final uma seção dedicada exclusivamente a discutir abordagens da elegia em sala de aula. Os quatro textos que compõem a seção, além de serem todos escritos por mulheres,[298] tocam unanimemente neste ponto: como abordar de maneira responsável as cenas de violência sexual na elegia e o endossamento da prática na *Ars Amatoria*, isto é, como incluir o tópico nos programas das disciplinas respeitando ao mesmo tempo possíveis traumas que alunos e alunas correm o risco de reviver?[299]

Isto testemunha o grau de profundidade da inserção deste elemento no gênero elegíaco, o que contrasta com aquilo que vem sido trabalhado nesta tese: se, conforme argumenta James (2013), e vem-se confirmando aqui, o discurso elegíaco é a ferramenta usada pelos poetas para seduzir e receber favores sexuais sem custos, em que momento o abuso ou ameaça físicas se torna uma alternativa viável para se ter acesso à relação física desejada?[300] Por que há momentos em que o consentimento da mulher ao ato sexual é no mínimo duvidoso?[301] Para respondê-las, eu gostaria de examinar agora a

---

[297] Dos estudos consultados, destaco o de Cohen (2012), que trabalha especificamente com o direito sexual de escravos; o de Nguyen (2006), que oferece um panorama das mudanças nas leis romanas desde o período republicano; e o de McGuinn (1991), que trata especificamente da *lex Iulia de adulteriis coercendis*. Cf. também Deacy & Pierce (2002), Edwards (1993, p. 34-62) e Fantham (1991).

[298] Ancona (2012), Boyd (2012), James (2012), Liveley (2012).

[299] As questões levantadas pelos textos mencionados acima, bem como outros dois estudos publicados na área da educação – Hong (2013) e Katz (2009) –, a meu ver, são de fundamental importância para todos os professores de língua e literatura latina cujos programas incluem a elegia, e suas sugestões de abordagens são muito contundentes.

[300] Cf. *Tib*. I, 10, 53-66; *Prop*. II, 5, 21-26; *Am*. I, 7.

[301] E.g. *Prop*. I, 3. Cf. também a discussão de Kennedy (1993, p. 55) sobre *Am*. I, 5 e a referência metafórica (ou não) à luta de Corina por cobrir-se.

justificativa para o uso da força física trazida pela *Ars*, mostrando como ela se conecta ao campo discursivo.

Retomemos agora um trecho da *Ars* lido anteriormente, aqui ampliado para a discussão em pauta. Vejamos então o desenvolvimento dos conselhos de Ovídio (*Ars* I, 659-680):

Et lacrimae prosunt: lacrimis adamanta mouebis:
fac madidas uideat, si potes, illa genas.
Si lacrimae, neque enim ueniunt in tempore semper,
deficient, uncta lumina tange manu.
Quis sapiens blandis non misceat oscula uerbis?
Illa licet non det, non data sume tamen.
Pugnabit primo fortassis, et 'improbe' dicet;
pugnando uinci se tamen illa uolet.
Tantum, ne noceant teneris male rapta labellis,
neue queri possit dura fuisse, caue.
Oscula qui sumpsit, si non et cetera sumit,
haec quoque, quae data sunt, perdere dignus erit.
Quantum defuerat pleno post oscula uoto?
Ei mihi, rusticitas, non pudor ille fuit.
Vim licet apelles: grata est uis ista puellis;
quod iuuat, inuitae dedisse uolunt.
Quaecumque est Veneris subita uiolata rapina,
gaudet, et improbitas muneris instar habet.
At quae, cum posset cogi, non tacta recessit,
ut simulet uultu gaudia, tristis erit.
Vim passa est Phoebe, uis est allata sorori,
et gratus raptae raptor uterque fuit.

São úteis lágrimas, com elas moves o aço.
Expõe-lhe as faces úmidas (se o podes).
Se lágrimas faltarem, pois não vêm a tempo
sempre, unta os teus olhos com a mão.
Quem, sendo esperto, beijos não mescla às blandícias?
Ela não dando, toma-os mesmo assim.
Talvez no início lute e chame-te de ímprobo,
lutando ela deseja ser vencida.
Mas não maculem teus maus furtos tenros lábios,
cuida pra que ela não os chame ásperos.
Quem furta beijos sem furtar as outras coisas
merece até perder o que foi dado.
Após beijá-la, falta o que pro gozo pleno?
Ai! Mas foi por rudeza (e não pudor).
Podes forçá-la, elas gostam dessa força:
querem ter dado a contragosto, amiúde.
A que foi violada pelo abrupto rapto de
Vênus se alegra, e o mal se torna prêmio.
Mas quem, podendo ser coagida, sai incólume,
mesmo fingindo alívio será triste.
Febe foi submetida à força (como a irmã),
se afeiçoaram ambas dos raptores.

Vimos anteriormente que o uso de lágrimas (reais ou fabricadas) é apresentado como um meio para compadecer a jovem desejada, fazendo com que ela baixe suas guardas às aproximações do amante, que se mostra como alguém vulnerável. No verso

663, lê-se que às lágrimas somam-se também blandícias (*blandis...uerbis*, *Ars* I, 663), embora estas não tivessem sido mencionadas, e a elas, por sua vez, Ovídio recomenda que se acrescentem beijos, que, enfim levam a "outras coisas" (*cetera*, *Ars* I, 669).

Dois dados aqui merecem atenção: primeiro, que o poeta deliberadamente recomenda que se ignorem os sinais da falta de consentimento feminina (*Ars* I, 664-666), afirmando que a rejeição feminina é apenas parte do jogo e representa o contrário do que sugere. É notório, porém, que tal rejeição seja expressada na forma de um confronto físico (*pugnando*, *Ars* I, 666), o que sugere que a reação seja mais forte do que simplesmente um "não". Em segundo lugar, destaca-se a forma como Ovídio constrói o aconselhamento, estabelecendo um *status quo* a que o leitor se sente compelido a se conformar. Não há um comando direto, mas apenas a sugestão de que a prática comum é, primeiro, tomar os beijos mesmo se forem à força (a recomendação nos versos de 667 e 668 de tomar cuidado para não machucar a menina no processo é uma advertência inútil se comparada ao que se segue) e, depois, tomar tudo o que for e o que não for oferecido. É especialmente interessante o comentário de que quem chegou a esse ponto seria estúpido de não "terminar o trabalho" (*Ars* I, 669-670). Ovídio sugere que não seria o pudor o responsável por impedir a satisfação do desejo que se desponta, e sim a *rusticitas* – termo associado, na *Ars*, com a inexperiência no campo amoroso.[302]

A jovem da lição, no entanto, parece seguir resistindo aos avanços do amante na situação hipotética, visto que os conselhos seguintes dizem respeito à aplicação da força na dominação da jovem. *Vis*, palavra empregada pelo poeta, mais do que "força" tem o sentido de "violência física",[303] mas aqui seu uso é justificado, pois ele seria desejável para as mulheres. Em seu comentário à passagem, Hollis (1977, p. 137) nota a ênfase que se dá no sentimento feminino *após* o ato, refletido no uso do infinitivo perfeito no verso 674: *inuitae* ***dedisse*** *uolunt* (literalmente, "querem **ter dado** a contragosto"). De fato, se identificamos no uso desse perfeito, para além de uma ênfase no aspecto perfeito ("querem mesmo dar", "querem dar completamente"), também uma referência à temporalidade, os versos seguintes confirmam que o prazer para as mulheres estaria em um olhar retrospectivo do incidente, como se observa pelos verbos empregados no perfeito (***est*** *Veneris subita* ***uiolata***, *Ars* I, 675; *non tacta* ***recessit***, *Ars* I, 677).

---

[302] Cf. *Ars* II, 369-370. Defendendo Helena, Ovídio diz que, enquanto Menelau se ausentava, veio a ela Páris, um "hóspede não rústico" (*non rusticus hospes*, *Ars* II, 370).
[303] Cf. *OLD*, sentido 1a e 2a.

Recapitulando, ao longo de todo o cenário hipotético registram-se em várias ocasiões sinais de rejeição da mulher: a luta inicial tentando evitar os beijos (*Ars* I, 665-666), as agressões verbais ao amante (*idem*), a resistência continuada durante o ato sexual (*inuitae*, *Ars* I, 674) e, enfim, a felicidade (*gaudia*, *Ars* I, 678) estampada no rosto da moça quando ela é capaz escapar ao ataque do amante. Todos estes sinais são desqualificados pelo poeta: no verso 665, *primo* ("de início") e *fortassis* (talvez) minimizam a reação inicial da moça; mesmo a contragosto (*inuitae*), o verso 674 afirma que ela *querem* (*uolunt*) de fato o ato sexual; finalmente, as expressões de felicidade são consideradas apenas fingimento (*simulet uultu*, *Ars* I, 678).

Na forma que Ovídio dá à cena, o estupro figura como apenas uma consequência natural do desenrolar da situação no grande esquema da sedução que se engendra desde passagens que analisei anteriormente. Atente-se à sequência dos versos: primeiro vem a simulação do sofrimento amoroso, em conjunto com os elogios à beleza da mulher (*Ars* I, 607-630); em seguida vêm as falsas promessas de retribuição financeira, anuladas pelo próprio Júpiter em favor dos amantes (*Ars* I, 631-640). Logo depois, após uma breve digressão sobre como não seria injusto enganar as mulheres (*Ars*, I, 641-658), vêm as lágrimas – verdadeiras ou não – com blandícias (*Ars* I, 659-662), os beijos – forçados ou não – (*Ars* I, 663-666), e, enfim, o estupro. Quase todo o processo descrito por Ovídio é dúbio, incerto e marcado por zonas cinzentas, porém, se observarmos o vocabulário empregado na conclusão da cena, fica absolutamente claro que se trata de violência sexual.

Como já observaram outros estudiosos, a língua latina não possui um termo exato para definir "estupro" como nós definimos: ato sexual não consentido.[304] Das muitas palavras e expressões usadas no sentido de estupro, algumas das mais comuns se encontram no contexto: *uis*, *rapina*, *raptor*.[305] No imaginário masculino retratado por Ovídio, porém, o ato de violência seria apenas o ápice do jogo da sedução em que ambos, homem e mulher, se envolvem, e uma espécie de "violação consentida".[306] Os

[304] *Stuprum*, em latim, denota qualquer tipo de ato sexual ilícito, independente de consentimento (*OLD*, 2a). Cf. Fantham (1991), Nguyen (2006), Marturano (2017) para o conjunto de palavras que são empregadas para denotar abuso sexual.
[305] Cf. Adams (1990, p. 175; 199), respectivamente, para o emprego do verbo *rapio* e da expressão *facio/affero uim* com o sentido de estupro.
[306] A expressão que emprego figura em *Ars* I, 33: *nos Venerem tutam* ***concessaque furta*** *canemus* ("Canto Vênus segura e **furtos consentidos**").

sinais que foram apontados na reação feminina, por outro lado, contam uma versão diferente dos fatos: as estratégias do poeta falharam, e o que restou foi o uso da força.

Da perspectiva discursiva, portanto, o estupro marca na *Ars Amatoria* o fim da comunicação entre amante e amada. Até o recurso às lágrimas ainda se registra de algum modo o uso da fala (*blandis... uerbis*, *Ars* I, 663), mas dali em diante a fala já não cumpre nenhum papel na concretização dos desejos do amante. Ademais, as tentativas da mulher em comunicar a rejeição são dispensadas, como se observa no verso 665. Assim, o silêncio masculino e a interrupção do diálogo representam enfim sua vitória sobre a moça.

4.3. *Peccatum primum, at humanum tamen*: violência sexual na comédia

O cenário que se vê na comédia é divergente desse em alguns pontos. Reporto-me agora ao estudo de Vincent Rosivach (1998) sobre o tema. Embora, como aponto a seguir, eu não concorde com todas as suas análises, as considerações mais gerais sobre violência sexual na comédia são importantes para o que pretendo argumentar a seguir.

A excelente esquematização de Rosivach (1998, p. 13-50) do motivo do estupro na comédia revela a forte associação entre a violência e o casamento no gênero dramático em questão, tornando-se um do elementos usados pelo autor para categorizar as peças.[307] Seguindo a divisão de Rosivach, em *Aulularia* e *Adelphoe* a violência sexual praticada pelos jovens leva ao casamento do estuprador com sua vítima;[308] em *Cistellaria*, *Phormio* e *Truculentus* a revelação de um estupro que ocorrera no passado leva à descoberta de que as moças por quem os rapazes estão apaixonados são, na verdade, cidadãs e, portanto, elegíveis para o casamento; e em *Hecyra* a violência sexual sofrida pela jovem põe em risco temporariamente o seu casamento até que se descobre que o seu marido era quem, sem o saber, a estuprara anteriormente.

Diferentemente das relações amorosas com as cortesãs, que são temporárias, as relações resultantes do estupro de jovens na comédia culminam de alguma forma em um casamento. Segundo a análise de Rosivach (1998, p. 13-35), isso pode ser associado à

---

[307] A proposta de Rosivach em sua obra é coletar exemplos para análise tanto na comédia nova grega quanto na comédia nova romana, no entanto, para os fins deste estudo, abordarei apenas as comédias latinas, visto que são as que mais interessam à pesquisa. As peças de Menandro em que Rosivach identifica a presença do estupro são: *Samia*, *Plokion*, *Georgos*, *Heros*, *Phasma* e *Epitrepontes*.

[308] O caso de *Eunuchus*, de Terêncio, também pertence a essa categoria, porém é analisado à parte pelo autor (ROSIVACH, 1998, p. 46-50).

posição social das vítimas: elas são todas mulheres, jovens e vulneráveis, porém filhas de cidadãos.

Ainda segundo o estudioso, a vulnerabilidade de tais mulheres geralmente decorre ou das condições financeiras precárias de sua família (como em *Aulularia*, por exemplo);[309] ou, ainda, do caso da sua cidadania ainda não ser conhecida (como em *Eunuchus*) e ela ser tida, portanto, como uma escrava. Este segundo caso é importante, pois é justamente a revelação do direito à cidadania da jovem violentada que a torna legítima para o casamento. É curioso observar porém que, em primeiro lugar, não há registro de casos em que cortesãs são estupradas, e, em segundo, não há registros de casos em que as cortesãs são reveladas cidadãs.

A respeito das condições que tornariam uma mulher apta ao casamento, é preciso ter em mente duas coisas: em primeiro lugar, que o objeto de análise são obras de ficção cuja função é entreter, não documentar costumes com fidelidade histórica; em segundo, que as peças produzidas eram baseadas em peças gregas e ambientadas na Grécia, de modo que tentativas de se ler este material à luz do que historiadores do direito romano têm apontado sobre as leis do matrimônio incorrerão certamente em inconsistências, se nos detivermos em minúcias. No entanto, algumas considerações gerais sobre alguns aspectos mais amplos das práticas matrimoniais em Atenas e em Roma podem ser úteis para entendermos algumas lógicas por trás do que se representa no palco;[310] mas para isso é importante notar que as fontes que temos sobre aspectos legais do casamento romano não necessariamente podem se aplicar sem ressalvas à época de Plauto ou Terêncio. O estudo de Judith Grubbs (2002), por exemplo, trata principalmente dos códigos legais a partir do período augustano.[311] Portanto, o quadro que se segue visa, antes que apontar para a realidade histórica do casamento em Roma, oferecer um panorama em que o texto da comédia e da elegia erótica romana possam, em maior ou menor medida, fazer sentido.

---

[309] Dentro do drama, menciona-se que o estupro na *Aulularia* ocorre porque o rapaz estava bêbado em um festival. Mas, ao mencionar a vulnerabilidade da jovem, Rosinvach não se refere a condições de tempo e espaço em que se dá a violência sexual em si, mas das pré-condicões necessárias, no contexto da comédia nova grega e romana, para a representação de tal violência sexual: a filha de Euclião era vulnerável por causa das condições econômicas da família.

[310] Glazebrook e Olson (2014) oferecem um excelente ponto de partida aos interessados nos aspectos legais do casamento na Grécia e em Roma. Ver também Patterson (1991), Treggiari (1991) e Grubbs (2002), para o aprofundamento no tema.

[311] Grubbs lança mão sobretudo das *Digesta* de Justiniano em suas análises, porém não exclusivamente. Para maiores esclarecimentos sobre as fontes da estudiosa, cf. Grubbs (2002, p. 1-6).

Em termos gerais, em Roma como em Atenas, o casamento teria sido uma instituição que visaria à procriação e à formação de alianças entre famílias (GLAZERBROOK & OLSON, 2014, p. 74; GRUBBS, 2002, p. 81). Embora a legitimação dos casamentos não dependesse de oficializações estatais ou religiosas, existiriam de fato restrições legais que limitavam aos filhos legítimos de cidadãos aqueles que teriam o direito a se casarem. Os casamentos, em sua maior parte, eram supostamente arranjados, mas pode ser que o casal envolvido tivesse algum poder de escolha (ou ao menos de veto) na decisão.[312] Em Roma, o consentimento de ambas as partes ao casamento seria uma condição estabelecida pela lei (*Regulae Ulpiani* 5.2).[313] Glazerbrook e Olsen (2014, p. 79) observam, porém, que o consentimento da noiva não significava que se consultasse a ela no processo, mas que significava tão somente a ausência de protestos contra a decisão do pai (protestos que seguissem a critérios específicos, como falhas de caráter do noivo pretendido).

No contexto romano, especificamente, um dado trazido por Glazerbrook e Olsen (2014, p. 81) é de grande relevo para o presente estudo. As elites valorizavam como princípio guia da escolha dos parceiros a *digna condicio* (condição apropriada): ambas as partes deveriam ter o mesmo grau de prestígio social, do contrário, um arranjo desigual seria uma desgraça para a parte socialmente mais elevada do casal. Tendo isso em mente, com a posição social das vítimas relatada acima, é possível contrastar a dos estupradores, que, por sua vez, são igualmente jovens (não há estupros perpetrados por *senes* na comédia nova) porém ricos e desde o início da peça filhos reconhecidos de cidadãos (ROSIVACH, 1998, p. 5). Neste cenário, o casamento que é resultado de um estupro é visto como um final feliz. A vítima, se pobre, ascende socialmente ao se casar com um membro da elite; se escrava, é restituída à família a que pertence e dada em casamento a um jovem membro da elite. O estupro, então, passa a ser apenas um incidente inconveniente pelo qual o jovem se desculpa. Em um dos casos comentados por Rosivach (1998, p. 17), o estupro, aos olhos de outros personagens, é visto como um lucro para a sua vítima, uma vez que proporciona a ela a chance de, mesmo sendo pobre, se casar com um rapaz rico.[314]

---

[312] Este parece ter sido mais o caso em Roma do que em Atenas, onde o casamento seria mais tido como um acordo entre homens (GLAZERBROOK; OLSEN, 2014, p. 74).

[313] Cf. Grubbs (2002, p. 82).

[314] Cf. *Ad.* 295-297. No contexto da peça terenciana, Sostrata, mãe da jovem estuprada (Pânfila, que sequer aparece no palco durante a peça), conversa com Cântara, uma velha escrava da casa, sobre o estupro da filha. Na conversa, a escrava afirma que o estuprador não poderia ter sido uma pessoa melhor,

Quanto aos jovens responsáveis pelos abusos, Rosivach destaca que os assédios cometidos por eles não são penalizados. Os rapazes não são punidos, ou sequer ameaçados de sofrer quaisquer consequências negativas pelas suas ações.[315] Eles são, ao contrário, apresentados como figuras simpáticas, sob uma ótica positiva, visto que estão dispostos a fazer o que a sociedade espera que eles façam e se casarem com as moças violentadas.

Os abusos perpretados não mancham o caráter desses jovens, pois no mais das vezes eles dizem ter perdido o controle sobre suas ações. Com efeito, a mesma suposta perda da autonomia está por trás de muitos outros lugares-comuns ligados aos sentimentos amorosos, inclusive na elegia: na *seruitio amoris* e na *militia amoris*, o amante se mostra submetido ao poder de terceiros, quer pela escravidão (*seruitio*) ou pela hierarquia militar; nas representações do amor como loucura ou como doença, o estado apaixonado compromete a capacidade do amante em agir de maneira apropriada. Em todos os casos, o fator em comum é que as ações e decisões dos amantes são tomadas aquém dele, e por esse motivo não se considera que elas sejam de sua responsabilidade.

Dentre os agentes causadores do declínio das faculdades mentais dos jovens que cometem estupros, o vinho desempenha um papel proeminente: quase todos eles dizem estar inebriados (por vinho e por amor).[316] Neste ponto, discordo de Rosivach, quando este afirma que às vezes o estado embriagado do jovem na hora do estupro é "apenas um detalhe acidental de uma narrativa e poderia ser omitido com facilidade" (1998, p. 39). A embriaguez é, ao contrário, o único traço constante em todos os exemplos de estupros na comédia latina.

Em *Aulularia*, Licônides estupra a filha de um fazendeiro pobre, Euclião, durante os festivais de Ceres. As razões que Licônides dá para seu estupro são o vinho (*uinolentum*, 689; *uini uitio*, 745; *per uinum*, 795), o amor (*amoris*, 745) e o impulso da juventude (*impulsu adulescentiae*, 795). Em *Adelphoe*, quem justifica e escusa as ações

---

pois ele seria um jovem de status, riqueza e caráter admiráveis. Rosivach (1998, p. 17) destaca que a mãe, aqui, concorda com a escrava.

[315] À exceção de *Truculentus*. O pai da vítima não aceita os pedidos de desculpa de Diniarco, o estuprador, e leva o jovem ao tribunal. Lá, mais tarde, apesar de concordar em dar a filha em casamento a ele, o pai reduz o dote da filha como punição. O caso de Demifonte em *Cistellaria* também se distancia dos demais, pois ele foge da cidade para evitar as consequências do seu ataque (*Cist*. 157-163).

[316] Como mostra Rosivach (1998, p. 43), o vinho é usado como justificativa para a falta temporária de autocontrole desde a tragédia euripideana, quando Héracles usa o mesmo motivo para escusar seu estupro de Auge (*Auge*, frag. 265 N). Na comédia, cf. *Aul*. 745, *Cist*. 159, *Hec*. 822-824, *Ad*. 470.

de Ésquino, que estupra a filha de uma viúva pobre (Sostrata), é na verdade o representante legal da própria moça estuprada, Hegião, que diz: "a noite, o amor, o vinho e a juventude o persuadiram, / errar é humano" (*persuasit nox amor uinum adulescentia: / humanum est, Ad.* 470-71) como se os fatores apontados (o amor, a juventude e a embriaguez, representada pelo vinho) fossem responsáveis pela ação do rapaz e o eximissem da responsabilidade sobre os seus atos. Além disso, o comentário de que "é humano" (*humanum est*, *Ad*. 471) busca normalizar a situação ressaltando o quão comum seria tal conduta. Em *Cistellaria* (*Cist*. 156-159) vemos, semelhantemente, que o estupro perpretado pelo velho Demifonte, quando este era jovem, ocorrera durante os festivais a Dioniso enquanto ele se encontrava bêbado (*uinolentus*, *Cist.* 159); a mesma palavra, *uinolentus*, é usada também para descrever o estado de Cremes ao ter violentado uma jovem lésbia em *Phormio* (v. 1017). Em *Hecyra*, o jovem Pânfilo é descrito como estando "sob o efeito do vinho" (*uini plenum*, *Hec.* 823) na noite em que estuprara Filumena. Por último, em *Truculentus*, quando o jovem Diniarco vai se desculpar ao pai da vítima pelo crime que cometera (*Truc*. 826-8), novamente encontramos o vinho como motivador da ação (*uini uitio*, 828).

Como se pode ver, às vezes há menções à hora do incidente (à noite), às vezes há menções a festivais, mas, inequivocamente, em todas as ocasiões os jovens estão (ou ao menos dizem estar) bêbados. Essa parece ser uma condição *sine qua non* dos casos de violência sexual na comédia, uma vez que com ela se resolvem duas questões importantes para conservar a boa aparência dos autores do crime: em primeiro lugar, como venho afirmando, justifica-se a falta de autocontrole causada por um agente externo, o vinho; em segundo, evidencia-se o caráter convenientemente temporário e episódico do estado mental provocado pela embriaguez, o que implica sempre um retorno às condições naturais (e admiráveis) do estuprador. Outrora bêbado e fora de si, o rapaz pode sempre voltar à sobriedade, reconhecer o seu erro e não manchar sua reputação.

Antes de passarmos à conclusão, há um caso de estupro nas comédias que precisa ser comentado especificamente devido ao modo como se diferencia das tendências gerais que vêm sendo apontadas. Em todas as demais ocorrências de violência sexual nas comédias, conforme vimos, os relatos em torno da transgressão a constróem como um ato espontâneo, impensado e resultante de um estado mental comprometido pela inebriação e pelo desejo erótico (amor). Além disso, no mais das

vezes os estupros ocorrem antes do início da peça, e o que se encena são na verdade as consequências dele.

Esse não é o caso de *Eunuchus*. Não apenas o estupro se dá no correr da ação da peça, como ainda é planejado e executado. Sem entrarmos demais nas questões do enredo, o que ocorre no episódio em questão (*Eun*. 292-390) é que o rapaz Quérea, tendo visto uma jovem concubina no porto e se apaixonado por ela, segue-a pela rua mas perde-a de vista quando um conhecido o interpela e começa uma conversa casual. Entrando em cena, ele encontra com o escravo da família, Parmenão, expõe os seus sentimentos e descreve a moça que perseguira, e a partir da descrição Parmenão é capaz de identificá-la como a jovem enviada pelo soldado Trasão como presente à cortesã Thaís, em cuja casa ela está então sendo mantida. Parmenão diz ainda que o soldado é o rival do irmão de Quérea, o jovem Fédria, na competição pela atenção de Thaís, e que, para tentar superar o presente enviado pelo militar (a garota), Fédria tinha comprado um eunuco para a cortesã. Ao ficar sabendo disso, Quérea se queixa invejando a sorte que tal eunuco teria, a seu ver (*Eun*. 365-368):

> *CHAE: O fortunatum istum eunuchum quiquidem in hanc detur domum!*
> *PAR: Quid ita? CHAE: Rogitas? Summa forma semper conseruam domi*
> *uidebit, conloquetur, aderit una in unis aedibus,*
> *cibum nonnumquam capiet cum ea, interdum propter dormiet.*
>
> QUÉ: Ai que sorte a deste eunuco que é dado a esta casa!
> PAR: Por quê? QUÉ: Ainda perguntas? A suma beleza da colega escrava da casa
> verá, falará com ela, viverá com ela na mesma casa,
> não poucas vezes comerá com ela, e às vezes até dormirá junto a ela.

Em vista à reação do jovem, Parmenão sugere: "por que você não se torna o sortudo agora?" (*quid si nunc tute fortunatus fias?*, *Eun*. 369). E quando o jovem não compreende ao certo a sugestão do escravo, este lhe explica (*Eun*. 372-375):

> *PAR: Tu illis fruare commodis quibus tu illum dicebas modo:*
> *cibum una capias, adsis, tangas, ludas, propter dormias,*
> *quandoquidem illarum neque te quisquam nouit neque scit qui sies.*
> *Praeterea forma et aetas ipsast facile ut pro eunucho probes.*
>
> PAR: Tu podes desfrutar desses bens de que acabas de falar:
> comer com ela, estar com ela, tocá-la, brincar com ela e dormir com ela,
> já que nenhuma das criadas te conhece ou sabe quem és.
> Além disso, tens beleza e a idade boa para se passar por um eunuco.

É importante notar que, apesar de dizer que desse modo Quérea poderia desfrutar "dos mesmos benefícios" (*illis... commodis*, *Eun*. 372) descritos por ele, a lista fornecida pelo escravo muda. Ele não menciona ver e conversar com a jovem, como

Quérea faz (*Eun*. 367), mas acrescenta à lista "tocá-la" e "brincar com ela" (*tangas, ludas*, *Eun*. 373). Não somente as mudanças da lista, mas também a ordem em que as ações aparecem são sugestivas. Adams (1990, p. 162), em breve comentário à passagem, nota a gradação na intimidade das ações, com uma tensão no verbo *ludere*, que, apesar de ter conotação sexual a depender do contexto, no trecho em questão o estudioso considera apenas sugestivo e não definitivamente sexual.[317]

Quando Quérea responde entusiasmadamente ao possível plano, Parmenão tenta voltar atrás dizendo que estaria apenas brincando (*iocabar equidem*, *Eun*. 378), mas Quérea neste ponto está determinado a conseguir acesso à jovem a qualquer custo. Em seu comentário à passagem, Donato aponta uma inconsistência do enredo: na cena inicial da peça (*Eun*. 107-152), Thaís revela a Fédria e a Parmenão que a jovem dada a ela de presente pelo soldado é na verdade sua meia-irmã que fora sequestrada quando criança e crescera longe da família. Thaís pretenderia devolvê-la à família e ser por isso recompensada. Por isso, durante a conversa com Quérea, Parmenão deveria saber pelo menos da possibilidade de ela ser uma cidadã, mas concorda mesmo assim em ajudar o rapaz (e ainda por cima é quem elabora o plano).[318] Se observarmos, no entanto, a relutância do escravo em ajudar Quérea, poderíamos pensar que ele tem, sim, plena noção do que pode decorrer da execução do plano e já antecipa que problemas virão pela frente. Ademais, Thaís pedira a ele e a Fédria para manter o caso em segredo, e mesmo que então Parmenão tenha se comparado a um jarro cheio de rachaduras,[319] ele poderia estar mantendo sua palavra e guardando o segredo aqui.

A discussão entre os dois se estende por alguns versos e quando enfim Parmenão faz a última tentativa de dissuadir o rapaz de prosseguir com o plano, dizendo "estamos cometendo um crime!" (*flagitium facimus!*, *Eun*. 382), Quérea responde (*Eun*: 382-387):

> *CHAE: An id flagitumst si in domum meretriciam*
> *deducar et illis crucibus, quae nos nostramque adulescentiam*
> *habent despicatam et quae nos semper omnibus cruciant modis,*

[317] Cf. também Pichon (1966, p. 192) sobre o uso de *ludere* com sentido sexual na elegia. Em Ovídio, tal uso se vê em *Her*. XVI, 153 e *Ars* II, 389; III, 62.

[318] Konstan (1986, p. 379) menciona a interpretação de Büchner (1974, p. 235-241; 247), que levanta a possibilidade de que, na peça de Menandro que serviu de modelo para Terêncio, o escravo não estaria presente na cena inicial. Assim, ignorando a possível origem da menina, ele poderia ser cúmplice no estupro sem maiores complicações.

[319] "As coisas verdadeiras que escuto, guardo para mim excelentemente; / mas se for falso, enganoso ou fingido, tudo é exposto logo em seguida: / sou cheio de rachaduras e por elas vazo tudo" (*quae uera audiui taceo et contineo optume; / sin falsum aut uanum aut fictumst, continuo palamst: / plenus rimarum sum, hac atque illac perfluo*, *Eun*. 102-105.)

nunc referam gratiam atque eas itidem fallam ut ab eis fallimur? 385
An potius haec patri aequomst fieri ut a me ludatur dolis?
Quod qui rescierint culpent; illud merito factum omnes putent.

QUÉ: Acaso é mesmo um crime eu ser levado à casa
da meretriz e, àquelas torturadoras que têm nos desprezado
e à nossa mocidade, e nos têm torturado de toda forma,
retribuir-lhes o favor, enganando-as como elas nos enganam? 385
Acaso é melhor, então, enganar dolosamente meu pai?
Quem souber disso que me condene; mas todos pensem que o feito é merecido.

Em muitas outras comédias que chegaram até nós os personagens expõem, como se faz aqui, as injustiças e a exploração que as cortesãs impõem aos amantes, mas Quérea vai além da reclamação e se mostra disposto a dar o troco e fraudar Thaís também. A afronta, porém, tem contornos econômicos no contexto. A atividade criminosa apontada por Parmenão, na visão de Quérea, consiste em um atentado contra a propriedade de Thaís, como mostra a comparação que o rapaz faz com o engano comumente perpetrado contra os pais nas comédias (*Eun*. 386). Talvez seja possível questionar até mesmo se o crime contra a propriedade de Thaís, no entendimento do rapaz, seria a violação da jovem dada a ela de presente, ou o simples fato de Quérea se passar pelo eunuco, privando-a, assim, do presente de seu irmão.

Apesar dos protestos de Parmenão, Quérea está decidido a executar o plano, e se mostra inclusive preparado para enfrentar as consequências que vierem depois. Ele é, assim, levado à casa de Thaís usando as roupas do eunuco, e os eventos se desenrolam da maneira por ele esperada. Mais tarde (*Eun*. 548ss), ainda vestindo as roupas de eunuco, o rapaz entra no palco vindo da casa de Thaís felicíssimo com o resultado de sua empresa. Ele esbarra em um amigo, Antifonte, e relata a ele detalhadamente o que ocorrera dentro da casa e como (*Eun*. 562-606). Rosivach (1998, p. 46-50) observa que no relato do rapaz, ele não dá quaisquer sinais de remorso ou da menor hesitação ao perpetrar o estupro. Ele se mostra, ao contrário, muito satisfeito com suas ações e passa imediatamente, ao fim do relato, a conversar sobre os planos dele para um banquete que estaria prestes a começar (*Eun*. 607-614).

Tampouco mais tarde, quando os feitos de Quérea são descobertos, e Thaís vem confrontá-lo, o rapaz demonstra remorso. Assim que Thaís lhe inquere "o que fizeste?!" (*quid feceras?*, *Eun*. 856), a resposta que ele lhe dá é "nada de mais" (*paullum quiddam*, *Eun*. 856), ao que uma das escravas[320] de Thaís reage com veemente repúdio: "como

[320] A escrava Pítia é quem achara a jovem violentada chorando em desespero. Seu relato dos vestígios que encontrara da violência de Quérea – o choro desesperado da moça, a túnica dilacerada e os cabelos

assim nada de mais, seu sem vergonha? / Acaso te parece pouca coisa violar uma jovem cidadã?" (*eho, 'paullum,' impudens? / An paullum hoc esse tibi uidetur, uirginem / uitiare ciuem?*, *Eun*. 856-858). A reação de Quérea não muda muito, e ele responde "eu pensei que ela era uma escrava" (*conseruam esse credidi*, *Eun*. 858). Em toda a sequência, ele se apresenta muito bem disposto a negociar com Thaís e é na verdade quem sugere o casamento com a jovem (*Eun*. 888).

O último trecho que eu gostaria de trazer finalmente consiste na celebração de Quérea ao final da peça. Uma vez que a jovem violentada foi reconhecida e restituída à família, seu casamento com Quérea acertado, e o caso de Fédria com Thaís assegurado, o rapaz faz um breve discurso sobre o quão inesperadamente maravilhoso seu dia acabou sendo (*Eun*. 1044-1049):

> *CHAE: Quid commemorem primum aut laudem maxume?*
> *Illumne qui me dedit consilium ut facerem, an me qui id ausu sim*
> *incipere, an fortunam collaudem quae gubernatrix fuit,*
> *quae tot res tantas tam opportune in unum conclusit diem,*
> *an mei patris festiuitatem et facilitatem? O Iuppiter,*
> *serua, obsecro, haec bona nobis.*
>
> QUÉ: O que rememorarei primeiro ou quem louvarei ao máximo?
> Aquele que me deu o plano para executar? Eu próprio, que ousei
> pô-lo em prática? Ou louvarei então a Fortuna que foi a dirigente,
> que tantas coisas tão oportunamente em um único dia encerrou?
> Ou a generosidade e a temperança de meu pai? Ó Júpiter,
> eu peço que conserves para nós estes bens.

É difícil conciliar essa visão de que todas as coisas fruíram bem com a postura humilde com que outros jovens da comédia se aproximam dos representantes legais das mulheres vítimas de sua violência.[321] São Thaís e Pítia que vêm confrontá-lo, ele próprio não se mostra arrependido do que fez de forma alguma, mas, ao contrário, como vimos, comemora os acontecimentos efusivamente. É verdade que na conversa com Thaís ele admite que errou, mas, conforme argumentei, para ele seu erro consiste primeiramente em defraudar a propriedade de Thaís e depois em ter estuprado por engano uma cidadã. O estupro em si não seria "nada de mais" (*Eun*. 856) se não fosse o fato de a jovem ser a filha perdida de um cidadão.

Quanto ao estupro, em si, consistiu em uma ação premeditada e planejada, não em um ato impulsivo como nos demais casos. Testemunha disso é o último trecho que

---

arrancados (*Eun*. 645-646) – contrastam grandemente com a leveza com que o rapaz conta ao amigo o que se passara (cf. *Eun*. 562-606 e 643-667). Notoriamente, a narração de Quérea vai até o momento em que ele toma a jovem; o de Pítia começa a partir daí.

[321] Por exemplo, Licônides em *Aulularia* (738-739) e Ésquino em *Adelphoe* (681-683).

se lê acima. Ao se perguntar sobre quem deveria receber o máximo louvor pela forma com que o dia se desenrolou, Quérea menciona primeiro "aquele que bolou o plano" (*Illum... qui... dedit consilium*, *Eun*. 1045) ou ele próprio que "ousou pô-lo em prática" (*qui id ausu sim incipere*, *Eun*. 1045-6).

Outro indício do caráter deliberado da ação é que Quérea em nenhum momento afirma claramente que se encontrava fora do controle de suas ações. Ele diz a Thaís que aquilo que fez não o fez para gerar intrigas mas, sim, por amor: "Mas saiba disso: não foi intriga / a razão de eu ter feito o que fiz, mas, sim, o amor" (*unum hoc scito: contumeliae / me non fecisse causa sed amoris*, *Eun*. 877-878). Com base no que vimos nos capítulos anteriores, a referência ao amor aqui por si só poderia sugerir o descontrole do rapaz; porém comparemos essa justificativa com a que encontramos em *Adelphoe* e *Aulularia*.

Em ambos os casos, os estupros cometidos pelos rapazes são escusados com a desculpa de que amor e vinho foram os responsáveis pelo comportamento alterado, mas no primeiro, Hegião diz sobre o estupro de Ésquino: "a noite o **persuadiu**, e o amor, o vinho, a juventude" (***persuasit*** *nox, amor, uinum, adulescentia*, *Ad.* 470); em *Aulularia*, por sua vez, quando Licônides vem confessar seu crime ao pai da jovem estuprada ele diz, como Quérea, que fez o que fez "por culpa do vinho e do amor" (*uini uitio atque amoris feci*, *Aul*. 745), mas depois de acrescentar que "um deus foi meu **instigador**, ele me **incitou** a ela" (*Deus* ***impulsor*** *mihi fuit, is me ad illam* ***inlexit***, *Aul*. 737). É válido notar que nestes dois cenários outros agentes responsáveis pelo delito, independente da veracidade da reivindicação, são claramente demarcados pelos verbos destacados, indicando que os estupradores agiram sob a influência deles. Quérea, por outro lado, se limita a dizer "eu o fiz por causa do amor", e assume a responsabilidade sobre a ação. Talvez por isso Casper Kraemer, em seu artigo intitulado "In defence of Chaerea in *The Eunuch* of Terence" (1928), que desafia o bom senso, avalie positivamente a atitude do rapaz, como se lê no trecho abaixo (KRAEMER, 1928, p. 667):

> Chaerea, then, if my interpretation is correct, is a young likable boy, with an impetuous, passionate, rather self-centered disposition. Impulses which he has the ability to translate into action, and which he has no desire to control, involve him in a misdeed for which, with the same impulsiveness, he is eager to make generous amends. He has at once a sharp tongue, ready wit, keen intelligence, and a natural sense of his own dignity and, when it is rightly presented to him (as in the case of Thais), of the dignity of others. There are thousands of boys like him, and once more Terence was writing "with his eye on the subject".
>
> Quérea, então, se minha interpretação estiver correta, é um garoto admirável, com um temperamento impetuoso, intenso, e um tanto egoísta. Impulsos que

> ele tem a capacidade de traduzir em ações, e os quais ele não tem nenhum desejo de controlar, envolvem-no em um delito que ele está ávido para compensar com generosidade. Ele tem ao mesmo tempo uma língua afiada, argúcia, uma inteligência afiada e uma noção natural da própria dignidade e, quando apresentada a ele de modo claro (como é o caso de Thaís), da dignidade dos outros. Existem milhares de garotos como ele, e mais uma vez Terêncio escreveu "de olho nos indivíduos".

Creio que a interpretação de Kraemer esteja, sim, equivocada. O estupro perpetrado por Quérea, com requintes de crueldade,[322] causa compreensivelmente choque no público moderno, pois, em lugar de punir, recompensa a conduta do rapaz, que assume abertamente a autoria do delito e termina a peça satisfeito com o desfecho do caso.

De todo modo, concluimos que, na comédia, diferentemente da situação descrita na *Ars Amatoria*, o estupro não figura como um desdobramento do discurso amoroso, mas sim, em um eixo paradigmático, como uma manifestação alternativa dos sentimentos amorosos. Tal como o amor induz os amantes a *falarem* de uma certa maneira, ele pode induzi-los também (com a ajuda do vinho) a consumarem seu desejo a despeito do consentimento da parceira. Tanto na fala quanto nas ações, o amor se manifesta por uma perda da autonomia do sujeito. A responsabilidade do amante sobre sua fala e sobre as suas ações é temporariamente transferida à sua condição emocional e as consequências do seu comportamento anuladas. A sua postura é ridícula e risível, mas não traz a ele um julgamento definitivo do seu caráter: se por um lado, o comportamento irrisório exibido por ele tem um prazo de validade, qual seja o fim da juventude, mas até lá será tolerado pela sociedade; por outro lado, o estupro cometido é também sem grandes dificuldades absolvido, visto que os rapazes concordam em "fazer a coisa certa" e se casam com as mulheres violentadas. No final, a reputação do rapaz não sofre danos permanentes e tudo acaba "bem" (ao menos para ele).

---

[322] Conforme se vê no testemunho de Pítia: "E ainda por cima o desgraçado, depois de ter pintado e bordado com a menina, / ainda despedaçou as vestes da coitada e então dilacerou-lhe os cabelos" (*Quin etiam insuper scelus, postquam ludificatust uirginem, / uestem omnem miserae discidit, tum ipsam capillo conscidit*, *Eun*. 645-646).

5. CONCLUSÃO

No capítulo 1 voltei às principais discussões em torno da relação existente entre a elegia erótica romana e a comédia. Fazendo um cotejo de passagens de peças plautinas com poemas dos poetas elegíacos, abordagem semelhante à que encontramos em outros estudos sobre o tema, procurei expor ao leitor algumas das evidências que têm sido levantadas mostrando elementos de contato que existem entre a comédia e a elegia erótica romana. Situações semelhantes, bem como personagens recorrentes, encontram seus paralelos nos dois *demi-mondes* e comprovam a relação existente entre os dois gêneros. Embora não haja discordância quanto a isso no meio da crítica, múltiplas hipóteses que buscaram explicar como se deu tal contato foram levantadas ao longo do tempo. Fiz, por isso, uma breve revisão bibliográfica sobre o tema a partir dos debates entre Friedrich Leo e Felix Jacoby no início do século XX acerca das origens da elegia erótica romana e o papel que a comédia nova grega teria tido na gênese do gênero. Busquei, dessa forma, abarcar e dar uma amostra da maneira como a relação entre os gêneros em questão tem sido estudada pela crítica moderna, de modo a situar minha pesquisa neste cenário.

O que venho destacando, porém, desde a introdução é que meu interesse se concentra não no cotejo de elementos dramáticos (personagens e situações) em comum, mas mais especificamente no uso da linguagem poética pelos personagens apaixonados para expressar sentimentos amorosos – o que, em suma, venho chamando de "discurso amoroso" nesta tese. Assim, no capítulo 2 realizou-se uma análise do discurso amoroso cômico conforme comentado (e performado) pelo jovem Carino, na peça *Mercator*. Observou-se então a construção dos amantes como indivíduos ridículos e de sua fala como inane, morosa e sem propósito. Foi possível verificar (embora não exaustivamente) também que as características atribuídas à fala típica dos amantes cômicos têm raízes em lugares-comuns ligados à temática amorosa na poesia grega, como se pode observar em passagens da *Ilíada*, dos *Idílios* de Teócrito e nos *Epigramas* de Calímaco. Tal dado indica que o discurso amoroso cômico consiste no uso da linguagem poética amorosa grega recontextualizada e apresentada satiricamente sob um ponto de vista pragmático: fala vazia e ridícula, o que contrastará com a fala calculadamente controlada exposta no capítulo seguinte.

No capítulo 3, então, voltamos à *Ars Amatoria* atentando às instruções quanto ao uso da linguagem na conquista amorosa. Vimos, em primeiro lugar, que a ideia de

performance é um conceito-chave na leitura do manual erótico de Ovídio. Tal ideia se traduz, por um lado, no uso programático de palavras associadas ao contexto teatral, como o verbo *agere* no sentido de atuar; e, por outro, na ênfase que se dá à espetacularização do sofrimento amoroso. Ao ler a *Ars*, o aprendiz de amante é instruído a adotar certos gestos, posturas e principalmente palavras para passar à mulher pretendida a impressão de que ele encontra-se apaixonado e vulnerável. Foi destacado, então, como as estratégias ensinadas pelo poeta se concentram na adoção de uma forma específica de se *falar* – que está, semelhante ao caso da comédia, fortemente ancorado em princípios muito semelhantes àqueles detectados na poesia amorosa grega, e na elegia. A performance de um discurso amoroso é prescrita como recurso eficaz na busca pelo sexo, que precisará ser ajustado conforme ditarem as circunstâncias (motivo por que o caráter do amante, flexível assim, poderia ser comparado ao de um ator).

Uma vez descritos nos termos acima os discursos amorosos na comédia e na *Ars Amatoria*, no quarto e último capítulo abordei a relação desses discursos com outras duas formas identificadas para se ter acesso ao sexo na comédia e na elegia (no caso em questão, conforme refletido na *Ars Amatoria*). Conforme demonstram estudos como os de Sharon L. James (2003) e Dorota Dutsch (2009) e Rocha (2015), sedução e persuasão estão intimamente ligados, e expressar sofrimentos por causa do sentimento amoroso pode ser uma ferramenta poderosíssima para isso. No entanto, a lógica que rege a princípio as relações entre os amantes na comédia e na elegia é da ordem financeira: o esperado é que os favores sexuais das mulheres sejam recompensados de alguma forma por alguma vantagem de ordem econômica. O que se observa quanto às expressões de sofrimento pelos amantes em cada um dos gêneros frente a essa questão é que elas servem a funções diversas: na *Ars Amatoria* o discurso amoroso visa a sensibilizar a mulher e convencê-la, através de expressões de sofrimento e promessas de compensação posterior, a ceder os favores sexuais sem o pagamento prévio de uma quantia acordada. Na comédia, porém, o mesmo não se verifica. O discurso amoroso é antes usado para retratar o estado deplorável e desesperado dos amantes e justificar, assim, a forma como eles toleram a exploração das meretrizes.

Ao final abordei, enfim, a questão da violência sexual. Na *Ars Amatoria*, o estupro é visto como um desdobramento natural da conquista amorosa. Minha análise mostrou que apesar do papel proeminente conferido à fala durante todo o processo de sedução, a comunicação entre amante e amada é, ao menos temporariamente, suspensa no estupro. Para Ovídio, isto marcaria o sucesso da empresa do amante, porém foram

identificados vários sinais da rejeição feminina e, portanto, da falha da sedução – que resulta, assim, no apelo à violência. Ao tratar do estupro na comédia, foram extremamente úteis as considerações do estudo de Rosivach sobre o tema em questão para as conclusões a que chegamos. Na comédia, o estupro é endossado e justificado como um ato espontâneo e, embora mau, perdoável e até mesmo compreensível (visto que os jovens estupradores estariam fora de si quando a violência ocorreu). Assim como a fala ridícula e sintomática de um estado debilitado, o estupro é concebido como uma expressão da intensa paixão que toma conta dos jovens, anulando temporariamente a capacidade deles de tomar decisões apropriadas e anulando as responsabilidades sobre as consequências do crime que cometem. Contrariando o que afirma Rosivach (1989), destaquei o papel fundamental que o consumo de vinho tem na narrativa masculina da violência sexual perpretada na comédia, mostrando que a embriaguez é usada como justificativa para o estado em que os jovens estupradores se encontravam ao cometerem o delito, e como um dos fatores que os absolveria da responsabilidade sobre as suas ações. Uma vez sóbrios, na comédia, eles remediam o malfeito com o casamento com a jovem violentada e conservam sua reputação intacta. Na *Ars Amatoria*, por outro lado, constatei que não há efetivamente a mesma preocupação com o reparo, uma vez que a violência sexual é tida como parte do jogo amoroso.

A partir de tudo o que foi exposto, gostaria de propor algumas considerações finais. As análises aqui conduzidas mostram que, no cerne do discurso amoroso e dos discursos sobre o amor, está a questão do autocontrole, mas os textos trabalhados mostram duas perspectivas diferentes do tema. Na comédia, vimos isso representado nos incontornáveis efeitos do estado apaixonado no comportamento do amante, em primeiro lugar, e, em segundo, no impulso que, quando a ocasião se apresenta, leva alguns deles ao estupro das mulheres desejadas. Da perspectiva social, a perda do controle sobre as próprias emoções e as reações exacerbadas às dificuldades enfrentadas torna-se incompatível com os ideais de austeridade da moral romana, e se torna também por isso risível. Mas da perspectiva ética, o suposto descontrole promovido pelo estado apaixonado também exime o amante da responsabilidade sobre os seus atos, ao menos temporariamente. A *Ars Amatoria*, por sua vez, é igualmente voltada à questão do controle sobre as ações, porém de maneira oposta: ela é obcecada pelo exercício do controle. Isso se vê na ênfase que se dá à manipulação das emoções alheias, à não submissão aos termos estipulados pela mulher (recusa do pagamento), e a abstenção de elementos que poderiam causar a perda do controle (notoriamente o consumo excessivo

de álcool). É curioso notar que a simulação do descontrole (lágrimas falsas, fingir-se bêbado) tenha um papel tão importante no processo.

É verdade que nas muitas comparações que foram feitas entre a comédia e a elegia erótica romana ao longo dos anos as expressões do sentimento amoroso têm figurado como um dos traços que reconhecidamente os dois gêneros partilham,[323] e creio que minhas leituras tenham também confirmado até aqui essas semelhanças estruturais. Mas conquanto a maior parte dos estudos consultados volta-se para as coletâneas de elegias dos poetas romanos, a *Ars Amatoria* vem sendo negligenciada. Quando olhamos para os livros erótico-didáticos de Ovídio, uma outra base de comparação com a comédia pode ser encontrada. Na *Ars Amatoria*, Ovídio, como os poetas cômicos, retorna aos motivos caros à poesia amorosa greco-romana com o que parece ser o mesmo questionamento que os comediógrafos trazem: qual seria a utilidade desse discurso? Assim, é submetendo o discurso amoroso ao crivo pragmático (que, com justiça ou não, é um traço comumente associado à identidade romana)[324] que os poetas chegam às representações que vemos do mesmo nos gêneros em questão. Na comédia, o discurso amoroso é vão e sem utilidade; na *Ars*, ele se torna a ferramenta-chave para aquilo que Ovídio se propõe a ensinar, conquistar mulheres.

Nesse sentido, a *Ars Amatoria*, enquanto uma paródia, poderia estar até mais próxima da comédia do que a própria elegia erótica romana. Retome-se, assim, um ponto que levantei na introdução e deixei intocado até agora, qual seja a comicidade dos poemas de Ovídio. Acredito que um mecanismo humorístico análogo esteja por trás do que há de risível no comportamento do amante nas comédias e na leitura da *Ars Amatoria*. Tenhamos em mente o ensaio de Henri Bergson sobre comicidade, *O Riso* ([1900] 2007). Um dos efeitos cômicos discutidos por ele é a impressão da justaposição patente de algo mecânico e algo vivo. Para descrevê-lo, o filósofo lança mão de vários exemplos, dos quais eu gostaria de citar apenas um que está intimamente relacionado à ideia do teatro: a repetição que revela uma espécie de mecanicidade em um corpo vivo. Podemos ver tal efeito em ação quando, por exemplo, imitamos alguém conhecido. Bergson escreve: "de nossos gestos só pode ser imitado o que eles têm de

[323] Uden (2006) e Hanses (2015) são os exemplos mais recentes que consultei. Embora suas leituras se concentrem na obra de Catulo, que não é propriamente um poeta elegíaco, muitas das discussões desenvolvidas em seus estudos poderiam sem dificuldades ser extendidas aos poetas elegíacos.

[324] Marrou (1990, p. 372), comparando a educação romana com a grega, nota a ênfase que os romanos dariam ao aprendizado de conteúdos "práticos", em oposição ao intelectualismo grego.

mecanicamente uniforme" (BERGSON, 2007, p. 24),[325] e uma pessoa que incorpora e reproduz esses gestos que identificamos como característicos de alguém específico expõe justamente a mecanicidade por trás do comportamento do indivíduo.

Não é difícil mostrar como isso se aplicaria ao caso da comédia. Principalmente porque é constituído dos mesmos sinais que se repetem peça após peça, o comportamento do jovem apaixonado é cômico na medida em que pode ser percebido como um conjunto de respostas automatizadas e, por isso, artificiais. Mas também os conselhos da *Ars* são risíveis por causa do mesmo princípio, pois revelam a artificialidade das expressões do sofrimento amoroso. Seguindo a leitura de Bergson, quanto mais claramente mecanizadas as respostas tanto mais cômico o efeito.[326] Por isso é engraçado quando Carino manifesta na sua fala as características típicas dos amantes cômicos que ele mesmo descreve. Por isso são engraçados todos os momentos em que as recomendações de Ovídio se mostram, para nós leitores, tão claramente enraizadas em mentiras. Assim, quando nas corridas de cavalo o poeta aconselha o seu leitor-aluno a perguntar à jovem qual seria o cavaleiro que ela apoia, e, na sequência, a dizer que aquele também é o cavaleiro apoiado por ele (*Ars* I, 146), somos levados a rir porque reconhecemos que, independentemente da resposta à pergunta do amante, a reação dele será sempre a mesma: dizer "eu também!".

Talvez seja igualmente engraçado perceber que nós, leitores da *Ars Amatoria*, somos simultaneamente alunos e cobaias do professor, que aplica a nós as técnicas que ensina. Voltemos ao trecho em que é citado o caso de Ulisses e Calipso (*Ars* II, 123-128):

Non formosus erat, sed facundus Vlixes,
et tamen aequoras torsit amore deas.
*A quotiens illum **doluit properare** Calypso*
remigioque aptas esse negauit aquas!
Haec Troiae casus iterumque iterumque rogabat;
ille referre aliter saepe solebat idem.

Não era belo Ulisses, porém eloquente,
mesmo assim deusas torturou de amor.
Quantas vezes Calipso **frustrou sua pressa**
dizendo "o mar não está propício aos remos".
Pedia-lhe pra ouvir de Troia, mais e mais;
e ele a recontava de outros modos.

[325] Semelhantemente, os gestos de um orador que se repetem continuamente se tornam cômicos pois sugerem um mecanismo automatizado por trás daquilo que deveria ser vivo e natural (BERGSON, 2007, p. 25).
[326] Para uma aplicação de teorias de Bergson ao humor terenciano em *Hecyra*, cf. Lazaro (2016).

Não é curioso perceber que da mesma forma que Calipso prende Ulisses dizendo que o mar não está apropriado à navegação, Ovídio prende seu leitor mais cedo no início do livro 2 (*Ars* II, 9-12)?

> ***Quid properas**, iuuenis? Mediis tua pinus in undis*
> *nauigat, et longe quem peto portus abest.*
> *Non satis est uenisse tibi me uate puellam;*
> *arte mea capta est, arte tenenda mea est.*
>
> **Por que te apressas**, jovem? Teu barco navega
> em meio ao mar, e porto longe encontra-se.
> Não basta que por mim, poeta, a jovem veio.
> minha arte a conquistou - e vai retê-la.

Tal como Calipso frustra a pressa (*properare*, *Ars* II, 125) de Ulisses em deixar a ilha, Ovídio põe em xeque a pressa de seu aprendiz (*quid properas, iuuenis?*, *Ars* II, 9) em dar a tarefa como concluída, inclusive repetindo, metaforicamente, a mesma imagem náutica – que no caso de Calipso e Ulisses é literal. O episódio homérico mostrou também, como visto, que a mesma ferramenta deve ser usada tanto na conquista amorosa quanto na manutenção da relação; como aqui também se indica: pela arte do poeta a moça foi conquistada, pela arte do poeta ela deve ser mantida. E nós, no meio disso tudo, seguimos igualmente atados às redes ou ao barco do poeta. Encorajados, por um lado, a prosseguir na leitura da *Ars* e, por outro, retomar a leitura das elegias. Ou das comédias, como me propus a fazer aqui. Talvez a graça dos ensinamentos de Ovídio esteja nesse eterno retorno que, 2002 anos após a morte do poeta, continuamos a perpetuar. Assim, com um riso autoirônico, me despeço desta tese (consciente que do poeta dos *Amores* provavelmente não tão cedo vou me despedir).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Obras de referência:

ADAMS, J. N. (1982). *The Latin sexual vocabulary*. London: Duckworth, 1990.

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHFTEN (Ed.). *Thesaurus linguae latinae*. Leipzig: Teubner, 1900-2018.

GLARE, P. G. W. (Ed.). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1968.

GRIMAL, P. *Dictionnaire de la mytologie greque et romaine*. 7e édition. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.

HORNBLOWER, S.; SPAWFORTH, A. (Ed.) (1949). *Oxford Classical Dictionary*. 4th Edition, Oxford: Oxford University Press, 2012.

LODGE, G. *Lexicon Plautinum*. Hildesheim: Greg Olms Verlagsbuchhandlung, 1962.

PICHON, René (1966). *Index verborum amatoriorum*. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms Verlag, 1991.

Edições, traduções e comentários das obras dos autores antigos:

AVERNA, Daniela (a cura di). *Plauto – Mercator*. Introduzione, testo e traduzione. Pisa: Edizioni ETS, 2011.

BARSBY, John (1973) (Ed.). *Ovid – Amores I*. London: Bristol Classical Press, 2005.

_____ (Ed. and com.). *Plautus – Bacchides*. Wiltshire/Illinois: Aris & Phillips Ltd./Bolchazy-Carducci Publishers Inc., 1986.

BERTINI, Ferruccio (a cura di). *Mercator*. Milano: Mursia, 1970.

CALLIMACHUS. *Hymns and Epigrams*. Edited by Jeffrey Henderson; translated by G. R. Mair. Cambridge: Harvard University Press, 1955.

CRAWFORD, M. (ed.). *Roman Statutes*. 2 Vol., London: Cambridge University Press, 1996.

DUNSCH, Boris. *Plautus' Mercator: a commentary*. Doctoral Dissertation: University of St. Andrews, 2001.

ENK, P. J (1932). *Mercator Plauti: cum prolegomenis, notis criticis, comentario exegetico*. Leiden: Sijthoff, 1966.

GIBSON, Roy K. (Ed.) *Ars Amatoria: Book 3*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

GOW, A. S. F. (Ed.). *Theocritus – edited with a translation and commentary*. Vol I (Introduction, text, and translation). Cambridge: Cambridge University Press, 1965

_____. *Theocritus – edited with a translation and commentary*. Vol II (Commentary). Cambridge: Cambridge University Press, 1965.

HOLLIS, A. S. (Ed.). *Ars Amatoria: Book 1*.Oxford: Clarendon Press, 1977.

JANKA, Markus. *Ovid Ars Amatoria Buch 2 – Kommentar*. Heidelberg: Heidelberg Universitätsverlag, 1997.

KENNEY, E. J. (Ed.) *Amores; Medicamina Faciei Femineae; Ars Amatoria; Remedia Amoris*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1995.

LEO, Friedrich (Ed.). *Plauti Comoediae – Volumen prius: Amphitruo; Asinaria; Bacchides; Captiui; Casina; Cistellaria; Curculio; Epidicus; Menaechmi; Mercator*. Editio altera ex editione anni MDCCCXCV [1895] lucis ope expressa. Weidmann: Berolini, 1958.

MCKEOWN, J. C. (Com.). *Ovid – Amores: text, prolegomena and commentary in four volumes*. Vol. 2. Leeds: Francis Cairns Ltd., 1989.

MENANDER. *Aspis; Georgos; Dis Exapaton; Dyskolos; Encheiridion; Epitrepontes*. Edited and translated by W. G. Arnott. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

_____. *Heros; Theophoroumene; Karchedonius; Kitharistes; Kolax; Koneiazomenai; Leukadia; Misoumenos; Prikeiromene; Perinthia*. Edited and translated by W. G. Arnott. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

_____. *Samia; Sikynioi; Synaristosai; Phasma; Unidentified and excluded papyri*. Edited and translated by W. G. Arnott. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

OVÍDIO. *Amores & Arte de amar*. ANDRÉ, Carlos A. (Trad.); GREEN, Peter (Pref. e apêndices). São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

_____. *Les Amours*. Trad. par: Henri Bornecque. Introduction et notes par: Jean-Pierre Néraudau. Paris: Les Belles Lettres, 2005.

_____. *The art of love and other poems*. Ed. by Jeffrey Henderson; Trans. by: J. H. Mozley. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

_____. *L'art d'aimer*. Trad. et établi par Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1929.

PIANEZZOLA, Emilio (a cura di). *L'arte di amare*. Com. BALDO, G.; CRISTANTE, L.; PIANEZZOLA, E. Vicenza: Fondazione Lorenzo Valla, 1991.

PLAUTUS. *Comoediae*. Rocognouit breuique adnotatione critica instruxit W. M. Lindsay. Oxonii, Typographeo Clarendoniano, 1996, t. I-II.

_____. *Asinaria*; *Aulularia*; *Bacchides*. Edited and Translated by Wolfgang De Melo. Cambridge: Harvard University Press: 2011.

_____. *Cistellaria*; *Curculio*; *Epidicus*. Edited and Translated by Wolfgang De Melo. Cambridge: Harvard University Press: 2011.

_____. *Mercator*; *Miles Gloriosus*; *Mostellaria*. Edited and Translated by Wolfgang De Melo.. Cambridge: Harvard University Press: 2011.

_____. *Poenulus*; *Pseudolus*; *Rudens*. Edited and Translated by Wolfgang De Melo. Cambridge: Harvard University Press: 2011.

_____. *Trinummus*; *Truculentus*; *Vidularia*. Edited and Translated by Wolfgang De Melo. Cambridge: Harvard University Press: 2011.

TERENCE. *Woman of Andros; Self-Tormentor; Eunuch*. Edited and Translated by John Barsby. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

_____. *Phormio; Mother-In-Law; Brothers*. Edited and Translated by John Barsby. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

THEÓCRITE. *Bucoliques Grecs*. Trad. et établi par P. E. Legrand. Tome I. Paris: Les Belles Lettres, 1925.

USSING, J. L. *Commentarius in Plauti Comoedias Volumen Prius*. Denuo edendum curauit indicibus auxit Andreas Thierfelder. Hildesheim/New York: Georg Olms Verlag, 1972.

VERGER, Antonio R. (ed). *Ovidius – Carmina amatoria*. München und Leipzig: K. G. Saur Verlag, 2006.

Estudos:

ABEL, K. *Die Plautusprologue*. Dissertação. Frankfurt, 1955.

ADAMS, J. N. “Female speech in Latin comedy”. *Antichton,* Vol. 18, 1984, p. 43-77.

ALLEN, Peter L. *The Art of Love – amatory fiction from Ovid to the Romance of the Rose*. Philadelphia: Universiry of Pensylvania Press, 1992.

ANAGNOSTOU-LAOUTIDES, Eva. “An Incident of Magic in *Heroides* 20 and 21”. *Scripta Classica Israelica* Vol. XXXIV, 2015.

ANCONA, Ronnie. “Teaching Roman love elegy”. In: GOLD, B. (ed.) *A Companion to Roman love elegy*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012, p. 511-525.

ANDERSON, William. *Barbarian Play: Plautus' Roman Comedy*. Toronto: University of Toronto Press, 1993.

ARIETI, James. “Empedocles in Rome: Rape and the Roman *ethos*”. *Clio*, n. 10, vol. 1, 1980, p. 5-20.

BAIN, David. *Actors and Audience. A study for Asides an Related Conventions in Ancient Drama*. Oxford, Oxford University Press, 1977.

_____. “Some Reflections on the Illusion in Greek Tragedy”, *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, vol. 34, 1987, p. 1-15.

BARTHES, Roland (1977). *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad.: Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Fragments d'un Discours Amoureux*. Paris: Le Seuil, 1977.

BEARD, Mary. *Laughter in Ancient Rome: on joking, tickling, and cracking up*. Berlkey/Los Angeles/London: University of California Press, 2014.

BEARE, W. Review: *Post-Aristophanic Comedy: studies in the social outlook of Middle and New Comedy at both Athens and Rome* by Paul Shaner Dunkin. *Hermathena*, nº 70, 1947, p. 111.

_____. *The Roman Stage. A History of Roman Drama at the Time of Republic*. London: Methuen & Co. Ltd, 1964.

BEM, Lucy Ana de. *O amor e a guerra no livro I d’*Os Amores *de Ovídio*. Dissertação de Mestrado em Linguística – IEL, Unicamp, Campinas, 2007.

_____. *Metapoesia e confluência genérica nos Amores de Ovídio*. Tese de Doutorado em Linguística – IEL, Unicamp, Campinas, 2011.

BERGSON, Henri (1900). *O Riso – ensaio sobre a significação da comicidade*. Coleção Tópicos, São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

BERTHOLD, Richard M. *Rhodes in the Hellenistic Age*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1984.

BESSONE, Federica. "Latin precursors". In: THORSEN, T. (edit.) *The Cambridge Companion to Latin love elegy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, s/n. [versão eletrônica]

BOEHRINGER, Sandra. “What is names by the name ‘Philaenis?’ – Gender, function, and authority of an antonomastic figure. In: MASTERSON, M.; RABINOWITZ, S.; ROBSON, J. (ed.) *Sex in Antiquity: exploring gender and sexuality in the ancient world*. New York/Oxon: Routledge, 2015, p. 374-392.

BOYD, B. W. *Ovid’s literary loves. Influence and innovation in the Amores*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.

_____. “Teaching Ovid’s love elegy” In: GOLD, B. (ed.) *A Companion to Roman love elegy*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012, p. 526-540.

BROWN, P. G. McC. “Masks, Names and Characters in New Comedy”. *Hermes*, 115. Bd., H. 2, 1987, p. 181-202.

BUTRICA, J. L. “Hellenistic erotic elegy: the evidence of the papyri”. *Leeds International Latin Seminar 9*. Francis Cairns Publications Ltd., 1996, p. 297-322.

CABRILLANA, C. “Directives in Latin comedy: Pragmatics, dramatic role and social status”. *Journal of Linguistics*, nº 15, Vol. 2, 2016, p. 179-214.

CAIRNS, Francis. (1972) “In Medias Res”; “The Antiquity and Development of the Genres”. *Generic composition in Greek and Roman Poetry*. Corrected and with new material. Ann Arbor: Michigan Classical, 2001, p. 3-69.

CANTER, H. V. “The *Paraclausithyron* as a literary theme”. *The American Journal of Philology*, Vol. 41, nº 4, 1920, p. 355-368.

CARDOSO, Isabella Tardin. *Ars Plautina: metalinguagem em gesto e figurino*. Tese de Doutorado em Letras Clássicas – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005a.

_____. “Metamorfoses no Actéon de Ovídio”. In: LEITE, N. V. de A.. (Org.). *Corpo e Linguagem - A Estética do Desejo*. Campinas: Mercado das Letras, 2005b, v. 1, p. 45-62.

_____. “Theatrum mundi: Philologie und Nachahmung”. In: SCHWINDT, J. H. (ed.). (Org.). *Was ist eine philologische Frage?*. Frankfurt: Ed. Suhrkamp, 2009, v. , p. 82-111

_____. “Ilusão e engano em Plauto”. In: CARDOSO, Zélia de Almeida; DUARTE, Adriane da Silva (org.) *Estudos sobre o teatro antigo*. São Paulo: Alameda, 2010a, p. 95-126.

_____. “O espetáculo da vida humana em Cato Maior De Senectute”. N*untius Antiquus*, vol. 6, 2010b, p. 41-66.

CHIU, Angeline. “Song of self: Ovid revis(it)ing Love Elegy”. In: *Ovid’s women of the year: narratives of Roman identity in the* Fasti. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016.

CODY, Jane M. “‘*Senex amator*’ in Plautus’ *Casina*”. *Hermes*, 104, H. 4, 1976, p. 453-476.

COSTA, Lilian Nunes da. *Gêneros poéticos na comédia de Plauto: traços de uma poética plautina imanente*. Tese de Doutorado em Linguística – IEL, Unicamp, Campinas 2014.

DAVIS, John T. *Dramatic Pairings in the Elegies of Propertius and Ovid*. Bern: Paul Haupt Verlag, 1977.

_____. “Dramatic and Comic Devices in Amores 3, 2”. *Hermes*, 107 Bd., H. 1. Franz Steiner Verlag, 1979a, p. 51-69.

_____. “Amores 1, 4, 45-48 and the Ovidian Aside”. *Hermes*, 107 Bd., H. 2. Franz Steiner Verlag, 1979b, p. 189-199.

_____. “Risit amor: aspects of literary burlesque in Ovid’s Amores”. In: ANRW, vol. II 31, 4. Berlin: De Gruyer, 1981, pp. 2460-2506.

_____. *Fictus Adulter: Poet as actor in the Amores*. Amsterdam: J. C. Gieben, 1989.

DAY, Archibald A (1938). *The Origins of Latin Love-Elegy*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1984.

DESBORDES, F. *Concepções de escrita em Roma Antiga*. São Paulo: Ática, 1995.

DICKIE, Simon. “Fielding’s rape jokes”. *The Review of English Studies*. New series, vol. 61, nº 251, Oxford University Press, 2010, p. 572-290.

DUCKWORTH, George E. Review: *Post-Aristophanic Comedy: studies in the social outlook of Middle and New Comedy at both Athens and Rome* by Paul Shaner Dunkin. *The American Journal of Philology*, vol. 68, nº 4, 1947, p. 419-426.

_____[1952]. *The nature of Roman comedy: a study in popular entertainment*. 2ª Ed, Norman: University of Oklahoma Press, 1994.

DUNKIN, Paul S. *Post-Aristophanic Comedy: studies in the social outlook of Middle and New Comedy at both Athens and Rome*. Urbana: University of Illinois Press, 1946.

DUNN, Helen D. *The hunt as an Image of Love and War in Classical literature*. Doctoral Dissertation (Philosophy). Berkeley: University of California, 1980.

DUQUE, Guilherme. “Fingimentos de um discurso amoroso: tradução de *Amores* 3,12 de Ovídio”. In: *Fama e infâmia na Antiguidade*. (Orgs.) CARVALHO, Raimundo; LEITE, Leni R.; SILVA, Gilvan V. da. Vitória: PPGL, 2014, p. 82-90.

_____. *Do pé à letra: os* Amores *de Ovídio em tradução poética*. Dissertação de Mestrado em Letras – PPGL, Ufes, Vitória, 2015.

_____. “‘Tu mihi sola places’: sobre um caso de alusão na Ars Amatoria de Ovídio”. In: *Letras em Revista*. Mestrado Acadêmico da Universidade Federal do Piauí: Teresina, 2016a.

_____. “Metamorfoses de Júpiter nos Amores de Ovídio”. In: *Rónai: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*. v. 3, n. 2. Juiz de Fora: UFJF, 2016b.

DUTSCH, Dorota M. *Feminine discourse in Roman Comedy - on Echoes and Voices*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

EDMONDS, Radcliffe. “Bewitched, bothered, and bewildered: erotic magic in the Greco-Roman World”. In: HUBBARD, T. (ed.) *A Companion to Greek and Roman sexualities*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2014, p. 286-300.

EDWARDS, Catharine. *The politics of immorality in ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

_____. “Unspeakable professions: public performance and prostitution in ancient Rome”. In: HALLETT, J.; SKINNER, M. (ed.). *Roman Sexualities*. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 66-95.

FANTHAM, Elaine. “*Stuprum*: Public Attitudes and Penalties for Sexual Offences in Republican Rome.” *Echos du monde classique: Classical views*, Vol. 35 no. 3, 1991, p. 267-291.

_____. “Un-Aungustan activities”. In: *Roman literary culture: from Cicero to Apuleius*. London: The John Hopkins University Press, 1999, p. 102-125.

FEDELI, Paolo. (com.) *Properzio: Il Libro Terze delle Elegie*. Bari: Adriatica Editrice, 1985.

_____. “Elegia e commedia. Innamorato, meretrice e ruffiana”. In: *AA. VV., Lecturae Plautinae Sarsinates. II. Asinaria*. Urbino, 1999, p. 25-48.

_____. “Il remedium amoris, fra commedia ed elegia”. In: STÄRK, E.; VOGTSPIRA, G. *Dramatische Wäldchen: Festschrift für Eckard Lefèvre zum 65 Geburtstag*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2000, p. 251-266.

_____. “A poesia de amor”. In: CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A. (orgs.) (1989). *O espaço literário da Roma antiga*. Trad. Daniel P. Carrara; Fernanda M. Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010a, p. 151-186.

_____. “As interseções dos gêneros e dos modelos”. In: CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A. (orgs.) (1989). *O espaço literário da Roma antiga*. Trad. Daniel P. Carrara; Fernanda M. Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010b, p. 393-416.

FLORES, Guilherme Gontijo. (trad. e ed.) *Elegias de Sexto Propércio*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

FOWLER, Don. “On the shoulders of giants: Intertextuality and Classical Studies”. *In*: *Roman constructions: readings in postmodern latin*. New York: Oxford University Press, 2005, p. 115-137.

FRAENKEL, Eduard (1922; 1960). *Plautine elements in Plautus*. Transl. by Tomas Drevikovsky and Frances Muecke. Oxford: Oxford University Press, 2007.

FREDRICK, David. “Reading broken skin: violence in Roman elegy”. In: HALLETT, J.; SKINNER, M. (ed.). *Roman Sexualities*. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 172-193.

FULKERSON, Laurel. *Omnia uincit amor*: why the *Remedia* fail. *The Classical Quaterly*, New Series, Vol. 54, n. 1, 2004, p. 211-223.

GAMEL, Mary-Kay. "Performing sex, gender, and power in Roman elegy". In: GOLD, B. (ed.) *A Companion to Roman love elegy*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012, p. 339-356.

GARDNER, Hunter H. "Ventriloquizing Rape in Menanders Epitrepontes". *Helios*, Vol. 39, n. 2, 2012, p. 121-143.

GELHAUS, *Die Prologe des Terenz*. Heidelberg: Winter, 1972.

GIBSON, Roy. "Love Elegy". In: *The Blackwell's Companion to Latin literature*. Ed. Stephen J. Harrison, Blackwell, 2005, s/n. [versão eletrônica]

GLAZEBROOK, Allison. "Sexual rhetoric: from Athens to Rome". In: HUBBARD, T. (ed.) *A Companion to Greek and Roman sexualities*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2014, p. 438-452.

_____.; OLSON, Kelly. "Greek and Roman marriage". In: HUBBARD, T. (ed.) *A Companion to Greek and Roman sexualities*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2014, p. 73-86.

GOLDBERG, Sander M. *Constructing literature in the Roman republic: poetry and its reception*. Los Angeles: University of California Press, 2005.

GRAF, F. "The gestures of Roman actors and orators" In BREMMER, J.; ROODENBURG, H. (Eds.) *A cultural history of gesture*. Ithaca/New York, Cornell University Press, 1991, p. 36-58.

GREEN, C. M. C. "Terms of Venery: Ars Amatoria I". *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 126. John Hopkins University Press, 1996, p. 221-263.

GREEN, Steven J. "Lessons in Love: Fifty Years of Scholarship on the *Ars Amatoria* and *Remedia Amoris"*. In: GIBSON, R.; GREEN, S.; SHARROCK, A. (Ed.) *The Art of Love: Bimillennial Essays on Ovid's Ars Amatoria and Remedia Amoris*. Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 1-20.

GREENE, Ellen. "Ovid's *Amores*: Women, Violence, and Voyeurism". *The Erotics of Domination: Male Desire and the Mistress in Latin Love Poetry*. Norman: University of Oklahoma Press, 1998, p. 67-92.

_____. "Travesties of of Love: Violence and Voyeurism in Ovid's *Amores* 1.7". *The Classical World*, Vol. 92, n. 5, 1999, p. 409-418.

GREENIDGE, A. J. H. [1894]. *Infamia: its place in Roman public and private law*. Darmstadt: Oxford University Press, 1977.

GRUBBS, Judith E. *Women and the law in the Roman Empire: a sourcebook on marriage, divorce and widowhood*. London/New York: Routledge, 2002.

HALLETT, Judith. “The role of women in Roman elegy: counter-cultural feminism. *Arethusa*, vol. 6, nº 1, John Hopkins University Press, 1973, p. 103-124.

HANNING, Robert. *Serious Play: Desire and Authority in the Poetry of Ovid*. Chaucer/Ariosto: Columbia University Press, 2010.

HANSES, Mathias. *The life of comedy after the death of Plautus: the* palliata *in Roman life and letters*. Doctoral Thesis, Graduate School of Arts and Sciences: Columbia University, 2015.

HASSAN, Ihab. “The Problem of Influence in Literary History: Notes towards a Definition”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 14, n. 1, 1955, p. 66-76.

HEYWORTH, S. J.; MORWOOD, J. H. W. *A Commentary on Propertius, Book 3*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

HINDS, Stephen (1998). *Allusion and intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

HOLLMANN, Elisabeth. *Die plautinischen Prologe und ihre Funktion : zur Konstruktion von Spannung und Komik in den Komödien des Plautus*. Berlin: De Gruyter, 2016.

HOLZBERG, Niklas. “Playing with his life: Ovid’s ‘autobiographical’ references”. In: *Oxford Readings in Classical Studies – Ovid*. KNOX, Peter E. (Ed.). Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 51-68.

HONG, Yurie. “Teaching rape texts in Classical Literature”. *Classical World*. Vol. 106, nº 4, 2013, p. 669-675.

HUBBARD, Thomas. “Peer homosexuality”. In: HUBBARD, T. (ed.) *A Companion to Greek and Roman sexualities*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2014, p. 132-153.

HUNTER, Richard [1985]. *A comédia nova da Grécia e de Roma*. Trad. Rodrigo Tadeu Gonçalves [et al.]. Curitiba: Ed. UFPR, 2010.

_____. “Greek elegy”. *In:* THORSEN, T. (Ed.) *The Cambridge Companion to Latin love elegy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, s/n. [versão eletrônica]

JACOBY, Felix. “Zur Entstehung der Römischen Elegie”. *Rheinisches Museum*, 1905, p. 38-105.

JAMES, Sharon L. “The economics of Roman Elegy: voluntary poverty, the recusatio, and the greedy girl”. In: *The American Journal of Philology*, Vol. 122, nº 2, 2001, p. 223-253.

_____. *Learned Girls and Male Persuasion: Gender and Reading in Roman Love Elegy*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2003.

_____. "'Ipsa dixerat': Women's words in Roman Love Elegy". In: *Phoenix*, Vol. 64, nº 3/4, 2010, p. 314-344.

_____. "Elegy and New Comedy". In: GOLD, B. (ed.) *A Companion to Roman love elegy*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012a, p. 253-268.

_____. "Teaching rape in Roman love elegy – Part 2" In: GOLD, B. (ed.) *A Companion to Roman love elegy*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012b, p. 549-557.

KATZ, Phyllis. "Teaching the elegiac lover in Ovid's '*Amores*'". *The Classical World*. Vol. 102, nº 2, John Hopkins University Press, 2009, p. 163-167.

KAHN, Madeleine. *"Why are we reading Ovid's handbook on rape?": teaching and learning at a women's college*. Boulder: Paradigm Publishers, 2005.

KELK, Donald Christopher. *A commentary on Ovid's "Ars Amatoria" 1. 1-504*. Doctoral Thesis (Philosophy) - School of Graduate Studies: McMaster University, 1975.

KENNEDY, Duncan F. *The arts of love: five studies in the discourse of Roman love elegy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

_____. "Recent receptions of Ovid". In: HARDIE, Philip (ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Harvard University Press, 2002, p. 320-335.

KISTRUP, I. *Die Liebe bei Plautus und die Elegikern*. Dissertation: Kiel, 1963.

KONSTAN, David. *Roman Comedy*. Ithaca. New York: Cornell University Press, 1983.

_____. "Love in Terence's Eunuch: the Origins of Erotic Subjectivity". *The American Journal of Philology*, Vol. 107, nº 3, 1986. p. 369-393.

KONSTANTAKOS, Ioannis. "The Drinking Theater: staged *symposia* in Greek Comedy. *Mnemosyne*, Forth Series, Vol. 58, Fasc 2, 2005, p. 183-217.

KRAEMER, Casper J. Jr. "In Defense of Chaerea in *The Eunuch* of Terence". *The Classical Journal*, Vol. 23, nº 9, 1928, p. 662-667.

LAMONT, Meg. "When a Text isn't funny anymore: Ovid's Art of Love". *Literary Matters*. Washington: Association of Literary Scholars, Critics, and Writers (ALSCW), Vol. 9 nº 2, 2017. [Disponível em: http://www.literarymatters.org/1-2-when-a-text-isnt-funny-anymore-ovids-art-of-love/]

LAW, H. H. "Hyperbole in Mythologican Comparisons." *American Journal of Philology*, nº 47, 1926, p. 361-372.

LAZARO, Aline S. "Os prólogos de Hecyra" *Língua, Literatura e Ensino* (UNICAMP), vol. 6, 2011, p. 17-22.

_____. *A fuga da Sogra: Mulheres, poesia e Humor em Hecyra*. Tese de Doutorado em Linguística – IEL, Unicamp, Campinas, 2016.

LEFÈVRE, E. "Saturnalien und Palliata", *Poetica*, 20, 1988, p. 32-46.

LEITAO, David. "Sexuality in Greek and Roman military contexts". In: HUBBARD, T. (ed.) *A Companion to Greek and Roman sexualities*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2014, p. 234-247.

LEITE, Leni Ribeiro. *Marcial e o Livro*. Vitória: EDUFES, 2013.

LEO, Friedrich. "Elegie und Komödie". *Rheinisches Museum 55*, 1900, p. 604-611.

LIVELEY, Genevieve. "Teaching rape in Roman elegy – Part 1". In: GOLD, B. (ed.) *A Companion to Roman love elegy*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012, p. 541-548.

MAINGUENEAU, Dominique. *Genèses du discours*. 12éme édition. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1984.

_____. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris: Seuil, 1996.

MANUWALD, G. *Roman Republican Theater: a history*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

MARROU, Henri I. (1956). *História da educação na antiguidade*. Trad. Mario Leônidas Casanova. São Paulo: Editora Pedagógica Universitária, 1990.

MARSHALL, Christopher W. *The stagecraft and performance of Roman comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

MARTINS, Paulo. *Elegia romana: construção e efeito*. São Paulo: Humanitas, 2009.

MARTURANO, Melissa K. Vim parat: *patterns of sexualized violence, victim-blaming, and sororophobia in Ovid*. Doctoral dissertation (Philosophy), Graduate Faculty in Classics: The City University of New York, 2017.

McGINN, Thomas A. J. "Concubinage and the Lex Iulia on Adultery." *Transactions of the American Philological Assciation*. Vol. 121, 1991, p. 335-375.

_____. *Prostitution, Sexuality, and the Law in Ancient Rome*. New York: Oxford University Press, 1998.

McLAUGHLIN, John D. *The relevance of the mythological episodes to Ovid's* Ars Amatoria. Doctoral dissertation (Philosophy), Classical Studies: University of Michigan, 1975.

MILLER, John F. "Ovidian Allusion and the vocabulary of Memory" In: *Oxford Readings in Classical Studies – Ovid*. KNOX, Peter E. (Ed.). Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 86-99.

MCKEOWN, J. C. "Augustan elegy and mime". *The Cambridge Classical Journal*, Vol. 25, 1979, p. 71-84.

MÖLLER, Melanie. “Ovid”. In: *Handbook Autobiography/Autofiction.* Hg. v. WAGNER-EGELHAAF, Martina, Berlin/New York: De Gruyter, 2015 (no prelo).

MORI, Anatole. “Literature in the Hellenistic World”. In: HOSE, M.; SCHENKER, D. (Ed.) *A Companion to Greek Literature*. Blackwell Companions to to the Ancient World. Chichester: John Wiley & Sons, 2016, p. 89-111.

MYEROWITZ, Molly. *Ovid's Game of Love*. Detroit: Wayne State University Press, 1985.

_____. “The Domestication of Desire: Ovid’s *Parua Tabella* and the Theater of Love”. In: RICHLIN, Amy (ed.). *Pornography and Representation in Greece and Rome*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 131-157.

MYERS, Sara K. “The poet and the procuress: the lena in Latin love elegy”. *Journal of Roman Studies*, 86, 1996, p. 1-21.

NAGY, Gregory. *Poetry as performance: Homer and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

NGUYEN, Nghiem L. “Roman rape: an overview of Roman rape laws from the Republican period to Justinian's reign”. *Michigan Journal of Gender and Law*. Vol. 13, n. 1, 2006, p. 75-112.

O'BRYHIM, Shawn. “Catullus 23 as Roman Comedy”. In: *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 137, nº 1, 2007, p. 133-145.

OLIVA NETO, João Angelo. *O livro de Catulo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

OROSCO, Gabriela Strafacci. *Metamorfoses de Venus na poesia de Ovídio*. Dissertação de mestrado - IEL, Unicamp: Campinas, 2011.

_____. *Os preceitos ovidianos: um estudo de* Remedia Amoris. Tese de doutoramento em Linguística – IEL, Unicamp, Campinas: Unicamp, 2016.

PAES, José Paulo. *Poesia Completa*. Apresentação de Rodrigo Naves. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PARKER, Holt N. “Love’s Body Anatomized: The Ancient Erotic Handbooks and the Rhetoric of Sexuality”. In: RICHLIN, Amy (ed.). *Pornography and Representation in Greece and Rome*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 90-111.

PATTERSON, C. B. “Marriage and the married woman in Athenian law”. In: POMEROY, S. B. (Ed.). *Women’s history and ancient history*. Chapel Hill: University of South Carolina Press, 1991, p. 48-72.

PAVLOCK, Barbara. “Narcissus and Elegy”. In: *The image of the poet in Ovid’s Metamorphoses*. Madison: University of Wisconsin Press, 2009, p. 14-37.

PIAZZI, Lisa. “Latin love elegy and other genres”. In: THORSEN, T. (edit.) *The Cambridge Companion to Latin love elegy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, s/n. [versão eletrônica]

PLATNAUER, Maurice [1951]. *Latin elegiac verse: a study of the metrical usages of Tibullus, Propertius and Ovid*. Cambridge: The University Press, 2013.

PRATA, Patrícia. *O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos*. Tese de Doutorado em Linguística – IEL, Unicamp, Campinas, 2007.

PRESCOTT, H. W. “Review of Fraenkel, Plautinisches im Plautus”. *Classical Philology*. nº 19, 1924, p. 90-93.

PROPERTIUS. *Elegies*. Trans. by: G. P. Goold. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

POLT, Christopher B. *Catullus and Roman Dramatic Literature*. Doctoral Thesis, Department of Classics, Chapel Hill: University of North Carolina, 2010.

POST, L. A. Review: *Post-Aristophanic Comedy: studies in the social outlook of Middle and New Comedy at both Athens and Rome* by Paul Shaner Dunkin. *Classical Philology*, vol. 43, nº 3, 1948, p. 210-211.

POSTGATE, J. P. (1881). *Select Elegies of Propertius*. London: Macmillan, 1935.

PRESTON, Keith. *Studies in the diction of the* Sermo Amatorius *in Roman Comedy*. Doctoral Dissertation: Faculty of the Graduate School of Arts and Literature, 1916.

REYNOLDS, L. D.; WILSON, N. G. *Scribes and Scholars: a Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*. 3rd Edition. Oxford: Clarendon Press, 1991.

RICHLIN, Amy. “Catullus, Ovid, and the art of Mockery”. *The Garden of Priapus: sexuality and aggression in Roman humor*. New Haven/London: Yale University Press, 1983, p. 144-163.

_____. “Reading Ovid’s Rapes”. In: RICHLIN, Amy (ed.). *Pornography and Representation in Greece and Rome*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 158-179.

ROCHA, Carol Martins da. *De linguado a lingua(ru)da: gênero e discurso das mulieres plautinae*. Tese de doutoramento em Linguística – IEL, Unicamp, Campinas: Unicamp, 2015.

ROSIVACH, Vincent J. “Love and leisure in Roman comedy and the amatory poets”. In: *L'Antiquité Classique*, T. 55, 1986, p. 175-189.

_____. *When a young man falls in love: the sexual exploitation of women in New Comedy*. London/New York: Routledge, 1998.

ROSS, David. *Backgrounds to Augustan poetry: Gallus, elegy, and Rome*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1975.

RYDER, K. C. "The *senex amator* in Plautus". *Greece & Rome*, vol. 31, nº 2, 1984, p. 181-189.

SALGUEIRO, Wilberth. "Pleonasmo e onanismo *enquanto* técnicas de construção literária (uma leitura de *Sueli*, de Reinaldo Santos Neves)". *In* AZEVEDO, Deneval S.; NEVES, Reinaldo S.; SALGUEIRO, Wilberth (orgs.) *Bravos companheiros 4: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: Edufes, 2011, p. 220-227.

SCODELER, Laís. Tristes *de Ovídio: aspectos da elegia amorosa na elegia lamentosa do exílio*. Dissertação de Mestrado em Linguística: IEL, Unicamp, Campinas, 2015.

SERIGNOLLI, Lya Valeria Grizzo. *Imagines Amoris – as figurações de Amor em Roma no final da República ao Período Augustano*. Dissertação de Mestrado em Letras Clássicas – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

_____. "*Militia amoris*: uma figura do *Amor*". In: *Algumas visões da Antiguidade*; MARTINS, Paulo; CAIRUS, Henrique F.; OLIVA NETO, João Angelo (orgs). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011, p. 221-229.

SALLES, Catherine. *Lire à Rome*. Paris: Les Belles Lettres, 1994.

SERRANO, Daniel. *Metapoesia no livro I de Tibulo: tradução e estudo*. Monografia de Graduação em Letras-Português: IEL, Unicamp, Campinas, 2013.

SHARROCK, Alison. *Seduction and Repetition in Ovid's* Ars Amatoria 2. Oxford: Clarendon Press, 1994.

_____. "Ovid and the discourses of love: the amatory works". In: HARDIE, Philip (ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Harvard University Press, 2002, p.150-162.

_____. "Ovid and the Politics of Reading". In: *Oxford Readings in Classical Studies – Ovid*. KNOX, Peter E. (Ed.). Oxford: Oxford University Press, 2006, p. 238-261.

_____. *Reading Roman Comedy*. Cambridge: University Press, 2009.

_____. "The *poeta-amator*, *nequitia* and *recusatio*". *In:* THORSEN, T. (edit.) *The Cambridge Companion to Latin love elegy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, s/n [versão eletrônica].

SCHAUWECKER, Y. “Zum Sprechverhalten der Frauentypen bei Plautus”. *Gymnasium – Zeitschrift für Kultur und humanistische Bildung*. Edição de Franz Bömer e Ludwig Voit. Vol. 109, 2002, p. 191-211.

SKINNER, Marilyn. “Feminist theory”. In: HUBBARD, T. (ed.) *A Companion to Greek and Roman sexualities*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2014, p. 3-18.

SLATER, N. W. “Amphitruo, Bacchae, and Metatheatre”, *Lexis*, 5-6, 1990, p. 101-125.

_____. “Appearence, Reality and the Spectre of Incest in Epidicus”. In: AUHAGEN, U (Org.). *Studien zu Epidicus*. Tübingen: Gunter Narr Verlagen, 2001, p. 191-203.

SODRÉ, Paulo R. *Poemas de pó, poalha e poeira*. Vitória: Secult-ES, 2009.

SUERBAUM, Wener. “Ovid über seine Inspiration”. *Hermes*. 93. Bd., H. 4, 1965, p. 491-496.

SUTTON, Robert, F. Jr. “Pornography and Persuasion on Attic Pottery”. In: RICHLIN, Amy (ed.). *Pornography and Representation in Greece and Rome*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 3-35.

TARRANT, Richard. “Ovid and ancient literary history”. In: HARDIE, Philip (ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Harvard University Press, 2002, 13-33.

TELÒ, Mario. “Roman Comedy and the Poetics of Adaptation”. In DINTER, M. (Ed.). *Cambridge Companion to Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, p. 47-65

THOMAS, Richard F. “New Comedy, Callimachus and Roman Poetry”. *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 83, 1979, p. 179-206.

THORSEN, Thea S. “Ovid the love elegist”. *In:* THORSEN, T. (edit.) *The Cambridge Companion to Latin love elegy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013, s/n [versão eletrônica].

TREGGIARI, S. *Roman Marriage:* Iusti coniuges *from the time of Cicero to the time of Ulpian*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

TREVIZAM, Matheus. *A elegia erótica romana e a tradição didascálica como matrizes compositivas da* Ars Amatoria *de Ovídio*. Dissertação de Mestrado em Linguística, Campinas: Unicamp, 2003.

TRINACTY, Christopher V. “Tibullus’ Comedy a note on *Tib*. 1.2.87-98”. *Mnemosyne*, n. 70, 2017, p. 1051-1058.

UDEN, James. Embracing the young man in love: Catullus 75 and the comic Adulescens. *Antichthon*, Vol. 40, 2006, p. 19-24.

VASCONCELOS, Beatriz A. “Quatro princípios da educação oratória segundo Quintiliano”. *Phaos*, vol. 2, 2002, p. 205-225.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. “Esquecer Veyne?” In: *Nuntius Antiquus*, v. 7, nº 1, Belo Horizonte: UFMG, 2011a, p. 105-118.

_____. “Reflexões sobre a noção de arte alusiva e intertextualidade na poesia latina”. Clássica, v. 20, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011b, p. 239-260.

_____. Persona *poética e autor empírico na poesia amorosa romana*. São Paulo: Editora Unifesp, 2016.

VERSNEL, H. S. “The Poetics of the Magical Charm: an essay on the power of words”. In MEYER, M.; MIRECKI, P. (eds). *Magic and Ritual in the Ancient World*. Leiden: Brill, 2002, p. 105-158.

VEYNE, Paul. *L’élégie érotique romaine*. Paris: Le Seuil, 1983.

VOLK, Katharina. *The poetics of Latin didactic: Lucretius, Vergil, Ovid, Manilus*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

WHEELER, A. L. “Propertius as *Praeceptor Amoris*”. *Classical Philology*, Vol. 5, n. 1, 1910a, p. 28-40.

_____. “Erotic teaching in Roman Elegy and Greek Sources - part I” *Classical Philology*, Vol. 5, n. 4, 1910b, p. 440-450.

_____. “Erotic teaching in Roman Elegy and the Greek Sources - part II”. *Classical Philology*, Vol. 6, n. 1, 1911, p. 56-77.

WEST, Martin. *Studies in Greek elegy and iambus*. Berlin; New York: De Gruyter, 1974.

WHITAKER, Richard. *Myth and Personal Experience in Roman Love Elegy: a study in poetic technique*. Hypomnemata, n. 76, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1983.

WILLIAMS, Craig (1999). “Effeminacy and Masculinity”; “Sexual Roles and Identities”. In: *Roman Homosexuality*. New York/Oxford: Oxford University Press, 2009, p. 125-224.

WYKE, Maria. “Taking the woman’s part: engendering Roman love elegy”. *Ramus*, n. 23, 1994, p. 110-128.

YARDLEY, J. C. “Comic influences in Propertius”. *Phoenix*, Vol. 26, n. 2, 1972, p. 134-139.

_____. "Propertius 4.5, Ovid 1.6 and Roman Comedy". *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 33, 1987, p. 179-189.

ZAGAGI, Netta. *Tradition and originality in Plautus: Studies of the amatory motifs in Plautine comedy*. *Hypomnemata*, n. 62, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1980.

_____. Mythological Hyperboles and Plautus. *The Classical Quaterly*, Vol. 36, n. 1, 1986, p. 267.

_____. *The Comedy of Menander - Convention, Variation and Originality*. London: Duckworth, 1994.

_____. "*Exilium amoris* in New Comedy". *Hermes*, 116, H. 2, 1988, p. 193-209.

ZUCKERBERG, Donna. *Not all dead white men: classics and misoginy in the digital age*. Cambridge: Harvard University Press, 2018.