

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP  
Instituto de Estudos da Linguagem - IEL  
Departamento de Lingüística – DL

---

**LUCY ANA DE BEM**

**O amor e a guerra no livro I d'*Os*  
*Amores* de Ovídio**

---

**Campinas  
2007**

LUCY ANA DE BEM

**O amor e a guerra no livro *I d'Os*  
*Amores* de Ovídio**

Dissertação a ser apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Lingüística do Insituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, como requisito parcial à obtenção do título de mestre na área de Letras Clássicas.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos

**Campinas  
2007**

Bem, Lucy Ana de.

O amor e a guerra no livro I d'Os Amores de Ovídio / Lucy Ana de Bem. -- Campinas, SP : [s.n.], 2007.

Orientador : Paulo Sérgio de Vasconcellos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

**B42a**

1. Ovidio. Os amores - Crítica e interpretação. 2. Poesia latina - História e crítica. 3. Tradução e interpretação. 4. Gêneros discursivos. I. Barbosa, Plínio Almeida. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Título em inglês: Love and War in book I from Ovid's Loves.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Ovidio. The loves. - Criticism and interpretation; Latin poetry - History and criticism; Translating and interpreting; Discursive genres.

Área de concentração: Lingüística.

Titulação: Mestre em Lingüística.

Banca examinadora: Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos (orientador), Prof. Dr. Marcos Aurelio Pereira e Prof. Dr. João Angelo Oliva Neto. Suplentes: Prof. Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira e Profa. Dra. Elaine Cristine Sartorelli.

Data da defesa: 23/02/2007.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Lingüística, IEL, UNICAMP.

BANCA EXAMINADORA



---

Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos



---

Prof. Dr. Marcos Aurélio Pereira



---

Prof. Dr. João Angelo Oliva Neto

---

Prof. Dr. Flávio Ribeiro de Oliveira

---

Profa. Dra. Elaine Cristine Satorelli

IEL / UNICAMP 23 de fevereiro de 2007

## **Agradecimentos**

Ao Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos, orientador e amigo em todas as etapas deste trabalho.

À Fapesp, por seu auxílio imprescindível.

Ao Prof. Dr. Marcos Aurelio Pereira e ao Prof. Dr. João Angelo Oliva Neto pela prestatividade e atenção.

A meus pais, Glória e Geraldo, por fornecerem o maior e o melhor de todos os exemplos.

À minha família, George e Fábiana em especial, pela confiança e motivação.

A Heitor de Oliveira Bem, que, mesmo tão pequeno, conseguiu trazer grandes alegrias numa fase delicada de minha vida.

Aos amigos e colegas, pela força e pelo apoio ao longo desta jornada.

Aos professores e colegas de curso, pois me auxiliaram a trilhar uma importante etapa de minha vida.

A Carlos José de Souza, pela ajuda, sempre bem-humorada, nos trâmites acadêmicos.

A todos que, com boa intenção, colaboraram para a realização e finalização deste estudo.

A Luiz Jr.,  
TV MIHI SOLVS PLACES.

## Resumo

Este trabalho de pós-graduação propõe a tradução latina-portuguesa e a análise lingüística e literária do livro I d'*Os Amores* de Ovídio. Essa análise visa principalmente o(s) discurso(s) que compõem o *volumen*: acreditamos que o discurso elegíaco, típico da poesia amorosa da época de Augusto, seja em si mesmo um lugar de encontro e confronto de diversos discursos, entre eles o épico (o bélico), o cômico, o amoroso e o trágico. Através de nossa análise, demonstramos que Ovídio deixou manifesta essa mistura discursiva, tão própria da elegia em seus *Amores* – a todo o momento vemos que, para o poeta, o amor e a guerra constituem milícias importantes, ora distintas, ora semelhantes. Dessa forma, podemos entender que o poeta, através de sua postura n'*Os Amores*, tenta valorizar aquele que se dedicava ao amor (entenda-se a poesia amorosa) em vez dos assuntos militares e da vida pública. Podemos dizer, também, que o(s) discurso(s) que ele utiliza para compor *Os Amores* revelam o quanto a vida militar (e sua violência peculiar) e seu discurso se encontravam presentes nas mais distintas esferas da vida romana. Finalmente, também podemos dizer que essa obra demonstra, claramente, que nenhum discurso é isolado em si mesmo, mas que é permeado por muitos gêneros e tipos de discursos.

**Palavras-chave:** Ovídio, *Os Amores*, elegia romana, tradução, gêneros e tipos discursivos, análise do discurso.

## Abstract

This post-graduating work proposes the translation from Latin to Portuguese and the linguistic and literary analysis of the book one from Ovid's *Loves*. This analysis aims, especially at discourses that integrate the *volumen*: we believe that the elegiac discourse, typical of the love poetry of Augustan age, is in itself a point of meeting and confrontation of many other discourses, and among them, the epic (warlike), the comic, the love and the tragic discourses. Through our analysis, we demonstrate that Ovid let evident this blend of speeches, so usual in the elegy of his *Amores* – all the time we can see that, for the poet himself, love and war are significant armies, sometimes distinct, sometimes similar. Thus, we can see that the poet, in the posture his *persona* adopts in the *Loves*, tries to valorize that one who dedicates himself to love (and to the poetry of love) instead of military matters and public life. We also can say that the discourses in the *Loves* show how the military life (and the violence inherent to it) and his peculiar speech were present in the most distinct areas of private life from the Roman Empire. At last, we can also say that this work shows, clearly, that no speech is isolated in itself, but that it is permeated by a lot of genres and types of discourses.

**Keywords:** Ovid, *Loves*, Latin love elegy, translation, genres and types of discourse, analysis of speech.

## Índice de assuntos

### Introdução

I. Sobre Ovídio e sua obra.....	15
II. A elegia romana.....	28
III. <i>Os Amores</i> .....	33
i. Métrica e gênero.....	44
ii. Estilo e retórica.....	51
iii. O texto.....	58
iv. A tradução e seus problemas.....	60
<b>Os discursos épico e elegíaco no livro I d'<i>Os Amores</i> de Ovídio.....</b>	<b>65</b>
<b><i>Os Amores</i> de Públio Ovídio Nasão – livro I (texto latino, tradução e comentários).....</b>	<b>91</b>
Epigrama.....	92
I. Poema programático.....	96
II. Triunfo de Cupido.....	104
III. Fidelidade literária.....	114
IV. Código de sinais entre enamorados.....	122
V. Amor na hora da sesta.....	134
VI. <i>Paraklausíthyron</i> .....	142
VII. Contenda entre amantes.....	156
VIII. A alcoviteira – <i>magistra amoris</i> .....	168
IX. Amor e armas – comparação de milícias.....	188
X. Mulheres gananciosas.....	198
XI. Bilhete de amor para a <i>puella</i> .....	210
XII. Maldição sobre as <i>tabellae</i> .....	216
XIII. <i>Suasoria</i> à Aurora.....	222
XIV. Elogio ao cabelo da amada.....	230
XV. Imortalidade literária.....	240
<b>Pequeno glossário de termos comuns na elegia.....</b>	<b>249</b>
<b>Referências Bibliográficas</b>	
I. <i>Os amores</i> de Ovídio. Edições do texto latino, traduções e comentários.....	255
II. Artigos e Obras	
i. autores antigos.....	255
ii. autores contemporâneos.....	256
III. Outros.....	266

## Introdução

### I. Ovídio e sua obra

“O poeta é um fingidor.  
Finge tão completamente  
Que chega a fingir que é dor  
A dor que deveras sente.”

Fernando Pessoa – *Cancioneiro*.

“Nascido na pequena cidade de Sulmona, na Itália, Ovídio integrava uma classe social abastada, o que permitiu, desde muito cedo, seu acesso aos renomados círculos de estudos da época: um caminho que certamente o levaria à próspera e prestigiada carreira política romana. Porém, sua genial habilidade literária, muito apreciada nos círculos artísticos da *Vrbs*, foi talvez a maior responsável por mantê-lo afastado dessas ocupações, consagrando-o como o último dos grandes poetas romanos. Contudo, a fama de seus versos não lhe rendeu apenas louvores: por sua causa experimentou o exílio e seus dissabores...”

Ainda em nossos dias podemos encontrar inúmeros compêndios de literatura latina que nos mostram o homem e o poeta Ovídio representado através de informações tais, tão incompletas e resumidas, que nos é quase impossível distinguir os feitos do cidadão e do artista romano.<sup>1</sup> Contudo, é tentador discorrer com alguma segurança sobre a vida de Ovídio, uma vez que ele mesmo nos deixou uma série de poemas sobre os quais podemos alçar uma interpretação autobiográfica<sup>2</sup>. Ou seja, não precisamos confiar apenas em testemunhos (vagos) de outrem, tais como os de Suetônio e Donato (situação recorrente em muitos poetas da Antigüidade, como Catulo ou Virgílio, por exemplo), pois temos a própria

---

<sup>1</sup> Em Jardim Jr. (1983: 9) e Vergna (1975: 7 e ss.), por exemplo, podemos encontrar introdução semelhante à exposta no parágrafo inicial desta dissertação. Pesquisas sobre “literatura latina” e “Ovídio” em portais de buscas (como *Google*, por exemplo) também nos oferecem informações resumidas e mesmo equivocadas sobre esses tópicos (cf., por exemplo: <http://digilander.libero.it/Bukowski/ovidio.htm>).

<sup>2</sup> *Tristes* II e IV, 10, sobretudo.

voz de Ovídio nos relatando certos acontecimentos de sua vida. Mas seria realmente essa a “verdade” sobre o poeta?

Posta à parte a questão sobre a conceituação do verdadeiro (o tempo, o espaço e o propósito deste estudo não nos permitem entrar nessa discussão de forma mais minuciosa) e assumindo uma postura mais simplificadora, é então que nos deparamos com uma problemática que pode partir dos poemas de cunho biográfico e englobar toda a obra do poeta: como podemos saber, com segurança, em quais pontos o poeta deixa transparecer a sua voz de artífice (o seu “eu-elegíaco”) ou de cidadão romano de carne e osso? Aceita esta essa dualidade da voz do poeta, podemos simplesmente dizer que se trata de uma mera questão interpretativa: qualquer leitor pode dar aos versos a vida e a cor que bem desejar, embora seja inegável que qualquer leitura sempre está impregnada de ideologia (assim, de uma perspectiva romântica, os versos ovidianos estariam imbuídos de subjetivismo lírico...)<sup>3</sup>.

Mas essa postura não diz respeito ao presente estudo. Se nos é lícito manifestar a ideologia que permeia o campo dos estudos lingüísticos voltados para as Letras Clássicas (a de um Conte<sup>4</sup>, por exemplo), há lugar apenas para uma afirmação segura e que irá imperar por toda esta dissertação: as fontes antigas de que dispomos (os textos em si) e com as quais trabalharemos são a única verdade que podemos aceitar e, se elas mesmas não nos permitem estabelecer com precisão os limites entre o estritamente subjetivo e o puramente artístico (não estamos dizendo que não há nenhuma subjetividade na arte...), é patente que

---

<sup>3</sup> Torna-se necessário dizer, a princípio, que o conceito de ideologia aqui utilizado diz respeito a uma “teoria da ideologia” que passou a ser difundida a partir do século XVIII: formações ideológicas comportam, necessariamente, uma ou mais formações discursivas que determinam o que pode e o que deve ser dito a partir de uma posição dada, em certa conjuntura, onde predominam algumas formas de poder (cf., por exemplo, a introdução de Eagleton, 1990 e Althusser, 1968: 74). Acreditamos que transportar um conceito contemporâneo para o pensamento antigo pode gerar certos anacronismos, se algumas ressalvas não forem feitas. Poderíamos argumentar dizendo que uma prática antiga remotamente equivalente à tarefa dos “ideólogos” atuais se encontra na retórica clássica, justamente pela forma como ela conduz a argumentação sobre certas deduções (de suposto cunho “científico”), submetidas aos critérios de “verdade” e de “erro” (ou seja, os “*pro*” e os “*contra*” de uma idéia exposta). Porém, assumiremos que a interpretação aqui presente sobre o conceito de ideologia é *nostra* e não dos antigos. As idéias que apresentamos neste estudo relacionam-se com leituras e interpretações que temos dos textos antigos sob a luz desse conceito moderno de ideologia. Quando discorremos sobre a relação da obra amatória de Ovídio e a ideologia de Augusto, estamos fazendo uma análise a partir de *nosso* ponto de vista, que se baseia em autores modernos, uma vez que os antigos desconheciam esse conceito tal qual postulamos atualmente.

<sup>4</sup> *The rhetoric of imitation*, entre outras obras.

tal esforço seja vão, senão fútil, já que nosso principal objetivo é lidar com a realidade lingüística e literária que o texto oferece, livre de uma interpretação estritamente biografista, imbuída de uma “ideologia subjetivista”<sup>5</sup>. Isso não quer dizer que estaremos isentos de tocar o histórico, o sócio-cultural ou até mesmo o ideológico da obra de Ovídio. Pelo contrário: é o que há de histórico e de sócio-cultural *mostrado* em seus versos que guiará nosso estudo (como dissemos, não há leitura sem ideologia). Ovídio, ao falar de certas situações cotidianas ou familiares, assim o faz apenas no e ao âmbito literário, sujeitando nada além de personagens ao *pathos* que ele cria. Quando Ovídio diz “eu” ou “nós”, ele o diz do lugar de uma dessas personagens, que se relaciona com outras personagens por ele também construídas, dentro de um quadro de vida social também por ele meticulosamente elaborado, como se tudo fosse uma grande peça teatral<sup>6</sup>.

Para os leitores “modernos” essa contraparte teatral e significativa da obra perdeu-se, pois nossa tradição literária nos educou a sempre realizar leituras silenciosas e “individuais”, mesmo quando estamos com poemas de suposto cunho dramático como *Os Amores* em mãos – um fator, dentre muitos outros, favorável ao nosso distanciamento (cultural, social etc.) dos mesmos, tais quais suas interpretações primeiras. Talvez seja esse um dos motivos que cause a falsa impressão de “realidade factual não-construída” em nossas leituras, algo mais pungente em nós do que nos antigos, já que eles puderam conhecer e experimentar mais amiúde essa suposta dramaticidade própria dos elegíacos e, sobretudo d’*Os Amores*. Essa mesma tradição literária, outrora educada ao gosto burguês da sociedade romântica oitocentista, nos induz, equivocadamente, a ler a realidade literária do texto numa correspondência *ipsis litteris* com a realidade social romana do século I a.C.

---

<sup>5</sup> Lembremo-nos das palavras de Veyne (1987: 18) sobre nossa postura frente à literatura da Antigüidade: entediarmo-nos facilmente, pois a estética contemporânea nos educou a procurar um gosto pela “intensidade” que acredita poder encontrar nas palavras a verdadeira e definitiva essência das coisas.

<sup>6</sup> Para Davis (1989: 5 e ss.), *Os Amores*, primeira obra de Ovídio, estão repletos da retórica que o poeta estudou ao longo de sua juventude. Sêneca, o Rétor (*Contr.* 2. 28-9) discorre sobre a escola de retórica da época de Ovídio, onde os alunos podiam imaginar uma cena e suas personagens, o que lhes permitia colocar em prática alguns exercícios retóricos de forma mais “enfática” (*controversia, declamatoria, suasoria*). Desta forma, o aluno não só criava uma “peça”, mas a representava diante de seus colegas de estudo. Davis encontrou diversos paralelos entre trechos citados por Sêneca e *Os Amores* de Ovídio. As semelhanças não se restringem apenas ao conteúdo, mas são encontradas também na forma e na estrutura (cf. em especial I 6, I 11 e I 13, poemas em que o poeta interpela mais diretamente seu interlocutor, através da *captatio benevolentiae*. Mas há outros elementos retóricos nos demais poemas, assunto que será tratado mais detalhadamente a seguir).

Destarte, se o discurso (ainda que artístico) é em si mesmo forte a ponto de sobreviver a qualquer anseio sistematizador do ser humano (Ovídio foi apreciado não só por seu círculo de amigos e poetas, mas Pompéia, Shakespeare, e mesmo Kafka testemunham a sua imortalidade...), torna vã a incansável demanda por “fontes sócio-culturais inspiradoras” extratextuais. Portanto, tomaremos como única e plausível realidade aquela que o texto em si nos oferece.

No entanto, cumpre dizer algumas poucas palavras de ordem mais geral sobre sua primeira obra, *Os Amores*. A princípio podemos dizer que o nome dessa coleção de livros (que inicialmente eram cinco, reduzidos a três numa segunda edição) evoca aquela de Galo<sup>7</sup>, grande elegíaco considerado como o pai do gênero<sup>8</sup>, cujos versos se perderam, chegando ao nosso conhecimento apenas alguns poucos fragmentos. Se assumíssemos a postura de Davis<sup>9</sup>, de que *Os Amores* seriam, no fundo, uma reelaboração de exercícios retóricos de sua juventude numa roupagem elegíaca, o nome da coleção em muito já nos diria a respeito de sua tradição genérica, a qual Ovídio (“ingenuamente”) aparenta aceitar com alguma relutância<sup>10</sup>. Desse modo, podemos então dizer que a coerção inicial de Cupido, que proporcionará a experiência de um amor dirigido a uma jovem cujo pseudônimo é Corina,<sup>11</sup> é trespassada por ironias. É difícil não tentarmos relacionar essa

---

<sup>7</sup> Quintiliano, *Int. Orat.* X 1,93 lista Galo entre os grandes nomes da elegia, porém o contrapõe a Ovídio: *Elegia quoque Graecos provocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime videtur auctor Tibullus. Sunt qui Propertium malint. Ovidius utroque lascivior, sicut durior Gallus* (“Nós também desafiamos a supremacia dos gregos na elegia, na qual o poeta Tibulo me parece ser o mais polido e elegante. Entretanto, há quem prefira Propércio. Ovídio é o mais jocoso entre eles, enquanto Galo é o mais sério.”)

<sup>8</sup> Cf. Williams, 1970: 15. Para ele, Galo teria sido o poeta que “inaugurou” a elegia romana, gênero que rapidamente teria se tornado popular devido ao seu conteúdo “leve”. A este seguiu Propércio, Tibulo e Ovídio, considerados os maiores nomes do gênero. Contudo, devemos lembrar que Horácio, em sua *Arte poética* (72-84), indica Homero como o inventor da épica, mas alega desconhecer o *auctor* da elegia.

<sup>9</sup> *Op. cit.* p. 8 e ss. Como a questão abordada pelo autor é muito complexa e de difícil comprovação, estamos apenas conjecturando sobre a interpretação que ele nos proporciona.

<sup>10</sup> Ao longo d’*Os Amores* podemos perceber um sutil jogo de discursos: o épico, o trágico, o cômico e elegíaco se chocam e se combinam continuamente. Hinds (1996: 86) fala de um “supergênero” ovidiano, devido à expansão que o poeta proporcionou à elegia através da mistura de gêneros discursivos em seus poemas. O assunto será analisado detidamente mais adiante.

<sup>11</sup> Talvez esse nome se relacione com *korh/* que em grego significa algo como a nossa acepção atual de pupila, de onde temos “aluna pequena – ou moça e menina dos olhos”. Eis o jogo ovidiano: Corina é a *puella*, sem a qual não há o gênero elegíaco e sobre a qual Ovídio constrói seus “amores literários” (cf. também McDaniel [1918: 338 e ss]. – o autor faz uma interessante relação entre

mulher com alguma romana real com quem Ovídio possa ter experimentado alguma relação pessoal do tipo que relata n’*Os Amores*. Sabemos que o poeta se casou por três vezes<sup>12</sup>, mas fica latente a questão: até onde o poeta falou de sua experiência própria e quando se utilizou apenas de lugares comuns do gênero elegíaco?

Essa questão sobre a real identidade de Corina e sua atuação na obra amatória de Ovídio de fato não interfere no mérito literário d’*Os Amores*, mas demonstra que até mesmo autores renomados se confundem entre as interpretações literárias e sócio-culturais possíveis em um texto: Barsby (1998:5), por exemplo, embora apresente uma análise interessante sobre o livro I d’*Os Amores*, oscila entre posturas puramente literárias e biografistas, pois em certas passagens afirma que esse problema é insolúvel, uma vez que os poemas em si não nos dizem nada de esclarecedor a respeito<sup>13</sup>. Ou seja, podemos interpretar, sucintamente, que ele assume uma postura “não-biografista”. No entanto, logo depois (*idem*, 6) ele diz ser pouco provável que tal interesse no sexo oposto e em sua psicologia derive apenas de uma “experiência literária”: uma afirmação que nos permite interpretar, por sua vez, que a intensa vida leviana da personagem do poeta possa ter resquícios de experiências pessoais, também levianas e intensas, aventando, assim, uma possibilidade de interpretação subjetivista. Mas essa posição que então assume contradiz com sua postura inicial na análise do livro I, uma vez que interpreta qualquer ocorrência de figura feminina não expressamente nomeada (na condição de *puella* elegíaca) como Corina. Ora, conforme a sua própria ótica, um único relacionamento (ainda que literário) não proporcionaria tantos contextos amorosos e uma matéria tão farta...

Nós, entretanto, acreditamos que o próprio título da obra seja uma palavra-chave de suma importância, indicando-nos o conteúdo de sua matéria e revelando sua suposta postura “liberal” em relação aos relacionamentos pessoais e afetivos próprios da elegia:

---

*puella/lumina/mea lux*, na qual Corina seria algo como “o brilho dos olhos” do poeta, ou seja, a essência de sua vida). Cf. também West (1979: 277-287).

<sup>12</sup> *Tristes* IV 10, 69-70; 71-2 (para a filha de seu segundo casamento, cf. *Tristes* I 3, 9); 73-4.

<sup>13</sup> Embora Ovídio diga, nos *Tristes* II 347-58, ser inocente num caso de adultério em que seu nome foi envolvido, lembremo-nos de que muitos estudiosos (entre eles Barsby *op. cit.*) afirmam que foi devido a sua obra erótica que o poeta fora punido com o exílio, pois leis sobre o adultério e o matrimônio (*lex Iulia adulteriis coercendis* e a *Lex Iulia de maritandis ordinibus*) supostamente o teriam condenado de induzir jovens a esse crime “social e moral” (o intuito de Augusto era retomar os valores antigos, dentre os quais constava o aumento da família). Toda a questão, porém, é muito complexa e não convém ser tratada aqui.

Propércio, por exemplo, cantou um único amor, mas Ovídio canta amores!<sup>14</sup> Além disso, os versos ovidianos nos permitem uma interpretação totalmente condizente com o gênero elegíaco: embora a *persona* do poeta se diga fiel no primeiro livro, podemos ler nas entrelinhas o seu comportamento infiel, postura que se tornará manifesta no segundo e terceiro livros, como teremos oportunidade de observar mais adiante<sup>15</sup>.

Para Veyne, o fato de o nome da *puella* ter ocupado uma posição tão especial em Propércio (ele inicia o primeiro poema do primeiro livro de suas elegias) induz leitores a interpretarem toda aparição feminina na posição de *puella* elegíaca (*domina*) em estrita relação com o nome primeiramente mencionado (no caso, Cíntia). Ainda que a teoria de Veyne possa justificar o comportamento de Barsby, *Os Amores* de Ovídio diferem das demais elegias justamente porque se inicia com uma roupagem épica, onde a *puella* e *arma* assumem um mesmo valor: Ovídio não nos diz que *apenas* a *puella* (ou unicamente Corina, como prefere Barsby) é importante, mas que ela (e o gênero em que é peça fundamental) é tão relevante quanto as armas e os grandes gêneros que as abraçam (a épica e a tragédia). Parece-nos que seu intuito é louvar a poesia (e com isso, uma *scripta puella* através da qual os versos acontecem) e não uma ou mais meninas em si. De qualquer forma, devemos nos lembrar também que essa importância da *puella* nomeada em Ovídio é limitada: Corina aparece pela primeira vez no quinto poema, mas ainda assim a conhecemos apenas pela ótica do desejo masculino essencialmente *voyeurístico*, pois o poeta descreve todo o seu corpo, exceto sua cabeça ou qualquer traço marcante relativo à sua personalidade. Diríamos mesmo que a personalidade que importa transparecer aqui é justamente aquela necessária e pertinente ao gênero elegíaco, uma vez que não se trata de uma mulher em particular, mas de uma *puella* elegíaca, cujo nome consta apenas identificar o poeta que a compôs<sup>16</sup>.

Portanto, discordamos da postura de Barsby, pois nem toda figura que ocupa o lugar da *puella* corresponde à musa principal: Délia é a *puella* de Tibulo, mas ele também canta o

---

<sup>14</sup> *Op. cit.* p. 57 . Cf. também Wyke 1987: 28.

<sup>15</sup> Nos poemas II 4, 7 e 8, fica patente a infidelidade da *persona* do poeta. Veremos que em I 3 a fidelidade declarada é ironizada através do exemplo de Júpiter.

<sup>16</sup> Cf. *Am.* I 3, 25-6, onde Ovídio diz que o nome da amada, junto ao seu, será conhecido em todo o mundo através das eras. Já em I 15, 30 podemos interpretar que a fama do poeta elegíaco e de sua *puella* são indissociáveis.

amor de Márato e de Nêmesis<sup>17</sup>; Ovídio adota Corina, mas admite amar duas ao mesmo tempo em II 4 e não nega seu envolvimento com a criada Cipásite em II 7 e 8, postura totalmente diversa daquela mostrada no início d'*Os Amores*, onde o poeta admite ter sido feito presa de Cupido, que o submeteu à composição de versos elegíacos, sem que tivesse, contudo, um objeto preciso de seu amor, ou melhor, um objeto detalhado para esse amor que passou a sentir<sup>18</sup>. Podemos constatar que ao longo da obra Ovídio constrói não só seu amor elegíaco, mas também o objeto ativo e passivo de seu afeto: ao mesmo tempo em que elabora a *puella/domina*, ele também compõe a sua *persona* de *amans* elegíaco. No primeiro poema do livro I, anuncia sua intenção de compor épica, mas Cupido, ao atingi-lo com sua flecha, ocupa seu *uacuum pectus* e o obriga a escrever elegias: ele reluta em entregar-se, mas no início do poema seguinte, assusta-se ao sentir o que provavelmente se deve aos efeitos do amor (*et possessa ferus pectora uersat Amor*, 8). Há toda uma apologia ao pequeno deus triunfante, e somente no terceiro poema é que nos deparamos com o poeta enamorado por uma *puella* (*aut amet aut faciat cur ego semper amem*, 2), sendo esse amor o responsável por sua submissão declarada a Cupido e às suas vontades<sup>19</sup>.

A figura do deus é inovadora e curiosa, pois embora o tema dos elegíacos seja o amor (e seu representante seja Cupido), eles costumavam evocar Apolo, o patrono da poesia entre os gregos e romanos<sup>20</sup>. Os pseudônimos das *puellae* de Galo, Propércio e Tibulo evocam os nomes de lugares sagrados dedicados ao nume (e por extensão um epíteto próprio do deus): Licóride alude a Licoréia, um local no Monte Parnaso onde nasceu Licoreu, filho de Apolo; Cíntia nos remete a Cinto, um monte junto a Delos, onde nasceu Apolo e sua irmã Diana, sendo que Delos também compartilha dessa honra (Délia,

---

<sup>17</sup> Na verdade, no primeiro livro de Tibulo a palavra *puer* (19) aparece mais que *puella* (16) ou Délia (15).

<sup>18</sup> Barthes afirma que o discurso amoroso evidencia a necessidade de um interlocutor: “ninguém fala de amor a não ser que seja para alguém” (cf. 2003: 74). Eis a necessidade da *puella* enquanto objeto (ela está em estrita relação com o Amor) e do público enquanto alvo.

<sup>19</sup> N'*Os Amores* vemos que a *puella*, Cupido e os Césares detêm um poder semelhante sobre o poeta, embora cada um figure num nível particular. Dessa forma, o poeta se mostra irônico e mordaz: através da *militia amoris* ele é capaz de equiparar uma mulher leviana e uma divindade sem grande credibilidade ao expoente máximo do Estado (cf. *Am.* I 2, 51-2).

<sup>20</sup> Nas *Met.* I 454 e ss., Ovídio narra uma rixa entre Apolo e Cupido numa cena que ganha ênfase de significados se a confrontarmos com *Am.* I 1. O contexto de ambas as obras são similares (sujeição de conteúdos épicos a eróticos), mas a cena d'*As Metamorfoses* seria a mais “econômica”. A dicção mais ampla da *persona* de Ovídio n'*Os Amores* condiz com sua retórica (cf. Tarrant, 1995: 65).

então, evoca o nome desse monte)<sup>21</sup>. É como se a inspiração para a elegia viesse da *puella* e do amor que o poeta por ela sente. Mas, conforme vimos, a relação é diferente em Ovídio: a menina e o deus são duros (em vez de *mollis* ou *blandus*) e o subjagam pelo (e no) amor. É interessante notar também que Cupido sempre é citado numa situação inusitada: Apolo, figura imponente e perita na flecha, inspiraria Ovídio, mas Amor – uma criança pequena e nua – utiliza de violência e por meio da flecha coage o poeta a escrever elegias... A comicidade do trecho torna-se inegável, se ponderarmos sobre essas questões. Já nas *Pônticas* III 3, o poeta diz a seu amigo Fábio Máximo que o culpado por seu exílio na verdade é Cupido, pois foi o deus que o forçou a escrever os versos de amor (a *Ars*, sobretudo), mas, ainda assim, não são poucos os momentos em que Ovídio o louva por espontânea vontade<sup>22</sup>. E, por mais absurda que possa ser a aparição inicial e a atitude do deus em *Am.* I 1, 3, o poeta a corrobora por meio de um *dicitur* (“diz-se/conforme dizem”). Embora o uso do verbo seja um mistério para alguns autores<sup>23</sup>, acreditamos que um paralelo com Aristóteles (*Poética*, cap. XXV) seja possível, embora deveras complexo: em linhas muito gerais, podemos dizer que o filósofo postula a poesia como uma arte (imitação) capaz de abordar o impossível, desde que seja com credibilidade e coerência. Esse “efeito”, por sua vez, poderia ser alcançado, dentre algumas formas, através da opinião comum<sup>24</sup>.

Manifesto o amor elegíaco e assumida sujeição total à *puella* e a Cupido, é somente no quarto poema que nos deparamos com uma cena típica do gênero elegíaco, episódio que será recorrente não só nos próprios *Amores*, mas também na *Ars*:<sup>25</sup> o amante se corrói em sua paixão ao ver sua *puella* acompanhada de um outro *uir* em um banquete. Ardiloso, conforme as exigências do gênero, ele trama peripécias para poder ter sua amada: o poeta triunfa com o belo poema composto segundo os preceitos da elegia, mas o amante fracassa e se retira da cena triste e indignado (novamente, condição *sine qua non* da elegia romana). Porém, no poema seguinte (quinto), podemos desfrutar de todo o prazer sensual e estético

---

<sup>21</sup> Para locais consagrados a Apolo cf. Cal. *Hymm. hom. Apoll.* e Apol. Rod. Arg. II, 700-715.

<sup>22</sup> Além dos versos iniciais d’*Os Amores*, há uma epifania nos *Remedia* 549-76

<sup>23</sup> Cf, por exemplo, Barsby (*op. cit.* p. 41; para esse autor o verbo sugere ironia e comicidade, mas ele não explicita por quê) e Moles (1991: 552).

<sup>24</sup> Aristóteles (1461a) nos oferece o exemplo de Xenófanes, que utiliza a fórmula “conforme dizem” para testificar seu discurso sobre deuses e homens. A questão, contudo, é muito profunda e não convém desenvolvê-la aqui, dado seu caráter introdutório.

<sup>25</sup> Cf. *Am.* II 5 e *Ars* I 565-612.

do primeiro encontro da amada com um felizardo Ovídio (verso 9, que se inicia com “*ecce, Corinna uenit*”): é primeira vez que ela aparece nomeada. A relação entre a *persona* do poeta e sua *puella* prossegue, mas seu nome aparecerá somente mais tarde, no décimo primeiro poema e, em seguida, no segundo livro (no sexto poema, verso 48, que termina justamente com as palavras “*Corinna, uale*” – tornando-se muito freqüente nos poemas que seguem)<sup>26</sup>.

Portanto, podemos concluir que Ovídio elabora num plano puramente literário suas personagens e suas relações amorosas e que o objeto de sua paixão nessas relações nem sempre se refere explicitamente a Corina, pois de outro modo o poeta, enquanto *desultor amoris* que nega ser, deixaria manifesto o nome de sua amada, conforme fez diversas vezes após o sexto poema do segundo livro. Embora Ovídio se declare fiel no primeiro livro, nossa desconfiança procede: em I 3, 15 ele diz: *non mille mihi placent, non sum desultor amoris* (“mil não me agradam, não sou inconstante no amor”)<sup>27</sup>. Mas em II 4, 9-10, afirma: *non est certa meos quae forma inuitet amores; /centum sunt causae cur ego semper amem* (“não há somente um tipo de beleza que atraia os meus amores/ cem motivos há para que eu sempre ame”). Percebemos que a brincadeira vai ainda mais longe, pois o dístico termina justamente com a fórmula que encerra o dístico inicial de I 3, onde o poeta, num surto de fidelidade em seu novo sentimento (ele é uma *noua praeda!*), roga que a menina

---

<sup>26</sup> O nome Corina aparece doze vezes em toda a coleção: duas vezes no livro I (poemas 5, v. 9 e 11, v. 5), sete vezes no livro II (poemas 6, v. 48; 8, v. 6; 11, v. 8; 12, v. 2; 13, vv. 12 e 25; 17, vv. 7 e 29 e 19, v. 9) e três vezes no livro III (poemas 1, v. 49; 7, v. 25 e 12, v. 16). Acreditamos que esses números possam revelar que o segundo livro seja o que mais se aproxima dos livros dos elegíacos predecessores, pois nele podemos encontrar “traços” mais comuns ao discurso elegíaco “convencional” do que nos outros livros: no primeiro e no terceiro livros abundam “traços” dos discursos épico, trágico e cômico (além de haver germes de outras composições ovidianas, tais quais *Os Fastos* e *As Metamorfoses*, como em III 10 e III 12, por exemplo), enquanto, no segundo livro, as imagens que o poeta contrói se assemelham mais àquelas presentes em Propércio e em Tibulo. Supomos, então, que o fato de o nome de Corina ser mais constante faz com que o livro se assemelhe mais aos de seus predecessores (em Propércio, o nome de Cíntia é citado 87 vezes e em Tibulo há 31 menções a suas *puellae*: 21 para Délia e 10 para Nêmesis). Cf. Harrison (2002: 80-2).

<sup>27</sup> Cumpre informar o leitor que versos e trechos apresentados em latim no corpo do texto e em notas seguem traduzidos, entre aspas, para o português. Quando o tradutor não for expressamente indicado, deve-se entender que a tradução foi realizada por nós. Os trechos pertencem, em sua maioria, ao livro I d’*Os Amores*. No entanto, trechos, versos e citações de outras obras também se encontram devidamente indicadas. Embora tenhamos seguido alguns críticos da Antigüidade, esse estudo baseia-se, principalmente, nas críticas e análises de autores contemporâneos (vide “referências bibliográficas”) que abordaram, de alguma forma, a obra, o tema ou o autor em questão, de forma pertinente e relevante ao nosso objetivo.

que o conquistou o ame ou se deixe ser sempre amada (*aut amet aut faciat cur ego semper amem*). E quando Ovídio diz que não há somente uma causa para seus amores, o papel de protagonista confiado por alguns críticos unicamente a Corina se mostra frágil e ameaçado: Ovídio necessita da *puella* para que o amor (e a elegia) aconteça, mas não importa quem ela seja... Logo, toda sua dependência sentimental da “*puella* nomeada” se transforma em gracejo. É com base nesses fatores que não creditamos a Corina toda aparição da figura feminina (enquanto *puella/domina*) sob a égide do desejo ovidiano, pois tal postura teórica conduziria a uma interpretação excessiva dos versos, podendo induzir um leitor desatento<sup>28</sup> a uma interpretação equivocada ou “biografista” dos mesmos.

Devemos ainda nos lembrar dos versos de Ovídio em *Am.* II 17, 29-30 e na *Ars* III, 538:

*Noui aliquam, quae se circumferat esse Corinnam;  
Vt fiat, quid non illa dedisse uelit?*<sup>29</sup>

*Et multi, quae sit nostra Corinna, rogant.*<sup>30</sup>

Vemos, então, que desde os tempos de Ovídio, o suposto “mistério” da *puella* elegíaca causa certa curiosidade no público, pois o uso de um nome próprio nos induz a querer procurar um “corpo” referente a ele, ou melhor, uma identidade real que permeia o texto. Muitos autores já se embrenharam nessa discussão: Apuleio, em sua *Apologia* (10), apresenta-se como alguém que sabe da verdade por trás dos pseudônimos, pois afirma que Lésbia seria Clódia; Licóride, a atriz de mimos Citéride, chamada *Volumnia* quando escrava; Cíntia, Hóstia (a filha do poeta Hóstio) e Délia seria *Plania*, de quem o autor não dispunha de maiores informações<sup>31</sup>. Richard Bentley<sup>32</sup> acredita na veracidade de tais

---

<sup>28</sup> Gera-se muita polêmica com o uso do conceito de “leitor ideal”. No entanto, para os fins deste estudo, basta afirmar que o leitor ideal seria aquele com o conhecimento total e remissivo das obras da Antigüidade. Esse leitor seria, então, capaz de apreender o “sentido adicional” nos jogos alusivos tão comuns nas composições do período. Como um conhecimento desse tipo seria humanamente impossível a um “leitor atual”, consideramos como “desatento” um leitor sem um conhecimento literário tão vasto, inconsciente de todo o conhecimento (*background*) literário e do processo alusivo e/ou intertextual que opera sobre ele.

<sup>29</sup> “Conheço uma mulher que circula por aí dizendo ser Corina./ O que ela não *daria* para nela se transformar?” (*grifo nosso*).

<sup>30</sup> “E muitos me perguntam quem seria Corina”.

<sup>31</sup> Em I 2, 41, Tibulo nos diz que ela era uma *coniunx* que acompanhou o exército romano em uma expedição. Mas em I 6 afirma que ela estava ao lado de seu amante. Podemos então argumentar que

relações, pois vê os pseudônimos como substitutos métricos exatos dos nomes reais; já Williams<sup>33</sup> acredita que a teoria é interessante, mas imprecisa: dependendo do contexto em que se encontre o nome Hóstia, por exemplo, há possibilidades de elisão (já que o *h-* não é uma verdadeira consoante, mas uma marca de aspiração), o que não ocorre com o nome *Cynthia*. Kennedy (1993: 88), por sua vez, nos chama a atenção para dois pontos em especial: primeiro, os nomes das *puellae* não são arbitrários, como seria o nome de uma pessoa qualquer; são nomes “gregos”, como aqueles possivelmente adotados por cortesãs e libertas, tais quais Taís e Laís; segundo, com exceção de Ovídio, os elegíacos proeminentes, como já mencionamos, aludiram a Apolo, patrono das artes e do campo, através do nome dado a suas *personae* femininas: elas são tão importantes à poesia quanto a “inspiração” fornecida pelo deus.

Por meio desses exemplos podemos perceber o quanto é importante a figura nomeada da *puella* no gênero elegíaco. O nome Cíntia estréia a obra elegíaca de Propércio, dotando o nome da menina com aquele mesmo significado conferido a *arma* da *Eneida* ou a *mh/nij* da *Ilíada*, ou seja, antes de indicar uma mulher em particular, o nome feminino indica um gênero onde a mulher e, conseqüentemente, o amor são elementos principais abordados de forma muito peculiar (com elegância e humor). A forma grega do nome nos remete aos alexandrinos e neotéricos, precedentes do gênero, e também aludem a Apolo, patrono máximo dessa arte. Foi através dessa figura usualmente passiva (seja mulher, menino ou escravo que ocupe essa posição) que os elegíacos conseguiram pintar cenas elegíacas nas quais os valores sociais se mostravam invertidos: o amante, que, como cidadão, deveria desempenhar um papel considerado ativo, tornava-se efeminado e passivo por submeter-se a uma paixão, e o que era passivo, tornava-se senhor da situação através da imposição de suas vontades<sup>34</sup>. Por esse motivo, o tema da *militia amoris* adquire tal

---

para os elegíacos a *puella* necessitava pertencer também a um outro alguém, fosse ele marido ou amante rival, para que o poeta pudesse experimentar situações de ciúmes, inseguranças, abandono e misérias, sentimentos típicos ao amante do gênero.

<sup>32</sup> *Apud* Williams 1968: 527.

<sup>33</sup> *Op. cit.* p. 528.

<sup>34</sup> Kennedy (*op. cit.*, p. 31) afirma que a sexualidade na Antigüidade não deve ser pensada conforme a classificação moderna que admite possíveis gêneros inerentes ao seres humanos como homo, bi ou heterossexuais (dentre outras ordenações). Tratava-se mais de uma dicotomia baseada em valores sociais: um senhor romano deveria ser ativo em relação a outros seres socialmente inferiores, tais quais mulheres e escravos(as). Bradley (1997: 273-82) aborda diversas questões interessantes sobre a escravidão na cultura clássica, inclusive sobre a sexualidade dos escravos.

importância, pois o amor, considerado fruto inútil do ócio, era defendido pelos elegíacos como algo tão empreendedor quanto uma guerra, atividade excelentíssima do Império<sup>35</sup>: O *Amor* e a *puella* são como os Césares; o poeta é como um soldado que elabora minuciosamente seus estratagemas de conquista; seus membros são suas armas e a cama é um campo de batalha; o portão da menina são portais a serem sitiados e conquistados; o amante rival se equipara a um inimigo... O *topos* é comum a vários gêneros, mas encontrou maior força entre os elegíacos – principalmente em Ovídio, como veremos. Por ora, para encerrarmos essa questão, utilizaremos os versos do próprio poeta:

*Exit in inmensum fecunda licentia uatum,  
obligat historica nec sua uerba fide.  
et mea debuerat falso laudata uideri  
femina; credulitas nunc mihi uestra nocet*<sup>36</sup>.

Já no quesito “histórico”, falaremos um pouco sobre a trajetória da obra, pois um outro ponto sobre *Os Amores* que tem suscitado bastantes discussões diz respeito às suas prováveis edições, realizadas pelo poeta em pessoa. O epigrama no início do livro claramente nos diz de sua segunda edição:

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

Tínhamos sido, há pouco, cinco livrinhos de Nasão,  
três agora somos; o autor preferiu esta àquela obra.  
Se, por acaso, não tiveres prazer algum em nos ler,  
Ao menos, retirados dois, a pena será mais leve<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> Levithan (2006: 47) nos diz que competiam aos cidadãos mais nobres de Roma os mais elevados cargos do exército – por isso lhes tocavam o epíteto *dilecti*: no mundo romano de ânimo totalmente bélico, a grandeza dos feitos correspondia em justa medida à grandeza de caráter. A quem não se dedicava a atividades militares (o autor fala até mesmo em voluntariado em campanhas militares geradas em épocas de crise), restava apenas a marginalidade.

<sup>36</sup> *Am.* III 12, 40-3: “Espalha-se ao infinito a fecunda licença dos vates/ ela não está obrigada a ter fidelidade histórica./ E deve ter parecido que louvei falsamente a minha mulher:/ agora vossa credulidade me prejudica”.

Para Barsby e McKeown,<sup>38</sup> a edição com a qual temos contato em nossos dias deve ter sido (re)elaborada poucos anos depois da primeira, com prováveis adições de alguns poemas posteriores. Contudo, acreditamos que as evidências não são conclusivas e digressões sobre elas não nos proporcionam uma compreensão mais ampla ou profunda dos versos. Ainda assim, duas obras compostas nesse mesmo período nos chamam a atenção: *Medéia*<sup>39</sup> e uma provável *Gigantomachia*<sup>40</sup> talvez tivessem influenciado a elaboração e a reedição d'*Os Amores*, uma obra elegíaca constituída por uma gama de discursos e dentre eles, o trágico e o bélico.

---

<sup>37</sup> Conte (1986: 87) vai mais além em seu estudo e nos mostra que a semelhança entre *Os Amores* e a *Eneida* não se restringe ao primeiro verso. Em alguns manuscritos da *Eneida* constava um *exordium* de quatro versos que muitos críticos não consideram ser da autoria de Virgílio:

*Ille ego qui quondam gracili modulatus auena/ carmen et egressus siluis uicina coegi/ ut quamuis auido parerent arua colono/ gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis...* (“Eu sou aquele que, outrora, compus um canto em delgada avena e, egresso das florestas, obriguei que os campos vizinhos obedecessem ao mais ávido dos colonos, obra grata aos agricultores, mas agora de Marte as horrendas... [armas] ...”).

Os versos provavelmente datam da época de Tibério (cf. Donato-Suetônio, *Vita Vergili*, 42 em Conte *op. cit.*, p. 85 n. 63) e Ovídio deve ter conhecido a popularidade dos mesmos, já que a semelhança entre seu prólogo e o (suposto) virgiliano é inegável: além da semelhança de conteúdos (épicos, no caso), há a equação “[*nos*] *qui* = *ego qui*” no início dos hexâmetros (Ovídio, ao falar do lugar de sua *persona*, por vezes usa a primeira pessoa do singular, mas geralmente utiliza a primeira pessoa do plural, sem que haja, na maioria das vezes, um monólogo “à maneira de Catulo”); em ambos os textos há uma oração subordinada introduzida por *ut* no terceiro verso, seguida pela conjunção adversativa *at* no verso subsequente. Conhecida essa relação, a alusão a *arma uirumque cano* ganha muito mais substância e enfatiza as ironias que se estabelecem através dos paralelos entre os discursos épico e elegíaco. Há, portanto, um desequilíbrio entre a função do contexto poético do original e o sistema estilístico da adaptação. O desajuste entre o material inserido e o conjunto orgânico da obra receptora destaca suas identidades específicas, e um parece rejeitar o outro: temos a ironia como efeito desse processo.

<sup>38</sup> Barsby (1998: 5) e McKeown (1989: 12).

<sup>39</sup> Novamente para Barsby estaria implícito nos *Am.* II 18, 13-18 que Ovídio teria começado sua peça trágica antes da segunda edição. Mas em *Am.* II 1 e 15, o próprio poeta menciona que ainda não havia decidido compor versos trágicos.

<sup>40</sup> Cf. II 1, 11-6. Para Socas (*op. cit.*, p. 42 n. 4), a referência alude à dicção épica. O *site* <http://gigantomachia.typepad.com/gigantomachia/> pode nos oferecer uma visão geral sobre a trajetória do gênero na história da literatura ocidental.

## II. A elegia romana

O termo elegia, em sua concepção mais remota, nos reporta a uma espécie de composição muito comum entre os gregos: um canto de lamentação, geralmente entoado em celebrações fúnebres<sup>41</sup>. A elegia latina, embora tenha se afastado dessa contraparte ritualística, ainda manteve o seu tom queixoso: o *amans*, “interpretado” pelo poeta, sofre em demasia pelo amor que devota a uma mulher de conduta duvidosa e, à mercê de seus caprichos, quase padece por ser totalmente sujeito a ela. Compete-nos lembrar que a inversão dos tradicionais papéis sociais romanos na cena elegíaca causava certas censuras, pois um cidadão livre que sucumbia aos desejos por uma escrava ou liberta era duramente criticado, pois era a mulher, figura considerada fraca por excelência, quem supostamente não conseguia domar seus sentimentos.<sup>42</sup> Sumariamente, podemos dizer que o “gênero *leuis*” era menosprezado pelos romanos mais tradicionais<sup>43</sup>, mas também podemos afirmar que era apreciado, como um divertimento, em certos círculos, compostos por pessoas habituadas a esse tipo de “paródia”, às quais as poesias do gênero se destinavam.

Ovídio afirma ter sido o último dos grandes poetas<sup>44</sup> de um gênero que teve seu auge em um determinado período de tempo, a “era de Augusto”: cronologicamente, se compararmos a épica, por exemplo, com a elegia romana, poderemos dizer que esta teve uma “vida” consideravelmente menor que aquela. As criações elegíacas de Propércio, Tibulo e Ovídio, os três maiores nomes da elegia romana, estenderam-se por cerca de 30 anos (do primeiro livro de Propércio, escrito por volta de 30 a.C., à segunda edição d’*Os Amores*, publicada por volta de 2 a.C.); já outros nomes menores integram o *Corpus Tibullianum*, com obras contemporâneas à daqueles autores. Esse período pode parecer pouco tempo para se instituírem certas convenções e tradições para um gênero literário, mas é surpreendente o modo como a elegia se estabeleceu desde o seu princípio: se compararmos os versos de Propércio e Tibulo (publicados apenas com uma pequena

---

<sup>41</sup> Sobre um *status* geral da elegia/elegia romana ver, por exemplo, Conte (1994: 322 e ss.), Miller (2004: 1 e ss.) e James (2001: 223-253).

<sup>42</sup> Cf. Kennedy (*op. cit.*, p. 26 e ss.).

<sup>43</sup> As personagens dos neotéricos em muito se assemelhavam à dos elegíacos. Cícero, defensor de uma arte mais “tradicional”, criticou a poesia “leve” (*nugae*) e desdenhou os poetas que se dedicavam a ela (chamavam-se de *poetae novi* – algo como “poetas modernos”). Cf. Vasconcellos (1991: 14-15).

<sup>44</sup> Cf. *Tristes* IV 10, 51-4.

diferença de tempo), encontraremos uma série de lugares comuns – fato que deve ter conduzido muitos leitores e críticos a imaginar que tal modo de composição poética não passava de pura imitação, resultado de uma falta de originalidade vigente na literatura da época, um (pré)conceito que revela a não compreensão dos conceitos de *mimese* e a *imitatio*, tais quais as entendemos hoje nas Letras Clássicas.<sup>45</sup>

Talvez a breve história da elegia romana fortaleça suas raízes quando buscamos fontes literárias fora do gênero elegíaco: podemos encontrar muitas semelhanças entre os elegíacos e Horácio, por exemplo, que não se dedicou exclusivamente à elegia a ao tema do amor<sup>46</sup>. Virgílio também foi evocado no gênero amoroso não somente de forma irônica: a *persona* de Tibulo, em especial, geralmente anseia desfrutar de seu amor em um *locus amoenus*, que evoca um conteúdo “bucólico”. Se esses poetas foram contemporâneos, podemos dizer que eles viveram uma mesma realidade sócio-cultural e, por conseguinte, que poderiam ter redigido seus poemas a partir de suas experiências individuais, dotadas de muitos aspectos em comum<sup>47</sup>. No entanto, nem todas as coincidências literárias que os poemas nos apresentam podem remontar à esfera do *pathos* pessoal. Virgílio e Horácio, por exemplo, também aludem a motivos de outra ordem e não apenas aos exclusivamente eróticos... Seria justo, portanto, considerar que eles tiveram uma mesma tradição literária em comum e que dela resultou uma série de lugares comuns (to/poi) dos quais eles se valeram em suas composições. Assim, não só a elegia, mas toda a literatura latina se funda sobre essa arte alusiva, conforme discorreu Pasquali<sup>48</sup>.

Referir-se a predecessores é um outro procedimento muito comum à elegia. Ovídio, talvez por ser um dos mais tardios no gênero, foi o que apresentou o maior e mais diversificado catálogo de poetas. Em I 15<sup>49</sup>, por exemplo, ele utiliza uma “forma de dizer”

---

<sup>45</sup> Para a relação entre *mimese/imitatio*/alusão e intertextualidade cf. Achcar (1994: 29, 32-6, 53-6).

<sup>46</sup> Para exemplos desse dialogismo entre as *Odes* e *Os Amores*, cf. *Am.* I 3, 18 (a morte do poeta junto de sua amada); I 4 (o poeta que tem um *uir* como rival); I 6 (*exclusus amator* – na análise dos poemas veremos que esse *topos* tipicamente elegíaco tem suas primeiras aparições em poesias distantes e figura em vários gêneros, até mesmo na comédia latina); I 8, 5-23 (a *lena* e o rival rico) e até mesmo amante-soldado (I 9). Para um estudo mais detalhado sobre as alusões entre os dois poetas, cf. Dickson, *The Classical Journal*, vol. 59, 1963-4, pp. 175-80.

<sup>47</sup> Como afirma o próprio Barsby (*op. cit.* p. 8), não há evidências literárias para suportar tal hipótese.

<sup>48</sup> Pasquali, G. “Arte allusiva”. In: *Pagine stravaganti*. Firenze Sansoni, 1968.

<sup>49</sup> Cf. também *Trist.* II 427-70.

épica<sup>50</sup> para se defender (i.e. para defender os “poetas do amor”) da acusação de ócio que lhe dirigiam: assim, a composição adquire ainda mais significado, pois ele situa o labor poético de ambos num mesmo nível, com frutos de igual valor. Todavia, um nome é comum às citações de todos os elegíacos: Galo<sup>51</sup>. Proeminente político e literato de seu tempo, ele se tornou o modelo máximo da *militia amoris*. Podemos supor que seus *Amores* antecedem, por uma década de diferença, o primeiro livro de Propércio (a décima égloga de Virgílio, dedicada a ele, coincide com essa datação). Para Barsby,<sup>52</sup> Galo teria difundido o gênero elegíaco em Roma. No entanto, o gênero que ele supostamente trouxera da Grécia, aquele de Calímaco e de Filetas, não é idêntico à elegia amorosa, tal qual a conhecemos: costumavam esses poetas cantar amores mitológicos e escrever poemas de cunho “subjetivo” apenas em epigramas<sup>53</sup>. De qualquer forma, é inevitável a comparação entre alexandrinos e elegíacos, uma vez que eles mesmos proclamavam a sua filiação a esse modo de composição grego. Os elegíacos – Propércio e Tibulo, sobretudo costumavam cantar uma *puella* em especial, *domina* de uma relação na qual os amores da mitologia figuravam apenas como uma ilustração, sendo a menina ainda o foco principal. Elas não seriam heroínas: por seu comportamento leviano – sexo em troca de presentes – deduzimos que se trata de cortesãs, mas não meretrizes *qui font le trottoir*; o que elas exigiam de seus amantes seriam bens essenciais à manutenção do seu modo de vida e de sua beleza. Elas eram admiradas nos círculos artísticos da época, apreciavam música, literatura e dança – as *doctae puellae*<sup>54</sup> eram constantemente cortejadas por outros homens, rivais abastados, que atormentavam a vida do *amans* elegíaco, um “pobre” que podia oferecer somente seus versos (eis a importância prática da argumentação e, em Ovídio, da retórica...). O comportamento instável de sua amante o instigava a experimentar uma variada combinação de sentimentos: da imensa alegria de um encontro bem sucedido à extrema infelicidade de uma traição ou desprezo. Semelhante conduta do eu-lírico encontramos nos *carmina* de

---

<sup>50</sup> Um “catálogo”, como o que há no canto II da *Ilíada*.

<sup>51</sup> Prop. II 34, 91-2; Tib. III 7, 138; *Am.* I 15, 29-30; II 9, 63-4; *Ars* II 334; *Trist.* II 445-6, IV 10, 53; V 1, 17; Cf. também n. 7 deste estudo.

<sup>52</sup> *Op. cit.*, p. 11.

<sup>53</sup> Genericamente, podemos dizer que, embora o modo de composição alexandrino subjaza a toda a produção de Catulo, para alguns autores (Slater 1913: 256) tal técnica se torna mais manifesta a partir do poema LXI de seu *liber*.

<sup>54</sup> James (2003: 3 e ss.) elaborou um extenso estudo no qual defende que as *puellae* elegíacas eram doutas cortesãs; já sobre sua suposta condição de *coniunx* ver Greene (1998: 42).

Catulo, também muito revisitado pelos “poetas do período de Augusto”. Desse modo, o grande mérito de Galo e dos autores que logo o precederam não se resume à simples importação de um gênero, mas consiste numa “fusão criativa” de modos gregos e latinos de composição: poema erotodidático, epigrama e mesmo a Nova Comédia contribuíram com a elegia romana<sup>55</sup>. Do poema mitológico, os elegíacos tiraram os *exempla*, com os quais ironizavam<sup>56</sup>; da comédia ao estilo de Menandro<sup>57</sup>, eles obtiveram as situações (tragi)cômicas de um homem comum – e não mais um deus ou herói – que se apaixona por uma cortesã, divinizada e sempre atendida, ainda que relutem no quesito financeiro<sup>58</sup>. Quanto ao epigrama de conteúdo amoroso ou erótico, podemos dizer da afeição que os elegíacos lhe devotaram: seu estilo era leve e jocoso e sua extensão, breve.

Resta considerar brevemente a elegia de Propércio e Tibulo para que fique clara a inovação de Ovídio (sobretudo em sua obra amatória). Os quatro livros escritos por Propércio provavelmente foram editados por volta dos anos 30, 26, 23 e 16 a.C respectivamente<sup>59</sup>. Destes livros, os dois primeiros, metade do terceiro e dois poemas do quarto são dedicados a Cíntia, a personagem da *domina-puella* que o poeta criou para viver, junto com sua *persona*, as tramas amorosas de seus versos. Como vimos, alguns identificam essa personagem com uma mulher chamada Hóstia<sup>60</sup>, cuja identidade ainda é muito discutida (para alguns foi uma cortesã, como a Licóride de Galo; para outros, uma cidadã livre como a Lésbia de Catulo<sup>61</sup>). Sua narrativa se detém nos altos e baixos de sua relação amorosa com Cíntia, porém, não segue nenhum rígido padrão cronológico ou psicológico, embora alguns interpretem certa rejeição à *puella* no fim do terceiro livro, no

---

<sup>55</sup> Cf. Verger (*op. cit.*, p. XVIII e ss.).

<sup>56</sup> Cf. *Am.* I 3, no qual o poeta afirma que dará fama imortal a sua menina através de seus versos. Para convencê-la a entregar-se a ele, o poeta lhe assegura que ela terá não somente fama, mas um amante fiel, já que ele não é um *desultor amoris*. É deveras interessante a ilustração mitológica que Ovídio dá ao trecho: Io, Leda e Europa, segundo ele, foram imortalizadas em versos de amor, justamente porque se renderam a seu amante, Júpiter... o maior *desultor* de todos os tempos, a quem o poeta sublinearmente se equipara!

<sup>57</sup> A importância do mimo também deve ser considerada, uma vez que sua breve extensão permitia tratar, com mais leveza, dos temas da vida quotidiana, sem a dramaticidade mais profunda da tragédia ou mesmo da comédia. Cf. Verger (*idem, ibidem*).

<sup>58</sup> Cf. *Am.* I 10. O poeta censura a menina por sua demanda incansável por presentes. Mas no fim do poema, ao ver que seus argumentos não surtiram efeito e que não há outro meio de alcançar seu objetivo, ele diz que concederá o que ela quiser.

<sup>59</sup> Para datações mais detalhadas das obras de Propércio, cf. Camps (1961: 6-7).

<sup>60</sup> Cf. *Apul. Apol.* 10.

<sup>61</sup> Cf. Williams (1968: 529-35).

qual o poeta parece querer migrar para outros tipos e formas de composição poética (além dos dois poemas dedicados a Cíntia, apenas mais três abordam o tema do amor no quarto livro). Tibulo, por sua vez, apresenta uma *persona* um pouco diferente, mais instável, cuja amante principal, Délia, seria uma suposta meretriz (uma hipotética Plânia<sup>62</sup>), a quem grande parte dos poemas foi dedicada. Contudo, é nele que encontramos um maior número de poemas de cunho “homossexual” (melhor dizendo, “pederástico”, no sentido do gênero da poesia *paidikh*), dedicados a um *puer* nomeado Márato. Mas há ainda alguns poemas de amor dedicado a uma outra *persona* feminina, Nêmesis, uma figura ainda mais enigmática que Délia, sobre a qual poucos autores conjecturaram<sup>63</sup>. Para James,<sup>64</sup> assim como para Quintiliano<sup>65</sup>, a diferença entre os poetas se situa no “modo de composição” de cada um: Tibulo seria o dono um “estilo” mais polido e elegante dentre os elegíacos. Embora essas “diferenciações” entre os poetas não estejam totalmente isentas de juízos de valores, acreditamos que contrastar os modos de composição, dentro de um mesmo gênero, seja altamente instrutivo, pois demonstra como diferentes poetas, trabalhando com o mesmo tema e tradição literária, são capazes de assinalar uma *materia* comum com uma criatividade tão particularizada. E foi exatamente esse o desafio que Ovídio enfrentou ao criar e levar ao público a sua primeira obra, *Os Amores*. Desafio superado com sagacidade, como veremos a seguir.

---

<sup>62</sup> Apul. *loc. cit.*

<sup>63</sup> Cf. (Williams *op. cit.* pp. 535-8).

<sup>64</sup> Cf. *American Journal of Philology*, vol. 122 (2001: 223-53).

<sup>65</sup> Ver nota 7.

### III. *Os Amores*.

Ovídio, ao compor seus *Amores*, contava com seus dezoito ou vinte anos, época em que Propércio e Tibulo já faziam sucesso nos círculos literários da época<sup>66</sup>. Como teve acesso a tais ambientes desde muito jovem, podemos concluir que seu contato com o gênero elegíaco foi precoce, o que lhe proporcionou a oportunidade de ouvir, discutir, assimilar e comparar modelos (lembremo-nos de que a educação à qual os jovens eram submetidos impunha-lhes os cânones gregos e latinos como modelos de perfeição a serem seguidos). Além disso, é ele mesmo quem nos diz de sua tendência de colocar em “versos” mesmo o que deveria ser “prosa”<sup>67</sup>. O contato com esse vasto material artístico permitiu-lhe ir mais além do que qualquer outro na composição em metro elegíaco. Acreditamos, conforme Boyd<sup>68</sup> diz, que Ovídio deixa mais clara a construção de seus personagens e de suas relações literárias – a sucessão dos poemas n’*Os Amores* deixa transparecer essa (des)construção: através de seu discurso, ele fala de seu amor elegíaco, mas nas entrelinhas nos diz que se trata apenas de um jogo literário. Por esse prisma, o que por muitos foi considerado mau gosto ou falta de sinceridade, consideramos como ironia para com as convenções do gênero, um toque de humor para o leitor com ele familiarizado.

Primeiramente, ao pensarmos em elegia romana, pensamos na *persona* do poeta apaixonado. E esse amor necessita de um objeto; finalmente, chegamos à figura da *puella*. Então, temos os três principais elementos da elegia: o Amor, a menina, que é a sua verdadeira encarnação, e o poeta, que, ao submeter-se irrestritamente ao amor, submete-se também a sua amada. Uma vez que sem esses três elementos (e suas relações particulares) se torna impossível conceber o gênero elegíaco, esperamos encontrá-los em Ovídio e em seus predecessores. No entanto, como fora dito logo acima, cada qual trabalhou essa matéria de um modo muito próprio. Propércio, por exemplo, inicia seu primeiro livro nos apresentando sua amada e a situação elegíaca em que se encontra:

---

<sup>66</sup> No mesmo período Horácio também recitava, com prestígio, as suas *Odes*, que foram publicadas entre 23 a.C (I–III) e 33 a.C. (IV).

<sup>67</sup> *Trist.* IV 10, 23-6. Cf. também. Sen. *Contr.* II 2, 8.

<sup>68</sup> 1998: 49 e ss.

*Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,  
contactum nullis ante cupidinibus.*

Cíntia, com o seu olhar, foi a primeira que me enfeitiçou  
(infeliz, não tocado anteriormente por nenhuma forma de paixão)<sup>69</sup>.

Tíbulo, por sua vez, inicia suas elegias se afirmando como verdadeiro amante elegíaco, que prefere sua amada (e a poesia por ela inspirada) às ingratas riquezas da *Vrbs*. Ovídio, no entanto, inicia seu primeiro livro de elegia amorosa de uma forma muito inusitada, dizendo que estava pronto para cantar versos épicos:

*Arma graui numero uiolentaque bella parabam  
edere, materia conueniente modis*<sup>70</sup>.

No entanto, uma força exterior a sua vontade o leva a escrever elegias: surge Cupido, que debocha do esforço épico do poeta – um vate –, ri e rouba um pé de seus versos, transformando sua composição poética em elegia<sup>71</sup>. Esse comportamento travesso do deus não é único na obra, pois no segundo livro o poeta novamente se depara com a mesma situação: quando tenta livrar-se da elegia escrevendo tragédia, surge novamente Cupido que ri e zomba de seus “artefatos” dramáticos<sup>72</sup>.

Ovídio então aparenta não acreditar no ocorrido e levanta algumas questões de cunho retórico – ele aparenta crer desacreditando: *An, quod ubique, tuum est?*<sup>73</sup> Ou melhor,

---

<sup>69</sup> Utilizei a tradução de Zélia de Almeida Cardoso. In: *Poesia Lírica Latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 131.

<sup>70</sup> “Armas e violentas guerras em ritmo grave eu me preparava/ para cantar, com uma matéria adequada ao metro”.

<sup>71</sup> Veremos mais à frente como os antigos concebiam os gêneros. Tomaremos como fonte Aristóteles, Cícero, Horácio e Quintiliano.

<sup>72</sup> Cf. *Am.* II 18, 15-6: *Risit Amor pallamque meam pictosque cothurnos/ Sceptraque priuata tam cito sumpta manu* (“o Amor riu de meu pálio, de meus coturnos retintos e dos cetros postos, de súbito, nas mãos de um particular”). Para outras investidas do poeta na tragédia, ver *Am.* III 1 7-14, onde aparecem personificadas a Tragédia e a Elegia: esta surge em cena como uma típica *puella* com seus perfumados e longos cabelos e belas vestes; seu pé mais curto, que a deixa manca, proporcionando-lhe uma beleza ainda mais marcante. Já a Tragédia surge impetuosa, em “passos largos”, com a cabeleira em desalinho caindo sobre a face sisuda. Sua túnica pesada se arrasta no chão e sua mão esquerda porta um cetro, que meneia em amplos movimentos. Ela calça coturnos e é a primeira a se dirigir ao poeta.

<sup>73</sup> Para Kennedy (1993: 44), essa pergunta possui um valor fundamental no poema que estréia a obra e só pode receber um “sim” como resposta, como a maioria das perguntas retóricas. A questão em si seria mais profunda: “What cannot *amor/love* mean?” Mesmo que o poeta se dedicasse

o que ele sente diverge da realidade à sua volta: é seu intuito escrever épica e, mesmo que quisesse escrever elegia, não seria capaz, pois seu peito se encontra vazio, sem nenhum objeto de paixão (*nec mihi materia est numeris leuioribus apta/aut puer aut longas compta puella comas*<sup>74</sup>). A princípio lhe dizem (*dicitur*) que o poema em pentâmetro foi uma peraltice de Cupido, mas depois é ele em pessoa quem vê e sente as flechas da divindade (I 1, 21-4). É a partir de então que a elegia começa a ser sentida como sua nova realidade: ele não só aceita sua nova condição, mas também se dirige ao deus de forma mais respeitosa (*Amor*), abjurando sua condição de vate épico e procurando os elementos necessários para fazer elegia. Essa interpretação é o que uma leitura superficial pode oferecer... Não obstante, mesmo enquanto ele pensava compor épica, a elegia estava latente: *arma* pode nos remeter ao universo da épica, mas também ao órgão sexual masculino<sup>75</sup>. *Bella* pode ser um referente da *puella*<sup>76</sup> ou do ato sexual em si, desde que o mesmo seja visto como uma espécie de *rixa* ou *pugna amoris* (ele diz *uiolenta bella*)<sup>77</sup>. *Numero* e *edere* também possuem um “outro” sentido: em *Am.* III 7, 23-6 o poeta se gaba de seu fôlego espetacular e usa *numeros* como uma metonímia da relação sexual<sup>78</sup>, que também pode ser expressa através do verbo *edere* ou *conuenire*<sup>79</sup>; *modus* pode ser lido em estrita referência ao metro, mas também alude às posições sexuais adotadas pelos amantes. Já o pentâmetro em I 1, 17-8 pode parecer meio desconexo no corpo do poema, mas se pensarmos que as palavras empregadas por Ovídio nunca são planas de significado:

---

exclusivamente à épica, à tragédia ou à comédia, não estaria livre do amor (e de seu discurso). Há cenas de amores e de amantes em todos os gêneros, conforme ele mostrará ao longo da coleção.

<sup>74</sup> É interessante notar que o cabelo é um grande “fetiche” para o poeta. Cf. I, 14, ele reprova o cuidado excessivo da amante com suas madeixas, pois certamente esse seria um dos atrativos aos demais rivais. Além disso, todo o cuidado dispensado aos cabelos significa atenção a menos ao amante. Cf. Kennedy (*op. cit.*, pp. 71 -7).

<sup>75</sup> Cf. Adams (1982: 17, 21 e 224).

<sup>76</sup> Em I 9, 6, poema em que Ovídio diretamente opõe os discursos épico e elegíaco, ele menciona *bella puella* com o sentido de *pulchra puella*. É um registro informal do adjetivo, mas plenamente concorde com o “espírito popular” da elegia, mas é difícil não ver um trocadilho com o substantivo *bellum*.

<sup>77</sup> Cf. Adams (*op. cit.*, p. 143).

<sup>78</sup> *At nuper bis flaua Chlide, ter candida Pitho,/ ter Libas officio continuata meo est;/ exigere a nobis angusta nocte Corinnam/ me memini numeros sustinuisse nouem.* (“Mas há pouco compareci por duas vezes seguidas à loura Clide,/ três vezes à pálida Clito, três vezes à Libade;/ solicitado por Corina em breve noite,/ me recorde que agüentei nove vezes.”).

<sup>79</sup> Cf. Adams (*op. cit.*, p. 172 e 179, *conuenire* é um registro extremamente polido para se falar do ato sexual).

*Cum bene surrexit uersu noua pagina primo,  
attenuat neruos proximus ille meos;*<sup>80</sup>

A palavra *neruus* pode se referir a um tendão<sup>81</sup> ou músculo, a força e ao vigor literário,<sup>82</sup> mas também ao pênis. Pode se referir também ao retesar do arco, que por sua vez nos remete a uma forma coloquial latina de significar “ter uma ereção”<sup>83</sup>. *Attenuare* pode ser encontrado também significando “enfraquecer do amor”<sup>84</sup>. A sugestão dada ao leitor é tênue nesse pentâmetro, mas recebe nova ênfase a seguir: *sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat*, de onde podemos inferir que *opus* pode significar a relação sexual e o órgão masculino em si, capaz de *surgere* nesse processo<sup>85</sup>. Assim, o poeta dirige o tema da milícia ao universo amoroso, onde encontra respaldo no *topos* da *militia amoris*: a sua verdadeira *matéria*, obscuramente pronunciada desde o primeiro dístico, se adapta ao *modus* amoroso que impera na obra.

Como nunca havia experimentado antes os efeitos da paixão elegíaca – ele diz que estava preparado para cantar temas grandiosos, o eu-poético se surpreende ao se deparar com os mesmos. No início do poema 2 (*esse quid hoc dicam, quod tam mihi dura uidentur/strata, neque in lecto pallia nostra sedent*)<sup>86</sup>. Ao reconhecer que agora seu peito está

---

<sup>80</sup> “Quando se ergue numa nova página um primeiro verso,/o seguinte a este atenua meu vigor”.

<sup>81</sup> Em inglês há uma expressão técnica de guerra que também emprega o termo: *the sinews of war*, que significa “fundos para armas e suprimentos de guerra”. Cf. *Oxford Advanced Learner’s Dictionary* (1995: 1104 v. *sinew*).

<sup>82</sup> Cf. Brink (1971: 110).

<sup>83</sup> Cf. Adams (*op. cit.* p. 21).

<sup>84</sup> Cf. McKeown (1989: 22 *ad loc.*).

<sup>85</sup> Cf. Adams (*op. cit.* p. 57).

<sup>86</sup> Para Cameron (1968: 320-2), o poema 2 do primeiro livro pertenceria a um outro livro que não este, pois no primeiro poema Ovídio já havia declarado estar consciente do ataque do deus (além disso, ele vê no poema 2 um caráter tão programático quanto no 1); logo, não haveria porque apresentar essa surpresa diante dos efeitos do amor (pensamos que a interpretação do autor lhe permitiu estabelecer a relação ver = sentir). Para a posição que o poema ocupa no livro, ele nos oferece a seguinte explanação: Ovídio, ao elaborar sua segunda edição, não teve outra opção a não ser manter esse poema programático logo no início do livro, que por sua vez teria de apresentar seu próprio “poema-proêmio”. Assim, a posição mais próxima que lhe restou foi um “segundo lugar”. De qualquer forma, essa sobreposição de conteúdos programáticos teria roubado a linearidade da obra, segundo o autor. McKeown (1989: 33), embora não concorde com essa mesma postura, acredita que há certa incongruência entre os dois primeiros poemas, pois tal “inexperiência” caberia num primeiro poema, mas não em um segundo. Para ele, trata-se apenas de um descaso para com a tal “linearidade” da obra, que fora produzida em sua juventude. Para Barsby (1998:45) trata-se de um artifício do autor para prender a atenção do leitor, instigando sua curiosidade através da pergunta que lhe direciona.

totalmente possuído pelo deus (*et possessa ferus pectora uersat Amor*)<sup>87</sup> e que é inútil lutar contra seu poder, entrega-se a ele como presa de guerra (*en ego confiteor, tua sum noua praeda*) em seu magistral triunfo<sup>88</sup>, marcando seu já declarado discurso amoroso com cenas bélicas. Sujeições assumidas, falta-lhe agora um objeto de representação desse amor: no início do poema 3, Ovídio nos informa que ama uma menina, porém, não dispomos de mais informações a seu respeito. O que realmente interessa ao poeta, e o que é deixado por ele em primeiro plano, é a condição literária dessa relação: que ela se deixe ser amada por ele, pois assim ela será *materiem felicem in carmina*. Em troca do amor dado, ele oferecerá sua fidelidade literária que lhe trará fama imortal, tal qual trouxe às amantes do poderoso Júpiter (justamente o deus mais infiel do Olimpo!). A relação amorosa e a relação literária possuem igual valor para o poeta, equivalência não sustentada (não tão manifestamente) por outro elegíaco até então.

Em relação à ampla utilização do discurso épico e bélico n’*Os Amores*, é relevante mencionar o esforço de alguns críticos em dar uma interpretação política aos versos, estreitando a relação entre Ovídio e Augusto. Sabemos que o poeta recebeu o exílio como pena, mas desconhecemos o verdadeiro motivo de tal castigo. No entanto, alguns autores, como veremos mais adiante, acreditam que o motivo dessa pena teria sido sua oposição política ao César, que tentava restabelecer em Roma os costumes tradicionais: por essa interpretação, os versos da obra amatória de Ovídio teriam se chocado com essas leis de costumes, sendo essa “afronta” o motivo de seu exílio. No entanto, Ovídio cita o *dux* em algumas passagens: em I 2, 51-2, alude às conquistas militares de Augusto e, embora o fim do poema esteja impregnado de humor, seu tom cortês em relação à política exterior de Augusto é patente. Mas em I 8, 39-40, as palavras da *lena* Dípsade contra a *simplicitas* das mulheres romanas são na verdade um *exemplum* manipulado pelo poeta, semelhante àquele em que cita Penélope de forma distorcida (I 8, 47-8): em vez do usual *exemplum uxoris*, a elegia ovidiana louva os atributos das mulheres levianas – em seu mundo, a regra era ser

---

<sup>87</sup>Cf. os paralelos, respectivamente dos poemas 1, 25-6 e 2, 7-8: *certas habuit puer ille sagittas:/ uror, et in uacuo pectore regnat Amor* e *haeserunt tenues in corde sagitta,/ et possessa ferus pectora uersat Amor*. (“[...] aquele menino tinha flechas certeiras! / Agora queimo, e no oco peito reina o Amor” e “[...] fixaram-se em meu coração as tênues flechas, / E o feroz Amor revolve o possuído peito”).

<sup>88</sup> Para Cupido comparado a Augusto, cf. Moles (1991: 551-4), *The Classical Quarterly*, vol. 41, nº 2.

“liberal”. Podemos dizer que tais palavras constituem ataques às virtudes tradicionais da matrona romana, modelo feminino maior na sociedade da época. Uma última passagem se encontra em II 14, 17-8:

*Si Venus Aeneam grauida temerasset in aluo  
Caesaribus tellus orba futura fuit.*

Se Vênus, grávida, tivesse atentado contra Enéias em seu ventre,  
A Terra estaria órfã de Césares.

A citação encerra uma série de três *exempla* num elogio à maternidade: no poema anterior, Ovídio havia suplicado a Ísis para que salvasse sua *puella* de um aborto mal realizado. Atendidas suas preces, ele elabora essa *suasoria*, que seria muito conveniente à política de incentivo ao aumento das famílias. Assim, não seria objetivo de Ovídio zombar de Augusto e de sua política<sup>89</sup>. Contudo, estabelecer paralelos entre uma descendência divina e um crime venal<sup>90</sup> é algo no mínimo audacioso, ainda que seja sutil a ironia – todavia, mais interessam as questões literárias implícitas do que as políticas propriamente ditas.

Em relação a questões sobre a “linearidade narrativa” ou engajamento político da elegia, o que convém aos demais elegíacos também convém a Ovídio, visto que esses poetas trabalharam um mesmo gênero, dentro de uma mesma tradição. Barsby (1998: 16) nos chama a atenção para as muitas semelhanças entre eles, mas postula que a diferença mais evidente se encontra no propósito artístico ovidiano: nos pormenores, ele deixa entrever seu interesse nas possibilidades poéticas de um caso que, por ser imaginário, pode se desenrolar a seu bel-prazer conforme o desenvolver dos livros, embora estejam repletos de lugares comuns do gênero. Seus intentos literários são enfatizados nos principais pontos da obra – seu início e fim –, espaços outrora ocupados pela *puella*<sup>91</sup>. Para o autor, o que conta afinal não é a sinceridade do poeta, e sim seu objetivo: o uso de discursos paralelos

---

<sup>89</sup> Cf. Verger 1991: XVII.

<sup>90</sup> Cf. *crimine* em II 14, 7.

<sup>91</sup> Propércio, em I 12, 20 diz *Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit* (“Cíntia foi a primeira, Cíntia será o fim”). Não estamos dizendo que a *puella* de Propércio, Galo ou Tibulo tivessem sido reais (ou que tais poetas não tivessem intuídos artísticos/literários em suas composições). Estamos apenas afirmando que Ovídio deixa essa condição de *scripta puella* em mais evidência nos seus “amores literários”, seja por sua retórica ou por seu discurso peculiar.

lhe permitiu inovar, tornando-se menos grave e mais divertido que seus predecessores. Se ele vestisse somente a máscara do tradicional amante elegíaco, toda a ironia e humor tão presentes em sua obra perderiam a sua marca. Pela aproximação de discursos genéricos,<sup>92</sup> ele é capaz de interpretar dois papéis – um, que não foge da linha tradicional do gênero, sendo talvez apenas um pouco desconexo para quem o siga, e outro, que sinaliza para o leitor por detrás dessa máscara, mostrando através de seu discurso interposto o quão cômica pode ser uma tradicional cena elegíaca ou amorosa. Um bom exemplo dessa prerrogativa encontramos no sétimo poema do livro I, onde o discurso violento e amoroso se entrecrocaram, resultando num final incoerente para alguns e irônico para outros: Ovídio inicia seus versos lamentando amargamente a agressão que imputara a sua venal menina, marcando-lhe as faces e arrancando seus cabelos. Ele revive dolorosamente os fatos, tenta justificar-se, arrepende-se, acredita estar louco e num arroubo lança-se aos pés da ultrajada, insistindo em receber seu perdão. Quando a atmosfera brutal parece desvanecer-se com o decorrer de todas essas fases, onde o arrependimento e a súplica figuraram como primordiais, o poeta simplesmente levanta-se do regaço da amada dizendo-lhe para recompor suas madeixas e seguir em frente, como se nada houvesse acontecido, numa brincadeira com o modelo literário que seus predecessores lhe legaram. Na verdade, aos seus olhos jocosos tudo não passou de uma cena que, chegada ao auge, não tinha mais por que continuar... o amante elegíaco que loucamente tentou reconquistar sua amada deu tudo de si e, frustrado (ele não tinha como mudar o acontecido, o passado...), deixa figurar apenas a sua outra *persona* no restante do episódio.

Ainda em relação aos modelos empregados, vimos que várias são as fontes que podemos citar. Todavia, Ovídio parece ter seguido de perto os passos de seus predecessores elegíacos, que por sua vez estavam impregnados de Calímaco. Os *exempla* mitológicos, abundantes em toda a obra de Ovídio (sobretudo a didática), são um artifício muito admirado no labor poético do período, tão acostumado a (re)visitar autores antigos. Mais que um sinal de extrema erudição, seu uso oferecia possibilidades supostamente “paradigmáticas” e “poéticas”, fornecendo assim o ideal antigo de toda obra literária, que

---

<sup>92</sup> Os conceitos de gênero e tipo discursivos serão aqui superficialmente aproximados, pois, conforme afirmou Bakhtin (1992: 281), cada esfera de utilização da língua elabora tipos relativamente estáveis de enunciados, isto é, gêneros do discurso que se caracterizam pelos seus conteúdos e pelos meios lingüísticos que utilizam.

deveria unir o a didática e o deleite, ou, numa esfera mais ampla, o social e a arte<sup>93</sup>. Em Ovídio, os *exempla* eróticos poderiam ser classificados pelos temas que desenvolvem, pelas situações que revelam ou pelas funções que desempenham. Seguindo a distribuição de Verger,<sup>94</sup> esses exemplos podem ser agrupados em três categorias:

- 1) Os que servem para provar uma idéia geral;
- 2) Os que estabelecem comparação entre as vivências do eu-lírico e o mito empregado;
- 3) E os que descrevem a *puella* comparando-a as heroínas mitológicas com a finalidade de idealizá-la.

Os exemplos do primeiro grupo ilustram uma proposição exposta numa sentença objetiva ou frase geral. Ao adágio *ingenii est experientis Amor* (I 9, 32) seguem quatro dísticos que se referem a três heróis (Aquiles, Heitor e Agamêmnon) e ao deus Marte em situações em que deram mais importância ao amor do que à guerra. Em III 4, 17, para atestar o provérbio *nitimur in uetitum semper cupimusque negata*<sup>95</sup>, Ovídio recorre à vigilância frustrada de Io e Dânae (vv. 19-22), também afirmando, através do exemplo mitológico, que uma mulher com a *fides* de Penélope não necessita de guardas (vv. 23-4)<sup>96</sup>.

As vivências do eu-poético costumam ser comparadas com os feitos mitológicos, neste caso, envolvendo o *topos* da *militia amoris*. Se o poeta agride sua amante, os *exempla furoris* de Diomedes, Ájax e Orestes desculpem sua atitude (I 77-10 e 33-4). Por que Ovídio não pode manter relações com uma serva se Aquiles retardou uma guerra por causa de uma cativa e Agamêmnon levou ao seu lar uma escrava (II 8, 11-4)? Se há algum obstáculo aos amantes, serve-lhes de exemplo o mito de Perseu e Triptólemo (II 6, 13-6)<sup>97</sup>.

---

<sup>93</sup> Cf. glossário no fim do estudo. De uma forma muito geral, aqui estamos associando a qualidade paradigmática dos *exempla* a uma essência didática e a qualidade lírica dos mesmos a um princípio estético, capaz de proporcionar prazeres. Porém, não estamos afirmando que a literatura de cunho didático não seja capaz de deleitar leitores.

<sup>94</sup> *Op. cit.*, p. XXII.

<sup>95</sup> “Sempre nos empenhamos no que é proibido e desejamos o que nos é negado”.

<sup>96</sup> A este grupo também pertencem os mitos de Tarpéia e Erifile (I 10, 49-52), Febo/Diana e Vênus/Marte (II 5, 27-8), Tersites e Páris (II 6, 41-2), Aquiles, Rômulo e Remo e Enéias (II 14, 13-8), Medéia e Procne (II 14, 29-30) e Orfeu, Lino e Homero (III 9, 21-30).

<sup>97</sup> Cf. ainda I 1, 7-12 (Vênus/Minerva, Ceres/Diana, Apolo/Marte); I 13, 43-6 (Júpiter e Alcmena); II 8, 11-4 (Aquiles/Briseida e Agamêmnon/Cassandra); II 15, 10 (Circe e Proteu); II 12, 17-24 (Helena/Tróia, Hipodâmia/Centauros, Lavínia/Enéias e Turno); II 17, 15-20 (Calipso/Ulisses,

Da última categoria, outros exemplos comparam a beleza da *puella* (por vezes a nomeada Corina) com a de Atalanta, Ariadne e Cassandra (I 7, 13-8) ou com a de Helena, Leda e Amimone (I 10, 1-6). As pernas da amada se igualam às de uma diva (Diana, III 2, 29-32), seu cabelo é digno de Apolo (I 14, 31-4) e sua fama será imortal como a de Io, Leda ou Europa (I 3, 21-4).

Outro aspecto relevante da obra de Ovídio diz respeito ao seu cosmopolitismo. Seus *loci amoeni* diferem de seus predecessores: enquanto Propércio e Tibulo muitas vezes divagam por uma vida tranqüila no campo ao lado da amada, Ovídio descreve cenas de um cidadão agitado. Sobre os versos eróticos de Ovídio estão impregnados da vida urbana – mulheres belas e exigentes, presentes da Via Sacra, banquetes, vida pública, obras de arte... As construções arquitetônicas do período aparecem *n'Os Amores* apenas *en passant*, tais quais o templo de Quirino (III 8, 51) e o Pórtico de Apolo no Palatino, ornado com estátuas das cinquenta Danaides (II 2, 3-4). Também aparecem alusões ao templo de Minerva em Tróia (I 7, 18) e ao teatro de pedra de Pompeu, inaugurado por volta de 55 a.C.<sup>98</sup> Em algumas ocasiões, o poeta deixa entrever alguns detalhes da vida urbana de Roma, como na descrição do Circo em II 2 e do altar dedicado a Juno em III 13, 9-210. Já cenas em que há imagens de supostas esculturas aparecem em maior número de vezes e, para Verger,<sup>99</sup> grande parte das mesmas pode identificar-se com as de Escopas de Paros, tais quais: Apolo com a cítara (8, 59-60), Bacante despenteada (I 9,38)<sup>100</sup>, Cupido nu (I 10, 15-6), as lutas dos Gigantes contra Júpiter (II 1, 11-6 e III 12, 27) e a dos Lápitas contra os Centauros (II 12, 19-20). Uma Vitória alada exibe-se de passagem na *pompa circensis* (III 2, 45) e as Danaides, já citadas, decoram o Pórtico de Apolo. Para aquele estudioso, a estátua de Perseu esculpida por Míron está implícita em III 6, 13, assim como a de Níobe em II 12, 31. Já em relação às pinturas, as passagens mais relevantes são: I 3, 21-4 (Europa); I 7, 13-8 (Atalanta, Ariadne e Cassandra); I 10, 1-8 (Helena, Leda e Amimone); I 14, 19-22 (Bacantes) e 31-4 (*Vênus Anadyomene*) e III 2, 30-2. Nessas duas últimas

---

Tétis/Pelev, Egéria/Numa, Vênus/Vulcano); II 19, 27-30 (Júpiter/Acrísio/Danae e Júpiter/Juno/Io); III 7, 41-2 (Nestor e Titono) e 61-2 (Fêmio e Tamiras); III 9, 1 (Aurora/Mêmnon e Tétis/Aquiles) e III 12, 21-40 (segue uma série de metamorfoses).

<sup>98</sup> Para maiores detalhes sobre as belas artes em Ovídio, ver Becatti, G. *Arte e gusto negli scrittori latini*. Firenzi, 1951, p. 278.

<sup>99</sup> *Op. cit.* p. XXIV.

<sup>100</sup> Cf. também I 14, 21-2.

ilustrações, Ovídio não nos deixa dúvida a respeito da intenção “pictórica” dos seus versos, já que o verbo *pingere* denuncia o seu propósito. Sua composição poderia ser criticada por não deixar lugar à interpretação do leitor; contudo, se apenas em duas passagens o poeta decidiu pormenorizar suas ilustrações é porque deve ter tido o intento de produzir no leitor um sentimento parecido àquele que experimentamos ao contemplar uma obra de arte pintada<sup>101</sup>.

Quanto à forma, podemos dizer que Ovídio distribuiu seus poemas programáticos no princípio e no fim de seus três livros, constando como exceção apenas o final do segundo livro, no qual o penúltimo poema (18) parece exercer melhor essa função. Também é evidente a predileção do poeta por composições de pares de elegias<sup>102</sup>, sendo que a segunda acrescenta ou se opõe à primeira. Há uma espécie de complementação de sentidos nas elegias I 4/II 5 (código secreto entre os amantes); I 6/II 19 (*exclusus amator*); I 9/III 8 (*militia amoris*); II 2 e 3 (ao eunuco Bagoa); II 13 e 14 (aborto de Corina); III 10 e 13 (festividades consagradas a Ceres e Juno). No elenco dos pares de elegias contraditórias entre si temos: I 3/II 4 (fidelidade/promiscuidade); I 5/III 7 (consumação do ato sexual/impotência); I 11 e 12 (os bilhetes de amor que são enviados com esperança de boas novas retornam apenas com a negação de um pedido); II 7 e 8 (o poeta nega e afirma seu *affair* com a escrava Cipácide); II 9A e 9B (negação e afirmação do amor como poder maior); II 19/III 4 (permissividade/rigidez). Conforme nos aponta Verger,<sup>103</sup> não se trata apenas de uma simples adaptação forçada de textos dentro de esquemas pré-concebidos. Devemos, antes de tudo, entender a obra literária em sua linearidade própria, uma vez que Ovídio fez como a maioria dos poetas, ordenando seus poemas conforme princípios estéticos tradicionais do gênero, de acordo com o conceito grego da *variatio*, não sendo os preceitos temporários ou cronológicos de suma importância para compreensão do texto.

Finalmente, cumpre ainda dizer que em sua segunda edição Ovídio parece ter organizado seus poemas de forma a dar a sua obra um padrão semelhante àquele existente nos três primeiros livros de Propércio<sup>104</sup> – comportamento natural, uma vez que ele mesmo aceitou sua condição submissa de vate do amor. Portanto seria inevitável seguir alguns,

---

<sup>101</sup> O trecho em I 10, 1-8 evoca Propércio I 3, 1-6.

<sup>102</sup> Cf. Davis, J.T. (1977:76-117).

<sup>103</sup> *Op. cit.*, p. XXVI.

<sup>104</sup> Cf. Williams. *op. cit.*, pp. 514-18.

senão vários, padrões de conteúdo e forma de um dos grandes representantes do gênero elegíaco. Embora as vicissitudes do romance lhe permitam algumas inovações poéticas, é notável o encantamento gradativo que ocorre com a *puella*, sobretudo no primeiro livro: embora Propércio tenha se declarado cativo de Cíntia a *priori*, também há nele uma progressão desse sentimento no transcorrer de seus versos.<sup>105</sup> Ele também, assim como Ovídio, se despede de sua amada no livro final para dedicar-se a outro tipo de *labor* poético: todo o encanto desvaneceu-se e o caso chegou a seu fim. O poeta culpa a ganância e a infidelidade da amada, mas Ovídio nos deixa perceber com mais facilidade que a causa na verdade é outra. De uma forma geral, a lógica ovidiana segue o seguinte curso: o primeiro livro retrata os estágios felizes (ou menos infelizes?) e primários da relação amorosa, com um poeta resoluto e triunfante sobre as dificuldades e uma *puella* que ainda se mostra fiel. O segundo livro introduz tensões e suspeitas incessantes de infidelidade, com a primeira menção de rompimento (II 18). O terceiro e último nos traz uma série de lamentações do poeta, que intenta uma separação derradeira. Ovídio se rendeu à composição elegíaca (lembramos que a *puella* nomeada é mais constante nesses volumes) sem ter abandonado a épica por completo, mas também sucumbiu temporariamente a uma rival (nomeada Tragédia) e experimentou temas até então estranhos<sup>106</sup> ao gênero, para finalmente dar-lhe adeus.

Através do que foi exposto até aqui, talvez fique mais clara ao leitor a seguinte proposição: o livro d’*Os Amores* na verdade é a relação amorosa que o poeta mantém com sua *puella* – seu *insight* e acontecimento, seu decorrer e seu fim, numa sucessão em que a literariedade dos personagens e das cenas figura como elemento primordial. É inegável que

---

<sup>105</sup> O que Roland Barthes (1984: 166-9) chama de gamação (*les coups de foudre*): “a gamação é quase um estado de hipnose [...]. Creio (e todo mundo crê) que o fato amoroso é um ‘episódio’, dotado de um começo (a gamação) e de um fim (suicídio, abandono, desafeição, retirada, viagem etc.)”. Acreditamos que os elegíacos nos mostraram também a “vida” dessa relação – as experiências do cotidiano e os altos e baixos da convivência que poderiam ter conduzido o relacionamento amoroso a seu fim (como sempre, uma leitura mais “atenta” oferece uma outra interpretação).

<sup>106</sup> *Am.* III 13 consiste numa descrição de um festival consagrado a Juno, na cidade natal de sua amada. A inclusão de matérias estranhas à elegia amorosa no livro final da obra também é feito properciano. Contudo, cremos que o terceiro livro de Ovídio esteja repleto de experimentações poéticas, pois há poemas que nos remetem ao tipo de matéria que ele trataria mais amplamente nos *Fastos* (III 13 e 12: celebrações a Juno e Ceres) e III 10, com seu longo catálogo “mitológico-mutante”, nos remete à matéria que será típica das *Metamorfoses*. Há ainda manifesta alusão a Medéia (e, portanto, ao “discurso trágico”) no poema 1.

a obra toda possua um plano e uma unidade, não abertamente visível ao leitor que dedicasse somente ao primeiro volume. Portanto, na medida em que for necessário ao desenrolar desse estudo, faremos algumas incursões nos outros dois volumes restantes.

### III. i. Métrica e gênero

Conteúdo, formas e estruturas devem ser, dentre muitos, tópicos fundamentais em qualquer estudo sobre poesia, pois dotam de grande significado o fazer poético. N’*Os Amores*, o poeta nos mostra a métrica e o gênero de uma nova forma, totalmente manifesta: Ovídio inicia sua obra identificando claramente o seu modo de composição poético, conforme aos padrões impostos pela tradição literária. Portanto, torna-se imprescindível para a apreciação da obra entender o modo pelo qual ele explorou as possibilidades do dístico elegíaco, medida que se consolidou no gênero romano. A história dessa medida poética é longa e remonta a poetas gregos do século VII a.C.<sup>107</sup>, tendo sido criada, originariamente, pela junção de um hexâmetro (medida geralmente aplicada à épica) a um pentâmetro:

— u u / — u u / — u u / — u u / — u u / — u  
— u u — u u — || — u u — u u u

Aristóteles<sup>108</sup>, o primeiro estudo que chegou até nós sobre o assunto, relaciona diretamente a métrica ao gênero: “Nada impede que pessoas, ligando à metrificação a poesia, dêem a uns poetas o nome de elegíacos, a outros, o de épicos, denominando-os não segundo a imitação que fazem, mas indiscriminadamente conforme o metro que usam”. Com relação a conteúdos, o filósofo nos diz que épica e tragédia são semelhantes, pois ambas abordam temas grandiosos. (Contudo, por causa da representação, a tragédia não

<sup>107</sup> Cf. versos de Calino e Tirteu.

<sup>108</sup> *Poética* I, 10 e ss. As traduções apresentadas são as de Jaime Bruna, in *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.

deve se embrenhar no fantástico ou maravilhoso; já em relação à epopéia, cumpre ao poeta falar o menos possível em seu nome.) Uma das diferenças estaria na forma, pois a épica possui um metro uniforme – o heróico, mais pausado e amplo, que lhe permite utilizar termos raros e metáforas com mais frequência. Também possui grande importância a extensão dos versos, pois “a tragédia empenha-se, o quanto possível, em não passar duma revolução do sol ou superá-la de pouco; a epopéia não tem duração delimitada e nisso difere. Não obstante, primitivamente procediam assim tanto nas tragédias quanto nas epopéias. Das partes componentes, umas são as mesmas, outras, peculiares à tragédia. Por isso, quem sabe discernir entre a boa tragédia e a ruim, sabe-o também quanto à epopéia. Pois o que ela tem, está presente na tragédia, mas nem tudo que esta possui se encontra naquela”. Portanto, podemos ver que para os antigos o gênero estava intimamente relacionado à forma. No mais, podemos apenas dizer que a épica era voltada para a recitação ou “leitura”<sup>109</sup>, enquanto a tragédia deveria ter sempre em mente a encenação. Guardadas essas proporções, os dois gêneros eram considerados os mais elevados dentro da arte poética. Enfim, Aristóteles deixa claro que o metro é necessário, mas não suficiente.<sup>110</sup> Horácio, na *Epístola aos Pisões* (73-91), complementa o que havia sido postulado por Aristóteles, pois, para ele, a questão dos gêneros poéticos envolve uma necessidade de adequação entre critérios de forma e de conteúdo (ou seja, a *materia*):

*Res gestae regumque ducumque et tristia bella  
quo scribi possent numero, monstravit Homerus.  
Versibus impariter iunctis querimonia primum,  
post etiam inclusa est uoti sententia compos;  
quis tamen exiguos elegos emiserit auctor,*

75

<sup>109</sup> Devemos nos lembrar que os “leitores” da Antigüidade desconheciam o processo de leitura silenciosa e individual, tal qual entendemos em nossos dias. Conforme nossos parâmetros, podemos dizer que a recepção da poesia antiga se dava mais por via da recitação (ou “representação”, como propõe Davis [1989: 5 e ss]) do que da leitura propriamente dita.

<sup>110</sup> Para Cairns (1972: 70-97, especialmente) a questão do gênero está intimamente relacionada com noções de “conteúdo”, ou melhor, “unidades temáticas”. Com base em alguns retóricos da Antigüidade (Cícero e Quintiliano, dentre outros), o autor afirma que alguns poemas podem ser de cunho mais “retórico” que outros (a *renuntiatio amoris*, por exemplo, seria um dos *topos* de um gênero “não-retórico”, dada sua suposta essência “sentimental e passional” – distante da “razão e controle” comum à retórica (cf. p. 79 e s.).

*grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.*  
*Archilochum proprio rabies armauit iambo;*  
*hunc socci cepere pedem grandesque coturni,* 80  
*alternis aptum sermonibus et popularis*  
*uincens strepitus et natum rebus agendis.*  
*Musa dedit fidibus diuos puerosque deorum*  
*et pugilem uictorem et equom certamine primum*  
*et iuuenum curas et libera uina referre.* 85  
*Discriptas seruare uices operumque colores*  
*cur ego, si nequeo ignoroque, poeta salutor?*  
*Cur nescire pudens praue quam discere malo?*  
*Versibus exponi tragicis res comica non uult;*  
*indignatur item priuatis ac prope socco* 90  
*dignis carminibus narrari cena Thyestae.*  
*Singula quaeque locum teneant sortita decentem.*

“As gestas de reis e de chefes, as tristes guerras  
 em que ritmo podem ser descritas Homero mostrou.  
 O lamento, primeiro, exprimia-se em versos desiguais que foram unidos: 75  
 depois, neles inclui-se também a expressão de um voto satisfeito.  
 Sobre que autor, porém, criou as tênues elegias,  
 disputam os gramáticos e até agora o litígio está *sub iudice*.  
 A raiva armou Arquíloco com o iambo que lhe é próprio.  
 Os tamancos [da comédia] e os grandes coturnos [da tragédia] adotaram este pé 80  
 apto às falas alternadas e a superar  
 o tumulto do público, nascido para ações que se realizam.  
 A Musa concedeu à lira cantar os deuses e os filhos dos deuses,  
 o pugilista vencedor e o primeiro cavalo na corrida;  
 Os cuidados dos jovens e o vinho que liberta. 85  
 Se conservar as funções distintas e os tons dos gêneros  
 Eu não posso e não sei, por que sou saudado como poeta?

Por que, por falso pudor, prefiro ignorar a aprender?  
A matéria cômica não quer ser exposta em versos trágicos;  
O repsato de Tiestes indigna-se igualmente em ser narrado 90  
em versos dignos, familiares, quase de comédia.  
Cada qual [isto é, cada matéria] tenha decorosamente seu lugar conforme a  
sorte.”<sup>111</sup>

Poetas gregos do porte de um Calímaco, por exemplo, pareciam reconhecer as duas partes distintas do pentâmetro, separadas pela cesura que ocorre exatamente no meio do verso. Os dátilos da segunda metade não podiam ser substituídos por espondeus (daí a ênfase em sua natureza datílica), possibilidade plausível em qualquer outra posição de verso, exceto no quinto pé do hexâmetro<sup>112</sup>. No entanto, eles não concebiam o dístico como uma unidade de sentido em si mesma, como faz Ovídio, cujo dístico (ou tríade de dísticos, no máximo) apresenta e encerra uma idéia posta<sup>113</sup>. Embora a maioria dos dísticos gregos termine com uma pausa de um dado tipo, há uma quantidade considerável de dísticos em que o sentido flutua entre eles, não obedecendo à força da pausa no final do verso (algo como o nosso *enjambement*)<sup>114</sup>. O dístico elegíaco era usado em diversas ocasiões – do epitáfio às placas votivas – e abordava vários temas – política, guerra, amor e banquetes – além de ser aplicado em poemas de extensões distintas. Já entre os romanos, um dos registros mais antigos do dístico elegíaco encontra-se em Ênio, sendo Catulo o poeta que utilizou essa medida com mais frequência; a partir dele, até Ovídio, o metro elegíaco latino conheceu seu período de grande aprimoramento técnico.

---

<sup>111</sup> Seguimos a tradução de Oliva Neto (2004: 114-5).

<sup>112</sup> Ainda assim, existe essa possibilidade; geralmente versos deste tipo são encontrados nos alexandrinos ou em poetas que seguiam o seu “estilo”.

<sup>113</sup> Cf. e.g. Am. I 9, 1-4: *Militat omnis amans et habet sua castra Cupido;/Attice, crede mihi, militat omnis amans.// Quae bello est habilis, ueneri quoque conuenit aetas./Turpe senex miles, turpe senilis amor.* (“Todo amante milita e Cupido tem sua própria caserna;/ Ático, crê em mim, todo amante milita./ O tempo que convém à guerra também convém a Vênus./ É indecente um velho soldado, é indecente o amor num velho”).Vemos que os sentidos dos dísticos se complementam, pois é preciso haver uma unidade em todo o poema. Entretanto, cada dístico coloca e encerra uma idéia.

<sup>114</sup> Barsby (1998: 19) nota que em Calímaco, no Hino V (ed. Pfeifer), 21% dos dísticos terminam sem qualquer marca de fim (ou pontuação) e 25% terminam apenas com uma pausa fraca que equivaleria, em nosso sistema de pontuação, a uma vírgula.

Barsby<sup>115</sup> nos fornece um relevante exemplo comparativo entre os dois poetas:

*o di, si uestrum est misereri, aut si quibus umquam  
extremam iam ipsa in morte tulistis opem,  
me miserum aspiciete et, si uitam puriter egi,  
eripite hanc pestem perniciemque mihi,  
quae mihi subrepens imos ut torpor in artus  
expulit ex omni pectore laetitias.*<sup>116</sup> (Cat. LXXVI 17-22)

*Multa diuque tuli; uitiiis patientia uicta est:  
cede fatigato pectore, turpis amor.  
scilicet adserui iam me fugique catenas  
et quae non puduit ferre, tulisse pudet.  
uicimus et domitum pedibus calcamus amorem:  
uenerunt capiti cornua sera meo.*<sup>117</sup> (Ov. Am. III 11, 1-6)

Em Catulo, as unidades de sentido são longas: há apenas uma frase que se estende por todos os três dísticos; as orações individuais se difundem do hexâmetro ao pentâmetro. O ritmo é pesado, com seqüências de espondeus (onde são permitidos pela norma) – sentimos certa rigidez através de suas elisões e cesuras irregulares. Já em Ovídio, as unidades de sentido são curtas: há dez orações breves, sendo que apenas uma ultrapassa o fim do verso (*et quae...*), e cada dístico encerra em si uma proposição do argumento em questão. O ritmo é leve, com predominância de dátilos – sua versificação é amena, com cesuras regulares e apenas uma suave elisão. As formas condizem com os sentimentos do “eu-lírico” de Catulo, pois parece entregar-se a sua emoção mais profunda, num poema que muitos nomeiam “prece de Catulo”<sup>118</sup>: poderíamos interpretar que sua atitude métrica, dentro das possibilidades do dístico elegíaco, funcionam como um “adicional” de sentido ao poema: ora, alguém que expõe seus sentimentos mais profundos para os deuses em forma de poema não se preocupa em exceder ou não qualquer limitação física dos versos... o seu desespero está significado na superação dos extremos dos versos, sua tristeza está

---

<sup>115</sup> *Op. cit.* p. 20.

<sup>116</sup> “Ó deuses, se é de vós ter pena ou se já a alguém/ último auxílio destes em sua morte,/ olhai-me triste e se uma vida levei pura,/ arrancai-me esta peste e perdição,/ que sub-reptícia qual torpor nos membros dentro/ alegria expulsou do peito inteiro”. Tradução de Oliva Neto (1996: 147).

<sup>117</sup> “Agüentei muitas coisas, por muito tempo/ os vícios venceram a minha paciência:/ deixa meu peito fatigado, Amor cruel./ Pois eu fui servil e de minhas cadeias escapei/ e me envergonha ter suportado o que agüentei sem me envergonhar./ Vencemos e pisoteamos o Amor domado:/ chegam, tarde, os reforços em meu socorro”.

<sup>118</sup> Cf. Merrill (1923: 197 e ss.)

expressa na languidez dos espondeus, seus arroubos e hesitações se encontram nas elisões abruptas que permeiam suas palavras. Para Ovídio, que aborda o amor de maneira mais frívola, convém utilizar uma estrutura mais suave, mas que não banalize seu discurso poético-elegíaco: o dátilo confere graça a sua leveza, as orações contidas nos versos revelam o autocontrole do “eu-elegíaco”<sup>119</sup> em sua relação amorosa, o dístico encerra *flashes* do sinuoso pensamento do amante elegíaco.

Contudo, ainda há algumas suposições a ser feitas: o “estilo” alexandrino talvez seja um dos traços mais característicos dos versos de Catulo – seus dísticos seguem muito mais uma forma grega que latina propriamente dita, uma vez que essa conheceu seu apogeu entre os elegíacos. Talvez para os gregos houvesse maior liberdade no uso do dístico devido a qualidade de sua língua, mas a natureza diversa da língua latina proporcionou algumas disparidades: se o ritmo de Catulo é grave, isso em parte se deve ao fato de que o latim é muito mais espondeico que o grego; se as elisões são irregulares ou abruptas é porque o latim não produz tantas palavras terminadas em vogais abertas e/ou breves quanto o grego<sup>120</sup>. Seus sucessores na poesia amorosa equilibraram a proporção entre dátilos e espondeus, reduziram o número de elisões e trataram o dístico como uma unidade de sentido completa em si mesmo. Nesse aspecto, os elegíacos romanos estavam mais próximos entre si que de Catulo. Dentre eles, Propércio, com toda a sua “intensidade”, cultivou um estilo um pouco semelhante ao “catuliano”; Tibulo, por sua vez, trabalhou demasiadamente a métrica elegíaca, tendo Ovídio conhecido seu auge. Barsby<sup>121</sup> nos forneceu alguns números a respeito dessa relação: 1) porcentagem de dátilos nos pés que permitem variações (menos no quinto pé do hexâmetro e terceiro e quarto do pentâmetro): 37 em Catulo, 44 em Propércio, 48 em Tibulo e 57 em Ovídio; 2) números de elisões a cada

---

<sup>119</sup> Oliva Neto nos chamou a atenção para a distinção entre “eu-lírico” e “eu-elegíaco”: lírica e elegia podem abordar temas semelhantes como o *amor* (ou a *militia amoris*), mas é justamente a posição da *persona* do poeta que realmente estabelece as diferenças entre os gêneros. É característica inerente ao *ego* elegíaco a sua constante lamentação sobre o amor, ainda que desfrute de alguns momentos felizes. Embora o tom do poema LXXVI seja manifestamente triste e queixoso, o conjunto da obra de Catulo – seu *liber* – é considerado mais lírico do que elegíaco. Aliás, para muitos críticos Catulo foi o precursor da elegia em Roma (cf. Conte, 1994: 150).

<sup>120</sup> De forma semelhante, há poucas cesuras fracas no terceiro pé de seus versos, pois essas requerem um dátilo exatamente nessa posição; dentre os elegíacos que chegaram até nós, Tibulo foi o mais rigoroso no desenvolvimento do dístico latino, embora tenha sido Ovídio quem mais o empregou. Cf. Verger (*op. cit.*, p. XXXVII e s.) e Barsby (*op. cit.*, p. 22 e s.)

<sup>121</sup> *Op. cit.* p., 21.

cem versos: 52 em Catulo, 22 em Propércio, 14 em Tibulo e 13 em Ovídio<sup>122</sup>. Portanto, podemos presumir que o poeta que mais limou tecnicamente o metro elegíaco, segundo essas estatísticas, foi Ovídio, o mais tardio de todos. Feito notável, pois, como dissemos logo acima, a língua latina não era tão propícia ao ritmo variante do dátilo quanto o era a língua grega.

Dessarte, Ovídio cuidou em não fazer um uso excessivo do ritmo espondeico, evitando a tensão (natural) das últimas palavras que poderiam conflitar com o molde datílico do verso. Logo, uma palavra polissilábica (na verdade, com mais de duas sílabas) em posição final no pentâmetro inevitavelmente imporia ruína ao ritmo dos dátilos finais. Já um final dissilábico asseguraria aos dois pés finais o ritmo datílico em ênfase (cf. e.g. *pectore turpis amor, ferre tulisse pudet* de Ovídio X *pectore laetitias* de Catulo). Por isso, em Ovídio (e também em seus predecessores), o pentâmetro dissilábico tornou-se lei<sup>123</sup>.

Por fim, podemos afirmar que foi ele quem mais empregou certas técnicas métricas e de estilo, aspectos que, combinados corretamente, conduzem o verso elegíaco a um equilíbrio notável: rima interna (*legit in exitium spicula facta meum* em I 1, 22, por exemplo), simetria na posição das palavras de seu discurso (*et denso mixtas perferet imbre niues*)<sup>124</sup> e orações curtas que encontram seu equilíbrio através de justaposições, repetições ou oxímoros (*et qua tu biberis, hanc ego parte bibam*)<sup>125</sup>. O modo com que Ovídio tratou seus dísticos resultou no ápice de um processo que começou a ser desenvolvido, em Roma, pelos neotéricos com suas formas alexandrinas de composição. Para Barsby,<sup>126</sup> ele conseguiu combinar a rigorosa técnica de equilíbrio que há em Tibulo e a pressuposta simplicidade e ingenuidade dos epigramas gregos: suas antíteses, ainda que notáveis, não dominam o poema: suas aparições proporcionam um fôlego renovado à cadência dos versos, sem causar a perda de sua linearidade enquanto fato narrado e contido pelas rédeas métricas impostas pelo gênero elegíaco. Tal “equilíbrio” pode ser observado mesmo em seus versos iniciais. Dessa forma, tal atenção dada à forma “elegíaca” nos permite inferir que a sua prerrogativa épica inicial n’*Os Amores* foi apenas um interessante artifício de

---

<sup>122</sup> Para maiores dados, cf. Platnauer (1951: 36-8 e 72-3).

<sup>123</sup> Conforme a mesma estatística apresentada acima, em Catulo teríamos aproximadamente cerca de 38 finais dissilábicos em pentâmetros, 89 em Propércio, 93 em Tibulo e 100 em Ovídio.

<sup>124</sup> *Am.* I 9, 16.

<sup>125</sup> *Am.* I 4, 32.

<sup>126</sup> *Op. cit.*, p. 23.

conteúdo que lhe permitiu compor uma obra fundamentalmente elegíaca a partir de um confronto de discursos. Melhor dizendo: embora a voz do eu-lírico pareça proclamar sua pré-disposição épica no conteúdo, a forma e estrutura dos versos nos atestam sua patente elegíaca desde o início. Portanto, podemos entender que o contraste inicial entre forma e conteúdo é significativo – os versos superficialmente se pronunciam “bélicos” enquanto suas entrelinhas os revelam “amorosos”.

### III. ii. Estilo e Retórica

Conceituar o estilo de Ovídio como unicamente retórico é uma atitude simplista em excesso. Sêneca, o Retor, nos diz que os poetas o reconheciam como retórico, mas que os retóricos o viam como poeta<sup>127</sup>. Na verdade, a leitura de Ovídio não nos permite dizer, com precisão, até onde vão as linhas que demarcam o que é exatamente retórico e o que é puramente poético. É o poeta mesmo quem diz nas Pônticas II 5, 63-72, ao dirigir-se, do exílio, a um retórico:

*Distat opus nostrum, sed fontibus exit ab isdem/artis et ingenuae cultor uterque sumus./Thyrsus abest a te gustata et laurea nobis,/sed tamen ambobus debet inesse calor,/utque meis numeris tua dat facundia neruos,/sic uenit a nobis in tua uerba nitor./Iure igitur studio confinia carmina uestro/Et commilitii sacra tuenda putas.*

“A minha obra difere (da tua), mas provém das mesmas fontes, e ambos somos cultores da arte liberal. O tirso e o loureiro de que eu gostei te são estranhos, mas em todo caso, nós dois devemos ter entusiasmo, e, assim como a tua eloquência inspira força aos meus versos, também o brilho (que) vem da minha (poesia) repercute em teus discursos. Tens razão, portanto, de pensar que a poesia está relacionada ao teu estudo e que deve ser contemplada como algo sagrado dos que compartilham dos (mesmos) ideais”<sup>128</sup>.

Dessa forma, embora manipulem uma mesma arte, o poeta e o orador devem estar atentos à “especificidade” de seus discursos: é por meio deles que significarão suas mensagens a públicos específicos. No entanto, essa “especificidade” não impede que poesia e oratória apresentem traços em comum. Portanto, ainda que os objetivos de um e de outros

---

<sup>127</sup> Sen. *Contr.* IX 5, 17.

<sup>128</sup> Tradução de Mariza Mencialha de Souza, in: *Philologus*, ano 11, vol. 31 p. 09. O texto é apresentado conforme foi publicado o artigo da autora/tradutora.

sejam diversos, suas técnicas se justapõem. Seria impossível pensar Ovídio sem sua “retórica” e imaginar Cícero sem sua “poesia” – a importância de ambas as áreas se intensifica quando pensamos nas posições centrais que ocupavam na educação da Antigüidade.<sup>129</sup> Embora o estilo de Ovídio seja inegavelmente retórico em vários aspectos, cumpre questionar como esses traços retóricos atuam em sua poesia e se a combinação de ambas produz um estilo que é eficaz ao seu propósito e apropriado a sua atitude em relação a sua *materia*. Como se trata de uma questão de interpretação, cabe ao leitor responder. Para Tarrant,<sup>130</sup> Ovídio utiliza procedimentos da argumentação formal com o intuito de produzir certos efeitos diretos: a relação com esses “protocolos” é fundamentalmente irônica<sup>131</sup>. A retórica, embora seja extremamente elaborada e formal, supostamente sempre falha: Cupido, a *puella*, o *ianitor*, Aurora e o rio (III 6) não cederam à sua argumentação. A ironia dessas passagens é inegável e nos indica, sutilmente, que o poeta elabora seus fundamentos já pressupondo o fracasso, pois é necessário que tenha tal experiência para continuar na sua posição de vate elegíaco, cuja *persona* não passa de um miserável enamorado. Dizemos ainda mais: como sua retórica não se limita a um domínio determinado,<sup>132</sup> e em relação a “domínio” entendemos “gênero”, Ovídio utilizou a argumentação para unir discursos e gêneros díspares. Podemos entender que a finalidade do eu-elegíaco era conquistar noites gratuitas com a *puella*, dizendo-lhe que ele e sua arte são de tão grande valor quanto um herói e a épica/ tragédia em que figura. Entretanto, essa ironia nos diz que a elegia prevalece sobre a épica e que por isso mesmo o amante fracassa em suas tentativas, pois essa é a condição elementar de um dos protagonistas do gênero – o *amans* elegíaco.

Contudo, é indispensável especular sobre algumas características do estilo ovidiano, já que a compreensão de suas técnicas conduz a um sentido mais abrangente da obra. A princípio, é relevante notar que os dísticos encerram em si mesmos certa noção de unidade, a todo o momento trespassada por antíteses tão ao gosto da retórica. De forma geral as

---

<sup>129</sup> Para maiores detalhes sobre a educação retórica romana, cf. Quintiliano. *Inst. Orat.* I (o livro IX aborda questões concernentes à poesia – capítulo IV em especial). Cairns (*op. cit.*, p. 70 e ss.) também estabelece relações interessantes entre retórica e poesia.

<sup>130</sup> *Op. cit.*, pp. 64-7.

<sup>131</sup> Kenney (1969: 27), em sua análise dos poemas d’*Os Amores*, nota que a linguagem formal ou técnica rigidamente estruturada (linguajar próprio das leis ou do comércio, como em I 13, por exemplo) de certas passagens é o que proporciona maior ênfase na ironia do poeta.

<sup>132</sup> Cf. Aristóteles, *Rhet.* I, 2

orações são curtas e equilibradas (como já dito acima, com rimas internas etc.). Um dos artifícios sutis diz respeito ao assíndeto, cuja ênfase percebemos através da anáfora, como ocorre em I 13, 15-6:

*Prima bibente uides oneratos arua colentes,  
Prima uocas tardos sub iuga panda boues.*

“És a primeira a ver sobrecarregados lavradores com enxadas no campo;  
És a primeira a chamar os tardos bois sob os recurvos jugos.”

Ou através de um contraste de sentidos, tal qual em I 1, 27:

*Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat.*

“Que minha obra se erga com seis pés e repouse no quinto.”

O trecho também recebe ênfase através do uso da parataxe (orações em que a conjunção está omitida e a oração subordinada justaposta à principal), que geralmente ocorre em versos em que o poeta instrui (indiretamente) sua *puella*, como podemos observar em *uirum bibat usque roga*<sup>133</sup> (em vez do esperado *uirum roga ut bibat*). O mesmo também ocorre com orações condicionais justapostas, como em I 10, 64, em que figura no verso *desine uelle, dabo*, em vez de *si uelle desieris, dabo*. Além disso, orações curtas fornecem rico contexto a “hipérbatos” variados<sup>134</sup>: *qua uicit, uictos protegit ille manu; te cupiit: curae, quid tibi desit, habet* ou ainda *quidquid ibi poteris tangere, tange, mei*<sup>135</sup>. Embora seu estilo de estruturar os versos nos confira impressão de leveza e

---

<sup>133</sup> *Am.* I 4, 51.

<sup>134</sup> Geralmente o hipérbato ocorre em contextos em que há orações justapostas e curtas e que possuem palavras em comum: como a repetição das mesmas não é pertinente à síntese, os períodos podem utilizar-se de um mesmo termo. Por exemplo, em I 8, 112 (*lumina rugosas distraherentque genas*) *distraherent* rege tanto *lumina* quanto *genas*. Já em I 4, 18, temos *excipe furtiuas et refer ipsa notas*, de onde *furtiuas notas* figura como objeto de ambos imperativos (construção conhecida como *apo koinou*, mais comum a tipos poéticos menos formais, como as *Sátiras* de Horácio. Cf. Barsby, *op. cit.*, p. 26 n. 7).

<sup>135</sup> Em seqüência: *Am.* I 2, 52; 8, 32 e 4, 58 (temos então oração relativa em início de verso e orações principais entre subordinadas). Há ainda um outro exemplo relevante em I 4, 13-4: numa sentença mais complexa, o poeta pôde inserir uma oração subordinada dentro de uma segunda oração, também subordinada, que por sua vez também se encontra encerrada pela principal: *ante*

agilidade, devemos nos lembrar que ele também é capaz de transmitir essa mesma impressão através de composições mais longas, como é o caso de I 10,1-8<sup>136</sup>:

*Qualis ab Eurota Phrygiis auecta carinis  
coniugibus belli causa duobus erat,  
qualis erat Lede, quam plumis abditus albis  
callidus in falsa lusit adulter aue,  
qualis Amymone siccis errauit in agris,  
cum premeret summi uerticis urna comas—  
talis eras; aquilamque in te taurumque timebam,  
et quidquid magno de Ioue fecit amor.*<sup>137</sup>

Ovídio é célebre não somente pela disposição simétrica que proporciona aos substantivos e adjetivos em seus versos (seus dois principais arranjos são *abab* e *abba*)<sup>138</sup>; mas também pela disposição inusitada de certos elementos (Barsby é um dos autores que considera esse método artificial)<sup>139</sup>:

*Cedamus; leue fit, quod bene fertur, onus.*<sup>140</sup>

No exemplo acima, retirado de I 2, 10, podemos observar que o antecedente da relativa está posposto a ela, sendo que em I 7, 37-8 o mesmo se encontra inserido na própria ou ainda omitido do dístico. Mas relativo sem antecedente não é incomum (I 7, 33-4)<sup>141</sup>:

---

*ueni quam uir; nec quid, si ueneris ante,/ possit agi uideo; sed tamen ante ueni* (“Vem antes que teu marido; se vieres antes, não vejo/ O que possa ser feito; mas, contudo, vem antes”).

<sup>136</sup> Cf. também I 11, 1-8.

<sup>137</sup> “Qual a que em naves frígias do Eurota levada/ Motivo de guerra entre dois cônjuges era,/ Qual Leda, a quem o astuto adúltero logrou/Oculto em alvas plumas de falsa ave,/Qual Amimone, que errou pela árida Argos,/Enquanto uma urna oprimia as melenas no alto da cabeça,/ Assim eras; temia, por ti, o touro e a águia/ E tudo o que o amor fez do magnânimo Jove.”

<sup>138</sup> E.g. em *Am.* I 2, 46 e I 8, 60: *feruida uicino flamma uapore nocet e tractat inauratae consona fila lyrae* (quiasmo). (“A fêrvida chama prejudica aos próximos com seu vapor” e “As ressoantes cordas de uma dourada lira maneja”).

<sup>139</sup> *Op. cit.*, p. 26.

<sup>140</sup> “Cedamos! O peso bem conduzido se torna leve”.

<sup>141</sup> O pronome *illa* (ou *ea*) poderia anteceder a conjunção *quam*.

*Et minus ille nocens; mihi, quam profitebar amare  
Laesa est; Tydides saeuus in hoste fuit.*<sup>142</sup>

O estilo de Ovídio englobaria então os seguintes traços estruturais: simetria, concisão e variedade, com alguns traços de “informalidade culta”, características muito bem apreciadas nos círculos educados da Roma de Augusto. Já sua elocução se utiliza de vários termos próprios do vocabulário poético, conforme a tradição genérica da literatura romana exigia, fato que não o impediu de exercer a sua originalidade, expressa por meio de figurais tais quais hendíade (*somno uinoque*),<sup>143</sup> metonímia (Vênus significando a relação sexual)<sup>144</sup> e a sinédoque (*rotas* em vez de *currus*).<sup>145</sup> Possuindo algum conhecimento desse repertório artístico greco-romano, o leitor é capaz também de perceber as alusões do poeta referentes ao uso de adjetivos: *lyram aoniam*<sup>146</sup> evoca a figura das Musas que viviam na região de mesmo nome; já o epíteto *aeaea*<sup>147</sup> traz à nossa mente algo de mágico ou encantatório, posto que a terra da grande maga Circe recebesse essa designação. Assim como a maioria dos poetas de seu tempo, Ovídio também utilizou em suas composições nomes com terminações gregas (*Bacche, Menandros*)<sup>148</sup> e latinas abreviadas ou sincopadas (*donarit = donauerit; periere = perierunt; conspiciere = conspicietis*)<sup>149</sup>. Outrossim, é evidente a presença de alguns artifícios retóricos em seus versos, como as exclamações, as questões retóricas e as apóstrofes<sup>150</sup>. Ovídio soube, portanto, abordar o amor elegíaco de forma peculiar, elevando sua dicção aos níveis heróico e trágico, combinando diversos elementos lingüísticos<sup>151</sup> para criar um efeito irônico e jocoso em sua obra.

---

<sup>142</sup> “Mas ele foi menos nocivo; ela que proclamava que me amava, /Foi ferida; o Tidida foi cruel contra um inimigo.”

<sup>143</sup> *Am.* I 4, 53.

<sup>144</sup> *Am.* I 4, 21.

<sup>145</sup> *Am.* I 2, 43.

<sup>146</sup> *Am.* I 1, 12.

<sup>147</sup> *Am.* I 8, 5.

<sup>148</sup> Lembremos-nos de que o “estilo” alexandrino era muito cultuado entre os elegíacos: encontramos n’*Os Amores* certas variações gramaticais, derivadas da língua grega, tais quais voz médio-passiva (*longas compta puella comas* em I 1, 20) e pretérito perfeito empregado como o aoristo (*prostituisse* em vez de *prostituere* em I 10, 42).

<sup>149</sup> Cf. *Am.* I 14, 21; 15, 18; 13, 43; 14, 31 e 14, 56.

<sup>150</sup> Cf. I 9, 24 e 15, 28.

<sup>151</sup> Ovídio, grande cosmopolita, soube como ninguém incorporar termos técnicos de profissões renomadas da Roma Antiga em seus versos (cf. dentre alguns, I 10 16-52; 4, 39-40 e 12, 23-6).

A sonoridade e a imagética das palavras também são ingredientes comuns aos versos ovidianos: ritmo, aliteração e assonância são ingredientes que geram notáveis efeitos sonoros e de sentido. Num poeta cujo estilo é marcado pelos dátilos, o uso seguido de espondeus como em I 13, 13 (*te surgit quamuis lassus ueniente uiator*)<sup>152</sup> pode significar languidez, lentidão, vagueza... Já a aliteração se mostra mais marcante quando envolve consoantes (ou encontros consonantais) mais duras: em I 7, 37-8, a seqüência de *c* e *t* enfatiza o tom severo que permeia o trecho (*Quaeque tuos currus comitantum turba sequetur,/ clamet: “io! forti uicta puella uiro est.”*)<sup>153</sup>; um som sibilante pode transmitir ao leitor toda a repugnância ou terror sentidos pela *persona* do poeta em I 8, 11 (*sanguine, si qua fides, stillantia sidera uidi*)<sup>154</sup>. A assonância, por sua vez, parece ser geralmente concebida com o ritmo (rima interna, por exemplo) ou aliteração, criando efeitos sonoros e semânticos (como as versos 110-2 do poema 8, por exemplo):

*at nostrae uix se continuere manus  
quin albam raramque comam lacrimosaque uino  
lumina rugosas distraherentque genas.*<sup>155</sup>

A qualidade “pictórica” dos versos ovidianos também é notável (cf. o trecho em que falamos sobre as “belas-artes” n’*Os Amores*). Além das referências a quadros, estátuas e obras arquitetônicas, incluímos nessa ordem também as passagens descritivas e os exemplos ilustrativos, os quais geralmente se alimentam no rico arcabouço mitológico greco-romano constituinte da cultura literária dos elegíacos<sup>156</sup>; contudo, são suas imagens “(per)vertidas” que mais proporcionam humor a seus leitores: Apolo utiliza as armas de Marte, com suas madeixas ao sabor dos ventos... ou quando usa da imagem do pai dos

<sup>152</sup> “Quando surges, o viajante se levanta, por mais cansado que esteja.”

<sup>153</sup> “E que a turba de teu séquito siga os teus carros/gritando: ‘Viva! Uma menina foi vencida por um robusto homem’.”

<sup>154</sup> “Quando quer, resplandece o dia no límpido orbe.”

<sup>155</sup> “Mas nossas mãos a custo se detiveram e não agarraram /Os cabelos brancos raros, os olhos lacrimosos /Pelo vinho e as rugosas faces.” Para exemplo de assonância e aliteração, cf. também *Am* I 15, 33-6.

<sup>156</sup> Em I 14, 11-2, a minúcia descritiva de Ovídio é tal que compara a cor do cabelo de sua *puella* com o cedro (a variação de cores entre sua casca e miolo). Cf. poema 5 e a elaboração do quadro em que se encontra o poeta (ver v. 2: *adposui medio membra leuanda toro*).

deuses ou de um cavaleiro de circo para falar de sua fidelidade na relação amorosa<sup>157</sup>. Ovídio, ao desenvolver extensamente uma cena ou quadro, como o triunfo de Cupido (poema 2) ou o amante como um soldado (poema 9)<sup>158</sup>, demonstra o quanto as imagens se tornam essenciais na composição, um artifício semântico que o poeta utiliza para diferenciar sua arte.

Ao longo d’*Os Amores*, poucos são os poemas endereçados a uma única pessoa em especial, como se a *persona* do poeta estivesse narrando um fato que já lhe ocorrera. No livro I, temos apenas um destinatário nomeado: Ático em I 9; em I 7 ele se dirige apenas a “um amigo”. A maior parte do livro é elaborada como se ele travasse um monólogo dramático, no momento em que vivencia a situação que lhe fornece a *materia* a seus versos, sendo sua *puella* mais uma *persona* e o leitor um espectador<sup>159</sup>. Apenas parte do poema 8 lhe permite a situação de espectador, enquanto a *lena* tenta capturar sua *puella* através de um discurso retórico, muito próximo ao que Ovídio utiliza ao tentar convencer sua amada a lhe entregar noites de amor em troca de versos (I 10) – eis a ironia: um mesmo discurso é utilizado tanto para enaltecer a demanda dos presentes quanto para criticá-la.

Se pensarmos que cada poema funciona no organismo da obra como os atos de uma peça<sup>160</sup>, através da elaboração da cena, das personagens e da disposição de seus enunciados, Ovídio faz com que o leitor se envolva na trama elegíaca, instigando-o a prosseguir em sua leitura. A todo o momento o poeta parece estar consciente dessa presença do “outro” e do quanto ela é significativa para a constituição d’*Os Amores*: o espectador sempre interage significativamente com a obra, ainda que se ocupe somente com o “contemplar” da criação de um espetáculo, e de sua recepção depende o seu sucesso ou fracasso. Finalmente, podemos dizer que seu comportamento “instável” reflete sua postura jocosa ante o leitor: seus versos se iniciam com um dado tema, que é desenvolvido e conduzido a um fim que

---

<sup>157</sup> Cf. *Am* I 1, 11 e 7, 17-8.

<sup>158</sup> As duas cenas descritivas mais longas do livro I envolvem o tema da *militia amoris*, fato que evidencia o teor épico existente no livro (se levarmos em consideração o poema 7, em que Ovídio narra uma cena a seu amigo Ático, devemos nos lembrar que a violência épica está no cerne da mesma: *furor*, *uictor*, *triumphos*, *lauro*, *currus*, *turba*, *caeduntur* e *sanguis* são algumas das palavras que figuram no poema e fazem parte do arsenal vocabular épico).

<sup>159</sup> Outros personagens, como o porteiro no poema 6 ou a Aurora no poema 13, são figurantes de extrema importância a quem o poeta aplica suas artimanhas retóricas (sobretudo a *captatio benevolentiae*) na tentativa de desfrutar momentos de amor com seu objeto de desejo principal – a *puella*.

<sup>160</sup> Cf. Davis *op. cit.*, p. 7 e ss.

geralmente contradiz ou desvanece o dito primário – mas uma leitura que considere os sinais sub-reptícios da ironia do poeta ao longo dos versos verá que sua arte não é tão incongruente assim.

### III. iii. O texto.

Todos esses fatores que mencionamos até aqui constituem uma introdução geral, embora tenham marcado a obra amatória de Ovídio de alguma forma, seja por transformar-se em sua peculiaridade, seja por tornar o poeta em grande figura popular, com uma fama que perdurou mesmo após a sua morte. Prova disso nos dão os *Carmina Latina Epigraphica Dactylica*<sup>161</sup> e as inscrições parietais de Pompéia, além dos inúmeros versos *à la* Ovídio até fins da Antigüidade<sup>162</sup> (Marcial, dentre outros, compôs muitos epigramas, deixando manifesta a sua *ars imitandi*, em cujo cerne repousava Ovídio).

Compilados, os versos repousaram durante muito tempo na obscuridade da cultura monástica da Idade Média, que estimava sua arte como fútil paganismo (os grandes clássicos se tornaram Virgílio, Terêncio e Lucano, revisitados sob a ótica cristã). Seu reflorescimento se deu por volta do século XI a XIII, justamente no período em que começavam a tomar força certas posturas filosóficas menos cristãs, como aquela que impulsionou as manifestações dos Trovadores e dos Cátaros<sup>163</sup>. Após a Inquisição e algumas forças de coação da Igreja, a leitura dos versos ovidianos sofreu um retrocesso por volta do século XIV, avivando-se dois séculos mais tarde, influenciando autores como Shakespeare e Milton. Desde então, fixou-se entre os grandes clássicos da cultura ocidental, embora sua obra amatória ainda tenha sido mais ignorada em detrimento de outras consideradas maiores, como *Os Fastos* e *As Metamorfoses*. Com os românticos, os poetas que trataram o tema do amor (Catulo, Propércio, Ovídio) foram interpretados sob a luz do

---

<sup>161</sup> Para maiores informações, visitar site do projeto CLED organizado pela Universidade de Uppsala, na Suécia (<http://www.anst.uu.se/chrihenr/>).

<sup>162</sup> Maximiniano, poeta do século VI d.C., é notável por suas elegias, que muito imitam o estilo de Ovídio. Cf. Verger (1986: 185-193).

<sup>163</sup> A compilação de maior importância está em *aetas ovidiana* de L. Traube. Cf. *Die lateinische Sprache des Mittelalters* (1911: 113).

subjetivismo, linha teórica que perdeu força após os Estudos Clássicos abordarem tal literatura através do conceito de alusão e, mais atualmente, de intertextualidade<sup>164</sup>.

A edição utilizada como guia neste estudo, elaborada pela Oxford University Press, sob os cuidados de E. J. Kenney, baseou-se em alguns dos muitos manuscritos existentes, sendo *antiquiores* os três mais importantes<sup>165</sup>. Indicados apenas por abreviações, são eles:

*P.* = *Parisinus Bibl. Nat. Lat. 8242*. Pode ser datado entre os séculos IX e XI. Também se encontra em pergaminho, originário da França. Contém, além d'*Os Amores*, as *Heróidas* incompletas;

*S.* = *Sangallensis 864*. Data do século XI e procede da Alemanha. Encontra-se, ainda nos dias de hoje, no monastério de Sankt Gallen, na Suíça. Possui 406 páginas e contém algumas obras de Horácio, Lucano, Salústio e Ovídio (*Amores* e *Metamorfoses* 642-683).

*R.* = *Parisinus Bibl. Nat. Lat. 7311*. Data do século X/XI e foi escrito em pergaminho, na França. Contém, além d'*Os Amores*, a *Ars* e os *Remedia*;

Embora muito se tenha obtido através das edições contemporâneas e de seus estudos lingüísticos, literários e artísticos, ainda resta fazer uma classificação sistemática das apropriações literárias *ante* e *post* deste que é um dos grandes nomes da cultura ocidental.

Em nosso trabalho escolhemos seguir o texto organizado e traduzido por Kenney por ser a edição eleita por Conte<sup>166</sup> como a melhor. Embora o autor privilegie a edição de 1961, escolhemos a reedição de 1995, pois foi revisada e conta com mais notas. Também seguimos, num segundo plano, a edição da *Les Belles Lettres* do mesmo ano, traduzida e organizada por Henri Bornecque, pois se trata de uma editora tradicional na área de Letras Clássicas: apresenta textos claros e de fácil acesso, acompanhados de comentários relevantes, seja em relação ao texto original ou à tradução. Embora esta seja uma boa edição, vimos que não está livre de alguns “enganos”, especialmente em sua tradução, como comentaremos logo a seguir. Por isso mesmo a cotejamos com outras edições

---

<sup>164</sup> Um estudo que se tornou marco divisório entre esses dois tipos de interpretação é o de Giorgio Pasquali (*op. cit.*, pp. 275-282).

<sup>165</sup> *Recentiores* são os manuscritos elaborados após o século XII. As edições mais conservadoras, como a de Bornecque, ignoraram essas compilações. Já edições mais modernas, como a de Verger e Socas, consideram esses documentos de extrema importância para uma compreensão plena do texto.

<sup>166</sup> In: *Latin literature: a history*, p. 364.

existentes, como a da *BUR* e a da *Loeb* (vide “referências bibliográficas”), também ricas em notas e comentários interessantes. De qualquer forma, vale ratificar que o texto latino que apresentamos é aquele estampado na (re)edição de Kenney de 1995.

### III. vi. A tradução e seus problemas.

Quando falamos de Ovídio para o grande público, certamente é um único nome que lhes vem à mente: *Metamorfoses*. Aos que conhecem mais títulos da literatura clássica, também ocorre a *Arte de amar*. Mesmo desfrutando de algum prestígio entre os leitores modernos, poucas ou incompletas são as traduções existentes para o português das obras do poeta, principalmente aquelas compostas em sua juventude, de cunho amoroso/erótico. Bocage, Antônio Feliciano de Castilho e José Paulo Paes foram alguns dentre os poucos que traduziram Ovídio para a língua portuguesa<sup>167</sup>.

Ora, traduzir poetas excluídos de nossa tradição de leitura não é empresa fácil. Normalmente, o ato da tradução envolve sérias questões sócio-lingüísticas que não cumpre discutir nesse estudo introdutório, mas podemos apenas esboçar algumas: o tradutor deve manter-se fiel ao autor (seu texto) ou colocar o leitor em primeiro plano? Até onde o tradutor pode colocar a sua interpretação sem que o texto seja corrompido de suas intenções originais? Mas, existem intenções originais? Quais seriam elas? Pode mesmo o tradutor ser um elemento neutro em sua tradução? Logo, não será aqui, em tão breve espaço, que tentaremos elucidá-las por completo. Mas assumiremos que cada tradução deve ser realizada e apresentada conforme as pretensões e os objetivos do tradutor: da mesma forma que não aprovamos certas traduções, talvez também a nossa, de acordo com determinada expectativa, não seja devidamente aprovada. Contudo, daremos algumas indicações que nos guiaram em nosso processo tradutório, que embora tenha apresentado um fim por questões

---

<sup>167</sup> Traduções mais recentes de obras desse “conjunto amador” como *As Heróidas* (2003), *Arte de amar*, *Remédios para o amor* e *Cosméticos para o rosto da mulher* (2006) foram realizadas por Dúnia Marinho Silva (pela Landy Editora e pela L&PM Pocket, respectivamente), embora não sejam traduções diretas do latim, mas de versões francesas. Os *Remedia* e os *Medicamina* também foram traduzidos, diretamente do latim, por Antônio da Silveira Mendonça em 1994 e publicados pela Nova Alexandria.

óbvias, certamente não se deu por acabado, pois acreditamos que uma tradução é obra passível de ser limada por toda uma vida.

Quando traduzimos obras de um período muito distante de nós, as complicações tendem a agravar-se, pois necessitamos explicitar com mais minúcias certos conceitos e posturas do eu-poético, uma vez que as mesmas se esvaeceram com o tempo, tornando-se vazias de sentido diante de nossas posturas e conceitos, que estão impregnados de uma ideologia pertinente ao nosso tempo, ainda que disso não tenhamos plena consciência<sup>168</sup>. Até aqui, afirmamos que apenas o que é exposto em texto nos interessa. Por isso, quando Ovídio, poeta tão dado à *Vrbs* e ao seu cotidiano, discorre sobre algum elemento do vestuário de sua amada, de algum presente comprado nas ruas de Roma ou de algum fato sócio-cultural próprio dos romanos do século I a.C.<sup>169</sup>, cremos que necessitamos fazer algumas explanações ao leitor não-habituaado à poesia erótica de Ovídio, fato que nos induz a elaborar as extensas e por vezes fastidiosas notas de rodapé<sup>170</sup>.

Como mostramos logo acima, o estilo de Ovídio lhe permite construir curtas unidades de sentido através dos dísticos: traduzir palavra por palavra é algo inconcebível, pois arruinaria o que é próprio de seus versos; consideramos as idéias neles expressas e não unicamente as palavras que lhes transmitem os sentidos. Procuramos nos ater à forma dos poemas, procurando manter a aparência “manca” que o dístico proporcionou ao poeta (o verso subsequente sempre se inicia com um recuo um pouco maior que o do verso precedente). A nossa tradução não segue métrica alguma e foi realizada de forma mais “literal” do que “poética”, embora o conceito de literalidade seja em si mesmo também questionável. Com relação à tradução dos nomes próprios, procuramos seguir o *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa* editado pela Academia de Ciências de

---

<sup>168</sup> Mesmo em nossos dias, apesar da grande quantidade de estudos e descobertas que têm sido feitas na área, é difícil conceituar com as palavras das quais dispomos termos como *fides*, *pietas* e mesmo *amor*. Embora o som das palavras latinas nos induza a alguns conceitos que possuímos, esses diferem substancialmente daqueles com os quais os romanos conviviam.

<sup>169</sup> Cf., por exemplo, I 2, 15, onde *duris lupatis* se refere a um pernicioso tipo de brida; em I 14, *derepta acu* se refere a um ornamento feminino para o cabelo dotado de grande ponta (semelhante a certas presilhas atuais, compostas de duas partes de madeira ou plástico, em que uma se assemelha a um espeto). Já aos leitores imbuídos do cristianismo o termo *Via sacra* (I 8, 100), se não explicitado, pode gerar alguma confusão... Há ainda alguns termos técnicos da área jurídica ou comercial, que também receberam notas explicativas (em I 10, principalmente).

<sup>170</sup> Também consideramos que os leitores habituados com os clássicos não sejam uma rica “enciclopédia” em si mesmos, podendo desconhecer ou ignorar um ou outro fato histórico ou sócio-cultural que possa aparecer em um dado autor.

Lisboa em 1940. Procuramos também manter a ordem das palavras na sentença, desde que o sentido geral da tradução portuguesa não fosse sacrificado, pois acreditamos que algumas palavras preenchem mais um lugar semântico do que físico no verso: por exemplo, a palavra *arma*, que inicia o livro I d’*Os Amores*, não só evoca a *Eneida* de Virgílio, mas sua posição inicial funciona como uma pista temática ou genérica sobre a qual o poeta desenvolverá sua obra, ainda que por meio de algumas ironias.

Portanto, acreditamos que ignorar esses fenômenos da e na tradução seria o mesmo que entregar ao leitor uma obra traduzida semanticamente mais pobre que a original. No nosso ponto de vista e de acordo com nossos “propósitos tradutórios”, explicitar demasiadamente as supostas intenções literárias do autor no corpo do texto ou em notas de rodapé (conforme costumam fazer as edições das *Les Belles Lettres*) é também nivelar a obra, entregando uma literatura rasa ou digerida ao leitor, que perderá a oportunidade de desfrutar dos jogos que existem no original e que lhe adicionam sentido. Temos um exemplo de tal conduta nos versos iniciais do poema 10 do livro I: a edição por nós utilizada inicia sua tradução dizendo manifestamente que a *puella* a quem o poeta se dirige possuía uma *beleza* semelhante àquelas da mitologia, que aí são citadas. Ora, em momento algum o poeta faz tal comparação específica. Encontramos apenas a construção *Qualis...Talis eras* e os *exempla* mitológicos intermediários a ela – a beleza não é o único atributo das heroínas em questão. Conduzir a interpretação do leitor dessa forma não permite que ele capture outros sentidos subjacentes ao trecho. No mais, acreditamos que o poeta se refere antes a qualidades morais do que físicas, pelo menos no excerto em questão. Há ainda um outro exemplo notável em I 4: os tradutores consultados verteram *uir* como marido. Embora alguns termos jurídicos que figuram no poema justifiquem tal uso (*iure coacta dare*, em I 4, 64), acreditamos que os mesmos não indiquem o real estado civil da *puella* em questão (ou de Corina), como foi apostado nas notas desses tradutores<sup>171</sup>. Na verdade, isso é algo que nunca saberemos com certeza, como já discutimos anteriormente.

Há ainda uma outra questão: alguns versos de Ovídio são miméticos, como é o caso de I 5, 2, onde a posição das palavras se torna altamente significativa<sup>172</sup>:

---

<sup>171</sup> Cf. Barsby *op. cit.*, p. 57

<sup>172</sup> Foi nosso orientador quem nos chamou a atenção para esse aspecto icônico da ordem das palavras.

*Adposui medio membra leuanda toro.*<sup>173</sup>

De onde temos: verbo em posição inicial (na sintaxe latina tradicional, na ordem não marcada, o verbo deve ocupar a última posição na frase; seu deslocamento proporciona ênfase à oração, pois a diferencia das demais) + adj. a + subst. B + adj. b + subst. A (quiasmo). O sintagma é “quebrado” para receber o objeto em seu centro, trazendo à mente do leitor a imagem do poeta deitado no meio de seu leito; manter toda essa minúcia na tradução portuguesa é praticamente impossível. Dentre todos os poemas que constituem o primeiro livro, seguramente esse é o mais “cinematográfico” – eis a importância de manter e transmitir as cenas em sua sucessão ao leitor.

A sintaxe ovidiana também apresentou algumas dificuldades, dado que a língua portuguesa é incapaz de corresponder exatamente a todas as minúcias estruturais e semânticas que o poeta tentou transmitir por meio de seu estilo. Certamente um “tradutor-poeta” seria capaz de criar efeitos similares... Contudo, uma frase ou período não costuma se alongar muito: pouco são os casos em que passam de um dístico (geralmente, quando se aplica os *exempla* mitológicos, chegam ao limite de três dísticos<sup>174</sup>). Os participípios (presente, sobretudo) e os imperativos futuros são as formas que mais se destacam, pois é difícil encontrar-lhes equivalentes justos (em I 11, 1-6, um participípio é seguido por um longo vocativo, numa composição sintática que, se existente em português, não perduraria por tal extensão).

Ousamos afirmar que comentar uma poesia elegíaca seria algo como interpretar o suspiro de uma interjeição. Traduzi-la não seria diferente, pois em justa medida o quadro narrativo pseudo-subjetivo e mítico da elegia de Ovídio é capaz de abrigar, como um gênero aberto, inúmeras possibilidades interpretativas e tradutórias, passíveis da expansão comum da criação verbal. É humanamente impossível para qualquer tradutor contemporâneo recolher todos esses elementos – e os jogos que há entre eles –, oferecendo ao leitor a matéria tal qual a quis o original. Por mais que deseje, um tradutor não pode nunca fugir de sua interpretação, ainda que julgue ocupar uma posição “neutra”. Portanto, o nosso processo tradutório (acreditamos que a tradução seja um longo processo com início,

---

<sup>173</sup> “Os membros a descansar no meio do leito repousei.”

<sup>174</sup> Cf., por exemplo, *Am.* I 10, 1-6.

meio e um remoto fim) intenta se ajustar à literariedade do texto de modo que o vocabulário, algumas cadências e a ordenação das palavras recordem, ainda que vagamente, a permanência do leitor em âmbito poético. A tarefa torna-se árdua, pois não se trata de um espaço qualquer: é justamente aquele que Ovídio soube dominar magistralmente através de sua inconfundível arte elegíaca.

## Os discursos épico e elegíaco no livro I d'*Os Amores* de Ovídio.

Na sociedade ocidental contemporânea, o termo “guerra” geralmente está relacionado a conceitos pejorativos. Porém, alguns livros de história antiga e algumas obras artísticas e literárias do período<sup>175</sup> nos atestam a sua supervalorização. Já o “amor”, então menosprezado<sup>176</sup>, atualmente ocupa um papel relevante em nosso meio: a sentença “fazer amor e não guerra” e suas “variantes” popularizam-se cada vez mais desde a última grande guerra mundial. Mas a relação exata entre esses conceitos seria mesmo a de contraste e oposição? É um assunto muito delicado, pois juízos de valores nunca estão isentos de subjetividade. Talvez o conceito de ideologia, conforme aos parâmetros atuais, nos forneça meios para que manipulemos a questão de uma forma “mais acadêmica e menos pessoal”. Desde a infância, somos induzidos a fixar conceitos sob a luz de determinadas ideologias: a mídia, os livros, a História, as crenças, a política e a sociedade de uma maneira geral nos ensinaram a pensar o Amor e a Guerra como entidades antagônicas: uma é arduamente desejada enquanto a outra é cabalmente execrada (e nesse sentido o lema “paz e amor” é altamente significativo). Esse histórico notável de violências e guerras legou-nos um de

---

<sup>175</sup> Costumava-se prestigiar as artes que abordavam o tema bélico. A épica e a tragédia, por exemplo, eram considerados os gêneros mais elevados pelos antigos, devido às ações e aos caracteres que abordavam (heróis, reis, campanhas militares, assuntos políticos). Cf. Aristóteles, *Poet.* (especialmente cap. V).

<sup>176</sup> Os tradicionalistas desprezavam a poesia não comprometida com os grandes ideais e seus temas. Cícero, como já demonstramos (cf. nota 43), foi um desses críticos. Poetas que trabalhavam com temas mais leves (como o amor e as relações pessoais quotidianas) costumavam defender sua empresa em poemas de cunho programáticos. Catulo, por exemplo, no prefácio de sua obra assume que suas composições são *nugae*. Ovídio, por sua vez, em I 9 e I 15, defende sua escolha poética através da *recusatio*. Por *recusatio* entenderemos o conceito usualmente utilizado em poesia para indicar uma atitude de recusa em relação a prática de uma poesia pertencente a um gênero considerado mais “elevado” como a épica e a tragédia, gêneros que geralmente abordam reis e heróis, guerras e eventos políticos importantes como temas, e não *nugas* do quotidiano como as relações amorosas. Segundo a opinião comum, o termo tem origem em Calímaco (*Aitia* fr. 1 Pf.), que afirma ter sido inspirado por Apolo a seguir as “musas sutis”. Já Lucílio teria sido o precursor do termo na literatura latina (fr. l. 26°): atacou a dimensão trágica de Ácio e Pacúvio, a contrapondo ao seu ideal poético, “leve” e relacionado com a realidade da vida quotidiana. Como os neotéricos e os elegíacos diziam seguir o “estilo” de Calímaco, é comum encontrarmos neles também o conceito de *recusatio* conforme pensou os seu suposto “fundador” (Cf. Della Corte, F. *Enciclopedia Virgiliana*). Nesse quesito, acreditamos que seja de extrema importância considerar a *militia amoris*, pois é através dela que o poeta pode recusar a épica de uma forma muito peculiar, já que ao afirmar que o amor é uma atividade tão árdua quanto a guerra, ele pode eximir-se da sua prática, já que milita na causa do amor.

seus mais importantes ideais – é impossível ao “bem” misturar-se ao “mal” sem corromper-se: várias são as fábulas infantis que nos fornecem uma moral semelhante. Contudo, nossas ideologias não são exatamente idênticas à dos povos do passado – gregos e romanos, por exemplo. Veremos que para esses povos a guerra e sua violência típica constituíam algo além de uma atividade política expansionista ou financeira: era por meio da guerra que o povo antigo firmava seu caráter e seus valores. De forma muito resumida e superficial, assumiremos “ideologia” como um conjunto de idéias que rege uma sociedade de forma mais ou menos consciente. Por relacionarem-se com as esferas de poder vigente, essas idéias muitas vezes são impostas à sociedade e por serem mais ou menos conscientes, contra elas ressurgem alguns poucos grupos, marginais a essa esfera dominante e que não aceitam o poder vigente, a classe que o manipula e os seus preceitos. Assim, podemos dizer que na ideologia sempre operam duas forças: uma “*pro*” e uma “*contra*”.

Se supusermos que a ideologia dominante do império de Augusto era fundamentalmente bélica, ou seja, valorizava a guerra, seus conceitos e instituições, certamente poderemos observar um “apreço” pelo militarismo em várias esferas da vida sócio-cultural romana: as letras, arte excelentíssima do Império, tinham a épica como gênero mais nobre, justamente porque a guerra era o seu tema maior. Junto à épica estava a tragédia, gênero que também abordava temas pomposos como guerras de heróis e mitos de grandes reis. Portanto, podemos dizer que o “discurso bélico” se tornou um paradigma: sua presença ou sua ausência em uma obra poderia qualificá-la em gêneros considerados “elevados” (épica e tragédia) ou “baixos” (comédia e poesia amorosa). Em linhas bem gerais, podemos afirmar que um gênero discursivo é caracterizado por um “tipo” de discurso; entretanto, as divisas desses gêneros não são inflexíveis, pois, como veremos, há elementos discursivos da épica na elegia e elementos discursivos da poesia amorosa na epopéia<sup>177</sup>. Ou melhor: *há* certos limites impostos pela tradição literária que caracterizam um gênero, mas seus discursos característicos (ou elementos desses discursos) podem entrecruzar-se em certa medida: na poesia amorosa, sobretudo na elegia romana, temos a *persona* de um poeta que discorre sobre o amor de uma maneira bem peculiar (ele é um

---

<sup>177</sup> Como exemplo do primeiro tipo (elegia+discurso bélico), ver *Ov. Am.* I 9 e *Prop.* II. Para o segundo (épica+discurso amoroso), ver *Hom. Il.* XIV 124-301 (é interessante notar que Hera utiliza armas de sedução para enganar Zeus, e com isso ajuda os gregos a vencer uma batalha sangrenta contra os troianos, cena se que contrapõe à aura amorosa inicial do canto e o encerra).

infeliz e se diz pobre, a sua amada geralmente o trai por causa de presentes, mas ele não consegue deixá-la). Entretanto, é permitido ao poeta elegíaco cantar esse amor com elementos de outros gêneros, com um discurso que pode mostrar traços épicos, trágicos ou cômicos, por exemplo.

Alguns autores acreditam que esse fazer poético seja contrário aos valores tradicionais almejados por Augusto; já outros crêem que a suposta ironia existente nessa mescla discursiva funciona como um endosso à política que aparentemente tentam atacar<sup>178</sup>: são visões um pouco simplistas as que tentam postular os elegíacos somente como “*contra*” ou “*pro*” Augusto. É evidente que a *recusatio*, termo notável nessa “combinação” discursiva, possa ser encontrada com frequência na elegia romana, mas isso não significa que a obra seja *apenas* uma manifestação política. A recusa das grandes ocupações (poesia épica, negócios, vida política ou militar) tentava legitimar a poesia menosprezada e divertia um público leitor/ouvinte, receptivo ao humor que essa poesia “leve” podia proporcionar. Talvez a elegia romana tenha desempenhado algum papel político mais marcante na sociedade de Augusto, mas como não dispomos de fontes que nos autorizam tal interpretação, qualquer afirmação nessa direção deve ser encarada como conjectura. A arte da *recusatio* parece ultrapassar limitações dessa natureza: embora constituísse um lugar-comum da poesia considerada não elevada, cada poeta a trabalhou de uma forma particular e marcante: n’*Os Amores*, por exemplo, podemos observar que o embate discursivo (épico/trágico/elegíaco) fornece meios propícios para que o poeta trabalhe o *topos* à sua maneira. Em I 15, por exemplo, Ovídio se assemelha mais aos seus predecessores, pois aborda o tema bélico justamente para dizer que prefere o amor à vida pública, pois a poesia amorosa lhe trará fama imortal e uma vida amena e plena, enquanto os benefícios da vida pública e militar são passageiros. Essa recusa “espontânea” no fim do livro contrasta de forma provocante com seu início, pois a princípio Ovídio recusa o *epos* por uma imposição divina. Já em I 9, Ovídio nega as tarefas militares (típicas da epopéia) afirmando que o amor é uma milícia tão dura quanto o exército: portanto, o amante não deve ser menosprezado por sua suposta vida ociosa. A *recusatio* de Ovídio também parece ter uma contraparte mais “prática”: ele não pode dar todos os presentes que sua amada quer, pois não desempenha uma atividade considerada nobre (e lucrativa). Contudo, a poesia

---

<sup>178</sup> Cf. Gale (1977: 77-91). Ver também Stahl (1985: 140-55) e Cairns (1979: 185-204).

amorosa (e o amor) que ele pode oferecer em troca das noites de amor também é capaz de proporcionar vantagens para a *puella* – imortalidade e fama<sup>179</sup> em especial. Em outros poetas,<sup>180</sup> também podemos encontrar a *recusatio*, o que nos indica, portanto, uma presença significativa da ideologia militarista na literatura romana.

Sabemos que os conceitos de ideologia, discurso e gênero abrangem inúmeras questões de caráter muito amplo e complexo, impossíveis de serem abordadas neste estudo com a devida atenção. Contudo, voltaremos brevemente para alguns postulados de Bakhtin, pois eles podem nos auxiliar a ver certas relações dialógicas entre a literatura da Antigüidade e sua ideologia de forma mais interessante. Para o autor,<sup>181</sup> o dialogismo é o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido no discurso. Este não é individual, pois se constrói entre pelo menos dois interlocutores (seres sociais, marcados pela ideologia) e como um “diálogo entre discursos”<sup>182</sup>. Se pensarmos em Ovídio e seus *Amores*, veremos que a *persona* do poeta, o próprio poeta e seus interlocutores (i.e. seu público ouvinte/leitor) estavam marcados por aquela ideologia militarista de Augusto, sobre a qual se fundava a sociedade romana do século I a.C.: compreender a relação entre esses elementos (arte/artista/sociedade) é relevante, pois em nossos dias opera uma ideologia diversa – a arte e a literatura “significam” de maneira um pouco diversa em nosso meio. Podemos, portanto, considerar *Os Amores* como uma obra essencialmente polifônica que deixa transparecer vários discursos, principalmente aqueles relacionados à épica/elegia/tragédia/comédia. Em III 1, por exemplo, podemos vislumbrar melhor tal relação: personificadas, Elegia e Tragédia travam um longo discurso para persuadir o poeta a compor seus versos. A segunda usa como argumento principal sua nobreza enquanto a primeira declara que a beleza e o amor são imprescindíveis a um poeta.

Em *Estética da criação verbal*,<sup>183</sup> Bakhtin caracteriza a linguagem pela presença de gêneros diferentes: “Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso”. Para ele, sempre haverá tantos gêneros

---

<sup>179</sup> Cf. I 3, por exemplo.

<sup>180</sup> Cf, por exemplo Cal. *Ait.* fr. 1; Cat. LXV; Hor. *Carm.* IV, 14; Virg. *Geor.* II 475-89; Prop. II 9 e Tib. I 1.

<sup>181</sup> Cf. 1992: 396 e ss.

<sup>182</sup> Cf. Barros 2005: 32.

<sup>183</sup> (1997: 279 e ss.).

discursivos quantas atividades humanas. Portanto, podemos dizer que se existia a instituição do exército romano na época de Ovídio, existia também um “tipo” de discurso que lhe era próprio, ou melhor, o seu gênero discursivo. Para François<sup>184</sup>, esses gêneros podem misturar-se ou mimetizar-se, da mesma forma que certas atividades humanas relacionadas com a linguagem (a literatura, por exemplo). No primeiro caso, podemos explicar uma palavra por outras palavras ou por exemplos, generalizando ou comparando. Em discursos que pretendem apresentar uma narrativa, sobretudo, o que faz funcionar o texto de um dado gênero é a possibilidade de nele se integrarem outros gêneros. Quando Ovídio nos conta sobre seu relacionamento e sobre sua *puella*, geralmente recorre a outros discursos. A *militia amoris* é um farto recurso do poeta, que através dela pode discorrer sobre o amor pela ótica violenta e militarista, um tipo de discurso próprio da épica:

*Quae cum ita pugnaret, tamquam quae uincere nollet,  
uicta est non aegre prodicione sua.*

*Pessima Tydides scelerum monimenta reliquit.  
Ille deam primus perculit—alter ego!  
Et minus ille nocens. mihi, quam profitebar amare  
laesa est; Tydides saeuus in hoste fuit.  
I nunc, magnificos uictor mollire triumphos,  
cinge comam lauro uotaque redde Ioui,  
quaeque tuos currus comitantum turba sequetur,  
clamet 'io! forti uicta puella uiro est!'  
ante eat effuso tristis captiua capillo,  
si sinerent laesae, candida tota, genae.<sup>185</sup>*

Em I 5, 15-16 Ovídio discorre sobre a reação de Corina perante um ato súbito seu, durante um momento íntimo dos amantes. A postura da menina é descrita tal qual a de um combatente que por fim se torna vencido. Já em I 7, 31-40, o poeta nos conta de uma agressão contra a *puella*: arrependido, ele narra um ato vil em tom solene e descreve a

<sup>184</sup> (1993: 112-7).

<sup>185</sup> Respectivamente I 5, 15-6 e I 7, 31-40: “Ela, que lutava como se não quisesse vencer,/ sem dificuldade foi vencida por sua cumplicidade” e “O Tidida deixou as piores lembranças de crimes;/ele foi o primeiro a ferir uma deusa; eu, o segundo./Mas ele foi menos nocivo; ela, que proclamava me amar,/foi ferida; o Tidida foi cruel contra um inimigo./Vai agora, vencedor, preparar magníficos triunfos;/cinge com louros a tua cabeça e rende votos a Júpiter,/e que a turba de teu séquito siga os teus carros/gritando: ‘Viva! Uma menina foi vencida por um robusto homem.’/Na frente vá a triste cativa, com os cabelos em desalinho,/ Toda alva, se consentirem as faces feridas”.

ultrajada como uma presa de guerra. Com esses postulados, aqui apresentados de maneira bastante superficial, cremos que é possível recuperar n' *Os Amores*<sup>186</sup> abordagens de cunho “interno” (literário/lingüístico) e “externo” (sócio-cultural), proporcionando-lhe um estatuto de objeto pleno: lingüístico-discursivo, social, político e histórico – portanto, ideológico.

Como dissemos há pouco, é através da *militia amoris*, sobretudo, que Ovídio consegue conectar os dois universos discursivos em questão. Exatamente por essa razão, deter-nos-emos com mais atenção nesse “recurso” da poesia. Ele foi um dos autores da Antigüidade que mais abordou o tema da milícia do amor, equiparando os artificios da relação humana entre os sexos às estratégias bélicas de conquista. Mas será que as pessoas de seu tempo sustentavam os dois conceitos sob medidas equivalentes? Poderíamos responder negativamente essa questão: por maior que sejam os benefícios de uma guerra, sabemos que muitos comparecem na lide compulsoriamente e que um dos envolvidos sempre sairá favorecido e o outro, derrotado. Já ao senso comum, o amor e as relações íntimas geralmente pressupõem um envolvimento opcional e um deleite mútuo, ainda que por um curto espaço de tempo: duas pessoas se entregam a uma relação pessoal acreditando no favorecimento de ambos. Quando ocorre um desajuste nesse favorecimento (que deveria ser equivalente aos envolvidos), a relação termina<sup>187</sup>. Contudo, poderíamos argumentar contra essas idéias, afirmando que “amor” e “guerra” possuem um elenco de características comuns: necessidades de inúmeras ordens podem nos induzir à batalha ou ao ato amoroso, estratégias de conquista, dominação, traições... Entretanto, acreditamos que um dos diferenciais mais significativos de ambas resida em seu *status*: a guerra era uma atividade exclusivamente da esfera pública enquanto o amor ficava restrito à vida particular de um grego ou romano; a guerra poderia trazer benefícios generalizados ao povo vencedor, mas o amor gerava vantagens num âmbito muito restrito e não considerado na vida coletiva<sup>188</sup>. Finalmente, também devemos dizer que a guerra constituía uma atividade essencialmente masculina, enquanto o “amor” era relegado às mulheres e a outras pessoas então consideradas “frágeis” ou “fracas”. Tais ponderações adquirem maior importância quando nos lembramos da inversão dos papéis tradicionais ocorrida no mundo dos elegíacos: o

---

<sup>186</sup> Aproximamos as noções de “texto” e “discurso”. Cf. Ducrot (*apud* Maingueneau, 1997: 166).

<sup>187</sup> Cf. Barthes (*op. cit.*, p. 36 em especial).

<sup>188</sup> Sobre domínios públicos e privados em Roma e suas influências na poesia, cf. Greene (1998: XIV e 16)

homem, representado na *persona* do poeta, mostra-se fraco e submisso a uma mulher, senhora de si e da situação amorosa. Portanto, em I 9, 1-2, quando Ovídio diz *militat omnīs amans*, sua *suasoria* (que utiliza a *militia amoris* para constituir-se) permite que ele ironize não só com os papéis tradicionais, mas com a própria elegia: o “tradicional” amante elegíaco contradiz a sua realidade elegíaca ao se afirmar tão forte e vigoroso quanto um soldado. Para os “conservadores”, um homem considerado “efeminado” tal qual a *persona* de um poeta elegíaco (ceder às paixões não era próprio de um homem “viril”<sup>189</sup>) jamais conseguiria desempenhar satisfatoriamente as funções bélicas exigidas pela sociedade.

*Os Amores* revelam um Ovídio, enquanto *persona*, compelido ao amor e ao gênero elegíaco (I 1) e desfavorecido numa relação que não consegue abandonar (I 10 e III 11a). Ou seja, pelo que expusemos até aqui, a realidade literária pode não equivaler, exatamente, à realidade social, uma vez que o poeta não descreve, sempre, amor e guerra como opostos. E se ele propôs uma equivalência entre esses valores, o fez *principalmente* por questões artísticas que tentaremos revelar a seguir. Para Hardie<sup>190</sup>, a “duplicidade” que transpassa *Os Amores* também pode ser analisada conforme noções de ausência<sup>191</sup> e presença – ou melhor: de ilusão de presença (para o autor e para Greene, Ovídio é um exímio observador, um *voyeur* que consegue prender suas personagens e o leitor nas tramas que elabora)<sup>192</sup>. Nós acreditamos que a mudança de gênero (épico → elegíaco) ocorrida inicialmente permitiu ao poeta discorrer com mais coerência e originalidade sobre essa ausência do objeto amado, tão comum aos elegíacos. Se a ausência marcada *a priori* parece autorizar Ovídio a construir sua *puella* de forma mais demorada e detalhista, em Propércio, por exemplo, a *puella* nomeada logo no início da obra não o poupa de sofrimentos pela ausência desse amor: seja num *paraklausíthyron* ou num *propemptikon*<sup>193</sup>. Em Ovídio, o exemplo citado é apenas um dentre muitos que nos mostram a metáfora da *militia amoris* ovidiana como um hábil recurso de composição. Vimos que o tema da *militia* não foi

---

<sup>189</sup> Sobre a paixão amorosa masculina e sua censura, cf. Veyne, P. *História da vida privada*, vol. 1, p. 198.

<sup>190</sup> (2002: 3). Na p. 37 e ss., o autor faz equivalerem as equações público/privado e presente/ausente.

<sup>191</sup> Schiesaro (2002: 69) e Pei-Jing Li (2004: 37-40) formulam questões interessantes sobre a “ausência” do objeto feminino em Ovídio, sobretudo em sua obra amatória.

<sup>192</sup> Cf., respectivamente, *op. cit.*, p. 6 e *op. cit.*, p. 67 e ss. Hardie diz que a expressão *ante oculos* ocorre 36 vezes em Ovídio.

<sup>193</sup> Respectivamente, I 16 e II 26b.

exclusivo de Ovídio, mas veremos que foi ele quem o manipulou com uma particularidade nunca vista até então: “quem faz amor também faz uma guerra”.

Na tradição poética romana predominava a crença de que entre os diversos temas dignos de serem metrificadas constavam aqueles relacionados a grandes batalhas, conquistas e expedições militares bem sucedidas. Essa tradição foi apenas uma consequência natural da importância que a épica recebeu no processo de florescimento e amadurecimento da literatura poética greco-romana. Se um poeta sentisse que sua criação estava em desacordo com os temas solicitados por tal tradição, ele poderia recorrer a eles para obter as metáforas e imagens com as quais poderia ilustrar e enfatizar o próprio tema escolhido: ele não estaria, portanto, totalmente em discordância com essa tradição literária. Horácio, nas *Odes* I 6, fornece-nos um exemplo dessa atitude com *imbellis lyrae Musa potens*: os feitos de Augusto e Agripa merecem ser louvados em versos, porém, ele delega essa tarefa a outros, pois está incumbido de cantar o mundo dos banquetes com suas jovens sedutoras (*uirginibus*) e suas artimanhas de conquistas (*sectis unguibus*). Embora o cerne do tema não seja nada violento ou hostil, é lícito dizer que, ao vincular a metáfora militar ao seu discurso, o poeta intenta atribuir ao amante as qualidades de um soldado, tentando valorizar sua postura e conduta (e também o seu discurso) numa sociedade de preceitos tão marciais.

O desenvolvimento do motivo do amor como uma arte de guerra foi minuciosamente examinado por Alfons Spies sob o título *Militat omnis amans*<sup>194</sup>. A imagem ocorre nos primórdios da literatura grega, mas não há evidências de que tenha se estabelecido como uma “metáfora técnica” das obras de cunho erótico, seja na lírica, na tragédia ou na comédia. Ésquilo, em seu *Prometeu acorrentado* (649-51), ao discorrer sobre *i(/meroj*, apresenta os rudimentos da imagem do amor como guerreiro ou caçador. Eurípides, por sua vez, desenvolve a imagem em uma passagem de *Hipólito* (392-3), em que Eros aparece, pela primeira vez, armado com arco e flechas, figura que se tornou

---

<sup>194</sup> Em *Ein Beitrag zur Bildersprache der antiken Erotik* (1930: 47 e ss.). Nesse mesmo quesito, é válida também a obra de Pichon *De sermone amatoria apud latinis elegiarum scriptores* (1902: 56 e ss.).

amplamente utilizada pelos alexandrinos, estando também presente em vários epigramas, como os de Posídipo e Meléagro<sup>195</sup>.

Em latim, Plauto e Terêncio fizeram pouco uso da imagem, relegada a poucas e curtas passagens. No *Persa* (25-6), a personagem Toxilo nos diz: *Saucius factus sum in Veneris proelio:/ sagitta Cupido cor meum transfixit* (“fui ferido na batalha de Vênus: Cupido transpassou meu coração com uma flecha”). Já em Terêncio (*Eunuco*, 59-61), o escravo Parmeno compara o amor à guerra: *in amore haec omnia insunt uitia: iniuriae,/suspiciones, inimicitiae, indutiae,/bellum, pax rursus* (“Todos esses vícios são inerentes ao amor: injúrias, suspeitas, inimizades, indultos, batalhas e novamente a paz”). Mas é somente em Catulo que encontraremos o uso da metáfora ao modo elegíaco, não obstante, em limitados contextos – em XXXVII, 11-4 ele nos diz:

*puella nam mi, quae meo sinu fugit,  
amata tantum quantum amabitur nulla,  
pro qua mihi sunt magna bella pugnata,  
consedit istic [...].*<sup>196</sup>

Horácio também recorreu à imagem, como demonstramos logo acima, mas seu ápice deu-se entre os elegíacos romanos, que a maneжaram de uma maneira totalmente nova. Sabemos o quanto a vida militar e familiar (ou seja, os valores tradicionais) importavam a Augusto e sabemos também o quanto esses poetas se esmeravam por gracejar com tais valores em seus versos: portanto, o desenvolvimento da metáfora da *militia amoris* não era apenas para superestimar a figura do amante numa sociedade que cultuava os méritos da guerra, mas para levar a ela o humor que havia na aproximação desses conceitos.

Sempre que refletimos sobre “poesia”, lembramo-nos de metáforas e outras figuras de linguagem. Aristóteles nos diz que a epopéia é um tipo de poesia que bem comporta tal artifício. Para ele, a metáfora<sup>197</sup> consiste na transferência de um nome alheio do gênero para a espécie, da espécie para o gênero, de uma espécie para outra ou, ainda, por via da

<sup>195</sup> Cf., respectivamente, *Ant. Pal.* XII 45 e XII 76. Os dados sobre a *militia amoris* aqui apresentada encontram-se em Canter (1920: 355-68).

<sup>196</sup> Na tradução de Oliva Neto (*op. cit.*, p. 92-3): “pois a menina, que a meu peito fuge,/amada quanto ninguém mais será,/ por quem tão grandes guerras já pugnei,/ senta-se aí [...].”

<sup>197</sup> Cf. *Poética* XXI, 7.

analogia. Seriam elas artifícios estéticos ou lingüísticos? Ou ambos? Quanto a isso, cumpre dizermos algumas palavras. A filosofia e a história sempre se ocuparam de fatos/conceitos que acreditam poder avaliar como verdadeiros em sua essência. Tudo o que é relegado ao segundo plano, ou melhor, o que pode ser definido metaforicamente compete à poesia, pois ela é capaz de ocupar-se de fatos ou conceitos que poderiam ser ou acontecer, desde que haja neles coerência. Dessa forma, a distinção entre o literal (a verdadeira essência) e o metafórico (um simbolismo ou adaptação) sugere que certos usos da linguagem são mais “básicos” que outros: quando uma “mesma” palavra pode ser aplicada a contextos diferentes (amor e guerra, por exemplo) um deles – geralmente o literal – será de alguma forma mais enfático ou importante. Os significados restantes que a palavra pode vincular, dependendo das circunstâncias, serão secundários, figurantes – “metafóricos”. E não é de hoje que “o poeta” parece ocupar uma posição acessória em diversas sociedades. Como a obra *Os Amores* está repleta de metáforas, ou seja, de “um outro sentido”, é certo que eles comportem ironias e zombarias.

Ainda que a metáfora da *militia amoris* não seja unicamente para valorizar a figura do amante numa sociedade exclusivamente masculina e bélica, talvez a nossa interpretação parta do conceito de “guerra” para o de “amor” por causa da grande publicidade e incentivo que aquele recebeu em detrimento deste. Para Greene,<sup>198</sup> a violência era inerente ao mundo romano e por isso poderia ser encontrada mesmo em suas esferas mais íntimas, como na relação conjugal. Como veremos mais detalhadamente, nós acreditamos que essa violência seja mais institucional do que doméstica, embora o conceito de “violência” (implicado no de “guerra”) não esteja totalmente fora da ideologia do império. Ou seja, era algo presente e mais ou menos “consciente” na vida desse império, uma vez que a guerra constituía um de seus pilares mais importantes. Greene baseia suas argumentações no poema I 7, em que Ovídio narra uma situação violenta em sua relação, algo que deveria permanecer confinado à esfera particular, se “realmente” acontecesse. No entanto, as imagens triunfais que o poeta utiliza para descrever as cenas, pertinentes à metáfora da *militia*, proporcionam-lhe um meio para falar abertamente do caso, banalizando o ocorrido: sua postura displicente com a menina ferida procede com a insensatez de tentar relacionar o privado e o público (amor e guerra), gerando um ar cômico no poema. Ora, se na guerra há feridos, porque na batalha

---

<sup>198</sup> 1998: 84 e ss.

do amor não haveria? Em I 9 (33-40), essa aproximação dos conceitos é ainda mais clara, pois a figura do amante e do soldado e exemplos de heróis homéricos afirmam que bons combatentes podem ser também bons amantes, embora o poeta não expresse manifestamente o contrário: bons amantes não são, necessariamente, bons soldados. O suposto fundador da elegia, renomado poeta, *amans* elegíaco e político proeminente da época de Augusto, forneceria um ótimo entimema a sua argumentação. Contudo, o propósito almejado é outro e ele parece alcançá-lo, pois a comparação de conceitos não encerra em si uma “verdade”, mas ironiza valores preestabelecidos e diverte o público.

A tentativa de autovalorização diante da *puella* também poderia ser considerada como um dos motivos que levaram os elegíacos a comparar o amante e o soldado: por que condenar o *amans* (e o poeta do amor) como um pobre vadio qualquer, quando sua vida é cheia de empenhos que podem, metaforicamente, ser conceituados com palavras do universo bélico? A metáfora proporciona força ao discurso e à argumentação: a amada não deve abandonar o mísero poeta para seguir um militar, pois as palavras concedem a ambos méritos iguais. É interessante notar que nesse universo elegíaco, não raramente, o rival é um soldado<sup>199</sup>. É natural também que uma relação vista por tal ângulo provocasse riso num público-leitor habituado a valorizar a guerra e a condenar o amor à maneira elegíaca. Para Kennedy,<sup>200</sup> a tendência da significação pode sempre ser enfatizada ou revertida dentro de um quadro ideológico particular, cuja finalidade seja alcançar um determinado objetivo. Sendo assim, Ovídio revertia um quadro social específico para divertir pessoas: a figura ociosa do amante e sua vida leviana se tornam tão ativas e valorosas quanto à de um soldado num campo de batalha. A mistura de discursos também pode sugerir influências sociais e tentativas de valorização do artista e de sua produção, mas um dos traços que está sempre presente na conclusão de qualquer interpretação é o humor. Nessa relação metafórica, o gênero adquire fundamental importância, pois é através de suas determinações que somos autorizados a ler certa palavra nos campos de referência literal e/ou metafórico num dado contexto. Assim, a épica discorre sobre “guerra”, mas a guerra pode ser descrita por termos e imagens de outros gêneros; já a elegia aborda o “amor”, e o descreve através de metáforas que utilizam termos e imagens de outros gêneros.

---

<sup>199</sup> Cf. Virg. *Egl.* X, 22-3; Tib. I 9, 71-2. Em Propércio o rival também é importante, mas é um *praetor* (cf. II 16, 1).

<sup>200</sup> *Op. cit.*, p. 57.

Se o conceito de amor para os latinos difere daquele expresso pelos românticos, podemos esperar que *Os Amores* de Ovídio tratem de relações sexuais e não de amores platônicos e utopias apaixonadas. É claro que qualquer elegíaco poderia discorrer sobre relações íntimas de uma forma mais direta: no entanto, preferiram usar “paralelos” para relatar essas situações. No caso de Ovídio, o poeta utiliza o discurso épico para discorrer sobre o elegíaco. Se nos voltarmos ao nono poema do primeiro livro, veremos que o mais “picante” dos versos saltará aos olhos que capturarem as diferenças dos dois domínios discursivos em questão, bem como as possíveis relações existentes entre eles: uma antítese geralmente costuma enfatizar uma idéia apresentada anteriormente. Sabemos que em todas as sociedades há assuntos enunciáveis em público e maneiras de dizer – temas que envolvem relações muito pessoais sempre esbarram no tabu ou no veto por tratar de algo deveras íntimo e delicado. Todavia, essas regras do dizer público podem ser infringidas pelo uso de palavras que descrevem duas entidades simultaneamente: uma na superfície (mais propriamente, o sentido literal) e outra em seu interior – eis a importância da metáfora. Geralmente, observamos esse comportamento em programas de TV ou em músicas que pretendem ser cômicas: elas abusam da sátira, da ironia, da paródia, da antítese grotesca, da metáfora, e as relacionam com temas muito apreciados e valorizados na sociedade em que se inserem. Diverte a população apenas aquilo que é de seu conhecimento. Ou como iríamos rir de relações absurdas se desconhecemos os elementos que as compõem? Se o gosto artístico latino apreciava e valorizava demais a epopéia, por que não tomar desse gênero relações que a língua (e a literatura) permite?

Difícilmente encontraremos termos anatômicos em algum elegíaco. Mesmo quando Ovídio nos conta a respeito de uma experiência pessoal de impotência em III 7, ele não fala sobre seu órgão sexual. O anel que oferece para a amada em II 15 permite ao poeta descrever cenas íntimas de sua relação que não foram verbalizadas mesmo num contexto tão erótico quanto o de I 5 (lembramos que há um corte no ápice e desconhecemos detalhes da consumação do ato). O poema de abertura da obra pode ser considerado o mais “épico” de todos justamente pelo vocabulário e conteúdo que emprega, mas vimos que mesmo sua palavra principal – *arma* – pode ser um falso “disparador” (*trigger*): ainda que nos remeta a um cânone da literatura épica (*Eneida*), também evoca o contexto elegíaco, dado o sentido

“erótico” que a palavra pode apresentar nesse tipo discursivo<sup>201</sup>. Ou seja, mesmo ao discorrer abertamente sobre a “guerra”, ele aborda a “elegia”, mas quando necessita falar sobre certas propriedades da elegia, utiliza termos da epopéia. Para muitos autores,<sup>202</sup> essa relação discursiva possui causas mais políticas que literárias. Como trabalhamos com certas verdades que os textos possibilitam, acreditamos que político e literário se confundam em alguma medida, como veremos agora.

Essa visão política sobre obras da Antigüidade é feita recente, pois nas décadas de 70 e 80 a perspectiva crítica levou em conta uma nova noção de “político” não só n’*Os Amores*, mas em grande parte dos elegíacos, geralmente designados como poetas (da época) de Augusto. Neste caso, uma poesia política não é aquela que se ocupa somente com questões exclusivamente concernentes ao “Estado” (ou *res publica*), mas é aquela que confronta conteúdos: os elegíacos não falam simplesmente de amor, mas falam de amor através de termos e metáforas bélicas, comerciais, jurídicas, ou seja, com elementos pertinentes às esferas essenciais desse “Estado”. Essa postura do autor (e de seu texto) em relação à ideologia dominante causava determinado efeito no público receptor – ironia, humor e/ou crítica: a ideologia estava não só no texto ou no público/crítica, mas em ambos<sup>203</sup>. Portanto, podemos dizer que uma leitura que confronte elegia e política tem muito a oferecer – na verdade, acreditamos que sob a luz da ideologia de Augusto, ambas chegam mesmo a se confundir. Sabemos que através de suas políticas Augusto incentivou algumas “posturas”, concernentes à sua ideologia, em detrimento de outras. Mesmo alguns pontos da vida privada, como casamento e planejamento familiar, foram então politizados: o adultério era punido e o aumento da prole, incentivado. Por contra-argumentar com alguns pontos centrais da ideologia do *dux* é que *Os Amores* podem ser lidos por esse prisma do “político”. Para Greene,<sup>204</sup> por exemplo, o uso do vocabulário político ou militar no discurso amoroso sugere uma redefinição da vida erótica, em termos da ética da

---

<sup>201</sup> Para o sentido “erótico” de *arma*, cf. Adams (1982: 17, 21 e 224). Em psicolinguística, utiliza-se o jargão *trigger* para dizer que o emprego de certa palavra, em determinados contextos, permite o acesso a um campo semântico específico. Cf. Steinberg & Sciarini, *Introduction to Psycholinguistics*. London: Longman, 2006.

<sup>202</sup> Cf. Kennedy (1992:41) e Davis (1999: 431).

<sup>203</sup> Cf. Kennedy (1992:41 e ss.) e Davis (1999: 431 e ss.). O primeiro autor acredita que a ideologia é uma função da recepção. Já o segundo acredita que o texto e o público “operam” em conjunto sob uma mesma ideologia.

<sup>204</sup> *Op. cit.*, p. 13.

dominação e da competição, valores tradicionalmente masculinos e incentivados pela política do Império<sup>205</sup>. Ficamos com a impressão de que o amor e o mundo elegíaco não são, para Ovídio, um refúgio da sociedade “real” romana, mas um paralelo.

Mas um ponto ainda requer maior debate: será que, ao falarmos sobre a poética ovidiana em relação à política de Augusto, estamos avaliando como o texto realmente funcionou sobre um público receptor da obra, sendo que essa relação, ao se mostrar subversiva pelos efeitos cômicos que geraram, acabou por dar sustentação à ideologia e à política contra a qual se enunciaram? A noção de intenção pode ser útil ao caso, mas também perigosa, pois é difícil conceituá-la. Sabemos que nenhum autor ou crítico de literatura (ou leitor) está livre de alguma intenção, impregnada de alguma ideologia, por mais (in)consciente que figure tal processo. O equívoco ocorre quando tentamos reconstruir essa intenção como se ela constituísse em si mesma uma verdade imutável através das eras: o fruto de tal postura é a imposição de preceitos advindos de nossa interpretação, gerada *na* e *pela* nossa ideologia, que em si difere daquela de Augusto e Ovídio. Rejeitando qualquer “fundamentalismo intertextualista”<sup>206</sup>, o nosso trabalho visa lidar com uma tradição alusiva de textos justapostos, não só de Ovídio, mas de seus predecessores e contemporâneos, como também de alguns críticos modernos: tal amplitude nos impossibilita chegar a uma resposta tão exata quanto a solicitada pela pergunta exposta acima, simplesmente porque não podemos saber qual ou quais intenções o poeta e o público exatamente tinham (ou têm) em mente, pois elas podem ser tão variadas quanto as facetas de nossa interpretação – “maneirismos” alexandrinos, neotéricos, humor, paródia, crítica, ironia, valorização de uma atividade poética peculiar, melhoria da auto-estima de um poeta menosprezado, experiências pessoais... Ou seja, os poemas – a voz do poeta Ovídio que chegou até nós – não nos permitem dizer com segurança se seus versos tinham como objetivo opor ou apoiar a política do imperador. Mas acreditamos que, ao abordar a ideologia pertinente ao período de Augusto, época em que podemos encontrar as “intenções” supracitadas mais ou menos presentes em várias obras e suas interpretações, podemos abordar os textos com mais propriedade. Assim, pela nossa leitura, influenciada por essa gama dialógica de textos,

---

<sup>205</sup> Para a autora (*ibidem*), a figura feminina era totalmente passiva na sociedade romana da época, seja como amante do homem, seja como *materia* para a literatura.

<sup>206</sup> Hinds (1998: 49).

podemos apenas *sugerir* se um que outro poema esteja a favor ou contra a política de Augusto e a sua ideologia.

Generalizações apresentadas, emerge a questão: por que Ovídio optou pela elegia? Para Davis,<sup>207</sup> a escolha de um gênero sobre o qual se faria poesia não se tratava unicamente de uma questão estética, mas política: escrever elegia significava recusar o mais prestigiado de todos os gêneros, a epopéia. Para esse autor, os neotéricos, por exemplo, escolheram escrever sobre o amor e relações humanas por simples estima à estética: a épica representava um estilo pesado e sem graça – em melhor termo, “antiquado”. Mas, nos elegíacos, a recusa da épica se constitui numa *recusatio*<sup>208</sup> da ideologia de Augusto, que incentivava a guerra e condenava os amores livres. É uma visão “simplista”, mas que afirma encontrar suporte nesses versos:

*Cum Thebe, cum Troia foret, cum Caesaris acta,  
Ingenium mouit sola Corinna meum*<sup>209</sup>.

A causa dessa escolha aparenta ser uma simples opção artística e não um amor doentio por uma pessoa em especial, embora a ideologia de Augusto esteja presente nessa escolha: para nos opormos contra algo, necessitamos supor e considerar a preexistência desse algo. Por isso, a abordagem do tema do amor é tão peculiar nos elegíacos, pois não bastava apenas falar de amor: eles falam de amor conforme a ideologia dominante, que tinha o militarismo em seu cerne.

Mas, antes de entrarmos na questão principal deste estudo, cumpre ainda explicitar alguns conceitos: alusão e intertextualidade são, aqui, equivalentes. Não empregaremos os termos mímese ou *imitatio* apenas porque eles podem induzir a noções equivocadas e a conceitos muito complexos, tais como imitação, sinceridade, fidelidade etc. Basta sabermos que os próprios romanos tinham consciência da constituição de sua arte. Horácio, em epístola, a Augusto nos diz:

---

<sup>207</sup> *Op. cit.*, p. 436.

<sup>208</sup> O significado primordial do termo pertencia ao discurso jurídico. Mas, na época de Augusto, o conceito era utilizado por poetas como Horácio (*Carm.* 4, 15) e Propércio (III 3) para a recusa de temas elevados, tais como a épica. Calímaco foi um dos grandes poetas que utilizou o termo com tal significado (cf. prólogo de *Aitia*).

<sup>209</sup> Cf. *Am.* III 12, 15-6. “Embora houvesse os feitos de Tebas, de Tróia e de César/ apenas Corina motivou meu engenho”. Contudo, devemos lembrar que o poema nos chama a atenção para a natureza ficcional da elegia em seus versos subseqüentes.

*Graecia capta ferum uictorem cepit et artis  
intulit agresti Latio*<sup>210</sup>

Por mais complexa que seja a linguagem poética, é fácil notar como a língua reutiliza várias formas, em novas unidades, enunciados prévios, criando jogos complexos de significados, a partir de relações entre o já dito e o que se diz. No mais, asseguramos que a memória é fundamental ao processo de formação e de compreensão dessa literatura de segundo grau, mas discorrer sobre seu funcionamento também não nos é lícito por questões de tempo, espaço e propósitos. Portanto, vamos apenas dizer que a quase totalidade das obras da Antigüidade dialoga com uma tradição, seja de forma pacífica ou tensa. Quando falamos em tradição, instantaneamente somos conduzidos a esferas exteriores à arte em si, mas igualmente primordiais – a política, a história, a sociedade... Sucintamente, a ideologia. Por “ideologia”, voltamos a frisar, entendemos um termo que pode ser usado de diversas maneiras. Em linhas bem gerais, podemos dizer que a ideologia é constituída por idéias de certa forma difundidas que ajudam a legitimar um poder político dominante. Se a arte significa na e pela ideologia e a ideologia significa no e pelo poder político, logo a arte está em estrita relação com esse poder. Daí se afirmar que a arte maior de Roma – sua literatura – quase se confunde com seu poder maior: talvez por isso os elegíacos fossem reputados como os “poetas de Augusto”, seja por louvá-lo ou criticá-lo<sup>211</sup>. Embora fosse bastante agressiva, essa política foi flexível o suficiente para perdurar por cerca de quatro décadas, período em que Roma esteve sob as ordens de Augusto. Quando dizemos que sua política/ideologia é agressiva, estamos nos referindo a sua política de conquista e expansão. Por esse motivo, alguns elementos eram constantes, privilegiados e “imutáveis” nessa política, tais como o sucesso militar, a expansão dos *negotia* romanos, a valorização da *res publica* e a incansável demanda por valores e costumes tradicionais, como o casamento e a expansão familiar. Refletidos n’*Os Amores*, podemos vislumbrar os esforços voltados à valorização do mito de origem de Roma, à tentativa de restauração de uma moral mais

---

<sup>210</sup> *Epist.* 2.1.157-163. “A Grécia, capturada, capturou o feroz vencedor e as artes/ introduziu no rústico Lácio” (tradução de Paulo Sérgio de Vasconcellos).

<sup>211</sup> Seguindo essa mesma interpretação, o imperador teria respondido aos louvores e às pilhérias em proporções equivalentes: enquanto gratificava seus seguidores, exilava os desobedientes. Cf. Galinsky (1996: 128e ss.) e Suet. *De uita Caesarum, Diuus Augustus*, 76 e ss.

severa, especialmente no tocante ao sexo, visto potencialmente como corrupção ou adultério e, principalmente, a campanhas militares.

Alguns autores, como Miller, conceituam a literatura latina do período de Augusto através de sua “história” particular e de sua ideologia<sup>212</sup>. Sabemos que para os antigos o “mito” legitimava uma forma de “história”, de cunho ilustrativo e didático – e também um artifício de seu fazer poético. No período de Augusto, as artes nos demonstram grande interesse no “mito” da origem de Roma. Obviamente, esse “mito” também estava impregnado de conceitos bélicos: Enéias, um dos heróis de Tróia, teve por tarefa divina fundar uma grande terra, que subjugaria muitos e muitos povos. No princípio da *Eneida*,<sup>213</sup> obra muito prestigiada no império, Virgílio estabelece uma conexão entre um suposto passado remoto e a sua atualidade, entre a Tróia de Enéias e a Roma de Augusto: Vênus se refere à maternidade de Enéias (I, 231 – *meus Aeneas*) e Júpiter estabelece a progressão de nomes *Ilium>Ilus>Iulus>Iulius* para Ascânio, fundador de Alba e ancestral do César e, conseqüentemente, de Augusto. Já Ília, princesa em Tróia, relaciona-se com a Roma virgiliana por ser a mãe de Rômulo e Remo, rogando auxílio do nume das armas (Marte) nessa empresa<sup>214</sup>. O autor desenvolve o “mito” da origem troiana de Roma<sup>215</sup> e Júpiter chega mesmo a falar em um “César troiano” em I, 286. Tal importância teve essas associações “míticas” com o império, que Enéias e Rômulo tinham suas estátuas erigidas estrategicamente no centro do “templo do *princeps*”, simbolizando que a história de Roma é a própria história de *Iulius*, sendo Augusto a encarnação culminante dessa relação. Ainda que os elegíacos, sobretudo Ovídio, ironizem essa relação, ela torna-se muito propícia a sua composição, uma vez que Enéias descende de Vênus, conhecida na “mitologia” (ou “história” da época) como ninguém menos que a mãe do Amor e a amante de Marte, que por sua vez foi “pai” de Rômulo. Virgílio explorou as descendências, mas não especulou sobre o potencial erótico dessas relações, tarefa da qual se incumbiu Ovídio. Em vários pontos d’*Os Amores*, Vênus e Marte são apresentados como escusos amantes (I 8, II, 5e

---

<sup>212</sup> Cf. 2004: 1-12.

<sup>213</sup> I, 288.

<sup>214</sup> Cf. também *En.* VI, 777-8.

<sup>215</sup> No livro VI, o poeta novamente justapõe Anquises, Rômulo e Augusto.

9b)<sup>216</sup>. Mas a ironia não pára por aí: se Vênus é mãe de Enéias, Cupido é seu meio-irmão e, logo, também pode desfrutar de certos privilégios na *Vrbs*. Em I 8 41-2, Ovídio assinala:

*Nunc Mars externis animos exercet in armis,  
At Venus Aeneae regnat in urbe sui.*<sup>217</sup>

Suetônio nos diz que Augusto se ofendia quando se via como *materia* de qualquer composição que não fosse séria e importante<sup>218</sup>. O que não teria pensado o *princeps* ao ver-se numa ilustração de um poema que discorria sobre o aborto de uma cortesã em *Am.* II 14, 17-8? Não podemos afirmar que Augusto tomou conhecimento dos versos eróticos de Ovídio: autores que julgam seu exílio como castigo pela sua obra supostamente “imoral” acreditam que sim<sup>219</sup>. O que sabemos com certeza é que as inscrições parietais da obra amatória de Ovídio e sua reutilização na literatura posterior nos dão um sinal de sua imensa popularidade.

O tratamento do “mito” de Rômulo e Remo, embora significativo, não é o mais “elevado” em Ovídio. Enquanto Virgílio escolheu um vocabulário mais rebuscado e falou sobre uma Ília *gravis Marte* (I, 274), Ovídio nos fala em frutos de um adultério em *Am.* III 4, 39-40, afirmando que Roma é um lugar propício para se conquistar esposas “livres”:

*in qua Martigenae non sunt sine crimine nati  
Romulus Iliades Iliadesque Remus.*<sup>220</sup>

---

<sup>216</sup> Cf. I 8, 42-2 e I 9, 29-30. Para McKeown (vol. II, p. 270), a conotação sexual de *uictique, resurgunt...cadunt* é ousada, pois a contraposição dos termos alude diretamente a uma “propaganda política” do Império: Roma, sob o comando da dinastia de *Iulius*, seria como uma nova Tróia que da derrota do passado se eleva ao poder.

<sup>217</sup> “Agora Marte fatiga os ânimos em armas estrangeiras,/ mas Vênus reina na cidade de seu Enéias.”

<sup>218</sup> Cf. *De Vita Caesarum, Diuus Augustus*, 89: *Componi tamen aliquid de se nisi et serio et a praestantissimis offendeatur, admonebatque praetores ne paterentur nomen suum commissionibus obsolefieri.* (“Entretanto, incomodava-se com qualquer composição que o tomasse como tema, a menos que se tratasse de obras eminentes e num estilo grave. Advertia os pretores que não permitissem a desonra de seu nome em discursos”).

<sup>219</sup> Entre eles Williams (1969: 28).

<sup>220</sup> “Na qual os descendentes de Marte não nasceram sem crime, Rômulo filho de Ília e Remo, filho de Ília.” Em III 6, o poeta não fala abertamente sobre os fundadores de Roma, mas conta do rapto e da relação adúltera de Marte e Ília, ironizando com um regime que primava pela moral e que falsamente atribuía um mito grandioso à fundação da cidade.

Igualmente oficial era a tentativa de reforma dos costumes privados de Roma. Leis condenavam o adultério (*lenocinium*) e incentivavam o casamento e a prole: privilégios legais e econômicos eram concedidos a casais que se dispunham a incrementar a força produtiva e bélica do império<sup>221</sup>. Mesmo construções e imagens voltadas à glória do império contam com a presença de singelas figuras infantis. Ovídio teria se embaraçado desastrosamente nas conservadoras leis de Augusto, pois o adultério sempre foi uma constante em seus versos, seja de forma evasiva, como ocorre em I 4 – a palavra *uir* pode denotar marido ou simplesmente amante –, ou direta, como em II 19 e III 4, onde o poeta, na posição de amante, se dirige ao marido e fala sobre a vigilância da *puella*: a liberdade pode favorecer o adultério, mas em demasia enfraquece o desejo do amante. Uma guarda excessivamente cuidadosa, em vez de afastar a traição, a incita. É exatamente nesses poemas mais “subversivos” que Ovídio abusa de termos próprios dos discursos de cunho comercial e jurídico: em I 10, ele condena a menina que se deita com outros por causa de presentes, embora termine a cena aceitando sua situação de “mais um entre muitos”. Já em I 13, Ovídio zomba dos que pleiteiam causas no fórum – esses são dignos da Aurora, mas não de Cupido.

Através desses breves exemplos, podemos dizer que os poemas que constituem *Os Amores* permitem uma leitura “política” de seus versos. Ousamos dizer que optar por compor elegias pudesse mesmo ser um ato político<sup>222</sup> – mas irônico e cômico acima de tudo. Podemos ver os efeitos de tal conduta na sua abordagem de temas importantes ao império: as armas, a “história” de Roma e principalmente as relações íntimas que num primeiro plano deveriam significar casamento e não amor livre e adultério. Sabemos o quanto esses elementos foram significativos na política/ideologia de Augusto, pois através deles pôde fortalecer seu poder e alcançar sua marca particular entre os Césares da Grande Cidade. Para Davis,<sup>223</sup> é justamente na corrupção dos bons costumes e na exaltação do adultério que Ovídio se mostra mais insurreto: a grandiosa popularidade da *Ars*, obra amatória que promoveu relações escusas e então criminosas, constituiria um motivo mais que razoável para a pena do exílio aos olhos do imperador. Contudo, acreditamos que, se na

---

<sup>221</sup> Horácio, em seu *Carmen Saeculare* (17-20), poema que aborda a legislação marital, colocou meninos e meninas cantando uma cena de sacrifício conduzido por Augusto e Agripa a Apolo e Diana.

<sup>222</sup> Cf. Williams, *op. cit.* p. 17.

<sup>223</sup> *Op. cit.* p. 446.

*Ars* Ovídio incita ao adultério, n’*Os Amores*, o “eu-elegíaco” é retratado como “O Adúltero” de Roma, uma *persona* comparável mesmo com Júpiter, o maior de todos os *desultores amoris*. E, se Augusto exilou o poeta por causa do conteúdo da *Ars*, também poderia ter incluído os *Amores* em sua justificativa. Discordamos, portanto, da análise desse autor, pois acreditamos que não se apresenta bem fundamentada. Mas voltemos-nos, agora, ao tema central deste estudo.

A paz, apresentada como um dos elementos centrais das *Res gestae diui Augusti*,<sup>224</sup> só foi possível graças ao sucesso nas expedições bélicas, como nos recordam os complexos *Solarium Augusti* e a *Ara Pacis Augustae* no *Campus Martius*. Augusto, *natus ad pacem*<sup>225</sup>, erigiu no *forum Augustum* um templo a Marte<sup>226</sup>, onde ocorriam eventos essenciais à vida pública, como reuniões do Senado, partidas para expedições militares e procissões triunfais. Esse templo, segundo Newlands (1995: 87), conservava no coração de Roma a noção de que a guerra era a base legítima da dominação e da identidade imperial do Estado. Em outras palavras: Augusto, seu “império”, sua política e sua ideologia se fundamentavam significativamente através do conceito de guerra<sup>227</sup>. As letras romanas também não poderiam escapar dessa ideologia conquistadora, violenta e bélica: as inscrições públicas devotavam mais atenção à expansão militar do que à paz propriamente dita. Numa esfera mais “íntima” ou “privada”, representada pela obra dos elegíacos, não haveria um comportamento diferente, pois o amor e as relações interpessoais também eram concebidos através dessa mesma ótica militarista. Ovídio, por exemplo, em I 2, 21, roga paz a um Cupido triunfante, e em I 6, 33-9 discorre sobre a indefesa situação de um amante subjugado pelo Amor. Embora o *amator* seja um militante do amor, podemos dizer que pela ótica elegíaca o conceito de “paz” também implica o de “guerra”: os jovens romanos podiam dedicar-se à vida e à poesia amorosa (e ao seu suposto “ócio”) justamente porque a *Vrbs* encontrava-se em calmaria, já que a paz havia sido conquistada e instituída por causa do sucesso das campanhas militares de Augusto. Era a guerra que ocorria nas fronteiras

---

<sup>224</sup> Cf. *Res gestae* 13.

<sup>225</sup> Cf. Zanker, 1988: 143-4.

<sup>226</sup> Augusto nos diz, em suas *Res gestae* 21, 1, que construiu o templo a suas próprias expensas em uma terra que lhe foi legada como herança de família. Dessa forma, o mito de suas origens pôde ser personificar em pedra, uma solidez de grande significação para sua ideologia.

<sup>227</sup> Lembremo-nos de que a estátua da *Prima Porta* representa o imperador como um imponente soldado.

distantes do império que proporcionava os meios capazes de estabelecer a paz na cidade de Roma e de sustentar a “vida boêmia” de seus jovens abastados, com artes, música, literatura e é claro, o rico e luxuoso amor de “cortesãs”<sup>228</sup>. Talvez por isso as artes “maiores” do período exaltassem a vida militar, pois era ela que proporcionava conforto e riqueza aos romanos. Por essa ótica, a recusa constante de elementos da vida social comum, como o militarismo, a vida amorosa “tranqüila” (para os elegíacos “amar” constituía um eterno “sofrer e lamentar”) e a oferta de presentes para a amada, tornou-se uma tópica muito comum nos gêneros “menores”, pois supostamente pretendiam inverter os valores usuais da sociedade ao postular o “inesperado”, proporcionando a suas obras certo tom de comicidade: um efeito até então esperado na Comédia, mas não nas poesias de amor.

Já vimos que, no poema inicial da coleção, Ovídio aparenta ter o firme intento de compor épica, mas um ato inconseqüente de Cupido o desviou de seu propósito inicial e lhe abriu novos caminhos. Mas também vimos que alguns termos épicos como *durus* e *arma* são comuns ao vocabulário erótico latino, dotando esses versos de um duplo sentido. Outro ponto notável ainda nesse poema de abertura é a relação que Ovídio estabelece entre gênero e métrica: o roubo de um pé do hexâmetro – medida da épica, obrigatoriamente o levou a dedicar-se ao gênero elegíaco, composto por dísticos elegíacos, que são a soma de um hexâmetro e de um pentâmetro. Aristóteles, em sua *Poética*, como já recordamos, afirma que a forma métrica, para alguns, define e delimita um gênero. Se Ovídio realmente se importasse com essa relação aristotélica, *As Metamorfoses* não seria uma obra elegíaca composta em hexâmetros... Igualmente divertida é a figura de Cupido, não só por se tratar de um menino nu que ocupa o lugar de Apolo<sup>229</sup>, mas por ser esse nume sempre relacionado a Augusto: o templo e a biblioteca no Palatino, dedicados ao deus,

---

<sup>228</sup> Os versos de *Am.* I 8, 41-2, já citados (cf. n. 217), também nos permite interpretar que a guerra ocorria em terras estrangeiras para que a “amor” pudesse ser desfrutado em Roma.

<sup>229</sup> Armstrong elaborou um estudo interessantíssimo sobre o tema em “Retiring Apollo”, in: *Classical Quarterly*, 2004, vol. 54, n° 2, pp. 528-550. A autora também relaciona o poético e o político e acredita que a postura de Ovídio diante dessa política tem como finalidade ironizar e divertir ao corromper certos códigos valorizados. O confronto entre Apolo e Cupido torna-se muito atraente e divertido: n’*Os Amores*, Cupido e *puella* se equiparam ao imperador, ou seja, ocupam o lugar de Apolo. Já no primeiro livro das *Metamorfoses*, o deus se apaixona por Dafne sem obter sucesso algum – é o triunfo de Cupido, símbolo do amor e da poesia de Ovídio, sobre o deus da poesia de Augusto, transfigurado então em amante elegíaco. Mesmo algo tão singelo como o nome de sua *puella* não é apolínico, mas remete a uma tradição mais “feminina”, como a de Safo ou de Catulo (no tocante à figura de Lésbia) e que por isso mesmo contradiz a virilidade do mundo bélico em questão. Para ela, ironizar Apolo é ironizar a política e a ideologia de Augusto.

simbolizavam o próprio sucesso da política do imperador nas armas e nas letras; em vários monumentos romanos havia imagens justapostas do *Caesar* e do deus, colocados em posição de igualdade<sup>230</sup>. Contudo, n’*Os Amores* (I 15), Apolo aparece numa posição subserviente: ministra água ao poeta. Ainda que o simbolismo de inspiração esteja presente, é inegável a ironia. Em I 5, quando o poeta discorre sobre ambientes propícios ao amor, ele diz que a luz ideal ao ato é aquela de *Phoebus fugiente* – o nume realmente não condiz com o amor! Quando imaginamos o nume e o *princeps* como equivalentes, essas situações se tornam ainda mais irônicas; afinal, acreditamos que uma suposta crítica ácida enquanto subversiva do sistema não seja o principal e único objetivo de Ovídio, ainda que o “político” seja pertinente aos seus versos. Seu desejo parece ter sido, no nosso ponto de vista, divertir, deleitar e inovar.

Em Ovídio, a metáfora da *militia* é trabalhada à exaustão: desde cenas triunfais, onde Cupido é ovacionado, até uma situação íntima onde o poeta possui sua amada com a violência própria de um campo de batalha. Na verdade, são elaborações como essas que nos permitem dizer que para Ovídio o amor é uma espécie de guerra. Nos dois primeiros poemas do livro I, a presença da metáfora da *militia amoris* é evidente: nos poemas restantes ela também aparece, ainda que de forma muito velada ou sugestiva. No terceiro poema, a ocorrência mais manifesta se encontra no primeiro verso: *praedata puella* coloca a menina e Cupido em relação de igualdade, pois no poema anterior Ovídio declarou: *tua sum noua praeda, Cupido*. Ou seja, até então sabíamos que Cupido tinha o poder de capturar o poeta como enamorado, mas sendo extremamente necessária a *persona* da menina à elegia, é ela quem passa a desempenhar o papel de “fonte inspiradora e de poder”, motivo pelo qual os elegíacos se referem a sua *puella* como *domina*. No quarto poema do primeiro livro, Ovídio discorre sobre uma cena muito comum no universo “banal” da elegia: um banquete. Sim, o poeta *poderia* ter falado banalmente sobre inúmeras e supostas “banalidades” (as *nugae*) desse *demi-monde*, como a beleza da amada, o desejo que o vinho desperta, os rivais que lhe causam ciúmes etc. Ainda que tais elementos sejam encontrados ao longo dos versos, eles ocupam posições secundárias: a festa, na verdade, é um palco para o amante desenvolver uma série de estratégias para burlar os olhos vigilantes que cercam

---

<sup>230</sup> Cf. Davis (1999: 434-6).

a sua amada. Sua argumentação para alcançar uma noite de amor com a menina ganha força através do vocabulário épico que emprega: *arma, uir*,<sup>231</sup> *saeuus, merum*.

Uma cena *leuis* própria da elegia também encontramos no poema seguinte, especial por nos apresentar a menina que particulariza *Os Amores* no mundo da elegia romana – Corina. O poeta nos conta sobre um encontro amoroso que ocorre em plena luz do dia, situação ideal ao seu *voyeurismo*: a descrição da beleza do corpo da *puella* é detalhista, mas limitada: embora a cena seja erótica, o poeta não descreve órgãos sexuais ou o ato em si. Essa “exposição” da *puella* deve ter excitado a tal ponto o eu-poético que ele assalta a frágil menina com uma violência digna de um campo de batalha. Mas sua atitude não é em nada monstruosa, pois *quae cum ita pugnaret, tamquam quae uincere nollet*.<sup>232</sup> A violência figura no sétimo poema de forma mais manifesta: Ovídio pede para ser detido, pois deve estar louco, já que um roubo de ciúmes o levou a agredir fisicamente a sua amada. Nesse caso, podemos ver diferenças na postura violenta do *amans*: no poema 5, a amada participou de bom grado da *pugna amoris*; mas no poema 7 ela se sente ultrajada e, diante do ser impetuoso, apenas cala-se e chora, numa cena tão comovente que leva o poeta ao mais amargo dos arrependimentos. Greene<sup>233</sup> acredita que em ambas as situações é a força masculina dominante no império que está subjacente à atitude do poeta para com o ser mais inferior – uma *puella*, melhor dizendo. A presença de termos pertencentes à épica é evidente, mas a *militia amoris* não figura aqui como nos demais poemas: a menina que até então tinha o poder de Cupido aparece subjugada numa cena de cortejo militar. Ovídio vai buscar no gênero épico exemplos mitológicos para justificar e amenizar seu ato insensato. A gravidade da cena é quebrada no fim, com uma mudança súbita e irônica de atitude que da extrema preocupação vai ao descaso total com a situação em que a menina se encontra:

---

<sup>231</sup> Alguns autores, como Barsby (*op. cit.*, p.36) e Showerman (1977: 78), acreditam que esse substantivo denota o verdadeiro estado civil da amante, pressuposto corroborado pela ocorrência de *iure coacta dabis* no v. 64. Na nossa interpretação, acreditamos que o substantivo aluda ao contexto épico (*arma VIRumque...*). Embasamos nosso pressuposto num dos versos mais épicos desse poema (8): [*candida*] *Atracis ambiguos traxit in arma uiros*. Se encararmos a festa como um campo de batalha no qual homens lutam pela conquista da menina, a acepção do termo também é interessante: o *uir* é um rival que também milita pela menina, mas não é necessariamente seu marido. É contra ele que o poeta luta e a noite de amor seria a sua conquista.

<sup>232</sup> *Am.* I 5, 15: “Ela, que lutava como se não quisesse vencer”.

<sup>233</sup> *Op. cit.*, pp. 84-90.

não há motivos para preocupar-se, pois as faces marcadas e os cabelos arrancados deixam de ser atrativos aos rivais...

O sexto poema também aborda um lugar comum entre os elegíacos – o *paraklausíthyron* e o *exclusus amator*; já o estribilho presente no poema é uma testemunha de sua identificação com o gosto popular. Diante do guardião das portas da *puella*, Ovídio tem a oportunidade de treinar sua retórica, antes utilizada com Cupido e com a própria menina. Ovídio inovou justamente por tratar os temas através da perspectiva da *militia amoris*: indignado por não ver sua argumentação alcançar o efeito desejado, ameaça partir para a violência e discorre sobre uma situação típica de assalto e conquista: *aut ego iam ferroque ignique paratior ipse, quem face sustineo, tecta superba petam.*<sup>234</sup> Como seria esperado, os demais poemas que seguem estão repletos de ilustrações em que o poeta combina elementos discursivos pertinentes à epopéia e à elegia: signos que favorecem o amor e as armas (8), deuses imbeles (10), serva e poeta que militam sob uma mesma insígnia (11), a cera de cor sangüinolenta em funestas *tabellae* que lhe trazem desagradáveis notícias de fracasso em seu empenho conquistador (12), o soldado que pelo alvorecer é impelido a obrigações desagradáveis como pegar em frias armas (13), a beleza da *puella* é realçada graças à dominação de um povo conquistado (14) e a poesia amorosa que canta a *militia amoris* como uma atividade tão gratificante quanto a *militia armorum*. Mas em nenhum poema o confronto discursivo é tão pungente quanto em I 9, que se inicia com uma forte proposição circular: *militat omnis amans*, onde a repetição proporciona força à sua afirmação. Sua argumentação prossegue de forma notável:

1-2: exposição do tema – todo amante emprega táticas e grandes esforços em suas conquistas. Logo, não podem ser ociosos. Ático é um destinatário desconhecido, embora haja algumas especulações sobre sua pessoa. Contudo, podemos interpretar sua personagem em estrita relação com a vida pública romana e seus valores tradicionais como a guerra e a política (*Cupido habet sua castra*, onde *sua* especifica a milícia própria do nume, diferente daquela que Ático supostamente conhece);

---

<sup>234</sup> Cf. I 6, 57-8 (“ou eu mesmo, já mais preparado, com o ferro e o fogo/ Que na tocha sustenho, atacarei o soberbo teto.”). Há ainda outros elementos pertinentes ao discurso épico nesse poema. Eles são analisados com maior atenção nas anotações feitas sobre cada poema, situadas no fim da dissertação. Nelas também se encontram a análise de outros elementos discursivos, como linguagens técnicas do comércio e da área jurídica presentes no livro I d’*Os Amores*.

3-16: obrigações (*munera*) dos militantes – tanto a guerra quanto o amor exigem os vigores da juventude, pois ambos, amantes e soldados, permanecem a noite toda em vigília e têm somente o chão duro como apoio (não vemos mais o amante pedindo abrigo no leito macio da amada), além de enfrentarem muitas adversidades: longas jornadas, frio, chuvas e o mar (fatores que os transformam em *miseri*);

17-30: tática e estratégia comum aos militantes – seus estratagemas são similares: espionam, sitiavam, surpreendem inimigos durante o sono<sup>235</sup>... A tal ponto os discursos se mesclam, que até mesmo os deuses se confundem nessa relação – Marte, deus que simboliza a guerra, é dúbio, e Vênus, deusa do amor, é incerta<sup>236</sup>;

31-46: apologia do Amor – o poder de um menino transformou em ativo um ocioso. Os *exempla* mitológicos embasam a proposição de que grandes guerreiros foram também grandes amantes, embora o oposto não seja verdadeiro: mas por meio de exemplo próprio o poeta afirma que o amante não necessita se empenhar em armas, pois a causa do amor já lhe proporciona labores suficientes. Portanto, não há motivos para que Ático condene qualquer amante por inatividade, pois o amor o transformou (note a posição enfática de *ergo* e *ipse ego* no início dos versos 31 e 41) e pode transformar qualquer um (*Qui nolet fieri desidiosus, amet!*).

Os exemplos citados apenas demonstram a coexistência dos dois discursos n’*Os Amores*. Uma análise mais completa dessas relações discursivas poderá ser mais bem acompanhada nas anotações sobre cada poema, pois nelas analisamos a metáfora da *militia* dentro do contexto de cada poema e dentro da obra como um todo, pois acreditamos que ela se constitui significativamente numa certa linearidade – propriedade comum ao *Monobiblos* de Propércio, por exemplo: essa linearidade da obra seria equivalente àquela existente, de forma geral, em um relacionamento amoroso dotado de início, meio e fim, conforme já expusemos. Nessa relação, a *puella* é a encarnação de Cupido, nume da poesia e da inspiração poética dos versos ovidianos: ela é um elemento necessário à elegia, que por sua vez lhe impõe algumas características básicas como *domina* e *dura*. Sua presença é imprescindível no gênero, mas Ovídio não tem pressa em individualizá-la, ou melhor, em

---

<sup>235</sup> Cf. o mito homérico de Dolonéia: *Il.* X 462-579.

<sup>236</sup> Interpretação baseada em Barsby (*op. cit.*, p. 113).

individualizar a sua obra talvez porque queira mesmo cantar seus amores de uma maneira totalmente inovadora. Dessa forma, cumpre nomearmos a coleção de versos à maneira de Boyd<sup>237</sup>: “Amores Literários”, pois é a literatura o que mais importa a Ovídio nessa relação amorosa por ele elaborada.

Por isso, podemos afirmar que os gêneros discursivos/literários são constitutivos desse relacionamento amoroso, pois a noção de amar para os elegíacos significa compor versos de amor à maneira elegíaca. Contudo, esses amores não são como outros quaisquer: eles ironizam a ideologia do império – moralista, viril e militarmente expansionista – e por isso mesmo se mostram cômicos. A metáfora da *militia amoris* é constante: primeiro, porque “guerra” sempre foi uma antítese de “amor”, e, segundo, porque a metáfora já ocorria com alguma regularidade na poesia amorosa – Ovídio intensificou seu significado, aplicando-a em inusitados contextos. Finalmente, podemos dizer que lidamos com a noção de discurso simplesmente porque ela evidencia a presença de uma ideologia. O confronto do discurso da guerra e do discurso amoroso na poesia clássica latina conheceu seu ápice em Ovídio, que trabalhou à exaustão as metáforas possíveis entre os gêneros discursivos componentes da obra. Se sua intenção foi insurgir contra o sistema dominante de sua época, jamais poderemos saber com certeza. Mas um fato é certo: o que nos diverte e deleita hoje certamente causou algumas boas gargalhadas em dias passados, imbuídos dessa ideologia que os caracterizam ante nossos olhos. Como teremos a oportunidade de demonstrar num próximo estudo, não é somente o livro I que se constitui nesse divertido confronto genérico/discursivo: violência no amor, força bruta na persuasão e épica na elegia. Na verdade, pensamos mesmo que o poeta interpretou muitos e muitos personagens em seus *Amores*: por meio do discurso, ele pôde ser soldado, amante, jurista, retórico, comerciante, “neotérico”, alcoviteiro, culto, trágico, “alexandrino”... Sua arte lhe permitiu várias máscaras, mas por trás de todas elas o sorriso cômico sempre esteve constante, principalmente aos olhos – e ouvidos – mais atentos.

---

<sup>237</sup> 1997: 133.

***P. OVIDI NASONIS AMORES***

***LIBER PRIMVS***

**Os Amores de P. Ovídio Nasão**

**Primeiro Livro**

(Texto latino, tradução, notas e comentários)

*Epigramma Ipsi*

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

## **Epigrama do próprio autor**

Tínhamos sido, há pouco, cinco livrinhos de Nasão,

Três agora somos; o autor preferiu esta àquela obra.

Se, por acaso, não tiveres prazer algum em nos ler,

Ao menos, retirados dois, a pena será mais leve.

## O epigrama

Segundo McKeown,<sup>238</sup> o propósito desse epigrama é introduzir a segunda edição dos *Amores*. É um testemunho explícito sobre a reedição (*hoc illi praetulit auctor opus*), sobre o autor e sobre sua preferência, pois ele acredita que a nova obra será mais leve ao leitor. É interessante, contudo, o fato de o epigrama não abordar o tema da coleção; de tal função talvez se ocupe somente o título, *Amores*. De todas as edições consultadas (vide bibliografia), apenas a de Barsby (1998) não apresenta esse trecho.

A prática de prefaciando uma obra literária com um epigrama foi desenvolvida no período helenístico, quando a produção literária começou a circular mais amplamente em sua forma escrita<sup>239</sup>. Continham algumas indicações sobre sua *materia*, sobre o autor, dedicatórias e apologias. A presença da *sphragis* era comum em poemas finais de obras do período de Augusto, mas apenas Ovídio utilizou esse tipo de epigrama introdutório. Nos *Tristes* I 7, 35-40, o poeta nos sugere que as *Metamorfoses* receberam um prefácio semelhante; contudo, não dispomos de informações mais diretas ou seguras sobre a suposta composição introdutória.

Embora seja breve, o epigrama d'*Os Amores* nos sugere alguns traços característicos da obra: ao enunciar sua preferência por um estilo breve e leve, Ovídio deixa entender que segue os princípios poéticos da elegia e deixa manifesta a sua predileção pela arte helenística (a de um Calímaco, por exemplo). O tom jocoso dos versos indica o que prevalecerá ao longo da coleção, para a qual a participação do leitor é continuamente relevante e significativa. Esse tom ironicamente depreciativo sobre seu talento poético pode ser encontrado em grande parte das obras compostas antes do exílio. A modéstia inicial diverge da imortalidade que espera alcançar com seus versos, como em I 3 e I 15. O quiasmo de *fuimus quinque libelli/tres sumus* nos indica a elaboração refinada que nos está reservada ao longo dos livros. *Voluptas* e *leuior*<sup>240</sup> são palavras-chave que também nos remetem ao universo elegíaco no qual a presente edição toma parte: além disso, podemos

---

<sup>238</sup> (1989: 1-4).

<sup>239</sup> Também é comum à poesia desse período atribuir falas a objetos e seres inanimados. Cf. *coma Berenices*, frag. 110 de Calímaco. Em *Am.* III 1, Ovídio personifica Elegia e Tragédia. Já em *Am.* I 11 e 12, como veremos, ele graceja com a questão do “livro” ao criar um enredo onde personifica e acusa as tabuinhas por um dado acontecimento.

<sup>240</sup> Cf. em I 1, 19 *numeris leuiores*.

interpretar o deleite poético em estreita relação com o prazer amoroso, pois seus “amores” são elaborações poéticas conforme um dado gênero, cujo “intuito” é cantar as relações amorosas. Não só os versos iniciais d’*Os Amores* evocam a *Eneida*, mas também o epigrama inicial<sup>241</sup>.

\*\*\*

---

<sup>241</sup> Cf. Conte (1986: 84-5) e La Pena (1985: 88).

## I

*Arma graui numero uiolentaque bella parabam*

*Edere, materia conueniente modis.*

*Par erat inferior uersus; risisse Cupido*

*Dicitur atque unum surripuisse pedem.*

*“Quis tibi, saeue puer, dedit hoc in carmina iuris?”*

5

*Pieridum uates, non tua turba sumus.*

*Quid, si praeripiat flauae Venus arma Mineruae,*

*Ventilet accensas flaua Minerua faces?*

*Quis probet in siluis Cererem regnare iugosis,*

*Lege pharetratae uirginis arua coli?*

10

*Crinibus insignem quis acuta cuspidem Phoebum*

*Instruat, Aoniam Marte mouente lyram?*

## I

Armas e violentas guerras em ritmo grave eu me preparava

Para cantar, com uma matéria adequada ao metro<sup>242</sup>.

Semelhante era o verso inferior, Cupido riu,

Dizem, e surrupiou um pé<sup>243</sup>.

“Cruel menino<sup>244</sup>, quem te deu este direito em poesia? 5

Vate<sup>245</sup> das Piérides<sup>246</sup>, não da tua turma, somos.

E se Vênus roubasse as armas da loura Minerva,

E a loura Minerva avivasse inflamadas tochas?

Quem aprovaria Ceres a reinar por selvas montanhosas

E campos cultivados pela lei da virgem sagitária? 10

Quem proveria Febo<sup>247</sup>, insigne pelos cabelos, com aguda lança

Enquanto Marte toca a aônia lira?

---

<sup>242</sup> Em poesia: ritmo, cadência, andamento.

<sup>243</sup> Medida poética sobre a qual se firma um metro. No caso d’*Os Amores* de Ovídio, trata-se especialmente do pentâmetro, metro de cinco pés que, unido ao hexâmetro (seis pés), resulta num dístico elegíaco, medida obrigatória na elegia antiga. Um estudo mais detalhado sobre o tema encontra-se na introdução da dissertação.

<sup>244</sup> Cupido, representado muitas vezes como um menino cruel (cf. Tib. I 6, 3; Prop. I 1, 6; Hor. *Carm.* II 8, 14 e ainda Apul. *Met.* IV 32 e s. Cf. também Grimal, 2000: 148 e s.). As referências bibliográficas completas encontram-se no fim desse estudo.

<sup>245</sup> Primordialmente, o termo *uates* se relacionava com o universo religioso, designando uma pessoa que possuía o dom da adivinhação, inspirado por um deus. Esse dom lhe permitia não somente prever fatos, mas conhecer uma “verdade” futura. Sobre tudo nos poetas da época de Augusto, o termo passa a designar, poeticamente, o próprio poeta, que também é inspirado por divindades (Apolo e também Vênus, no caso dos elegíacos). Cf. Thomas (2001: 32).

<sup>246</sup> Epíteto latino geralmente aplicado às Musas. O nome deriva do topônimo “Piéria”, que designa uma região da Trácia. Segundo a lenda, as Piérides eram donzelas (filhas de Piero) que cantavam divinamente e por presunção subiram ao Hélicon e desafiaram as Musas. Vencidas, foram transformadas em pássaros. Essas donzelas, por possuírem nomes semelhantes (ou idênticos) aos das Musas, com elas foram confundidas (ver Grimal, *op. cit.*, p. 319 e s.).

<sup>247</sup> Apolo era deus da adivinhação e da música, nume pastoral e também guerreiro, hábil em manejar o arco e a flecha. O epíteto Febo (o brilhante) funciona como nome próprio, sobretudo em latim (cf. Grimal *op. cit.*, p. 32 e ss.).

*Sunt tibi magna, puer, nimiumque potentia regna;*

*Cur opus adfectas, ambitiose, nouum?*

*An, quod ubique, tuum est? tua sunt Heliconia tempe?* 15

*Vix etiam Phoebo iam lyra tuta sua est?*

*Cum bene surrexit uersu noua pagina primo,*

*Attenuat neruos proximus ille meos;*

*Nec mihi materia est numeris leuioribus apta,*

*Aut puer aut longas compta puella comas.”* 20

*Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta*

*Legit in exitium spicula facta meum*

*Lunauitque genu sinuosum fortiter arcum*

*“Quod” que “canas, uates, accipe” dixit “opus!”*

*Me miserum! certas habuit puer ille sagittas!* 25

*Vror, et in uacuo pectore regnat Amor.*

*Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat!*

*Ferrea cum uestris bella ualete modis!*

*Cingere litorea flauentia tempora myrto,*

*Musa, per undenos emodulanda pedes!* 30

Grandiosos e por demais poderosos são os teus reinos, menino;  
 Por que buscas, ambicioso, uma tarefa nova?  
 Ou mesmo tudo, por toda parte, é teu? Teus são os vales helicônios<sup>248</sup>? 15  
 Mesmo Febo mal consegue manter segura a sua lira?  
 Quando se ergue numa nova página um primeiro verso,  
 O seguinte a este atenua meu vigor;  
 Não me há matéria apta a ritmos mais leves,  
 Um menino ou menina penteada, de longas madeixas<sup>249</sup>.” 20  
 Disso me queixava, quando ao longe ele, abrindo a aljava  
 Escolheu flechas destinadas a minha perdição.  
 E com vigor, curvou o sinuoso arco ao joelho  
 E disse: “isso, vate, recebe como matéria para cantares!”  
 Pobre de mim! aquele menino tinha flechas certas! 25  
 Agora queimo<sup>250</sup>, e no peito vazio reina o Amor.  
 Que minha obra se erga com seis pés e repouse no quinto!<sup>251</sup>  
 Adeus guerras cruéis com vossos metros!  
 Coroa-te as louras têmperas com litorânea murta<sup>252</sup>,

<sup>248</sup> Vale nos arredores do monte Hélicon, consagrado ao deus Apolo e às Musas.

<sup>249</sup> O eu-elegíaco não exclui a possibilidade de manter relações homossexuais, assim como Catulo (XXIV) ou Tibulo (I 4, 81).

<sup>250</sup> Cf. glossário, no fim deste estudo, para saber mais sobre o fogo como simbolismo do *pathos* amoroso.

<sup>251</sup> Para Adams (*op. cit.*, p. 57), os verbos *surgo* e *resido* podem aludir à ereção e a detumescência do pênis numa relação sexual (*opus*). Cf. p. 22 do estudo introdutório da dissertação, n. 83.

<sup>252</sup> Em vez de coroar-se com louros, símbolo do triunfo bélico, as Musas devem coroar-se com murta, planta dedicada a Vênus, a deusa do amor. A descrição da divindade segue os padrões de beleza admirados pelos poetas da época de Ovídio: os cabelos dourados e a pele clara geralmente eram atributos “divinos” (notar a construção imagética do hexâmetro: verbo [que na posição inicial enfatiza o verso, pois, geralmente na língua latina o verbo é o último integrante do período] + adj. a

---

+ adj. b +subst. B + subst. A, como se representasse, na ordem das palavras, a murta envolvendo as tēmporas da divindade).

<sup>253</sup> Resulta em onze a soma dos pés de um dístico elegíaco, já que é formado por um hexâmetro e um pentâmetro.

## I. Poema programático

Ovídio se vê obrigado por Cupido a rechaçar (*recusatio*) a composição de poesia épica em hexâmetros e a dedicar-se à poesia amorosa em dísticos elegíacos<sup>254</sup>. No entanto, Ovídio varia o motivo ao introduzir Cupido, deus do amor, no lugar de Apolo, deus dos *carmina*. Outras poesias programáticas n’*Os Amores* são: I 15, II 1 e III 1 e 15. Esse poema inicial pode ser analisado da seguinte forma:

- i) 1-4: intenção de compor poesia épica; ii) 5-20: Apóstrofe a Cupido; iii) 21-6: resposta de Cupido; iv) 27-30: renúncia formal da épica e aceitação da poesia amorosa.

Uma das cenas que mais nos chama a atenção no livro encontra-se nesse poema de abertura: é uma peraltice que faz o poeta voltar-se para a elegia. Para McKeown (*op. cit.* p. 13), não há precedentes na literatura greco-romana para a figura manca da Elegia (cf. *Am.* III 1). Estácio (*Silu* I 2, 9) a descreve dizendo *alternum furata pedem*. Logo imaginamos que ele deve ter tido em mente as descrições ovidianas de I 1 e III 1. Já em relação ao roubo, dentre os gregos a deidade ladra costumava ser Eros. Contudo, a figura de uma criança risonha e travessa combina melhor com a matéria e a elocução suaves da elegia, quebrando a seriedade épica inicial. Para Olstein<sup>255</sup>, o dístico 3-4 é um tricólon ascendente e reflete um *crescendo* da risada de Cupido, enfatizada pela seqüência de sons sibilantes. Nenhum dos demais autores consultados (vide bibliografia) tece qualquer comentário elucidativo sobre o verbo *rideo* (nem mesmo Pichon<sup>256</sup> menciona esse trecho em seu catálogo sobre o termo, comum na elegia amorosa). De qualquer forma, para nós esse *risisse* diz que o propósito da mudança da epopéia para a elegia é apenas divertir. Esta abertura é, de fato, uma variação mordaz da tradicional apologia do escritor a gêneros mais “baixos” de poesia – a *recusatio* –, na qual o poeta se desculpa por não ter se esforçado em elaborar algo mais sério ou grandioso, como podemos ver em Calímaco (*Aet.* I fr. 1, 21-4),

---

<sup>254</sup> Para o dilema entre os gêneros, ver Virg. *Egl.* VI 3-5; Prop. III 3, 1-26; Hor. *Od.* IV 15, 1-4.

<sup>255</sup> (1975: 241-57).

<sup>256</sup> (1991: 253-4).

por exemplo<sup>257</sup>. A inspiração sublime do vigoroso Apolo é trocada por uma rude imposição de um menino, Cupido.

O poeta, aparentemente ressentido, argumenta diretamente com o nume e tenta nos convencer a acreditar que, mesmo fora da poesia, alguns paradoxos são impertinentes. Cada *exemplum* mitológico que Ovídio utiliza para ilustrar o trecho aprofunda o “disparate poético”, expresso de forma “pictórica” (uma aljava num campo de cereais ou louras madeixas num campo de batalha) ou “verbal” (o poeta foi engenhoso ao adaptar expressões que podem ser aplicadas tanto a Febo quanto a Marte – *acuta uoce e mouente bello* no inapropriado *acuta cuspide e mouente lyram*, que joga com os dois sentidos de *acutus* e *mouere*)<sup>258</sup>. Os protestos diante do deus também nos possibilitam outra interpretação: Cupido não é o deus da poesia, mas do amor. E, se para Ovídio amar é compor versos elegíacos que falam do amor, podemos inferir que para o poeta o gênero elegíaco em que compõe seus versos difere essencialmente dos demais, sejam eles épicos, trágicos ou abordem o amor de uma maneira não elegíaca.

No entanto, Ovídio admitirá em breve que Cupido assumiu com sucesso as funções usurpadas de Apolo: a tensão geral criada pelas contradições que surgiram em cena parece ser atenuada também pela mudança métrica (do hexâmetro para o dístico)<sup>259</sup>, pois a *materia* da poesia amorosa realizada com essa medida não lhe pesa mais como um fado. Na verdade, se interpretarmos que amar e compor versos elegíacos são atividades equivalentes em Ovídio, poderemos entender que a elegia é capaz de lhe proporcionar um prazer semelhante ao sexual, pois *surgo*, *attenuo* e *neruus* também fazem parte do vocabulário sexual da Antigüidade e aludem ao membro masculino, à ereção e à detumescência do mesmo, num processo pertinente ao ato sexual.<sup>260</sup> Mesmo admitindo o prazer amoroso e

---

<sup>257</sup> Sobre a *recusatio* na poesia elegíaca ver James (2001: 223-53). Para a autora, a recusa de gêneros literários maiores (epopéia e tragédia) e da vida pública e militar se assemelha à recusa de presentes para a *puella*, uma situação típica da elegia. A poesia amorosa não proporciona nada além de uma suposta fama e, por isso, o poeta só pode oferecer versos como presentes em troca de relações sexuais.

<sup>258</sup> Cf. Barsby *op. cit.*, p. 41.

<sup>259</sup> Cf. *Am.* I 1, 17-9: *Cum bene surrexit uersu noua pagina primo,/Attenuat neruos proximus ille meos;/Nec mihi materia est numeris leuioribus apta.* (“Quando se alça uma nova página com um primeiro verso,/O seguinte a este atenua meu vigor; /Não me há conteúdo apto a ritmos mais leves”).

<sup>260</sup> Para os “falsos” *triggers* épicos do poema 1, ver Kennedy (1993: 59 e s.). Para o autor, se tivermos em mente o poema I 1, 1 de Propércio, em que a palavra Cíntia demarca o gênero elegíaco,

poético como semelhantes, a *persona* do poeta ainda é muito reticente: sabemos que todo amor necessita de um objeto, mas conheceremos a “fonte” e seu nome apenas mais tarde.

Em outros elegíacos não encontramos, a princípio, esse dialogismo genérico de forma tão manifesta. Propércio, por exemplo, de início já nos apresenta abertamente o tema do amor erótico, colocando-nos frente a frente com a *persona* de sua amada Cíntia, inserindo-nos na situação dolorosa que este amor “irracional” lhe proporciona; não acompanhamos passo a passo as etapas desse amor, como ocorre em Ovídio, numa relação em que amor significa compor elegias.<sup>261</sup> Na seqüência, poderemos perceber a utilização de termos comuns ao discurso épico, especialmente bélico, para desenvolver um tema peculiar seu, de relevante significado por toda a obra: a *militia amoris*.

\*\*\*

---

em Ovídio, sabendo que estamos lendo *Amores* (e, portanto, elegias), relacionaremos *arma* a uma *puella* (nomeada mais tarde como Corina) e não somente à *Eneida*. E como as *puellae* são *personae* típicas da poesia amorosa, podemos esperar versos que abordem esse tema: nesse contexto, a palavra *arma* não se relaciona somente com o universo épico.

<sup>261</sup> Para Greene (1998: 70), esse poema de abertura deixa clara a equação: *bella = materia = puella*. Os temas épicos de violência e conquista serão transportados (eis a importância da metáfora) para o discurso amoroso.

## II

*Esse quid hoc dicam, quod tam mihi dura uidentur*

*Strata, neque in lecto pallia nostra sedent,*

*Et uacuis somno noctem, quam longa, peregi,*

*Lassaque uersati corporis ossa dolent?*

*Nam, puto, sentirem, si quo temptarer amore.*

5

*An subit et tecta callidus arte nocet?*

*Sic erit; haeserunt tenues in corde sagittae,*

*Et possessa ferus pectora uersat Amor.*

*Cedimus an subitum luctando accendimus ignem?*

*Cedamus: leue fit, quod bene fertur, onus.*

10

*Vidi ego iactatas mota face crescere flammam*

*Et rursus nullo concutiente mori.*

*Verbera plura ferunt, quam quos iuuat usus aratri,*

*Detractant prensi dum iuga prima boues;*

*Asper equus duris contunditur ora lupatis;*

15

*Frena minus sentit, quisquis ad arma facit.*

*Acrius inuitos multoque ferocius urget,*

*Quam qui seruitium ferre fatentur Amor.*

## II

Que diria ser isto: a cama me parecer

Tão dura, e, no leito, não permanecer nossas mantas,  
E, insone<sup>262</sup>, atravessar a noite, tão longa,

E os fatigados ossos do revolvido corpo doem?

Pois creio que saberia, se fosse provado por algum amor. 5

Ou ele, engenhoso, se insinua e lesa com um artifício oculto?

Assim será; fixaram-se em meu coração as tênues flechas,

E o feroz Amor revolve o possuído peito.

Cedemos ou lutando avivamos o súbito fogo?

Cedamos! O peso bem conduzido se torna leve. 10

Eu mesmo vi crescer inquietas chamas num facho agitado

E as vi morrer, quando ninguém o movia.

Quando os bois, oprimidos, rejeitam os primeiros jugos,

Recebem mais golpes do que aqueles a quem agrada o uso do arado.

O cavalo xucro é esfolado na boca, com duras bridas<sup>263</sup>; 15

Sente menos os freios aquele que se entrega aos arneses.

O Amor acoisa com mais força e muito mais ferozmente

Os rebeldes do que aqueles que admitem suportar-lhe a servidão.

---

<sup>262</sup> Um dos *signa amoris*. Para maiores informações, ver glossário no fim deste estudo. Para um estudo sobre as condições de um amante elegíaco, cf. McKeown, 1989: 34-5.

<sup>263</sup> Segundo a edição de Luca Canali (1985: 27), o freio mencionado pelo poeta é um dos mais duros, usados nos animais mais resistentes ao jugo.

*En ego confiteor: tua sum noua praeda, Cupido;*  
*Porrigitur uictas ad tua iura manus.* 20

*Nil opus est bello: pacem ueniamque rogamus,*  
*Nec tibi laus armis uictus inermis ero.*

*Necte comam myrto, maternas iunge columbas;*  
*Qui deceat, currum uitricus ipse dabit,*  
*Inque dato curru, populo clamante triumphum,* 25  
*Stabis et adiunctas arte mouebis aues.*

*Ducentur capti iuuenes captaeque puellae.*  
*Haec tibi magnificus pompa triumphus erit.*

*Ipsa ego, praeda recens, factum modo uulnus habebo*  
*Et noua captiua uincula mente feram.* 30

*Mens Bona ducetur manibus post terga retortis*  
*Et Pudor, et castris quidquid Amoris obest.*

*Omnia te metuent; ad te sua bracchia tendens*  
*Vulgus "io" magna uoce "trumphe" canet.*

*Blanditiae comites tibi erunt Errorque Furorque,* 35  
*Adsidue partes turba secuta tuas.*

Eis-me aqui, confesso: sou sua nova presa<sup>264</sup>, Cupido;

20

Estendemos as mãos vencidas às tuas leis.

Não é necessária a guerra; o perdão e a paz rogamos,

E, inerte, vencido pelas armas, não serei glória para ti.

Coroa-te com murta, ajunta as pombas maternas<sup>265</sup>;

O carro que te convém teu próprio padrasto dará<sup>266</sup>,

E no carro dado, enquanto o povo aclama o triunfo, estarás em pé

25

E com maestria guiarás as aves emparelhadas.

Jovens cativos e meninas cativas serão conduzidos.

Este cortejo será teu magnífico triunfo.

Eu mesmo, presa nova, terei a ferida aberta recentemente

E com a mente renovada levarei cativos grilhões<sup>267</sup>.

30

A Boa Mente<sup>268</sup> será conduzida com as mãos atadas para trás

E o Pudor e tudo o mais que impede a milícia do Amor.

Tudo te temerá; e o vulgo, estendendo os braços,

A ti em voz alta cantará “Viva, ó triunfo!”

As Carícias estarão na tua comitiva e a Ilusão

35

E a Loucura e o Furor<sup>269</sup> serão sempre da turba seguidora de teus iguais.

<sup>264</sup> Os versos 19-22 são ricos em termos militares: *praeda, uictas, iura, bello, pacem, armis*, porém aplicados ao amor. É o motivo da *militia amoris*, tão comum aos elegíacos (cf. Socas, 1991: 4).

<sup>265</sup> A partir daqui, temos a descrição de uma procissão triunfal romana, porém, aplicada à vitória de Cupido sobre o poeta: assim, temos a murta no lugar dos louros e pombas, aves de Vênus (a mãe de Cupido), em vez de cavalos.

<sup>266</sup> Alude a Marte ou Vulcano, esposo de Vênus, que fabricou as armas de Aquiles e por isso pôde ter fabricado o carro de Cupido.

<sup>267</sup> Para um estudo sobre a tópica das cadeias de amor, ver: La Penna, A. “Note sul linguaggio erótico dell’elegia latina”. *Maia*, vol. 4 (1951), 187-209.

<sup>268</sup> Neste verso, inicia-se a descrição da comitiva triunfal, com a personificação dos triunfantes e dos perdedores. A Boa Mente aqui pode ser interpretada como a “razão”, que talvez pudesse ser a maior rival do Amor.

*His tu militibus superas hominesque deosque;*

*Haec tibi si demas commoda, nudus eris.*

*Laeta triumphanti de summo mater Olympo*

*Plaudet et adpositas sparget in ora rosas.* 40

*Tu pinnas gemma, gemma uariante capillos,*

*Ibis in auratis aureus ipse rotis.*

*Tum quoque non paucos, si te bene nouimus, ures,*

*Tum quoque praeteriens uulnera multa dabis;*

*Non possunt, licet ipse uelis, cessare sagittae;* 45

*Feruida uicino flamma uapore nocet.*

*Talis erat domita Bacchus Gangetide terra;*

*Tu grauis alitibus, tigribus ille fuit.*

*Ergo cum possim sacri pars esse triumphii,*

*Parce tuas in me perdere uictor opes.* 50

*Aspice cognati felicia Caesaris arma;*

*Qua uicit, uictos protegit ille manu.*

---

<sup>269</sup> Ou Ate, divindade grega que simbolizava o erro, responsável, em parte, pelo mal do amor (cf. Grimal, *op. cit.*, p.2-3).

Com essas milícias tu superas homens e deuses;

Se te despires destes privilégios, estarás nu<sup>270</sup>.

A mãe, feliz, do cimo do Olimpo ao triunfante

Aplaudirá e espargirá ao teu rosto as rosas já consagradas. 40

Tu, enfeitado nas asas com gemas, com gemas nos cabelos enfeitado,

Tu mesmo, áureo, sobre áureas rodas irás.

Então também não a poucos abrasarás, se bem te conhecemos,

Então também, avante, causarás muitas chagas;

As setas não podem cessar, ainda que tu mesmo o queiras; 45

A férvida chama prejudica aos próximos com o seu vapor.

Tal era Baco, dominada a terra Gangétide<sup>271</sup>:

Tu, imponente com aves; ele, com tigres.

Assim, podendo eu tomar parte no teu sacro triunfo,

Vencedor, cessa de desperdiçar teus poderes em mim. 50

Vê as afortunadas armas de teu parente César<sup>272</sup>;

Ele protege os vencidos com a mão com que venceu.

---

<sup>270</sup> Para Ovídio os componentes da milícia e os despojos conquistados por Cupido não são materiais. Ovídio ironiza a condição verdadeira do nume, o qual geralmente se mostra nu.

<sup>271</sup> Triunfo de Baco na Índia, provável terra natal do nume. A procissão de Cupido em muito se assemelha às de Baco, deus da “libido descontrolada” (nume também conhecido como Líbero), descritas em afrescos e mosaicos antigos (cf. Socas, 1991: 5).

<sup>272</sup> Trata-se de Augusto, dado que a *gens Iulia* se dizia remontar a Iulo, filho de Enéias, que era descendente de Vênus, mãe de Cupido. Alguns autores (entre eles Harvey, 1983: 89-90) acreditam que este trecho se refere às campanhas de Augusto na Espanha, não terminada devido a uma enfermidade do *Caesar*, tendo Agripa se encarregado da pacificação definitiva.

## II. O triunfo de Cupido

O triunfo de Cupido sobre o amante é descrito como um triunfo bélico em Roma, numa cena em que o poeta usa metáforas épicas para falar de situações tipicamente elegíacas. O tema do triunfo também está presente em outros poetas latinos<sup>273</sup>: como a procissão triunfal era peculiar à instituição romana, Ovídio não pode ter seguido *ipsis litteris* nenhum poeta grego em particular<sup>274</sup>. Eis sua estrutura:

- i) 1-8: sintomas de amor; ii) 9-22: hesitação entre luta e rendição; iii) 23-48: procissão triunfal do Amor; iv) 49-52: rendição ao Amor.

A descrição inicial dos tormentos de uma noite insone é muito detalhada e, ao mesmo tempo em que informa o leitor sobre a situação do poeta, prende sua atenção e aumenta sua curiosidade sobre o tema que se desenvolve: se sabemos que Ovídio sofre por amor, poderemos conhecer em breve a causa desse sentimento? Teríamos seu nome, suas características? As respostas não nos são dadas e é Ovídio quem se ocupa de questões retóricas, permitindo-nos interpretar que sua suposta “ingenuidade” (em acreditar que esses males sejam infligidos pelo próprio Amor) comprova o seu *début* amoroso, ou melhor, sua estréia na poesia elegíaca, uma vez que ele afirma desconhecer tal paixão. A postura do eu-poético frente à nova condição de enamorado não é aquela que podemos vislumbrar em Catulo (LXXXV) ou em Propércio (III, 11): o poeta se convence de que a submissão é a melhor opção (*cedamus*, 10)<sup>275</sup>. Tal mudança repentina não ocorre nos afetos de Catulo ou de Propércio, por exemplo; talvez porque nesses poetas (sobretudo Propércio I, 2), seja a *puella* em si quem os capture (*cepit*), quando em Ovídio é Cupido que por primeiro conquista o poeta. Embora não esteja manifesto que sua aceitação do *seruitium amoris* tenha sido *graue* ou *triste* como nos demais elegíacos<sup>276</sup>, as metáforas militares que utiliza para falar de sua rendição (*praeda* 19; *uictas manus* 20; *bello, pacem* 21; *armis uictus* 22) também não nos permitem imaginar o processo como fácil ou prazeroso; na verdade, essas

<sup>273</sup> Ver, por exemplo: Virg. *En.* VIII 714-28; Tib. I 7, 5-8; Prop. II 14 e III 1, 9-12; Hor. *Od.* IV 2, 33-52; Ov. *Am.* II 12; *Ars* I 213-28; *Trist.* IV 2.

<sup>274</sup> Segundo Verger (1991:3), esse poema teria servido de inspiração ao poeta italiano Petrarca em seu *Trionfo d'Amore*.

<sup>275</sup> O *exemplum* da “tocha agitada” no dístico subsequente (11-2), declarado num tom de “observação pessoal” (*uidi ego... uidi*), foi uma das idéias que Ovídio tirou de seu mestre de retórica, Porcius Latro (cf. Sên. *Contr.* II 2, 8).

<sup>276</sup> Cf. Prop. I 5, 19; Tib. II 4, 3.

metáforas preparam o contexto para a cena marcial que segue, cujo foco principal é Cupido triunfante.

O uso da metáfora da *militia amoris* abranda a gravidade que uma cena épica teria, pois combina elementos dos universos bélico e erótico: o deus, no verso 23, está justamente como o poeta havia lhe indicado no fim do poema anterior, coroado com a murta – planta dedicada a Vênus e que a simboliza – em vez dos tradicionais louros da vitória que indicam o sucesso numa empresa militar. Seu carro, feito pelo ferreiro Vulcano – esposo de Vênus e seu padraсто – não é puxado por cavalos, mas por pombas que também aludem à mãe de Cupido. Por meio dessas alusões, Ovídio consegue, sucintamente, trazer à tona toda a *gens* do triunfante, que o contempla orgulhosamente do Olimpo: é mais uma paródia da propaganda de Augusto, cujo intuito era louvar a linhagem divina do imperador, característica intrinsecamente relacionada ao sucesso na vida militar e pública dos romanos<sup>277</sup>.

Barsby<sup>278</sup> nos chama a atenção para o fato de que Ovídio termina o poema com uma estrutura anelar: antes de iniciar a descrição do cortejo triunfal de Cupido, o poeta se diz indefeso e vencido e declara ser a presa mais recente dessa *militia* (21-2). Como o trecho da procissão triunfal tomou a maior parte do poema e já apresentou seu ápice, Ovídio volta ao foco inicial – sua conquista e submissão ao poder do Amor – para encerrar o poema. Para isso, retoma o enunciado, afirmando que se encontra desarmado em meio ao cortejo, mas agora solicitando que Cupido pare de empregar esforços em sua causa, pois ele se declara

---

<sup>277</sup> É interessante também ressaltar que o termo *captus* é capaz de comportar dois sentidos, um que pode ser aplicado ao universo bélico e outro ao erótico, sendo que esta acepção aparece já em Propércio I 1,1. Os cativos de Cupido certamente são jovens, incluindo o próprio Ovídio (*ipse ego*, no verso 29; para alguns autores [Barsby *op. cit.*, p. 47], ele contava com cerca de 20 anos quando compôs a primeira versão d’*Os Amores*). Ovídio também ironiza com certas instituições romanas ao aludir a *Mens Bona* e *Pudor*, pois possuíam espaços sagrados reservados para si em Roma, ou seja, enquanto “entidades”, exerciam certo poder sobre o povo romano da época, poder esse não relacionado ao mundo das relações amorosas, no qual se passavam as tramas da literatura erótica, sobretudo da elegia. Ainda em relação à ironia, o poeta é sagaz no emprego da palavra *nudus*: Cupido, tal qual conhece a nossa tradição ocidental, de fato está nu; mas como general da milícia do amor, sem suas armas de sedução (carícia, loucura, devaneio, [des]ilusão etc) ele estaria desarmado, e nesse sentido, (duplamente) nu e incapacitado de exercer sua função (para mais referências a *nudus Amor*, cf. e.g. Prop. I 2, 8 e Am. I 10, 15; para *nudus* no sentido de “inerte” ou “indefeso”, cf. Liv. V 45, 3).

<sup>278</sup> *Op. cit.*, p. 49.

vencido (49-50). Na conclusão definitiva (51-2), o poeta utiliza uma imagem puramente bélica para falar de sua sujeição amorosa:

*Illa qua uicit condit arma manu.*  
Ela, com a mão que venceu, conserva as armas<sup>279</sup>.

Através do exemplo, Ovídio é capaz de aproximar a figura do imperador, da *puella* e de Cupido, pois sabemos que esses dois são *durus* e têm o poder de se impor sobre o poeta, assim como o *Caesar* se impõe sobre seus dominados; acreditamos mesmo que a relação que o poeta faz entre Cupido e o César também nos permite a interpretação, pois ele admite ser um vencido tal qual uma presa de guerra – se a sujeição é a mesma, que Cupido possa ser benevolente com ele, assim como o imperador é com os subjugados! Enfim, podemos mesmo afirmar que uma milícia real, liderada por um renomado *dux* romano, parece fornecer o desfecho grandioso e ideal à aura magna do poema. Áreas de combate distintas, alvos díspares, porém estratégias de conquistas semelhantes: nesse paradoxo se fundamenta o discurso ovidiano nos primeiros poemas do livro I dos *Amores*. De todo o livro, este é o primeiro poema que trata mais abertamente do amor em si, pois o anterior parece abordar uma questão mais literária que amorosa. Vemos que as personagens principais da trama elegíaca começam a surgir e a se relacionar significativamente.

\*\*\*

---

<sup>279</sup> Trecho que alude a Propércio II 16, 42:

### III

*Iusta precor: quae me nuper praedata puella est*

*Aut amet aut faciat cur ego semper amem.*

*A, nimium uolui; tantum patiatur amari;*

*Audierit nostras tot Cytherea preces.*

*Accipe, per longos tibi qui deseruiat annos,*

5

*Accipe, qui pura norit amare fide.*

*Si me non ueterum commendant magna parentum*

*Nomina, si nostri sanguinis auctor eques*

*Nec meus innumeris renouatur campus aratri*

*Temperat et sumptus parcus uterque parens*

10

*At Phoebus comitesque nouem uitisque repertor*

*Hac faciunt et me qui tibi donat, Amor,*

*Et nulli cessura fides, sine crimine mores*

*Nudaque simplicitas purpureusque pudor.*

### III

Rogo o justo: que a menina que há pouco me conquistou<sup>280</sup>

Ou me ame ou faça com que eu sempre a ame.

Ah, desejei demais: que ela somente se deixe amar,

Que Citeréia ouça tantas preces nossas<sup>281</sup>.

Aceita aquele que seria teu escravo por longos anos<sup>282</sup>, 5

Aceita aquele que saberia amar com fidelidade pura<sup>283</sup>.

Se ilustres nomes<sup>284</sup> de antepassados não me recomendam,

Se o genitor de nosso sangue é um cavaleiro<sup>285</sup>

E meus campos não são lavrados por inúmeros arados

E meus pais, parques, administram as suas despesas, 10

Febo, porém, e as suas nove companheiras e o inventor da vide<sup>286</sup>

E o Amor, que te presenteia comigo, por tudo isso valem –

A fidelidade a nenhuma inferior, os hábitos sem culpa,

A nua simplicidade e o púrpuro pudor.

---

<sup>280</sup> O triunfo de Cupido se converte no da amada, a qual, na milícia do amor, toma o enamorado como presa (cf. Prop. II 1,55).

<sup>281</sup> Epíteto de Vênus, adorada na Citéria, lugar de onde proveio (ver Hes. *Teog.* 195-8).

<sup>282</sup> Novamente, o tema do *seruitium amoris*.

<sup>283</sup> Declaração literária de fidelidade eterna, procedimento comum aos elegíacos. Cf. Ov. *Am.* II 17; Prop. III 2.

<sup>284</sup> Os *nomina magna* dizem respeito às magistraturas elevadas, tais como o *dictator*, *consul*, *praetor*, *ensor* ou *magister equitum*. Nos versos que seguem, Ovídio recusa os bens materiais e elogia a *paupertas*, na qual abundam os bens “espirituais” do amante (cf. Prop. III 2, 11-15).

<sup>285</sup> A família de Ovídio pertencia à ordem eqüestre. Não gozava de grandes privilégios na alta sociedade romana tradicional, mas possuía consideráveis bens (cf. *Am.* III 15, 5-6; *Tr.* IV 10, 7-8 e *Pont.* IV 8, 9-10).

<sup>286</sup> Febo (Apolo), Baco e as Musas estão relacionados com a inspiração poética, uma espécie de “loucura divina”.

*Non mihi mille placent, non sum desultor amoris;* 15  
*Tu mihi, siqua fides, cura perennis eris;*  
*Tecum, quos dederint annos mihi fila sororum,*  
*Viuere contingat teque dolente mori.*  
*Te mihi materiem felicem in carmina praebe;*  
*Prouenient causa carmina digna sua.* 20  
*Carminum nomen habent exterrita cornibus Io*  
*Et quam fluminea lusit adulter aue,*  
*Quaeque super pontum simulato uecta iuueno*  
*Virginea tenuit cornua uara manu.*  
*Nos quoque per totum pariter cantabimur orbem,* 25  
*Iunctaque semper erunt nomina nostra tuis.*

Mil não me agradam, não sou inconstante no amor<sup>287</sup>; 15

Tu me serás perene desvelo<sup>288</sup>, se existe alguma fidelidade;

Contigo me caiba a sorte de viver os anos que me derem

Os fios das irmãs<sup>289</sup> e contigo, por isso sofrendo, morrer<sup>290</sup>.

Entrega-te a mim como venturosa matéria de um poema<sup>291</sup>;

Dignos de sua causa serão os poemas provenientes. 20

Io, aterrorizada com os cornos, renome por causa da poesia tem,

Como aquela que o adúltero ludibriou com ave aquática,

E aquela que com novinho falso sobre o Ponto

Foi levada e com mão virginal segurou revirados cornos<sup>292</sup>.

Nós também seremos igualmente cantados por todo o orbe, 25

E nosso nome sempre estará junto ao teu.

---

<sup>287</sup> O termo *desultor*, primariamente, referia-se ao ginete que podia saltar de um cavalo a outro em pleno galope. O termo também se aplicava àquele que mudava de “partido” político. Ovídio, então, é irônico ao relacionar um termo aparentemente pejorativo à esfera amorosa.

<sup>288</sup> Tema elegíaco da *cura amoris*. Para maiores informações, consultar o glossário de termos elegíacos no fim deste estudo.

<sup>289</sup> As parcas: Cloto, Láquesis e Átropos; são divindades do destino em Roma (identificada com as Moiras gregas). Cf. Grimal, *op. cit.*, p. 355.

<sup>290</sup> O amor é causa de sofrimento. Alude à cena da amada chorando sobre o túmulo do amante. A cena pode ser encontrada em outros elegíacos: Tib. I, 1 59-62 e Prop. I 17 e II 24.

<sup>291</sup> O poeta deixa manifesto o seu desejo de cotejar o “fazer amor” com o “fazer poesias de amor”: em ambos os casos a figura da *puella* é extremamente necessária.

<sup>292</sup> Vv. 21-4. Io, Leda e Europa são famosas não somente porque foram amantes de Júpiter (o maior de todos os *desultores amoris*, que se metamorfoseava para conseguir concretizar a sua volúpia com belas mulheres), mas porque os poetas as cantaram, em suas relações amorosas (é o que nos diz Socas, *op. cit.* p. 7).

### III. Fidelidade literária

Após ter declarado sua submissão total a Cupido, Ovídio parece se entregar cada vez mais a sua relação amorosa e, conseqüentemente, à elegia. Alguns críticos vêem este poema como uma declaração sincera do eu-poético elegíaco;<sup>293</sup> outros, como uma paródia do enamorado que se entrega fielmente a uma só amante.<sup>294</sup> O tema também ocorre n' *Os Amores* II 17 e em Propércio III 2. A elegia pode dividir-se, mais geralmente, em três partes:

i) 1-6: o poeta cede à “paixão” (seu *pathos*) encarnada na figura da *puella*; ii) 7- 18: a *persona* do poeta se apresenta a ela; iii) 19-26: a amante é admitida como sua fonte de inspiração.

Ovídio nos apresenta o seu objeto de afeição e aflição (*cura*), uma *puella* sem nome, mas poderosa o bastante (tal Cupido<sup>295</sup>) para subjugá-lo, fazendo-o rogar (*precor*, 1) por seu amor. Mesmo que o poeta não nos dê maiores informações, sabemos que ele não tratará de um amor homossexual. Nos dísticos iniciais (1-6), o poeta demonstra, veladamente, sua filiação (e fidelidade) à elegia, aludindo a poetas elegíacos antecedentes. No primeiro dístico, a metáfora da menina caçadora que captura o amante como presa alude a Propércio II 1, 55<sup>296</sup>. Já em justificativa à sua expressa condição financeira (*paupertas*), o amante se apresenta como um simples descendente de humilde cavaleiro (*eques*), uma ordem da sociedade romana que conseguiu adquirir bens, chegando mesmo a enriquecer-se, mas que não possuía nobres ancestrais – por isso ele declara estar despido de qualquer riqueza ou notável herança, mas afirma que a companhia de Apolo, de Baco e das Musas (ou seja, o dom da poesia) vale mais que qualquer bem material. O tema também está presente em Propércio III 2, 9-10<sup>297</sup>.

---

<sup>293</sup> Green, 1982: 49 e ss.; Davidson, 1980: 278-85.

<sup>294</sup> Curran, 1966: 47-9; Barsby, 1975: 44-5.

<sup>295</sup> Ovídio, ao dizer ter sido arrebatado (*praedata*) por uma menina, alude ao poema anterior, no qual ele se fez presa de Cupido. Podemos então ler que o triunfo de Cupido também é o triunfo da menina sobre o poeta.

<sup>296</sup> *Vna meos quoniam praedata est femina sensus*. (“Pois que uma única uma mulher capturou os meus sentimentos”). Em Propércio e Tibulo, também encontramos o tema do “amor desinteressado” em I 6, 25 e I 1, 57, respectivamente.

<sup>297</sup> *Miremur, nobis et Baccho et Apolline dextro, / Turba puellarum si mea uerba colit?* (“Nos surpreenderíamos se, quando Baco e Apolo me favorecem, / Uma multidão de garotas adora minhas palavras?”)

A fidelidade que a *persona* do poeta enuncia ter aparenta ser apenas uma fidelidade à elegia, ou melhor, ao amor enquanto representado na poesia elegíaca. Essa tópica da *recusatio* de temas grandiosos e das riquezas que eles podem proporcionar é recorrente nos demais elegíacos e seria “natural” o encontrarmos aqui. Ainda que o poema ovidiano fosse uma paródia desse *topos*, como crêem alguns autores<sup>298</sup>, é fato que ele está aqui presente, embora significando de maneira contrária, pois, para desacreditarmos de algo ou dele fazermos troça, é necessário que suponhamos a sua pré-existência, num espaço social concebido *a priori*.

Se lermos seus versos com maior atenção, perceberemos que a palavra *nudus* (v. 14) não corresponde a toda a inocência e “fidelidade” declarada por Ovídio, pois nas poesias do gênero elegíaco ela sempre está relacionada ao erótico ou sensual<sup>299</sup>. Outra artimanha podemos encontrar na tripla assonância de *pu-* em *purpureusque pudor*, que nos revela uma segunda intenção do autor, relacionada ao seu humor e ironia. Também seria possível que uma notável assonância do fonema *or* pelo poema, mais especificamente nas palavras finais dos versos 11-8, contribuísse para essa interpretação.

As inúmeras alusões a obras de poetas predecessores confirmam que a fidelidade que ele anuncia diz respeito mais à tradição literária do que à conjugal: as três parcas que fiam a longevidade da vida humana em seus teares podem ser lidas também em Horácio<sup>300</sup>. A imagem onírica da amada que chora sobre a lousa do amante ocorre em Tibulo e em Propércio<sup>301</sup>. Os mais atentos às alusões e ironias do trecho são capazes de interagir mais significativamente com os versos: a inocente frase de arremate, *si qua fides*, superficialmente soa como “acredite-me”, porém, se nos ativermos à ênfase dada pelo emprego da condicional, teremos um sentido mais latente – “se você puder acreditar em mim”. Em *Am.* I 8, 11, Ovídio utiliza a mesma construção, porém, o sentido mais adequado seria “acredite ou não”, uma vez que o poeta discorre sobre situações supostamente “fantásticas”. Assim sendo, podemos interpretar que o poeta parece fornecer tantos lugares

---

<sup>298</sup> Cf. n. 19.

<sup>299</sup> Cf. *Am.* I 5, 24; II 15, 25 e Prop. II 15, 13-6. A imagem fornecida por *nuda simplicitas* contrasta com aquela de Júpiter sobre vários disfarces para saciar sua volúpia.

<sup>300</sup> *Od.* II 3, 15. *Dum res et aetas et sororum/ fila trium patiuntur atra* (“enquanto as coisas, o tempo e os fios escuros das três irmãs permitem”). Contudo, o verso não está relacionado explicitamente ao contexto amoroso.

<sup>301</sup> I 1, 59 e I 17, 19; II 24

comuns justamente para que o leitor acredite na sua fidelidade anunciada, estritamente relacionada à poesia amorosa. Já uma leitura mais superficial nos mostra que ele deseja receber em troca de sua fidelidade a permissão de sua amada para que ela seja convertida em matéria para sua poesia – *carmina*,<sup>302</sup> palavra que por seu teor semântico nos conduz ao trecho final do poema (21-4), no qual o poeta dá três exemplos de mulheres, amadas por Júpiter e que receberam derradeira fama através da poesia<sup>303</sup>.

O poeta utiliza como exemplo num poema que fala sobre fidelidade justamente o maior de todos os *desultores amoris*: o pai dos deuses não media esforços para satisfazer sua volúpia. É certo que o foco do exemplo esteja voltado para mulheres que obtiveram fama na poesia por causa das relações amorosas que mantiveram<sup>304</sup> e não porque seu notável amante tenha sido fiel em suas relações conjugais. E Júpiter as amou somente, não lhes dedicando verso amoroso algum, pois foi a tradição literária greco-romana quem se encarregou disso. Desta forma, a correlação ocorre em outro nível: as heroínas dos *exempla* pertencem a um mundo onde prevalece o amor, mas também engano e adultério (*lusit, adulter, simulato*, 22-3). Ovídio amará sua *puella* como Júpiter amou essas mulheres e ainda lhe renderá um louvor que atravessará eras, através dessa mesma poesia que outrora as transformou em heroínas.

Por fim, cumpre ainda discorrer brevemente sobre o verso 15, aquele em que Ovídio nega ser um *desultor amoris*: ele dialoga diretamente com *Am. II 4, 120*, onde o poeta anuncia seu desejo por muitas *puellae*

*Centum sunt causae cur ego semper amem.*<sup>305</sup>

A palavra inicial desse verso nos remete a *non mihi mille placent* e *cur ego semper amem* é um perverso eco da segunda parte do verso 2. Relacionando os dois poemas em questão, poderíamos obter duas interpretações: em “por que eu deveria estar sempre

---

<sup>302</sup> Mas mesmo aí podemos encontrar um lugar-comum da poesia elegíaca (cf. Prop. II 1,4 e Tib II 5, 111-2).

<sup>303</sup> Cf. Barsby (*op. cit.*, p. 52).

<sup>304</sup> McKeown (*op. cit.*, p. 73) nos diz que para os antigos apenas a ligação entre um deus e uma mulher já lhe assegurava imortalidade ou fama imortal. Ovídio, por sua vez, afirma que tal fama imortal é certa apenas se a ligação for celebrada em poesia. Ele quis, portanto, equiparar sutilmente sua poesia (e conseqüentemente a si próprio) a um deus, tão importante e lascivo quanto Júpiter.

<sup>305</sup> “Cem [meninas] constituem o motivo para que eu sempre ame.”

apaixonado?” subentende-se a devoção a uma mulher, uma paródia às elegias compostas até então e que compete significativamente com o usual “por que eu deveria amá-la para sempre?” Enfim, pelo exemplo mitológico utilizado, podemos afirmar que a fidelidade poética ao gênero pressupõe infidelidade poética às amantes. Eis mais uma piscadela de Ovídio a um leitor atento.

\*\*\*

#### IV

*Vir tuus est epulas nobis aditurus easdem;*

*Vltima cena tuo sit, precor, illa uiro.*

*Ergo ego dilectam tantum conuiuia puellam*

*Aspiciam? tangi quem iuuet, alter erit,*

*Alteriusque sinus apte subiecta fouebis?*

5

*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;*

*Vix a te uideor posse tenere manus.*

10

*Quae tibi sint facienda tamen cognosce, nec Euris*

*Da mea nec tepidis uerba ferenda Notis.*

*Ante ueni, quam uir; nec quid, si ueneris ante,*

*Possit agi uideo; sed tamen ante ueni.*

#### IV

Teu homem<sup>306</sup> vai freqüentar o mesmo banquete que nós;

Rogo que esta ceia seja a última para teu marido.

Então eu, como conviva, à diletta menina

Apenas observarei? Haverá outro que se deleite em ser tocado,

E bem reclinada, aquecerás o regaço de outro? 5

Ele, quando quiser, pousará a mão em teu colo?

Não te surpreendas se, servido o vinho, a bela menina

Da Atrácia<sup>307</sup> levou às armas homens bifformes.

A selva não me é um lar, meus membros não estão unidos aos de um cavalo;

Vejo que mal posso manter minhas mãos longe de ti. 10

Entretanto, saibas o que se pode fazer, não deixes minhas palavras

Serem levadas pelo Euro e pelos tépidos Notos<sup>308</sup>.

Vem antes que teu marido; se vieres antes, não vejo

O que possa ser feito; mas, contudo, vem antes.

---

<sup>306</sup> *Vir* pode se referir a um suposto marido da amante, pois no verso 64 Ovídio alude ao seu dever matrimonial através de *iure coacta*, ou seja, a *puella* dever dormir com esse homem apenas porque tem direitos sobre ela. No entanto, alguns estudos contemporâneos (James, 2003: 21-6) e a própria tradição elegíaca (veja a Licórides de Galo, por exemplo), nos impede de afirmar, com toda certeza, que as *puellae* elegíacas eram matronas romanas ou “moças de família” destinadas ao matrimônio: algumas vezes elas também aparecem como prostitutas e cortesãs. O próprio Ovídio defendeu-se da acusação de adultério afirmando que sua arte não dizia respeito às matronas (cf. *Trist.* II 247-50). No mais, o “casamento”, tal qual entendia a Antigüidade Clássica, era uma instituição social bem diversa daquela que temos hoje. Para maiores informações sobre o casamento em Roma, cf. Veyne, P. *História da vida privada. Do império romano ao ano mil*, p. 45 e ss.

<sup>307</sup> Hipodâmia, princesa da Atrácia (Tessália), em suas bodas com Pirítoo, rei dos Lápitais, tanto impressionou os centauros com sua beleza que eles, aproveitando o efeito das bebidas servidas entre os convivas, tentaram raptá-la (Grimal, *op. cit.*, p. 321 e ss.). *Candida* é um adjetivo muito usado para qualificar heroínas.

<sup>308</sup> Euro é o vento do sudoeste. É filho de Eos (Aurora) e de Astreu (ou de Tífon). Noto é o vento do sul. Também é filho de Eos e de Cetreu. Bóreas e Zéfiro são seus irmãos (cf. Grimal, *op. cit.*, p. 161 para Euro e p. 333 para Notos).

*Cum premet ille torum, uultu comes ipsa modesto* 15  
*Ibis ut accumbas, clam mihi tange pedem,*  
*Me specta nutusque meos uultumque loquacem,*  
*Excipe furtiuas et refer ipsa notas.*  
*Verba superciliis sine uoce loquentia dicam;*  
*Verba leges digitis, uerba notata mero.* 20  
*Cum tibi succurret ueneris lasciuiua 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,* 25  
*Versetur digitis anulus usque tuis.*  
*Tange manu mensam, tangunt quo more precantes,*  
*Optabis merito cum mala multa uiro.*  
*Quod tibi miscuerit, sapias, bibat ipse, iubeto;*  
*Tu puerum leuiter posce, quod ipsa uoles;* 30

Quando ele for repousar em seu leito<sup>309</sup>, e tu mesma, companheira, 15

Com semblante casto fores assentar-te, às escondidas<sup>310</sup> toca-me o pé,

E observa-me com meus meneios e semblante loquaz,

E recebe os furtivos sinais e tu mesma a eles responde.

Direi com as sobrancelhas eloqüentes palavras mudas;

Lerás palavras marcadas com os dedos, palavras marcadas com o vinho. 20

Quando a lascívia de nossa Vênus te ocorrer,

Toca as rubras faces com o delicado polegar.

Se alguma queixa contra mim tiveres em tácita mente,

Suspenda a tua delicada mão à extremidade da orelha;

Quando eu fizer ou disser, minha luz, o que te agrada, 25

Revira continuamente o teu anel entre teus dedos.

Toca a mesa com a mão, da forma como os suplicantes tocam<sup>311</sup>,

Quando desejares, com razão, muitos males ao teu marido.

Sejas sábia, pede que ele mesmo beba o que mistura para ti;

Tu mesma pede ao menino<sup>312</sup>, em voz baixa, o que quiseres; 30

---

<sup>309</sup> Nos banquetes era costume haver grandes assentos ao redor das mesas. Os convidados podiam então se reclinar com o corpo estendido, posicionando suas cabeças próximas da mesa, onde eram servidas bebidas e viandas. Cf. Socas, *op. cit.*, p. 7 (a imagem que o autor fornece sobre esse tipo de assento é semelhante a de um “divã”).

<sup>310</sup> Os sinais dos enamorados, nos banquetes, é um *topos* da poesia elegíaca. Green (1982: 272) sugeriu a existência de um código secreto de sinais entre amantes.

<sup>311</sup> É a atitude dos suplicantes (*gestus precantium*) ante os altares dos deuses.

<sup>312</sup> Geralmente, o senhor escolhia um escravo que o acompanharia e o serviria em tais banquetes. O adjetivo *puer* denominava o escravo, independentemente de sua idade. Cf. Veyne, P. *História da vida privada*, vol. I, p. 70: “[...] consideravam os escravos como crianças grandes; geralmente os chamavam de ‘pequeno’, ‘menino’ (*pais, puer*) mesmo quando eram velhos, e os próprios escravos se tratavam dessa forma entre si.”

*Quae tu reddideris ego primus pocula sumam,*  
*Et, qua tu biberis, hac ego parte bibam.*  
*Si tibi forte dabit quod praegustauerit ipse,*  
*Reice libatos illius ore cibos,*  
*Nec premat impositis sinito tua colla lacertis,* 35  
*Mite nec in rigido pectore pone caput,*  
*Nec sinus admittat digitos habilesue papillae.*  
*Oscula praecipue nulla dedisse uelis.*  
*Oscula si dederis, fiam manifestus amator*  
*Et dicam “mea sunt” iniciamque manum.* 40  
*Haec tamen aspiciam, sed quae bene pallia celant,*  
*Illa mihi caeci causa timoris erunt.*  
*Nec femori committe femur nec crure cohaere,*  
*Nec tenerum duro cum pede iunge pedem.*  
*Multa miser timeo, quia feci multa proterue,* 45  
*Exemplique metu torqueor, ecce, mei.*  
*Saepe mihi dominaeque meae properata uoluptas*  
*Veste sub iniecta dulce peregit opus.*  
*Hoc tu non facies; sed, ne fecisse puteris,*  
*Conscia de tergo pallia deme tuo.* 50

As taças que devolveres, eu mesmo delas tomarei primeiro,  
E, na parte em que tu beberes, aí mesmo eu beberei também.  
Se porventura te oferecer o que ele mesmo degustou,  
Rejeita as viandas provadas por sua boca,  
Não permitas que ele agarre teu colo ao abraçar-te<sup>313</sup> 35  
Nem repouses docemente a tua cabeça em seu rijo peito,  
E que teus seios bem feitos não admitam seus dedos<sup>314</sup>.  
E acima de tudo, não queiras lhe dar beijo algum.  
Se lhe deres beijos, tornar-me-ei um amante revelado  
E direi “são meus” e os reivindicarei. 40  
Entretanto, tudo isso verei, mas o que os mantos bem escondem  
Tudo isso me será motivo de cego temor.  
Não unas coxa com coxa e não enlaces tua perna,  
E não juntes teus tenros pés com seus ásperos pés.  
Infeliz, muito temo, pois muito fiz sem pudor, 45  
Eis que me atormenta o medo de meu próprio exemplo.  
Muitas vezes a mim e a minha senhora, a volúpia acelerada,  
Sob a veste, docemente consumou o ato.  
Isto tu não farás; mas para que não se julgue que o fizeste,  
Tira os confidentes pálios de tuas costas. 50

---

<sup>313</sup> A edição da *Les Belles Lettres* apresenta *indignis* enquanto a edição da Oxford traz *impositus*.

<sup>314</sup> *Sinus* pode favorecer mais de uma interpretação: “e que tuas vestes ou teus seios bem feitos não admitam seus dedos” (Socas, *op. cit.* p. 9 traz em sua tradução as duas interpretações: “e que teu decote e teu seio ajustado não admitam seus dedos”).

*Vir bibat usque roga (precibus tamen oscula desint)*

*Dumque bibit, furti, si potes, adde merum.*

*Si bene conpositus somno uinoque iacebit,*

*Consilium nobis resque locusque dabunt.*

*Cum surges abitura domum, surgemus et omnes,*

55

*In medium turbae fac memor agmen eas;*

*Agmine me inuenies aut inuenieris in illo;*

*Quidquid ibi poteris tangere, tange, mei.*

*Me miserum! monui, paucas quod prosit in horas;*

*Separor a domina nocte iubente mea.*

60

*Nocte uir includet, lacrimis ego maestus obortis,*

*Qua licet, ad saeuas prosequar usque fores.*

*Oscula iam sumet, iam non tantum oscula sumet;*

*Quod mihi das furtim, iure coacta dabis.*

*Verum inuita dato (potes hoc) similisque coactae;*

65

*Blanditiae taceant, sitque maligna uenus.*

*Si mea uota ualent, illum quoque ne iuuat, opto,*

*Si minus, at certe te iuuat inde nihil.*

*Sed quaecumque tamen noctem fortuna sequetur,*

*Cras mihi constanti uoce dedisse nega.*

70

Pede ao teu marido que beba muito (mas que faltem beijos às tuas súplicas)

E, enquanto bebe, furtivamente, se podes, serve mais vinho.

Se, bem conciliado pelo sono e pelo vinho, ele dormir,

A ocasião e o local nos fornecerão um plano.

Quando levantares para partir, e todos nos levantarmos, 55

Lembra-te de fazer teu percurso em meio a essa turba;

Nessa turba me encontrarás, ou nela serás encontrada;

Lá, o que puderes tocar em mim, toca.

Pobre de mim<sup>315</sup>! Aconselhei<sup>316</sup> o que seria útil por poucas horas;

Sob as ordens da noite, de minha senhora sou separado. 60

O marido a encerrará de noite, eu, triste, com lágrimas brotando,

Seguirei até as sevas portas, onde me é lícito permanecer.

Beijos já te tomará, já te tomará não só beijos;

O que me dás furtivamente, coagida pela lei, lhe darás.

Entretanto, dá coagida (isso podes) e como quem aparenta estar coagida 65

Que as carícias calem e avarenta seja Vênus.

Se meus votos valem, desejo que ele também não tenha prazer,

Se não, em nada tenhas tu prazer com ele.

Mas, contudo, seja qual for a sorte que seguir a noite,

Amanhã, com voz firme, nega-me ter dado. 70

---

<sup>315</sup> A exclamação de dor é sempre constante nas palavras do amante elegíaco, que sofre com o menosprezo de sua senhora ou com algum outro obstáculo que impede a realização desse amor (uma porta – ou a noite – que separa os amantes, o marido etc). Cf. *Am.* I 6, 52; 8, 26; 14, 51 e 54.

<sup>316</sup> O verbo *moneo* é muito usado na poesia amorosa no discurso dos *praecepta amoris*.

#### IV. Código de sinais entre os enamorados

Ovídio está num banquete, no qual também se encontra a sua amante, acompanhada por um outro homem, talvez seu marido. Esse poema pode ser interpretado como uma lição (*erotodíaxis*) de flerte secreto. Em *Am.* II 5, *Her.* XVII 75-90 e *Ars* I 565-612, ele retoma esse tema. Em linhas gerais, temos a seguinte estruturação:

- i) 1-10: anseios do poeta; ii) 11-58: instruções (Ovídio como *praeceptor amoris*);
- iii) 59-70: declaração de *exclusus amator*.

Embora Ovídio ainda não apresente o nome de sua *puella*, ele nos dá alguns traços importantes de seu caráter: ela é leviana como toda menina elegíaca deve ser<sup>317</sup>, pois está acompanhada de um outro amante. Barsby é um dos autores que interpretam esse *uir* do início do primeiro verso como o marido da *puella*, uma interpretação embasada pelo verso 64 do mesmo poema<sup>318</sup>. Tal *persona*, marido ou amante, pode ser uma novidade para esse contexto ovidiano, porém não é nenhum estranho ao universo elegíaco. Ela já aparece em Catulo, Propércio e Tibulo<sup>319</sup> como fonte de preocupação e angústia ao amante, atormentado com a existência de tal rival. Não dispomos de maiores informações sobre o amante e a *puella*, uma vez que o foco inicial é a situação em que as personagens se encontram e os sentimentos que eles apresentam (o poeta se encontra numa crise de ciúmes, por exemplo). Acreditamos mesmo que, ao iniciar seus versos de forma mais “psicológica”, Ovídio não deixa espaço para especularmos sobre as circunstâncias do convite ou da natureza da festa<sup>320</sup>, mas aumenta nossa expectativa ao nos conceder características tão profundas de suas personagens.

---

<sup>317</sup> Para Du Quesnay (1973: 37 e ss.), essa *puella* é uma cortesã liberta sobre a qual o rival de Ovídio detém *droits de seigneur*.

<sup>318</sup> Ovídio usa o termo *maritus* apenas para se referir ao *uir* de Délia (*Trist.* II 457) e ao de Corina (*Am.* II 19; III 4, 27 e 8, 63). Cf. McKeown (*op. cit.*, p. 77).

<sup>319</sup> Respectivamente, 68,146, 83; II 23, 20 e I 2, 21.

<sup>320</sup> Embora Ovídio se concentre apenas nas três *personae* principais, é evidente que o ambiente onde transcorre a trama envolve outros elementos de importância secundária. Tal é a concentração de Ovídio que esses elementos aparecem sempre em segundo plano: cita os convidados apenas no verso 55 e em momento algum diz nomes de convivas ou do anfitrião. Mas, analisando os versos 13-14, podemos perceber que essas personagens, ainda que de forma latente, estão a todo o momento na mente do poeta, que de antemão já imagina a cena do banquete e planeja situações completas nas quais possam se inserir, com sucesso, os enamorados.

De sua posição de espectador (de uma cena amorosa na qual não figura como protagonista), resta-lhe apenas desejar e ponderar sobre a situação – talvez por isso os *exempla* que elabora sejam tão ricos (*ambiguos uiros*, no v. 8, em vez do usual *centaurus*). Na tentativa de reverter o quadro a seu favor, ele providencia sinais para instruir sua amante em seu comportamento ao longo da noite: já de início ordena que a amante não dê suas palavras aos ventos: é uma imagem convencional da poesia elegíaca<sup>321</sup> que ganha força no decorrer dos versos, pois, pelos gestos realizados nos ares, o poeta pode se enunciar pelo “não-dizer” a sua garota, que também realiza alguns gestos – “palavras mudas” – dotados de significados.

Os sinais que o poeta propõe a seguir e que serão utilizados por ele mesmo (*specta me*, 17) – meneios de cabeça, expressões faciais, mensagens marcadas na mesa com vinho<sup>322</sup> - são técnicas comuns ao amante do gênero elegíaco romano<sup>323</sup>. Contudo, é notável e original a ambigüidade de *uerba notata mero* – “palavras marcadas pelo vinho”: palavras que foram inscritas, sobre a mesa, com o vinho ou por ele influenciadas, visto que as relações sensuais, nos banquetes, afloravam após o consumo de certa quantidade de vinho<sup>324</sup> – interpretação favorecida pelo *lasciua Veneris* do verso seguinte, que também nos mostra a imagem da menina alcoolizada com as bochechas rubras (*purpureas*, 22 – lembremos que seu pudor é simulado!). Toda essa aura de sedução permite ao poeta atribuir à garota uma lista de sinais mais engenhosos que evocam, em cada um de seus termos (*tenero*, 22; *mollis*, 24; *mea lux*, 25), o universo amoroso elegíaco<sup>325</sup>. Fazem parte desse mesmo universo os vocábulos empregados na descrição da *puella* (*mite*, 36; *habiles*, 37), em detrimento da caracterização de seu atual parceiro (*premat*, 35; *rigido*, 36). Para reforçar seu discurso, o poeta utiliza uma dicção mais solene e arcaica: o imperativo futuro *sinito* (35)<sup>326</sup>, a perífrase *ne dedisse uelis*<sup>327</sup> (38) e os termos técnicos do discurso jurídico

---

<sup>321</sup> Cf. *Am.* I 6, 42; 7, 15-6

<sup>322</sup> Para esse tipo de mensagem, cf. *Ov. Her.* 17, 88 (*amo*) e *Ars* I, 572.

<sup>323</sup> *Prop.* III 8, 25-6 e *Tib.* I 2, 21-2 e 6, 19-20.

<sup>324</sup> Cf., por exemplo, *Tib.* I, 10, 32 (palavras inscritas sobre a mesa com o vinho) e I, 9, 26 (palavras influenciadas pela ingestão de certa quantidade de vinho).

<sup>325</sup> Cf. para *tenero*: *Prop.* I 8, 7; 20, 39 e *Tib.* I 1, 46; 10, 64. Para *mollis*: *Prop.* II 1, 2; 22, 5 e *Tib.* I 8, 9. Para *mea lux*: *Prop.* II 14, 29; 28,59 e *Tib.* III 9, 15 e 18, 1.

<sup>326</sup> Cf. também *iubeto*, 29.

<sup>327</sup> *Ne uelis* + infinitivo perfeito.

*manifestus*<sup>328</sup> (39) e *manum iniciam*<sup>329</sup> (40). Contudo, no decorrer dos versos podemos perceber que as ordens do poeta não são seguidas pela menina. Se assim fosse, não haveria o porquê da ameaça e, se ela realmente resistisse aos beijos de seu parceiro, o receio do poeta em relação a intimidades secretas nos versos subseqüentes seria infundado. De fato, *haec tamen aspiciam* (41) pode ser lido como uma confissão angustiada: os “favores visíveis”, até então advertidos, certamente darão espaço para os pressupostos “não visíveis”, ainda mais temidos por sua experiência elegíaca.<sup>330</sup>

Talvez tais lembranças o desanimem, mas ele ainda é capaz de atacar seu rival na tentativa de “livrar” sua menina: pede que a amante o embebede. O *tópos* do marido bêbado é muito comum na poesia amorosa, na qual os amantes se aproveitam da passageira perturbação e inconsciência do marido<sup>331</sup> (no entanto, a garota não deve usar dos beijos para convencer seu parceiro a beber). Mas sua empresa será frustrada e o desagradável rival, por um direito seu de “marido” (*iure coacta*, 64), possuirá a menina por toda uma noite, restando a Ovídio apenas chorar à porta fechada, como *exclusus amator*. Finalmente, ele recomenda que ela o receba de maneira submissa, e suplica à deusa do amor que nesta relação ambos não se deleitem (68).<sup>332</sup>

Embora dessa vez Ovídio não tenha conseguido passar a noite ao lado de sua *puella*<sup>333</sup>, não poderá desistir desse amor, pois necessita dele para que sua obra tenha continuidade; mesmo sabendo das outras relações que sua menina tem, pede para que ela as negue firmemente. O tema do banquete a tal ponto lhe foi caro que o poeta o empregou em outras composições. Por exemplo: no segundo livro d’*Os Amores*, quinto poema, Ovídio

---

<sup>328</sup> Para *manifestus* = pego em flagrante. Cf. Aul. Gel. XI 18, 11 e Gaius *Inst.* III 183-4.

<sup>329</sup> Para *manus iniectio*, cf. Aul. Gel. XX 1, 45 e Gaius *Inst.* IV 21. Ver também *Am.* II 5, 30 e *Her.* 12, 158.

<sup>330</sup> A vagueza no discurso do poeta nos versos seguintes (44 e ss.) sugere intimidades picantes, e *dulce peregit opus* (48) alude, de forma concisa, ao ato sexual (ou a masturbação mútua, cf. *Ars* II 480). Ao relembrar de suas experiências pessoais (47), ele fala da menina em terceira pessoa. Para McKeown (*op. cit.*, p. 95), é um discurso “à parte” que não trata de uma mesma menina, pois *saepe* nos indica certa “frequência anterior” ao poema. É uma questão problemática, pois conhecemos apenas sua tentativa épica inicial nos primeiros poemas do livro.

<sup>331</sup> Cf. Tib. I 6, 27-8 e Hor. *Od.* III 6, 25-6.

<sup>332</sup> O penúltimo verso do poema (*Sed quaecumque tamen noctem fortuna sequetur*) possui um colorido épico. Cf. En. *Ann.* 260 e Virg. *En.* IV 109 (*si modo quod memoras factum fortuna sequatur* – “seja o que lembrás, se a fortuna o aprova” [trad. de Odorico Mendes]).

<sup>333</sup> A palavra *cras* (70) desempenha importante papel nesse contexto: na noite do banquete o poeta pode ter fracassado, mas perseverando em sua condição de amante elegíaco, amanhã ele poderá ter outra oportunidade.

flagra sua garota empregando os sinais que aqui lhe ensinou para flertar com um outro rapaz. É o triângulo amoroso tão próprio do gênero que se mantém, porém, por um ângulo novo: o divertido jogo alusivo ovidiano acontece frente aos olhos mais atentos.

\*\*\*

V

*Aestus erat, mediamque dies exegerat horam;*

*Adposui medio membra leuanda toro.*

*Pars adaperata fuit, pars altera clausa fenestrae,*

*Quale fere siluae lumen habere solent,*

*Qualia sublucent fugiente crepuscula Phoebos,*

5

*Aut ubi nox abiit nec tamen orta dies;*

*Illa uerecundis lux est praebenda puellis,*

*Qua timidus latebras speret habere pudor.*

*Ecce, Corinna uenit, tunica uelata recincta,*

*Candida diuidua colla tegente coma;*

10

*Qualiter in thalamos formosa Semiramis isse*

*Dicitur, et multis Lais amata uiris.*

*Deripui tunicam; nec multum rara nocebat,*

*Pugnabat tunica sed tamen illa tegi;*

## V

Fazia calor e o dia tinha cumprido a metade de suas horas;

Os membros a descansar no meio do leito repousei.

Parte da janela estava aberta, parte fechada,

Tais lumes costumam ter as selvas,

Tais os crepúsculos que pouco alumiam quando Febo foge,

5

Ou quando a noite parte sem, contudo, ter nascido o dia;

É a essa luz que a menina casta deve expor-se,

Onde o tímido pudor anseie encontrar abrigo.<sup>334</sup>

Eis, Corina<sup>335</sup> chega, coberta por uma túnica lassa,

Com os cabelos repartidos cobrindo o cândido colo;

10

Da forma como, dizem, a formosa Semíramis<sup>336</sup> adentrou a alcova

E Laís, amada por muitos homens.

Arranquei-lhe a túnica; transparente, não estorvava tanto,

Entretanto, ela lutava para cobrir-se;

---

<sup>334</sup> A construção desse quadro inicial ironiza com os valores romanos da época. Veyne, P. *História da vida privada*, vol. I, p. 197, diz: “Como se reconhecia um autêntico libertino? Pela violação de três proibições: fazer amor antes do cair da noite [...]; fazer amor sem criar penumbra [...]; e fazer amor com uma parceira que ele havia despojado de todas as vestes [...]. Portanto, o conselho dado no verso 7 (*Illa uerecundis lux est praebenda puellis*) contradiz com o horário em que o casal se encontra (*aestus erat mediamque dies exegerat horam*, 1) e com a total nudez da menina diante do poeta (*Vt stetit ante oculos posito uelamine nostros, In toto nusquam corpore menda fuit* 17-8).

<sup>335</sup> É a primeira menção ao nome de Corina. (Note-se que Propércio coloca o nome de Cíntia como a primeira palavra de sua obra; Tibulo faz surgir o nome de Délia na primeira poesia de seu livro. Já em Catulo podemos encontrar o nome de Lésbia no primeiro verso do quinto poema de seus *carmina*).

<sup>336</sup> Semíramis e Laís são ilustrações de mulheres famosas na Antigüidade pela beleza que possuíam: a primeira foi rainha da Babilônia; a segunda, de Corinto, foi amante de grandes personalidades, tais como Aristipo, Diógenes e Demóstenes (cf. Barsby, 1998: 69).

*Cumque ita pugnaret tamquam quae uincere nollet,* 15  
*Victa est non aegre prodicione sua.*

*Vt stetit ante oculos posito uelamine nostros,*  
*In toto nusquam corpore menda fuit.*

*Quos umeros, quales uidi tetigique lacertos!*  
*Forma papillarum quam fuit apta premi!* 20

*Quam castigato planus sub pectore uenter!*  
*Quantum et quale latus! quam iuuenale femur!*

*Singula quid referam? nil non laudabile uidi*  
*Et nudam pressi corpus ad usque meum.*

*Cetera quis nescit? lassi requieuimus ambo.* 25  
*Proueniant medii sic mihi saepe dies!*

Ela, que lutava como se não quisesse vencer, 15  
Sem dificuldade foi vencida por sua própria cumplicidade.<sup>337</sup>  
Quando se pôs de pé, deposta a veste, ante os nossos olhos,  
Por todo o corpo, em toda parte, defeito algum havia.  
Que ombros, que braços vi e toquei!  
A forma dos mamilos quão apta era ao toque! 20  
Que ventre<sup>338</sup> perfeito sob o rijo peito!  
Que ancas fartas! Que coxa juvenil!  
Para que entrar em detalhes? Nada vi não digno de elogio,  
E, nua, abracei-a junto ao meu corpo.  
Quem desconhece o restante<sup>339</sup>? Rendidos, ambos repousamos. 25  
Que me ocorram muitos meios-dias como esse!

---

<sup>337</sup> *Proditio* pertence ao vocabulário de guerra, com o sentido de traição, entrega; neste contexto, a traição da personagem foi a si mesma.

<sup>338</sup> *Plenus uenter* também pode fazer alusão ao fato de Corina possuir um “ventre liso”, ou seja, sem as estrias que comumente marcam essa região numa mulher que já possui filhos. Cf. *Am.* II 14, 7-8; *Ars* III 785-6. Pelo mesmo motivo, os seios eram firmes e não flácidos. Cf. McKeown (*op. cit.*, p. 104).

<sup>339</sup> A reticência é freqüente na poesia erótica. Némethy (1907: 114) *apud* Socas (*op. cit.*, p. 12) cita como exemplos *Fil. A.P.V* 4 e 6 e *Luc. Dial. Deor.* XI 2.

## V. O amor na hora da sesta

Ovídio e sua amada, nomeada aqui pela primeira vez – Corina – têm um encontro amoroso em pleno dia, num momento de grande calor. O tema já foi apontado por Catulo e desenvolvido por Propércio<sup>340</sup>, embora nesse último o momento da relação se situe no início do anoitecer e coloque o leitor *in medias res*, ou seja, descreve a relação através de algumas reminiscências e interjeições. O poema diverge da visão tradicional elegíaca, para a qual o amante sempre se encontra encerrado nos sofrimentos do amor. De maneira geral, podemos dizer que esse poema forma um tríptico com uma conclusão final (a, b, c + d), sendo:

i) 1-8: situação (tempo e lugar); ii) 9-16: aparição de Corina; iii) 17-24: beleza de Corina nua e iv) 25-6: clímax conclusivo (a forma deste poema é muito interessante, pois em toda a coleção é um dos poucos simetricamente estruturados: são três seções com oito versos cada, com 2 versos de *coda*, sendo os dois finais de breve conclusão).

Ovídio situa o leitor na cena em que se passará o poema e o envolve na aura que nele predomina<sup>341</sup>. Talvez a calidez do momento tenha feito o eu-poético deixar parte de uma janela aberta num momento de intimidade e a penumbra que ela proporciona, além de criar um ambiente sensual, nos permite vislumbrar parte do quarto: o leito (*toro*, 2) sobre o qual o poeta dormita e para onde virá Corina. A construção desse verso é interessante, pois é mimética: através da ordem das palavras no verso, ele consegue “simbolizar” mais concretamente o significado mesmo – sua pessoa repousando no meio da cama: o verbo aparece em posição inicial (enfática), seguido pelo sintagma “fragmentado” – adj. b + subst. A + adj. a (objeto) + subst. B.

O movimento dessa abertura é quase “cinematográfico”: o foco sonda o ambiente, mostrando seu jogo de luzes e, em meio a elas, há Ovídio reclinado em seu leito, numa perspectiva que ainda não é a principal. Aos poucos o poeta se empenhará em descrever minúcias, levando o foco para diversas partes do corpo da amada. Todo o clímax criado aumenta o interesse do leitor, que saberá o tema central dos versos aos poucos. A seguir

<sup>340</sup> Respectivamente 32 e II 15.

<sup>341</sup> *Aestus, mediamque dies exegerat horam e membra leuanda toro* também indicam o momento (por volta do meio dia), o local (a cama em que Ovídio repousa) e o clima (calor). Para Boyd (*op. cit.*, p. 154), trata-se da mesma cama que vivenciou sua tormenta amorosa inicial em I 2. A autora acredita que exista uma progressão linear subjacente em toda a obra.

Ovídio descreve a entrada de Corina em termos de uma epifania divina<sup>342</sup> e sua relutância em livrar-se de sua vestimenta.<sup>343</sup> Logo teremos a certeza de que se trata de uma típica menina elegíaca, uma *uerecunda puella*, seja pelas descrições diretas ou indiretas (alusões) que o *amans* faz.<sup>344</sup> As comparações retardam a ação, criando uma tensão dramática, que aumenta a expectativa do leitor. O primeiro ponto da descrição diz respeito a sua túnica solta, ou seja, sem estar atada por um cinto. Barsby<sup>345</sup> nos diz que, na Antigüidade, a túnica era uma vestimenta muito usual: era composta por duas partes, a dianteira e a traseira. Ambas eram costuradas na lateral, onde se encontravam essas duas partes do tecido, e seu cumprimento se estendia, mais ou menos, até a altura dos joelhos. Normalmente essa túnica era presa por um cinto, usado em volta da cintura; sem esse cinto, obviamente a túnica ficava mais solta. Essa atitude da personagem poderia ser sexualmente provocativa<sup>346</sup> se interpretássemos que o uso do cinto atrapalhasse ou dificultasse a retirada da túnica, nas preliminares ou no ato em si. O cabelo solto de Corina, no verso seguinte (10), também nos conduz a uma interpretação semelhante sobre a postura da garota: os cabelos das romanas eram longos, tais como eram os dela, e costumeiramente usados presos<sup>347</sup>. Ao apresentar-se com os cabelos soltos (assim como sua túnica), ela nos leva a deduzir que está esperando por um momento mais íntimo, ou, no mínimo, informal.

Ovídio passa da observação à ação: *deripui* (13) indica uma ação já completa e surge no poema antes de nos darmos conta de que ele talvez já houvesse premeditado tal reação; ainda que seu comportamento fosse o esperado nessa situação, ele não compartilha abertamente dessa idéia conosco. Todavia, a descrição de Corina ainda não fica de fora da

---

<sup>342</sup> Cf. Hinds (1988: 11) e Keith (1994: 29).

<sup>343</sup> Uma das descrições da *puella, candida diuida* alude a Cat. LXVIII, 10: *candida diua*. Cf. Hinds (*op. cit.*, p. 7-9).

<sup>344</sup> Para Greene (*op. cit.*, p. 73 e ss.), os poemas I 3, I 5 e I 7 formam uma tríade em que Ovídio idealiza a *puella* a partir de exempla *mitológicos*. O posicionamento das *personae* do *amans* e da *puella* privilegia o homem através de mecanismos de voyeurismo (*scopophilia*) e fetichismo. No entanto, notamos uma linearidade nesse mecanismo: em I 3 vemos um *amans* envolvido e empenhado na conquista, em I 5 temos o ápice, através do encontro dos amantes, e em I 7 o desvanecer da excitação, através da briga e da violência. Já para Barsby (*op. cit.*, p. 67), as mulheres dos *exempla* conferem credibilidade amorosa (Laís) e dignidade heróica (Semíramis) a Corina.

<sup>345</sup> Cf. *op. cit.*, p. 67.

<sup>346</sup> Júlio César tinha o hábito de usar sua túnica mais solta, embora usasse um cinto. Não era considerado indecente, apenas efeminado. Cf. Suet. *Iul.* 45.

<sup>347</sup> Cf. *idem, ibidem*. No entanto, se não se trata de uma matrona, os cabelos não precisariam necessariamente estar presos.

cena, embora deixe de ser o foco principal: *rara* (13) completa o quadro iniciado no nono verso, descrevendo as vestes da moça. A importância dessa peça é fundamental, pois, para o poeta, ela é a única barreira que impede a consumação desse desejo (talvez nele gerado pela contemplação da garota com suas insinuações...). Corina, entretanto, aparentemente reluta em entregar-se, ou melhor, reluta em desvencilhar-se de sua roupa. Suas intenções iniciais, percebidas pelo poeta através de sua conduta, não demonstram total desinteresse pela situação, por isso investe numa reação mais abrupta. Nessa *pugna amoris*, a menina não fez como um soldado de guerra: ela lutou sem querer vencer e por isso foi vencida – o trecho permite uma interpretação pertinente ao *topos* da *militia amoris*, pois termos como *proditio*, *pugnare* e *uincere* são próprios do discurso bélico. Já essa relutância da *puella* em se despir serviria de justificativa ao poeta, caso sua *persona* de amante lascivo necessitasse de uma, para explicar, dentro desse poema, sua atrevida superação do sentimental (o desejo) ao físico (o ato).

Superada essa barreira, podemos compartilhar de todo o prazer estético que Ovídio experimenta, ao descrever o belo corpo desnudo de Corina. É ousada, por sua aproximação à vista do leitor, devido à riqueza minuciosa de detalhes. Para Barsby,<sup>348</sup> essa descrição não é tão rica assim, pois Ovídio é contido no uso de certos adjetivos – sua descrição se revela na fórmula *quid singula referam*. Para ele, essa fórmula também indica que o poeta volta à posição de admirador... Mas não só, uma vez que a beleza o convida a experimentar carícias (*forma apta premi*, 20). Acreditamos que o poeta brinca com os leitores: toda a expectativa alimentada ao longo dos versos é subitamente cortada em seu clímax, pois há uma leve mudança na postura do eu-poético enquanto narrador da situação: na verdade, ele não narra sua ação em si, mas o “espetáculo” em que as ações ocorrem – ele age e admira os elementos dessa ação. Assim, não há uma mudança abrupta no foco, como houve nos versos anteriores (13 e ss.)<sup>349</sup>.

O final ao leitor é evidente. Com a supressão da descrição esperada, Ovídio deve ser discreto e por isso diz: *quid nescit cetera? Lassi e requieuimus* e *ambo* confirmam aquilo que o leitor tem em mente, aquilo que seria esperado como o “resultado” dessa relação que,

---

<sup>348</sup> *Op. cit.*, p. 69.

<sup>349</sup> É interessante notar que o verbo *uidi* está justaposto a *tetigi* e logo seguido por *pressi*, ou seja, podemos interpretar que as ações referentes a esses verbos também são justapostas ou simultâneas.

consumada, nos remete ao início do poema: *requieuimus* evoca a situação em que o poeta se encontrava. A técnica usada é exatamente aquela de um filme que permite mostrar, numa perfeita cena de amor, apenas um pouco da nudez e do próprio ato. No clímax, a cena é cortada e logo após podemos ver os amantes, satisfeitos e ofegantes, repousando após o fim do mesmo. É interessante notar que um poema que tenha tratado a questão do amor enquanto libido e realização termine num desejo que demonstra anseio pelo físico (o ato em si) e pelo sentimental (a expectativa e excitação pela espera do mesmo): *proueniant medii sic mihi saepe dies!*

\*\*\*

## VI

*Ianitor, indignum, dura religate catena,*

*Difficilem moto cardine pande forem.*

*Quod precor, exiguum est; aditu fac ianua paruo*

*Obliquum capiat semiadaperta latus.*

*Longus amor tales corpus tenuauit in usus*

5

*Aptaque subducto pondere membra dedit;*

*Ille per excubias custodum leniter ire*

*Monstrat, inoffensos derigit ille pedes.*

*At quondam noctem simulacraque uana timebam;*

*Mirabar, tenebris quisquis iturus erat.*

10

*Risit, ut audirem, tenera cum matre Cupido*

*Et leuiter “fies tu quoque fortis”, ait.*

*Nec mora, uenit amor; non umbras nocte uolantis,*

*Non timeo strictas in mea fata manus;*

*Te nimium lentum timeo, tibi blandior uni;*

15

*Tu, me quo possis perdere, fulmen habes.*

*Aspice (uti uideas, inmitia claustra relaxa)*

*Vda sit ut lacrimis ianua facta meis.*

## VI

Guardião, atado a duros grilhões (que infâmia!),

Movido o gonzo, abre parte da infranqueável porta<sup>350</sup>.

O que peço é pouco; faz com que a porta semiaberta,

De limitado acesso, receba um corpo oblíquo.

Um longo amor afilou meu corpo<sup>351</sup> para usos tais 5

E, ao debilitar o corpo, proporcionou membros capazes;

Ele, em meio às sentinelas de guardas silenciosos

Ensina ir, ele dirige os meus pés livres.

Mas outrora eu temia a noite e vãos espectros;

Admirava qualquer um que fosse andar pelas sombras. 10

Cupido riu, para que eu ouvisse, com sua terna mãe,

E brandamente disse “tu também te tornarás valente”.

Sem demora veio o Amor; nem sombras volantes na noite,

Nem mãos voltadas contra meus fados temo;

Temo-te, demasiado insensível, lisonjeio só a ti; 15

Tu tens o raio<sup>352</sup> com o qual podes fulminar-me.

Vê (para que vejas, fende cruéis claustros!)

Como a porta ficou molhada com minhas lágrimas.

---

<sup>350</sup> *Foris* refere-se a um tipo de porta que possui duas folhas. Neste caso, podemos supor que Ovídio suplica a seu interlocutor, o porteiro, para que ele abra pelo menos uma das folhas da porta. Cf. Verger (1991:13).

<sup>351</sup> *Signa amoris*. Cf. glossário.

<sup>352</sup> Cupido possui seu próprio raio; uma comparação irônica com o mais poderoso dos deuses.

*Certe ego, cum posita stares ad uerba ueste,*  
*Ad dominam pro te uerba tremante tuli;* 20  
*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.*  
*Excute; sic umquam longa releuere catena,* 25  
*Nec tibi perpetuo serua bibatur aqua.*  
*Ferreus orantem nequiquam, ianitor, audis,*  
*Roboribus duris ianua fulta riget.*  
*Vrbibus obsessis clausae munimina portae*  
*Prosunt; in media pace quid arma times?* 30  
*Quid facies hosti, qui sic excludis amantem?*  
*Tempora noctis eunt; excute poste seram.*  
*Non ego militibus uenio comitatus et armis;*  
*Solus eram, si non saeuus adesset Amor;*  
*Hunc ego, si cupiam, nusquam dimittere possum;* 35  
*Ante uel a membris diuidar ipse meis.*  
*Ergo Amor et modicum circa mea tempora uimen*  
*Mecum est et madidis lapsa corona comis.*

Decerto eu, quando tremendo estavas e com as vestes depostas

Para os golpes, levei a tua senhora palavras em teu favor; 20

Por isso, o favor que outrora também te valeu,

Agora em nada me valerá? Que crime!

Retribui o favor; podes ser grato, o que desejas.

As horas da noite se vão; arranca o ferrolho à porta<sup>353</sup>.

Arranca; assim, um dia as longas cadeias te sejam tiradas, 25

E a água da escravidão não te seja bebida perpétua.

Guardião insensível, ouve alguém que suplica em vão,

Fortificada em duros carvalhos a porta se mantém.

As defesas de uma porta fechada servem a cidades

Sitiadas; por que temes as armas em meio à paz? 30

O que farias a um inimigo, se assim repeles a um amante?

As horas da noite se vão, arranca o ferrolho à porta.

Eu não venho acompanhado de uma milícia armada;

Estaria só, se o sevo Amor não me acompanhasse;

Eu, ainda que o desejasse, não posso mandá-lo a parte alguma; 35

Antes disso eu mesmo estaria apartado de meus membros,

Assim o Amor e um delgado vime ao redor de minhas têmporas

E uma coroa caída de meus cabelos úmidos comigo estão<sup>354</sup>.

---

<sup>353</sup> Estribilho repetido nos versos 32, 40, 48 e 56. Pode ser próprio ao caráter popular das “serenatas”. Cf. Cairns, 1972: 225-6.

<sup>354</sup> Indica, provavelmente, o retorno do amante de um banquete: está bêbado e coroadado com flores, ou seja, é “inofensivo”. Cf. *Ov. Fast.* V, 339-340 e *Prop.* I, 3, vv. 14 e 21.

*Arma quis haec timeat? quis non eat obuius illis?*

*Tempora noctis eunt; excute poste seram.* 40

*Lentus es, an somnus, qui te male perdat, amantis,*

*Verba dat in uentos aure repulsa tua?*

*At, memini primo cum te celare uolebam,*

*Peruigil in mediae sidera noctis eras.*

*Forsitan et tecum tua nunc requiescit amica;* 45

*Heu melior quanto sors tua sorte mea!*

*Dummodo sic, in me durae transite catenae.*

*Tempora noctis eunt; excute poste seram.*

*Fallimur, an uerso sonuerunt cardine postes,*

*Raucaque concussae signa dedere fores?* 50

*Fallimur; impulsam est animosa ianua uento.*

*Ei mihi! quam longe spem tulit aura meam!*

*Si satis es raptae, Borea, memor Orithyiae,*

*Huc ades et surdas flamine tunde foris.*

*Vrbe silent tota, uitreoque madentia rore* 55

*Tempora noctis eunt; excute poste seram,*

*Aut ego iam ferroque ignique paratior ipse,*

*Quem face sustineo, tecta superba petam.*

Quem temeria estas armas? Quem não iria contra elas?

40

As horas da noite se vão; arranca o ferrolho à porta.

És insensível ou o sono que traz transtornos a ti e aos amantes entrega<sup>355</sup>

Aos ventos as palavras, rejeitadas por teus ouvidos?

Mas lembro quando, antes, quis esconder-me de ti,

Vigilante, guardavas as estrelas no meio da noite.

Talvez agora contigo também descansa a tua amante; 45

Ai! O quanto a tua sorte é melhor que a minha!

Contanto que assim seja, transpassai-me, ó duros grilhões.

As horas da noite se vão, arranca o ferrolho à porta.

Enganamos-nos ou ao se moverem os gonzos ressoaram os umbrais,

E deram roucos sinais as portas abaladas? 50

Nós nos enganamos; a porta é abalada pelo intrépido vento.

Ai de mim! O quão longe a brisa levou a minha esperança!

Se bem te recordas do rapto de Orítia, Bóreas<sup>356</sup>,

Vem para cá e bate as surdas portas com teu sopro.

Toda a cidade silencia; umedecidas pelo vítreo sereno 55

As horas da noite se vão; arranca o ferrolho à porta,

Ou eu mesmo, já mais preparado, com o ferro e o fogo

Que na tocha sustenho, atacarei o soberbo teto<sup>357</sup>.

---

<sup>355</sup> Bornecque apresenta *praebet amanti* onde Kenney apresenta *perdat amanti*.

<sup>356</sup> Bóreas é o vento do norte. Pertence à raça dos Titãs, e é famoso pelo seu ímpeto: raptou Orítia, filha do rei Erecteu de Atenas, e carregou-a para Trácia, a cidade natal do deus (cf. Grimal, *op. cit.*, p. 62).

<sup>357</sup> Para maiores informações sobre *exclusus amator* e *paraklausíthyron*, cf. glossário ao final deste estudo.

*Nox et Amor uinumque nihil moderabile suadent;*

*Illa pudore uacat, Liber Amorque metu.*

60

*Omnia consumpsi, nec te precibusque minisque*

*Mouimus, o foribus durior ipse tuis.*

*Non te formonsae decuit seruare puellae*

*Limina; sollicito carcere dignus eras.*

*Iamque pruinosis molitur Lucifer axes,*

65

*Inque suum miseris excitat ales opus.*

*At tu, non laetis detracta corona capillis,*

*Dura super tota limina nocte iace;*

*Tu dominae, cum te proiectam mane uidebit,*

*Temporis absumpti tam male testis eris.*

70

*Qualiscumque uale sentique abeuntis honorem,*

*Lente nec admissis turpis amante, uale.*

*Vos quoque, crudeles rigido cum limine postes*

*Duraque conseruae ligna, ualete, fores.*

A Noite e o Amor e o vinho<sup>358</sup> a nada de sensato me exortam;  
     Ela está livre de pudores, Líbero<sup>359</sup> e Amor, de medos. 60

Esgotaram-se todos os recursos, nem por súplicas e ameaças  
     Te comovemos, tu, mais duro que tuas portas.

Não te convinha guardar os umbrais da formosa  
     Menina, eras digno de inquietante cárcere.

E já o glacial Lúcifer<sup>360</sup> desloca o carro, 65  
     E a ave desperta os infelizes para suas tarefas.

Mas tu, coroa arrancada de cabelos insatisfeitos,  
     Jaze por toda a noite sobre duros umbrais;

Tu, quando tua senhora te vir deposta pela manhã,  
     Serás testemunha do tempo tão penosamente consumido. 70

Como quer que tu sejas, adeus, e vê a saudação do que parte,  
     Tu, insensível e infame pelo amante não acolhido, adeus.

E vós também, cruéis portais de rígidos umbrais  
     E portas de duro lenho, amigas de cárcere, adeus.

---

<sup>358</sup> Os três elementos, combinados, constituem um *topos* da poesia amorosa da Antigüidade (cf. e.g. Prop. I 3, 13-4).

<sup>359</sup> Baco.

<sup>360</sup> *Lucifer* é a “estrela da manhã”.

## VI. *Paraklausíthyron*

O amante excluído (*exclusus amator*) se lamenta diante da porta de sua amada. A porta fechada, por ser um obstáculo à realização desse amor, simboliza a própria irrealização do amor elegíaco. Cairns<sup>361</sup> categoriza esse poema como uma espécie de *kómos*: o canto de um amante que, ao sair do banquete, geralmente se encontra bêbado e ornado com grinaldas e vai cantar à porta de sua amada, ou simplesmente reclamar, junto a ela, o fato de não poder entrar e compartilhar da noite com sua *puella*. É singular que a *persona* de Ovídio, nesse poema, não se dirija diretamente à porta ou a sua menina, mas ao porteiro (*ianitor*): sua retórica é notável, pois ele tenta a todo o momento, com seus artifícios verbais, comover seu interlocutor e conquistar o que almeja – passar a noite com sua garota. Ao dirigir-se ao porteiro, Ovídio conseguiu abrir essa nova oportunidade discursiva.<sup>362</sup> Eis uma divisão geral dos versos:

i) 1-16: introdução (*captatio benevolentiae*); ii) 17-64: argumentos persuasivos; iii) 65-74: despedida (conclusão).

Ovídio começa seu discurso dirigindo-se ao porteiro que está em seu posto<sup>363</sup>, guardando uma porta trancada. Dado que o humor d'*Os Amores* depende da *persona* que Ovídio adota, escarnecendo de certos traços que lhe são característicos, o *exclusus amator* oferece uma qualidade tal que pode ser muito trabalhada conforme seus intentos<sup>364</sup>.

Embora seja um lugar muito comum na poesia, Ovídio inova o tema, adicionando ou modificando alguns elementos secundários: o motivo principal é mantido (a porta cerrada que separa os amantes), mas a cena da *persona* do poeta tentando cativar o guardião da amada, junto à sua porta, é novidade entre os elegíacos<sup>365</sup>. É por isso que Ovídio inicia seu discurso de forma simpática, numa prática retórica muito bem desenvolvida – a *captatio benevolentiae*, pois é necessário ser humilde para conquistar seu interlocutor (*indignum, dura catena*). O eu-poético, artilheiro, prossegue seu discurso tentando cada vez mais granjear a simpatia de seu interlocutor: ele pede apenas uma brecha (*semiadaperta*, 4 e *aditu paruo*, 3), o que não iria requerer muito esforço ou empenho do guardião. Sua

<sup>361</sup> (1972: 225-6).

<sup>362</sup> Cf. Canter (1920: 355-368).

<sup>363</sup> Este é um velho costume greco-romano. Cf. Suet. *Ret.* 3.

<sup>364</sup> Cf. McKeown *op. cit.*, p. 122 e ss.

<sup>365</sup> Cf. Barsby (*op. cit.*, p. 73), McKeown (*op. cit.*, p. 122) e Verger (*op. cit.* p. 12).

justificativa é a de que seu corpo, minguado pelos efeitos do amor<sup>366</sup>, necessita de pouco espaço. Tentando demonstrar simpatia, ele discorre sobre os benefícios desse amor (graças ao corpo delgado que consegue se esgueirar por entre as sombras e se encontrar com sua amante). Na verdade, todos os méritos, dignos de louvores, se devem ao Amor, pois os amantes devem fazer tudo o que manda a vontade do deus. Com isso, Ovídio é capaz de indicar ao porteiro que, ao impedir sua entrada, ele será um empecilho à vontade divina.<sup>367</sup> Ainda tentando comover, ele discorre sobre os dons que Cupido pode oferecer aos que a ele se rendem: ele temia a noite, mas foi encorajado, pelo nume, a enfrentar fantasmas e bandidos<sup>368</sup>... Para Barsby<sup>369</sup>, a originalidade da cena está refletida no vocabulário que Ovídio utiliza: *strictas manus* (14) é uma variação do usual *strictos gladios* e o inesperado *fulmen* (16), pelo contexto, sugere uma falsa derivação de *fulcire*, que joga com os sentidos de “raio” e “ferrolho” (cf. inglês *thunderbolt* e *doorbolt*)<sup>370</sup>.

O trecho que pode ser considerado inicial (1-16) apresenta uma estrutura circular ou anelar fechada: inicia e termina focalizando o porteiro, personagem a quem Ovídio endereça, a seguir (17-64), uma série de argumentos persuasivos: as lágrimas do amante molharão a soleira da porta caso ele permaneça ali a noite toda<sup>371</sup>, a solidão traz lembranças de momentos íntimos, comuns a quaisquer casais enamorados (e, por isso mesmo, capaz de enternecer quaisquer amantes), os auxílios de outrora que prestou ao escravo, agora devem ser retribuídos (*licet*, 23). A estrutura circular ganha ênfase com o refrão (*tempora noctis*

---

<sup>366</sup> Para amantes enfraquecidos pelo amor, cf. Prop. I 5, 21-2; II 22, 21. Para portas semi-abertas, cf. Prop. I 16, 27 (nesse exemplo, contudo, a brecha é apenas para que se ouça a voz da amante).

<sup>367</sup> A vontade de Cupido guia os enamorados. Cf. *Ant. Pal.* V 213; Prop. III 16, 11-20; Tib. I 2, 25-8.

<sup>368</sup> Para os perigos da noite cf. *Ant. Pal.* V 213; Prop. III 16, 5-6 e Juv. 3, 268-314. Note-se que o riso de Cupido (11) mais uma vez está presente e é um dos fatores que transformam o comportamento do poeta, assim como em I 1. O ânimo insuflado pelo deus é notável; no entanto, é interessante notar que a persona do poeta ainda parece temer um simples porteiro.

<sup>369</sup> *Op. cit.*, p. 75.

<sup>370</sup> *Fulmen* de fato deriva de *fulgere* (cf. Barsby, *idem, ibidem*). Para *fultus* como porta fechada, cf. Virg. *En.* VIII 227; *Am.* I 6, 28; *Ars* II 244. Para um jogo similar com o termo *fulmen*, cf. *Am.* II 1, 20.

<sup>371</sup> Esse também é um traço comum do *paraklausíthyron*. Cf., por exemplo, *Ant. Pal.* V 103, 145, 191; Lucr. IV 1177.

*eunt/ excute poste seram*), que irá aparecer mais cinco vezes, num intervalo regular de oito versos, e evidencia o anseio do poeta<sup>372</sup>.

O *excute* no início do segundo verso do dístico (25) é interessante, indicando uma breve suspensão do ardiloso discurso do poeta, pois ele parece não acreditar que sua retórica tenha falhado. Como o seu intento não se realizou, ele repete novamente seu pedido. Tendo falhado, sua reação é imediata e ele parte logo para outra *captatio*. Valendo-se de uma fórmula já utilizada há pouco (algo como “o bem com o bem se paga”, 23), Ovídio argumenta que, se o porteiro ajudar um escravo do amor, talvez um dia ele mesmo se torne liberto de seus grilhões. Poderíamos fazer uma outra leitura do verso 23: “se fosses grato, seria lícito ser o que queres” (isto é, livre)<sup>373</sup>. Contudo, ele percebe que seus esforços foram em vão, pois a porta permanece trancada (*nequiquam*, 27) e essa imobilidade da porta é enfatizada pelo emprego dos vocábulos *roboribus duris, fulta, riget*. Rechaçado, ele muda sua estratégia de “conquista” e afirma ser um grande absurdo tratar um enamorado, em época de paz, como um inimigo que, em meio à guerra, sitia uma cidade (29-31). O tema da *militia amoris* é comum em Ovídio e nos demais elegíacos, como veremos no poema 9; porém, sua combinação com o tema do *paraklausíthyron* também é novidade.<sup>374</sup>

O refrão é repetido no verso 32 e novamente há aquela pausa dramática, na qual o poeta espera para ver os efeitos de seu “encantamento discursivo”. Novamente frustrado, Ovídio retoma seu discurso com ares de militar: ele tem ninguém menos que o Amor em sua escolta, o vinho (e seus efeitos) é uma de suas armas, e a coroa de flores<sup>375</sup> que lhe cai pelos cabelos compõe sua “armadura” de amante militante, porém excluído. Talvez a rejeição seja por causa do estado em que ele se encontra, mas certamente porque estamos falando do universo elegíaco: o que mais fazem as amantes é negarem noites a seus homens apaixonados, sem nenhum motivo aparente, pois é só assim que o poema elegíaco acontece.

---

<sup>372</sup> Esse tipo de refrão não é muito comum na poesia antiga; contudo, ocorre com maior frequência em cantos corais, nênias e encantamentos – nunca tinha sido introduzido em poemas que abordam o *paraklausíthyron* (Cf. Barsby, *op. cit.*, p. 75 e McKeown, *op. cit.*, pp. 136-7). Mas, se pensarmos o poema como uma espécie de “serenata”, a repetição do refrão torna-se totalmente pertinente. É uma maneira de enfatizar o drama do amante em seu apelo.

<sup>373</sup> A edição adotada pela Oxford traz o verbo *inquam* no verso 25. Neste caso *supor inquam* (eu repito) em vez do *umquam* (*lectio difficilis*) é mais atrativo. Cf. Barby (*op. cit.*, p. 77).

<sup>374</sup> Veremos que, no nono poema deste presente livro d’*Os Amores*, o *exclusus amator* é de fato comparado a um soldado.

<sup>375</sup> Aqui, a coroa de flores simboliza o elmo militar do amante. Para mais sobre coroa de flores, cf. *Ant. Pal.* V 213, 282; *Hor. Sat.* I 4, 48-52; *Prop.* I 3, 14, 21 e *Ov. Fast.* V 339-40.

É por isso que o poeta admite não poder despedir essa sua escolta da *militia amoris*, ainda que assim quisesse: a qualidade de *amans/miles* faz parte dele, sem ela estaria despojado de seus próprios membros. Para Barsby<sup>376</sup>, nas construções seguintes podemos vislumbrar algumas dessas ambigüidades que compõem esse jogo: *madidis* (38) pode indicar úmido por perfume (ungüento) ou bêbado pelo vinho<sup>377</sup>; *eat obuius* (39) pode significar confrontar ou ir ao encontro de (se interpretarmos “as armas” com uma conotação erótica); a guirlanda que deveria estar *circa mea tempora* escorregou pelos cabelos do *amans* e deu lugar ao vinho que agora literalmente subiu à sua cabeça (37).

Após o terceiro refrão (40), a impaciência de Ovídio torna-se visível e ele abandona sua simpatia inicial: critica a lentidão do porteiro (*lentus es...?*), que provavelmente está entorpecido pelo sono (estamos falando de uma situação que ocorre em alta madrugada), e grita imprecações contra o homem (41). Num segundo momento, seus pensamentos de fúria dão lugar àqueles de inveja: o porteiro não lhe dá a devida atenção porque deve estar bem acompanhado em seu posto – assim, até os grilhões se tornam suportáveis! A cena imaginada pelo poeta pode até parecer absurda, mas confere certa comicidade ao trecho, um pouco longo. Poderíamos mesmo interpretar esse trecho como um monólogo às avessas do *ego* elegíaco: além do interlocutor principal (*ianitor*) se tornar nulo (ele não mais dialoga com o amante), passa a desempenhar justamente o papel do *amans* elegíaco dentro do poema, pois é ele quem está desfrutando de um momento de amor com sua *puella*. Se sustentássemos a idéia de que o *ego* do poeta se torna descentralizado, poderíamos inutilizar o refrão como entidade dramática, mas ainda assim Ovídio permite que ele ocorra em versos posteriores (48, 56)<sup>378</sup>.

Ainda que o poeta avenge alguma possibilidade de sucesso (*fallimur...?*), os versos seguintes parecem destituídos de esperança (*fallimur...*). Desolado, a imagem da cidade silenciosa enfatiza a idéia do amante excluído e solitário, numa cena em que a leve neblina indica o fim da noite que se aproxima (55-6): ele vê o tempo passar, mas seu problema ainda continua sem solução. Ovídio decide então que é chegada a hora de partir para a ação (*ipse ego...petam*, 57-8). Obstinado em seu propósito, ele não cede mais espaço àqueles

---

<sup>376</sup> *Op. cit.*, p. 77.

<sup>377</sup> Para esse duplo sentido, cf. *Met.* V 53 e *Plaut. Aul.* 573.

<sup>378</sup> É o que sugere Barsby (*op. cit.*, p. 79).

pausas dramáticas de outrora, e por isso ameaça se tornar violento<sup>379</sup>: o amante tem em suas mãos uma tocha para atear fogo à construção e um ferro (pé-de-cabra?) para arrombar portas e janelas (*ferroque ignique*, 57)<sup>380</sup>. Ele argumenta que o vinho e a paixão numa noite solitária serão os responsáveis por seus atos... Há uma outra pausa, em referência à expectativa do poeta em relação às ameaças feitas. Frustrado, ele se volta então às suas palavras e, triste em sua condição, compara o porteiro e a porta (*durior*, 62): ele pode não ter se dirigido diretamente à porta, como fizeram seus predecessores, mas o fato de ter se dirigido ao porteiro não mudou o seu destino elegíaco, pois porta e guardião são igualmente inflexíveis e impedem a realização do amor elegíaco. Com isso, Ovídio pôde demonstrar que, mesmo sujeitando seus versos a variações de um tema, o que prevalece é a tradição genérica que ele segue.

A chegada do amanhecer conduz à conclusão do poema. É nesse momento do dia que as pessoas normais se dispõem a suas rotineiras tarefas<sup>381</sup> e que os amantes abandonam seu posto de vigias. Ovídio se despede de sua coroa de flores (67-70), testemunha cabal de sua estadia junto à porta ao longo de todo o frio da noite<sup>382</sup>. Então ele se volta para o guardião da porta e dele se despede com cortesia sarcástica e enfatiza a natureza cruel da porta (e, conseqüentemente, do porteiro – *crudeles, rigido, dura*). Ele também desdenha da situação de ambos, pois não passam de escravos de uma menina caprichosa (como se o amante elegíaco não o fosse...)<sup>383</sup>. As insistentes despedidas (71, 72, 74) comportam em si mesmas um ar de finalidade, mas tendo em vista o comportamento tradicional do amante elegíaco, sabemos que elas não são totalmente verdadeiras.<sup>384</sup>

---

<sup>379</sup> Cf. *Ant. Pal.* XII 252; *Hor. Od.* III 26, 6-8; *Prop.* III 25, 10 e *Tib.* I 1, 73-4.

<sup>380</sup> Uma outra interpretação também é possível, pois, como já vimos, o fogo simboliza o ardor e a inquietação do *pathos* amoroso (cf. n. 250). Adams (1982: 198) fala sobre as relações sexuais narradas como um ato de violência ou corrupção: nesse sentido, *ferrum* e *gaudium* poderiam ter um sentido semelhante, relacionado ao órgão sexual masculino.

<sup>381</sup> Esse tema será retomado com mais atenção no décimo terceiro poema deste livro.

<sup>382</sup> O tema é recorrente em outros poetas, mas neles a coroa de flores é apresentada como uma oferenda propiciatória a sua senhora e ao seu amor. Cf. *Ant. Pal.* V 145, 191, 281; *Lucr.* IV 1177-8; *Prop.* I 16, 7, 43-4; *Tib.* I 2, 13-4.

<sup>383</sup> Na verdade, um simples escravo demonstrou, ao longo do poema, possuir mais poderes e oportunidades do que um cidadão rico como Ovídio. O amor realmente o subjugou e o transformou no mais indigno servo de sua *puella*.

<sup>384</sup> Para Davis (*op.cit.*, p. 32), Ovídio termina alguns de seus poemas insultando seus interlocutores porque a retórica empregada ao longo dos versos não surtiu o efeito que ele desejava. Cf. I 8, I 12 e

## VII

*Adde manus in uincla meas (meruere catenas),*

*Dum furor omnis abit, siquis amicus ades.*

*Nam furor in dominam temeraria bracchia mouit;*

*Flet mea uesana laesa puella manu.*

*Tunc ego uel caros potui uiolare parentes*

5

*Saeua uel in sanctos uerbera ferre deos.*

*Quid? non et clipei dominus septemplicis Aiax*

*Strauit deprensos lata per arua greges,*

*Et, uindex in matre patris, malus ultor, Orestes*

*Ausus in arcanas poscere tela deas?*

10

*Ergo ego digestos potui laniare capillos?*

*Nec dominam motae dedecueruere comae.*

---

13. Ou então ele subverte a situação para não ter que encarar a sua dura realidade elegíaca: I 4, I 10 e I 14.

## VII

Ata minhas mãos aos grilhões (elas merecem as cadeias),

Enquanto todo o furor se dissipa, se estás junto como amigo<sup>385</sup>.

Pois o furor levantou audaciosos braços contra a minha senhora;

Minha menina, ferida, chora por causa de insensata mão.

Então eu poderia ou agredir caros pais 5

Ou levantar sevos açoites contra os sacros deuses?

Ájax<sup>386</sup>, senhor de um clipeo septêmplice,

Agarrados os rebanhos, abateu-os, ao longo de largas pastagens<sup>387</sup>,

E Orestes<sup>388</sup>, o defensor de seu pai contra sua mãe, mau

Vingador, não ousou pedir armas contra misteriosas deusas? 10

Então eu fui capaz de arrancar alinhadas melenas?

As madeixas revolvidas não se assentaram mal em minha senhora.

---

<sup>385</sup> Quando um romano enlouquecia, sua tutela passava aos parentes ou amigos. Cf. Cat. XLI 5-7 (notas de Kroll e della Corte *ad hoc*).

<sup>386</sup> Ájax Telamônio reinou sobre Salamina e integrou a expedição de guerra contra Tróia. Depois de Aquiles, foi um dos mais bravos. Era extremamente alto e intensamente armado: seu escudo, em forma de torre, é um dos mais antigos de que se tem conhecimento e foi feito com sete couros de bois sobrepostos, sendo a última camada, a exterior, composta por uma placa de bronze, o clipeo septêmplice (cf. Grimal, *op. cit.*, p. 16 e s.).

<sup>387</sup> Acabada a guerra, Tétis, mãe de Aquiles, havia prometido entregar as armas de seu filho ao herói mais valente entre os gregos. Ulisses foi o eleito e Ájax, num acesso de loucura, massacrou os rebanhos gregos durante a noite. Pela manhã, ao recobrar a lucidez, arrependeu-se de seu ato e suicidou-se (cf. Grimal, *ibidem*).

<sup>388</sup> Orestes é o primogênito de Agamêmnon (cunhado de Helena e comandante máximo da guerra de Tróia) e de Clitemnestra, a qual, na ausência do filho, assassinou o marido e casou-se com outro, passando o reino e os seus privilégios a um estranho e inimigo. Orestes voltou ao lar e vingou seu pai, matando sua mãe e padrasto. Como suplicante pediu asilo a Atena, fugindo das Erínias (deusas que clamam justiça por crimes consangüíneos). Ájax e Orestes aqui figuram como *exempla furoris* (Socas, *op. cit.*, p. 17 e Grimal, *op. cit.*, p. 338 e ss.).

*Sic formonsa fuit; talem Schoeneida dicam*

*Maenalias arcu sollicitasse feras;*

*Talis periuri promissaque uelaeque Thesei*

15

*Fleuit praecipites Cressa tulisse Notos;*

*Sic, nisi uittatis quod erat Cassandra capillis,*

*Procubuit templo, casta Minerua, tuo.*

*Quis mihi non “demens” quis non mihi “barbare” dixit?*

*Ipsa nihil; pauido est lingua retenta metu;*

20

*Sed taciti fecere tamen conuicia uultus,*

*Egit me lacrimis ore silente reum.*

*Ante meos umeris uellem cecidisse lacertos;*

*Vtiliter potui parte carere mei;*

*In mea uesanas habui dispendia uires*

25

*Et ualui poenam fortis in ipse meam.*

*Quid mihi uobiscum, caedis scelerumque ministrae?*

*Debita sacrilegae uincla subite manus.*

Assim estava formosa; diria que tal a Esqueneida<sup>389</sup>

Atormentou com o arco as feras do Mênaló;

Tal chorou a cretense<sup>390</sup> por terem os impetuosos Notos 15

Levado as promessas e as velas do pérfido Teseu.

Assim, salvo o fato de ter usado cabelos atados por fitas,

Cassandra<sup>391</sup> prostrou-se em teu templo, casta Minerva.

Quem não me diria “louco” ou “bárbaro”?

Ela mesma, nada: sua língua foi detida por pávido medo; 20

Contudo seu rosto tácito lançou contra mim censuras,

Com sua boca silente, através das lágrimas, tornou-me réu.

Antes gostaria que meus braços tivessem caído de meus ombros.

Eu poderia, com mais conveniência, ter carecido de parte de mim;

Em prejuízo meu tive arroubos insensatos 25

E, valente, fui forte para meu próprio castigo.

O que tenho que ver convosco, ministras de crimes e chacinas?

Colocai, mãos sacrílegas, os merecidos grilhões.

---

<sup>389</sup> Atalanta, filha de Esqueneu, rei da Beócia. Segundo Eurípides (*Phoen.* 151), Atalanta é filha de Mênaló, herói epónimo da Arcádia, onde um monte recebeu seu nome. Criada por caçadores, era hábil com o arco (cf. ainda Grimal, *op. cit.*, p. 51).

<sup>390</sup> Ariadne apaixonou-se pelo jovem e belo herói ateniense Teseu, que fora a Creta para matar seu meio irmão, o Minotauro. O jovem prometeu levá-la com ele caso a moça o ajudasse a sair do labirinto, criação dedálica. Morto o monstro, partem da ilha. No entanto, Teseu é acometido por um esquecimento e parte sozinho de Naxos, abandonando a jovem a sua própria sorte. Ver Cat. LXIV 52-264.

<sup>391</sup> Filha de Príamo e Hécuba, recebeu o dom da profecia de Apolo, o qual, apaixonado, prometeu-lhe a dádiva da profecia, caso a jovem cedesse aos seus desejos. A jovem concordou e, recebido o dom, negou os prazeres ao deus, o qual, furioso, retirou-lhe não o dom da predição, mas sim da persuasão. As fitas que prendiam seus cabelos (*uitta*) faziam parte de um rito, próprio das sacerdotisas de Apolo (sobre as *uitta* cf. Virg. *En.* II 103-6; Grimal, *op. cit.*, p. 76 e s.).

*An, si pulsassem minimum de plebe Quiritem,*  
*Plecterer; in dominam ius mihi maius erit?* 30

*Pessima Tydides scelerum monimenta reliquit;*  
*Ille deam primus perculit; alter ego.*

*Et minus ille nocens: mihi, quam profitebar amare*  
*Laesa es, Tydides saeuus in hoste fuit.*

*I nunc, magnificos uictor molire triumphos;* 35  
*Cinge comam lauro uotaque redde Ioui,*  
*Quaeque tuos currus comitantum turba sequetur,*  
*Clamet: "Io! forti uicta puella uiro est."*

*Ante eat effuso tristis captiua capillo,*  
*Si sinerent laesae, candida tota, genae.* 40

*Aptius impressis fuerat liuere labellis,*  
*Et collum blandi dentis habere notam.*

*Denique, si tumidi ritu torrentis agebar*  
*Caecaque me praedam fecerat ira suam,*

*Nonne satis fuerat timidae inclamasse puellae* 45  
*Nec nimium rigidas intonuisse minas*

Ou se tivesse ferido o mais insignificante quirite da plebe<sup>392</sup>,  
 Seria castigado; contra minha senhora eu teria um direito maior? 30

O Tidida<sup>393</sup> deixou as piores lembranças de crimes;  
 Ele foi o primeiro a ferir uma deusa; eu, o segundo.  
 Mas ele foi menos nocivo; ela, que proclamava me amar,  
 Foi ferida; o Tidida foi cruel contra um inimigo.

Vai agora, vencedor, preparar magníficos triunfos; 35  
 Cinge com louros a tua cabeça e rende votos a Júpiter,  
 E que a turba de teu séquito siga os teus carros  
 Gritando: “Viva! Uma menina foi vencida por um robusto homem.”

Na frente vá a triste cativa, com os cabelos em desalinho,  
 Toda alva, se consentirem as faces feridas. 40

Melhor teria sido aos lábios tornarem-se lívidos por beijos,  
 E ao colo ostentar as marcas de meigas mordidas.  
 Enfim, se à maneira de uma tímida torrente eu me precipitava  
 E a cega ira me havia feito sua presa,

Não teria sido suficiente gritar com a assustada menina 45  
 E esbravejar ameaças por demais severas

---

<sup>392</sup> O antigo *ius civile*, também denominado nas fontes como *ius Quiritium*, destinava-se, exclusivamente, aos cidadãos romanos. Por outro lado, as normas consuetudinárias romanas, consideradas como comuns a todos os povos e por isso aplicáveis não só aos cidadãos romanos como também aos estrangeiros em Roma, constituíam o *ius gentium*. Para o *ius Quiritium*, constituía crime um cidadão romano agredir um outro cidadão romano qualquer. Cf. Alves (2000: 57-8 e 66) e Marky, T. *Curso elementar de Direito Romano*, p. 33. Assim, no código da poesia elegíaca, ferir a amante era pior que bater num concidadão, pois o enamorado fazia-se escravo de sua *puella* pelo amor que por ela sentia.

<sup>393</sup> Trata-se de Diomedes, filho de Tideu, bravo guerreiro grego que durante a guerra de Tróia (Hom. *Il.* V 318-51) ousou ferir a deusa Vênus nas pernas, pois ela lutava, disfarçada, contra os Aqueus. O tema da *puella diuina* está em Cat. LXVIII; Prop. I 5, 32; 11, 23-4; 18, 11-2; II 2, 5-14; 3, 25-32 e também em Tib. I 10, 59-60.

*Aut tunicam a summa deducere turpiter ora*  
*Ad mediam?Mediae zona tulisset opem.*

*At nunc sustinui raptis a fronte capillis*  
*Ferreus ingenuas ungue notare genas.* 50

*Adstitit illa amens albo et sine sanguine uultu,*  
*Caeduntur Pariis qualia saxa iugis;*  
*Exanimis artus et membra trementia uidi,*  
*Vt cum populeas uentilat aura comas,*  
*Vt leni Zephyro gracilis uibratur harundo,* 55  
*Summae cum tepido stringitur unda Noto.*

*Suspensaeque diu lacrimae fluxere per ora,*  
*Qualiter abiecta de niue manat aqua.*  
*Tunc ego me primum coepi sentire nocentem;*  
*Sanguis erant lacrimae, quas dabat illa, meus.* 60

*Ter tamen ante pedes uolui procumbere supplex;*  
*Ter formidatas reppulit illa manus.*

*At tu ne dubita (minuet uindicta dolorem)*  
*Protinus in uultus unguibus ire meos,*  
*Nec nostris oculis nec nostris parce capillis;* 65  
*Quamlibet infirmas adiuuat ira manus;*  
*Neue mei sceleris tam tristia signa supersint,*  
*Pone recompositas in statione comas.*

Ou arriar obscenamente a túnica dos ombros

Até a cintura? Aí o cinto lhe prestaria ajuda.

Mas agora, cruel, arrancados os cabelos da fronte,

Encarreguei-me de marcar com unhas as delicadas faces. 50

Ela, fora de si, paralisou-se com o alvo rosto sem sangue,

Qual rochas entalhadas nos cumes do Paros<sup>394</sup>;

Vi o corpo sem força e os trêmulos membros,

Como quando a brisa agita as madeixas de um choupo,

Como a delgada cana estremecida pelo Zéfiro, 55

Ou como quando a crista da onda é agitada pelo tépido Noto<sup>395</sup>.

As lágrimas há tanto tempo contidas correram pelo rosto,

Qual água que emana da neve caída.

Então eu, pela primeira vez, comecei a sentir-me culpado;

Eram meu sangue as lágrimas que ela vertia. 60

Contudo, três vezes, suplicante, quis prostrar-me a seus pés;

Três vezes ela repeliu as temidas mãos.

Mas tu não hesites (a vingança diminuirá a dor)

Em atacar logo o meu rosto com as unhas,

Não poupes nossos olhos e nossos cabelos; 65

A ira favorece as mãos por mais fracas que sejam

---

<sup>394</sup> Uma das ilhas Cícladas, no Mediterrâneo, famosa por seus mármore. Essa menção não nos parece ser fortuita, pois o local é considerado a terra do poeta Arquíloco, cuja obra é composta, principalmente, de versos iâmbicos: medida usada na poesia imprecatória, irascível (cf. West 1974: 46).

<sup>395</sup> Os versos 52-8 são *exempla* da natureza, utilizados pelo poeta para descrever, poeticamente, as sensações físicas da amada, após os golpes desferidos na jovem (cf. Socas, *op. cit.*, p. 18).

E para que não restem sinais tão tristes de meus delitos,

Recompostas as madeixas, arruma-as no lugar.

---

## VII. Contenda entre amantes

As contendas entre amantes (*rixae in amore*) constituem um topos comum na poesia elegíaca<sup>396</sup>. Nessa elegia, Ovídio expressa os remorsos que sente por ter batido em sua menina e, como de costume, alguns críticos acreditam na sinceridade subjetiva do poeta,<sup>397</sup> mas outros, no típico humor ovidiano, que ironiza o tema<sup>398</sup> (Khan, 1996: 880-94 e Barsby, 1998: 83 e ss.). O poema, em linhas gerais, admite a estrutura:

i) 1-6: a situação (Ovídio agrediu sua garota); ii) 7-18: *excusatio* (o poeta utiliza os *exempla furoris pulchritudinisque*); iii) 19-34: arrependimento e culpa; iv) 35-40: triunfo irônico; v) 41-62: diferenças entre conduta “ideal” e “real”; vi) 63-8: apóstrofe a sua *puella*.

Nesse poema, Ovídio cria um certo suspense inicial, colocando o seu leitor *in medias res*<sup>399</sup>. Parece-nos que ele há pouco agrediu sua amante com suas próprias mãos, o que lhe causou grande sentimento de culpa (*meruere catenas*). O fato parece bem recente, pois ele ainda se encontra enfurecido (*dum furor omnis abit*, 2). Seu remorso é tal que compara seu ato com uma agressão aos deuses ou a antepassados, entes que devem ser mais diletos e respeitados (*caros e sanctos*) do que outros quaisquer<sup>400</sup>: é essa culpa que o leva a elaborar justificativas baseadas na mitologia – deuses e heróis que, assim como ele, foram alvo da fúria (7-10). No entanto, os *exempla* escolhidos não são muito convincentes, pois

---

<sup>396</sup> Cf. McKeown (*op. cit.*, pp. 162-164).

<sup>397</sup> Cf. Frankel (1945: 18-21).

<sup>398</sup> Cf., por exemplo, Khan (1996: 880-94) e Barsby (*op. cit.*, p. 83 e ss.).

<sup>399</sup> O misterioso amigo interpelado no princípio não responde ao apelo e não se manifesta mais ao longo dos versos. Parece-nos que se trata mais de uma manifestação do *alter ego* do poeta que de uma outra personagem específica.

<sup>400</sup> Cf. poema LXXII de Catulo, onde o poeta expressa que seu amor por Lésbia não é aquele entre amantes cúpidos, mas o que existe entre parentes próximos.

tanto Ajax quanto Orestes têm, em suas próprias histórias, justificativas mais “razoáveis” aos seus atos violentos, pois eles se encontravam em situações típicas do gênero épico/trágico, ou seja, situações belicosas e violentas por natureza genérica: a comparação é exagerada e não proporciona uma justificativa, mas permite a reflexão: “mesmo ao seguir exemplo de heróis como pude (*potui*) cometer um ato tão atroz?” Mas suas desculpas também têm “embasamento” elegíaco: ao ponderar sobre o ocorrido, ele nos fornece um detalhe da contenda: arrancou algumas madeixas da *puella* por ciúmes, pois o penteado que usava (*digestos*) a tornava ainda mais bela (*sic formonsa fuit*)<sup>401</sup>. Mas ele afirma, com ousadia, que esse não é um grande problema, pois o desalinho feminino possui grande beleza – em seu socorro, recorre a exemplos de heroínas da mitologia (13-8)<sup>402</sup>. É interessante notar que os adjetivos que Ovídio utiliza para descrever seu comportamento irracional (*furor, uesanus*) geralmente são aqueles utilizados na poesia elegíaca<sup>403</sup>. Ora, se esse é um tema comum ao gênero a que o poeta se filia<sup>404</sup>, sua reação frente à sua atitude pode parecer-nos deliberadamente exagerada.

Seu remorso parece não desvanecer com suas grandiosas justificativas “épicas” e ele então interpela o leitor, tentando talvez causar-lhe comoção (19-22): contrasta prováveis recriminações (*quis non dixit?*) com o silêncio acusador da própria agredida (*egit...ora silente reum*)<sup>405</sup>: se ela, a agredida, não falou uma palavra sequer, por que os leitores deveriam se manifestar? Mesmo porque os culpados por seus atos atrozos devem ser seus braços e suas mãos que cederam à ira e à força. De qualquer forma, Ovídio também se mostra ciente de que sua agressão pode implicar certos atos legais (29-30, cf. *reum*, 22): para o *ius Quiritium*, consistia crime hediondo um escravo agredir seu próprio senhor<sup>406</sup>, o que de fato fez Ovídio: ele agrediu a sua *puella*, sua senhora dentro do universo elegíaco

---

<sup>401</sup> Cf. a beleza feminina de cabelos desgrelhados em *Am.* I 14, 21 (a beleza na verdade não depende exclusivamente de um penteado).

<sup>402</sup> Para McKeown (*op. cit.*, p. 170), *nec... dedecere* enfatiza o paradoxo da beleza da *puella* realçada por seu desalinho.

<sup>403</sup> Para *furor* cf. *Am.* I 2, 35; para *uesanus* cf. *Cat.* VIII, 10 e *Prop.* II 9, 10.

<sup>404</sup> Ver *Prop.* II 5, 21-6 e *Tib.* I 6, 69-76, 10, 53-6.

<sup>405</sup> Nesse trecho, o poeta se demonstra frágilimo em seus sentimentos: chega a desejar perder alguns de seus membros (o tema remonta a *Tibulo* I 6, 74) e, triste, reflete sobre o paradoxo de ter usado sua força em favor de seu próprio mal. Tal paradoxo é enfatizado pela disposição dos elementos gramaticais na sentença: *ipse* está justaposto a *meam*, separando a preposição *in* de seu objeto (temos um hipérbato similar em *Am.* I 5, 24). Cf. McKeown (*op. cit.*, pp. 175-7).

<sup>406</sup> Cf. nota ao verso 29 do sétimo poema.

(*dominam*, 30)<sup>407</sup>. Na verdade, ela é uma *dea* (cf. 28), e sua agressão se assemelha àquela entre Diomedes e Vênus. Ainda assim, o mito homérico é mais apropriado, pois o herói afligi uma inimiga e não sua amante. Novamente, ao ponderar sobre o amor, Ovídio conclui que a contenda dos amantes deve deixar marcas de outra espécie: as mordidas é que devem deixar marcas vermelhas no colo e os lábios devem se tornar lívidos por muitos beijos (*collum blandi dentis habere notam*, 42)<sup>408</sup>.

As descrições que seguem são todas baseadas em comparações, a maioria delas em tom elevado: a aparência da amante após o ataque lhe proporcionou uma brancura comparável àquela encontrada nos mármore encontrados na ilha de Paros<sup>409</sup>; o tremor que se apoderou do frágil corpo se equipara àquele que acomete as folhas, o junco ou as águas perturbadas pelos ventos. Suas lágrimas emanavam como a água que flui da neve derretendo<sup>410</sup>. O que há de notável nos cinco símiles apresentados reside no fato de que eles são tirados de uma natureza inanimada<sup>411</sup> e sem sentimentos: é uma escolha ideal, visto que o foco recai sobre a aparência da *puella* e não sobre os sentimentos dos envolvidos. De qualquer forma (*tamen*, 61)<sup>412</sup>, seu ato é tão vil que se torna imperdoável, fazendo com que ele suplique num típico estilo épico, rogando perdão por três vezes, sendo recusado nas três tentativas. Para Veyne,<sup>413</sup> trata-se de uma hipérbole muito comum à poesia grega arcaica, sobretudo ao canto elegíaco, onde “gemeu três vezes” significa “gemeu em demasia”.

---

<sup>407</sup> Aqui não nos importa saber a real condição da *puella*: se matrona, escrava ou liberta. Para a interpretação do poema basta entendermos que um cidadão se faz escravo de uma mulher, ser inferior para os romanos.

<sup>408</sup> O poeta utiliza um vocabulário convencional ao gênero amoroso. Cf. Hor. *Od.* I 13, 9-12 (*impressit dente notam*) e Tib. I 6, 13-14 (*liuor, impresso dente*); 8, 38 (*collo figere dente notas*).

<sup>409</sup> No verso 51, a assonância em *a-* e a seqüência de cinco vogais iniciais, com duas elisões duras, enfatizam a gravidade e a dor da cena. Para Boyd (*op. cit.* p. 127 n. 93), Ovídio alude a Virg. *En.* III 126.

<sup>410</sup> Homero aplica o mesmo símile para descrever as lágrimas de Penélope. Cf. *Od.* XIX 203-9. Em Ovídio, contudo, as lágrimas da amante são comparadas ao próprio sangue do poeta (v. 60), evocando um outro *topos* da poesia elegíaca: amantes teriam suas almas intimamente ligadas pelo laço afetivo; assim, o dano à sorte de um traria a desgraça também ao outro. Cf. Prop. II 28, 41-2 e *Am.* II 13, 15

<sup>411</sup> Nas *Heróidas*, é muito comum a utilização de elementos da natureza para enfatizar a dramaticidade da cena. Cf. Barsby (*op. cit.*, p. 89).

<sup>412</sup> Essa pequena palavra tem gerado muitas discussões: Bornecque (edição das *Les Belles Lettres* adotada neste estudo) lê *tandem*, Kenney, Barsby e McKeown lêem *tamen*, termo considerado espúrio por Oliver (1969: 156 n. 49).

<sup>413</sup> (1985: 183 n. 1).

Ovídio se dirige então diretamente à *puella*, convidando-a para revidar a agressão, pois ela também deve estar possuída pelo mesmo *furor insanus*. Seria uma forma de abrandar a culpa do poeta e o ódio da *puella*. É comum ao *amans* elegíaco<sup>414</sup> entregar-se à vontade de revidar de sua senhora. Contudo, estas não são as últimas palavras do amante supostamente arrependido: ele indica que o perdão também pode ocorrer por uma via mais simples – ao pedir para sua amada recompor suas madeixas no devido lugar, imagina que conseguirá voltar à situação anterior à briga, quando a menina ainda estava bela e feliz com seu penteado, e também com o amante...<sup>415</sup> Também podemos interpretar as interpelações do amante como elementos de retórica. Mesmo utilizando todos os recursos disponíveis, sua argumentação parece ter falhado, pois não conseguiu persuadir sua menina a perdoá-lo. Por isso, resta-lhe apenas uma tirada irônica diante de uma situação que rendeu tudo de si; o foco recai sobre as madeixas arrancadas justamente em alusão ao *perikeiromene*<sup>416</sup> evidenciado no meio e no fim do poema. Para McKeown,<sup>417</sup> ainda há uma outra interpretação, ainda mais sarcástica: para qualquer *puella* é imprescindível um bom penteado no começo do namoro. Por isso Ovídio lhe sugere recompor as madeixas, justamente para que recomece sua relação. Vimos que o poeta utiliza uma cena comum do gênero elegíaco, mas seus símiles e exemplos, como demonstramos no decorrer da análise, ainda que de natureza épica, são sempre “superficiais” e não se aplicam *ipsis litteris* ao caso que envolve os enamorados: com isso, ele é capaz de brincar com a tópica elegíaca, trágica e épica.

\*\*\*

---

<sup>414</sup> Prop. III 8, 5-8 e Tib. I 6, 69-72 (os detalhes são similares, mas os motivos da agressão são diferentes).

<sup>415</sup> Seguimos a interpretação sugerida por Barsby (*op. cit.*, p. 91).

<sup>416</sup> Essa peça focaliza um tipo particular de amante, que se mostra arrependido por ter atacado os belos cabelos de uma mulher (i.e., seu penteado). Cf. McKeown (*op. cit.*, pp. 196-7).

<sup>417</sup> *Op. cit.*, p. 164. Cf. também Parker, 1969: 84 e ss.

## VIII

*Est quaedam (quicumque uolet cognoscere lenam,*

*Audiat), est quaedam nomine Dipsas anus.*

*Ex re nomen habet; nigri non illa parentem*

*Memnonis in roseis sobria uidit equis.*

*Illa magas artes Aeaeaque carmina nouit*

5

*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.*

10

*Sanguine, siqua fides, stillantia sidera uidi;*

*Purpureus Lunae sanguine uultus erat.*

*Hanc ego nocturnas uersam uolitare per umbras*

*Suspikor et pluma corpus anile tegi.*

## VIII

Há uma certa velha (todo aquele que queira

Conhecer uma alcoviteira, ouça) de nome Dípsade<sup>418</sup>.

Ela tira seu nome dos fatos; sóbria, ela não viu

A mãe do negro Mêmnon<sup>419</sup> em seus rosados corcéis.

Ela conhece as artes mágicas e os encantamentos de Ea<sup>420</sup> 5

E com esta arte faz retornar as águas correntes para a fonte<sup>421</sup>;

Ela conhece bem qual erva, quais fios agitados pelo fuso arremessado,

Qual poção da égua no cio surtirá efeito<sup>422</sup>.

Quando quer, as nuvens se aglomeram por todo o céu; 10

Quando quer, resplandece o dia no límpido orbe.

Vi, se crês, os astros destilando sangue;

A face da Lua ficou púrpura com o sangue.

Eu mesmo suspeito que ela, transformada, voa por

Penumbras noturnas e cobre o corpo senil com penas.

---

<sup>418</sup> O nome da velha alcoviteira remete ao de uma cobra venenosa, *dipsas* (cf. Marc. III 44, 7), e também ao substantivo grego que significa “sede”: ou seja, a princípio, ele já nos diz que se trata de uma velha beberrona e de língua ferina.

<sup>419</sup> Mêmnon é filho de Eos (Aurora) e de Titono, irmão de Príamo. Lutou com Aquiles na guerra de Tróia (cf. Grimal, *op. cit.*, p. 302). Em I 13, 31 Ovídio usa a cor negra de Mêmnon para falar do coração duro e rancoroso de Aurora que ao despontar, impõe a separação aos amantes.

<sup>420</sup> A ilha de Ea (Cólquida) era a pátria de Circe e Medéia, duas magas consideradas sedutoras. Cf. Hom. *Od.* X 135; Ov. *Am.* III 7, 79; *Ars* II 101-4.

<sup>421</sup> Nas *Medicamina faciei feminae*, v. 40 Ovídio diz: *nec redit in fontes unda supina suos*; (“a água emanada não volta para fonte de onde veio”). Nos versos 35-42 ele nos alerta sobre os perigos do uso da feitiçaria na conquista do amante. Devemos apelar para a estética e não para a magia.

<sup>422</sup> Ovídio alude, com a perífrase *uirus amantis equae* ao *hipomannes*, a um potente filtro amoroso, elaborado com os fluidos genitais do animal no cio, segundo a crença dos antigos. Cf. Arist. *Hist. An.* 572a; Virg. *Georg.* III 280-3 e Tib. II 4 57-8. Ver também Tupet, 976: 253-57. Nas *Medicamina*, v. 38 Ovídio diz: *nec temptate nocens virus amantis equae*; (“não experimenteis a nociva secreção da égua no cio”)

<i>Suspikor, et fama est; oculis quoque pupula duplex</i>	15
<i>Fulminat, et gemino lumen ab orbe micat.</i>	
<i>Euocat antiquis proauos atausque sepulcris</i>	
<i>Et solidam longo carmine findit humum.</i>	
<i>Haec sibi proposuit thalamos temerare pudicos,</i>	
<i>Nec tamen eloquio lingua nocente caret.</i>	20
<i>Fors me sermoni testem dedit; illa monebat</i>	
<i>Talia (me duplices occuluere fores):</i>	
<i>“Scis here te, mea lux, iuueni placuisse beato?</i>	
<i>Haesit et in uultu constitit usque tuo.</i>	
<i>Et cur non placeas? nulli tua forma secunda est;</i>	25
<i>Me miseram! dignus corpore cultus abest.</i>	
<i>Tam felix esses quam formonsissima, uellem:</i>	
<i>Non ego, te facta diuite, pauper ero.</i>	
<i>Stella tibi oppositi nocuit contraria Martis;</i>	
<i>Mars abiit; signo nunc Venus apta suo.</i>	30

Suspeito e há fama; também fulgura em seus olhos dupla 15

Pupila<sup>423</sup>, e das gêmeas órbitas uma luz irradia.

Ela evoca bisavós e tataravós de antigos sepulcros

E fende o solo sólido com um longo encantamento.

Ela propôs a si mesma profanar pudicas alcovas;

Entretanto, à sua língua não falta nociva eloquência. 20

O acaso me fez testemunha de um discurso seu; ela aconselhava

Assim (as duplas folhas de uma porta me ocultaram):

“Sabes que tu ontem, minha luz, agradaste a um jovem rico?

Ele parou e deteve-se continuamente em teu rosto.

E a quem não agradarias? Tua beleza não é inferior à de nenhuma outra. 25

Pobre de mim! Falta uma educação digna ao teu corpo

Gostaria que fosses tão feliz quanto formosa és:

Eu não serei pobre se te fizeres rica.

As opostas estrelas do rival Marte te eram adversas;

Marte partiu; agora Vênus é favorável em seu sinal<sup>424</sup>. 30

---

<sup>423</sup> Uma pupila dupla indicaria se uma pessoa, geralmente em idade avançada, seria uma bruxa ou não. Ver Smith (1902: 287-300). McDaniel (1918: 335-346) elabora um interessante estudo sobre a questão. Resumidamente, tratava-se de uma doença semelhante à catarata: a película opaca que crescia sobre a pupila lhe tirava o brilho, um fator que indicava boa saúde para os latinos. Também impedia de ver a menina-dos-olhos do doente: para os antigos, o reflexo no centro da pupila representava a alma aprisionada no corpo. As almas das bruxas eram errantes e por isso não eram vistas na *pupula duplex*.

<sup>424</sup> O planeta de Marte, deus da guerra, cede espaço ao planeta de Vênus, deusa que favorece o amor. Na edição da *Lês Belles lettres* temos: [...] *signo nunc Venus apta tuo*. É interessante notar que a palavra *signum* também está relacionada ao vocabulário de guerra. Cf., por exemplo, *Ces. Bel. Gal. II 21: proelii committendi signum dedi* (“deu o sinal para começar a batalha) e *Ces. Bel. Gal. VII 52: signo recipiendi dato* (“dado o sinal de recolher”). Ver também *Cic. At. XVI 8, 2: legionem sub signis ducere* (“conduzir a legião em formação regular”).

*Prosit ut adueniens, en aspice! diues amator*

*Te cupiit: curae, quid tibi desit, habet.*

*Est etiam facies, qua se tibi conparet, illi;*

*Si te non emptam uellet, emendus erat.”*

*Erubuit. “Decet alba quidem pudor ora, sed iste,*

35

*Si simules, prodest; uerus obesse solet.*

*Cum bene deiectis gremium spectabis ocellis,*

*Quantum quisque ferat, respiciendus erit.*

*Forsitan immundae Tatio regnante Sabinae*

*Noluerint habiles pluribus esse uiris;*

40

*Nunc Mars externis animos exercet in armis,*

*At Venus Aeneae regnat in urbe sui.*

*Ludunt formonsae: casta est, quam nemo rogauit*

*Aut, si rusticitas non uetat, ipsa rogat.*

*Has quoque, quae frontis rugas in uertice portant,*

45

*Excute; de rugis crimina multa cadent.*

Vê, ei-la vindo e como te serve! Um rico amante

Te desejou: ele preocupa-se com aquilo que te falta.

Também ele possui formas que se comparam às tuas;

Se não te quisesse comprada, ele seria digno de comprar.”

Corou<sup>425</sup>. “Certo pudor convém a um rosto alvo, mas esse, 35

Se o simulas, é útil; o verdadeiro sói estorvar.

Quando contemplares o colo com olhos apropriadamente baixos,

Deverás olhar para cada um na medida do que te possa oferecer.

Talvez no reinado de Tácio as sórdidas Sabinas<sup>426</sup>

Não tenham desejado estar disponíveis a muitos homens; 40

Agora Marte fatiga os ânimos em armas estrangeiras,

Mas Vênus reina na cidade de seu Enéias<sup>427</sup>.

As formosas divertem-se<sup>428</sup>: casta é a que ninguém procurou

Ou, se a rusticidade não impede, ela mesma procura.

A estas também, que trazem rugas na alta fronte, 45

Examina bem; muitos crimes das rugas cairão.<sup>429</sup>

---

<sup>425</sup> Ovídio apresenta o tema da *puella pudica*: a garota vergonhosa. Cf. *Met.* IV 681-4.

<sup>426</sup> Tácio foi rei dos sabinos e partilhou o poder com Rômulo. As mulheres desse povo constituem exemplo tradicional de castidade e fidelidade (cf. *Liv.* I 9-13 e *Ov. Ars* I 101-34).

<sup>427</sup> Ovídio ironiza, contrastando a casta simplicidade da Roma legendária de Enéias e a luxúria da Roma de Augusto (cf. Barsby *op. cit.* p. 97).

<sup>428</sup> O verbo *ludo* pode se referir a um jogo ou diversão qualquer, mas também ao ato sexual. Cf. Adams, 1982: 162.

<sup>429</sup> Para Barsby (*op. cit.*, p. 98-9), esse dístico (45-6) contesta a moral das severas matronas através de uma metáfora: se investigadas, elas poderiam deixar escapar muitas culpas de suas rugas, assim como, ao examinarmos uma vestimenta, podemos encontrar algo que cai de suas pregas. Há um jogo de sentido com a palavra *ruga*: no português “informal”, temos um equivalente, pois “prega” se aplica tanto às dobras de um tecido quanto às rugas do rosto. Segundo o autor, há fontes tanto para *excutere* em roupas quanto para *rugae*. Para o primeiro caso, cf. *Plaut. Aul.* 642; *Liv.* VI 15, 12 e para o segundo, cf. *Petr.* 102, 12.

*Penelope iuuenum uires temptabat in arcu;*  
*Qui latus argueret, corneus arcus erat.*

*Labitur occulte fallitque uolatilis aetas*  
*Vt celer admissis labitur amnis aquis.* 50

*Aera nitent usu; uestis bona quaerit haberi;*  
*Canescunt turpi tecta relictis situ;*  
*Forma, nisi admittas, nullo exercente senescit.*  
*Nec satis effectus unus et alter habent;*

*Certior e multis nec tam inuidiosa rapina est;* 55  
*Plena uenit canis de grege praeda lupis.*

*Ecce, quid iste tuus praeter noua carmina uates*  
*Donat? amatoris milia multa leges.*

*Ipsa deus uatum palla spectabilis aurea*  
*Tractat inauratae consona fila lyrae.* 60

*Qui dabit, ille tibi magno sit maior Homero;*  
*Crede mihi, res est ingeniosa dare.*  
*Nec tu, si quis erit capitis mercede redemptus,*  
*Despice; gypsati crimen inane pedis.*

Penélope<sup>430</sup> experimentava as forças de jovens ao arco;

O arco era de chifre, para comprovar seus vigores.

O tempo fugaz ocultamente desliza e escapa.

E o célere rio desliza em águas flutuantes<sup>431</sup>.

50

Com o uso os bronzes luzem; a boa veste requer uso;

A construção abandonada desmorona em ignóbil deterioração;

A beleza, se não admitires ninguém, envelhece sem nenhum estímulo.

Um ou dois não dão um resultado satisfatório;

O assalto a muitos é mais seguro e não tão odioso;

55

Uma presa farta vem, aos lobos brancos, de um rebanho pleno.

Vê, o que esse teu vate oferece além de novos

Poemas? Conseguirás muitos milhões<sup>432</sup> do amante.

O próprio deus dos vates<sup>433</sup>, admirável pelo áureo pálio,

As ressoantes cordas de uma dourada lira maneja.

60

Quem presentear, seja esse a ti maior que o grande Homero;

Crê em mim: presentear é algo engenhoso.

Se alguém tiver comprado sua liberdade, não o desdenhes;

Vã é a acusação de ter o pé marcado com gesso<sup>434</sup>.

---

<sup>430</sup> Penélope foi esposa de Ulisses e, na ausência dele em Ítaca, apareceram-lhe muitos pretendentes querendo, ao desposá-la, alcançar o trono. Ela se tornou um exemplo de fidelidade, pois conseguiu esperar o retorno de seu marido. Na poesia erótica, às vezes, o *exemplum* adquiriu um sentido mais “obsceno”: os pretendentes deveriam superar o membro viril de Ulisses. Cf. Adams *op. cit.*, p. 21 e ss.

<sup>431</sup> A edição de Bornecque traz: [...] *Annus equis*, que nos permite interpretar o verso como “e o célere Ano desliza com cavalos às frouxas bridas”, numa imagem que evoca Ces. *Bel. Gal.* I 22 e *Cic. Fin.* II 61.

<sup>432</sup> *Multa milia* pode se referir aos *carmina* de Ovídio e aos *nummorum* do rival, que pode comprar quantos versos quiser, além de outros presentes.

<sup>433</sup> Apolo.

*Nec te decipiant ueteres circum atria cerae:* 65  
*Tolle tuos tecum, pauper amator, auos.*  
*Qui, quia pulcher erit, poscet sine munere noctem?*  
*Quod det, amatorem flagitet ante suum!*  
*Parcius exigito pretium, dum retia tendis,*  
*Ne fugiant; captos legibus ure tuis.* 70  
*Nec nocuit simulatus amor; sine credat amari,*  
*Et caue ne gratis hic tibi constet amor.*  
*Saepe nega noctes; capitis modo finge dolorem,*  
*Et modo, quae causas praebeat, Isis erit.*  
*Mox recipe, ut nullum patiendi colligat usum* 75  
*Neue relentescat saepe repulsus amor.*  
*Surda sit oranti tua ianua, laxa ferenti;*  
*Audiat exclusi uerba receptus amans;*

---

<sup>434</sup> O escravo podia comprar sua liberdade pagando ao seu senhor o dinheiro que foi investido em sua compra. Os escravos importados tinham os pés marcados por gesso. Cf. Juv. I, 111.

Que vetustas ceras ao redor dos átrios não te iludam: 65

Leva teus avós contigo, amante pobre<sup>435</sup>.

Ora, por ser belo exigirá uma noite sem custos?

Antes pergunte ao seu amante o que deve te dar!

Preço mais parco cobra enquanto estendes a rede<sup>436</sup>,

Para que não fujam; capturados, abrasa-os com as tuas leis<sup>437</sup>. 70

O amor simulado não faz mal; deixa que ele acredite ser amado,

E cuida que este amor não te saia de graça.

Freqüentemente nega noites; ora simula uma dor de cabeça,

E ora seja Ísis que te ofereça pretextos<sup>438</sup>.

Recebe-o logo, para que não adquira o costume de conformar-se, 75

Ou para que não mingüe um amor muitas vezes contrariado.

Seja a tua porta surda ao que suplica, aberta ao que oferece;

Que o amante recebido ouça as palavras do excluído;

---

<sup>435</sup> São as imagens de cera dos antepassados (*ueteres cerae*) que costumavam ser exibidas em procissões e nos funerais de algum membro da *gens*. Uma família tradicional poderia ter nome, mas não ter muito dinheiro para comprar muitos presentes (cf. Socas, *op. cit.*, p. 23).

<sup>436</sup> A metáfora das redes do amor: ver glossário.

<sup>437</sup> Para Verger (1986: 111), o termo técnico *leges* alude às condições pactuadas nas relações amorosas. Poderiam ser estabelecidas por ambas as partes, mas geralmente prevalecia a vontade feminina.

<sup>438</sup> As mulheres devotas de Ísis se resguardavam durante as festas da deusa. Era um motivo constante de protesto dos poetas elegíacos a essa castidade imposta. Cf. Prop. IV 5, 59-60, 57-8, 51-2. É interessante a dica dada pela velha para negar noites ao amante – Ovídio enfatiza especialmente o período de abstinência sexual imposto pelo culto à deusa Ísis, que ocorria anualmente em Roma, embora não fosse oficialmente reconhecido (para Ísis como inoportuna aos favores das amantes elegíacas, cf. Prop. II 33, 1-20; Tib. I). Ela também ensina como tratar os amantes à porta (77-8), a dissimulação de raiva (79-82) e o perjúrio (85-6). A dor de cabeça simulada (73) e as falsas lágrimas (83-4) são idéias novas ao tema da má conselheira, mas podem ser encontradas em outros poemas de Propércio e Tibulo (cf. Prop. III 25, 5-6, IV 5, 29, 33-4, 47-8, 31, 27-8 e Tib. I 6, 36).

*Et, quasi laesa, prior nonnumquam irascere laeso;*

*Vanescit culpa culpa repensa tua.* 80

*Sed numquam dederis spatiosum tempus in iram;*

*Saepe simultates ira morata facit.*

*Quin etiam discant oculi lacrimare coacti*

*Et faciant udas illa uel illa genas;*

*Nec, siquem falles, tu periurare timeto;* 85

*Commodat in lusus numina surda Venus.*

*Seruus et ad partes sollers ancilla parentur,*

*Qui doceant, apte quid tibi possit emi*

*Et sibi pauca rogent; multos si pauca rogabunt,*

*Postmodo de stipula grandis aceruus erit.* 90

*Et soror et mater, nutrix quoque carpat amantem;*

*Fit cito per multas praeda petita manus.*

*Cum te deficient poscendi munera causae,*

*Natalem libo testificare tuum.*

*Ne securus amet nullo riuuale, caueto;* 95

*Non bene, si tollas proelia, durat amor.*

*Ille uiri uideat toto uestigia lecto*

*Factaque lasciuis liuida colla notis;*

E, como se ofendida, ira-te primeiro, por vezes, com aquele que ofendestes;

A sua acusação desvanece compensada pela tua. 80

Mas nunca dê um longo prazo a tua ira;

Muitas vezes a ira prolongada provoca desavença.

Ora, que também os olhos, coagidos, aprendam a chorar

E tornem banhadas uma e outra pálpebra;

Se ludibrias alguém, tu não temas perjurar; 85

Vênus, para tais jogos, consegue tornar surdos os deuses<sup>439</sup>.

O escravo e a criada, espertos, estejam preparados com o seu papel,

E insinuem com decoro o que se poderia comprar para ti.

E que reclamem pouco para si; se pouco de muitos reclamarem,

Logo grande montante da ninharia resultará. 90

E a irmã, e a mãe, e também a nutriz despojem o amante;

A presa atacada por muitas mãos logo é vencida.

Quando te faltarem motivos para pedir presentes,

Indica com um bolo<sup>440</sup> o teu aniversário.

Cuida para que ele não te ame, seguro, sem rivais; 95

O amor não dura muito, se retiras as contendidas.

Que ele veja vestígios de outro homem por todo o leito

E o colo lívido machucado com lascivas marcas;

---

<sup>439</sup> Tópico do juramento de amor, diante do qual os deuses se fazem omissos. Cf. Cat. LXX (nota de Verger *op. cit.*, p. 184). Em Ovídio, ver *Am.* II 1, 19-20; III 3, 11; *Ars* I 634.

<sup>440</sup> Na verdade, tratava-se de algo semelhante a uma torta (ou pastel) votivo ofertado aos deuses (cf. Barsby *op. cit.* p. 105).

*Munera praecipue uideat, quae miserit alter;*  
*Si dederit nemo, Sacra roganda uia est.* 100

*Cum multa abstuleris, ut non tamen omnia donet,*  
*Quod numquam reddas, commodet, ipsa roga.*

*Lingua iuuuet mentemque tegat; blandire noceque;*  
*Impia sub dulci melle uenena latent.*

*Haec si praestiteris usu mihi cognita longo,* 105  
*Nec tulerint uoces uentus et aura meas,*  
*Saepe mihi dices uiuae bene, saepe rogabis*  
*Vt mea defunctae molliter ossa cubent.”*

*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!*

E, sobretudo, que ele veja os presentes que outro enviou;  
Se ninguém houver dado, deves recorrer à Via Sacra<sup>441</sup>. 100

Quando lhe tiveres tirado muito, entretanto, para que não tenha dado tudo,  
Tu mesma pede emprestado o que não devolverás.  
Que a língua te ajude e encubra a mente; acaricia e lesa;  
Os ímpios venenos se escondem sob o doce mel.  
Se cumprires estas normas que conheço de longa prática, 105  
E se o vento e a brisa não levarem as minhas palavras,  
Muitas vezes me bendirás em vida, muitas vezes rogarás  
Para que meus ossos, na morte, repousem em paz.”  
Sua fala seguia o seu curso, quando minha sombra me traiu,  
Mas nossas mãos a custo se detiveram e não agarraram 110  
Os cabelos brancos raros, os olhos lacrimosos  
Pelo vinho e as rugosas faces.  
Que os deuses te dêem lar algum, uma velhice indigente,  
Longos invernos e uma perpétua sede<sup>442</sup>!

---

<sup>441</sup> A Via Sacra era uma rua movimentada da antiga Roma, onde havia templos e inúmeros postos de comércio. Ali, a jovem poderia comprar artigos que logo faria passar por presentes de seus admiradores imaginários (cf. Socas, *op. cit.*, p. 24).

<sup>442</sup> Trata-se de uma imprecação, presente em Plaut. *Mos.* 192-3. Entende-se: “uma dependência eterna da bebida”. Tal maldição evoca o início do poema, onde *Dipsas* pode denotar uma pessoa dependente de bebidas (cf. n. ao verso 2 deste poema).

### VIII. A alcoviteira – *magistra amoris*

No décimo quinto poema deste livro (v. 17), Ovídio afirma que Menandro não seria o mesmo se não tivesse, dentre suas personagens, a velha alcoviteira – tal é a importância da *lena*. Verger<sup>443</sup> acredita que o modelo ovidiano possa ter como base tanto Plauto quanto Propércio<sup>444</sup>. Eis sua divisão geral:

i) 1-20: apresentação da velha; ii) 21-2: posicionamento do poeta em cena; iii) 23-108: *suasoria* da alcoviteira (propostas e conselhos) e iv) 109-14: encerramento da cena (ataque físico e verbal a velha).

Barsby,<sup>445</sup> em seu estudo analítico, nos diz que em Roma a atuação da *lena* na sociedade era quase uma profissão: ela providenciava o que fosse necessário para o encontro acontecer e como pagamento retirava proveitos próprios da união do casal (geralmente do amante rico). Tinha como “clientes”, geralmente, homens ricos e mulheres belas, porém pobres.

A postura inicial de Ovídio no poema é quase a de um *magister* do leitor (*audiat*, no início do verso 2). Ele inicia seu discurso contando-nos sobre uma mulher idosa cujo nome, *Dipsas*, evoca o adjetivo grego que significa “sedenta”. Ou seja, além de velha e alcoviteira, ela é uma beberona insaciável, assim como as prostitutas, os cafetões, etc.<sup>446</sup> Além disso, parece deter certos poderes mágicos (5-18). A idéia de transformar uma velha alcoviteira numa bruxa parece derivar de um episódio presente em Tibulo,<sup>447</sup> onde a alcoviteira é chamada de “bruxa gananciosa” (*sagae praecepta rapacis*), tema que foi tomado e amplificado por Propércio<sup>448</sup> em versos que também atacam uma velha cafetina. As “similaridades” entre esses elegíacos são notáveis: Ovídio usa *cum uolet* (início dos versos 9-10), Tibulo usou *cum libet* (no início dos versos 49-50 do poema supracitado).

---

<sup>443</sup> *Op cit.*, p. 19.

<sup>444</sup> Na peça citada logo acima (*Mostellaria*, 157 e ss.), há uma cena semelhante à cena central deste poema, na qual uma jovem prostituta recebe *erotodidaxis* de sua serva já idosa, enquanto um de seus amantes espreita seu discurso. Sobre a figura da *lena*, cf. Grimal, 1988: 147-8.

<sup>445</sup> *Op. cit.*, p. 91.

<sup>446</sup> A “*mauvaise société*”, como diz Veyne (*op. cit.*, pp. 105 e ss.). Para mais exemplos, ver *Ant. Pal.* VII 353, 455-7 e XI 34.

<sup>447</sup> I 5, 59.

<sup>448</sup> IV 5, 9-18. Para mais cenas de magia na literatura Antiga, cf., e.g., Teoc. II; Hor. *Epod.* V 17 e *Sat.* I 8; Virg. *Egl.* VIII 64-108 e *En.* IV 478-52. Burriss (1936: 137-45) escreveu um interessante artigo na *Classical Philology* (vol. 31, nº 2) sobre o tema, intitulado “Terminology of witchcraft”.

Enquanto Tibulo usa Medéia como exemplo de maga hábil com ervas e encantamentos, Ovídio utiliza Circe, ao se referir aos “encantamentos da Ea” (5). Propércio utilizou a forma grega *hippomanes* para se referir ao filtro amoroso constituído a partir de secreções íntimas de uma égua; o mesmo faz Ovídio, porém, utilizando uma versão latina do termo: *uirus amantis equae*<sup>449</sup> (8). A magia na qual cria a *persona* de Tibulo deslocava estrelas dos céus; a de Ovídio, as faz gotejar púrpuro sangue (11). A bruxa de Propércio se transforma em lobo ao luar e a de Ovídio, em pássaro – talvez uma coruja, ou outra “ave” qualquer, de hábitos noturnos<sup>450</sup> (13-4). Em Tibulo, a feiticeira dispersa e amontoa nuvens a seu bel-prazer e fende o solo para evocar fantasmas; Ovídio aparentemente inverte esse processo apenas para variar (cf. 9-10 e 17-18) a disposição de elementos de um mesmo tema. Contudo, algumas descrições são novidades; a mais notável, acreditamos, refere-se à *pupula duplex*<sup>451</sup>, uma espécie de pupila “doente”, da qual emana um pernicioso fulgor (15-6). Esse termo parece pertencer mais ao universo das lendas de viajantes (sobre tribos bárbaras) do que ao arsenal da feitiçaria amorosa<sup>452</sup>.

Pela grande quantidade de alusões presente nesse trecho, podemos entender que o poeta tenta “brincar” com a tradição literária. Ele parece abster-se do mundo “real”, prendendo-se unicamente àquele da convenção literária. Todas as questões que essas possíveis visões podem suscitar no leitor são pretensamente defendidas por um “acredite se quiser” (*si qua fides*)<sup>453</sup> enunciado por sua *persona*. Podemos ver então que a função da *persona* de Ovídio não é bem aquela que supúnhamos inicialmente, pois o discurso da *erotodidaxis* será empregado justamente pela velha, ficando o poeta apenas em sua espreita. É interessante notar que ela começa o *sermo* utilizando um recurso já conhecido pelo poeta: sua *captatio benevolentiae* (*mea lux*, 23) parece ser mais eficaz que a do próprio Ovídio (I 6, por exemplo) e deve ser por isso que ele a teme e a abomina. Também talvez seja por uma suposta “ingenuidade” sua em relação à *puella* que ele não nega a qualidade das

<sup>449</sup> Cf. nota ao nono verso do oitavo poema.

<sup>450</sup> As aves noturnas, em Ovídio, sempre possuem uma natureza repugnante e são portadoras de mau agouro. Seriam elas corujas, morcegos e abutres. Cf. *Am.* I 12, 19-20 e *Fast.* VI 139-42.

<sup>451</sup> Ver nota ao verso 16 deste poema.

<sup>452</sup> Cf. Plin. *Hist. Nat.* VII 16-7 e Aul. Gel. IX 4, 8.

<sup>453</sup> O aposto *si qua fides* é ironicamente contraposto pelo verbo *uidi* que o segue no verso. O dístico 11-2 contém algumas aliterações e assonâncias, principalmente em *-s/*, criando um som sibilante e enfatizando o horror (no sentido do verbo latino *horreo*) dos atos que o poeta relata. Contudo, essa aura sobrenatural é abrandada pela afirmação *suspikor et fama est* (15).

instruções da *lena* (20), pois é através dela que aparenta cativar uma menina “inocente”, mas que não é claramente identificada ou descrita. A princípio, *thalamos temerare pudicos* nos sugere que a menina seja uma noiva pura e que está sendo corrompida ou, pelo menos, tentada a ser<sup>454</sup>. Para Barsby,<sup>455</sup> essa indignação contra a pureza da *puella* é irônica, pois é permitido ao leitor inferir que talvez sua presença no local da ocorrência do sermão tivesse sido ocasionada pelas casuais visitas do poeta enamorado: logo, a pressuposta “pureza” da *puella* é questionável.

Assim como o eu-poético, a velha utiliza sua retórica em benefício próprio, pois seus conselhos não são fortuitos: certamente, com o enriquecimento da menina, ela também não será pobre – idéia reforçada pela própria construção do verso 28, que apresenta as justaposições *ego te* seguidas de *diuite pauper*. Além disso, ela baseia sua argumentação em previsões astrológicas: Marte, que insufla os ânimos à guerra, cedeu vez a Vênus, signo propício (*apta*) ao amor. Ovídio utiliza a metáfora da *militia amoris* para ironizar com a política de Augusto, uma vez que era seu propósito incentivar a vida militar e familiar, com ênfase nos valores morais tradicionais: assim sendo, o eu-poético não só satiriza o militarismo de Roma como também evidencia a sua vida devassa, distante daquela pregada pelos bons costumes<sup>456</sup>. A insistência da velha ruboriza a garota e Ovídio se vale dessa situação para enfatizar a castidade que supostamente atribui a sua *puella*. A cafetina, porém, vai mais longe e assegura que o rubor, se simulado, pode ser útil para realçar as belezas de faces alvas<sup>457</sup> e seu uso deve visar ao bom propósito que é a conquista de favores (*pudor*, 35-48).

O discurso da velha se torna mais provocativo (57-8) ao afirmar que possuir um homem rico como amante vale mais do que ter um poeta. Parece-nos que a inimizade entre a velha e a *persona* de Ovídio é recíproca, pois ela não se refere a qualquer poeta: seu tom é

---

<sup>454</sup> Para McKeown (*op. cit.*, p. 210), *thalamus* é de um registro mais elevado e seu uso dignifica o poeta e sua amada e também enfatiza a gravidade do ato de Dipsas.

<sup>455</sup> *Op.cit.*, p. 95.

<sup>456</sup> A crítica moral que Ovídio faz em vv. 37-9 também é sagaz: Dipsa diz à sua pupila que a castidade, tal qual fora para a sociedade das Sabinas, é antiquada para a época de Augusto: exatamente nesse período, muitos poetas trabalharam o tema da *recusatio* (cf. glossário). Além disso, a *lena* usa como argumento final a origem de Roma: sua fundadora é Vênus, deusa do amor e mãe de Enéias (o fundador da *Vrbs* é ninguém menos que Cupido, “general” de Ovídio) e não Marte, nume das armas. Portanto, que impere o Amor! (cf. 41-2).

<sup>457</sup> Vimos que esses elementos integravam o protótipo de beleza dos elegíacos. Cf. nota ao verso 29 do poema 1.

desdenhoso ao dizer *iste uates*<sup>458</sup>. A pergunta retórica *quid...donat* abre espaço para uma dupla interpretação do verbo *lego*, relacionada a dois sentidos, entre outros, do verbo: a moça poderá somente *ler* muitos poemas (*multa milia carminum*), caso se envolva com um poeta – daí podemos deduzir que a poesia não tem valor financeiro algum. Mas, ao se envolver com um homem rico, ela poderá *colher* muitas moedas (*multa milia nummorum*)<sup>459</sup> do *diues amator*, através dos presentes que lhe solicitará. E isso vale mais do que muitos versos. Então a antipatia do poeta nutrida pela velha adquire um motivo substancial: até agora<sup>460</sup> ele usava como argumento de conquista a supervalorização e a imortalidade de seus versos; justificativa tão bem construída, mas lançada ao solo pela astuta alcoviteira. Para ela, a habilidade ou inteligência de um homem não repousa no fato de ele saber compor belos versos, mas sim no de poder oferecer bens materiais (*res ingeniosa dare*)<sup>461</sup>. Dessa forma, um liberto que tenha dinheiro vale mais do que um suposto cidadão pobre tal qual Ovídio, ainda que ele se faça escravo de sua amante.

Vários são os símiles propercianos que seguem, desde a relevância dos presentes à maneira de se tratar um amante (69-86)<sup>462</sup>. Esse jogo alusivo parece ser utilizado por Ovídio para enfatizar que as relações amorosas constituem também um outro tipo de jogo, sem limites pré-definidos claramente: um amante pode ser desencorajado se for muito solicitado financeiramente (família, amigos e servos, 92), perder seu desejo por receber muitas recusas ou se afastar por causa dos constantes e longos acessos de raiva. Nesse jogo de sedução, a importância do rival (ainda que imaginário, como podemos ver no verso 100) é fundamental, pois a competitividade entre os amantes poderá render-lhe ainda mais dons.

Embora a *lena* não seja capaz de terminar seu discurso devido à interrupção do poeta, seu último conselho é direto: o *diues amator*, ao se tornar pobre por causa da pilhagem da amante, deve ser deixado de lado; ela deve empregar suas artimanhas mais

---

<sup>458</sup> O pronome e o substantivo se encontram nos extremos do verso 57, o que poderia provocar certa expectativa no leitor/ouvinte, pois saberá a quem a velha se refere apenas no final da oração. Em português, também poderíamos ter tal suspensão enfática numa frase que denota desdém: “esse...poeta”.

<sup>459</sup> Para Slater (1913: 258), o trecho de Ovídio é ambíguo, mas pode ser interpretado em relação a Cat. XVI, 12: um poeta tem somente versos a oferecer.

<sup>460</sup> Cf. *Am.* I 3, 7-14.

<sup>461</sup> A proposição é uma cínica alusão às constantes queixas do *amans* sobre a incessante demanda por dinheiro, que submete seu *ingenium* poético à inutilidade.

<sup>462</sup> Cf. nota ao verso 74 do oitavo poema.

elaboradas e seu discurso mais sagaz apenas com aqueles que possam oferecer bens (note-se a ênfase proporcionada pela posição de *blandire noceque e melle uenena*). A oposição entre morte e vida (a sabedoria da velha, advinda de longa experiência de vida, receberá os favores de uma menina eternamente grata, 105-8) é seguida por um corte na narrativa, quando Ovídio se torna manifesto e atenta contra a integridade da velha, tendo que conter-se para não matá-la. A melopéia enfatiza o sentido do verso: seu início é composto por espondeus e monossílabos *staccati* (*at nostrae uix se*, 110), denotando o fôlego mal contido de um forte sentimento de indignação. Para Barsby,<sup>463</sup> haveria decorrido certo tempo desde o início do discurso da velha, pois o sol teria se deslocado o suficiente para denunciar a sombra do poeta atrás da porta (cf. 22). Já que ele não pôde vingar-se de uma velha agredindo-a fisicamente, o poeta se vale das palavras: a maldição é sua única vingança e ainda aqui seu enunciado é ardiloso. Ele lhe deseja o desalento (*nullos lares*), a pobreza, o frio e a sede eternos, sendo que este último item evoca o próprio nome da velha e, conseqüentemente, a cena de abertura do poema, na qual prevalecia seu desprezo e desafeto pela personagem – sentimentos que estiveram presentes no decorrer da obra e que são, por meio desse recurso alusivo, enfatizados em seu final.

\*\*\*

---

<sup>463</sup> *Op. cit.*, p.105.

## IX

*Militat omnis amans et habet sua castra Cupido;*

*Attice, crede mihi, militat omnis amans.*

*Quae bello est habilis, ueneri quoque conuenit aetas.*

*Turpe senex miles, turpe senilis amor.*

*Quos petiere duces animos in milite forti,* 5

*Hos petit in socio bella puella uiro:*

*Peruigilant ambo; terra requiescit uterque;*

*Ille fores dominae seruat, at ille ducis;*

*Militis officium longa est uia: mitte puellam,*

*Strenuus exempto fine sequetur amans;* 10

*Ibit in aduersos montes duplicataque nimbo*

*Flumina, congestas exeret ille niues,*

*Nec freta pressurus tumidos causabitur Euros*

*Aptaue uerrendis sidera quaeret aquis.*

*Quis nisi uel miles uel amans et frigora noctis* 15

*Et denso mixtas perferet imbre niues?*

*Mittitur infestos alter speculator in hostes;*

*In riuale oculos alter, ut hoste, tenet.*

## IX

Todo amante milita e Cupido tem sua própria caserna<sup>464</sup>;

Ático<sup>465</sup>, crê em mim, todo amante milita.

O tempo que convém à guerra também convém a Vênus.

É indecoroso um velho soldado, é indecoroso o amor num velho.

O fôlego que um comandante requer de um bravo soldado, 5

Uma bela<sup>466</sup> menina requer de um companheiro.

Ambos velam por toda a noite; um e outro repousam no chão:

Um guarda as portas de sua senhora; o outro, as de seu comandante;

Longa marcha é o dever do soldado: despacha a menina

E o amante diligente a seguirá sem fronteiras; 10

Ele afrontará as montanhas à sua frente e rios transbordantes

Pela tempestade; ele marchará sobre neves acumuladas,

E prestes a singrar o pélago, o tímido Euro<sup>467</sup> não pretextará,

Nem astros oportunos para resvalar as águas escrutará.

Quem, além do soldado e do amante, o frio da noite 15

E a neve, unida à densa chuva, suportará?

Um, como espião, é mandado contra hostes inimigas;

O outro mantém os olhos no rival, como seu inimigo.

---

<sup>464</sup> Na *Ars* II 233 e ss. Ovídio reafirma essa mesma idéia através de: *Militiae species amor est* (“O amor é uma espécie de milícia”).

<sup>465</sup> Este Ático tem sido tradicionalmente identificado com Cúrsio Ático (*Pont.* II 4 e 7), cavaleiro de alta posição que acabou arruinado por Tibério. Há ainda quem o identifique (Syme 1978: 72-3) com Antônio Ático, pertencente aos *Iulii Attici* procedentes da *Gallia Narbonensis*. Ele teria sido um retórico da época de Augusto, segundo diz Sêneca o velho (*Suas.* II 16).

<sup>466</sup> *Bella* = *hapax legomenon* ovidiano (cf. Barsby *op. cit.* p. 109).

<sup>467</sup> Ver nota ao quarto poema, v. 12.

*Ille graues urbes, hic durae limen amicae*

*Obsidet; hic portas frangit, at ille fores.* 20

*Saepe soporatos inuadere profuit hostes*

*Caedere et armata uulgus inerme manu;*

*Sic fera Threicii ceciderunt agmina Rhesi*

*Et dominum capti deseruistis equi.*

*Nempe maritorum somnis utuntur amantes* 25

*Et sua sopitis hostibus arma mouent.*

*Custodum transire manus uigilumque cateruas*

*Militis et miseri semper amantis opus.*

*Mars dubius nec certa Venus; uictique resurgunt,*

*Quosque neges umquam posse iacere, cadunt.* 30

*Ergo desidiam quicumque uocabat amorem,*

*Desinat; ingenii est experientis Amor.*

*Ardet in abducta Briseide magnus Achilles;*

*(Dum licet, Argiuas frangite, Troes, opes);*

Aquele uma importante cidade, este a porta da insensível amante<sup>468</sup>

Sitiará; este portas arromba, mas aquele, portões. 20

Muitas vezes foi vantajoso invadir as hostes adormecidas

E abater o inerme vulgo à mão armada;

Assim, as ferozes tropas do trácio Reso<sup>469</sup> tombaram

E vós, capturados cavalos, desertastes vosso senhor.

Certamente os amantes se utilizam do sono dos maridos 25

E, adormecidos os inimigos, levantam as próprias armas.

Transpor a caterva de guardas e a tropa de vigilantes

Sempre é empresa do soldado e do infeliz amante.

Marte é dúbio e Vênus, incerta; os vencidos se reerguem,

E os que negarias que pudessem um dia estar por terra, caem. 30

Por isso, aquele que chamava o amor de indolência

Se cale; o amor é próprio de um engenho empreendedor.

O aflito Aquiles<sup>470</sup> pela raptada Briseida arde;

(Enquanto for possível, troianos, desbaratem as argivas forças);

---

<sup>468</sup> Novamente, o tema do *exclusus amator* (cf. nota ao sexto poema, v. 58).

<sup>469</sup> Diomedes e Ulisses, numa campanha noturna, causaram grande dano às hostes de Reso, de quem arrebataram os famosos cavalos. Ver Hom. *Il.* X 435-536.

<sup>470</sup> Um dos personagens principais da Guerra de Tróia. Filho de uma deusa, Tétis, e de um mortal, Peleu, possuía ânimo belicoso. Briseida, filha de Briseu, foi levada como prisioneira pelo herói, que por ela criou grande afeição. Agamêmnon, sendo obrigado a devolver sua presa, Criseida, a Apolo, tomou a escrava de Aquiles. Tomado de grande fúria pelo desrespeito, o herói ausentou-se por muito tempo da batalha entre gregos e troianos (cf. Grimal, *op. cit.*, p. 35 e ss.).

*Hector ab Andromaches complexibus ibat ad arma,* 35  
*Et, galeam capiti quae daret, uxor erat.*

*Summa ducum, Atrides, uisa Priameide fertur*  
*Maenadis effusis obstipuisse comis.*

*Mars quoque deprensus fabrilia uincula sensit;*  
*Notior in caelo fabula nulla fuit.* 40

*Ipsa ego segnis eram discinctaque in otia natus;*  
*Mollierant animos lectus et umbra meos;*

*Impulit ignauum formosae cura puellae*  
*Iussit et in castris aera merere suis.*

*Inde uides agilem nocturnaue bella gerentem.* 45  
*Qui nolet fieri desidiosus, amet!*

Heitor ia dos abraços de Andrômaca<sup>471</sup> às armas, 35

Aquela que oferecera um elmo a sua cabeça era a sua esposa.

O maior dos comandantes, o Atrida<sup>472</sup>, ao ver a Priameide,

Dizem que pelas efusas madeixas de Mênade<sup>473</sup> foi tocado.

Marte também foi surpreendido e sentiu os grilhões do ferro forjado;

Nenhuma história foi mais conhecida por todo o céu<sup>474</sup>. 40

Eu mesmo era preguiçoso, nascido para negligentes ócios;

A sombra e o leito abrandaram meus ânimos.

O desvelo imposto por uma formosa menina a mim, ocioso,

Ordenou-me que se alistasse em sua milícia.

Por isso me vêis ágil e combatente numa guerra noturna. 45

Quem não quiser tornar-se desidioso, ame!

---

<sup>471</sup> Heitor também foi um dos grandes guerreiros da Guerra de Tróia, lutando do lado dos troianos. Era filho de Príamo e irmão de Páris, raptor da bela Helena. Sua esposa se chamava Andrômaca e a cena que Ovídio cita se encontra na *Ilíada* no canto VI, vv. 405 e ss.

<sup>472</sup> Trata-se de Agamêmnon e Cassandra, que foi sua presa de guerra.

<sup>473</sup> As Mênades são seguidoras de Dioniso (as divinas bacantes). Personificam espíritos orgiásticos da natureza. Trazem cabelos em desalinho, tal qual apresentava, na ocasião, Cassandra.

<sup>474</sup> Vênus era esposa de Vulcano, o “ferreiro” do Olimpo, mas mantinha amores secretos com Marte. É interessante notar que o verso (*notior in caelo fabula nulla fuit*) evoque um outro que também aborda o tema do adultério em I 13, 36: *femina non caelo turpior ulla foret*.

## IX. Amor e Armas – comparação de milícias

O amante elegíaco se apresenta ao leitor como um soldado que cumpre o serviço militar sob as ordens de Cupido e da amada. Seus inimigos são o amante rival e a própria amada, cuja casa necessitava ser sitiada e conquistada (cf. respectivamente os poemas VIII e VI). Para Boyd,<sup>475</sup> I 5, I 7 e I 9 formam uma tríade de importante significado, onde o primeiro é predominantemente erótico e o segundo, violento. Já o terceiro, I 9, encerra a junção dos dois tipos predominantes de discurso, por isso a metáfora da *militia amoris* é bem desenvolvida. A autora ainda nota que o autor posicionou entre ele dois *paraklausíthyron*: em I 6 o *ianitor* e em I 7 a *lena* são barreiras que atrapalham o *amans* elegíaco. Acreditamos que Ovídio optou por interpelar o porteiro e não apenas a porta em I 6 para criar um equilíbrio e semelhança entre os dois *paraklausíthyron*, justamente para que sejam intermediários simétricos da tríade proposta por Boyd. A elaboração de Ovídio é detalhista:

i) 1-2: exposição do tema; ii) 2-16: obrigações (*munera*) dos militantes; iii) 17- 30: tática e estratégia comum aos militantes; iv) 31-46: apologia ao amor, que transformou um ocioso (*exempla* mitológicos e do próprio poeta).

Este poema mostra mais claramente um tema que está presente ao longo de toda a obra: a aproximação de dois universos – o bélico e o amoroso – através de várias perspectivas, mas principalmente através da ironia, presente em construções alusivas, geralmente de cunho comparativo: o amante que se entrega à milícia do amor se assemelha ao soldado que se empenha numa guerra<sup>476</sup>. Note-se a ênfase dada pela forma “circular” do dístico (*militat omnis amans.../...militat omnis amans*)<sup>477</sup>, no qual a seqüência de dátilos evoca o ritmo de uma marcha militar e proporciona à metáfora mais força e vivacidade. Embora Vênus e Marte sejam forças tradicionalmente opostas<sup>478</sup>, é comum aos elegíacos

---

<sup>475</sup> *Op. cit.*, p. 154 e ss.

<sup>476</sup> Para McKeown (*op. cit.*, p. 258), a afirmação de que um amante é tão ativo quanto um soldado é paradoxal, pois o *negotium* do serviço militar era recomendado para aqueles que estavam sofrendo do mal de amor, uma espécie de *remedium amoris* (cf. Teocr. 14, 52 e ss. E *Rem.* 153 e ss.). Para a vida ociosa do amante, ver Tib. I 1, 53 e ss.

<sup>477</sup> Tal forma circular é recorrente apenas no poema em *Am.* I 4, 13-4: *ante ueni.../...ante ueni*.

<sup>478</sup> Cf. *Am.* I 8, 29-30.

romanos comparar a vida de um amante com a de um soldado<sup>479</sup>, pois aquele se sentia sempre envolvido numa espécie de servidão e sempre empenhado na luta incessante da conquista<sup>480</sup>. O tema da *militia amoris* é bastante comum à literatura amorosa antiga,<sup>481</sup> embora tenha sido Ovídio quem o desenvolveu extensivamente aqui e em outros dois poemas, a saber, *Am.* I 2 e II 12.

Somos apresentados a Ático, um destinatário desconhecido, algo tão inesperado quanto a própria atitude de Ovídio<sup>482</sup>. Se Cupido nos é introduzido como um comandante (*habet sua castra*), então o amante, sua presa de outrora, se tornou seu subordinado (*militat omnis amans*), pois é amante confesso. Sua argumentação tem início na proposição de que a juventude<sup>483</sup> é essencial tanto aos amores quanto às armas,<sup>484</sup> pois somente o fôlego juvenil é capaz de suportar as diversas dificuldades do amor e da guerra: longas vigílias tendo somente o chão duro como apoio<sup>485</sup>; longas jornadas com inúmeras adversidades<sup>486</sup>, como o rio que transborda<sup>487</sup>, o frio da neve e do vento, o vasto mar a ser vencido pela força dos remos sob um céu hostil<sup>488</sup>. Dessa forma, não há porque condenar um jovem que se entregue ao amor, pois sua vida não é ociosa. A aproximação dos discursos épico e elegíaco é enfatizada na construção dos versos: uma ressoante assonância (*bella puella*)<sup>489</sup> enfatiza o gracejo verbal ao leitor, pois *socio* constitui uma metáfora militar e justaposto a

---

<sup>479</sup> Cf. Prop. I 6; Tib. I 1, 53-8 e II 6, 1-10.

<sup>480</sup> Cf. Prop. I 6, 30 e Tib. I 1, 75.

<sup>481</sup> Para maiores informações bibliográficas, consultar o estudo introdutório.

<sup>482</sup> Ovídio n' *Os Amores* se dirige apenas mais uma vez a um interlocutor nomeado em II, 10 (*Graecinus*). Cf. Barsby (op. cit., p. 109).

<sup>483</sup> O amante velho é uma personagem muito comum na Comédia (cf. Plau. *Bacch.*, *Asin.* e *Merc.*). Ovídio, no entanto, parece desconsiderar a figura de Nestor (Hom., *Il.* II 48 e ss), personagem já em idade avançada, mas muito importante na Guerra de Tróia.

<sup>484</sup> A edição adotada pela *Oxford*, entre outras, traz *animos* em vez de *annos*, como sugere a edição da *Les belles Lettres*. Nesse caso a leitura do trecho exigiria uma outra interpretação: o amante, para empenhar-se na milícia do amor, deve ter a idade de um soldado.

<sup>485</sup> Cf. *Am.* I 6. Geralmente, o *amans* vai até a porta da amada para lhe pedir abrigo em seu leito macio e não para protegê-la de fato.

<sup>486</sup> Cf. Prop. II 26, 29-44 e Tib. I 4, 41-6. O trecho certamente evoca as longas viagens feitas pelas *personas* desses poetas. É notável o eco de Tibulo I 2, 29-30 (*frigora noctis...imber*). Já na égloga X de Virgílio (45-50), dedicada a Galo, é a *puella* quem enfrenta tais adversidades ao seguir um rico amante, provavelmente um militar.

<sup>487</sup> Em *Amores* III 6, Ovídio desenvolve esta idéia ao longo de todo o poema.

<sup>488</sup> Barsby (op. cit., p. 11) notou que esse trecho amplia idéias postas previamente, pois *noctis* (15) evoca *peruigiliant* (7) e a neve que cai (*mixtas imbre niues*, 16) é uma contraparte da neve já caída (*congestas*, 12).

<sup>489</sup> Para *bella puella* como *pulchra puella*, ver Cat. LXIX, 8 e 78, 4.

ele está *bella*, que pode nos conduzir a uma outra interpretação: o substantivo *bellum*, em vez do adjetivo sinônimo de *pulchra*. Não é somente Cupido quem recruta os militantes para sua milícia, mas também a *puella*, que é como um *dux*<sup>490</sup>.

Não só as dificuldades, mas também os estratagemas do amante e do soldado são parecidos: ambos são espiões,<sup>491</sup> sitiadores (*exclusus amator*)<sup>492</sup>, guerreiros noturnos (ilustrado com o mito homérico da Dolonéia)<sup>493</sup> e astutos (necessitam burlar a vigilância inimiga)<sup>494</sup>. O perigo (*infestos*, 17) e o sofrimento (*miseri*, 28) também são conhecidos de ambos. Entretanto, as armas dos militantes são diferentes: Ovídio se refere ao órgão sexual masculino através da imagem do arco de Cupido<sup>495</sup>. Ainda assim, ambos devem ser perseverantes. Para Ovídio, a “mistura” discursiva reflete certa “confusão” entre o universo bélico e amoroso: talvez por isso até os deuses (Marte e Vênus, 29) se mostrem incertos e dúbios.

A seguir o poeta utiliza um exemplo próprio para dar embasamento a sua argumentação (*ergo*, 31): o tom de “justificativa” agora se torna mais evidente na resposta que elabora a sua mudança de comportamento. Sua vida era até então ociosa (*desidiam*, 31 e *desidiosus*, 46), mas o amor o transformou, assim como a vida militar o teria transformado. Dizendo em termos militares: ele alistou-se em seu exército<sup>496</sup> e por isso sempre está sempre “de serviço” ou “de guarda” (*agilem...nocturna bella gerentem*). Para

---

<sup>490</sup> Cf. também o verso a seguir (8), onde a comparação é mais evidente.

<sup>491</sup> Atividade até então não desempenhada por um amante elegíaco na poesia latina Cf. McKeown, 1989: 264.

<sup>492</sup> Para uma imagem do amante como sitiador, cf. também *Od.* III 26, 6-8.

<sup>493</sup> *Il.* X 462-579. Contudo, a imagem da cena não contém elementos unicamente épicos, pois *maritorum somnis* evoca uma situação bem comum ao universo elegíaco como aquela desenvolvida no quarto poema: um banquete em que a *puella* embebeda seu marido para poder ficar com o amante.

<sup>494</sup> Essa imagem parece original, pois os autores consultados (Barsby *op. cit.*, p. 11 e McKeown *op. cit.*, p. 270) afirmam que não ocorre em nenhum elegíaco precedente. Note-se que, pelos exemplos dados, a *puella* passou da condição de *dux* para a de *praeda*.

<sup>495</sup> Vimos que o arco possui forte conotação sexual. Na verdade, nesse contexto se refere ao pênis e de maneira mais geral ao ato sexual. *Mouere arma* também possui forte conotação sexual: *arma* se refere ao órgão sexual masculino, enquanto *mouere arma* indica a relação sexual em si (cf. Adams, *op. cit.*, pp. 185 e 17, 21 e 224). A construção com mesmo sentido também aparece em Prop. I 3, 16.

<sup>496</sup> *Aere merere* (44) é uma variação de *stipendia merere*, um termo técnico usado para designar que um soldado merece seu pagamento pelos serviços prestados ao exército. Cf. Cic. *Verr.* II V, 33. É interessante notar também que vemos a *puella* adquirir a força de um *dux* novamente.

Barsby<sup>497</sup>, o desenvolvimento dessa argumentação talvez esclareça a presença de Ático: o imperfeito *uocabat* (31), utilizado no lugar das formas usuais (presente ou perfeito), pode indicar uma pessoa em particular que costumava ter em mente a antiga postura do poeta e por isso mesmo podia condená-lo. Por isso Ovídio dirige a ele sua argumentação e justificativa, afinal ele é um destinatário particularizado. Os *exempla* mitológicos que seguem pertencem ao universo da épica e fornecem um vigoroso embasamento à réplica do poeta contra a suposta acusação que sofrera. Na verdade, ele afirma que mesmo os heróis eram grandes e consideráveis amantes<sup>498</sup>. Para Barsby,<sup>499</sup> o oposto da proposição não é verdadeiro, pois bons amantes não são, necessariamente, bons guerreiros. Para Kennedy<sup>500</sup> a questão é delicada, pois envolve realidade biográfica e literária: Galo, considerado o pai da elegia, era exímio soldado e exemplar amante elegíaco – talvez por isso seu nome seja encontrado em todas as obras de seus sucessores elegíacos. Enfim, acreditamos que através dos *exempla* Ovídio quis dizer que soldados também amam, mas que amantes não necessitam ser soldados, pois já se empenham em suas estratégias e lutas próprias.

Enfim, o amor, em vez de ser um convite ao ócio, exige intensa atividade (física e mental), uma vez que um desempenho satisfatória em suas relações amorosas<sup>501</sup>, supostamente exige tanto vigor, preparação e empenho quanto o serviço militar. A ironia com o discurso épico, apreciado e considerado elevado no seio da sociedade romana belicosa da época de Ovídio, é manifestamente incontestável nesse poema.

\*\*\*

---

<sup>497</sup> *Op. cit.*, p. 115.

<sup>498</sup> Estes mesmos exemplos com aplicações diferentes podem ser encontrados em Prop. II 22, 29-32 e Hor. *Od.* II 4, 2-8.

<sup>499</sup> *Op. cit.*, p. 113.

<sup>500</sup> *Op. cit.*, p. 88.

<sup>501</sup> A relação sexual como uma batalha noturna é um motivo presente já em Propércio. Cf. III 8 e também Cat. LXIII, 13. Cahoon (1974: 293-307) elaborou um interessante estudo intitulado *The bed as battlefield*. Ela afirma que *Os Amores* revelam a violência da vida pública romana (o exército, por exemplo) na esfera íntima e particular, tese defendida em parte também por Sharrock (2002: 95 e ss.), para quem a guerra (e, conseqüentemente, a épica) simbolizava o masculino, e a elegia, o feminino. Como os elegíacos invertiam os papéis tradicionais, os valores também mudavam: o homem passava ser uma figura frágil dedicada ao amor e a *puella* uma figura dominadora como um *dux*. Para Ovídio, no entanto, a figura fragilizada do *amans* empenha-se na *militia amoris*.

X

*Qualis ab Eurota Phrygiis auecta carinis*

*Coniugibus belli causa duobus erat,*

*Qualis erat Lede, quam plumis abditus albis*

*Callidus in falsa lusit adulter aue,*

*Qualis Amymone siccis errauit in Argis,*

5

*Cum premeret summi uerticis urna comas,*

*Talis eras; aquilamque in te taurumque timebam*

*Et quidquid magno de Ioue fecit amor.*

*Nunc timor omnis abest, animique resanuit error*

*Nec facies oculos iam capit ista meos.*

10

*Cur sim mutatus, quaeris? Quia munera poscis;*

*Haec te non patitur causa placere mihi.*

*Donec eras simplex, animum cum corpore amaui;*

*Nunc mentis uitio laesa figura tua est.*

## X

Qual a que em naves frígias do Eurota levada

Motivo de guerra entre dois cônjuges era<sup>502</sup>,

Qual Leda, a quem o astuto adúltero logrou<sup>503</sup>

Oculto em alvas plumas de falsa ave,

Qual Amimone<sup>504</sup>, que errou pela árida Argos,

5

Enquanto uma urna oprimia as melenas no alto da cabeça,

Assim eras; temia, por ti, o touro e a águia

E tudo o que o amor fez do magnânimo Jove<sup>505</sup>.

Agora todo temor se foi e a ilusão da alma apartou-se

E esse rosto meus olhos já não cativa mais<sup>506</sup>.

10

Por que mudei, perguntas? Porque pedes regalos;

Este motivo não permite que tu me agrades.

Enquanto eras simples eu amava uma alma com um corpo;

Agora tuas formas estão arruinadas por faltas da tua mente.

---

<sup>502</sup> Trata-se de Helena, esposa de Menelau e amante de Páris, cujo rapto consistiu um dos motivos da Guerra de Tróia. Eurotas é um rio da Lacônia e o adjetivo frígio se refere aos troianos.

<sup>503</sup> Leda descende de Éolo e foi mãe de Clitemnestra e Helena. Devido a sua beleza, Júpiter enamorou-se dela e transformou-se em ave para conseguir consumir sua volúpia (cf. Grimal, *op. cit.*, p. 271 e ss.).

<sup>504</sup> Amimone é uma das cinquenta filhas do rei Dânao e sua mãe era Europa. Em Argos, que sofria grande seca, ela saiu com suas irmãs à procura de água. Cansada, adormeceu e quase foi estuprada por um jovem sátiro. Poseidon a salvou e, apaixonado, revelou-lhe uma fonte (cf. Grimal, *op. cit.*, p. 24).

<sup>505</sup> Júpiter se transformou em vários animais para consumir sua volúpia: transformou-se em cisne para Leda, em águia para Ganimedes, em touro para Europa e em chuva de ouro para Dánae (cf. Grimal, *op. cit.*, p. 468 e ss.).

<sup>506</sup> Em Propércio (I 1, 1) temos fórmula semelhante, pois ele se diz ser cativado pela beleza dos olhos de Cíntia. Cf. também *Am.* III 11, 48.

*Et puer est et nudus Amor; sine sordibus annos* 15  
*Et nullas uestes, ut sit apertus, habet.*

*Quid puerum Veneris pretio prostare iubetis?*  
*Quo pretium condat, non habet ille sinum.*

*Nec Venus apta feris Veneris nec filius armis;*  
*Non decet imbelles aera merere deos.* 20

*Stat meretrix certo cuiuis mercabilis aere,*  
*Et miseras iusso corpore quaerit opes;*

*Deuouet imperium tamen haec lenonis auari,*  
*Et, quod uos facitis sponte, coacta facit.*

*Sumite in exemplum pecudes ratione carentes:* 25  
*Turpe erit, ingenium mitius esse feris.*

*Non equa munus equum, non taurum uacca poposcit,*  
*Non aries placitam munere captat ouem.*

*Sola uiro mulier spoliis exultat ademptis;*  
*Sola locat noctes, sola licenda uenit* 30

*Et uendit quod utrumque iuuat quod uterque petebat,*  
*Et pretium, quanti gaudeat ipsa, facit.*

*Quae Venus ex aequo uentura est grata duobus,*  
*Altera cur illam uendit et alter emit?*

*Cur mihi sit damno, tibi sit lucrosa uoluptas* 35  
*Quam socio motu femina uirque ferunt?*

O Amor é um menino e está nu: anos sem malícias 15

E veste alguma, para que seja franco, tem.

Por que determinas que o menino de Vênus se ofereça por dinheiro?

Ele não tem bolsinhos<sup>507</sup> onde guardar o dinheiro.

Nem Vênus nem o filho de Vênus estão aptos a armas ferozes;

Não convém aos imbeles deuses ser soldados. 20

De pé está a meretriz, por qualquer um comprável a preço certo,

Pois requer míseras recompensas através de um corpo submisso;

Entretanto, ela se entrega à autoridade do avaro rufião,

E o que fazeis espontaneamente, ela faz coagida.

Tomai como exemplo os animais carentes de razão: 25

Será uma vergonha que as feras tenham índole mais branda.

A égua ao cavalo e a vaca ao touro regalos não pedem,

O carneiro não conquista com regalos a ovelha que lhe agrada.

Somente a mulher tripudia sobre o homem com espólios extorquidos;

Somente ela aluga noites; somente ela chega a ser alugada 30

E vende o que a ambos deleita, o que cada um buscava,

E cobra o preço na medida de seu próprio gozo<sup>508</sup>.

A Vênus que se tornará igualmente grata a ambos,

Por que uma a vende e outro a compra?

Por que para mim há prejuízos e para ti há lucros na volúpia 35

Que a mulher e o homem obtêm com um movimento conjunto?<sup>509</sup>

<sup>507</sup> *Sinus* ou pregas da toga podiam ser usadas para guardar itens. Cf. Cic. *Verr.* XI 5, 147; Quint. *Inst. Orat.* XI 3, 140.

<sup>508</sup> Para *gaudium* com conotação sexual, cf. Adams, *op. cit.* p., 197-8.

*Nec bene conducti uendunt periuria testes,*  
*Nec bene selecti iudicis arca patet.*

*Turpe reos empta miseris defendere lingua;*  
*Quod faciat magnas, turpe tribunal, opes;* 40

*Turpe tori reditu census augere paternos.*  
*Et faciem lucro prostituisse suam.*

*Gratia pro rebus merito debetur inemptis;*  
*Pro male conducto gratia nulla toro.*

*Omnia conductor soluit mercede soluta;* 45  
*Non manet officio debitor ille tuo.*

*Parcite, formosae, pretium pro nocte pacisci;*  
*Non habet euentus sordida praeda bonos.*

*Non fuit armillas tanti pepigisse Sabinas*  
*Vt premerent sacrae uirginis arma caput;* 50

*E quibus exierat, traiecit uiscera ferro*  
*Filius, et poenae causa monile fuit.*

---

<sup>509</sup> A palavra *motus* está carregada de conotação sexual. Ver Adams, *op. cit.*, p. 193-5.



*Nec tamen indignum est a diuitem praemia posci;*

*Munera poscenti quod dare possit, habet;*

*Carpite de plenis pendentes uitibus uuas,*

55

*Praebeat Alcinoi poma benignus ager.*

*Officium pauper numeret studiumque fidemque.*

*Quod quis habet, dominae conferat omne suae.*

*Est quoque carminibus meritas celebrare puellas;*

*Dos mea! quam uolui, nota fit arte mea.*

60

*Scindentur uestes, gemmae frangentur et aurum;*

*Carmina quam tribuent, fama perennis erit.*

*Nec dare, sed pretium posci dedignor et odi;*

*Quod nego poscenti, desine uelle, dabo.*

Entretanto não é indigno pedir favores ao rico;

Ele tem regalos que possa dar àquele que pede;

Colhei as uvas pendentes da videira plena 55

Que o generoso pomar de Alcínoo<sup>514</sup> ofereça frutos.

O pobre paga com favor, empenho e lealdade.

O que cada um tem, a sua senhora entregue.

Também é meu dom celebrar dignas meninas

Em versos! A que eu quiser, torna-se famosa com minha arte. 60

Vestes se rasgarão, espedaçar-se-ão gemas e ouros;

A fama que meus versos atribuirão será perene.

Não é dar, mas exigirem-me pagamento é o que desprezo e odeio;

O que eu nego a um suplicante, se deixa de desejar, eu darei.

---

<sup>514</sup> Rei da ilha dos feaces, hospedou Ulisses em sua jornada de volta para casa. O rei e sua família (Nausicaa era sua filha) eram muito ricos e hospitaleiros. Em seu palácio havia um pomar que dava toda espécie de deliciosos frutos o ano inteiro. Cf. Hom. *Od.* VII 112-132.

## X. Mulheres gananciosas

O tema remonta à comédia e aparece com certa frequência nos elegíacos romanos<sup>515</sup>: o amante se diz pobre e frustrado com a avareza de sua *puella*. Pode ser dividida em:

i) 1-10: passado ideal e presente desgostoso; ii) 11-14: o motivo (*munera poscis*); iii) 15-52: diatribe contra a avareza das mulheres; iv) 53-62: o verdadeiro presente (fama e poesia); v) 63-4: conclusão.

Três símiles da mitologia ilustram a amada de Ovídio e nos fornecem novas informações sobre essa *persona*. O foco não incide sobre as qualidades físicas das *puellae* mencionadas, mas sobre suas propriedades morais. Como o poeta assumiu uma postura de *voyeur* até aqui, esperaríamos que o tema fosse a beleza da *puella*, equivalente à de uma deusa ou heroína. Mas vemos, no fim do trecho que estabelece a comparação inicial (1-8 *qualis...talis*), que o receio do poeta cede lugar à frustração pela corrupção da menina.

O passado ideal, idílico e distante fornecido pelo quadro mitológico diverge e contrasta com o presente amargo do poeta. A época de ouro é descrita com formas de passado e vocabulário heróico: (*talis*) *eras, timebam, carinis, siccis Argis, uerticis*. Já a “realidade” elegíaca do poeta é composta por formas verbais do presente e vocabulário elegíaco: *nunc, nec iam, nunc, error, capit, munera poscis, placere, Amor*.<sup>516</sup> O *amans*, a princípio, é um idealizador que tenta focar em sua amada as qualidades mitológicas, mas ao deparar-se com a sua verdadeira natureza, torna-se desgostoso com o amor. Desiludido, ele deixa transparecer a tristeza em sua indignação: a assonância de *mu* ecoa pelo verso, envolta nas duras aliterações em *q, p* e *c*.<sup>517</sup>

A diatribe contra as mulheres que vendem seu amor como um objeto material qualquer tem, portanto, sua justificativa dada já no início do poema: não é somente por despeito ou ciúmes (do *diues amator*) que o poeta faz suas críticas – ele finalmente descobre que sua *puella* é leviana. Mas Ovídio não fala somente à sua senhora, mas às

---

<sup>515</sup> Respectivamente, Pl. *Tru.* 51 e ss.; Tib. I 4, 5 e ss., I 5, 47 e ss., I 9, II 3, 35 e ss., II 4 e Prop. I 8, II 16, II 23, III 13 e IV 5.

<sup>516</sup> Para a recorrência destas palavras n’*Os Amores*, cf. I 2, 35 (*error*); 27 (*capere*) e I 8, 93 (*munera poscere*), II 4, 39 (*capere*), I 3, 15 e II 2, 14 (*placere*). Para a oposição entre tempos verbais em I 10, cf. Barsby (*op. cit.*, p. 117).

<sup>517</sup> Para Curran (1964: 316), essas aliterações e o conteúdo do poema evocam Propércio I 3.

mulheres em geral. A segunda pessoa do plural aparece várias vezes neste trecho (principalmente em sua forma imperativa): *iubetis* (17), *facitis* (24), *sumite* (25) e *parcite* (47); onde são empregadas as formas singulares (*tibi*, 35 e *tuo*, 46), podemos supor uma mulher mais representativa do que particular<sup>518</sup>.

Ovídio então argumenta que o Amor sempre se apresenta nu, portanto, está despojado de qualquer bem material. Dessa forma, a venda do amor como uma mercadoria chega a ser sacrilégio<sup>519</sup>. Ao discorrer sobre as características que não se aplicam a Cupido e a sua mãe, o poeta pode fazer uma crítica à cobiça militarista: embora possuam muitas características em comum, as milícias do amor e da guerra são distintas no tocante a sua recompensa – a meretriz que recruta amantes<sup>520</sup> com a finalidade de conquistar bens materiais é condenável pela sociedade, pois, diferentemente do exército, no amor não se faz “plano de carreira” ou se conquistam prêmios em dinheiro. Embora seja sutil, é a primeira vez que Ovídio compara sua *puella* a uma prostituta<sup>521</sup>. No entanto, ela difere daquelas coagidas por um cafetão (*lenonis auari*)<sup>522</sup>, pois esse tipo de mulher é compelida a essa atividade (*iusso...imperium...coacta*), ao passo que a *puella* se vende por livre e espontânea vontade (*sponte*), o que a torna mais vil ainda. Desconhecemos a verdadeira situação da *puella* elegíaca, mas para James<sup>523</sup> elas eram cortesãs e não meretrizes que se vendiam por qualquer preço. Na verdade, James afirma que elas precisavam de presentes luxuosos para sobreviver em seu alto padrão, pois participavam de uma suposta vida cultural (*doctae*

---

<sup>518</sup> Cf. Barsby, *idem, ibidem*.

<sup>519</sup> A imagem terna (*puer...nudus...sine sordibus...apertus*) torna-se agressiva pelo vulgar *pretio prostrare* (note-se a ênfase dada pelas aliterações em dentais...). A “dureza” obtida pelo emprego de um linguajar de sátira (cf. Juv. I 47; III 65; IX 24 - com *prostrare* apenas no sentido aqui mencionado) dentro de um delicado quadro helenístico é logo amainada por um tom jocoso que se segue: Ovídio se torna cômico ao afirmar que Cupido, por estar nu, não possui bolsinhos (*sinum*) para guardar o dinheiro do amor vendido! Cf. McKeown (*op. cit.*, p. 289).

<sup>520</sup> *Meretrix... aere* evoca *aera merere*, termo comum do discurso militar romano.

<sup>521</sup> O uso de *stat* combina, neste caso, o sentido “literal” (equivalente a *prostrare*) e o “comercial” (preço estabelecido). Em inglês também podemos perceber uma relação semelhante na construção *stand (at a certain price)* = tal é o preço de custo. Cf. *Oxford advanced learner's dictionary* (v. *stand* p. 1160 e ss.).

<sup>522</sup> O *lenus* é a contraparte masculina da *lena*, personagem que nos foi apresentada por Ovídio no oitavo poema deste livro. É uma figura muito comum na comédia e dele temos bons exemplos em Plauto e Terêncio (*Rud.* e *Adel.*). Cf. também Grimal, 1988: 146.

<sup>523</sup> Cf. 2003: 71 e ss.

*puellae*)<sup>524</sup>. Por isso, os elegíacos tentavam comover essas *puellae* com poesia refinada, na tentativa de conquistar noites de amor gratuitamente, uma vez que eles diziam não ter (e menosprezar) os bens materiais que a sociedade em geral ambicionava.

Vendo que seu discurso é vão, talvez por se tratar de um tempo distante (da mitologia), ele muda o rumo de sua argumentação e procura exemplos na natureza: os animais diferem de nós por não possuírem intelecto (*pecudes ratione carentes*) e por isso se permitem relações grotescas. Mas ainda assim possuem certa doçura natural (*ingenium mitium*). Portanto, as mulheres deveriam tomar como exemplo esses animais do campo: as fêmeas dos animais não pedem presentes aos seus machos. Para Barsby e Socas<sup>525</sup>, o deslocamento do leitor é impressionante: do Olimpo para as movimentadas ruas de Roma e de lá para a tranquilidade do campo. Seu discurso também é muito variado em sua construção: termos arcaicos, tom heróico, linguagem comercial (*pretium facit, conducti...uendunt, e empta*).<sup>526</sup> Com isso, Ovídio é capaz de ironizar com a vida militar, comercial e legal da *Vrbs (turpe, turpe, 39-41)*<sup>527</sup>.

Finalmente, Ovídio nos surpreende com suas duas últimas afirmativas finais, pois parece se desviar do esperado rumo da *renuntiatio amoris*. “Ingenuamente”, ele afirma que o *diues amator* pode oferecer bens materiais, mas que o pobre tem somente um outro tipo de bem a oferecer – sua fidelidade. Nesse caso, Ovídio é capaz de oferecer sua fidelidade literária, presentes que não se quebram ou se rasgam (*fama perennis erit, 62*); ricos e pobres merecem desfrutar do amor. Outra afirmação inesperada que o poeta faz diz respeito aos presentes dados: dar em si não é um problema, mas a insaciável demanda é o que o perturba; por isso, ao deixar de suplicar, ele dará tudo o que a menina quiser e merecer. Rico ou pobre, poeta ou rival, o amante tem de contribuir de alguma forma com o seu

---

<sup>524</sup> Cf. verso 41 – *census paternos* no sentido de herança. Ou seja, as *puellae* dispunham de algum bem e educação.

<sup>525</sup> Cf., respectivamente, *op. cit.*, p. 119 e *op. cit.* p. 29

<sup>526</sup> O poeta insiste em dizer que o prazer sexual é compartilhável por natureza: *utrumque, ex aequo, socio* – notemos que o som *uen-* ecoa pelo trecho (*uenire, 10 e 33; uendere, 31 e 34; Venus, 33*) enfatizando o som do verbo *uendere*, motivo central do trecho.

<sup>527</sup> McKeown (*op. cit.*, p. 297-8) faz interessante observação: ao justapor a vida comercial e legal romana nesses versos (ambas conviviam no *forum*), Ovídio é capaz de dizer, ironicamente, que ambas são parecidas, pois trabalham vendendo bens e serviços ao público (em relação à vida judicial, essa “venda” constituía corrupção e crime, assim como deveria ser também para as *puellae* que se vendiam sem precisar disso).

amor<sup>528</sup>. Porém, ele sabe que em seu caso (*dos mea*) a argumentação da fama eterna através dos versos não é eficaz, pois já fora usada em I 3 e mesmo assim a sua *puella* supostamente deu ouvidos à alcoviteira em I 8. Daí esse remate, afirmando que ele é capaz de oferecer o que a sua menina quiser, embora tenha apresentado-se tal como um pobre, leal em sua relação e em seus versos. Assim, podemos inferir que os presentes devem ser *merecidos* (*meritas*) e não *exigidos*. Resumidamente, podemos dizer que o poema é um lamento sobre a sua triste constatação<sup>529</sup>: a menina requer presentes e, se ele não os der, um outro dará. Ainda que indignado, ele não pode cessar de fazer as vontades de sua *domina*... Eis a sua imutável realidade de poeta elegíaco.

\*\*\*

---

<sup>528</sup> *Conferat* é um verbo usado para designar o pagamento de um tributo. Cf. Socas (*op. cit.*, p. 30).

<sup>529</sup> É notável a sintaxe em ritmo crescente do último dístico: quatro verbos no hexâmetro e cinco no pentâmetro.

## XI

*Colligere incertos et in ordine ponere crines*

*Docta neque ancillas inter habenda Nape*

*Inque ministeriis furtivae cognita noctis*

*Vtilis et dandis ingeniosa notis,*

*Saepe uenire ad me dubitantem hortata Corinnam,* 5

*Saepe laboranti fida reperta mihi,*

*Accipe et ad dominam peraratas mane tabellas*

*Perfer et obstantes sedula pelle moras.*

*Nec silicum uenae nec durum in pectore ferrum*

*Nec tibi simplicitas ordine maior adest.* 10

*Credibile est et te sensisse Cupidinis arcus;*

*In me militiae signa tuere tuae.*

*Si quaeret quid agam, spe noctis uiuere dices;*

*Cetera fert blanda cera notata manu.*

*Dum loquor, hora fugit; uacuae bene redde tabellas,* 15

*Verum continuo fac tamen illa legat.*

## XI

Hábil em reunir e ordenar as incertas madeixas

Tu, Napa<sup>530</sup>, não devias estar entre as criadas;

És útil nos ofícios da furtiva noite

E engenhosa ao repassar recados.

Tu, que muitas vezes exortavas Corina, hesitante, a vir até mim, 5

Muitas vezes te demonstraste leal em meus apuros,

Aceita e leva pela manhã as tabuinhas<sup>531</sup> gravadas à senhora

E, solícita, remove obstáculos e dilações.

Nem veias de pedra, nem rijo ferro no peito,

Nem ingenuidade maior que as de tua classe tens. 10

É provável que tu também já sentiste o arco de Cupido;

Protege os estandartes de tua milícia em meu favor<sup>532</sup>.

Se ela perguntar como tenho passado, diz que vivo na esperança da noite;

A cera marcada com amável mão dirá o restante.

Enquanto falo, a hora foge; entrega as tabuinhas quando ela estiver desocupada; 15

Entretanto, faz com que ela as leia todas de uma vez.

---

<sup>530</sup> Napa pode ser o nome grego de Metilene. Aparece nas *Met.* III 214. Corresponde à escrava “prestativa” das comédias latinas (Barsby, *op. cit.*, p. 129). Aparece também na *Ars* I 351-398; II 251-258, 525-6; III 485, 607, 665-6. Nessa mesma obra (I, 367 e ss.), Ovídio inclui a *ancilla* de uma forma diferente em suas relações amorosas: além de sua cumplicidade, a escrava também pode ser uma amante em potencial. Embora ele desaconselhe tal relação, em *Am.* III, 7 e 8 admite seu envolvimento com a escrava Cipáside.

<sup>531</sup> Os bilhetes de amor eram enviados em tabuinhas de cera, gravadas por um estilete. Cf. *Tib.* II 6, 45-6; *Prop.* III 23, 1; *Am.* II 5, 5; 15, 15; 19, 41; III 14, 31.

<sup>532</sup> A escrava se faz uma soldada da milícia do amor.

*Aspicias oculos mando frontemque legentis;*

*E tacito uultu scire futura licet.*

*Nec mora, perlectis rescribat multa, iubeto;*

*Odi, cum late splendida cera uacat.*

20

*Comprimat ordinibus uersus, oculosque moretur*

*Margine in extremo littera rasa meos.*

*Quid digitos opus est graphio lassare tenendo?*

*Hoc habeat scriptum tota tabella “ueni!”*

*Non ego uictrices lauro redimire tabellas*

25

*Nec Veneris media ponere in aede morer;*

*Subscribam: “Veneri fidas sibi Naso ministras*

*Dedicat, at nuper uile fuistis acer.”*

Encarrego-te de observar os olhos e a fronte da leitora;

Do tácito rosto é possível conhecer o futuro.

Sem demora, pede longa réplica do que foi lido;

Odeio quando a lustrosa cera se mostra muito vazia. 20

Que ela esprema ordenadas linhas e que as letras gravadas

Nos cantos das margens prendam meus olhos.

Para que fatigar os dedos que o estilete sustém?

Que as tabuinhas todas contenham um só escrito: “vem!”

Que eu mesmo não hesite em coroar com louros as invictas tabuinhas<sup>533</sup> 25

E em oferecê-las no centro do templo de Vênus;

Subscreverei<sup>534</sup>: “Nasão dedica a Vênus as ajudantes a ele leis,

Mas que há pouco éreis desprezíveis lenhos.”

---

## XI. Bilhete de amor para a *puella*

Ovídio envia uma mensagem a sua amada por meio de sua escrava Napa. A resposta negativa a esse bilhete aparecerá apenas no poema seguinte, com o qual forma um par<sup>535</sup>. Levando-se em consideração que o poema é todo dirigido a uma interlocutora em potencial, poderemos obter tal divisão:

i) 1-12: *captatio benevolentiae*; ii) 13-24: recomendações e iii) 25-8: conclusão otimista (suspensão).

---

<sup>533</sup> Os generais vitoriosos adornavam com louros as cartas que enviavam ao senado para informar suas vitórias. Cf Tac., *Agr.* XVIII 6.

<sup>534</sup> Trata-se de uma oferta de agradecimento à deusa do amor. Cf. Prop. II 14, 25-8.

<sup>535</sup> Para outros poemas que também fazem pares n’*Os Amores*, cf. II 7 e 8, II 9A e 9B, II 13 e 14, III 11A e 11B.

Os empregados e os familiares da *puella* geralmente são elementos secundários do gênero elegíaco, mas em Ovídio porteiros e escravos se tornam focos de poemas inteiros<sup>536</sup>. Entretanto, ele deixa bem claro que a serva a quem ele se dirige não é uma empregada qualquer, pois lhe garante o epíteto *docta*, o mesmo que Propércio atribuiu a sua própria amada<sup>537</sup>. Os elogios que lhe dirige fazem parte de sua *captatio benevolentiae*, enaltecendo as atividades precedentes da serva no transcorrer da noite como núncia (*noctis*, 3) entre os amantes e como gerenciadora de encontros entre os mesmos. Seus louvores, contudo, não são gratuitos, pois constituem uma “preparação” ao pedido que ele lhe fará no sétimo verso<sup>538</sup>: Napa deve entregar uma mensagem para a *puella*. E, com a mensagem, vêm as recomendações: o bilhete deveria ser entregue pela manhã, quando as escravas se encontravam com suas senhoras para as auxiliarem na primeira toalete do dia. Para Barsby,<sup>539</sup> essa descrição nos permite presumir que o poeta tenha interpelado a escrava na noite anterior, contudo, a pressa e a ansiedade que deixa transparecer no verso 15 nos indicam que já está quase amanhecendo no momento em que ambos se falam. Faz parte de sua *captatio* o apelo à lealdade à milícia do amor, o que nos permite inferir que a escrava também possui um amante e, conseqüentemente, experiência amorosa.<sup>540</sup>

Mas ainda há ainda outras instruções: caso a *puella*, com o bilhete em mãos, por pura cordialidade, pergunte como o poeta está,<sup>541</sup> a serva deve responder de forma direta, afirmando que o poeta é um miserável, cuja única esperança é poder desfrutar de uma noite de amor com sua senhora. Sim, a serva deve ser enfática, porém sucinta, pois o bilhete dirá o restante (*cetera fert cera*). Para Ovídio a fugacidade do tempo<sup>542</sup>, não constitui motivo para que o bilhete seja entregue num momento inadequado: ela deve se encontrar sozinha (*uacuae*) e num local propício para poder desfrutar melhor da leitura. Com isso, Napa também poderá se assegurar do recebimento da mensagem e poderá apresentar alguns

<sup>536</sup> Cf. I 6, I 11, II 2, II 7 e 8.

<sup>537</sup> Cf. Prop. I 7, 11; II 11, 6 e 13, 11, sobre sua habilidade na elaboração de penteados. Em II 7 e 8, vemos que ela ocupa no poema a posição de *docta puella*.

<sup>538</sup> Em Cat. II, temos uma construção semelhante: um longo vocativo inicial conduz a um pedido similar.

<sup>539</sup> Cf. *op. cit.*, p. 129.

<sup>540</sup> Para a importância dos estandartes de uma milícia, cf. Hor. *Od.* III 5, 18-9; IV 15, 6-8; Ces. *Bell. Gall.* IV 25.

<sup>541</sup> *Quid agam* é uma das formas do convencional *quid agis?* = “como tens passado”?

<sup>542</sup> Cf. v. 15: *hora fugit* – note-se que o hexâmetro é quase todo composto por dátilos, enfatizando o sentido de urgência que permeia este trecho e todo o poema.

indícios de resposta ao poeta, denunciados pelo rosto da *domina* ao ler o bilhete. A ânsia da *persona* de Ovídio é exatamente aquela que os apaixonados demonstram ter: ele deseja uma longa (e boa) resposta o mais rápido possível<sup>543</sup>. No entanto, para não fatigar a amada, aceitará como resposta apenas uma única palavra – “vem!”

Ovídio se convence de que a resposta será favorável e o tom otimista em que termina seu poema é significativo, embora o subjuntivo potencial *morer* não implique uma certeza, mas uma possibilidade<sup>544</sup>. O final do poema é elevado e reúne elementos discursivos da epopéia e da elegia (25-8): as tabuinhas serão coroadas como se fossem mensagens de generais vitoriosos<sup>545</sup> e ofertadas no templo de Vênus<sup>546</sup>. Ovídio brinca com as duas funções possíveis de *tabellae*, nas quais era possível escrever bilhetes e votos religiosos. A dedicatória imaginária à deusa, em dístico elegíaco, encerra o poema<sup>547</sup>.

Para Baker (1973: 109-113), Ovídio constitui seus amores (literários) através de uma *scripta puella*, daí a grande importância que dá a sua escrita.<sup>548</sup> Para ele, escrever elegias simboliza o próprio ato amoroso com a menina (*docta puella* = *docta tabella*). O ambiente otimista do final pode ter acalmado os ânimos por um curto período, mas a primeira linha do poema ulterior fará com que esse turbilhão, talvez proposadamente, retorne e novamente afete o poeta e o leitor. É o que veremos a seguir.

\*\*\*

---

<sup>543</sup> Para McKeown (*op. cit.*, p. 318), a excitação da escrita equivale à excitação sexual.

<sup>544</sup> Cf. Barsby (*op. cit.*, p. 131).

<sup>545</sup> Davis (1999: 438) nos diz que os romanos tinham por costume laurear as mensagens de sucesso militar trazidas a Roma. O evento era realizado no senado. Cf. Sen. Ag. 409 e s.

<sup>546</sup> Os louros da vitória eram consagrados a Júpiter no Capitólio. A resposta de um bilhete de amor simboliza a vitória do mesmo, e por isso deve ser consagrada a Vênus.

<sup>547</sup> McKeown (*op. cit.*, p. 321) nos diz que a dedicatória era comum na poesia do período de Augusto, sobretudo na elegia, pois seu metro característico era ideal para inscrições desse tipo.

<sup>548</sup> Para mais detalhes sobre a *scripta puella*, cf. Greene (*op. cit.*, p. 37) e Wyke (1987: 28). Sobre a *docta puella*, cf. James (2003: 71).

## XII

*Flete meos casus; tristes rediere tabellae,  
Infelix hodie littera posse negat.*

*Omina sunt aliquid; modo cum discedere uellet  
Ad limen digitos restitit icta Nape,  
Missa foras iterum limen transire memento* 5  
*Cautius atque alte sobria ferre pedem.*

*Ite hinc, difficiles, funebria ligna, tabellae,  
Tuque, negaturis cera referta notis,  
Quam, puto, de longae collectam flore cicutae*  
*Melle sub infami Corsica misit apis.* 10

*At tamquam minio penitus medicata rubebas;  
Ille color uere sanguinolentus erat.*

*Proiectae triuiis iaceatis, inutile lignum,  
Vosque rotae frangat praetereuntis onus.*

*Illum etiam, qui uos ex arbore uertit in usum,* 15  
*Conuincam puras non habuisse manus.*

*Praebuit illa arbor misero suspendia collo;  
Carnifici diras praebuit illa cruces;  
Illa dedit turpes raucis bubonibus umbras,  
Vulturis in ramis et strigis oua tulit.* 20

## XII

Chorai minhas desgraças: as tabuinhas voltaram tristes,

As infelizes letras dizem que hoje não haverá possibilidades.

Presságios são importantes; há pouco, quando quis retirar-se

Napa, ébria, bateu com os dedos<sup>549</sup> no limiar da porta.

Outra vez que fores despachada para fora, lembra-te de atravessar o umbral 5

Com mais cuidado e, sóbria, levanta mais os pés.

Fora daqui, severas tabuinhas, funestos lenhos,

E tu, cera repleta de sinais de recusa,

A qual, acredito, uma abelha córsica<sup>550</sup> coletou de uma flor

De longa cicuta, e enviou sob um mel infame. 10

Como se toda coberta de mínio, te enrubecias;

Aquela cor verdadeiramente era sanguinolenta.

Largadas nas encruzilhadas, jazei, lenhos inúteis,

E que o peso de uma roda deslizante vos frature.

E também aquele que da árvore em instrumento vos verteu, 15

Provarei que ele não teve inocentes mãos.

Aquela árvore ofereceu a um infeliz pescoço um meio de se enforcar;

Ela proporcionou malditas cruces ao algoz;

Ela deu infames sombras à rouca coruja,

Em seus galhos abrigou crias de morcegos e abutres. 20

---

<sup>549</sup> Sinal de mau agouro: cf. Cic. *De div.* II 40, 84; Ov. *Met.* X 452.

<sup>550</sup> O mel da Córsega não tinha uma boa reputação na Antigüidade (era *infamis* também segundo Virg., *Egl.* IX 30).

*His ego commisi nostros insanus amores*

*Molliaque ad dominam uerba ferenda dedi!*

*Aptius hae capiant uadimonia garrula cerae,*

*Quas aliquis duro cognitor ore legat;*

*Inter ephemeridas melius tabulasque iacerent,*

25

*In quibus absumptas fleret auarus opes.*

*Ergo ego uos rebus duplices pro nomine sensi;*

*Auspicii numerus non erat ipse boni.*

*Quid precer iratus, nisi uos cariosa senectus*

*Rodat, et inmundo cera sit alba situ?*

30

A esses, eu, insano, confiei os nossos amores

E entreguei doces palavras<sup>551</sup> dedicadas à minha senhora!

É melhor que essas ceras carreguem loquazes sentenças,

Que algum juiz leia com o rígido cenho;

É melhor que jazam entre as tábuas de contabilidade, 25

Sobre as quais chore o avaro os recursos perdidos.

Eu, pelo vosso nome, naquela situação percebi vossa duplicidade,<sup>552</sup>

O próprio número não era de bom auspício.

O que eu, irado, rogarei, a não ser que a carcomida velhice

Vos roa e que a alva cera em imundo sítio repouse? 30

---

<sup>551</sup> Sobre *mollia uerba*, cf. glossário no fim deste estudo.

<sup>552</sup> *Duplices* ou por serem duas ou por serem enganosas (cf. Barsby, *op. cit.*, p. 137).

## XII. Maldição sobre as *tabellae*

As tabuinhas que transportaram recados de amor, antes tão louvadas, agora são amaldiçoadas pelo poeta. Para ele, as *tabellae* são as culpadas pelo desprezo da *puella*. O poema pode ser dividido em três grandes partes:

i) 1-6: lamento (descreve a situação); 7-26: maldições sobre as tabuinhas; iii) 27-30: conclusão.

Como dito há pouco, Ovídio não nos mantém em suspense por muito tempo: as madeiras ordinárias não poderiam mesmo ser louvadas por sua dignidade e lealdade. *Rediere*<sup>553</sup> *tabellae* nos indica a continuidade do poema anterior e nos fornece a resposta que tanto esperávamos sobre a situação do poeta: *Infelix hodie littera posse negat*. Toda a tristeza e decepção (*flete, tristes, infelix* e *negat*) parecem transformar-se em ódio, não contra a *puella*, mas contra a escrava (3-6), contra as tabuinhas que uma vez guardaram os segredos dos amantes e contra si mesmo, pois se arrepende por não ter acreditado nos sinais de mau agouro<sup>554</sup>.

O alvo principal de sua fúria, entretanto, são as madeiras e ceras das tabuinhas. Para enfatizar seu discurso e lhe proporcionar mais dramaticidade, Ovídio personifica esses elementos: eles são convidados a retirar-se (*ite hinc*) da sua presença e são qualificados de *difficiles* e *funebria* (7). A cera, que transportou as palavras da menina (*negaturis notis*), seria tão maléfica quando o mel produzido pelas abelhas da Córsega<sup>555</sup>. A cor ímpar dessas ceras também anunciava o mau presságio, pois apresentavam um tom de vermelho típico de um mineral espanhol chamado mínio (sulfeto de mercúrio)<sup>556</sup> – uma cor que evocava sangue e, conseqüentemente, morte. O discurso se torna mais ofensivo quando o poeta se volta para os lenhos: *inutile lignum, funebria ligna* e *proiectae triuii...frangat* (13) reforçam

---

<sup>553</sup> *Rediere* também pode indicar que a cera das tabuinhas foi renovada/reutilizada/reciclada na resposta, mas que a madeira que as comportava continuava a ser a mesma.

<sup>554</sup> A escrava, bêbada, não foi cuidadosa (*cautius*) o suficiente enquanto transportava a mensagem, tropeçando na soleira da porta – um forte sinal de mau agouro na Antigüidade. Cf. *Trist.* I, 3.

<sup>555</sup> A planta da qual elas se valiam para produzir o “mel” e a cera possuía uma espécie de veneno fortíssimo, usado na execução de criminosos em Atenas. Ver o comentário de Platão sobre a morte de Sócrates em *Fédon* 116-18.

<sup>556</sup> Cf. Marc. 14, 5.

as imprecações lançadas anteriormente. Malditos também são mesmo aqueles envolvidos na fabricação dessas *tabellae*, o lenhador e a própria árvore<sup>557</sup>.

Por sua deslealdade, essas tábuas não deveriam comportar palavras amorosas (as *mollia uerba*): elas deveriam ser usadas nos cargos legais e comerciais. *Vadimonia* (23) é uma espécie de intimação jurídica com uma data marcada, na qual deveriam aparecer os envolvidos num determinado caso e *ephemeridas* (25) se refere a um registro diário da contabilidade: são tipos de discursos – *duro ore* da vida pública, contrário às *mollia uerba* típicas da elegia<sup>558</sup>. Essas profissões e seus discursos característicos são dignos de um *auarus* (26) e não de um *amans*... Finalmente, o poeta admite ser o maior culpado por seu fracasso, pois ignorou a qualidade *dúplice/duplex* das *tabellae*: a possibilidade de azar era de 50% em cada uma delas. Lançada a sorte, ele fracassou e nada mais lhe restou além de amaldiçoá-las.

\*\*\*

---

<sup>557</sup> Para o poeta, essa árvore dever ter fornecido madeira também para enforcamentos e crucificações. Esta última pena era tão execrável que o algoz por ela responsável era obrigado a viver além das fronteiras da cidade. Cf. Cic. *Rab. Perd.* 15. Além disso, seria esperado que uma árvore funesta tivesse concedido abrigo às aves agourentas (19-20), tais quais corujas, morcegos e abutres, os quais por seus grasnidos eram temidos (cf. Plin. *H.N.* XI 39, 232). Pela crença popular romana, esses animais também atacavam crianças pequenas em seus berços. Cf. *Fast.* VI 131-40.

<sup>558</sup> Para uma outra antítese mais clara de *mollis/duris*, ver *Ars* I 475-6. Nesse trecho, podemos observar termos relativos à esfera legal e comercial, não comuns à elegia: *garrula*, *cognitor* (representante do litigante e responsável por ler a *uadimonia*). Já *ephemeridas* também foi utilizado por Prop. III 23, 19-20.

### XIII

*Iam super oceanum uenit a seniore marito*

*Flaua pruinoso quae uehit axe diem.*

*Quo properas, Aurora? mane! Sic Memnonis umbris*

*Annua sollemni caede parentet auis.*

*Nunc iuuat in teneris dominae iacuisse lacertis;*

5

*Si quando, lateri nunc bene iuncta meo est.*

*Nunc etiam somni pingues et frigidus aer,*

*Et liquidum tenui gutture cantat auis.*

*Quo properas, ingrata uiris, ingrata puellis?*

*Roscida purpurea supprime lora manu.*

10

*Ante tuos ortus melius sua sidera seruat*

*Nauita nec media nescius errat aqua.*

*Te surgit quamuis lassus ueniente uiator,*

*Et miles saeuas aptat ad arma manus.*

*Prima bidente uides oneratos arua colentes;*

15

*Prima uocas tardos sub iuga panda boues.*

*Tu pueros somno fraudas tradisque magistris.*

*Vt subeant tenerae uerbera saeua manus,*

### XIII

Já sobre o oceano vem, afastando-se do marido senil<sup>559</sup>

A loura que o dia conduz em carro glacial.

Para onde te precipitas, Aurora? Detém-te! Assim às sombras de Mêmnon<sup>560</sup>

Anualmente as aves o honrem em sacrificio solene.

Agora apraz-me ter deitado nos delicados braços de minha senhora; 5

Mesmo por pouco, agora a tenho bem junto ao meu flanco.

Agora também o sono é pesado e a brisa, fresca,

E as aves, com delicadas fauces, cantam em harmonia.

Para onde te precipitas, ingrata aos homens, ingrata às meninas?

Retém as orvalhadas rédeas com tua mão rosada. 10

Antes do teu despontar o nauta, não descuidado, guarda

Melhor suas estrelas e não erra em meio às águas.

Quando surges, o viajante se levanta, por mais cansado que esteja,

E o soldado acomoda sua seiva mão em armas.

És a primeira a ver sobrecarregados lavradores com enxadas no campo; 15

És a primeira a chamar os tardos bois sob os recurvos jugos<sup>561</sup>.

Tu privas os meninos do sono e aos mestres os entregas

Para que suas delicadas mãos sofram por cruel palmatória,<sup>562</sup>

---

<sup>559</sup> Aurora conseguiu obter dos deuses a imortalidade para seu marido, Títono, porém esqueceu-se de pedir juventude perpétua (cf. Grimal, *op. cit.*, p. 139).

<sup>560</sup> Filho de Aurora, morreu em Tróia pelas mãos de Aquiles. Todo ano, aves o visitavam e duas delas lutavam até derramar seu sangue sobre a tumba do herói. Cf. *Met.* XIII 576-622.

<sup>561</sup> As atividades descritas nos versos 11-5 são características de um cidadão romano comum: mar, milícia ou agricultura. São elas atividades renegadas pelo eu-poético elegíaco, que dedica a sua vida ociosa aos poemas de amor (ver, por exemplo, Barsby, *op. cit.*, p. 143).

*Atque eadem sponsum cultos ante Atria mittis,*  
*Vnius ut uerbi grandia damna ferant;* 20  
*Nec tu consulto, nec tu iucunda diserto;*  
*Cogitur ad lites surgere uterque nouas.*  
*Tu, cum feminei possint cessare lacerti,*  
*Lanificam reuocas ad sua pensa manum.*  
*Omnia perpeterer; sed surgere mane puellas,* 25  
*Quis, nisi cui non est ulla puella, ferat?*  
*Optauit quotiens, ne Nox tibi cedere uellet,*  
*Ne fugerent uoltus sidera mota tuos.*  
*Optauit quotiens, aut uentus frangeret axem*  
*Aut caderet spissa nube retentus equus!* 30  
*Inuida, quo properas? quod erat tibi filius ater,*  
*Materni fuerat pectoris ille color.\**  
*Tithono uellem de te narrare liceret;* 35  
*Femina non caelo turpior ulla foret.*

---

<sup>562</sup> *Exempla* da escola (16-7), do fórum (19-22) e do lar (23-4). Os meninos romanos começavam suas tarefas escolares ainda muito jovens (Marc. IX 68; Juv. VII 222-225). Não era raro o castigo corporal, como recorda Juvenal I, 15: *et nos ergo manum ferulae subduximus* (“por isso nós submetíamos nossa mão à palmatória”). Cf. também *Ars* I 15-6.

\* vv 33-4: [*Quid, si Cephalio numquam flagraret amore?/An putat ignotam nequitiam esse suam?*]

Tu mesma impeles os intruídos a prometerem ante os átrios<sup>563</sup>

Para que sofram grandes danos por uma só palavra; 20

Nem ao jurista nem ao advogado tu és agradável;

Um e outro são obrigados a se levantar para novos pleitos<sup>564</sup>.

Tu, quando os braços femininos poderiam cessar, de novo

Convocas as mãos que fiam lã às suas roçadas<sup>565</sup>.

Tudo isso suportaria; mas que meninas se levantem pela manhã, 25

Quem, exceto aquele que não tem menina alguma, suportaria?

Quantas vezes desejei que a Noite não consentisse em ceder-te,

Que os astros moventes não fugissem da tua face!

Quantas vezes desejei ou que o vento despedaçasse o teu carro

Ou que teus cavalos, detidos por espessa nuvem, tombassem! 30

Invejosa, para onde te precipitas? Pois, se um filho negro tinhas,

Essa era a cor do peito materno\*.

Gostaria que Títono<sup>567</sup> pudesse discorrer sobre ti; 35

Não haveria no céu mulher alguma mais torpe.

<sup>563</sup> *Atria* se refere ao átrio do templo das Vestais situado no fórum, próximo ao tribunal do *praetor*, local considerado como o centro da vida legal de Roma. Cf. Hor. *Sat.* I 9, 35. A edição de Bornecque (1995: 34) e a de Canalli (1990:112) apresentam *multos* em vez de *cultos*, palavra que também aparece em Verger (1991: 35) e em Barsby (1998: 142).

<sup>564</sup> Novamente, Ovídio recorre a termos jurídicos: *sponsum* supõe fechar um contrato ou assumir um compromisso através de um “sim” (daí a expressão por uma só palavra – *unius uerbi*); *consultus* é o experto em leis e *disertus* o advogado ou orador que pode intervir nos pleitos que possam surgir nesse dia (*lites nouas*). Ver, por exemplo, Barsby, *op. cit.*, p. 145.

<sup>565</sup> O trabalho com a lã é mostrado em algumas inscrições funerárias como o serviço principal da vida doméstica feminina. Ver Lattimore, 1962: 297.

\* Kenney considera o dístico 33-4 como espúrio e não o inclui em sua edição: [“E se nunca tivesse sido abrasada pelo amor de Cefálo?/Ou ela julga ser desconhecido o seu caso?”]. Aurora, apaixonada, teria raptado o jovem e belo Céfalo, gerando Faetonte dessa relação. Cf. Ov. *Met.* VII 661 e s.

<sup>567</sup> Aurora raptou Títono de Tróia, e levou-o para a Etiópia. Teve com ele dois filhos, Emátion e Mêmnon. Fez com que seu marido se tornasse imortal, porém caquético (cf. Grimal, 2000: 453).

*Illum dum refugis, longo quia grandior aevo,*

*Surgis ad inuisas a sene mane rotas;*

*At si quem manibus Cephalum complexa teneres,*

*Clamares: "Lente currite, Noctis equi"*

40

*Cur ego plectar amans, si uir tibi marcet ab annis?*

*Num me nupsisti conciliante seni?*

*Aspice quot somnos iuueni donarit amato*

*Luna, neque illius forma secunda tuae.*

*Ipsa deum genitor, ne te tam saepe uideret,*

45

*Commisit noctes in sua uota duas.*

*Iurgia finieram; scires audisse; rubebat;*

*Nec tamen adsueto tardius orta dies.*

Enquanto dele foges, pois ele é superior em anos,

Despontas ao amanhecer longe do velho, rumo a odiosas rodas;

Mas se Céfalos, a quem preferes, tivesses entre abraços,

Gritarias: “correi lentamente, cavalos da noite.” 40

Por que eu, enamorado, seria castigado, se teu homem se consome em anos?

Acaso casaste com o velho com a minha mediação?

Vê quantos sonos a Lua concedeu ao jovem

Amado<sup>568</sup>, e a beleza dela não é secundária à tua.

O próprio genitor dos deuses, para não ver-te muitas vezes, 45

Uniu duas noites em favor dos seus desejos<sup>569</sup>.

Terminei as censuras; acreditarias que ela ouviu: enrubesceu;

Entretanto, o dia não despontou mais tarde que o usual.

---

### XIII. *Suasoria à Aurora*

O amante que deseja ampliar a duração da noite para desfrutar de mais tempo ao lado de sua amada é um motivo que remonta a Homero e Safo<sup>570</sup> e se converteu num lugar comum nos epigramas helenísticos. Este poema estrutura-se da seguinte forma:

---

<sup>568</sup> Trata-se de Endimião, pastor da Cária, que adormeceu para sempre numa caverna do monte Latmos, onde poderia ser continuamente visitado pela Lua. O verbo *aspice*, segundo Verger (*op. cit.*, p. 36 n. 10), talvez evoque no poeta a contemplação de alguma pintura de Endimion adormecido.

<sup>569</sup> Para obter uma longa noite de amor com Alcmena, Júpiter transformou-se em Anfitrião (o marido de Alcmena), uniu duas noites em uma e desse encontro nasceu Hércules (cf. Grimal, *op. cit.*, p. 19).

<sup>570</sup> Respectivamente, *Od.* XXIII 241-6 e fr. 197.

i) 1-2: situação geral – chegada da Aurora; ii) 3-46: apóstrofe do enamorado à aurora, que pode ser dividida em:

- 1) 3-4: pergunta, ordem e proposta (*sic*);
- 2) 5-8: felicidade do amante;
- 3) 9-10: pergunta, insulto e ordem;
- 4) 11-30: a felicidade humana antes do amanhecer;
- 5) 31-46: censuras com *exempla* mitológicos;

iii) 47-8: conclusão do poema com a chegada do dia.

Ovídio inicia seu poema interpelando um locutor que podemos identificar apenas por alusões: *seniore marito* e *flaua pruinoso quae uehit axe diem*<sup>571</sup> nos permitem dizer que a interlocutora do poeta é Aurora, a quem ele dirige sua *captatio beneuolentiae* (3-4): caso ela concordasse em retardar sua chegada, Ovídio rogaria por seu falecido filho Mêmnon.<sup>572</sup> Saberemos o motivo desse pedido a seguir, ao tomarmos conhecimento de um momento de amor que, de tão venturoso, deveria durar mais que uma noite. Mas não é apenas com os amantes que a deusa é cruel. É considerável o elenco dos perturbados que possuem árduas atividades a serem feitas com o nascer do dia: o navegador, o viajante, o soldado,<sup>573</sup> além das atividades tradicionais da Roma antiga, tais quais a agricultura (15-6), o estudo (17-8), o direito (19-22), a fiação (23-4). Suas descrições também são enfáticas (*oneratos*, 15; *tardos*, 16; *fraudas*, 17; *saeua*, 18; *damna*, 20; *nec iucunda*, 21; *cogitur*, 22 e *labores*, 23), com predominância do ritmo espondeico (sobretudo em 21)<sup>574</sup>.

Esses profissionais necessitam exercer as atividades que lhes foram designadas para poderem conseguir certos subsídios: ou seja, precisam trabalhar durante o dia para sobreviver. Já para os amantes que, enquanto tais, não precisam trabalhar, a separação é insuportável; ou melhor, eles precisam amar continuamente para sobreviver, como se a

---

<sup>571</sup>O discurso à Aurora gera certo humor, pois, na épica, fórmulas sobre o amanhecer são usadas simplesmente para indicar um marco temporal na narrativa de um episódio. O desenvolvimento do tema em si é inesperado. Cf. McKeown (*op. cit.*, p. 314).

<sup>572</sup> Ovídio se refer a Títino e a Mêmnon Para McKeown (*op. cit.*, p. 342), Ovídio brinca com o nome, relacionando-o a *μῆνε* (*mane*): Aurora deveria “esperar” tanto quanto seu filho.

<sup>573</sup> O desgosto do poeta é enfatizado pelo vocabulário utilizado – *nescius*, 12; *lassus*, 13; *saeuas*, 14 – e pela predominância de versos espondeicos.

<sup>574</sup> É interessante notar que, entre as ocupações citadas, mesmo dentre as mais tradicionais, Ovídio sequer menciona a política, profissão muito requerida e de grande importância no mundo ocidental antigo, na qual muitos poetas fizeram sua carreira.

vida lhes fosse uma noite eterna. Assim sendo, da mesma forma que os trabalhadores necessitam de trabalhos diurnos, os *amantes* necessitam de noites de amor para sobreviver. O poeta tenta comover seus interlocutores dizendo que a experiência amorosa causa tal sentimento em qualquer um: por isso o vento, como considerável amante que foi, deveria impedir a alvorada<sup>575</sup>.

Ovídio volta seu discurso para Aurora (*quo properas*, 31), mas o vocativo *inuida* marca seu discurso com mais agressividade<sup>576</sup>: na verdade, a deusa está se vingando dos amantes porque ela mesma é frustrada em sua vida amorosa, pois seu amante se encontra incapacitado pela idade avançada. Ovídio a recrimina por seu adultério (através da citação de Mêmnon, um negro não por uma “herança genética” de seu pai, um etíope, mas pelo coração amargo e adúltero de sua mãe) e diz que ela teria em conta a fugacidade do tempo se ainda tivesse Céfalos em seus braços. Entretanto, o poeta e sua menina não devem pagar por seu casamento infeliz; seria melhor que ela arrumasse um amante mortal, para que tivesse consciência da diferença da passagem do tempo entre deuses e humanos.

Finalmente, um corte em sua *captatio* abre espaço para uma breve suspensão. A princípio, somos induzidos a pensar que Ovídio teve êxito após todas as suas censuras (*scires audisse*, 47), pois ele nos afirma que aquele tom avermelhado do amanhecer se deve às suas reprovações – Aurora teria ruborizado-se com elas. Contudo, constrangida ou não, ela despontou como sempre,<sup>577</sup> despertando o *amans* para sua condição de amante elegíaco que continuamente sofre por amar e por sentir falta da amada.

\*\*\*

---

<sup>575</sup> Bóreas se apaixonou por Orítia e a raptou (cf. Grimal, *op. cit.*, p. 62). Na Antigüidade, algumas pessoas acreditavam que o movimento dos corpos celestes era controlado pelos ventos. Já para outros, as noites da invernia eram mais longas porque densa neblina retardava o nascer do sol. Cf. Luc. V 509-16 e 696-700.

<sup>576</sup> Cf. as construções anteriores: a pergunta é seguida de *Aurora* em 3 e *ingrata* em 9.

<sup>577</sup> *Dies*, palavra que encerra o poema, elegantemente ecoa *diem*, palavra final do dístico de abertura.

## XIV

*Dicebam “medicare tuos desiste capillos.”*

*Tingere quam possis, iam tibi nulla coma est.*

*At si passa fores, quid erat spatiosius illis?*

*Contigerant imum, qua patet usque, latus.*

*Quid, quod erant tenues, et quos ornare timeres,* 5

*Vela colorati qualia Seres habent,*

*Vel pede quod gracili deducit aranea filum,*

*Cum leue deserta sub trabe nectit opus.*

*Nec tamen ater erat nec erat tamen aureus ille,*

*Sed, quamuis neuter, mixtus uterque color,* 10

*Qualem cliuosae madidis in uallibus Idae*

*Ardua derepto cortice cedrus habet.*

*Adde, quod et dociles et centum flexibus apti*

*Et tibi nullius causa doloris erant.*

*Non acus abruptit, non uallum pectinis illos;* 15

*Ornatrix tuto corpore semper erat;*

#### XIV

Eu dizia “deixa de tingir teus cabelos.”

Agora nenhuma melena que possas tingir tens.<sup>578</sup>

Mas se as tivesses livres, o que seria mais abundante que elas?

Elas tocavam, soltas, até o extremo das ancas.

Além do mais, elas eram finas e temias orná-las 5

Tais como os véus que trazem os coloridos chineses<sup>579</sup>,

Ou como o fio que a aranha maneja com delgadas patas,

Quando urde a delicada teia sob deserta viga.

Entretanto, elas não eram nem negras nem douradas;

A cor, embora não fosse nem uma nem outra, era a mescla das duas, 10

Qual aquela que pelos úmidos vales do montanhoso Ida<sup>580</sup>

O alto cedro talhado no córtex tem.

Além disso, elas eram dóceis e aptas a muitos penteados<sup>581</sup>

E não eram motivo de nenhuma aflição a ti.

Não as arrancou o grampo e os dentes de um pente; 15

A escrava tomava cuidado com teu corpo;

---

<sup>578</sup> É interessante notar que a censura aos cuidados excessivos com os cabelos já fosse comum em poetas mais antigos. No frag. 114W, v.4, Arquíloco critica a vaidade de um general “anti-homérico” que se preocupa mais com seus cabelos (*bostrýkhoisi*, cachos) do que com suas batalhas (cf. Corrêa, *Armas e varões. A guerra na lírica de Arquíloco*, p. 145).

<sup>579</sup> O cabelo era como a seda chinesa, muito apreciada entre os antigos. Cf. Virg. *Georg.* II 121; Prop. IV 8, 23; Tac. *Ann.* II 33,1.

<sup>580</sup> Monte da Frígia.

<sup>581</sup> Sobre estilos de penteados, ver *Ars* III 135-142 e Juv. VI 495-504.

*Ante meos saepe est óculos ornata nec umquam*

*Bracchia derepta saucia fecit acu.*

*Saepe etiam nondum digestis mane capillis*

*Purpureo iacuit semisupina toro;*

20

*Tum quoque erat neglecta decens, ut Threcia Bacche,*

*Cum temere in uiridi gramine lassa iacet.*

*Cum graciles essent tamen et lanuginis instar,*

*Heu, mala uexatae quanta tulere comae!*

*Quam se praebuerunt ferro patienter et igni,*

25

*Vt fieret torto nexilis orbe sinus!*

*Clamabam “scelus est istos, scelus urere crines;*

*Sponte decent; capiti, ferrea, parce tuo.*

*Vim procul hinc remoue! non est, qui debeat uri;*

*Erudit admotas ipse capillus acus.”*

30

*Formonsae periere comae, quas uellet Apollo,*

*Quas uellet capiti Bacchus inesse suo;*

Muitas vezes ela foi penteada ante meus olhos<sup>582</sup> e vez alguma

Ao retirar um grampo, machucou-lhe os braços.

Também muitas vezes, pela manhã, com os cabelos ainda não compostos,

Ela repousou, reclinada, no leito púrpura; 20

Então, ainda assim, desalinhada, era graciosa como uma bacante trácia,

Quando, relaxada, sobre a verde grama repousava a ofegar.

Embora fossem finos e semelhantes a uma penugem,

Ai! o quanto as melenas injustamente padeceram! 25

Como se entregaram pacientemente ao ferro e ao fogo

Para que se formassem cachos enlaçados a sinuosas espirais<sup>583</sup>!

Eu bradava: “é um crime, é um crime queimar essas melenas;

Estão bem, ao natural; poupa, cruel, a tua cabeça.

Leva essa agressão para longe daqui! Não são tais que devam ser queimadas;

O próprio cabelo amestra os grampos admitidos.” 30

Pereceram formosas melenas, as quais desejaria Apolo,

As quais desejaria Baco ter em sua cabeça;

---

<sup>582</sup> Ovídio alude aos maus tratos sofridos pela criada. Para Barsby (*op. cit.*, p.149), cenas semelhantes podem ser encontradas na *Ars* III 239-242; *Marc.* II 66; *Juv.* 487-493. Carcopino (1990: 204 e ss.) diz que essas cabelereiras costumavam ser agredidas pelas romanas quando o resultado obtido não era satisfatório. Cf. também Veyne, P. *História da vida privada*, vol. I, p. 76. Grimal, 1988: 169-1, também nos fala da importância da *ornatrix* na vida amorosa da *puella* e do *amans*: além de pentear sua senhora, ela geralmente era responsável por entregar bilhetes de amor, pois era a primeira criada com quem a *puella* tinha contato no dia.

<sup>583</sup> Eram ferros espiralados, os quais, aquecidos, recebiam mechas de cabelos ainda úmidos para moldá-los em cachos. Cf. *Luc. Am.* 40 (*they use iron instruments warmed in a slow flame to curl their hair perforce into woolly ringlets, and elaborately styled locks brought down to their eyebrows leave the forehead with the narrowest of spaces, while the tresses behind float proudly down to the shoulders*. Tradução de M. D. MacLeod, in: Loeb Classical Library). O site *Roman Women's Hairstyles* (<http://housebarra.com/EP/ep04/08romanhair.html>) também apresenta informações interessantes seguidas de ilustrações. Carcopino (1990: 195) nos fala de um aparelho chamado *calamistrum*, uma vara de ferro que, aquecida, era usada pelo *tonsor* para frisar e fazer cachos nos cabelos.

*Illis contulerim, quas quondam nuda Dione*

*Pingitur umentis sustinuisse manu.*

*Quid male dispositos quereris periisse capillos?*

35

*Quid speculum maesta ponis, inepta, manu?*

*Non bene consuetis a te spectaris ocellis;*

*Vt placeas, debes inmemor esse tui.*

*Non te cantatae laeserunt paelicis herbae,*

*Non anus Haemonia perfida lauit aqua;*

40

*Nec tibi uis morbi nocuit (procul omen abesto!)*

*Nec minuit densas inuida lingua comas.*

*Facta manu culpaque tua dispendia sentis;*

*Ipsa dabas capiti mixta uenena tuo.*

*Nunc tibi captiuos mittet Germania crines;*

45

*Tuta triumphatae munere gentis eris.*

Eu as compararia com aquelas que, outrora, a nua Dione<sup>584</sup>

Sustentou com mão orvalhada, conforme a pintam.

Por que te queixas de ter perdido cabelos mal dispostos? 35

Por que, sem jeito, depões o espelho com entristecida mão?

Não te contemplas assaz com os olhos de costume;

Para que te agrades, deves se esquecer de ti.

Não te lesaram as encantadas ervas de uma rival,

Uma pérfida velha não te banhou em água emônia<sup>585</sup>; 40

A força de uma doença não te trouxe danos (aparta-te, mau agouro!)

Uma língua invejosa não menosprezou tuas densas melenas<sup>586</sup>.

Percebes que o dano é feito e culpa de tuas mãos;

Tu mesma aplicavas a venenosa mistura em tua cabeça.

Agora a Germânia te enviará madeixas cativas<sup>587</sup>; 45

Segura estarás graças às dádivas de um povo conquistado.

---

<sup>584</sup> Ovídio alude a Vênus “saindo do banho” (*anadyomene*). A cena está presente numa obra de Apeles (c. IV a. C.). Cf. Plin. *H.N.* XXXV 91: *Venerem exeuntem e mari diuus Augustus dicauit in delubro patris Caesaris, quae Anadyomene uocatur.* (“O divo Augusto consagrou no templo do pai César a Vênus saindo do mar, que se chamava *anadyomene*”). Cf. também *Ars* III 223-4; *Tr.* II 527-8; *Pont.* IV 1, 29-30. Enfim, referir-se à mãe de Vênus, Diomene, significava referir-se à beleza da própria Vênus.

<sup>585</sup> É o termo poético para designar a Tessália, tradicional terra de bruxas. Cf. Hom. *Od.* I 27, 21-22; *Prop.* III 24, 10 e *Am.* III 7, 27.

<sup>586</sup> Os versos 39-42 aludem a práticas mágicas: ervas, água envenenada da Tessália (lar de bruxas e maldições). Cf. *Am* I 8, 5-18. A estética e a magia costumavam ser artificios das *puellae* na conquista de um amante. Não obstante, esqueciam-se de cultivar a alma, o que Ovídio julga ser muito importante na arte na conquista (cf. *Medicamina* v. 35-50). Se sua amada possuir tais qualidades, talvez não se importe com os cabelos que perdeu.

<sup>587</sup> Ovídio se refere a um costume germano de entregar o cabelo como sinal de submissão. Assim, as mulheres romanas (geralmente, as cortesãs) podiam empregá-lo em suas perucas. Por outro lado, no v. 45 poderia tratar-se de uma homenagem à submissão dos sicambros (povo germano que habitava as margens do Reno) a Augusto. Cf. Lévy, 1968: 135.

*O quam saepe comas aliquo mirante rubebis,*

*Et dices “empta nunc ego merce probor;*

*Nescio quam pro me laudat nunc iste Sygambram;*

*Fama tamen memini cum fuit ista mea.”*

50

*Me miserum! lacrimas male continet oraque dextra*

*Protegit ingenuas picta rubore genas;*

*Sustinet antiquos gremio spectatque capillos,*

*Ei mihi! non illo munera digna loco.*

*Collige cum uoltu mentem! reparabile damnum est*

55

*Postmodo natiua conspiciere coma.*

Ah! quantas vezes, enquanto alguém admira tuas melenas, enrubescerás

E dirás: “agora sou apreciada graças a uma mercadoria comprada;

Desconheço que sicambra esse homem agora elogia em meu lugar;

Contudo, recordo-me de quando essa fama era minha.” 50

Pobre de mim! Mal contém as lágrimas e com a destra

Encobre o rosto, enquanto o rubor colore sua recatada face;

Ela sustém antigos cabelos no regaço e os contempla,

Ai de mim! Não são dádivas dignas desse lugar.

Compõe tua mente e teu semblante! Esse dano é reparável: 55

Logo te verás com as genuínas melenas.

---

#### XIV. Elogio ao cabelo da amada

Ovídio se dirige a sua amada, criticando o uso de certas técnicas em seus cabelos, que seria a causa de sua queda excessiva. A condenação da demasiada atenção despendida com a aparência é freqüente na literatura helenística, particularmente na tradição filosófica.<sup>588</sup> O poeta defende a beleza natural e afirma que artifícios podem ser danosos. O poema pode ser estruturado em:

i) 1-2: queda do cabelo; ii) 3-34: elogio ao cabelo perdido; iii) culpabilidade da *puella*; iv) 35-44: solução insatisfatória do problema e v) 55-6: reparação natural (conclusão).

Já na época de Ovídio, as mulheres romanas costumavam tingir seus cabelos com tintas artificiais, seja na tentativa de disfarçar a idade ou na de realçar uma beleza

---

<sup>588</sup> Cf. Knecht, 1972: 39 e ss.

natural<sup>589</sup>. Certamente, a elaboração desses cosméticos ainda se encontrava numa fase um tanto quanto rudimentar e por isso podemos supor que sua aplicação implicava uma série de riscos, como, por exemplo (no caso da tintura de cabelo), a queda dos mesmos por um uso excessivo do produto, uma vez que a cor vermelha (a mais utilizada) era obtida de minerais, não manufaturados muito criteriosamente<sup>590</sup>. Por tal problema poderia estar passando a amada de Ovídio (*iam tibi nulla coma est*), que sempre insistia em colorir suas madeixas, ainda que a contragosto de seu amante, que sempre a alertava sobre os riscos de tais procedimentos (1-2). Ele inicia seu discurso com exortações do tipo “viu, eu te disse” (*dicebam*) e “mas se você tivesse” (*at si*) para então desenvolver um longo elogio ao cabelo perdido (3-34): sua cor, textura, tamanho e volume eram perfeitos ao natural e dispensavam qualquer artifício, pois, mesmo ao acordar, em desalinho, a amada era tão bela quanto uma bacante<sup>591</sup>. Ao falar sobre a “sujeição” dos cabelos a inúmeros penteados e químicas (13), Ovídio nos permite vislumbrar uma parte essencial da toalete feminina, tais quais grampos e pentes,<sup>592</sup> bem como da criada que os manipulava. Eis outra base de sua argumentação: ao natural, o cabelo era um dom tanto para sua dona quanto para sua aia.

Ovídio não poupa os sentimentos da *puella*, afirmando ser ela a única pessoa responsável por sua atual aparência, pois ele sempre gostou de seus cabelos naturais<sup>593</sup>. Talvez essa insistência do amante em instigar a amada seja motivada pelo ciúme: ele aprovava seu cabelo ao natural, mas outros homens, rivais em potencial, poderiam gostar das madeixas ornadas. O fato de a menina arrumar tanto seu cabelo poderia significar, para o poeta, o desejo de agradar outros homens. Para ele, o motivo de choro da *puella* é incompreensível, uma vez que o cabelo lhe era um estorvo (cf. *male dipositos*); caso contrário, ela não o submeteria a tantas agressões. Ainda assim, ele a incita a esquecer a antiga aparência, para que possa superar a amargura da perda. Embora se mostre enérgico em suas opiniões, ele ainda deixa transparecer sua preocupação com a tristeza profunda da

---

<sup>589</sup> Cf. Barsby (*op. cit.*, p. 147).

<sup>590</sup> Cf. McKeown (*op. cit.*, pp. 364-5).

<sup>591</sup> *Lassus* é recorrente em contextos eróticos. Cf., e.g., *Am.* I 5, 25; III 7, 80 e 11, 13. Ver também Adams (*op. cit.*, p. 196).

<sup>592</sup> Note a feição militar que a metáfora *uallum* apresenta: ele compara a aparência do pente com seus dentes a uma trincheira defendida por estacas.

<sup>593</sup> Para o poeta, não há causas substanciais que tenham provocado a queda dos cabelos: nos versos 39-42 ele pondera sobre algumas possibilidades (feitiços, doenças e inveja), mas as refuta logo a seguir.

menina, e por isso mesmo lhe indica algumas soluções: as perucas geralmente eram muito usadas pelas mulheres romanas<sup>594</sup>.

Até então, o discurso apresentou-se como um monólogo, sem qualquer interrupção da *puella*. Mas o conselho do amante pode ter desesperado a menina, levando-a às lágrimas, disfarçadas diante de um amante que tinha por costume louvar-lhe a beleza. Essa reação comove Ovídio (notem-se *me miserum*, 51 e *ei mihi*, 54, além do adjetivo *ingenuas*, 52) e ele admite ter exagerado em suas censuras. Na verdade, ele termina por afirmar que não há motivos para aflição, pois os cabelos crescerão novamente e novamente serão verdadeiros objetos de sincera admiração (*conspiciere*). Para James (*op. cit.* p. 281 n. 24), a diversidade de penteados e de cuidados é um indicativo do refinamento e da elegância da menina. Davis (1999: 431-449)<sup>595</sup> também nos oferece uma boa interpretação para a ironia e o desprezo do amante: uma mulher deve preocupar-se com sua aparência para conquistar e manter um amante, ou seja, o cabelo é um componente de sua arma maior, a beleza. Se Ovídio já foi capturado (cf. I 3), não há motivos para tanta preocupação com a aparência.

\*\*\*

---

<sup>594</sup> E.g. *Ars* III 165-8; *Marc.* VI 12, XII 23 e XIV 26. O tom cômico do trecho é patente: ainda que usassem perucas nessa época, sugerir que uma menina supostamente bonita e luxuosa (mas careca) recorresse a tal artifício é hilário.

<sup>595</sup> Cf. também Kennedy, *op. cit.*, p. 72.

XV

*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 5  
Ingrato uocem prostituisse foro?  
Mortale est, quod quaeris, opus: mihi fama perennis  
Quaeritur, in toto semper ut orbe canar.  
Viuet Maeonides, Tenedos dum stabit et Ide,  
Dum rapidas Simois in mare uoluet aquas. 10  
Viuet et Ascraeus, dum mustis uua tumebit,  
Dum cadet incurua falce resecta Ceres  
Battiades semper toto cantabitur orbe,  
Quamuis ingenio non ualet, arte ualet;  
Nulla Sophocleo ueniet iactura cothurno. 15  
Cum sole et luna semper Aratus erit.*

## XV

Por que, Inveja voraz, condenas-me por ociosos anos

E denominas poesia empresa de engenho inativo<sup>596</sup>;

Condenas-me por não perseguir os fatigosos prêmios da milícia,

Conforme meus antepassados, enquanto a idade ativa me sustém

E por não decorar prosaicas leis e por não ter

5

Prostituído minha voz em ingrato fórum<sup>597</sup>?

Mortal é a empresa que buscas; para mim busco fama

Perene; que eu seja cantado sempre em todo o orbe.

O Meônides<sup>598</sup> viverá enquanto Tênedos e Ida estiverem de pé,

Enquanto o Simoente<sup>599</sup> rolar suas céleres águas rumo ao pélago.

10

E viverá o Ascreu<sup>600</sup>, enquanto a uva intumescer-se com o mosto,

Enquanto a desbastada Ceres<sup>601</sup> por arqueada foice cair;

O Batíada<sup>602</sup> será sempre cantado por todo o orbe,

Ainda que ele não tenha vigor em engenho, tem em arte;

Nenhum dano sobrevirá ao coturno de Sófocles.

15

Arato sempre estará junto ao sol e à lua.

---

<sup>596</sup> Era um lugar comum acreditar que a poesia amorosa era produto da *ignavia*, *inertia* e *desidia* (cf. Vessey, 1981: 607-8).

<sup>597</sup> Mais uma vez, o poeta desdenha dos *negotia* dos cidadãos romanos comuns.

<sup>598</sup> Meônia é a Lídia e por muitos é considerada como a pátria de Homero. As referências topográficas seguintes aludem a Tróia, local onde transcorre a *Ilíada*.

<sup>599</sup> Rio da Tróada, que deságua no Escamandro, hoje Mendes.

<sup>600</sup> Nativo de Ascrea = Hesíodo. Refere-se também a sua mais célebra obra, *Os trabalhos e os dias*.

<sup>601</sup> Ver *Am.* I v. 9.

<sup>602</sup> Trata-se de Calímaco, filho de Bato, poeta alexandrino que inspirou Catulo e elegíacos em geral.

*Dum fallax seruus, durus pater, improba lena*  
*Viuent et meretrix blanda, Menandros erit.*

*Ennius arte carens animosique Accius oris*  
*Casurum nullo tempore nomen habent.* 20

*Varronem primamque ratem quae nesciet aetas,*  
*Aureaque Aesonio terga petita duci?*

*Carmina sublimis tunc sunt peritura Lucreti,*  
*Exitio terras cum dabit una dies.*

*Tityrus et fruges Aeneiaque arma legentur,* 25  
*Roma triumphati dum caput orbis erit.*

*Donec erunt ignes arcusque Cupidinis arma,*  
*Discentur numeri, culte Tibulle, tui;*

*Gallus et Hesperii et Gallus notus Eois,*  
*Et sua cum Gallo nota Lycoris erit.* 30

*Ergo, cum silices, cum dens patientis aratri*  
*Depereant aeuo, carmina morte carent.*

Enquanto o falaz escravo, o severo pai, a perversa alcoviteira

E a meiga cortesã viverem, haverá Menandro.

Ênio carente de arte e Ácio de boca impetuosa

Têm um nome que em tempo algum tombará. 20

Que época desconhecerá Varrão<sup>603</sup> e a primeira nau

E o velo de ouro resgatado pelo comandante esônio?

Os versos do sublime Lucrécio<sup>604</sup> então hão de perecer quando

Um único dia render a terra à sua extinção.

Títiro<sup>605</sup> e as searas e as armas de Enéias serão lidos 25

Enquanto Roma for a cabeça do globo conquistado.

Enquanto houver fogo e arcos como armas de Cupido

Aprender-se-ão teus metros, culto Tibulo<sup>606</sup>;

E Galo, Galo pelos hespérios e pelos orientais será conhecido

E com Galo será conhecida a sua Licóride<sup>607</sup>. 30

Assim, quando as rochas e o dente do paciente arado

Se perderem com os anos, os versos carecerão da morte.

---

<sup>603</sup> Trata-se de Varrão de Átax e sua *Argonautica* (poema que narrava a expedição saída de Argos com muitos renomados heróis para conquistar de volta o velo de ouro, empresa na qual se sobressaiu o jovem Jasão, o *Aesonio duci*).

<sup>604</sup> Autor da obra *De rerum natura*, poema que trata da teoria atômica tal como concebida por Epicuro a fim de combater o medo da morte e o temor aos deuses.

<sup>605</sup> Nesse dístico, Ovídio se refere a um dos maiores poetas das letras latinas: Virgílio, autor das *Bucólicas* (poesia pastoral cujo personagem de grande destaque é Títiro), das *Geórgicas* e da *Eneida*.

<sup>606</sup> Poeta elegíaco romano, considerado dono de um estilo leve e requintado. É um pouco anterior a Ovídio (cf. n. 7 deste estudo).

<sup>607</sup> Galo é considerado o pai da poesia elegíaca romana por alguns críticos, pois teria “implantado” o gênero em Roma. Infelizmente, pouco nos restou de sua obra. Licóride é o pseudônimo de uma provável ex-escrava (Volúmia), musa do poeta (para a importância da *docta puella* na elegia romana cf. James, 2003: 155 e ss.).

*Cedant carminibus reges regumque triumpho,*

*Cedat et auriferi ripa benigna Tagi.*

*Vilia miretur vulgus; mihi flavus Apollo*

35

*Pocula Castalia plena ministret aqua,*

*Sustineamque coma metuentem frigora myrtum*

*Atque a sollicito multus amante legar!*

*Pascitur in vivis Livor, post fata quiescit,*

*Cum suus ex merito quemque tuetur honos.*

40

*Ergo etiam cum me supremus adederit ignis,*

*Vivam, parsque mei multa superstes erit.*

Que os reis e os triunfos dos reis se rendam aos versos,

Que se renda também a generosa margem do aurífero Tejo<sup>608</sup>.

Que o vulgo admire as vilezas; a mim o flavo Apolo

35

Taças plenas de água castálide<sup>609</sup> ministre,

E que eu sustenha em minhas madeixas a murta<sup>610</sup> temerosa dos frios

E que assim eu seja muito lido por um solícito amante!

A inveja se apascenta dos vivos, após a morte descansa,

Quando a glória de cada um o protege de acordo com seu mérito.

40

Assim, também quando o fogo derradeiro tiver me consumido,

Viverei, e uma extensa parte incólume de mim restará.<sup>611</sup>

---

<sup>608</sup> O ouro desse rio se tornou proverbial: Cat. XXXIX 19; Marc. I 49, 15; X 16,4; Juv. III 54-55.

<sup>609</sup> O poeta se apresenta como o sacerdote das Musas, dado que a Castália se encontra no monte Parnaso, lar dessas nove mulheres. Cf. Hor. *Carm.* III 1,1 (observações de Frankel, 1957, 263-4).

<sup>610</sup> A murta ou mirta é a planta que simboliza Vênus: assim o poeta se dedicará ao gênero da poesia amorosa, assistido por Apolo e por suas companheiras, as Musas. O poema pode não ter se iniciado sob a inspiração de Apolo, mas termina invocando a presença do nume, que, como vimos, é uma figura de extrema importância na elegia romana.

<sup>611</sup> A tópica da eternidade, *exegi monumentum*, é comum nos poetas do período de Augusto. Cf. Horácio, *Carm.* IV 7, 14-6 e II, 30.

## XV. Imortalidade literária

Trata-se de um manifesto programático final, como um selo (*sphragis*) de Ovídio ao livro em que ele declara a superioridade da poesia de amor. O tema remonta a Homero e também evoca Horácio.<sup>612</sup> A estrutura desta elegia é bem elaborada: (8 [6+2] + 24 [4+6] + 8 [6+2]):

i) 1-8: *exordium*: apóstrofe à Inveja e a defesa da imortalidade de sua empresa; ii) 9-34: *probatio*: imortalidade de poetas e de suas poesias (31-4); iii) 35-42: *conclusio*: dedicação à poesia amorosa e anseio por imortalidade.

O último poema do livro, assim como o primeiro, ocupa-se mais com a questão de escrever poesia amorosa do que com o amor propriamente. O foco não incide mais sobre a amada, mas sobre o próprio poeta e seus versos. Para Barsby<sup>613</sup>, o tom inocente que lhe permitiu aceitar e sujeitar-se à elegia como matéria principal de sua poesia é agora substituído por uma espécie de seriedade, pois sua dedicação literária, obviamente recompensada, deve ter despertado um forte sentimento de inveja (*Liuor edax*). Ovídio a personifica para enfatizar a dramaticidade e para lhe dirigir, com mais propriedade, as devidas censuras. Talvez tenha sido a inveja o motivo de muitas críticas, mas Ovídio é irônico em sua réplica: as louvadas profissões são enfaticamente repudiadas (*pulueruenta; uerbosas; ingrato e prostituisset*), pois não passam de meras ocupações mortais, enquanto que a poesia goza de uma celebridade imortal. A qualidade perene dos versos é um lugar comum que remonta a Homero<sup>614</sup>, sendo mencionada pelo próprio Ovídio a fim de superar um rival junto à amada (3, 25-6 e 10, 61-2). Para que o leitor não tenha somente o seu exemplo como base, Ovídio nos introduz a um considerável catálogo de poetas (9-31), imortalizados por meio dessa mesma qualidade literária. Segundo Greene (1982:288.), o *Hall of fame* é uma sucinta lição de história literária: naturalmente o poeta inicia sua lista por Homero e a *Ilíada* (9-10, Meônides refere-se ao ilustre filho de Meônia = Homero). A seguir (11-2), temos Hesíodo, provavelmente nativo de Ascra, uma pequena vila na Beócia, e autor de *Os trabalhos e os dias* (obra de cunho didático que se referia, entre outras coisas, aos grãos – *Ceres* – e ao vinho – *uua*). O salto cronológico é notável (III a.C.) e

<sup>612</sup> Respectivamente, *Il.* VI 357- 8, *Od.* VIII 579-80 e *Carm.* III 30

<sup>613</sup> *Op. cit.*, p. 157.

<sup>614</sup> Cf. *Il.* VI 357-8 e *Od.* VIII 579-80.

alusivamente nos deparamos com Calímaco (*Battiades*, 13-4), louvável por sua requintada técnica formal, contudo, carente de um talento natural.

Temos ainda Sófocles (15), que se consagrou como o pai da tragédia (lembramos que os atores desse gênero usavam um coturno para ficarem mais altos no palco), Arato (16), poeta do século III a.C., que alcançou fama por meio de *Fenômenos*, poema astrológico (*sole et luna*) muito conhecido dos latinos, e Menandro (17-8) com seus marcantes personagens. A seguir, somos introduzidos a grandes nomes da literatura latina (19-20), aos quais Ovídio atribui certas características: Ênio, carente de técnica requintada, mas não de talento, e Ácio, poeta com um estilo muito formal, porém, cheio de vida (*animosi oris*, 19). Nos versos 21-2, temos Varrão de Átax e sua *Argonáutica* (expedição saída de Argos [*prima ratem*] com muitos renomados heróis para conquistar de volta o velo de ouro [*aurea terga*], empresa na qual se sobressaiu o jovem Jasão [o *Aesonio duci*]). Em 23-4, Ovídio discorre sobre Lucrécio, cuja definição de estilo (*sublimis*) evoca a própria obra por ele composta (*De rerum natura*). No dístico seguinte (25-6), também necessitamos fazer uma inferência, pois Ovídio nos fala de Virgílio apenas mencionando suas obras mais conhecidas: as *Bucólicas* (*Tytirus*), as *Geórgicas* (*fruges*) e a *Eneida* (*arma*)<sup>615</sup>, com sua visão imperial (*Roma...orbis*). Finalmente, adentramos no campo da elegia erótica romana: o poeta menciona Cupido e suas artimanhas (*ignes arcusque*, 26) e de 27-30 Ovídio cita dois grandes nomes desse gênero literário, o galante Tibulo<sup>616</sup> (interpelado diretamente – *tui* – muito provavelmente porque se trata de um contemporâneo) e Galo, pai da poesia elegíaca e sua amada, Licóride, uma ex-escrava a quem tornou célebre por seus versos (*et Hesperii et Eois* enfatiza sua proposição inicial – a fama é perene através dos versos).

Após essa longa lista, terminada com os elegíacos, sua filiação nos parece patente: a poesia de amor tem conseguido render-lhe os benefícios desejados e por isso ele a louva (35-42). As imagens que seguem são pertinentes ao gênero: o poeta divinamente inspirado (por Apolo e pelas Musas)<sup>617</sup> será coroado com murta (planta dedicada a Vênus) e será lido

---

<sup>615</sup> É interessante notar que o livro se inicia e encerra com menções alusivas a Virgílio e à *Eneida*. Em 1, 1 temos *arma graui numero...* e em 15, 25 temos *...arma legentur*. As palavras mencionadas nesse poema são justamente as palavras de abertura das referidas obras: eis a importância da palavra inicial como “referencial genérico”.

<sup>616</sup> Para a visão do poeta sobre Tibulo, cf. ainda *Am.* III, 9.

<sup>617</sup> Armstrong (*op. cit.*, pp. 528-50) vê estritas relações entre este poema e Calímaco (fr. 1 e *Hino a Apolo*). Porém, Ovídio perverte a imagem original ao apresentar o deus lhe servindo uma taça com

vorazmente por amantes ansiosos<sup>618</sup> (*sollicito amante*, 38). Não basta apenas ser poeta, mas é necessário que se seja um poeta do amor. O poema termina como começou, com a Inveja sob um dos focos principais. Seu poder é admitido, mas somente sobre os vivos – e eis o foco principal: Ovídio viverá, através de seus versos, para sempre e de uma forma que a inveja não poderá nunca alcançá-lo.

---

“água da poesia” quando, na verdade, deveria dirigi-lo a uma pura fonte de inspiração, ou seja, ao amor. Segundo aquela autora, uma cena convencional teria sido “deturpada”, pois são os humanos que devem servir as deidades.

<sup>618</sup> Cf. *Prop.* I 7, 13-4; *Am.* II 1, 5-10 e *Ars* I 1-2.

## Pequeno glossário de termos e temas comuns na elegia romana

**amor:** um dos elementos primordiais na elegia romana. Diz respeito mais a um amor erótico do que romântico, tal qual veiculado pela ideologia burguesa do século XVII (cf. *Amores* I 5 de Ovídio e *Conde Lopo*, 2ª parte – Prelúdios, de Álvares de Azevedo para maiores diferenças entre gêneros elegíaco romano e romântico). O eu-poético dos elegíacos conhece o amor através da personagem da *puella* e com esses dois elementos é capaz de compor os versos elegíacos. Veja, por exemplo, o que diz Propércio em I 1-2: *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,/ contactum nullis ante cupidinibus* (“Cíntia, com seu olhar, foi a primeira que me enfeitiçou,/ a mim, infeliz, não tocado anteriormente por nenhuma forma de paixão”). Assim sendo, para eles, escrever versos de amor é uma forma de amar. Ovídio, por exemplo, deixa bem clara essa equação em *Am.* I 3, 19: *te mihi materiem felicem in carmina praebe* (“entrega-te a mim como matéria feliz em um poema”). Para os elegíacos, além da relação sexual, o amor implica um *pathos* amoroso bem peculiar, que tem seus germes já em Catulo (VIII e XXXVIII, por exemplo): a *persona* do poeta oscila entre diversos sentimentos, como alegria, raiva, frustração e desespero, por causa de um amor dedicado a uma menina que às vezes o despreza por causa de presentes, uma vez que o poeta, que se enuncia pobre, tem apenas os versos de amor para dar em troca de noites de prazer (cf. *Tibulo* I 57-78). Genericamente, podemos afirmar que é exatamente a recusa e a lamentação que distingue a poesia elegíaca romana das demais poesias de amor da Antigüidade.

É interessante ressaltar também o tema do *serus/tardus amor*: embora em *Am.* I 9 Ovídio afirme que o amor e as armas sejam pertinentes aos jovens (o fato d’*Os Amores* ter sido escrito em sua juventude pode ser significativo), em I 1, 17-8, em I 7, 19-20; 25-6 e em I 9, Propércio menciona a importância do amor serôdio. É relevante relembrar também o valor de Nestor, soldado velho e experiente, nas tropas gregas (cf. *Hom. Il.* II 15 e ss.).

**ancilla/ornatrix/seruus/ianitor:** a aia (escrava), a “cabelereira”, o escravo e o porteiro são personagens secundários na elegia, mas muito importantes, pois auxiliam a trama a se desenvolver: a escrava favorece os encontros entre os amantes, pois entrega os bilhetes dos enamorados (*Am.* I 11) e providencia lugares propícios ao encontro, muitas vezes escusos (*Ars* II 256-260). A “cabeleireira”, além de valorizar a beleza da *puella*, é muito importante na entrega dos bilhetes, uma vez que é a primeira pessoa com quem a menina tem contato pela manhã (*Ars* I 367-72). Os escravos e os porteiros costumam impedir a aproximação dos amantes, pois constantemente vigiam a menina (*Am.* I 6). Mas costumam ceder mediante suborno (*Ars* II 260). Geralmente, escravos e escravas (*nutrix*, sobretudo) são ordenados, pela *domina*, a pedirem ainda mais presentes e dinheiro ao amante (cf. *Am.* I 8, 87-92). A interação entre escravos e senhores é muito comum na Comédia, mas também na elegia, uma vez que esta incorpora matéria daquela (*Am.* I 15, 17-8).

**captatio benevolentiae:** é um elemento muito comum na retórica antiga, utilizado para prender a atenção do interlocutor e conquistar a sua benevolência, considerando que o poeta tem um objetivo pré-estabelecido. Cf. *Am.* I 6 e 13, onde Ovídio tenta conquistar seus interlocutores (um porteiro e Aurora), no intuito de desfrutar de mais momentos íntimos junto de sua amante.

**carmina:** são os poemas. Seu conjunto geralmente é chamado *liber*, ou nos elegíacos e neotéricos, *libellum* (livrinho) uma vez que esses poetas recusam os temas grandiosos da épica e da tragédia (*Am.* I 1 e II 1) para compor nugas (cf. Catulo I e epigrama do livro I d’*Os Amores* de Ovídio). Os poemas são os únicos “bens” de que os poetas elegíacos alegam poder dispor para conseguir noites de amor gratuitas. Argumentam que é através deles que as meninas conseguem fama imortal, ao lado do nome do poeta (cf. *Am.* I 15, 29-30 e *Égloga X* de Virgílio). A princípio, *carmen* se referia a um canto encantatório: muitas vezes Ovídio brinca com a etimologia da palavra, pois é através dos seus *carmina amoris* que consegue encantar as *puellae* (*Am.* II 1, 23-8).

**cura amoris:** é a “preocupação amorosa” da *persona* do poeta, sendo a *puella* o desvelo amoroso constante do amante que sempre procura agradá-la com presentes e outros mimos, no intuito de afastar qualquer amante rival que, geralmente sendo rico, pode conceder à menina o que ela quiser (cf. *Am.* I 9, 43; II 10, 12; III 1, 41 e 9, 32).

**exclusus amator:** é o amante excluído, geralmente porque a *puella* ou está sendo vigiada por um *uir* (marido ou homem que possui certos poderes legais sobre ela) ou porque está desfrutando de uma noite de amor com um rival (*Am.* III 4, 53-4; 8, 24 e 31-2; 11, 9-15; *Ars* II 237-8; 523-8; III 581; *Rem.* 31-2, 35-6, 304, 506-7, 617; *Met.* XIV 698-758; *Fast.* V 335-342). É a personagem principal da tópica da *paraklausíthyron*, o eu-poético que se entristece e lamenta por não poder desfrutar do amor com sua menina. Geralmente vindo embriagado de um banquete, passa a noite impedido por tal obstáculo e sempre deixa junto à porta algo que testemunhe a sua estadia (coroa de flores, por exemplo). Cf. *Am.* I 6, 67-8 e *Prop.* I 16, 7, 43-4; *Tib.* I 2, 13-4. Revoltado com o desprezo da menina, ameaça destruir o local que encerra a amada (*Am.* I 6, 57-8), mas, conformado com sua condição de poeta elegíaco, afasta-se, lamentando pelo sofrimento causado por esse amor (*Am.* I 6, 71-4). O denominativo *exclusus amator* tem seu primeiro registro em Lucrécio IV 1177. Tal personagem aparece em Catulo (LXVII) e freqüenta os versos de Horácio (*Od.* III 10; 7, 29-32; 26, 6-8; I 25; *Epod.* 11, 19-22; *Sat.* I 2, 64-7; II 3, 259-64).

**exempla mitologica:** os exemplos mitológicos eram muito utilizados pelos alexandrinos e pelos neotéricos (Cat. LXIV e LXVIII, por exemplo), que ilustravam suas poesias de conteúdo mais “singelo” com grandes heróis da mitologia. Os elegíacos, como afirmavam retomar esses ideais estéticos (Calímaco e Catulo, cf. *Am.* III 9), utilizavam esses exemplos para ilustrar o seu discurso didático-amoroso (*erotodidaxis*, como em I 8, por exemplo, onde a velha alcoviteira, a *lena*, ensina uma menina a utilizar sua beleza e o amor para conseguir presentes). Nesse tipo de discurso, geralmente o poeta assume um papel de *praeceptor* ou *magister amoris*: com isso consegue reunir ideais didáticos e estéticos (cf. *Ars* I 17 e *Prop.* I 1, 35).

**fides:** esse conceito pode ser entendido como um pacto que pressupõe algo como a “boa-fé” dos envolvidos. Na poesia amorosa, o conceito de *fides* está, de certo modo, relacionado com o caráter e com a postura da *puella*. Ao ser leviana, a menina quebra o pacto amoroso que geralmente existe entre os dois amantes, levando o poeta a sofrer e a lamentar (Cat. LXXVI). Logo, uma menina sem *fides* é essencial à poesia elegíaca, pois esse gênero exige um amante sempre preocupado, insatisfeito e queixoso.

**lena/leno:** as alcoviteiras e os cafetões geralmente são representados por velhos e velhas com supostos poderes “paranormais” (*Am.* I 8, 4-18). São feios, sujos e beberrões (*Am.* I 8, 111-4) e aconselham belas jovens e belos rapazes a usarem as relações íntimas como forma de conquistar bens materiais (*Prop.* IV 5 e *Tibulo* I 5, 47-8; 6, 43-54). Esse tema (*ancilla, meretrix* ou *anus*) provém do teatro grego, especialmente do mimo e da Comédia Nova (*Plaut. Mostellaria*, 157 e ss, *Truc.* e *Ter. Hec.*).

**militia amoris:** a milícia do amor é um importante elemento da *recusatio* elegíaca, pois através dela os amantes podem negar as ocupações tradicionais, como a vida militar, e os gêneros literários considerados maiores, como a épica e tragédia, que abordam os temas de grandes guerras e nobres reis. Como a vida de um amante é tão árdua e complicada quanto a de um soldado e exige tanto engenho e esforço quanto as táticas e atividades militares (seja para fazer amor ou para fazer poemas de amor), não há necessidade de o poeta se entregar ao exército e às suas recompensas, pois o que ele deseja, amar a *puella*, consegue através de seus versos. Ovídio, em *Am.* I 9, estabelece uma comparação muito explícita entre as duas “milícias”, de forma como nenhum elegíaco fizera até então.

**mollia uerba/duro ore:** *mollia uerba* refere-se ao discurso elegíaco (os próprios poemas de amor), que se contrapõe aos demais tipos de discursos tradicionais (legal e comercial, entre outros), encarados como sisudos e entediantes (*duro ore*) pelos elegíacos (*Am.* I 12, 21-6).

**otium:** o ócio é o ideal da vida poética do período de Augusto, considerado o imperador da paz (*Res gestae* 25, 1 e ss.). Poetas como Horácio (*Carm.* II, 16), Virgílio (*Egl.* II) e Tibulo (I, 1) aparentavam ser cidadãos, mas suas *personae* louvavam uma vida de prazeres “bucólicos”, sem luxos e ocupações enfadonhas. Ovídio, no entanto, renega o ócio ao sustentar a sua *tesis* da *militia amoris* (*Am.* I 9, 46 e *Ars* II 233) e demonstra ser o mais urbano de todos os elegíacos (*Ars* I 41 e ss.).

**paraklausíthyron:** a porta fechada simboliza um obstáculo que impede a realização de uma noite de amor, fazendo com que o amante excluído se entristeça e lamente por seu *pathos* amoroso. Simboliza também a própria realização plena do amor elegíaco, algo imprescindível à elegia romana. O termo foi cunhado por Plutarco (*Mor.* 753 B) e o seu tema (canto junto ao obstáculo, geralmente uma porta fechada), remonta às comédias de Aristófanes e até mesmo às poesias pastoris de Teócrito (III) e é também bastante comum à antologia grega. (Para exemplos relevantes, cf. V. 23, 103, 145, 164, 167, 189, 191, 213, 281; XII 118, 252.) Na literatura latina, há versões do mesmo motivo já em Plauto (*Curc.* 145-54). Em Ovídio, esse obstáculo pode ser uma porta fechada (*Am.* I 6), um rio (*Am.* III 6) ou o mar (*Her.* XVIII e XIX).

**pathos amoroso:** é tudo aquilo que experimenta a personagem do poeta apaixonado: alegria (*Am.* I 5, 26), loucura ou êxtase amoroso (*Am.* I 2, 36), raiva ou furor (*Am.* I 7, 3-4), desespero (*Am.* I 6, 57-60) e tristeza (*Am.* I 12, 1-2). Geralmente é representado pelo fogo que consome o amante (*Am.* I 1, 26; *Virg. Egl.* II 68; *En.* IV 68; *Hor. Carm.* I 6, 19 e 19, 5; *Tib.* I 8, 7 e II 4, 6; *Prop.* II 24, 8 e II 9 45).

**pauper/diues amator:** o poeta, representado como o amante pobre, ainda que tenha posses, enuncia que sua *persona* enamorada não possui qualquer bem e que por isso mesmo não

pode oferecer muitos presentes à *puella*. Ele recusa os trabalhos tradicionais romanos e os gêneros maiores, alegando que não se importa com dinheiro e coisas efêmeras (Tib. I 1, 1-6), pois a fama que os versos de amor proporcionam também é perene (*Am.* I 3, 25-6) e ainda mais vantajosa, pois é através desses versos que consegue conquistar as belas meninas (*Am.* II 1, 29-38). No entanto, o amante vive preocupado, pois a sua senhora, gananciosa, exige tais presentes e, se o poeta não os der, um amante rival, rico, os dará (o *diues amator*). Geralmente quando a porta da amante está trancada para o poeta, o amante rico está desfrutando dos amores da *puella* (*Am.* I 8, 77-8). Para mais informações sobre o comportamento do *diues amator*, cf. Tib. I 5, 47; 9, 11, 19, 31-34, 51-3 e Prop. II 16, 1 e ss. O *diues amator* também é uma personagem muito importante, pois é através dele que a menina consegue provocar ciúmes no poeta, fazendo com que se empenhe em agradá-la (*Am.* I 8, 95-100).

***puella***: a menina é a concretização e o objeto do amor elegíaco (*Am.* I 3, 1-4). Os versos elegíacos não nos permitem interpretar se essas meninas são matronas (*Am.* I 4) ou cortesãs (*Am.* I 8). Sabemos, contudo, que eram *docta*, ou seja, gostavam de música, dança e poesia (*Ars* III 329) e tinham um gosto refinado, pois se apresentavam muito bem em eventos da vida pública (*Am.* I 4 e 14, 47-50) e exigiam muitos presentes caros (*Am.* I 10). Embora aparente ser uma figura frágil (*Am.* I 7), o poeta a considera como sua senhora (*domina*, *Am.* I 13, 5).

***recusatio***: é a recusa dos “grandes” gêneros e seus temas, como a épica e a tragédia. Os elegíacos também recusavam às profissões tradicionais (direito e comércio) e políticas, alegando que a poesia mais “leve” rendia outros frutos, como a vida tranqüila e seus prazeres, sendo o amor o mais importante deles. O tema tem origem em Calímaco (*Aitia* fr. 1 Pf.) e entre os elegíacos pode ser encontrado em Tibulo I 1, Propércio III 4, especialmente 19-22, e em Ovídio *Am.* I 15.

***renuntiatio amoris***: a renúncia do amor é uma postura comum ao amante, pois quando o seu “eu-elegíaco” sofre com a relação amorosa e se entristece, sempre pronuncia que renunciará a esse amor (*Rem.* 41 e ss.). Ovídio, em *Am.* III 1, assiste a um embate entre Elegia e Tragédia, e diz renunciar ao amor para poder deixar a poesia amorosa em busca de temas maiores e de outros louvores. Na verdade, os elegíacos apenas manifestam um desejo de recusa, mas nunca o concretizam de fato.

***retia amoris***: as redes do amor é recurso da *puella*, que, encorajada pela *lena*, pode cercar e prender o amante de muitas formas, no intuito de conseguir ainda mais presentes (*Am.* I 8, 69-70). O tema também aparece em Propércio II 32, 20.

***seruitium amoris***: a escravidão amorosa é um dos elementos do *pathos* amoroso. O poeta se enuncia escravo de uma menina e de suas vontades. Ou seja, o poeta está totalmente entregue ao amor, já que ela é a materialização desse sentimento. Muitas vezes o poeta se refere a sua amante chamando-a *domina* (*Am.* I 4, 47, 60; 6, 69; 7, 3, 12, 30; 9, 8; 10, 68; 11, 6; 12, 22; 13, 5). N’*Os Amores*, a *puella* tem os mesmos poderes que Cupido (*Am.* I 9, 43-4).

***signa amoris***: são sinais de amor (ou paixão) a insônia (*Am.* I 2, 1-4, *Tib.* I 2, 75-8 e *Prop.* I 4, 20-2 e II 22, 47), a raiva (*Am.* I 7, 3-4), a palidez (*Ov. Am.* II 9, 14; *Ars* I 729-38), a fraqueza ou a magreza do amante (*Prop.* I 5, 21-2; II 22, 21) etc. É interessante notar que não consta entre esses sinais a felicidade ou a alegria de um amante satisfeito. Para o código de sinais entre enamorados (em banquetes), cf. *Tib.* I 2, 21-22; I 6, 19-20; *Prop.* III 8, 25-26 e *Ov. Ars* I 569-578; *Tr.* II 453-454.

***uincula amoris***: o tema das cadeias do amor aparece em Ovídio (I 2, 30) e em Propércio (II 15, 25-6) e enfatiza a postura de escravo que o amante assume.

## Referências bibliográficas:

### I. *Os Amores* de Ovídio. Edições do texto latino, traduções e comentários:

OVID, P. *Amores I*. Edited with translation and running commentary by John Barsby. London: Bristol Classical Press, 1991.

OVID, P. N. *Volume I: Heroidas and Amores*. Translated by Grant Showerman and revised by G. P. Goold, Cambridge and New York: Harvard University Press, 1973.

OVIDE. *Amores*. Texte établie e traduit par Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1995.

OVIDIO. *Amori*. Tradução de Luca Canali. Introdução de L.P. Wilkinson. Notas de Riccardo Scarcia. Milão: Biblioteca Universale Rizzole, 1985.

OVIDIO. *Obra Amatoria I: Amores*. Organização e introdução por Antonio Ramirez de Verger. Tradução de Francisco Socas. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.

P. OVIDI NASONIS. *Amores. Medicamina faciei femineae. Ars amatoria. Remedia amoris*. Iteratis curis edidit E. J. Kenney. Oxford: Oxford University Press, 1995.

### II. Artigos e obras:

#### *i. autores antigos:*

ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução e notas de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

CATULO. *O livro de Catulo*. Tradução e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

LUCIAN. *Soloecista. Lucius. Amores. Halcyon. Demosthenes. Podagra. Ocypus. Cyniscus. Philopatris. Charidemus. Nero.* Translator M. D. MacLeod. Loeb Classical Library, Harvard: Harvard University Press, 1967. Vol. VIII.

OVID. *Ars Amatoria. Book I.* Edited with introduction and commentary by A. S. Hollis. Oxford: Clarendon Press, 1977.

OVIDÍO. *As Metamorfoses.* Tradução de Jardim Jr. São Paulo: Ediouro, 1983.

OVIDIO. *L'arte di amare.* A cura di Emilio Pianezzola. Vicenza: Arnaldo Mondadori Editore, 1993.

\_\_\_\_\_. *Tristes.* Introdução, tradução e notas de J. González Vázquez. Madrid: Gredos, 1992.

QUINTILIAN. *Institution oratoire.* Cousin, J. (ed). Paris: Les Belles Lettres, 1976.

VIRGÍLIO. *Eneida.* Tradução e notas de Odorico Mendes. Cabral, L.A. M. (org.). Cotia: Ateliê Editorial e Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

*ii. autores contemporâneos:*

ACHCAR, F. *Lírica e lugar comum. Alguns temas de Horácio e sua presença em português.* São Paulo: Edusp, 1994.

ADAMS, J.N. *The Latin sexual vocabulary.* London: Oxford University Press, 1982.

AHL, F. *Metaformations. Soundplay and wordplay in Ovid and other classical poets.* Ithaca and London: Cornell University Press, 1985.

ALLEN, G. *Intertextuality.* London and New York: Routledge, 2000.

ALTHUSSER, L. *Lire le capital.* Paris: Maspero, 1968, vol. I.

ALVES, J. C. M. *Curso de direito romano.* Rio de Janeiro: Forense, 1999, Vol. I.

ANDRONICA, J. L. *A comparative study of Ovid's treatment of erotic themes in the different genres of his poetry.* Baltimore: Clarendon Press, 1969.

ARMSTRONG, R. "Retiring Apollo: Ovid on the politics and poetics of self-sufficiency". *Classical Quarterly*, 2004, nº 2, vol. 54, 528-550.

BAEZA, L. "La magia en la poesía amorosa de Ovidio". *La obra amorosa de Ovidio: aspectos textuales, interpretación literaria y pervivencia.* Verger, A. e Mariscal, G. L. (orgs.), Madrid: Ediciones Clásicas, 1996.

- BAKER, R. “*Duplices tabellae: Propertius 2.3 and Ovid 1.12*”. *Classical Philology*, 1973, nº 2, vol. 68, 109-113.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BARCHIESI, A. *Speaking volumes. Narrative and intertext in Ovid and other Latin poets*. London: Duckworth, 2001.
- BARROS, D.L.P. “Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso”. In: *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Beth Brait (org). Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- BARROS, D.L.P. e FIORINI, J.L. (ed.) *DIALOGISMO, POLIFONIA E INTERTEXTUALIDADE*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BARSBY, J. A. “*Desultor amoris in Amores 1.3*”. *Classical Philology*, 1975, nº 1, vol. 70, 44-5.
- BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BECATTI, G. *Arte e gusto negli scrittori latini*. Firenze: Prospettiva, 1951.
- BERMAN, A. *A prova do estrangeiro*. São Paulo: Edusc, 2002.
- BERMAN, K. “Some propertian imitations in Ovid’s *Amores*”. *Classical Philology*, 1972, nº 3, vol. 67, 170-77.
- BERTINI, F. “Ovidio *Amores* I 15, 19 e il giudizio ovidiano su Ennio”. *Proceedings of the Classical Association*, 1972, vol. 2, 3-9.
- BING, P. and COHEN, R. *Games of Venus: An anthology of Greek and Roman erotic verse from Sappho to Ovid*. NY and London: Routledge, 1991.
- BONANNO, M. G. *L'alusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*. Roma: Ateneo, 1990.
- BOOTH, J and LEE, G. *Catullus to Ovid: reading Latin love elegy*. London: Bristol Classical Press, 1999.
- BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- BOYD, B. W. *Ovid’s literary loves. Influence and innovation in the Amores*. Michigan: The University of Michigan Press, 1997.
- BRADLEY, K.R. “The problem of slavery in classical culture”. *Classical Philology*, 1997, nº 2, vol. 92, 273-82.

- BRAIT, B. (org.). *Bakhtin. Dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- BRINK, C.O. *Horace on poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.
- BRUNA, J. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BRUNT, P.A. “*Princeps and equites*”. *Journal of Roman Studies*, 1983, nº 73, 42-75.
- BURRISS, E. E. “The terminology of witchcraft”. *Classical Philology*, 1936, nº 2, vol. 31, 137-45.
- CAHOON, L. “A program for betrayal. Ovidian *Nequitia* in *Amores* 1,1, 2.1, and 3.1”. *Helios*, 1985, vol. 12, 29-39.
- \_\_\_\_\_. “The bad as battlefield: erotic conquest and military metaphor in Ovid’s *Amores*”. *Transactions of the American Philological Association*, 1988, vol. 118, 293-307.
- CAIRNS, F. “Propertius on Augustus’ marriage law”. *Grazer Beiträge*, 1979, vol. 8, 185-204.
- \_\_\_\_\_. “The etymology of *militia* in Roman elegy”. In: *Apophoreta Philologica Emmanueli Fernandez-Galeano*. Madrid: Luiz Gil & Rosa M. Aguilar Ed., 1984.
- \_\_\_\_\_. *Generic composition and Greek and Roman poetry*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972.
- CAMERON, A. “The first edition of the *Amores*”. *The Classical Quarterly*, New Series, 1968, nº 2, vol. 18, 320-333.
- CAMPOS, H. *Metalinguagem & outras metas. Ensaios de teoria e crítica literária*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CAMPS, W. A. *Propertius’ Elegies Book I*. Cambridge: Cambridge University Press, 1961.
- CANTER, H.V. “The *paraclausithyron* as a literary theme”. *The American Journal of Philology*, 1920, nº 4, vol. 40, 335-368.
- CARCOPINO, J. *A vida quotidiana em Roma no apogeu do império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAVALLO, Guglielmo et alii. *Lo spazio letterario di Roma antica*. Vol. I. La produzione del testo. Roma: Salerno, 1989.
- CITRONI, M.; FEDELI, P.; PADUANO G.; PERUTELLI, A. *La poesia latina. Formi, autori, problemi*. A cura di Franco Montanari. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1991.

- COLEY, F. "Servitium amoris in the roman elegists". *Transactions of the American Philological Association*, 1947, vol. 78, 285-300.
- CONTE, G. B. *Genres and readers*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. *The rhetoric of imitation. Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*. Charles Segal (ed.). Ithaca and London: Cornell University Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Latin literature: a history*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1994.
- CORRÊA, P.C. *Armas e varões. A guerra na lírica de Arquíloco*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- COURTNEY, E. "Some literary jokes in Ovid's *Amores*". In: *Vir bonus dicendi peritus. Studies in honour of Otto Skutsch*. London: Oxford Press, 1988.
- CURRAN, L C. "Ovid *Amores* 1.10". *Phoenix*, 1964, nº 4, vol. 18, 314-19.
- DAVIS, J. T. *Fictus adulter. Poet as actor in the Amores*. Amsterdam: J. C. Gieben, 1989.
- GREENE, E. *The erotics of domination. Male desire and the mistress in Latin love poetry*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- GRIMAL, P. *L'amour a Rome*. Paris: Les Belles Lettres, 1988.
- DAVIS, J.T. *Dramatic Pairings in the Elegies of Propertius and Ovid*. Bern-Stuttgart: Paul Haupt, 1977.
- DAVIS, P. J. "Ovid's *Amores*: a political reading". *Classical Philology*, 1999, nº 4, vol. 94, 431-49.
- DICKSON, T.W. "Borrowed themes in Ovid's *Amores*". *The Classical Journal*, 1964, vol. 59, 175-79.
- DURLING, R.M. "Ovid as *praeceptor amoris*". *The Classical Journal*, 1958, vol. 53, 157-167.
- EAGLETON, T. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- ELLIOTT, A.G. "*Amores* 1.5: the afternoon of a poet". *Latomus*, 1979, vol. 164, 349-355.
- \_\_\_\_\_. "*Amores* 1.13: Ovid's art". *The Classical Journal*, 1973-74, vol. 69, 127-134.
- ERSKINE, A. "Greek gifts and Roman suspicion". *Classics Ireland*, 1997, vol. 4, 65-72.

- FANTUZZI, M. "Pastoral love and "elegiac" love, from Greece to Rome". *Leeds International Classical Studies*, 2003, n° 2, vol. 3.
- FONTES, J. B. *Eros, tecelão de mitos*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- FOWLER, D. "Modern literary theory and Latin poetry: some Anglo-American perspectives. *Arachnion*, 1995, vol. 2". (<http://www.cisi.unito.it/arachne/arachne.html>).
- \_\_\_\_\_. *Roman constructions. Readings in postmodern Latin*. Oxford and London: Oxford University Press, 1984.
- FRANÇOIS, F. *Pratiques de l'oral*. Paris: Nathan, 1993.
- FUNARI, P. P. *A vida quotidiana na Roma Antiga*. São Paulo: Anna Blume, 2004.
- FUNARI, P. P.; FEITOSA, L. C. ; SILVA, G. J. *Amor, desejo e poder na Antigüidade. Relações de gênero e representações do feminino*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- FYLER, J.M. "Omnia vincit Amor. Incongruity and the limitations of structure in Ovid's elegiac poetry". *The Classical Journal*, 1971, vol. 66, 196-203.
- GALE, M. R. "Propertius 2.7: *Militia Amoris* and the ironies of elegy". *Journal of Roman Studies*, 1997, n° 87, 77-91.
- GALINSKY, K. *Augustan culture: an interpretative introduction*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- GAMEL, M. "Non sine caede: abortion politics and poetics in Ovid's *Amores*". *Helios*, 1989, vol.16, 183-206.
- GENETTE, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982
- GONÇALVES, C.R. "Classe e cultura no alto império romano: os libertos de Paul Veyne". *Boletim do CPA*, 1998, n° 5/6.
- GRIFFIN, J. "Genre and real life in Latin poetry". *Journal of Roman Studies*, 1981, n° 71, 39-49.
- GROSS, N. P. "Ovid, *Amores* 1.8. Whose amatory rhetoric?" *Classical World*, 1996, vol. 89, 197-204.
- HARDIE, P (ed.) *THE CAMBRIDGE COMPANION TO THE STUDY OF VIRGIL*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- HARDIE, P. (ed) *THE CAMBRIDGE COMPANION TO OVID*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Ovid's poetics of illusion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

- \_\_\_\_\_. *The epic successors of Virgil. A study in the dynamics of a tradition.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- HARRISON, S. "Gender and sexuality". In: *The Cambridge Companion to Ovid.* Philip Hardie (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- HARVEY, F. D. "Cognati Caesaris: Ovid Amores I, 2". *The Classical Journal*, 1983, vol. 17, 89-90.
- HOLLEMAN, A. W. J. "Notes on Ovid *Amores* 1.3, Horace *Carm.* 1.14 and Propertius 2.26". *Classical Philology*, 1970, n° 3, vol. 65, 177-80.
- HEBEL, U. *Intertextuality, allusion and quotation, an international bibliography of critical studies.* Westport: Greenwood Press, 1989.
- HINDS, S. *Allusion and intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry.* Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Writing Rome: textual approaches to the city.* Cambridge and London: Cambridge University Press, 1996.
- HÖLSCHER, T. "Images of war in Greece and Rome: Between military practice, public memory, and cultural symbolism". *Journal of Roman Studies*, 2003, n° 93, 1-32.
- HUTCHINSON, G.O. "Propertius and the unity of the book". *Journal of Roman Studies*, 1984, n° 74, 99-106.
- JACKOBSON, R. *Linguística e comunicação.* São Paulo: Cultrix, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Linguística. Poética. Cinema.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- JAMES, S. "Her turn to cry: the politics of weeping in roman love elegy". *Transactions of the American Philological Association*, 2003, vol.133, 99-122.
- \_\_\_\_\_. "The economics of roman elegy: voluntary poverty, the *recusatio* and the greedy girl". *The American journal of Philology*, 2001, n° 122, 223-253.
- \_\_\_\_\_. *Learned girls and male persuasion. Gender and reading in Roman love elegy.* Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 2003.
- KARRAS, R. M. "Active/passive, acts/passions: Greek and Roman sexualities". *The American Historical Review*, 2000, n° 4, vol. 105, 123-27.
- KEITH, A. M. "Amores 1.1: Propertius and the Ovidian programme". In: *Studies in Latin Literature and Roman History VI, Latomus Collections*, 1992, 327-44.

- KEITH, A. M. “*Corpus eroticum*: elegiac poetics and elegiac puellae in Ovid's *Amores*”. *Classical World*, 1994, vol. 88, 27-40.
- KENNEDY, D. F. *The arts of love: five studies in the discourse of Roman love elegy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- KENNEY, E. J. “The tradition of Ovid’s *Amores*”. *The Classical Review*, New Series, 1955, n° 1, vol. 5, 13-4.
- KHAN, H. A. “*Ovidius furens*. A reevaluation of *Amores* 1.7”. *Latomus*, 1966, vol. 25, 880-894.
- KRISTEVA, J. “Le mot, le dialogue, le roman”. In: *Semiotike. Recherche pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- LA PENNA, A. “Note sul linguaggio erotico dell’elegia latina”. *Maia*, 1951, vol. 4, 187-209).
- LAIGNEAU, J. “Ovide, *Amores* 1.6: un *paraclausithyron* très ovidien”. *Latomus*, 2000, vol. 59, 317-326.
- LATTIMORE, R. *Themes in Greek and Latin epitaphs*. Illinois and New York: The University of Illinois Press, 1962.
- LEACH, Eleanor W. *The rhetoric of space. Literary and artistic representation of landscape in republican and Augustan Rome*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- LEVITHAN, J. “Picked men: heroic volunteerism in the Roman army”. *Papers of annual meeting of APA*, 2006.
- LEVY, H. L. “Hair!” *Classical World*, 1968, vol. 62, 135-42.
- LI, P.J. “Ovid and void: Ovid’s feminine exiles in *Amores*, *Heroides*, and *Tristia*”. *Diotima*, 2004, 37-40.
- LUNELLI, A (org.). *La lingua poetica latina*. Bologna: Pàtron, 1988.
- MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Pontes, 1997.
- MARKY, T. *Curso elementar de direito romano*. São Paulo: Saraiva, 1995.
- MAROUZEAU, J. *L'ordre des mots dans la phrase latine*. Paris: Honoré Champion, 1922.  
 \_\_\_\_\_ *Traité de stylistique latine*. 2 ed. Paris: Les Belles Lettres, 1946.
- MARTINDALE, C. *Redeeming the text. Latin poetry and the hermeneutics of reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

- MCDANIEL, W. B. “The *pupula duplex* and the other tokens of an ‘evil eye’ in light of ophthalmology”. *Classical Philology*, 1918, n° 4, vol. 13, 335-46.
- McKEOWN, J. C. *Ovid: Amores II - A commentary on book one*. Leeds: London, 1989.
- NÉMETHY, G. *De libris amorum Ovidianis*. Budapestini: R. Lampel, 1907.
- MCKIE, D. S. “Ovid's *Amores*. The prime sources of the text”. *Classical Quarterly*, 1986, vol. 36, 219-238.
- MOLES, J. “The dramatic coherence of Ovid, *Amores* 1.1 and 1.2”. *The Classical Quarterly*, New Series, 1991, n° 2, vol. 41, 551-4.
- MERRILL, E.T. *Catullus*. New Rochelle & New York: Aristide D. Caratzas, 1988.
- MILLER, P. *Latin erotic elegy: an anthology and reader*. London: Routledge, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Subjecting verses. Latin love elegy and the emergency of the real*. Princeton, Princeton University Press, 2004.
- NAGY, G. *Pindar's Homer. The lyric possession of an epic past*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1990.
- NEWLANDS, C. *Playing with time. Ovid an the Fasti*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1995.
- NOVAK, M.G. e NÉRI, M.L. (ed) *POESIA LÍRICA LATINA*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- OLIVA NETO, J. A. “Os gêneros poéticos antigos e o lugar-específico nas poéticas de Aristóteles e Horácio”. *PHAOS*, 2004, n°4, 111-18.
- OLSTEIN, K. “*Amores* 1.3 and the duplicity as a way of love”. *Transactions of the American Philological Association*, 1975, vol. 105, 241-57.
- ORLANDI, E. P. *Análise do discurso*. Campinas: Pontes, 2002.
- OTTONI, P. e DERRIDA, J. *Tradução manifesta: double bind e acontecimento*. São Paulo: Edusp e Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- PASQUALI, Giogio. “Arte allusiva”. In: *Pagine stravaganti*. Firenze: Sansoni, 1968, v. II.
- PAVLOC, B. *Eros, imitation and the epic tradition*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.
- PICHON, R. *De sermone amatoria apud latinos elegiarum scriptores*. Paris, Université de Paris/Thesis, 1902.
- \_\_\_\_\_. *Index verborum amatorium*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1991.

- PLATNAUER, M. *Latin elegiac verse. A study of the metrical usages of Tibullus, Propertius and Ovid*. Cambridge: Cambridge university press, 1951.
- PUTNAM, M. C. J. *Essays on Latin lyric, elegy and epic*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- REED, J. D. "Ovid's elegy on Tibullus and its models". *Classical Philology*, 1997, vol. 92, 260-269.
- SALWAY, B. "What's in a name? A survey of Roman onomastic practice from c. 700 B.C. to A.D. 700". *Journal of Roman Studies*, 1994, n° 84, 124-45.
- SCHIESARO, A. "Ovid and the professional discourses of scholarship, religion and rhetoric". In: *The Cambridge companion to Ovid*. Philip Hardie (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- SLATER, D.A. "On three passages of Ovid". *The Classical Review*, 1913, n° 8, vol. 27, 257-8.
- SMITH, K. F. "*Pupula duplex*. A comment on Ovid, *Amores* I.8, 15". In: *Studies in Honor of Basil L. Gildersleeve*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1989.
- SNELL, B. *A cultura grega e as origens do pensamento europeu*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SPIES, A. "*Miltat omnis amans*". In: *Ein Beitrag zur Bildersprache der antiken Erotik*. Tübingen: Laupp, 1930.
- STAHL, H.P. *Propertius: "Love" and "War". Individual and State under Augustus*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- STEINBERG, D. D. & SCIARINI, N. *Introduction to Psycholinguistics*. London: Longman, 2006.
- STIRRUP, B. E. "Irony in Ovid *Amores* 1.7". *Latomus*, 1973, vol. 32, 824-831.
- TARRANT, R. "Ovid and the failure of the rhetoric". In: *Ethics and Rhetoric*. Oxford: Clarendon Press, 32-49.
- THOMAS, E. "Variations on a military theme on Ovid's *Amores*". *Greece and Rome 2<sup>nd</sup> Ser.*, 1964, n° 2, vol. 11, 151-65.
- THOMAS, R. F. *Virgil and the augustan reception*. Cambridge: University Press, Cambridge and London, 2001.

- TREVISAM, M. *A elegia erótica romana e a tradição didascálica como matrizes compositivas da Ars Amatoria de Ovídio*. Campinas: IEL/Unicamp, 2003. (Dissertação de Mestrado inédita).
- TRINGALI, D. *Introdução à retórica: a retórica como crítica literária*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- TUPET, A. M. *La magie dans la poésie latine*. Paris: Hachette, 1976.
- VASCONCELLOS, P. S. *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas-FAPESP, 2001.
- VERGNA, W. *Heroides: a concepção do amor em Roma através da obra de Ovídio*. Rio de Janeiro: Museu de Armas Ferreira de Cunha, 1975.
- VESSEY, D.W.T.C. "Elegy eternal: Ovid, *Amores* 1.15". *Latomus*, 1981, vol. 40, 607-617.
- VEYNE, P. *A elegia erótica romana. O amor, a poesia e o ocidente*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- VIARRE, S. *Ovide. Essai de lecture poétique*. Paris: Les Belles Lettres, 1976.
- VIGOTSKY, L. S. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- VITALE, M. T. "Catullo negli *Amores* di Ovídio". *Civiltà Classica e Cristiana*, 1980, vol. 30, 331-347.
- WEST, D; WOODMAN, A. (ed.). *Creative imitation and Latin literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- WEST, M.L. "Dating Corinna". *Classical Quarterly*, New Series, 1990, n° 2, vol. 40, 553-557.
- WEST, M.L. *Studies in Greek elegy and iambus*. Berlin and New York: Walter De Gruyter Inc., 1974
- WILLIAMS, G. *The nature of Roman poetry*. London & New York: Oxford University Press, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Tradition and originality in Roman poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- \_\_\_\_\_. "Ovid, Martial and poetic immortality: traces of *Amores* 1.15 in the epigrams". *Arethusa*, 2002, vol. 35, 417-33.
- WILLS, J. *Repetition in Latin poetry. Figures of allusion*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

WYKE, M. "Written Women: Propertius' *Scripta Puella*". *Journal of Roman Studies*, 1987, n° 77, 47-61.

YARDLEY, J. C. "Propertius 4.5, Ovid *Amores* 1.6 and Roman comedy". *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 1987, vol 13, 179-189.

ZANKER, P. *The power of images in the age of Augustus*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998.

### **III. Outros:**

DELLA CORTE, Francesco (direttore). *Enciclopedia Virgiliana*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1988, vol. IV.

GAFFIOT, F. *Dictionnaire illustré latin-français*. Paris: Hachette, 1934.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 2<sup>a</sup>.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Russel, 1993.

HARVEY, P. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Tradução de Mário da Gama Kury, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

HORNBLOWER, S; SPAWFORTH, A. (ed.) *The Oxford classical dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

*OXFORD ADVANCED LEARNER'S DICTIONARY OF CURRENT ENGLISH*. Edited by Jonathan Crowther. Oxford e New York: Oxford University Press, 1995.

*OXFORD LATIN DICTIONARY*. Edited by P. G. W. Glare. Oxford: Clarendon Press, 1973.

SARAIVA, F. R. dos S. *Novíssimo dicionário latino-português*. Rio de Janeiro e Belo Horizonte: Livraria Garnier, 1993.