



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**LAÍS SCODELER DOS SANTOS**

**APROPRIAÇÃO CULTURAL, AUTOTEXTUALIDADE E  
CARREIRA POÉTICA EM *TRISTES* E *PÔNTICAS* DE  
OVÍDIO**

**CAMPINAS,  
2019**

**LAÍS SCODELER DOS SANTOS**

**APROPRIAÇÃO CULTURAL, AUTOTEXTUALIDADE E  
CARREIRA POÉTICA EM *TRISTES E PÔNTICAS* DE  
OVÍDIO**

**Tese de doutorado apresentada ao Instituto de  
Estudos da Linguagem da Universidade  
Estadual de Campinas como requisito para  
obtenção do título de Doutora em Linguística.**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Patricia Prata**

**Este exemplar corresponde à versão final da Tese  
defendida pela aluna Laís Scodeler dos Santos e  
orientada pela Profa. Dra. Patricia Prata**

**CAMPINAS,  
2019**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

Santos, Laís Scodeler dos, 1990-  
Sa59a Apropriação cultural, autotextualidade e carreira poética em Tristes e  
Pônticas de Ovídio / Laís Scodeler dos Santos. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Patricia Prata.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de  
Estudos da Linguagem.

1. Ovídio. 2. Poesia elegíaca latina. 3. Gêneros literários. 4.  
Intertextualidade. 5. Exílio. I. Prata, Patricia. II. Universidade Estadual de  
Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Cultural appropriation, self-textuality and poetic career in Tristia  
and Epistulae ex Ponto of Ovid

**Palavras-chave em inglês:**

Ovid

Elegiac poetry, Latin

Literary form

Intertextuality

Exile

**Área de concentração:** Linguística

**Titulação:** Doutora em Linguística

**Banca examinadora:**

Patricia Prata [Orientador]

Carol Martins da Rocha

Talita Janine Juliani

Paulo Sérgio de Vasconcellos

Matheus Trevizam

**Data de defesa:** 30-08-2019

**Programa de Pós-Graduação:** Linguística

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-9309-8868>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/5243842660247955>



## **BANCA EXAMINADORA**

**Patricia Prata**

**Talita Janine Juliani**

**Paulo Sérgio de Vasconcellos**

**Carol Martins da Rocha**

**Matheus Trevizam**

**IEL/UNICAMP  
2019**

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

*At si, quod mallet, uacuum tibi forte fuisset,  
Nullum legisses crimen in Arte mea.*  
(Tr. II, 240-241)

Mas se acaso, o que preferiria, tivesses tido tempo,  
Nada de criminoso terias lido em minha *Arte*.  
Trad. Prata (2007, p. 205)

## **DEDICATÓRIA**

Aos meus pais.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus pais, Vinícius e Irinan, pelo amor e pelo apoio incondicional que sempre me deram durante a vida, incentivando meus passos e guiando-os quando necessário. Agradeço, também, ao meu irmão, Lucas, pelos momentos de descontração e por cuidar, mesmo que distante, da minha saúde e ao Daniel, pela preocupação e pelas dicas valiosas relativas à vida acadêmica e profissional. Agradeço à Companhia de Jesus e ao meu tio, Padre Carlos, por me apoiarem materialmente durante a realização do Mestrado e por terem contribuído para que o Doutorado se tornasse possível. Agradeço-lhe, sobretudo, pelos conselhos carinhosos, pelas conversas repletas de lições e pelo apoio psicológico, imprescindível para a minha escrita.

Agradeço muitíssimo à minha orientadora, Patricia Prata, pela orientação impecável, pelo carinho e pelos inúmeros ensinamentos que me fizeram, durante os seis anos de orientação, crescer tanto como pessoa quanto como estudante e pesquisadora. Agradeço-lhe, principalmente, por respeitar os meus limites e se posicionar sempre com cuidado e dedicação.

Agradeço aos professores Matheus Trevizam, Carol Martins da Rocha, Paulo Sérgio de Vasconcellos e Isabella Tardin Cardoso por aceitarem compor esta banca. Agradeço, muitíssimo, a generosidade de todos que gentilmente entenderam os percalços que dificultaram a entrega desta tese.

Aos professores Paulo Sérgio de Vasconcellos e Isabella Tardin Cardoso, agradeço, também, por terem feito parte da banca de qualificação, contribuindo com seus comentários atenciosos e pontuais para o enriquecimento desta tese. Agradeço-lhes, principalmente, pela sabedoria infinita e pelas aulas sempre tão instigantes que muito me enriqueceram.

Agradeço à grande amiga, Isabella Brandão, por continuar presente em minha vida mesmo com a distância, pela atenção, por me ouvir sempre e por ser tão especial. Agradeço muitíssimo aos amigos do Latim Clássico Sonia Santos (Soninha), Aline Lazáro, Michel Mendes e Lívia Mendes pelo companheirismo e pelas risadas! À Soninha e Aline agradeço, especialmente, por se prontificarem a ler este texto e por colaborarem com a revisão. *Gratias magnas vobis ago!* Agradeço, por fim, ao Christopher Arendt pelo apoio nos últimos meses de finalização desta tese e à Ana Elisa Longhin pelas conversas diárias e os momentos compartilhados.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 88882.329602/2019-01, imprescindível para o andamento de nosso estudo. Agradeço, por fim, aos funcionários da Biblioteca do IEL e da Secretaria de Pós-Graduação, Rose, Miguel e Claudio, pela simpatia e pela prontidão com que nos atendem

## RESUMO

Nesta tese, discutiremos como Ovídio utiliza elementos da tradição literária greco-romana, essencialmente alusiva, para inserir sua obra na tradição elegíaca romana. Nosso objetivo é mostrar como o poeta alude a seus próprios escritos e dialoga, nos *Tristes* e nas *Pônticas*, com a sua produção pré-exílio. Demonstraremos que, por meio desse diálogo, Ovídio não apenas reflete sobre sua carreira poética, mas estabelece uma tradição própria, em que se coloca como parte do cânon elegíaco. Para isso, embasaremos nossa discussão na perspectiva da apropriação cultural, a qual tratamos como uma dinâmica emergente dos estudos intertextuais. Assim, analisaremos o processo de apropriação de elementos da cultura grega pela cultura romana, observando como os romanos tomam para si os modelos gregos para forjar sua própria identidade literária. Em seguida, observaremos como os poetas elegíacos romanos, em especial Ovídio, se apropriam do modelo calimaqueano de *recusatio* e como o poeta sulmonense o transforma. Por fim, nossa discussão também se voltará para o modo como Ovídio lida com as suas próprias obras, aludindo a elas de forma bastante intensa, principalmente em *Tristes* e *Pônticas*. Para isso, voltaremos nosso olhar às obras do exílio e discutiremos, embasados na teoria intertextual, como Ovídio alude às suas obras compostas no período anterior ao seu desterro, sobretudo, às obras amorosas, estabelecendo entre elas uma relação autotextual.

Palavras-chave: Ovídio, *Tristes*, *Pônticas*; gênero, elegia, tradição

## ABSTRACT

In this thesis, we will discuss how Ovid uses elements of the essentially allusive Greco-Roman literary tradition to insert his work into the Roman elegiac tradition. Our aim is to show how the poet alludes to his own writings and dialogues, in *Tristia* and *Epistulae ex Ponto*, with his pre-exile production. We will demonstrate that through this dialogue Ovid not only reflects on his poetic career but establishes his own tradition in which he stands as part of the elegiac canon. For this, we will base our discussion on the perspective of cultural appropriation, which we treat as an emerging dynamic of intertextual studies. Thus, we will analyze the process of appropriation of Greek culture's elements by Roman culture, observing how the Romans take to themselves Greek models to forge their own literary identity. Then we will observe how the Roman elegiac poets, especially Ovid, appropriate the Calimaquan model of *recusatio* and how the Sulmonian poet transforms it. Finally, our discussion will also turn to the way that Ovid deals with his own works, alluding to them quite intensely, especially in *Tristia* and *Epistulae ex Ponto*. For this, we will turn our gaze to the works of exile and discuss, based on intertextual theory, how Ovid alludes to his works composed in the period before his banishment, especially to the loving works, establishing a self-textual relationship between them.

Key-words: Ovid, *Sorrows-Epistles ex Ponto*, genre, elegy, tradition

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

### Obras de Referência

*OCCL* – HOWATSON, M. C. (ed.). Oxford Companion to Classical Literature. Oxford: Clarendon Press, 1989.

*OLD* – GLARE, P. G. W. (ed.). Oxford Latin Dictionary. Oxford: Clarendon Press, 1982.

*TLL* – Thesaurus Linguae Latinae online (De Gruyter, <http://www.degruyter.com/databasecontent?dbid=tll&dbsource=%2Fdb%2Ftll>)

### Títulos das obras de Ovídio

*Am. Amores* – *Amores*

*Ars. Ars amatoria* – *Arte de Amar*

*Fast. Fasti* – *Fastos*

*Her. Heroides* – *Heróides*

*Met. Metamorphoseon libri* – *Metamorfofes*

*P. Epistulae ex Ponto* – *Cartas Pônticas*

*Tr. Tristia* – *Tristes*

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>1. APROPRIAÇÃO CULTURAL</b>	<b>16</b>
1.1 Apropriação Cultural em Roma e o modelo grego	23
1.1.1 Apropriação cultural e a autorrepresentação da Roma rústica e belicosa	26
<b>2. A TRADIÇÃO ELEGÍACA ROMANA</b>	<b>38</b>
2.1 Influências gregas e o cânon elegíaco em Ovídio	39
2.2 Amor e guerra: a <i>recusatio</i> de Calímaco nos elegíacos romanos	56
<b>3. AUTOTEXTUALIDADE EM <i>TRISTES</i> E <i>PÔNTICAS</i></b>	<b>64</b>
3.1 Refutando a <i>Arte de Amar</i>	78
3.2 Defendendo a <i>Arte de Amar</i>	90
3.3 <i>Praeceptor Amoris</i> no exílio	97
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>111</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>117</b>

## APRESENTAÇÃO

A presente tese<sup>1</sup> tem por objetivo dar continuidade ao trabalho que desenvolvemos no Mestrado.<sup>2</sup> Nele, tomamos como objeto de estudo os *Tristes* de Ovídio (43 a.C. – 17 ou 18 d.C.), obra composta pelo poeta em seu exílio.<sup>3</sup> Em nossa dissertação intitulada “Autobiografia e a presença da *Ars Amatoria* nos *Tristia* de Ovídio” analisamos, partindo da discussão feita por Nagle (1980, p.5), algumas questões que circundam a temática do exílio e que estão presentes em *Tristes* e *Pônticas*. Conforme lembra a estudiosa, devido ao caráter autobiográfico dessas obras, até os anos de 1960, eram maioria os estudos que as interpretavam como uma fonte documental de caráter histórico, etnográfico e como um arquivo da vida do poeta. Elas eram utilizadas, principalmente, para pesquisas de história textual, cronologia e prosopografia.<sup>4</sup> Um exemplo encontra-se em Vulpe (s/d) *Ovidio nella città dell’esilio*,<sup>5</sup> em que o autor trata do Ponto e seus habitantes de forma descritiva, geográfica.

Ao considerar, então, a presença marcante de elementos autobiográficos nos *Tristes*, analisamos, embasados principalmente em Holzberg (2006) e Möller (2015), os efeitos da autobiografia nos livros da obra, especialmente na elegia IV,10. Na esteira desses estudiosos, interpretamos a presença de material autobiográfico como sendo um elemento poético, utilizado para conferir verossimilhança às palavras da *persona* de Ovídio, e não como seu diário pessoal. Ao considerarmos o caráter poético dos versos, notamos que o autor lança mão de vários recursos para compor sua *persona*. Um deles é o de que Nasão nega ser um poeta amoroso nos versos do exílio e, por isso, analisamos, em nosso mestrado, na esteira de Labate (1987), via *Arte de Amar*, a presença da matéria amorosa nos *Tristes*.

---

<sup>1</sup> Escrita no âmbito do nosso doutorado no IEL- Unicamp, com apoio da CAPES.

<sup>2</sup> Mestrado defendido no IEL/Unicamp, com apoio do CNPq, processo 134395/2013-1, concluído em 08/2015, orientado pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Patricia Prata. Versão online disponível em: [http://taurus.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/271109/1/Santos\\_LaisScodelerdos\\_M.pdf](http://taurus.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/271109/1/Santos_LaisScodelerdos_M.pdf)

<sup>3</sup> Utilizaremos, para nos referir à expatriação de Ovídio os termos “exílio” ou “desterro”, com o intuito de nos aproximarmos dos termos utilizados pelo poeta. Mas, é conveniente, para o nosso estudo, a distinção de dois termos: *exilium* e *relegatio*. Para isso, utilizaremos as palavras de Prata (2002): “a expatriação de Ovídio não se configura como um *exilium*, mas sim como uma *relegatio*, uma vez que o poeta não perdeu sua cidadania e seus bens não foram confiscados” (p. 117). Embora o poeta chame a si, na maioria das vezes, de *exul*, sabemos que o termo mais apropriado é *relegatus*.

<sup>4</sup> Cf. Encarnação (1997), segundo quem a prosopografia caracteriza o estudo da carreira de um indivíduo por meio de informações existentes em fontes históricas. Na Antiguidade, esta era uma ciência que auxiliava a história e voltava-se para o estudo da biografia de membros pertencentes a categorias específicas da sociedade, especialmente às elites.

<sup>5</sup> Studi Ovidiani, 1959, pp. 39-62.

Quanto ao caráter poético das obras do exílio, segundo Nagle (1980), como comentamos acima, foi somente a partir da década de 1960 que começaram a surgir estudos que o tinham como foco. Nessa perspectiva, são publicadas obras como *La poésie d'Ovide dans les oeuvres de l'exil*, de Yves Bouynot, publicado em Paris, no ano de 1957, e *Ovid's Publica Carmina: A Study of the Tristia and Epistulae ex Ponto as Poetic Books*, de Harry Bierbeck Evans, publicado em 1973, na Carolina do Norte. Esses trabalhos, diferentemente do supracitado desenvolvido por Vulpe, evidenciam, já no título, a motivação vinculada aos aspectos poéticos das composições. Contudo, Nagle (1980) enfatiza que, mesmo com o surgimento de publicações voltadas a aspectos poéticos, aquelas que discutem o exílio em si, sua veracidade ou não, continuaram a ser produzidas. E, em 1964, Thibault publica *The mystery of Ovid's exile*, obra que torna a questionar a ocorrência do desterro.

Ainda assim, os estudos atuais sobre a produção do exílio seguem a tendência de considerar o caráter poético das obras. Dentre eles, citamos, por exemplo, Labate (1987) que compara a elegia amorosa e aquela produzida no Ponto; Videau-Delibes (1991) que analisa a poética da ruptura nos *Tristes*; Holzberg (2006) e Möller (2019), que estudam o uso poético do material autobiográfico na obra do exílio; no Brasil, temos Prata (2007), que analisa as relações intertextuais entre os *Tristes* de Ovídio e a *Eneida* de Virgílio, por meio da observação de elementos épicos nos versos de Nasão; Avellar (2015) que investiga as metamorfoses do eu poético nos *Tristes*; e Juliani (2016) que estuda a recepção das obras do autor por Boccaccio, em especial as imagens de autoria ovidiana no *De Mulieribus Claris*.

Desse modo, esta tese situa-se no contexto desses estudos que emergiram a partir de 1960, com o intuito de reavaliar a produção de Tomos, observando seus aspectos poéticos. No doutorado, ampliamos o objeto de estudo e o escopo da pesquisa e, por isso, nosso *corpus*, antes formado apenas pelos *Tristes*, agora é composto também pelas *Pônticas*. Tal acréscimo se deve ao fato de esta obra versar uma matéria poética semelhante àquela dos *Tristes* e nos proporcionar, com isso, dados valiosos para o aprofundamento de nosso estudo.<sup>6</sup>

Em leituras do nosso *corpus*, chamou-nos a atenção o modo como Ovídio utiliza a tradição literária vigente, essencialmente alusiva, para evidenciar a importância das próprias obras. Ele o faz, principalmente, ao citar cânones nos quais se insere e ao aludir, frequentemente, à sua produção, colocando-a como parte dessa tradição. Então, o uso que o

---

<sup>6</sup> Embora Nasão tenha composto outras obras em seu desterro, elas se distanciam quanto à temática de *Tristes* e *Pônticas*. O poema *Íbis*, mesmo composto em dísticos elegíacos, é um texto invectivo contra um antigo amigo do poeta e, a *Halieutica*, um tratado de pesca cuja autoria ainda é discutida e o poema intitulado *Nux*, em que a persona poética é uma noqueira que deseja cumprir a pena (o exílio, talvez) imposta.

poeta faz da tradição poética da época, apropriando-se dela com intuito de colocar em relevo a sua própria produção, instigou nosso interesse.

Assim, neste estudo, investigaremos, à luz da apropriação cultural, como Ovídio se apropria da tradição poética greco-romana, para se inserir nela e fazer parte de seu cânon de elegíacos. Abordaremos, inicialmente, a apropriação cultural na literatura romana e, para isso, destacaremos: o modo como os poetas latinos imitam essa tradição e quais são os elementos gregos selecionados para embasar a formação de uma tradição literária própria. Dizendo em outras palavras, analisaremos como eles se apossam dessa tradição literária grega, de forma a passar a serem confundidos com ela, gerando um efeito de superação e apagamento de tal tradição.

Assim, nossa tese estrutura-se da seguinte maneira: em nosso capítulo 1, procuramos definir o conceito de apropriação cultural, apontando trechos de textos antigos que mostram vestígios dele na sociedade romana. Em 1.1, falaremos, na esteira de Habinek (1998), Goldberg (2005) e Hutchinson (2013), sobre a apropriação da cultura grega por Roma, para mostrar como os modelos gregos foram utilizados pelos poetas romanos para forjar sua identidade poética. Em 1.1.1, buscamos apontar o modo como Roma, retratada em alguns textos antigos como uma cultura, retratada em textos rude e belicosa, apropriou-se de elementos gregos, cuidadosamente selecionados, a fim de forjar uma identidade literária semelhante à grega.

Em nosso segundo capítulo, discorremos sobre como esse processo de apropriação se fez presente nos poetas augustanos. Em 2.1, analisamos como Ovídio se apropria da tradição literária por meio da composição de cânones poéticos nos quais nosso autor se insere. Em 2.2, analisaremos como os poetas elegíacos, herdeiros dessa literatura e de seus mecanismos, apropriam-se da tópica da *recusatio*, que é de origem calimaqueana. Analisaremos como a tópica se faz presente nos versos desses elegíacos e como Ovídio, em *Tristes* e *Pônticas*, apropria-se dela a ponto de subvertê-la, ao distanciar-se do modelo original.

No capítulo 3, apresentamos as análises dos *Tristes* e das *Pônticas*, considerando o diálogo que elas estabelecem com as demais obras do autor produzidas antes do exílio, sobretudo com as amorosas, *Arte de amar* e *Amores*. Utilizaremos como metodologia de análise a intertextualidade, na esteira de Barchiesi (1987) e Hinds (1998), e sobretudo, Vasconcellos (2001). Para discutir como Ovídio dialoga com a tradição poética para forjar uma tradição poético-elegíaca própria, embasar-nos-emos, principalmente, em Hinds (1999) e Claassen (2009) que apontam o diálogo entre as obras de antes da condenação e os *Tristes*, e, Myers (2014), que analisa a retomada das produções escritas antes do exílio em *Tristes* e

*Pônticas* como mais do que uma reflexão acerca de sua produção anterior, mas, uma *self reception* cujo efeito de sentido é o de moldar a futura recepção da obra do poeta. Em 3.1 analisamos, na esteira de Loar et al. (2017), como Ovídio se apropria do conteúdo da *Arte de Amar* e, por meio da autotextualidade entre *Tristes* e *Pônticas*, constrói a imagem de má reputação da obra amorosa. Na sequência, em 3.2, observamos passagens em que Ovídio alude diretamente à *Arte de Amar* e reelabora o conteúdo de seu proêmio para formular a defesa da obra e de sua carreira poética. Por fim, em 3.3 analisamos a relação autotextual que se estabelece entre a epístola III, 3 das *Pônticas* e as obras amorosas de Ovídio, mais especificamente, a *Arte de Amar*, e como Ovídio reflete sobre sua carreira de poeta elegíaco e se coloca como o *praeceptor* do gênero amoroso.

Em relação às traduções dos *Tristes*, citadas neste estudo, são em totalidade de Prata (2007). As demais citações de passagens de textos antigos traduzidas em língua moderna acompanharão indicação do tradutor, salvo quando a tradução for nossa. Quanto aos títulos de obras, optamos por utilizar, nesta tese, os nomes em Língua Portuguesa.

## 1. APROPRIAÇÃO CULTURAL

Nesta tese, como dissemos na apresentação, nos propomos a investigar, à luz da apropriação cultural, como Ovídio se apropria da tradição elegíaca greco-romana para compor sua própria carreira poética e inserir-se entre os poetas do cânon elegíaco. Para tanto, discutiremos primeiramente a relação entre Grécia e Roma sob a perspectiva da apropriação cultural. Nosso propósito fundamenta-se nas leituras de textos poéticos antigos que a tematizavam e que, em uma primeira leitura, apontavam essa relação como sendo de admiração, de exaltação. Assim o faz o poeta Horácio (65 a.C. – 8 a.C.), na epístola II,1 – dedicada a Augusto – ao versar que a Grécia capturada é quem capturou o inimigo e tornou-se um modelo literário para a civilização romana. No entanto, após as leituras de Habinek (1998), Goldberg (2005), Hutchinson (2013) e, sobretudo de Feeney (2016) e Loar et al. (2017), que concebem a relação entre Grécia e Roma já sob a perspectiva da apropriação cultural, em que os Romanos fazem da cultura grega um modelo a ser apropriado, passamos a questionar a percepção dessa relação como algo passivo, subserviente.

O termo “apropriação cultural”, segundo Loar et al. (2017, p. 3), tem origem, como conceito, na década de 1970, com artistas da *American Appropriation*<sup>7</sup> e, também, nas discussões sobre arte contemporânea dos anos de 1980 e 1990. Segundo o estudioso, o termo foi utilizado por historiadores da arte para analisar a arte pós-moderna e contemporânea, considerando seus questionamentos das noções de autenticidade, autoria e originalidade. Ele diz:

Em trânsito, a apropriação tornou-se “um conceito vertiginoso”, levantando questões mutuamente emaranhadas de “posse, propriedade, fazer-se-próprio... de repetição, imitação, direito autoral; de decoro, moralidade, ética; da dinâmica de poder, resistência, subversão.”<sup>8</sup>

A definição do termo e suas implicações teóricas, segundo o estudioso, são articuladas em um ensaio de Nelson (1996), responsável por estender a sua aplicabilidade para além da arte pós-moderna e contemporânea. Do ponto de vista teórico, desde a publicação de Nelson (1996), estudiosos de temas variados passaram a encontrar, na apropriação cultural, uma

---

<sup>7</sup> A *American Appropriation* é movimento artístico em que seus representantes tomam como modelo obras existentes e as modificam. Segundo Loar et al. (2017), fazem parte desse movimento cultural o escultor americano Jeff Koons, a fotógrafa e artista conceitual Sherrie Levine e o filósofo Richard Price.

<sup>8</sup> “In transit, appropriation has become “a vertiginous concept,” raising mutually entangled questions of “possession, ownership, making one’s own ... (of) repetition, imitation, copying; (of) propriety, morality, ethics; (of) the dynamics of power, resistance, subversion”.

estrutura analítica bastante produtiva, no sentido de que a aplicabilidade dessa teoria foi estendida e, por isso, permitiu que se analisasse o processo referido tanto do ponto de vista do indivíduo, quanto em relação a culturas, como veremos a seguir. Assim, ao introduzir a apropriação no contexto das artes visuais, inserido na tradição estruturalista e pós-estruturalista, Nelson (*ibid.*) passa a utilizar o termo como alternativa a outros menos precisos, tais como “tomar emprestado”, que pressupõe que o que foi tomado será devolvido, por exemplo.

Desse modo, a ampliação da aplicação do conceito de apropriação cultural feita por Nelson (*ibid.*) possibilitou sua utilização por estudiosos, que, como Loar et al. (2017), por exemplo, discutem as interações realizadas pela cultura romana e sua dinâmica de interação com os gregos. Nas palavras de Loar et al. (2017, p.3):

(...) a apropriação *não* acontece incidentalmente, sem esforço consciente, mas resulta de ações deliberadas e intencionais por parte de atores identificáveis ou forças culturais.<sup>9</sup> (itálico nosso)

Como podemos observar, Loar et al. (2017) destaca o caráter intencional existente no ato da apropriação. Ou seja, este não ocorre por acaso e pode ser realizado tanto por agentes pessoais, quanto por forças culturais. De fato, Nelson (1996) aponta para a natureza “ativa, subjetiva e motivada” existente no conceito. Ao enfatizar tal natureza “ativa” e “motivada”, a apropriação cultural, diferentemente do que propõe a teoria intertextual, em que as relações se dão no sistema de textos, coloca em relevo a ideia de que existe um processo consciente de escolha daquilo que será tomado como modelo, do que será “apropriado”. Além disso, o estudioso ressalta que o processo de apropriação cultural pode se dar por parte de agentes individuais (natureza subjetiva)<sup>10</sup> e por culturas. Isso significa que tanto um indivíduo isolado pode se apropriar de uma obra de arte, ou algo assim, quanto culturas podem se apropriar de modelos pertencentes a outras culturas. E, é justamente do ponto de vista cultural que pretendemos analisar a relação de apropriação Grécia-Roma.

No âmbito da literatura latina,<sup>11</sup> o estudioso coloca da seguinte maneira a questão da apropriação:

---

<sup>9</sup> “Indeed, appropriation does not happen incidentally, without conscious effort, but rather results from deliberate and purposeful actions on the part of identifiable actors or cultural forces”.

<sup>10</sup> Ao mencionar a natureza “subjetiva” presente na apropriação cultural, Loar et al. (2017) refere-se ao processo de apropriação cultural por parte do sujeito, do indivíduo, e não a culturas.

<sup>11</sup> Segundo Loar et al. (2017, p.4), em relação a outras artes o interesse acerca da apropriação pode ser observado, no caso da arqueologia, nos episódios de saques e o significado de sua exibição na cidade e, na arte, por meio de uma revisão acerca do entendimento das “cópias” romanas de modelos da arte grega.

Estudiosos de literatura latina reconhecem há muito tempo a importância programática e cultural da emulação competitiva de Roma dos modelos literários gregos: essa prática foi identificada nos primeiros momentos da literatura romana, que de fato se autointitula como uma “tomada” de uma forma específica do Helenismo.<sup>12</sup> (LOAR et al., 2017, p. 4).

No trecho acima, vemos que o estudioso remete às origens da literatura em Roma e explicita o processo romano de apropriação em relação à cultura grega, quando diz que a literatura romana foi “tomada” da grega. Ele afirma, ainda, que não foi toda a literatura grega que serviu como modelo para a romana, mas sim, uma parte dela, uma estética especificamente selecionada: o Helenismo.<sup>13</sup> Desse modo, da passagem de Loar et al. (2017) acima citada, inferimos a ideia de “tomar para si” somente o que interessa, a qual aponta um processo consciente de escolha de elementos a serem apropriados.

O ato de apropriar-se de elementos estrangeiros parece ser algo que os romanos não ignoravam. Como exemplo, citamos uma passagem do César de Salústio:

*“Miores nostri, patres conscripti, neque consili neque audaciae umquam eguere; neque illis superbia obstat, quo minus aliena instituta, si modo proba erant, imitarentur. Arma atque tela militaria ab Samnitibus, insignia magistratum ab Tuscis pleraque sumpserunt. Postremo, quod ubique apud socios aut hostis idoneum videbatur, cum summo studio domi exsequerentur: imitari quam invidere bonis malebant. Sed eodem illo tempore Graeciae morem imitati verberibus animadvortebant in civis, de condemnatis summum supplicium sumebant.”*

(*Bellum Catilinae*, L, 37-39)

“Nossos antepassados, senadores, jamais careceram de prudência ou ousadia; nem a soberba os impedia de imitar as instituições alheias se eram boas. Armas defensivas e de ataque tomaram dos samnitas; dos etruscos, a maior parte das insígnias dos magistrados. Enfim, o que em toda parte junto aos aliados ou inimigos lhes parecia apropriado realizavam em casa com extremo zelo: preferiam imitar a invejar os bons. Mas naquele mesmo tempo, imitando o costume da Grécia, puniam com açoites os cidadãos, aplicavam nos condenados à pena capital”.

No trecho acima, observamos que César destaca o papel significativo da imitação para a cultura romana e, ao fazê-lo, evidencia a imitação dos costumes gregos (punição por açoitamento, por exemplo) que se estendia até mesmo ao aparato judicial. Nas palavras de César, notamos também a importância da imitação para os romanos quando ele sinaliza que

<sup>12</sup> “Scholars of Latin literature have long acknowledged the programmatic and cultural importance of Rome’s competitive emulation of Greek literary models: this practice has been identified in the earliest moments of Roman literature, which indeed tropes itself as a “take over” of a specific form of Hellenism”.

<sup>13</sup> Ver Hinds (1998); Hutchinson (2013), especialmente sobre os tempos e espaços onde os contatos entre gregos e romanos ocorreram. Sobre a “aquisição” do helenismo pela literatura romana, ver Feeney (2016).

imitavam não apenas os aliados, mas, também os inimigos. E, assim como o trecho presente em Salústio, há um discurso de um embaixador romano chamado Kaeso, direcionado a um cartaginense, na época da Primeira Guerra Púnica (264 a.C.-241a.C.) que destaca a capacidade romana em assimilar técnicas de seus inimigos e utilizá-las a seu favor:

... «ἡμεῖς» εἶπεν «οὕτως πεφύκαμεν (ἐρῶ δέ σοι ἔργα ἀναμφισβήτητα, ἵνα ἔχης ἀπαγγέλλειν τῇ πόλει) · τοῖς πολεμοῦσιν εἰς τὰ ἐκείνων ἔργα συγκαταβαίνομεν, κὰν τοῖς ἄλλοτρίοις ἐπιτηδεύμασι περίεσμεν τῶν ἐκ πολλοῦ αὐτὰ ἡσκηκότων. Τυρρηνοὶ γὰρ ἡμῖν ἐπολέμουσαν χαλκᾶσπιδες καὶ φαλαγγιδόν, οὐ κατὰ σπείρας μαχόμενοι · καὶ ἡμεῖς μεθοπλισθέντες καὶ τὸν ἐκείνων ὄπλισμὸν μεταλαβόντες παρεταττόμεθα αὐτοῖς, καὶ τοὺς ἐκ πλείστου ἐθάδας τῶν ἐν φάλαγγι ἀγώνων οὕτως ἀγωνιζόμενοι ἐνικῶμεν. οὐκ ἦν ὁ Σαυντικὸς ἡμῖν θυρεὸς πάτριος, οὐδ' ὕσσους εἶχομεν, ἀλλ' ἀσπίσιν ἐμαχόμεθα καὶ δόρασιν · ἀλλ' οὐδ' ἵππευεῖν ἰσχύομεν, τὸ δὲ πᾶν ἢ τὸ πλείστον τῆς Ῥωμαϊκῆς δυνάμεως πεζὸν ἦν. ἀλλὰ Σαυνίταις καταστάντες εἰς πόλεμον, καὶ τοῖς ἐκείνων θυρεοῖς καὶ ὕσσοις ὀπλισθέντες ἵππευεῖν τε αὐτοὺς ἀναγκάσαντες, ἄλλοτρίοις ὄπλοις καὶ ζηλώμασιν ἐδουλωσάμεθα τοὺς μέγα ἐφ' ἑαυτοῖς πεφρονηκότας. οὐδὲ πολιορκεῖν, ὡς Καρχηδόνιοι, ἐγινώσκομεν · ἀλλὰ παρὰ τῶν Ἑλλήνων μαθόντες, ἀνδρῶν τοῦ ἔργου πεπειραμένων, κἀκείνων τῶν ἐπιστημόνων καὶ πάντων ἀνθρώπων ἐν πολιορκίαις δεδυνήμεθα πλέον. μὴ δὴ Ῥωμαίους ἀναγκάσητε ἄγασθαι τῶν θαλαττίων · εἰ γὰρ ἡμῖν δεήσει ναυτικοῦ, πλείους μὲν καὶ ἀμείνους ὑμῶν ἐν ὀλίγῳ χρόνῳ κατασκευασόμεθα ναῦς, κρεῖττον δὲ ναυμαχίσομεν τῶν ἐκ πλείστου ναυτικῶν».<sup>14</sup>

“Nós,” declarou ele, “prosperamos assim (e eu lhes direi as coisas mais claras para você tomar e anunciar para sua cidade): nós concordamos com nossos inimigos em seus termos, e nós superamos nos costumes estrangeiros aqueles que praticam as mesmas coisas há muito tempo. Pois os etruscos tinham escudos de bronze e estavam na falange quando eles lutaram contra nós e não lutaram com manípulos; e nós, trocando nossa armadura e assumindo a deles, alinhados em formação contra eles e nos esforçando dessa maneira, saímos vitoriosos sobre homens que há muito estavam acostumados a lutar na falange. O escudo retangular samnita não era costumeiro entre nós, nem fazíamos uso de dardos; nós lutamos com escudos redondos e lanças. Tampouco, éramos fortes na cavalaria: todo ou quase todo o poder militar romano era de infantaria por natureza. Mas, quando nos defrontamos com os samnitas na guerra, nos equipamos com seus escudos e dardos e lutamos contra eles a cavalo, e com a ajuda de armas e costumes estrangeiros escravizamos aqueles que se inflavam em torno de si mesmos. Nós não sabíamos como travar a guerra de cerco, cartagineses; mas, depois de aprender com os gregos, homens bem informados sobre a prática, nós nos tornamos superiores aos especialistas e a todos os homens em cercar [o inimigo]. Não forcem os romanos a irem para o mar! Pois, se precisarmos de uma frota, em pouco tempo

<sup>14</sup> Apud Loar et al. (2017, p.1) esta é a versão mais longa da fala de Kaeso, preservada na Πλουτάρ <χου ἦ> Κεκλίου Ἀποφθέγματα Ῥωμαϊκά (“anedotas romanas de Plutarco ou Cecílio”), que foi descoberta em um códice do Vaticano (*Ineditum Vaticanum* § 3) e publicada por von Armin em 1892. Autoria e data são disputadas: o comentário de Beck e o ensaio biográfico no BNJ 839 postulam uma data do início do século I a.C.; Gabba 1991, pp.45-48 defende a composição pós-augusta. Outra versão do discurso é preservada em Diodoro (23.2) e seu argumento central é paralelo em Políbio (1.20.15).

construiremos mais e melhores navios que os seus, e prevaleceremos na guerra marítima sobre aqueles que navegam há muito tempo ”.<sup>15</sup>

No discurso, as palavras de Kaeso se voltam, especificamente, para o contexto da guerra em que ele enfatiza a agilidade dos romanos em aprender técnicas inimigas, tanto de manuseio de armas quanto aquelas voltadas para a estratégia, e, por meio delas, notamos que ele se gabava da capacidade de seu povo de tomar para si habilidades estrangeiras.

Para vencer os etruscos, os romanos aprenderam a usar suas armas (escudos) e a guerrear na posição utilizada por aqueles (falange), a fim de derrotá-los com suas próprias estratégias;<sup>16</sup> o mesmo fazem em relação aos samnitas, ao aprenderem a guerrear com um escudo diferente do usual, mas costumeiramente usado por esse povo. Pelo discurso acima, podemos observar que os romanos tinham por hábito a prática de aprenderem e se aprimorarem nas artimanhas utilizadas por seus inimigos, com objetivo de usá-las contra eles. Além do exposto, sobre Kaeso e a passagem acima, Gabba (1991, p.46) diz:

Um embaixador romano, na época da Primeira Guerra Púnica, expõe a conhecida teoria sobre a capacidade dos romanos de se apropriarem das invenções úteis de seus adversários e as aperfeiçoarem. Isso quase equivale a uma teoria da *imitatio* aplicada à história de uma nação.<sup>17</sup>

O estudioso comenta que Kaeso evidencia a conhecida habilidade romana de apropriação e aperfeiçoamento de elementos criados ou utilizados pelos inimigos. Esta

---

<sup>15</sup> Tradução nossa feita a partir da tradução em inglês de Loar et al. (2017, p.1) do excerto: ... “We,” he stated, “have thrived thus (and I’ll tell you the most unambiguous things for you to take and announce to your city): we agree with our enemies to their terms, and we surpass in foreign customs those who have been practicing the same things for a long time. For the Etruscans had bronze shields and were in the phalanx when they fought us, and did not fight in maniples; and we, swapping our armor and taking up theirs, lined up in formation against them and striving in that fashion were victorious over men who had long been accustomed to fighting in the phalanx. The Samnite rectangular shield was not customary among us, nor did we make use of javelins; we fought with round shields and spears. Nor were we strong at cavalry-riding: all or nearly all of Roman military might was infantry in nature. But when facing off against the Samnites in war, we equipped ourselves with their shields and javelins and fought them on horseback, and with the help of foreign weapons and customs we enslaved those who were puffed up about themselves. We did not know how to wage siege warfare, Carthaginians; but after learning from the Greeks, men thoroughly knowledgeable about the practice, we have become superior to the experts and to all men in siegecraft. Do not force the Romans to take to the sea! For if we need a fleet, in a short time we will build more and better ships than yours, and we will prevail in sea-warfare over those who have been sailing for a long time”.

<sup>16</sup> Conforme Preaux (1984, p.175), a formação em falange, originalmente grega, era a unidade básica característica do exército macedônio. Em geral, era composta por uma unidade de infantaria pesada, agrupada numa frente em que havia cerca de dezesseis mil soldados e era peculiar a essa formação que os guerreiros portassem lanças.

<sup>17</sup> “A Roman ambassador in the age of The First Punic War expounds the well-known theory regarding the ability of the Romans to appropriate and improve on the useful inventions of their adversaries. This almost amounts to a theory of *imitatio* applied to the history of a nation”.

habilidade é comparada por Gabba (1991), como vimos acima, a uma espécie de *imitatio*<sup>18</sup> aplicada ao contexto cultural, e não ao literário, tal como o termo é usualmente empregado. O termo *imitatio*, aqui, destaca o caráter ativo do processo de aquisição de um modelo cultural. Aplicado à literatura, o termo também destaca a intencionalidade do autor, e, por isso, não é o mais adequado para o trabalho com a teoria intertextual. Voltando ao discurso, Loar et al. (2017, p.2) o comenta da seguinte maneira:

Esse discurso sobre a supremacia romana liga a aquisição de novos bens e práticas sociais ao conhecimento de sua implantação adequada: os romanos (assim os gregos dizem que os romanos dizem) dominam seu império apropriando-se das coisas adequadamente.<sup>19</sup>

Ao analisar o discurso de Kaeso, o estudioso não considera apenas a sagacidade romana em aprender técnicas novas, mas enxerga, nas palavras do embaixador, também a habilidade de unir a um novo aprendizado uma forma adequada de aplicar o conhecimento em benefício próprio. E, essa junção de habilidades, segundo podemos depreender, foi o diferencial para a conquista do império. No âmbito da literatura latina, o estudioso afirma:

a proliferação de estudos intertextuais na literatura latina tem chamado a atenção para a ‘dinâmica de apropriação’ em ação quando um autor romano menciona, cita ou alude a outro texto, seja em latim ou grego.” (LOAR et al., 2017, p.4)<sup>20</sup>

Como podemos observar, segundo o autor, os estudos intertextuais na literatura latina têm contribuído para que a dinâmica de apropriação seja evidenciada no ato de alusão e citação a outras obras.<sup>21</sup> Na citação de Loar et al. (2017), notamos que ele, ao utilizar a expressão “dinâmica de apropriação”, alude ao título da obra de Stephen Hinds (1998),

---

<sup>18</sup> Entendemos o termo *imitatio* como Prata (2007, p.19) o discute em sua tese, como “muito utilizado pelos autores latinos e teóricos da retórica clássica para caracterizar o procedimento literário que está na base da literatura latina, a retomada de modelos que fazem parte de uma mesma tradição literária (...)”.

<sup>19</sup> “This discourse about Roman supremacy links the acquisition of new goods and social practices with knowledge of their proper deployment: the Romans (so the Greeks say the Romans say) master their empire by taking things over, appropriately”.

<sup>20</sup> “The proliferation of intertextual studies in Latin literature has drawn attention to the “dynamics of appropriation” at work when a Roman author quotes, cites, or otherwise alludes to another text, whether Latin or Greek”.

<sup>21</sup> Além da citação e da alusão, segundo Loar et al. (2017) outro ato que é também caracterizado como exemplo dessa dinâmica de apropriação na literatura latina, é o plágio. Conforme Cesilla (2004, p.375), embora já houvesse, na Antiguidade, uma preocupação expressiva quanto ao plágio, que foi caracterizado como “roubo de ideias” a partir do primeiro século depois de Cristo, a primeira referência noticiada dessa preocupação parece ser do poeta Teógnis de Mégara (séc. VI a.C.), que teria colocado um “selo” em suas obras para evitar que elas fossem plagiadas. Nos dias de hoje, a questão do plágio ainda é delicada. Segundo Schneider (1990), até mesmo os juristas têm dificuldade em defini-lo. O que existe é, de maneira geral, a diferença entre plágio, que é moralmente reprovável, e contrafação, uma espécie de plágio mais grave, juridicamente classificado como delito. Para uma discussão acerca do termo, ver Prata (2002).

intitulada *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*. Tal produção já aborda, como seu título diz, as dinâmicas de uso dos modelos na poesia romana e é fundamental para o entendimento do processo de análises intertextuais. A obra de Hinds (1998) já evidencia o caráter ativo da apropriação, da relação entre Roma e Grécia. Para ele:

Alegações de primazia poética e inovação na história literária romana até o período de Augusto são reivindicações características de uma epifania da influência helênica.”<sup>22</sup> (HINDS, 1998, p.52)

Tal comentário foi feito pelo estudioso durante sua discussão sobre o modo como concebe o *topos* poético do *primus*, em que os poetas se colocavam como “o primeiro”<sup>23</sup> a realizar determinado feito poético e, Hinds (1998), como podemos notar, trata a retomada desse *topos* grego pelos romanos como uma “influência”, uma “epifania”, e já sinaliza o caráter ativo presente no ato do poeta em se autointitular o “primeiro”, em reclamar para si a *auctoritas* de algo. Assim, percebemos que o estudioso, ao tratar da poesia augustana, evidencia que seu caráter inovador é, na verdade, uma epifania do helenismo. Hinds (1998, p.128) problematiza brevemente a noção de “influência” e traz à baila uma citação de Michael Baxandall<sup>24</sup> do texto *Excursus agains influence*, em que Baxandall termina dizendo que “cada vez que um artista é influenciado ele reescreve um pouco sua história da arte”<sup>25</sup>. Nesse sentido, então, a visão de Hinds (1998) já apresenta, como podemos observar, a ideia presente em Loar et al. (2017) de que a poesia romana foi “tomada” do helenismo.

Desse modo, embasando-nos em Hinds (1998) e em Loar et al. (2017), deter-nos-emos em analisar a “dinâmica da apropriação” na literatura para discutir, inicialmente, como Roma utiliza os modelos gregos a fim de forjar uma identidade literária semelhante à da Grécia e quais elementos literários gregos são “espoliados”, se assim podemos dizer, para que Roma possa avançar com seu projeto político-literário e firmar-se também como uma potência cultural. De forma geral, Loar et al. (2017) considera o projeto imperial o motor da apropriação cultural romana, porque esse moldou as trajetórias de indivíduos e comunidades em todo o mundo mediterrâneo.

Assim, neste capítulo inicial, discutiremos tais questões, analisando, em textos antigos de épocas distintas, tais como a epístola II, 1 de Horácio aos Pisões, a menção de

---

<sup>22</sup> “Claims of poetic primacy and innovation in Roman literary history down to Augustan period are characteristically claims of an epiphany of Hellenic influence.”

<sup>23</sup> Ver Voght-Spira (2007).

<sup>24</sup> Baxandall (1985, pp.58-62).

<sup>25</sup> “...each time na artist is influenced he rewrites his art’s history a little.”

Roma como uma civilização rústica e belicosa e como essa civilização desenvolveu um projeto político-literário de autopromoção, tomando para si elementos culturais gregos para se autoafirmar no cenário da época não somente como potência bélica mas também como um expoente cultural. O intuito dessa discussão é dar base para, na esteira de Loar et al. (2017), analisar nos capítulos 2 e 3 como o poeta Ovídio, herdeiro de ambas as culturas e inserido nessa tradição alusiva, apropria-se tanto da tradição como de suas próprias obras ao revisar, refletir e ressignificar, em *Tristes e Pônticas*, o conteúdo de suas obras anteriores ao exílio, a fim de se colocar como parte do cânon e, até mesmo, de forjar uma tradição poético-elegíaca própria.

### 1.1 Apropriação Cultural em Roma e o modelo grego

Em nossa introdução, discutimos como o conceito de apropriação cultural, inicialmente utilizado no âmbito da arte pós-moderna, estendeu-se para outros campos e, na esteira de Loar et al. (2017), como, por meio da teoria intertextual, pôde ser utilizado como perspectiva de análise da Antiguidade. Como apontamos acima, a apropriação cultural interessa-nos por ser uma dinâmica que, segundo Loar et al. (2017), emerge dos estudos intertextuais e que escancara um processo de escolha, seja esta individual ou cultural, daquilo que será apropriado. Desse modo, neste capítulo, abordaremos a apropriação cultural considerando como agente desse processo a cultura romana que se apropria de elementos culturais gregos para forjar uma identidade literária vinculada à grega. Para isso, trataremos, inicialmente, da representação de Roma, por alguns autores antigos, como nação rústica e belicosa que, de tanto guerrear, não se ocupava das artes liberais. Pretendemos, com isso, mostrar como Roma foi se desenvolvendo culturalmente, selecionando modelos gregos para servirem de exemplo a seus escritores e quais desses modelos foram apropriados pela cultura romana.

Para Feeney (2016, p.4), a criação de uma literatura que tivesse como modelo a grega foi “um dos eventos mais estranhos e improváveis da história do mediterrâneo.”<sup>26</sup> Uma das coisas que causa estranheza no estudioso, a ponto de dizer que o fato de os romanos tomarem os gregos como modelo é um dos acontecimentos mais estranhos e improváveis é seu surgimento tardio (cerca de cinco séculos após o surgimento da literatura grega) se

---

<sup>26</sup> “one of the strangest and most unlikely events in Mediterranean history.”

comparado ao modelo grego, e Chaudhuri (1999, p. 36) denomina o fato como sendo um “quebra-cabeça”:

A literatura romana começa uns cinco séculos depois da grega. O fato é mais surpreendente do que se poderia pensar. Por que uma literatura romana não se desenvolveu antes do século 3 a.C. é um verdadeiro quebra-cabeça.<sup>27</sup>

Como podemos observar, Chaudhuri (1999), assim como Feeney (2016), também questiona o não desenvolvimento de uma literatura romana antes do século 3 a.C.. Além desse estranhamento, Feeney (2016, p.4) acrescenta o fato de que outras civilizações contemporâneas, embora pudessem tê-lo feito, não desenvolveram uma literatura helenizada. Ele diz:

Não temos provas de que alguém mais tenha feito o que os romanos fizeram, assumindo sistematicamente as formas gregas da tragédia, da comédia, da epopeia ou da historiografia em suas próprias línguas vernáculas.<sup>28</sup>

Observamos que o estudioso destaca o ineditismo da ação dos romanos quando estes decidiram se apropriar dos gêneros gregos existentes para forjar os seus, reforçando, bem calcados no modelo grego. Segundo ele, nenhuma outra cultura fez algo semelhante e nem se propôs a criar uma literatura de caráter helenizante. Consideramos, contudo, o estranhamento do estudioso, uma vez que o processo de escolha e tomada de elementos de outras culturas não era algo que passava despercebido entre os romanos; como depreendemos do depoimento de Kaeso, eles estavam conscientes de que se apropriavam da sabedoria de seus oponentes e a utilizavam em benefício próprio. Ainda em relação ao comentário de Kaeso, chamamos a atenção para o fato, nada insignificante de que ele foi escrito, não sem propósito, em grego, pois isso pode demonstrar, podemos pensar, uma apropriação do idioma dos gregos pelos romanos e sugerir certo apreço por sua cultura.

Ao olharmos, então, para a relação entre Grécia e Roma, do ponto de vista da apropriação cultural, queremos evidenciar, conforme mostramos acima, o caráter ativo existente na escolha de um modelo literário por parte dos romanos que, futuramente, servirá como base para que a tradição destes seja cunhada tal como a conhecemos hoje,

---

<sup>27</sup> “Roman literature begins some five centuries later than Greek. The fact is more surprising than one might think. . . . Why a Roman literature did not develop before the third century B.C. is a real puzzle.”

<sup>28</sup> “We have no evidence that anyone else did what the romans did, taking over systematically the Greek forms of tragedy, comedy, epic, or historiography into their own vernacular languages”.

essencialmente alusiva e diretamente filiada à literatura grega e seus modelos, mas com características próprias que ressignificam a matéria poética grega.

Ao tratar da relação entre Grécia e Roma, vimos que Feeney (2016) enfatiza que nunca antes no Mediterrâneo uma civilização havia eleito outra para se tornar o seu grande modelo cultural, como eles fizeram com os gregos. O estudioso questiona:

Como foi que os romanos, sem quaisquer predecessores ou modelos para o projeto, começaram a tarefa de se equipar com uma literatura vernácula sobre modelos gregos? – e não apenas um corpo de textos com reivindicações ao *status* literário, mas um conjunto de fenômenos circundantes que definem e transmitem esses textos, de modo que finalmente se vê em Roma uma educação e um aparato fortemente gregos de erudição literária, junto com uma tradição historiográfica desenvolvida sobre seu passado e uma rede mitológica que os conectava à herança dos gregos.<sup>29</sup> (FEENEY, 2016, p.5)

Pelo excerto acima, observamos que o autor questiona como se deu o processo em que os romanos, sem um modelo e sem predecessores que tivessem feito algo semelhante, iniciaram a construção de uma identidade cultural que os vinculava à Grécia. Além de destacar o ineditismo na ação dos romanos de iniciarem um projeto cultural identitário, tomando como base a civilização grega, no trecho citado, vemos que Feeney (2016) chama a atenção para o modo como os romanos fizeram com que esse projeto tivesse êxito. Ele destaca não apenas a produção de textos para que se obtivesse o *status* literário, mas ainda, a preocupação em transmiti-los, ou seja, em evidenciar a capacidade romana de produção a partir da transmissão das novas produções.

No caso da relação Grécia-Roma, os romanos enxergaram a necessidade, após as Guerras Púnicas, de se desenvolver um projeto político, ideológico e literário, em que ressignificaram suas referências culturais e tomaram como referência máxima os gregos. A partir de então, inicia-se um processo de apropriação dos modelos gregos para forjar uma nova literatura, despojada das origens itálicas e vinculada, diretamente, ao modelo helênico. Assim, todos os resquícios do passado romano que remetessem a uma origem não helenizada não eram bem vistos. Voltando-nos às palavras de Feeney (2016) e a seu questionamento inicial, pretendemos discutir em que momento uma sociedade tão belicosa e acostumada a

---

<sup>29</sup> “How did it happen that the Romans, without any predecessors or templates for the project, set about the task of equipping themselves with a vernacular literature on Greek models?— and not only a body of texts with claims to literary status, but an array of accompanying phenomena that define and convey those texts, so that one eventually sees in Rome a heavily Greek-style education and apparatus of literary scholarship, together with a developed historiographical tradition about their past and a mythological network that connected them to the inheritance of the Greeks.”

dominar seus inimigos enxerga a necessidade de se ter uma cultura forte, que pudesse ser disseminada. Para fazê-lo, olharemos passagens de textos antigos que apresentam a representação de Roma como uma civilização rústica e belicosa e que, apesar de sua rudeza, vai avançando em seu projeto de consolidação de uma nova identidade cultural, forjada pela apropriação de modelos gregos.

### 1.1.1 Apropriação cultural e a autorrepresentação da Roma rústica e belicosa

Em *Constructing Literature in the Roman Republic*, Goldberg (2005), ao tratar questões ligadas à história da literatura em Roma, chama atenção para a versão mais conhecida sobre o princípio dessa literatura: a tradução da *Odisseia*, feita por Andronico (280 a.C. – 205 a.C.), a sua *Odussia*. Andronico chegou à Roma como escravo; por ser um grego bastante culto, traduziu o épico de Homero para o verso “satúrnio” e, teria “dado” aos romanos uma literatura. Sobre essa versão acerca da origem da literatura em Roma, Goldberg (2005) afirma:

Esse relato tem sido frequentemente repetido, e o uso consciente dos modelos gregos é uma característica tão peculiar da literatura latina subsequente que, mesmo agora, a total estranheza dessa narrativa raramente atrai a atenção que isso merece. (p.1).<sup>30</sup>

Goldberg (2005) chama atenção, no trecho acima, para a frequente repetição e aceitação da história que coloca Lívio Andronico como uma espécie de fundador da literatura romana e que parece ofuscar ou, até mesmo, desconsiderar aquilo que é anterior a sua tradução. Por esse motivo, o autor também ressalta a estranheza dessa versão e indaga sobre a pouca atenção recebida por parte dos estudiosos que parecem tê-la aceitado por completo. Entretanto, será que, de fato, a literatura em Roma teria seu início somente no século III a. C., por meio de um escravo grego que trouxe à cidade traços de sua cultura?

Para ele, a versão da história que coloca Andronico como responsável pelo surgimento da literatura romana privilegia, necessariamente, a poesia em detrimento da prosa e suprime a existência do teatro (mimo, fábula atelana) e da cultura pré-literária. Nesse sentido, Vasconcellos (2014) lembra que Roma possuía, desde seu período arcaico, uma

---

<sup>30</sup> “This account has been so often repeated, and the conscious use of Greek models is so characteristic a feature of subsequent Latin literature, that even now the full oddity of the story rarely attracts the attention it deserves.”

tradição oral própria. Segundo ele, Cícero (106 a.C. – 46 a.C.)<sup>31</sup> atribui a Catão (234 – 149 a.C.) informações relativas a cantos entoados em banquetes, acompanhados por flauta e cujo tema era “as virtudes dos homens ilustres”. Esses cantos, chamados *carmina conuiuialia*, poderiam ter originado a épica autóctone, de performance oral e, de certa forma, semelhante às epopeias homéricas. Ele lembra, ainda, que o que hoje nomeamos “literatura latina” surgiu, em um contexto de estreito contato com a Grécia; como dissemos acima, o modelo homérico de epopeia servia como inspiração para os poetas que buscavam composições épicas inéditas.

Além da tradição oral, como os *carmina conuiuialia*, indicados por Vasconcellos (*ibid.*), Goldberg (2005) nos lembra da relação existente entre a elite romana e os textos em prosa, como, por exemplo, a historiografia, e tece comentários acerca de seu desenvolvimento na sociedade romana. Segundo ele, o primeiro romano a escrever uma história em prosa pertencia à casa dos Fábios, e o primeiro a escrever uma história em latim, Catão, foi cônsul e censor, sendo uma figura pública por meio século. Ele ressalta, também, que a historiografia não foi o único gênero em prosa a se destacar perante a elite romana e aponta que a oratória do senado e da assembleia, bastante preservada na forma escrita, justamente por isso, começou a transformar textos em “literatura” no século II a.C. Como exemplo, temos a obra *Brutus*, de Cícero (103 a. C. – 43 a. C.), que apresenta uma defesa acerca do *status* literário da oratória e que é, segundo Goldberg (2005, p.2), cada vez mais apreciada por estudiosos modernos como uma obra de história literária. Mas, ainda assim, a história, o mito fundador da literatura em Roma que mais se popularizou é de que ela tem início com a tradução da *Odussia*, feita por Andronico.

Habinek (1998) questiona essa perspectiva helenocêntrica de início da literatura em Roma pautada por um modelo grego, que, segundo ele, pode ser discutida. Para o estudioso, esta perspectiva helenocêntrica ser contrária à realidade histórica, pois os romanos já estavam em contato com a cultura grega desde antes da Segunda Guerra Púnica. Além disso, ele diz que a contínua centralização na rivalidade greco-romana e nos modelos gregos, atribuindo à Roma uma posição subserviente à cultura grega, contribui para a perpetuação de uma perspectiva romântica, dos leitores atuais, da superioridade da cultura grega perante a romana.

Habinek (1998) ainda define a versão tradicional do início da literatura em Roma via Andronico como algo correspondente a uma visão imperialista do processo de apropriação cultural. Ele diz: “para os romanos, a cultura grega, como a população grega e a sua riqueza

---

<sup>31</sup> *Tusculanas*, I 2; cf. *Brutus*, 19,75.

material, eram uma fonte colonial a ser explorada e expropriada.” (1998, p.34)<sup>32</sup> Para o estudioso, como notamos, a relação existente entre romanos e gregos não é, então, aquela que reflete uma admiração cega, mas a de um colonizador que se apropria daquilo que conquista, usufruindo dos frutos de seu poderio bélico. O estudioso aponta para uma visão da relação entre Grécia e Roma bastante semelhante àquela do depoimento de Kaeso, que discutimos na introdução a este capítulo.

No depoimento de Kaeso, pudemos observar que desde a Primeira Guerra Púnica, ou até mesmo antes, os romanos já possuíam a habilidade de se apropriar do que era do outro que fosse bom para eles, como faziam com as armas (espoliação) e estratégias de guerra de seus inimigos. Ademais, tal habilidade não estava relacionada exclusivamente à guerra, mas também a aspectos culturais, como o próprio surgimento da literatura em Roma, acerca do que Vasconcellos (2001, p.13) observa:

Os antigos Romanos sempre tiveram consciência de que sua literatura era, na quase totalidade, literatura “de segundo grau”, isto é, uma reelaboração criativa de formas e temas emprestados à cultura grega, considerada exemplar, paradigma de excelência.

O estudioso chama a atenção para a ideia de a literatura romana ser uma literatura “de segundo grau”, proveniente da reelaboração de temas e estruturas gregos que são o modelo por excelência para eles, e destaca que os romanos tinham consciência da origem de sua literatura. Vasconcellos (2001, p.13) enfatiza que a noção de literatura derivada já estava presente nos versos de dois dos poetas que mais elevaram os gêneros poéticos de Roma, Horácio (65 a.C. – 8 a.C.) e Virgílio (70 a.C. – 19 a.C.). Para ilustrar, citamos inicialmente, os célebres versos do poeta Horácio

*Graecia capta ferum uictorem cepit et artes  
intulit agresti Latio; sic horridus ille  
defluxit numerus Saturnius et graue uirus  
munditiae pepulere; sed in longum tamen aeuum  
manserunt hodieque manent uestigia ruris.*  
(Ep. II.1, 156-160)

A Grécia capturada capturou o feroz vencedor e as artes  
introduziu no rústico Lácio; assim aquele horrível  
metro satúrnio deixou fluir e o grave veneno  
o asseio limpou; mas por muito tempo  
ali permaneceram e ainda hoje restam vestígios da rudeza.

---

<sup>32</sup> “For the Romans, Greek culture, like the Greek population and Greek material wealth, was a colonial resource to be exploited and expropriated.”

Segundo Brink (1982, p.203) nos versos acima, pode-se observar a metáfora do líquido pelo uso do verbo *defluixit*. Para o comentador, os versos sugerem "uma operação de drenagem" já que, como ele também sugere, o metro satúrnio era como um líquido (prejudicial). Encontramos a ideia de que, mesmo capturada pelos romanos e inferior na guerra, foi a Grécia que exerceu um domínio cultural sobre esse povo e acabou civilizando o seu dominador. Em Horácio, a imagem de Roma que é transmitida é de rusticidade, sinalizada pela oposição entre o culto dominador (Grécia) e o rústico dominado (Roma). Tal imagem é observada na *Ep. II* pela escolha cuidadosa de palavras: o poeta adjetiva a região do Lácio<sup>33</sup> como *agresti*, cujo primeiro sentido, segundo o *OLD*, é *rústico*. Segundo Rudd (1989, p.55), em seu comentário aos versos horacianos, *agresti* carrega a ideia de rusticidade em oposição a *urbanus*, que, por sua vez, denota polidez e educação. A ideia de rusticidade contida no adjetivo *agresti* aparece, ainda, associada a “campo” (*rus*). Em Horácio, a imagem de rusticidade associada a Roma é, também, representada pelo contínuo uso do verso satúrnio – adjetivado por ele de *horridus* – que, mesmo expulso, ao ser substituído pelo hexâmetro, não desapareceu por completo.

Vasconcellos (2001, p.13) enfatiza, ao discutir os versos da *Ep. II*, a existência de uma ideia de inferioridade do que era originalmente romano em relação ao que era grego. Nesse sentido, Horácio versa a limpeza, o refinamento (*munditiae*, v.159) que expeliu um "grave veneno": *grauē uirus* e declara que seus vestígios, considerados rudes, ficaram em Roma por muito tempo,<sup>34</sup> no verso 160: *manserunt hodieque manent uestigia ruris*. Ao comentar o verbo *pepulere*, Brink (1982, p.203) diz que "a imagem sugerida é de 'drenagem'" e, nesse sentido, será que poderíamos pensar na ideia de uma contaminação por líquido, considerando os versos horacianos que indicam que os resquícios da rusticidade permaneceram em Roma por um longo período após a "limpeza" feita pela introdução das letras gregas. Sendo assim, vimos como a imagem da Roma rústica vai sendo construída em Horácio e notamos que, mesmo recebendo influências gregas, a ascensão cultural romana ainda não se havia consolidado. Assim, a "drenagem" do satúrnio e sua substituição pelo hexâmetro, metro grego utilizado nas epopeias, nos permite interpretar que os romanos, aparentemente conscientes da superioridade grega nas artes, não hesitaram em iniciar um processo de supressão do metro característico de sua própria cultura para colocar no lugar o adotado por seus rivais.

---

<sup>33</sup> Horácio descreve o Lácio como “rústico” também em *Ep. II,1*, 139-55.

<sup>34</sup>De fato, o verso não foi completamente extinto e mesmo hoje podemos encontrar informações e registros sobre sua estrutura, como discute Carande (2016).

Pasquali (1936), em seu verbete da *Enciclopedia Italiana*,<sup>35</sup> descreve o sátúrnio da seguinte maneira:

É (e já o era pelos antigos) chamado assim o verso [*sc.* o sátúrnio] em que se compunham os poemas mais antigos da literatura latina: “*elogia* como os de Cipião” e A. Atilio Calatino; os *praecepta* (os preceitos) dos vates Cn. Marcio; mas também obras de personalidades históricas menos evanescentes: as *sententiae* de Ápio Claudio Cego; A versão de Lívio Andronico da *Odisseia* Homérica; o *Bellum Punicum* de Cn. Névio. O nome alude à Itália, *saturnia tellus*, e à idade em que Saturno, expulso do céu, reinou sobre ela. O sátúrnio é, portanto, entendido como itálico, autóctone: para Ênio, que o banuiu da epopeia, substituindo-o pelo hexâmetro grego, é o verso em que os Faunos e vates cantavam; nos ouvidos de Horácio soava grosseiramente (*horridus*).<sup>36</sup>

Ainda que não soasse bem aos ouvidos de Horácio, como notamos nos versos acima e como observa Pasquali, o estudioso destaca uma característica bastante significativa do metro sátúrnio: seu caráter autóctone, ligado à península itálica e aos primórdios da literatura latina e seu desenvolvimento. Ao pensarmos, então, no ato romano de escolher o hexâmetro, metro da épico grega por excelência, para ser utilizado em suas composições, perguntamos até que ponto podemos considerar a literatura latina como sendo “derivada” da grega, “de segundo grau”, já que podemos pensar numa substituição deliberada do metro sátúrnio pelo hexâmetro.

Tal questionamento ocorre, sobretudo, ao enxergarmos a relação entre Grécia e Roma à luz da apropriação cultural. Nessa perspectiva, tais caracterizações (literatura de segundo grau, derivada, influenciada), ainda que definam essa literatura, parecem-nos, ao mesmo tempo, pouco adequadas por não refletirem o processo ativo de seleção dos escritores romanos, de se apropriarem dos elementos literários que lhes interessavam para forjar sua identidade literária. Como exemplo, citamos o episódio da expulsão do sátúrnio: segundo Horácio diz em seu poema, o metro foi expulso, ou seja, a adoção do hexâmetro não ocorreu por uma influência passiva, mas, por uma escolha dos poetas que ocasionou a adoção do modelo grego em detrimento do sátúrnio. Assim, considerando o caráter ativo de escolha de elementos gregos a serem utilizados no projeto de (re)construção cultural e identitário do

<sup>35</sup> Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/verso-saturnio\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/verso-saturnio_%28Enciclopedia-Italiana%29/)

<sup>36</sup>“È (ed era già dagli antichi) chiamato così il verso in cui erano composti i più antichi carmi della letteratura latina: *elogia* quali quelli degli Scipioni e di A. Atilio Calatino; i *praecepta* dei vates Cn. Marcio; ma anche opere di personalità storiche meno evanescenti: le *sententiae* di Appio Claudio Cieco; la versione di Livio Andronico dell’*Odisseia* omerica; il *Bellum Punicum* di Cn. Nevio. Il nome allude all’Italia, *saturnia tellus*, e all’età nella quale su essa regnò Saturno, cacciato dal cielo. Il saturnio è dunque sentito quale itálico, autoctono: per Ennio, che lo sbandì dall’epopea, sostituendogli il greco esametro, esso è il verso nel quale cantavano i Fauni e i vati; agli orecchi di Orazio suonava ispido (*horridus*).”

império e de sua literatura, poderíamos pensar que os romanos forjam não apenas uma literatura derivada da grega, mas também uma literatura apropriada da grega.

Voltando a analisar a imagem de rusticidade de Roma nos primórdios, evocamos os versos de Ênio (239-169 a.C.), conservados no *Bruto* de Cícero:

*Scipsere alii rem  
Versibus quos olim Fauni vatesque canebant  
Quom neque Musarum scopulos...  
...nec dicti studiosus quisquam erat ante hunc.  
Nos ausi reserare...  
(Ann. 7, frag. 231-235, Warmington)*

Outros escreveram sobre esse fato  
Em versos que outrora Faunos e vates cantavam  
Quando nem os rochedos das Musas...  
...nem havia nenhum estudioso do dito antes deste;  
Nós ousamos desbravar...<sup>37</sup>

Nos versos acima, Ênio parece aludir aos poetas que compunham no verso satúrnio (*Versibus quos olim Faunei vatesque canebant*), nos primórdios da literatura em Roma, quando nem as Musas haviam chegado à tradição poética do Lácio. Quem poderia, como ele, ter versado a *rem* (a guerra) é Névio (?-201 a.C.), autor das *Guerras Púnicas*, épico escrito ainda em satúrnios. Para Flores (2014, p.148) nos versos acima:

Ênio parece se referir aos outros que escreveram sobre a guerra antes dele com versos satúrnios, considerados por ele rústicos e pouco eruditos. De modo consciente, Ênio introduz o hexâmetro grego em latim pela primeira vez, ousando abrir as portas para o zelo do estilo (*studium dicti*), ou seja, seu trabalho, para além de meramente incorporar um aspecto formal da poética grega, altera a própria cultura romana.

Pelas palavras de Flores (*ibid.*), podemos depreender o caráter inovador expresso nos versos de Ênio. Neles, o poeta se desvincula de Névio, seu predecessor que compunha em satúrnios, e filia-se a uma outra tradição, apresentando uma visão progressista em que sua ousadia, como destaca Flores (20014, p.148), foi imprescindível não apenas para modificar aspectos formais da poesia latina (como o metro), mas para transformar a própria cultura. Ênio, dizendo-se “o primeiro”, é um dos poetas responsáveis por introduzir à composição poética romana o hexâmetro e, a partir da substituição feita pelo poeta, segundo Vasconcellos (2014, p.14), o metro grego passou a ser sistematicamente empregado nas epopeias latinas

<sup>37</sup> Acrescentamos como alternativa à nossa tradução, a de Flores (2014, p.149): “outros escreveram sobre a guerra/ com versos que outrora Faunos e vates cantavam, / [Ainda que] nem as escarpas das Musas.../e nem houve algum zeloso do estilo antes desse...”

até o século IX d. C., além de ser considerado o metro épico por excelência na tradição greco-romana.

Ainda sobre a suposta rudeza nos primórdios de Roma, recordamos que até mesmo Ênio com sua atitude pioneira e inovadora será considerado *rudis* pelos poetas do principado augustano, como vemos nos versos de Ovídio, em *Tr.* II, 425 em que o poeta afirma: *Ennius ingenio maximus, arte rudis*. Do ponto de vista da apropriação cultural, podemos observar que Ênio se apropria de um elemento formal grego e o utiliza para forjar certa tradição, certa história da literatura em que ele é o primeiro (*primus*), o inovador.

Em Hinds (1999, p.53) ele nos mostra, por meio de suas análises, que a ação dos poetas de se colocarem como sendo o *primus* de uma tradição não é incomum na literatura latina e cita como exemplo o livro III das *Geórgicas*, em que Virgílio também se coloca como *primus*:

*Primus ego in patriam mecum, modo vita supersit,  
Aonio rediens deducam uértice Musas,  
Primus Idumaeas referam tibi, Mantua, palmas  
(Geor. III, 10-12)*

Eu sou o primeiro que de volta à Pátria, conquanto a vida subsista,  
conduzirei comigo desde o cume Aônio as Musas  
O primeiro a levar a ti as palmas de Idumeias.

Sobre os versos das *Geórgicas*, Hinds propõe que, ao compô-los, Virgílio está “olhando para um futuro projeto da mais alta ambição”<sup>38</sup> (1999, p. 53), que é, obviamente, a escrita de um épico. Nestes versos, o poeta manifesta a ambição de ser o primeiro a importar as Musas gregas para Roma em uma clara alusão aos versos de Ênio, que foi quem, de fato, realizou o feito de importar as Musas da Grécia. A ideia de chegada das Musas promovida pelo poeta já havia sido tematizada em um fragmento de origem mais remota, atribuído a Pórcio Licínio (II a. C.).<sup>39</sup>

*Punico bello secundo Musa pinnato gradu  
intulit se bellicosam in Romuli gentem feram.*

Na segunda guerra Púnica a Musa com passo alado  
se introduziu entre a **bellicosa** gente feroz de Rômulo. (grifo nosso)

<sup>38</sup> “looking ahead to a future project of the highest ambition”.

<sup>39</sup> Segundo Labate (1990), Pórcio Licínio foi um poeta neotérico do século II a. C.

No latim, o adjetivo *bellicosa* comporta-se de forma ambígua e, do modo como nos foi apresentado, pode estar ligado tanto à *Musa* quanto à *gente feroz de Rômulo*. Dessa maneira, teremos duas possibilidades de tradução/interpretação das palavras de Licínio: ao vincularmos *bellicosa* ao sintagma *gentem feram*, conforme o faz Labate (1990, p.925),<sup>40</sup> teríamos uma possibilidade de interpretação que define, como belicosa, guerreira, a gente de Rômulo. Por outro lado, se vincularmos *bellicosa* à *Musa* - leitura induzida pela estrutura em quiasmo (*se* (A –retoma *Musa*) *bellicosam* (a) *gentem* (B) *feram* (b)) – poderíamos, em uma leitura metapoética, estar diante de uma alusão ao gênero épico, como sugere Goldberg em sua tradução (2005, p.23).<sup>41</sup> O estudioso interpreta as palavras de Licínio como sendo uma referência à chegada do poeta Ênio, a quem ele denomina “promotor das Musas”, em Roma.

Tal epíteto, acreditamos, justifica-se porque como Vasconcellos (2014) aponta que ele substitui a invocação à *Camena*, musa itálica, pela invocação às Musas, divindades encontradas em poemas gregos. Sendo assim, a obra de Ênio, mesmo composta após a de Andronico, foi a primeira a promover as Musas, já que substituiu a itálica *Camena* pelas divindades invocadas por Homero em suas epopeias. Assim, o poeta poderia ser considerado um “promotor das Musas”, tanto pelo pioneirismo poético em utilizar um metro grego quanto pela invocação feita à semelhança do poeta grego Homero.

Quanto ao fragmento de Licínio, em que observamos a ideia de chegada da Musa à poesia romana, Labate (1990, p.923) interpreta-o associando-o aos versos de Horácio:

Pórcio Licínio e Horácio advertem, no entanto, para outro elemento não menos importante: o contato entre as duas civilizações ocorreu em níveis radicalmente diferentes do respectivo desenvolvimento. A cultura grega tinha conhecido as mais variadas experiências, tinha experimentado muitas temporadas de empolgantes realizações artísticas: consciente de ter atingido a maturidade, trabalhava para fixar e classificar seus tesouros e estudar as novas técnicas com as quais a sofisticação moderna poderia renovar uma construção já lindamente edificada. A tradição latina contemporânea devia necessariamente parecer pouco mais que primitiva, estacionada em um nível elementar de elaboração: os poetas que importavam para a Roma as Musas da Grécia se sentiam e, de fato, eram, corajosos pioneiros.<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Cf. “Fu al tempo della seconda guerra punica che la Musa, com passo alato, fece il suo ingresso tra il belicoso popolo di Romolo”.

<sup>41</sup> Cf. “the Muse winged her warlike way to the fierce tribe of Romulus”.

<sup>42</sup> “Porcio Licinio e Orazio avvertivano però un altro elemento non meno importante: il contatto tra le due civiltà era avvenuto a livelli radicalmente diversi dello sviluppo rispettivo. La cultura greca aveva conosciuto le esperienze più varie, aveva vissuto tante stagioni di esaltanti realizzazioni artistiche: consapevole della raggiunta maturità, si adoperava a sistemare e classificare i propri tesori, e a studiare le tecniche nuove con cui la raffinatezza dei moderni potesse rinnovare una costruzione già splendidamente edificata. La tradizione latina coeva doveva necessariamente apparire poco più che primitiva, ferma a un elementare livello di elaborazione: i poeti che importavano a Roma le Muse della Grecia si sentivano, ed erano di fatto, dei coraggiosi pionieri”.

Nessa passagem, Labate (1990) sinaliza que os dois poetas perceberam, entre as duas culturas, a existência de níveis distintos de desenvolvimento: a cultura grega se sobressaía em relação à romana que, como ele aponta, importava da Grécia suas Musas. Nesse sentido, fica clara a motivação romana em tomar para si, em se apropriar dos modelos gregos, pois a cultura romana, na época de Ênio era, ainda, bastante rústica, no sentido de que não havia desenvolvido uma tradição escrita tal como a Grécia.

A imagem da Roma rústica nos primórdios de sua formação mostra-se presente, de maneira mais explícita, também na obra de Suetônio (69 d. C – 141 d. C.), *De Grammaticis et Rethoribus*, e, junto a essa imagem, Roma aparece adjetivada também como *bellicosa*:

*Grammatica Romae ne in usu quidem olim, nedum in honore ullo erat, rudi scilicet ac bellicosa etiam tum civitate, necdum magnopere liberalibus disciplinis vacante. Initium quoque eius mediocre extitit, siquidem antiquissimi doctorum, qui iidem et poetae et semigraeci erant, (Livium et Ennium dico, quos utraque lingua domi forisque docuisse adnotatum est) nihil amplius quam Graecos interpretabantur, aut si quid ipsi Latine composuissent praelegebant. Nam quod nonnulli tradunt duos libros de litteris syllabisque, item de metris ab eodem Ennio editos, iure arguit L. Cotta non poetae sed posterioris Ennii esse, cuius etiam de augurandi disciplina volumina ferantur. Primus igitur, quantum opinamur, studium grammaticae in urbem intulit Crates Mallotes, Aristarchi aequalis, qui missus ad senatum ab Attalo rege inter secundum ac tertium Punicum bellum sub ipsam Ennii mortem, cum regione Palatii prolapsus in cloacae foramen crus fregisset, per omne legationis simul et validitudinis tempus plurimas acroasis subinde fecit assidueque disseruit, ac nostris exemplo fuit ad imitandum.*

(*De Gram.* 1,1-2)

A gramática em Roma não estava sequer em uso outrora, muito menos desfrutava de algum prestígio, **cidade ainda então rude e ademais belicosa**, e que ainda não tinha muito tempo, bem entendido, para as disciplinas liberais. Também o início dela se mostrou modesto, se é que os mais antigos dos docentes, que eram eles mesmos tanto poetas como semigregos – falo de Lívio e Ênio, que, sabe-se, em casa e fora ensinaram em ambas as línguas –, nada mais faziam que traduzir os gregos ou, se algo eles mesmos tivessem composto em latim, lecioná[-lo]. Pois, quanto àquilo que não poucos contam: que foram editados por Ênio dois livros sobre as letras e sílabas, bem como sobre os metros, Lúcio Cota argumenta com justiça, dizendo que não são do poeta, mas de um Ênio posterior, de que se referem ainda uns volumes sobre a disciplina do augúrio. 2. O primeiro, pois, a introduzir na cidade o estudo da gramática foi, quanto podemos opinar, Crates de Malo, contemporâneo de Aristarco, que, enviado ao senado pelo rei Átalo entre a segunda e a terceira guerra púnica quando da morte mesma de Ênio, como tivesse fraturado a perna ao escorregar numa boca de bueiro na região do Palatino, fez sucessivamente o maior número de akroáseis [“audições”] e dissertou assiduamente por todo o tempo de sua

delegação, assim como de sua convalescência, e daí aos nossos serviu de exemplo para imitar.<sup>43</sup>

Suetônio, ao narrar a história da gramática em Roma, começa dizendo que ela não estava em uso na cidade, definida por ele como rude e belicosa, e que sequer era estimada, pois seus habitantes não possuíam tempo para empregar nas chamadas “atividades liberais”. Diante dessa introdução e da adjetivação do historiador, observamos, mais uma vez, a retratação de Roma como uma cidade, uma civilização de cultura rústica, e, nesse sentido, não é difícil entendermos a razão de o início da gramática em Roma ter sido modesto, como ele destaca. Os responsáveis pelo ensino dessa arte em Roma, como diz Suetônio, eram os professores, boa parte poetas, “semigregos”, que a ensinavam em duas línguas: grego e latim, o que nos sugere que, naquele período, também o ensino da gramática latina estava, de alguma forma, atrelado à língua grega.

Outra informação curiosa presente no excerto supracitado diz respeito a uma anedota contada pelo historiador para narrar o surgimento da gramática em Roma: o episódio em que Crates de Malo (c. 217 – c.145 a.C.), enviado ao senado pelo rei Átalo, ao andar pelas ruas da cidade, quebrou uma das pernas e fez uma série de audições durante o período de sua permanência e recuperação, tornando-se um modelo a ser imitado. Pela narrativa, o historiador associa o surgimento da gramática em Roma à permanência de um grego na cidade devido a uma causalidade, um acidente. E tal anedota reflete a relação Grécia/Roma na gramática, pois também nessa arte os gregos são um modelo para os romanos e, mesmo de forma anedótica, observamos uma espécie de filiação da gramática romana e, consequentemente, da língua latina à grega.

Nesse sentido, fica clara a motivação romana em tomar para si, em se apropriar dos modelos gregos, pois a cultura romana, na época de Ênio era, ainda, bastante rústica, no sentido de que não havia desenvolvido uma tradição escrita tal como a Grécia. Observando o contexto de invenção do teatro em Roma, descrito por Tito Lívio (59 a. C. – 19 d. C.) em *Ab Vrbe Condita*:

*Et hoc et insequenti anno T. Sulpicio Petico C. Licinio Stolone consulibus pestilentia fuit. Eo nihil dignum memoria actum, nisi quod pacis deum exposcendae causa tertio tum post conditam Urbem lectisternium<sup>44</sup> fuit; et cum uis morbi nec humanis consiliis nec ope diuina leuaretur, uictis superstitione animis ludi quoque scaenici, **noua res bellicoso populo**—nam*

<sup>43</sup> Trad. Martinho (2014, p.242) levemente modificada.

<sup>44</sup> O primeiro *lectisternium* em Roma teria ocorrido em 399 a.C. e possuiria influências gregas (OAKLEY, 1997, p.38).

*circi modo spectaculum fuerat—inter alia caelestis irae placamina instituti dicuntur.*

(VII, II)

E houve peste naquele ano e no seguinte, sendo T. Sulpício Pético e G. Licínio Estolone cônsules. Nesse tempo, nada houve digno de memória, a não ser que, a fim de implorar a paz dos deuses, houve um jantar oferecido a eles pela terceira vez depois da formação da cidade. Como a força da doença não era aliviada por decisões humanas nem por um recurso divino, com os espíritos vencidos pela superstição, dizem que também os jogos cênicos foram instituídos - **uma coisa nova para um povo belicoso** –, pois havia até então apenas o espetáculo do circo –entre outros lenitivos para a ira celeste.<sup>45</sup> (grifo nosso)

Os *ludi scaenici* (jogos cênicos), segundo o historiador, foram um dos recursos usados pelo Estado romano para acalmar a ira dos deuses, uma vez que a cidade passava por tempos difíceis com a insistência da peste. Descritos como *noua res bellicoso populo* (“uma coisa nova para um povo **belicoso**”), os jogos cênicos foram instituídos com uma finalidade bastante específica. Na passagem de Tito Lívio, chama-nos atenção, também, o modo como ele descreve os *ludi scaenici*, novo tipo de espetáculo ligado à Etrúria como sendo uma *peregrina res* (“coisa estrangeira”).

Para finalizar, os poetas da tradição romana, da qual Ênio faz parte e denomina-se “o primeiro”, foram substituindo, em sua produção poética, elementos associados aos primórdios de Roma, tais como o metro sátúrnio e a musa rústica *Camena*, por elementos gregos, como o hexâmetro e as Musas, para forjar uma nova tradição, que se apropria daquilo que é originalmente grego, ressignifica a sua própria e forja, via apropriação cultural, uma imagem de filiação, de continuação da literatura grega. Nesse sentido, a imagem de rudeza, associada a Roma, ainda que seja uma autorrepresentação literária, aponta para uma civilização cujos primórdios eram marcados pela oralidade e que, após ter decidido projetar-se culturalmente, passa a substituir os vestígios dessa rudeza original pela apropriação dos elementos temáticos e formais gregos. E os romanos o fazem de forma tão intensa que, em vários momentos, as obras latinas chegam a rivalizar como os modelos gregos e a desafiá-los, como Quintiliano (35 d.C. – 100 d.C.) posteriormente narrará:

*Elegia quoque Graecos provocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime uidetur auctor Tibullus. Sunt qui Propertius malint. Ovidius utrosque lascivior, sicut durior Gallus.*

(*Inst.*X,1,93- grifo nossos)

---

<sup>45</sup> Tradução nossa.

Nós também **desafiamos** os gregos na elegia. Da qual, Tibulo me parece ser o mais conciso e elegante. Existe, entretanto, quem prefira Propércio. Ovídio<sup>46</sup> é mais lascivo que os outros, enquanto Galo é mais austero.

Como vimos, as constantes representações de Roma a colocam como uma sociedade rude e sem tempo para as artes liberais. Essa imagem da civilização romana se apresenta como uma tópica que a representa em seus primórdios, ainda ligada ao passado da península itálica e de sua cultura. Desse modo, essa autorrepresentação, de caráter retórico, não contempla as realizações dessa cultura que vieram com a inovação de Ênio e a adoção do hexâmetro. Tal inovação poética e sua futura adesão por parte dos poetas épicos permitiram que Roma forjasse uma tradição poética nova, da qual faria parte Virgílio, e que se apropriou, como propõe Loar et al. (2017, p.4), do Helenismo para construir uma nova identidade nacional, de caráter progressista e, posteriormente, um cânone literário próprio. A seguir, discutiremos as influências gregas na poesia augustana considerando, principalmente, a ideia de filiação e composição de cânones presentes nas obras do poeta Ovídio.

No item seguinte, discutiremos a influência dos modelos analisando como os poetas Propércio e Ovídio fazem uso da tópica da *recusatio*, que é calimaqueana, em suas elegias. Nosso intuito é analisar como esses dois poetas augustanos se apropriam da tópica e a ressignificam de acordo com as características da elegia romana.

---

<sup>46</sup> Voltaremos a falar do poeta Ovídio, que é nosso objeto de estudo, nos próximos capítulos.

## 2. A TRADIÇÃO ELEGÍACA ROMANA

Vimos discutindo, em nosso capítulo inicial, como a cultura romana se apropria dos modelos gregos de composição, incorporando para si os elementos que lhe interessam. Agora, mostraremos como Ovídio, já inserido nessa cultura, se apropria da tradição vigente, utilizando-a tanto como modelo para composições que nela se espelham quanto como inspiração para suas inovações relativas a seus experimentos com a mistura de gêneros que Ovídio faz em suas obras: o poeta põe o verso elegíaco a serviço de várias temáticas e gêneros<sup>47</sup>. Nosso objetivo será mostrar, por meio de exemplos trazidos de textos antigos, de que maneira a cultura romana foi se utilizando da apropriação cultural como mecanismo para a elaboração das suas próprias obras e como houve uma seleção feita de quais seriam os modelos a serem utilizados.

Ao falar sobre o gênero elegíaco em Roma, Gold (2012, p.1) afirma, de forma geral, que existem duas informações relevantes acerca do tema: a primeira é que este gênero existiu apenas por cerca de quarenta anos, evidenciando que ele floresceu durante pouco tempo; a segunda é que, apesar desse curto período de florescimento, a elegia foi muito cultuada e teve um brilhante desenvolvimento, do qual fez parte o poeta Ovídio, nosso objeto de estudo. Ademais, a elegia teve, e ainda tem, grande influência na literatura subsequente.<sup>48</sup>

Desse modo, discutiremos neste item o gênero elegíaco em Roma e as influências que recebeu (principalmente a grega) para mostrar como sua origem é diversificada e, em seguida, estenderemos nossa discussão para os poetas que compõem o cânon elegíaco romano, apontando como eles se diferenciam no modo de versar as temáticas elegíacas, sempre em comparação com Ovídio, que é nosso objeto de estudo. Nosso propósito, ao comparar os poetas é mostrar como eles, tal como seus predecessores, a exemplo de Ênio que se apropriou do hexâmetro, se apropriam tanto da tradição elegíaca vigente quanto daquela de seus antecessores e como dela fazem uso, trazendo-a tanto como fonte de inspiração quanto como base para suas inovações poéticas.

---

<sup>47</sup> Harrison (2006) considera o termo “supergênero” o melhor para definir a maestria com que Nasão testa as fronteiras do gênero elegíaco; Albrecht, em seu verbete *Ovidio* na *Enciclopedia Virgiliana* (vol. III, 1987, pp. 907-909), o considera um mestra da transposição de gêneros, segundo o estudioso, ele o faz, sem, contudo, exceder os limites do gênero.

<sup>48</sup> Ver Parker (2012) sobre a elegia no Renascimento; ver Janan (2012) sobre elegia e a psicanálise; ver Lage (2010) sobre a elegia portuguesa.

## 2.1 Influências gregas e o cânon elegíaco em Ovídio

Começamos nossa discussão sobre o gênero elegíaco romano e suas origens trazendo versos do poeta Horácio (65 a. C. – 8 a. C.), em sua *Arte Poética*:

*uersibus impariter iunctis querimonia primum,  
post etiam inclusa est uoti sententia compos;  
quis tamen exiguos elegos emiserit auctor,  
grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.*  
(vv.75-78)

em versos desigualmente unidos, havia primeiramente o  
[lamento,  
em seguida, foi inclusa a sentença votiva;  
quem, porém, foi o primeiro a publicar exíguos versos elegíacos,  
os gramáticos disputam e até agora está sob julgamento a questão.

Horácio, ao tematizar o verso elegíaco, considera primeiramente o metro e o tema do lamento que estariam na origem das composições em dístico (*querimonia primum*). Considera também que o uso do dístico não é exclusivo do gênero elegíaco, pois o metro também era utilizado na redação de epigramas – *post etiam inclusa est uoti sententia*. Assim, o poeta tratando do dístico elegíaco, trata de dois empregos originais para ele: no lamento fúnebre e no epigrama votivo. Horácio não especifica qualquer informação acerca do gênero que fez tanto sucesso em Roma (aparece sob diversas formas na epopeia e na obra toda de Virgílio e, também, nas Odes do próprio Horácio, por exemplo). Brink (1971, pp.165-166) chama atenção para o caráter contemporâneo existente na concentração de Horácio no lamento e no epigrama votivo, excluindo, aqui, como em 402, a elegia narrativa e amatória. Ele observa ainda que considerando a atenção dada à *lírica* amorosa, alguns versos abaixo (85) e a popularidade da *elegia* amorosa na época, a omissão dificilmente foi acidental.

Cesila (2004, p.25) aponta que a palavra epigrama possui, em sua etimologia, o sentido de “inscrição”, e vem do substantivo grego ἐπίγραμμα (*epíγραμμα*; latim *epigramma*), formado a partir do verbo ἐπιγράφειν (*epigráphein*), que significa “inscrever”, “gravar uma inscrição” (ἐπί / epí, prefixo = em cima de, sobre; γράμμα / grámma = letra, escrito: epíγραμμα = o que é escrito, inscrito sobre algo, inscrição). Ele nos diz, ainda, que os estudiosos da história literária grega e latina concordam em afirmar que o *epigrama* designava, no período grego arcaico, inscrições feitas em túmulos, monumentos, objetos ofertados e afins e, tais inscrições possuíam a finalidade de homenagear, elogiar pessoas falecidas e também eram feitas para descrever monumentos e objetos numa espécie de

legenda. Segundo López Férez (1988, p. 842), tais composições eram feitas em hexâmetros e as mais antigas datam do século VIII a.C. e, de acordo com o estudioso, mesmo que tenha iniciado em hexâmetro, o dístico elegíaco, acabou se tornando, com o passar do tempo, o metro característico dos ex-votos e também dos epitáfios. Cesila (2004, p.25) recorda que no período clássico grego, por influência das guerras Médicas “essas inscrições tornaram-se mais numerosas em razão das homenagens prestadas nos túmulos dos soldados mortos nos combates e nos troféus ofertados aos guerreiros vencedores”. Já segundo (Conte, 1994, p. 506), foi especificamente no período helenístico que essas composições se desvincularam de uma temática estreita (epitáfios e ex-votos) e passaram a tratar inclusive de situações corriqueiras, ocasionais, mantendo, contudo, a brevidade como característica. Aqui, não nos interessa ir a fundo nessa questão, mas, sim, mostrar que Horácio sinaliza em seus versos uma origem que vincula a elegia também ao lamento e não ao amor, que é, no entanto, a temática central desse gênero em Roma, como afirma Gold (2012, p.1).

No que concerne à origem da elegia ligada ao lamento, Fernandes (2012) afirma que ela é provocada pela discussão da origem da palavra, interpretada na Antiguidade como proveniente de ἔλεγειν, que, numa tradução literal, significa “dizer ais”, “lamentar-se”. O estudioso chama atenção também para uma origem armênia do termo, que seria a palavra “e l g n” (caniço, flauta). Brink (*ibid.*) nos lembra que tal ideia também já se mostrava presente em Dídimo (63 a. C. – 10 d.C.), como consta no *Etimológico de Órion*, que derivou ἔλεγχος de εὐ λέγειν – lamento, fúnebre, e que em uma tradução literal, significa "falar bem", "elogiar". E, segundo nos lembra Brunhara (2012, p.15), é nesse sentido que o grego Pausânias, em *Descrição da Grécia* 10. 7. 4-5, entende a palavra, quando comenta que as canções tocadas com aulo e as elegias (ἐλεγεία), canções tocadas com o aulo, chegaram, inclusive, a ser extintas dos jogos olímpicos por serem extremamente melancólicas e de mau agouro.

Mas, ainda que tenhamos visto que a elegia tem uma origem que a vincula ao lamento, é importante, para nossa discussão, ressaltar que, como observa Luck (2008), já nas primeiras composições do gênero na Grécia, sua temática era variada:

No período mais antigo, poetas gregos de temperamentos e gostos tão diferentes como Calino, Tirteu e Mimnermo (todos do século VII a.C.) escreveram poemas elegíacos em uma variedade de temas (...). (p.405)<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> “In the earliest period, Greek poets of such different temperaments and tastes as Callinus, Tyrtæus and Mimnermus (all seventh century B.C.) wrote elegiac poems on a variety of themes (...)”.

Luck (2008, p.405) enfatiza que, nos primórdios do gênero elegíaco grego, as temáticas eram variadas, o que nos permite entender que, na Grécia, não havia, por parte desses poetas, uma preferência, como viria a ocorrer, pelo menos aparentemente, com os poetas elegíacos e o tema do amor em Roma. Por este motivo, ainda que haja uma tradição que liga o dístico ao lamento, como os versos horacianos vistos acima indicam, não era a única vigente, assim como a composição em dístico elegíaco não era exclusividade de um só gênero.

Em relação à forte presença da temática amorosa na elegia grega, a qual passou mesmo a caracterizar o gênero em Roma, Luck (2008) aponta o poeta Mimnermo. Vejamos o que ele diz em relação aos poetas Calino, Tirteu e Mimnermo<sup>50</sup>:

(...) mas dos três apenas Mimnermo parece ter lidado com amor. *Nano*, o título tradicionalmente dado à coleção de elegias de Mimnermo (das quais temos apenas fragmentos), pode ser o nome de uma mulher que ele amava (uma flautista, é dito às vezes). (LUCK, 2008, p.405).<sup>51</sup>

Sendo assim, se formos pensar na influência grega sobre a escolha da temática amorosa em Roma, devemos considerar, sobretudo, Mimnermo. Nesse sentido, Hunter (2013) afirma que, para a elegia romana, ele é o poeta elegíaco arcaico mais importante e, sem dúvida, a quem Propércio (43 a. C. – 17 a. C.) elogia em uma de suas elegias:

*Plus in amore ualet Mimnermi uersus Homero:  
carmina mansuetus lenia quaerit Amor.  
(I,9, 11-12)*

No Amor, melhor que Homero é um verso de Mimnermo:  
suaves cantos busca o manso amor.<sup>52</sup>

Os versos acima pertencem à elegia I, 9, que tematiza a vitória de Propércio sobre o poeta épico Pôntico, o qual teria, finalmente, se apaixonado por uma escrava ou prostituta, fato que o impediria de continuar sua carreira na épica. Mas, devido à sua idade avançada,

<sup>50</sup> Citamos uma elegia amorosa de Mimnermo: "Que vida? que prazer sem a dourada Afrodite?/ eu morra, quando a mim não mais isto interessar:/ um secreto amor, doces dons, um leito,/ tais da juventude vêm a ser flores muito sedutora/s para homens e mulheres. Tão logo dolorosa sobrevém/ a velhice que, do mesmo modo, feio até um belo homem põe,/ sempre, a este, em torno do coração, sinistras preocupações oprimem./ O brilho olhando do sol, não se alegra —/ é odioso para os rapazes, desprezado pelas mulheres./ Assim a divindade fez a dolorosa velhice." Fr. 1. (BRANDÃO & SANTOS, 1983, p. 138, tradução Assunção e Brandão)

<sup>51</sup> "(...)but of the three only Mimnermus seems to have dealt with love. Nanno, the title traditionally given to Mimnermus' collection of elegies (of which we have only fragments), might be the name of a woman he loved (a flute-player, it is sometimes said)."

<sup>52</sup> Trad. Flores (2014, p.69).

seria, para Pôntico, tarde demais para iniciar uma produção elegíaca.<sup>53</sup> Nos versos citados, observamos como Propércio sobrepõe, no amor, Mimnermo a Homero, pois ainda que seja este um importante modelo no gênero épico, quando o assunto é o amor, é Mimnermo que detém a primazia. Ao fazê-lo, Propércio sinaliza a grandeza do poeta amoroso e de sua produção, como observamos na interpretação de Luck (2008, p.405). Segundo ele, para Propércio, Mimnermo é o poeta do amor assim como Homero é o poeta da épica.

Ressalta-se ainda que, segundo Luck, Mimnermo influenciou poetas também do período helenístico, os quais, como ele, produziram obras cujo título era o nome de uma mulher. Ele diz:

Nós ouvimos falar sobre coleções de elegias tardias clássicas e helenísticas que tiveram o nome de uma mulher como título, talvez seguindo o exemplo de Mimnermo: Lide de Antímaco, Bátis de Filetas, Leontione de Hermesíanax. Eles podem ter lidado com histórias de amor de heróis e heroínas mitológicos, e ainda assim, estavam envolvidos, ao que parece, com uma mulher real.<sup>54</sup> (LUCK, 2008, p.406)

Na citação, o estudioso informa novas produções de obras cujo título é o nome de uma mulher a uma possível influência do poeta Mimnermo. Segundo ele, os autores Antímaco,<sup>55</sup> Filetas e Hermesíanax versavam, em suas coleções, sobre o amor por meio de personagens mitológicas. Mas, ainda que heróis e heroínas fossem matéria poética, o estudioso diz, ainda, que essas composições eram, na verdade, uma estratégia dos poetas para versarem sobre uma temática mais pessoal. Como exemplo, Luck (2008) menciona a situação do poeta Antímaco, que, para amenizar o luto relativo à perda de sua amada, Lide, inseria episódios mitológicos, correspondentes a histórias amorosas trágicas, nos seus versos elegíacos.

A citação acima nos traz as temáticas e *topoi* que depois se tornaram tão recorrentes na elegia romana, como a amorosa versada por meio do amor a uma mulher (*puella*), que se tornou sua temática definidora, segundo comenta Gold (2012). A estudiosa, ao tratar da elegia, enfatiza que existem muitas perguntas a serem respondidas, como, por exemplo,

---

<sup>53</sup> Flores (2014, p.13) nos diz que esse poema, assim como I, 7 e I, 8, faz parte de um grupo de elegias propercianas que versam contra o gênero épico.

<sup>54</sup> “We hear about late classical and Hellenistic collections of elegies which had a woman’s name as a title, perhaps following Mimnermus’ example: Antimachus’ Lyde, Philitas’ Bittis, Hermesianax’ Leontion. They may have dealt with love-tales of mythological heroes and heroines, and yet they were related, it seems, to a real woman.”

<sup>55</sup> Em *Tr. I, VI, 1-4*, Ovídio versa sobre Antímaco e Filetas: *Nec tantum Clario est Lyde dilecta poetae/Nec tantum Coe Bittis amata suo est,/ Pectoribus quantum tu nostris, uxor, inhaeres,/ Digna minus misero, non meliore uiro.* (“Nem foi tão cara Lide ao poeta de Claro/ Nem foi tão amada Bátis pelo de Cós/ Quanto tu, ó minha esposa, estás gravada em nosso coração./ Digna de um marido menos infeliz, mas não melhor.”)- Trad. Prata (2007, p.159).

aquela que nos referimos, exatamente, quando falamos de elegia erótica romana. Para responder ao questionamento, ela diz:

A característica mais estreita e mais básica de definição de elegia é poesia escrita no metro elegíaco, dísticos formados por um hexâmetro e um pentâmetro (ou um hexâmetro e dois hemistíquios). Se estamos tentando definir a elegia amorosa em particular, podemos acrescentar o seguinte: a elegia romana amorosa era uma longa coleção de poemas; esses poemas eram geralmente escritos em primeira pessoa; e muitos destes poemas foram escritos para ou sobre uma amante a que se faz referência por meio de um nome específico que é um pseudônimo poético (assim como a Licóride de Galo, a Délia de Tibulo, a Cíntia de Propércio, e a Corina de Ovídio). (GOLD, 2012, p.1)<sup>56</sup>

Notamos que a definição de elegia dada pela estudiosa está atrelada ao metro utilizado, como o fazem os demais estudiosos consultados, segundo Conte (1994), e Fantham (2002), por exemplo. Em sua definição especificamente da elegia amorosa, ela ressalta, como características básicas do gênero, o uso da primeira pessoa e a presença de uma amante, a quem os poetas dedicavam seus poemas e sobre quem eles versavam. Essas amantes, conhecidas como *puellae*, eram tratadas, como ela observa, por um pseudônimo que não era atribuído ingenuamente pelos poetas, como mostraremos mais à frente.

Além das *puellae*, chamamos atenção para a existência das elegias endereçadas a *pueri*, nas quais se preveem relações homossexuais, como as escritas para Márato, compostas por Tibulo (54 a. C. – 19 a. C.), e as elegias de Sulpícia, dirigidas a um amante chamado Cerinto, que, embora não estejam na definição de Gold (2012, p.1), também são elegias amorosas da tradição latina. Desse modo, observamos que Gold (2012) menciona os pseudônimos das *puellae* dos poetas elegíacos mais conhecidos e que, como discutiremos adiante nesta introdução, juntamente com Públio Ovídio Nasão (43 a.C. – 17 ou 18 d.C.), o autor do nosso *corpus*, compõem o cânon do gênero em Roma. Este cânon ficou conhecido pela crítica por conta dos versos dos *Tristes*, mais precisamente de *Tr.* IV,10, em que o nome de tais poetas é mencionado.

---

<sup>56</sup> “The narrowest and most basic defining characteristic of elegy is poetry written in the elegiac meter, couplets formed of one hexameter and one pentameter (or one hexameter and two hemiepes). If we are trying to define love elegy in particular, we can add the following: Roman love elegy was a book-length collection of poems; these poems were usually written in the first person; and many of these poems were written to or about a lover who is addressed by a specific name that is a poetic pseudonym (so Gallus’ Lycoris, Tibullus’ Delia, Propertius’ Cynthia, Ovid’s Corinna).

Ainda sobre poetas gregos que influenciaram o gênero elegíaco em Roma,<sup>57</sup> destacamos Calímaco de Cirene (310 a.C. — 240 a.C):

Num sentido mais amplo, todos os poetas elegíacos romanos foram influenciados pelos grandes poetas helenísticos, por exemplo Calímaco, porque eles o mencionam frequentemente como modelo, mas muito provavelmente como um modelo de estilo.<sup>58</sup> (LUCK, 2008, p.406)

A menção do estudioso feita a Calímaco, poeta alexandrino do século III a. C., chama atenção para as influências dessa estética, como comenta Luck, na poesia elegíaca romana que o tomava como modelo.<sup>59</sup> Todos os poetas helenísticos influenciaram os poetas romanos, mas Calímaco parece ter influenciado a estética elegíaca como um todo.<sup>60</sup> A importância de Calímaco também é reconhecida pela presença de narrativas mitológicas, como indica Farrell (2012, p.12):

Se definirmos a elegia grega canônica como o tipo de poesia escrita por Calímaco e Filetas, então estamos falando de narrativas mitológicas muitas vezes de alguma extensão. Os *Aetia* de Calímaco eram uma coleção de quatro livros de poemas sobre as origens de várias instituições culturais gregas nas quais a *persona* do poeta é exclusivamente a de um pesquisador extraordinariamente erudito.<sup>61</sup>

Como o estudioso enfatiza, Calímaco e Filetas foram modelos muito significativos para os poetas romanos em relação à prática da inserção de referências mitológicas nos versos elegíacos. Ainda sobre os poetas gregos, Hunter (2013) lembra que, para Quintiliano,

---

<sup>57</sup> Luck (2008, p.406), além de Calímaco, cita o poeta Euforíão, do séc. III a. C., que teria fornecido mitos obscuros para servir como *exempla*. Ele era ironizado por Cícero que, em *Tusc*, III, 19, 45, o define como principal inspirador dos *poetae novi*.

<sup>58</sup> “In a broader sense all Roman elegiac poets were influenced by the great Hellenistic poets, for instance Callimachus, because they mention him frequently as a model, but probably more as a model of style.”

<sup>59</sup> Calímaco é uma das principais referências dos poetas antigos, como vemos na autodenominação de Propércio. Mas, segundo Miller (2012, p.55), isso não era igual para todos, principalmente no caso de Tibulo. Sobre isso, ele diz: “Tibullus, as we have indicated, does in some ways seem atypical. Where Catullus, Propertius, and Ovid all have explicit programmatic passages in which they pledge loyalty to a Callimachean poetics, Tibullus never directly names a predecessor.” (Tibulo, como nós temos indicado, parecer atípico de algumas maneiras. Enquanto Catulo, Propércio e Ovídio têm todos passagens programáticas explícitas nas quais eles juram lealdade às poéticas calimaqueanas, Tibulo nunca nomeia diretamente um predecessor.) – Tradução nossa.

<sup>60</sup> Como exemplo, citamos a *recusatio*, presente inicialmente no prólogo dos *Aetia* de Calímaco e frequentemente utilizada pelos poetas elegíacos romanos para tratar a recusa de temas como o épico. A tópica será melhor analisada ainda neste capítulo.

<sup>61</sup> “If we define canonical Greek elegy as the sort of poetry written by Callimachus and Philitas, then we are speaking of mythological narratives often of some length. Callimachus’ *Aetia* was a four-book collection of poems on the origins of various Greek cultural institutions in which the poet’s persona is exclusively that of an extraordinarily erudite researcher.”

Calímaco e Filetas são, nessa ordem, os mais importantes representantes do gênero elegíaco grego. O trecho da *Institutio Oratoria* a que o estudioso se refere é o seguinte:

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

(*Inst.* X.1. 58)

Mas voltaremos àqueles, uma vez completamente desenvolvidas e constituídas as forças. Exatamente assim fazemos, com frequência, nos grandes banquetes: até mesmo quando já estamos saciados pelas melhores iguarias, a variedade dos pratos inferiores nos é agradável. Sendo assim, há tempo para tomar nas mãos a elegia: dela Calímaco é tido como príncipe; Filetas ocupou o segundo lugar, de acordo com o reconhecimento da maior parte.<sup>62</sup>

No trecho acima, pertencente ao livro X da *Institutio Oratoria*, o orador menciona dois poetas gregos que, para ele, são os mais importantes representantes da elegia grega, Calímaco e Filetas, mas é Calímaco quem ele chama de príncipe. A Filetas ele atribui, explicitamente, o segundo lugar, estabelecendo uma espécie de cânon. Hunter (2013) tece um interessante comentário sobre a indicação do retórico:

(...) devemos considerar a possibilidade de que isso reflita não meramente um julgamento qualitativo, mas também o fato de os textos da elegia grega arcaica simplesmente não eram muito acessíveis, talvez em parte devido a uma negligência dos estudiosos alexandrinos.<sup>63</sup>

Para ele, talvez o que poderia ter motivado Quintiliano a citar apenas Calímaco e Filetas como sendo os poetas importantes do gênero elegíaco na Grécia talvez, tenha sido a dificuldade de acesso aos textos de outros poetas elegíacos arcaicos gregos, por causa de um suposto descaso de estudiosos alexandrinos em relação a alguns autores. Para Farrell (2012, p.12), Quintiliano marginaliza o gênero grego e, diante disso, o estudioso ainda questiona se o orador teria mesmo lido os poetas que considera como sendo canônicos do gênero:

A elegia é o único gênero grego que recebe um tratamento tão ostensivamente marginalizante. A título de comparação, as observações de Quintiliano sobre os elegíacos romanos, por mais escassas que sejam,

---

<sup>62</sup> Trad. Rezende (2009, p.204).

<sup>63</sup> “we should consider the possibility that this reflects not merely a qualitative judgement, but also the fact that texts of archaic elegy were simply not very accessible, perhaps in part because of neglect by Alexandrian scholarship”.

parecem muito mais impressionantes. Alguém poderia quase se perguntar se Quintiliano alguma vez leu Calímaco e Filetas.<sup>64</sup>

O estudioso compara o modo como o orador trata do gênero elegíaco grego e romano em sua *Institutio*, enfatizando certo descaso para com os elegíacos gregos e sua consequente marginalização. Para tratar da introdução da leitura do gênero elegíaco no cotidiano, Quintiliano utiliza uma metáfora: o orador diz que, mesmo quando estamos saciados das melhores iguarias, podemos ser agradados por pratos inferiores. Ao utilizar essas palavras, o poeta estabelece uma relação entre os pratos servidos no banquete e os gêneros poéticos. Nesse sentido, podemos considerar que o orador, ao falar sobre as melhores iguarias, refere-se aos gêneros elevados e, por conseguinte, quando menciona pratos inferiores, está se referindo aos gêneros leves, entre os quais está a elegia. Assim, seriam, então, os poemas elegíacos lidos apenas após longas leituras de obras de gêneros elevados, como o épico?

Farrell (2012) aponta, ainda, outra possibilidade para explicar as palavras do orador acerca do gênero elegíaco grego. Para ele, Quintiliano estaria apenas reproduzindo informações que estavam presentes em elegias romanas, como em *Prop.* III, 1-1-4:

*Callimachi manes et Coi sacra Philitae,  
in vestrum, quaeso, me sinite ire nemus.  
primus ego ingredior puro de fonte sacerdos  
Itala per Graios orgia ferre choros.*

Manes de Calímaco e sacros ritos de Filetas de Cós,  
Em vosso bosque, peço, permiti-me entrar.  
Eu sou o primeiro a entrar, sacerdote da fonte purificada,  
trazendo mistérios itálicos em coros gregos.

No verso da elegia acima, poema programático do livro III de Propércio, ele pede, de forma alegórica, autorização a Calímaco e Filetas para que possa adentrar em seu bosque. Os versos retratam, de maneira metapoética, a filiação de Propércio aos poetas gregos, sobretudo a Calímaco e Filetas, pedindo-lhes permissão para compor no gênero em que eles se sobressaíram, e revelam que o poeta traz elementos itálicos à poesia grega (*Itala per Graios orgia ferre choros*). Como aponta Farrell (2012), a alusão de Propércio a tais poetas pode ter

---

<sup>64</sup> “Elegy is the only Greek genre to receive such ostentatiously marginalizing treatment. In comparison, Quintilian’s remarks about the Roman elegists, scanty as they are, seem that much more impressive. One might almost wonder whether Quintilian ever did read Callimachus and Philitas”.

influenciado o julgamento de Quintiliano quanto ao cânon grego e, sobre a menção a tais poetas, ele diz:

Sem dúvida, Propércio está seguindo uma tradição crítica grega que nomeou esses poetas para o cânon elegíaco. Mas a sua decisão de invocá-los – de chamá-los – como predecessores é significativa. Alguns anos depois, Ovídio nomearia Galo, Tibulo, Propércio e ele mesmo como os poetas canônicos da elegia romana.<sup>65</sup> (p.12).

Para o estudioso, a passagem de Propércio é muito significativa. Como ele diz, ao evocar o nome dos gregos, ele os chama como predecessores, filiando-se à tradição a que eles pertencem. Sobre essa elegia, Flores (2014) argumenta que a filiação de Propércio à tradição grega está indicada já no começo, pois a primeira palavra do primeiro verso é o nome de Calímaco. Ele diz:

Aqui, a primeira palavra é estranhamente o nome de outro poeta: Calímaco. Daí já temos a filiação literária com os poetas alexandrinos exposta desde o primeiro verso do primeiro poema do livro, talvez acima da própria Cíntia (FLORES, 2014, p.397).

Como vemos, ambos os estudiosos destacam, na elegia de Propércio, a inserção do poeta na tradição alexandrina, ao nomear como predecessores Calímaco e Filetas, e colocar-se como o primeiro da tradição elegíaca romana a se enveredar pelos caminhos poéticos por eles seguidos. Aqui, tal como visto em Ênio no capítulo 1, ele se coloca como *primus*, o primeiro a fazer algo, a inovar de alguma forma. Os versos do poeta, que evocam os elegíacos gregos, teriam, então, influenciado Quintiliano, levando-o a estabelecer, como apontamos anteriormente, se não um cânon, ao menos, os modelos gregos para “o gênero” apresentados em grau de importância. Não obstante, à semelhança de Propércio, Ovídio também declara, em *Tr.* IV,10, a qual tradição elegíaca “pertence”, assim como os versos propercianos, os versos de Ovídio também influenciaram a escolha de Quintiliano sobre quem seriam os poetas latinos componentes do cânon elegíaco romano, como discutimos abaixo.

Para iniciar nossa apresentação do cânon elegíaco romano, retomamos Conte (1994, p. 342) que diz ser Ovídio o último dos grandes poetas do período augustano a compor versos durante o principado de Augusto, vigente de 27 a. C. a 14 d. C. Sua obra, mais diversificada do que aquela pertencente aos predecessores elegíacos como Galo, Tibulo e Propércio,

---

<sup>65</sup> “No doubt Propertius is following a Greek critical tradition that named these poets to the elegiac canon. But his decision to invoke them – to call them out – as predecessors is significant, as we shall see. Some years later, Ovid would name Gallus, Tibullus, Propertius, and himself as the canonical poets of Roman elegy.”

destaca-se da deles principalmente pela vastidão e pelo uso peculiar que o poeta faz do metro elegíaco. Ovídio contribuiu para o desenvolvimento da elegia e para a expansão dos horizontes do gênero, norteando-se pela tradição e apropriando-se dela para se colocar como a própria tradição, como discutiremos em nosso capítulo 3.

O que é apresentado como primeiro no gênero elegíaco foi o poeta Galo, definido por Cairolli (2010, p.2), considerando o pouquíssimo material de sua autoria que sobreviveu, como “o mais importante autor latino dentre aqueles que o tempo se encarregou de omitir”. Segundo Anderson (1979, p.27), Galo saiu do anonimato em 1978,<sup>66</sup> quando cinco pedaços de papiro que compõem o fragmento de suas obras foram encontrados no sítio arqueológico de Qasr Ibrim, no Egito. Antes disso, o que se tinha eram menções de autores antigos, como Virgílio em suas *Bucólicas*, e Ovídio em *Tristes* IV,10. Galo é, como o poeta sulmonense define, o primeiro dos elegíacos na linha de sucessão do cânon do gênero “cunhado” por Ovídio nos versos de *Tr.* IV, 10, 51-54:

*Vergilium uidi tantum, nec auara Tibullo  
Tempus amicitiae fata dedere meae.  
Successor fuit hic tibi, Galle, Propertius illi,  
Quartus ab his serie temporis ipse fui.*

Virgílio, apenas vi; a Tibulo, os avaros fados  
Não deram tempo para minha amizade.  
Este, Galo, foi teu sucessor, e Propércio dele;  
Desses, sou o quarto na sequência do tempo.

Nasão, nesse trecho, cita os poetas com os quais teve algum contato ao longo da sua vida. E, como podemos observar, ele elenca, além dele, três outros poetas como modelo do gênero elegíaco romano: Galo, Tibulo e Propércio. Em tal passagem, o sulmonense se define como sendo “o quarto na sequência do tempo” (*quartus ab his serie temporis ipse fui*, v.54) e confere a Galo a *auctoritas* da elegia romana. Aqui, é interessante observar a posição ocupada por Propércio. No cânon ovidiano, ele é o terceiro, mas, em seus próprios versos, Propércio se define como o primeiro romano a seguir o modelo elegíaco grego, o de elegíacos alexandrinos, e, desse modo, coloca-se como o primeiro do cânon elegíaco romano a recriar esses modelos.

---

<sup>66</sup> Antes desta descoberta, se conhecia um pentâmetro de sua autoria: uno tellures diuidit amne duas (MOREL, 1927, *Framenta poetarum Latinorum* 99; HOLLIS, *Fragments of Roman poets*, 2007, p. 240) que parece ecoar em Ovídio, *Am.* II,10,2: *uno posse aliquem tempore amare duas*.

O cânon de elegíacos romanos proposto por Ovídio é posteriormente citado por Quintiliano:

*Elegia quoque Graecos provocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime uidetur auctor Tibullus. Sunt qui Propertius malint. Ovidius utrosque lascivior, sicut durior Gallus.*

(*Inst.X.1.93*)

Nós também desafiamos a supremacia dos gregos na elegia. Nela, Tibulo me parece ser o mais conciso e elegante. Existe, entretanto, quem prefira Propércio. Ovídio é mais lascivo que os outros, enquanto Galo é mais austero.

O mestre de retórica, como vemos, menciona os quatro poetas que também estão presentes nos versos ovidianos de *Tr. IV, 10*, tecendo um breve, mas significativo comentário sobre eles, que, se comparado àquele sobre os elegíacos gregos discutido anteriormente, até parece extenso. Voltamos à exposição da vida e obra do poeta Galo. Além de Ovídio e Quintiliano vistos acima, outros autores antigos também o mencionam,<sup>67</sup> como é o caso de Sérvio Honorato:<sup>68</sup>

*Gallus, ante omnes primus Aegypti praefectus, fuit poeta eximius; nam et Euphorionem, ut supra diximus, transtulit in latinum sermonem, et amorum suorum de Cytheride scripsit libros quattuor. Hic primo in amicitiiis Augusti Caesaris fuit: postea cum uenisset in suspicionem, quod contra eum coniuraret, occisus est. Fuit autem amicus Vergilii adeo, ut quartus georgicorum a medio usque ad finem eius laudes teneret: quas postea iubente Augusto in Aristaei fabulam commutavit. Hic autem Gallus amavit Cytheridem meretricem, libertam Volumnii, quae, eo spreto, Antonium euntem ad Gallias est secuta.*

(*Serv., in Buc. Virg. X, 1*)

Galo, o primeiro “prefeito” do Egito antes de todos, foi um exímio poeta, pois tanto traduziu Euforião para a língua latina, segundo dissemos acima, como também escreveu quatro livros sobre os seus amores por Cíteris. Ele foi, primeiramente, amigo de César Augusto. Depois, porque tornara-se suspeito de conspirar contra ele, matou-se. Era, contudo, de tal forma amigo de Virgílio, que esse o louva no quarto livro das *Geórgicas* do meio até o fim. Esse louvor, a mando de Augusto, transformou-se na fábula de Aristeu. Tal Galo, contudo, amava Cíteris, meretriz, liberta de Volúmnio, a qual, desprezando-o, seguiu Antônio que ia para as Gálias.

No trecho acima, Sérvio traz dados biográficos acerca de Galo, mas não sabemos sua veracidade, pois segundo Cairolli (2010, p.3), mesclam-se com a matéria contida nos versos desse poeta, devido às poucas informações sobre sua vida e ao pouco material literário

<sup>67</sup> Cf. Citroni (1997, p.555) as primeiras informações acerca de Galo datam de 43 a. C., quando Asínio Polião escreveu uma carta a Cícero (*Ad. Fam. 10.32.5*) mencionando o poeta como um de seus amigos.

<sup>68</sup> Sérvio Honorato menciona Galo também nos comentários às *Bucólicas* de Virgílio (VI, 64). Propércio o faz em II 34, 91-92.

reconhecidamente de autoria do poeta do qual temos notícia. Logo no início, o comentador ressalta que Galo foi o primeiro prefeito do Egito e, disso, podemos depreender que, ao contrário de Nasão, Galo teve uma vida política e militar ativa durante o principado de Augusto<sup>69</sup> e os anos que o antecederam. Citroni (1997, p.555) informa que lhe foi conferido até um comando militar, na campanha do Egito, de onde se tornou prefeito em 30 a. C. e, sobre as palavras de Sérvio, ressaltamos que ele ainda aponta para detalhes pertencentes, muito provavelmente, à produção do poeta, como, por exemplo, o amor por Cíteris cantado em quatro livros, dos quais chegaram até nós poucos versos.<sup>70</sup>

Quanto à forma de sua poesia, parece não haver consenso entre a crítica moderna, pois chegaram até nós poucos versos (apenas nove, em estruturas de dístico) da obra de Galo. Por este motivo, há certa discordância quanto ao gênero de seus poucos poemas. Isso porque, como dissemos no início deste capítulo, o dístico elegíaco não era a forma de composição apenas da elegia, mas estava presente também nos epigramas e em outros gêneros. Nisbet (1979, p.149) define os versos de Galo como sendo epigramas, e Fairweather (1984, p.167) os define como fragmentos de um canto amebau, vinculando-os à poesia de Teócrito e Virgílio. A despeito das discordâncias quanto ao gênero dos versos supérstites, iremos considerar Galo um poeta elegíaco, o primeiro do cânon proposto por Ovídio em *Tr.* IV,10, 51-54, como discutimos acima.

Na sequência de Galo vem Tibulo, poeta sobre o qual se têm poucas informações bibliográficas e sobre quem destacamos a morte precoce, citada em uma espécie de biografia abreviada de Tibulo (*Vita Tibulli*) encontrada nos manuscritos que possivelmente seriam do *De uiris illustribus*,<sup>71</sup> parte da obra *De poetis*, de Suetônio, que transcrevemos abaixo:

*Te quoque Vergilio comitem non aequa, Tibulle,  
Mors iuvenem campos misit ad Elysios  
ne foret aut elegis molles qui fleret amores  
aut caneret forti regia bella pede*

*Albius Tibullus eques Romanus, insignis forma cultuque corporis  
observabilis, ante alios Corvinum Messalam oratorem dilexit, cuius etiam  
contubernalis Aquitanico bello militaribus donis donatus est. Hic multorum  
iudicio principem inter elegiographos obtinet locum. Epistolae quoque eius*

<sup>69</sup> Segundo Citroni (1997, p. 555), os sucessos pessoais do poeta acabaram inebriando sua percepção acerca da vida política e, segundo duas das inscrições evocativas de seus feitos que subsistiram, ele já não conseguia restringir-se à sua condição de funcionário. Ainda segundo Citroni, Galo utilizava linguagem irreverente com Augusto e, diante disso, o imperador o excluiu de seu círculo social, sendo a perda da benevolência do príncipe algo bastante negativo para o poeta.

<sup>70</sup> O papiro encontrado no Egito, em 1978, segundo Cairolli (2010, p.7), catalogado sob o número 78-03-11, contém nove versos, em dísticos, separados por espaços em três grupos.

<sup>71</sup> Optamos por utilizar o nome das obras latinas em português.

*amatoriae, quamquam breves, omnino utiles sunt. Obiit adolescens, ut indicat epigramma supra scriptum.*

Também a ti, Tibulo, uma morte injusta enviou  
ainda jovem para os Elísios Campos, como companhia de  
[Vergílio,  
para que não houvesse quem chorasse com elegias os meigos  
[amores  
ou cantasse com fortes versos as régias guerras.<sup>72</sup>

O cavaleiro romano Álbio Tibulo, de aparência distinta e notável elegância, prezava antes de qualquer outro o orador Corvino Messala, de quem inclusive recebeu, após acompanhá-lo à batalha da Aquitânia, recompensas militares. Este pelo julgamento de muitos, obteve entre os elegíacos o primeiro lugar. Suas cartas amatórias também, embora tênues, são úteis no geral. Ele morreu na juventude, como está implícito no epigrama supracitado.

Cerqueira (2010, p.49) afirma ser o epigrama citado por Suetônio de autoria de Domício Marso, transmitido também pelos manuscritos tibulianos, cujos versos retratam a infeliz coincidência da morte dos dois poetas. Tal passagem reflete, também, o real apreço que se tinha por Tibulo e enfatiza o lugar privilegiado a ele atribuído pelo público junto aos outros elegíacos, o qual é endossado por Ovídio em uma das elegias mais belas dentre aquelas que compõem sua obra inaugural. A elegia III, 9 é uma delicada homenagem ao poeta que faleceu demasiadamente jovem:

*Memnona si mater, mater ploravit Achillem  
et tangunt magnas tristia fata deas,  
flebilis indignos, Elegia, solue capillos:  
a, nimis ex uero nunc tibi nomen erit!  
ille tui uates operis, tua fama, Tibullus  
ardet in extracto, corpus inane, rogo.*

(Am. III 9, 1-6)

Se Mêmnon e Aquiles foram pranteados por suas mães  
e os tristes fados atingem grandes deusas,  
solta teus indignos cabelos, ó queixosa Elegia:  
ah, agora terás um nome demasiado verdadeiro!  
Aquele vate da tuas obras, Tibulo, tua glória,  
arde sobre amontoada pira, um corpo inanimado.<sup>73</sup>

Em versos bastante metapoéticos, Ovídio principia aludindo a dois heróis gregos, representantes do gênero épico, que morreram precocemente e por quem as mães choraram.

<sup>72</sup> Tradução Cerqueira (2010, p.50).

<sup>73</sup> Tradução De Bem (2007, p.355).

Como elas, ele recomenda, então, que a Elegia, que aparece personificada no poema, faça o mesmo, soltando os cabelos,<sup>74</sup> em um sinal de luto.<sup>75</sup> Aqui é importante ressaltar a caracterização da elegia como *flebilis*, chorosa, queixosa. Sobre isso, Cerqueira (2010) diz: “A ‘chorosa elegia’ retoma a sua origem fúnebre, pois o ‘seu poeta’, ‘a fonte do seu prestígio’, arde numa pira” (p.50). Em suas palavras, o estudioso chama atenção para o modo como Ovídio adjetiva a elegia e como, ao fazê-lo, traz a seus versos o contexto dos primórdios do gênero elegíaco, que remete às origens gregas, semelhantes às do epigrama, já que o vincula a ritos fúnebres, como dissemos no início desta introdução, ao discutir Horácio. De forma metapoética, colocando o próprio gênero em prantos pela perda de um de seus representantes, entrevemos como Nasão estabelece uma relação de mãe e filho entre a elegia personificada e o poeta: a morte do poeta recai sobre a elegia como um triste fado, tal qual ocorre com as grandes deusas ao verem seus filhos mortos.

É interessante observar que os exemplos usados por Ovídio para comparar a morte do poeta são o de os heróis que habitam narrativas épicas, Mêmnon e Aquiles. Ao lançar mão de personagens épicos na composição de sua elegia, o poeta evidencia uma característica bastante relevante do gênero elegíaco romano: o diálogo com o gênero épico, longamente discutido por De Bem (2007). Sobre a relação entre elegia e épica, Gold (2012) diz:

Sua relação com o épico em particular é especialmente antagônica e complexa: os elegíacos repetida e especificamente declaram a si mesmos, sua poesia e seu estilo de vida escolhido como anti-épico, e ainda assim os traços do épico estão em toda parte.<sup>76</sup> (p.2)

A fala da estudiosa chama atenção para a presença constante e inevitável do gênero épico nas composições elegíacas. Essa presença marcante, que ocorre mesmo quando os poetas se declaram inaptos ou opostos a cantarem versos épicos,<sup>77</sup> aponta para a chamada confluência genérica presente na poesia latina, como vemos em De Bem (2007), que esmiúça a questão. Nos versos ovidianos, a menção aos heróis, nesse contexto, tem um efeito de equiparação de Tibulo a tais personagens, colocando-o, em nossa percepção, no mesmo patamar desses heróis épicos. Tal equiparação, feita por Ovídio de maneira bela e perspicaz,

<sup>74</sup> Sinal de luto, cf. *Am.* III 6, 8. Ver também *Heroides* X 17-8 e *Tr.* I,3.

<sup>75</sup> O luto é definido por Cícero, em (*Tuscul.* IV,18) como a dor pela perda de uma pessoa querida.

<sup>76</sup> “Its relationship to epic in particular is especially antagonistic and complex: the elegists repeatedly and specifically declare themselves, their poetry, and their chosen lifestyle to be anti-epic, and yet the traces of epic are everywhere.”

<sup>77</sup> Esta prática, que se tornou uma tópica (*recusatio*), segundo Fantham (2000), será melhor discutida NA segunda seção deste capítulo.

denota não só a admiração que ele tinha por Tibulo, mas também, o caráter metapoético e alusivo de sua composição, ao relacionar dois gêneros poéticos distintos.

Na sequência de Tibulo, está o poeta elegíaco Propércio que, como os outros elegíacos, voltou-se à produção poética no período de sua juventude; cantou versos amorosos a Cíntia, sua *puella* elegíaca, e que destacamos nesta tese por ele se autodenominar, como em IV 1, 64 o *Callimachus Romanus*:

*ut nostris tumefacta superbiat Vmbria libris,  
Vmbria Romani patria Callimachi!  
scandentis quisquis cernit de uallibus arces,  
ingenio muros aestimet ille meo!*  
(Prop. IV, 1, 61-68)

e que se orgulhe a Úmbria, inflada por meus livros,  
Úmbria, a pátria do Calímaco romano!  
Quem vir as altas cidadelas sobre os vales  
Que estime os muros pelo meu talento!<sup>78</sup>

Na passagem acima, notamos que, como em III,1, Propércio alude ao poeta Calímaco. Mas, diferentemente de III,1, em que o poeta evoca Calímaco, nomeando-o como seu predecessor e filiando-se, assim, a sua tradição, como apontam Farrell (2012) e Flores (2014), nesta elegia, mais do que se filiar, Propércio se autodenomina o Calímaco romano, evidenciando, como propõe Flores (2014) sobre os versos acima, as relações profundas entre esses poetas. Propércio, como tratamos acima, coloca-se como o primeiro do cânon elegíaco romano que toma os poetas gregos como modelo. No cânon de Ovídio, como dissemos, Propércio é o terceiro e o que antecede Ovídio mais diretamente, se considerarmos o critério do sulmonense que é a sucessão no tempo.

Na sequência de Propércio, finalmente vem Ovídio. Segundo versos de sua elegia IV, 10,<sup>79</sup> considerada pela crítica como sendo autobiográfica,<sup>80</sup> o poeta nasceu em Sulmona e era, de família equestre, mas foi em Roma que sua carreira se desenvolveu. Sobre as fontes antigas, quem fala sobre o poeta é Sêneca, o *retor*, em *Controv.* II, 2, 8. Ali há informações sobre a inclinação de Ovídio à poesia, por exemplo:

<sup>78</sup>Trad. Flores (2014, 296).

<sup>79</sup> *Sulmo mihi patria est gelidis uberrimus undis/ Milia qui nouies distat ab Vrbe decem./ Editus hic ego sum, nec non, ut tempora noris,/ Cum cecidit fato consul uterque pari./ Si quid id est, usque a proauis uetus ordinis heres,/ Non modo fortunae munere factus eques.* (“Sulmona é minha pátria, riquíssima em águas frescas,/ Nove vezes dez milhas distante de Roma./ Nasci nesse lugar, e, para que saibas a época,/ Quando sucumbiram ambos os cônsules por igual sina./ Se tiver algum valor, sou, de meus bisavôs, um velho herdeiro de sua ordem, /Não me tornei há pouco um cavaleiro por um favor do destino.”).

<sup>80</sup> Cf. Möller (2019).

*Hanc controversiam memini ab OVIDIO NASONE declamari apud rhetorem Arellium Fuscum, cuius auditor fuit, cum diversum sequeretur dicendi genus, nam Latronis admirator erat. habebat ille comptum et decens et amabile ingenium. oratio eius iam tum nihil aliud poterat videri quam solutum carmen. adeo autem studiose Latronem audit, ut multas illius sententias in versus suos transtulerit.*<sup>81</sup> (Controv. II, 2, 8)

Lembro-me de esta controvérsia ser declamada por OVÍDIO NASÃO na presença do mestre de retórica Arélio Fusco, de quem era discípulo; pois ele era admirador de Latrão, mesmo tendo seguido um gênero diverso do dizer. Ele possuía um engenho elegante, gracioso e amável. Seu discurso já podia ser visto como nada mais que poesia em prosa. Ouvia, contudo, Latrão tão avidamente que adaptou muitas das suas máximas para seus próprios versos.

Nesta passagem, podemos encontrar os nomes dos mestres de retórica de Ovídio, Arélio Fusco e Pórcio Latrão, o que sinaliza a formação cultural e literária (técnica) do poeta que, claramente, era versado nas artes da retórica. Notamos, ainda, a menção de algumas características relativas ao seu engenho (*comptum, decens, elegans*) e de sua inclinação para o fazer poético, afinal, para o *retor*, seu discurso era nada mais do que “poesia em prosa”. Tal comentário indica a notada habilidade de Nasão em manejar as palavras, habilidade esta conquistada, também, pelo contato íntimo do poeta com a retórica, que incorporava, segundo Sêneca aponta, máximas de Latrão aos seus próprios versos. O talento de Nasão é destacado por Sêneca o Velho e pelo próprio Ovídio como algo que lhe parece ser natural; sua poesia é marcada e reconhecida pela característica que é inerente à composição poética da Antiguidade, destacada por Conte (1994): o caráter alusivo de seus poemas, em que ele constantemente traz referências tanto de outros poetas quanto de suas próprias obras.

Ovídio possui uma produção abrangente, multifacetada, bastante profícua, marcada também pela experimentação temática e por influências tanto de seus predecessores elegíacos quanto de autores de gêneros diversos. Sobre as *Metamorfoses*, Fleischer (1957)<sup>82</sup> chega a dizer que Ovídio passa de “Virgílio da elegia” a “Calímaco do epos”, por trazer à sua obra amatória a matéria épica e versar, na sua epopeia, sobre metamorfoses ocorridas pelo sofrimento amoroso. Essa prática também faz com que Albrecht (1987, p.908) diga que

---

<sup>81</sup> Sugerimos a tradução em língua inglesa, feita por Michael Winterbottom à edição da Loeb, de onde seguimos o texto em latim, primeiramente publicada em 1974 e disponível online em: [http://www.loebclassics.com/view/seneca\\_elder-controversiae/1974/pb\\_LCL463.259.xml](http://www.loebclassics.com/view/seneca_elder-controversiae/1974/pb_LCL463.259.xml) (I remember this controversia being declaimed by Ovidius Naso at the school of the rhetor Arellius Fuscus—Ovid being his pupil. He was an admirer of Latro, though his style of speech was different. He had a neat, seemly and attractive talent. Even in those days his speech could be regarded as simply poetry put into prose. However, he was so keen a student of Latro that he transferred many epigrams of his to his own verse.)

<sup>82</sup> Apud Albrecht, 1987, 908.

Nasão é um mestre da transposição de gêneros, considerando as *Metamorfoses*, o poeta versa em hexâmetro matéria elegíaca: mesmo tratando de heróis e heroínas, ele discorre sobre o sofrimento amoroso.

Sobre a experimentação poética de Ovídio, podemos resumi-la da seguinte maneira: ele escreve os versos que compõem os três volumes dos *Amores*, sua primeira experiência poética, no gênero elegíaco. Em seguida, ele produz, no mesmo metro (dístico elegíaco), os três volumes da *Arte de Amar*, em que joga com as convenções tanto do gênero didático, porque trata de maneira didática um tema inadequado ao gênero, quanto do elegíaco, porque ali não mais se tem poemas dedicados a uma *puella*, mas, sim, ensinamentos voltados a homens e mulheres que ambicionam conquistar um/uma amante. Na sequência, vêm os *Remédios para o Amor* e as *Heroides*. Nessas a experimentação do poeta aparece mais uma vez, pois ele inova ao dar voz a personagens mitológicas e a Safo por meio de epístolas.

Nos *Fastos*, obra da qual somente seis livros chegaram até nós, ele trata em dísticos elegíacos de divindades e festivais, temática mais adequada ao hexâmetro. Também em dísticos elegíacos, ele compõe os *Tristes* e as *Pônticas*, filiado àquela tradição lamentosa versada por Horácio. Nessas obras, ele compõe elegias cujo tema central não é mais o amor, mas, sim, o sofrimento da *persona* exilada. Além disso, a experimentação do poeta estendeu-se também ao hexâmetro, no épico *Metamorfoses*, que possui quinze volumes, e à tragédia *Medeia*, da qual temos apenas fragmentos e não sabemos precisar qual teria sido o metro de sua composição. Mas, ainda que ele tenha composto uma obra toda em hexâmetro, é, contudo, o gênero elegíaco que ele utilizou para escrever suas outras obras.

Como podemos perceber, a obra de Ovídio é, de fato, mais vasta e diversificada se a compararmos com a de seus antecessores do gênero elegíaco. Para De Caro (2007, p.54), Ovídio esvazia o código elegíaco pela forma como lida com os paradigmas genéricos.<sup>83</sup> Pensamos que Nasão escolhe para sua experimentação poética elegíaca esse esvaziamento, o qual permite certa variedade temática desde sua origem. Como Gold (2012) aponta: “A elegia contém em seu interior as sementes de muitos outros gêneros, e.g., épico, pastoral, comédia, e lírico”<sup>84</sup>. Desse modo, Ovídio pode ousar em suas produções no gênero elegíaco porque este o permitiu, pois como pontua a estudiosa, a elegia contém, em seu interior, sementes de vários outros gêneros. O caráter alusivo das obras de Ovídio, todavia, não é uma exclusividade do poeta, pois, como discute Pasquali (1984), a “arte alusiva” é própria da

<sup>83</sup> O autor denomina o esvaziamento de *kenosis*, cf. Koubetch (2004, p.188) “Kenose: Kénosis, kenótico, de kenoo, esvaziar, extenuar, reduzir a nada (...)”.

<sup>84</sup> “Elegy contains within it the seeds of many other genres, e.g., epic, pastoral, comedy, and lyric.”

Tradição Clássica. Portanto, se faz presente no poeta Ovídio porque ele é um membro dessa tradição.

## 2.2 Amor e guerra: a *recusatio* de Calímaco nos elegíacos romanos

Neste item, na esteira de Fantham (2000), pretendemos mostrar como a poesia de Ovídio, alusiva em essência, como temos dito, tem fortes influências gregas, principalmente alexandrinas calimaqueanas, e como elas se apresentam já em seu poema inaugural. Sendo assim, embasaremos nossas análises em Fantham (2000, p.184) e na presença do modelo helenístico da *recusatio* nas obras do poetas elegíacos como invocação do modelo calimaqueano. Tomaremos como exemplo as elegias programáticas dos poetas elegíacos Ovídio e Propércio e mostraremos como cada um utiliza a tópica.

Sobre o termo, ele é definido por D’Anna como a “recusa”<sup>85</sup> que fazem os poetas quando refutavam temas de caráter grandiloquente que remetiam a gêneros elevados. E Schmitzer (2006)<sup>86</sup> o define como uma ‘rejeição’ à estética da poesia épica, formulada na época do Helenismo e, em Roma, foi utilizada primeiramente por poetas neotéricos como Catulo em seu *carmen* 68. Já De Bem (2007) aponta que os poetas discutiam, em suas elegias programáticas, temáticas relativas ao gênero e o faziam utilizando a tópica da *recusatio*. Por meio dela, a *persona* do poeta defendia sua escolha por um estilo de vida que seria, numa leitura metapoética, equivalente à escolha de um estilo poético. A técnica da *recusatio*, desse modo, era utilizada pelos poetas para falarem metapoeticamente do gênero que recusam – pois ao se negar a falar sobre, como em toda preterição, fala-se indiretamente – e do gênero no qual irão compor seus escritos; como dito antes, geralmente a escolha é por assuntos tênues, em detrimento da temática grandiloquente.

Os poetas augustanos fizeram largo uso da tópica, a qual, como comenta De Bem (2007) fazia parte da estruturação da matéria a ser tratada. A técnica da *recusatio* é encontrada no prólogo do poema inaugural da carreira de Calímaco, seus *Aetia*. Neste poema, Calímaco, recusa cantar a épica, e inspirado por Apolo, apresenta o assunto que irá versar:

---

<sup>85</sup> Cf. *Enciclopedia Virgiliana*, Della Corte (org.), vol. IV, 1988, p. 411-3, verbete: *recusatio*.

<sup>86</sup> Schmitzer, Ulrich (Berlin), “Recusatio”, in: *Brill’s New Pauly*, Antiquity volumes edited by: Hubert Cancik and, Helmuth Schneider, English Edition by: Christine F. Salazar, Classical Tradition volumes edited by: Manfred Landfester, English Edition by: Francis G. Gentry. Consulted online on 11 August 2019 [http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347\\_bnp\\_e1019700](http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_bnp_e1019700)

Afastai-vos, destrutiva raça do mau-olhado: aqui pela arte  
 julgai, não pela medida pérsica, a sabedoria.  
 “E não espereis de mim que um altissonante canto  
 seja gerado: trovejar não é para mim, é para Zeus.  
 Pois quando pela primeiríssima vez uma tabuinha pus sobre meus joelhos,  
 Apolo Lício me disse:  
 .....]...aedo, o incenso que é o mais grosso  
 mantém, mas a Musa, meu caro, delicada.  
 A ti também isto ordeno, que teus veículos não trilhem  
 aquele andar, e por trajetos semelhantes aos dos outros  
 não dirijas teu carro, nem pela estrada larga, mas por caminhos  
 inusitados dirijas, mesmo se mais estreitos.<sup>87</sup>  
 (Aetia, fr. 1 Pf. 16-28)

Ao analisar os fragmentos acima, Werner (2012) lembra que Calímaco, em resposta aos inimigos habitantes da ilha de Rodes (telquines), que o criticavam por não compor poemas longos e de temática elevada, faz uma defesa acerca das suas escolhas poéticas. Werner (2012) recorda ainda que, nesses versos, o poeta apresenta o cerne de seu programa poético, ressaltando a preferência pelo gênero elegíaco e pela temática leve (vv. 13-16). Inicialmente, ele refuta, como a pesquisadora aponta, os poemas cíclicos, ao aludir à medida pérsica (v. 16) e, em seguida, recusa a matéria elevada, bem caracterizada pelo canto altissonante (v.19) e o trovejar de Zeus (v. 20). Sobre isso ela diz:

(...) aqui ele [sc. Calímaco] utiliza duas imagens “sonoras” para realçar a gravidade e a retumbância atribuída aos gêneros considerados idealmente elevados, como a poesia épica e a tragédia: “o canto que ressoa grandemente”, e o “trovão”. (WERNER, 2012, p.113)

A estudiosa afirma, ainda, que a recusa ao trovão, elemento caracterizado pelo estrondo, seguida por sua atribuição a Zeus configura a rejeição do caráter empolado e grandiloquente do, no caso, gênero épico. Em seguida, o poeta, que já foi insuflado por Apolo quando pela primeira vez se pôs a escrever versos ou, como ele mesmo diz, quando “pela primeiríssima vez uma tabuinha pus sobre meus joelhos” (vv.10-20), faz uma exortação apologética, ao introduzir a fala de Apolo, que o ordena, (v.25) a cantar a Musa sutil, delicada, em vez da temática elevada, metaforizada pela imagem da estrada larga (v.26), em referência aos gêneros por muitos outros já cultivados, a estrada já se alargou porque muitos já experimentaram o caminho, o gênero. O poeta se vê, então, obrigado a trilhar caminhos mais estreitos (v.28), ou a desbravar os gêneros menos cultivados. No prólogo de Calímaco, então, ainda acompanhando Werner (*ibid.*), o poeta utiliza a *recusatio* da matéria épica para

---

<sup>87</sup>Trad. Silva (2014, p.30).

justificar a preferência pelos temas tênues, e é nesse sentido que os poetas augustanos se apropriaram desta técnica, a *recusatio* calimaqueana se tornou o modelo para elaborarem as suas *recusationes*. Assim, discutiremos abaixo como o uso da tópica feito por Propércio e Ovídio diferencia-se do modelo grego calimaqueano.

Nos versos de Propércio, temos:

*“quid tibi cum tali, demens, est flumine? quis te  
carminis heroi tangere iussit opus?  
non hinc ulla tibi sperandast fama, Properti:  
mollia sunt paruis prata terenda rotis;  
ut tuus in scamno iactetur saepe libellus,  
quem legat exspectans sola puella uirum.  
cur tua praescriptos euecta est pagina gyros?  
non est ingenii cumba grauanda tui.  
alter remus aquas alter tibi radat harenas,  
tutus eris: medio maxima turba mari est.”*

(*Prop.* III 3, 11-24)

quando Febo, me olhando entre arvores Castálias  
numa gruta, com aurea lira disse:  
“O que tens a ver, louco, com um tal rio?  
Quem te ordenou a tocar em obra de versos heroicos?  
Não deves esperar fama alguma disto, Propércio:  
prados tenros devem ser premidos por pequenas rodas;  
para que teu livrinho muitas vezes repouse em um escabelo  
e o leia uma jovem, sozinha, a espera de seu homem.  
Por que tua página foi conduzida para além dos círculos  
[prescritos?  
A canoa do teu engenho não deve ser sobrecarregada.  
Um remo roce a água, o outro, a margem,  
estarás seguro: no meio do mar a tormenta é maior.”  
Dissera, e com plectro ebúrneo me mostra um lugar  
onde uma nova trilha se abriu pelo solo musgoso.<sup>88</sup>

Os versos de Propércio acima aludem aos versos calimaqueanos anteriormente discutidos, tanto por semelhanças contundentes entre eles quanto por diferenças, como o tamanho da fala do deus Apolo, o tom usado por Apolo no texto properciano, e as imagens fluviais presentes. A primeira e contundente semelhança observada é a presença de Apolo como o deus inspirador do poeta e com quem este fala. Também encontramos em ambos os textos a intervenção de Apolo para que os poetas não se enveredem pelo gênero épico. Em Propércio, contudo, diferentemente do que se observa em Calímaco, temos que o deus não

---

<sup>88</sup> Tradução nossa.

lhe pede, ordena que abandone o gênero, mas sim o repreende ao chamá-lo de louco (*demens*, v.13). A diferença se dá pela diferença de contexto: Calímaco já foi inspirado por Apolo no momento em que se pôs a escrever poesia, Propércio, por sua vez, estava se aventurando, como nos conta nos versos 1 a 11, na escrita de textos épicos, e por isso é reependido por Apolo com o argumento de que seu engenho não deve ser sobrecarregado (vv. 19-21), ou seja, que a escrita do épico é uma empreitada pesada demais para o engenho do poeta.

Outro interessante ponto de contato entre os textos que se dá pelo contraste entre semelhança e diferença são as imagens de que lança mão Apolo para caracterizar o gênero que deve ser cultivado por seus poetas. Em Calímaco, para explicitar os rumos que deve tomar sua poesia, no sentido do tema e gênero a serem escolhidos, isto é, as temáticas mais leves de gêneros menos elevado, aparece na fala de Apolo a imagem do carro que deve andar por vias novas e estreitas. Esta imagem, em Propércio, é retomada por várias outras utilizadas pelo deus para expor os rumos que deve tomar sua poesia: as imagens mais próximas são a dos prados tenros, que devem ser premidos por rodas pequenas (*mollia sunt paruis prata terenda rotis*, v. 16, e a da nova trilha que se abre (24-25), fazendo referência a escolha por um gênero menos elevado; pela imagem do rio (v.13), que simboliza o gênero épico, elevado, além da metáfora da canoa, que caracteriza o engenho do poeta, o qual não deve ser sobrecarregado navegando no meio do mar tormentoso, mas sim às margens, com um remo no solo e outro em água, ou seja, não devendo aventurar-se por temáticas elevadas.

Vemos, então, como Propércio se recusa a cantar épica: Apolo recomenda ao poeta que não sobrecarregue seu engenho e que permaneça cantando versos elegíacos, mas, ainda que recuse temas elevados, não deixa de trazer elementos épicos para o seu discurso. Como exemplo, citamos a alusão explícita ao gênero em *quis tel' carminis heroi tangere iussit opus?* (vv.13-14), em que o poeta é avisado por Apolo para que não espere fama compondo épicos(hexâmetros). Quanto ao modelo de *recusatio* calimaqueano, como analisamos acima, vemos, em Propércio, as seguintes diferenças: primeiramente, retomamos e ressaltamos o tom de represália utilizado pelo deus contrariado pela desobediência do poeta por este ter ousado cantar versos épicos: *cur tua praescriptos euecta est pagina gyros?/ non est ingenii cumba grauanda tui.*, vv.19-20. Em *praescriptos* pode-se indicar que haveria um acordo entre o deus e o poeta acerca dos escritos de Propércio e, nesse sentido, teria o poeta desobedecido Apolo acerca da matéria poética a ser cantada. Nos versos propercianos, vislumbramos como a estética alexandrina calimaqueana está presente e como ela é moldada segundo as características do gênero elegíaco em Roma: Propércio, como já dissemos

anteriormente, mesmo dialogando com Calímaco, diferentemente da *persona* do poeta dos *Aetia*, coloca-se como um poeta que já havia versado épica.

Voltemos-nos agora para os versos ovidianos para analisar como Ovídio lida com a tópica da *recusatio* nos versos dos *Amores*. No próêmio dos *Amores*, é a travessura de Cupido que faz com que o poeta seja obrigado a mudar o gênero de sua composição (*Par erat inferior uersus; risisse Cupido/ Dicitur atque unum surripuisse pedem*). Bem (2007) define a *recusatio* de Ovídio da seguinte maneira:

No entanto, a elegia inicial dos *Amores* discute poesia sem abordar o tema da recusa. Na verdade, vemos uma espécie de “*recusatio* às avessas”: o poeta demonstra iniciar uma épica, mas Cupido (simbolizando o amor e a poesia amorosa) é o “fator externo” que ocasiona a transformação do *epos* em elegia. Em outras palavras: o eu poético (supõe-se) escolhe compor épica e, conseqüentemente, adere ao estilo de vida das personagens (os “grandes nomes”) da poesia elevada. (pp.143-144)

Notamos, então, que Ovídio, pela passagem acima que Ovídio ressignifica o uso da tópica da *recusatio* em *Am.* 1,1, começando pelo deus responsável por influenciar o poeta e causar a alteração da matéria poética: em *Amores* temos Cupido, e não Apolo. Ovídio e Propércio estavam se enveredando pelo gênero épico e foram barrados por um deus, diferentemente de Calímaco, que já foi tomado pelo deus antes de se aventurar por temáticas mais elevadas. Em outras palavras, quem recusa o gênero épico é o deus, Cupido, e não o poeta. Assim, conforme afirma a estudiosa, a retomada do modelo alexandrino é feita para transformar o *epos* em matéria elegíaca, e na elaboração metapoética de Ovídio, a transformação começa pela forma: inicialmente o metro é modificado e, somente a partir disso, o poeta recebe matéria elegíaca (um *puer* ou uma *puella*) que serão o conteúdo correspondente à forma para versar o gênero. De Bem (2007) afirma, ainda, que Ovídio discute poesia sem abordar o tema de sua recusa, mas, ainda que não haja uma abordagem direta da temática épica, observamos a presença, nos versos do próêmio, de elementos que claramente aludem ao gênero.

Interessa-nos também ressaltar que Ovídio se mostra alusivo desde o primeiro instante e, mesmo que aluda de forma mais direta a Virgílio, que é um de seus modelos imediatos, como sabido,<sup>89</sup> percebemos que ele também remete ao poeta alexandrino, ainda que de forma mais sutil. Como sugere De Bem (2007), a imagem de Cupido, impondo à

---

<sup>89</sup> Albrecht (*E.V.*, 1987, p. 907) afirma que Virgílio é, para Ovídio, mais que um modelo imediato, é um desafio, pois o autor elegíaco tenta, a todo momento, igualá-lo, mas em um campo diverso.

*persona* poética a matéria amorosa alude à cena de Apolo, nos *Aetia*, quando o deus faz com que o poeta deixe as vias largas do gênero épico e passe a compor temas leves. Ela argumenta que, ao construir uma cena em que Cupido, representante da poesia elegíaca, impõe o gênero ao qual representa, o poeta rompe com a tradição da *recusatio* em que Apolo era o responsável pela mudança de escolha; desse modo, ele alude ao modelo calimaqueano, contrapondo-se a ele. Assim, observamos que Ovídio alude ao modelo utilizado pelo poeta alexandrino em seu próêmio e essa alusão nos chama atenção para a presença do modelo grego (principalmente o alexandrino) na poesia augustana, que, como sugere Hinds (1998 p.52) é uma epifania do Helenismo.

Ovídio, como vemos, ao utilizar a tópica da *recusatio* para justificar a composição de poemas no metro elegíaco, ressignifica o modelo ao qual seus predecessores se filiavam, quando confere a Cupido a função de modificar a matéria cantada, no início do poema. Desse modo, o poeta alude à tradição ao indicar uma escolha imposta pela divindade, mas, rompe com ela e, sobretudo, a recria, como veremos melhor a seguir, ao utilizar, em seus versos, especificamente, o deus do amor como responsável por essa mudança, e não Apolo. Após termos apontado, brevemente, como se dá o uso da *recusatio* em Calímaco, Propércio e Ovídio, nos *Amores*, procederemos às análises da tópica nos *Tristes* e nas *Pônticas*. Nesses livros, a tópica é utilizada de maneira ainda mais diversa por Ovídio e, nos versos do exílio, o poeta subverte o modelo calimaqueno, como discutiremos.

Lecchi (1993) chega a caracterizar a postura do poeta em relação à *Arte* como uma recusa, segundo os versos abaixo:

*Tres procul obscura latitantes parte uidebis –  
Hi qui, quod nemo nescit, amare docent.  
Hos tu uel fugias uel, si satis oris habebis,  
Oedipodas facito Telegonosque uoces!*  
(Tr. I 1, 111-115, grifos nossos)

Verás três escondidos ao longe num local escuro –  
Estes que, como ninguém ignora, ensinam a amar.  
Ou tu foges deles ou, se tiveres coragem suficiente para falar,  
Chama-os Édipos e Telégonos!

Acima, notamos que o poeta alude à *Arte*, como afirmam Lecchi (*ibid.*) e Prata (2007), ao se referir a três livros que ensinam a amar. O poeta a recusa dizendo ao livro para que fuja dos volumes amatórios. Aqui, a recusa é feita não por um deus, como no modelo calimaqueno, mas pelo próprio poeta que recusa uma determinada obra sua. E, ainda que o poeta recomende ao livro que fuja da *Arte*, ele continua falando sobre ela nos versos dos

*Tristes*, tal como na parálipse ou preterição, figuras por meio das quais se finge não querer falar de coisas sobre as quais se está falando indiretamente.

Vemos, então, pelos exemplos apresentados, que Ovídio, mesmo nos versos do exílio, cuja temática central é o lamento, não deixa de lado o amor. Pelo contrário, ele versa sobre o assunto por meio de *recusationes* à obra amatória. É que nos *Tristes* o poeta exilado refuta o epíteto de *praeceptor amoris*, e, ao fazê-lo, por meio dessa alusão, traz a *Arte* para seus versos. Entretanto, observamos que, diferentemente daquela *recusatio* encontrada no próêmio dos *Amores*, relativa ao gênero épico, nos *Tristes*, o poeta direciona a sua recusa ao gênero elegíaco, em especial, à tradição da elegia amorosa. Para isso, como vimos, ele se filia a uma outra tradição elegíaca, a do lamento, e, com isso, diz poder cantar apenas as durezas da vida em Tomos.

Ao compor a *recusatio* dos *Amores*, como dissemos, Ovídio modifica o modelo calímaqueano dos *Aitia*: ele traz Cupido, diferentemente de Calímaco, o qual versa Apolo como a figura que impõe ao poeta a temática elegíaca. Mas, como isso se dá nos *Tristes*? Se considerarmos que Augusto, devido ao conteúdo imoral da *Arte*, sentencia o poeta ao exílio e, com isso, faz com que ele refute a temática amorosa, não seria ele, então, o deus responsável direto pela mudança temática das elegias ovidianas? Em *Tr.* I, 4, o poeta chega até mesmo a estabelecer um símile entre Augusto e Júpiter, como propõe Prata (2002):

*Dum loquor, et timeo pariter cupioque repelli,  
 Increpuit quantis uiribus unda latus!  
 Parcite, caerulei, uos parcite, numina ponti,  
 Infestumque mihi sit satis esse Iouem!*  
 (Tr. I, 4, 23-26)

Enquanto falo, temo e igualmente desejo ser desviado,  
 Fez estrondar com imensa força a onda ao flanco!  
 Poupei-me, vós, poupei-me, ó numes do cerúleo mar,  
 E que me baste ser Júpiter hostil!

Como vemos, Ovídio suplica aos deuses marinhos para que estes cessem a tormenta das águas e diz que Júpiter já lhe é hostil (*infestum*, v.26). Sobre esses versos, Prata (2002) reflete: “Fica clara, através desses versos, a justaposição que Ovídio faz da imagem de César à do rei dos deuses – *Iouem* (v. 25), pois é Augusto que se apresenta como aquele que lhe é hostil” (p.69). Dessa forma, ao interpretarmos o *princeps* como a figura responsável pela mudança na matéria versada nos *Tristes*, podemos dizer que o poeta segue, nesse sentido, a tradição, mas rompe com ela novamente, quando traz outro agente no lugar de Apolo (ou mesmo das Musas) para interferir no conteúdo poético da obra.

Para concluir, observamos que as *recusationes* são um recurso poético utilizado por Ovídio tanto na obra amorosa (*Amores*, p.ex.), quanto nos *Tristes*, para trazer um assunto que ele supostamente não quer tratar. Ao recusar a *Arte*, como dissemos, ele refuta não o gênero elegíaco como um todo, mas sua faceta amorosa. Assim, em nosso próximo capítulo olharemos mais especificamente para a *Arte de Amar* e para a relação autotextual existente entre essa obra e a poética do exílio.

### 3. AUTOTEXTUALIDADE EM *TRISTES E PÔNTICAS*

Vimos discutindo até aqui como o poeta Ovídio se apropria de elementos da tradição elegíaca na sua composição poética. Neste capítulo, intentamos analisar, na esteira de Hinds (1999), Holzberg (2006), Claassen (2009) e, sobretudo, Myers (2014), quais os efeitos de sentido gerados pelas alusões de Ovídio a suas obras anteriores ao exílio e, em especial, às amorosas. Nosso intuito é discutir o autotexto<sup>90</sup> existente entre tais obras e o modo como ele é utilizado pelo poeta para inserir-se no cânon vigente e forjar uma tradição poético-elegíaca própria. Segundo vários estudiosos, como Hinds (1999), Hardie (2006), Tarrant (2006) e Claassen (2009), Ovídio sempre foi um cultor da autoalusividade, sendo essa uma característica de sua poética, notada pela crítica e interpretada por seus teóricos de maneiras diversificadas, como discutiremos neste item.

Nesse sentido, trazemos a seguinte afirmação de Tarrant (2006, p.29):

Para Ovídio, toda escrita implica reescrever; todo ler, reler. Na linguagem crítica contemporânea, Ovídio reconheceu o elemento inerentemente intertextual do significado literário.<sup>91</sup>

O estudioso destaca o entendimento de Ovídio do sistema literário e o reconhecimento de sua base essencialmente intertextual, nos termos de hoje, em seus textos, dessa maneira, o poeta reescreve, revê, revisita não apenas obras de predecessores, mas, as suas próprias. Ovídio entende, como ele diz, que o sistema poético é alusivo, intertextual e, inserido nele, lança mão de recursos autoalusivos para compor seus versos, como melhor analisaremos a seguir.

Para a realização das análises, utilizaremos a metodologia dos estudos intertextuais proposta em Conte (2012), Conte & Barchiesi (1987), Barchiesi (1997), Hinds (1998), Vasconcellos (2001) e Prata (2007). Nosso objetivo será apresentar a autotextualidade

---

<sup>90</sup> Discutiremos mais abaixo o conceito de autotextualidade proposto por Vasconcellos (2001), o qual cunhou o termo e é o precursor dos estudos intertextuais no Brasil.

<sup>91</sup> “For Ovid all writing entails rewriting; all reading, rereading. In contemporary critical parlance, Ovid recognized the inherently intertextual element of literary meaning”.

existente entre *Tristes e Pônticas* e, em especial, entre esses livros e as obras amatórias *Amores*, *Arte de Amar* e *Remedia Amores*.<sup>92</sup> Pretendemos, com isso, discutir os efeitos de sentido que surgem por meio das alusões feitas a esses textos, que são anteriores ao exílio, na construção da carreira do poeta e na sua inserção no cânon de elegíacos.

De acordo com Hinds (1999), em *Tristes e Pônticas*, Nasão reavalia, repensa toda sua produção anterior, pois para o estudioso, o poeta nas elegias do exílio é o “primeiro leitor existente a interpretar e reprocessar as *Metamorfoses*”.<sup>93</sup> Desse modo, na poética do exílio, ele reflete sobre sua carreira, sobre a tradição elegíaca na qual está inserido e da qual é grande parte, e reafirma o cânon de elegíacos por ele estabelecido já nos *Tristes*, bem como modela, segundo Myers (2014, p.8), a recepção vindoura de sua obra:

O estudo da recepção de Ovídio começa com Ovídio e, de forma importante, é moldado por suas declarações sobre sua poesia e carreira em seus poemas de exílio.<sup>94</sup>

Como vemos, o procedimento de autocitação em Ovídio é notório e, por isso, interpretado sob perspectivas um pouco diversas, evidenciadas por diferentes denominações e conceitos utilizados pelos estudiosos para o caracterizar. De todo modo, isso só vem a reafirmar a sua existência nas obras do poeta como mecanismo de construção poética e de produção de sentidos diversos, provenientes da constante autorretomada. Nesse ponto, abrimos um parêntese para abordar a terminologia que utilizaremos em nossas análises para caracterizar, denominar o processo de autocitação, de autoalusividade observado nas obras ovidianas.

Abrimos a discussão acerca dos procedimentos de autocitação, autoalusão, comuns à literatura romana, com Vasconcellos (2001), o precursor dos estudos intertextuais no Brasil. Para ele, há dois procedimentos distintos, a “intratextualidade” e a “autotextualidade”, termo este por ele cunhado. Em relação à autotextualidade, ele a define:

Outro tipo de intertextualidade consiste na autocitação, isto é, na evocação, em dada obra, de uma passagem de outra obra do *mesmo* autor; ainda que tal denominação não seja ideal, poderíamos chamá-la **autotextualidade**. (p.148 – negrito nosso)

<sup>92</sup> Contemplaremos, em nossas análises, as obras *Metamorfoses*, *Fastos* e *Heroides*, conforme se fizer necessário; o nosso foco, contudo, serão as obras amatórias.

<sup>93</sup> “first extant reader to interpret and reprocess the *Metamorphoses*”.

<sup>94</sup> “The study of Ovid’s reception begins with Ovid and importantly is shaped by his statements about his poetry and career in his exile poems.”

O estudioso propõe o termo autotextualidade para definir a retomada, em uma dada obra, de passagens de outras obras do mesmo autor. Segundo a tipologia proposta pelo autor, a autotextualidade se diferencia da intratextualidade, a qual é entendida como a “evocação, no curso de uma obra, de passagens da mesma obra: alusão interna, portanto” (VASCONCELLOS, 2001, p.131). Vasconcellos, segundo nossas pesquisas, é o único a diferenciar os processos de autocitação feitos pelos autores, sejam esses internos ao próprio texto analisado ou provenientes de outros textos escritos pelo mesmo autor. Em Hinds (1998) encontramos o termo *self allusion*, mas esse faz referência a toda e qualquer alusão de um escritor a suas obras, sem especificar se as alusões são internas à mesma obra ou a outras obras do mesmo autor.

Claassen (2009), por sua vez, diferentemente de Vasconcellos (2001), utiliza o termo “intratextual” para tratar da alusão que Ovídio faz a suas outras obras. Ela diz: “a dívida de Ovídio com os predecessores é conhecida, mas Ovídio era também um adepto do ‘intratextual’<sup>95</sup> (CLAASSEN, 2009, p.173). Após definir assim um dos procedimentos comuns ao poeta, ela exemplifica o que significa dizer que Ovídio é adepto do *intratexto* por meio da menção da presença nos *Tristes* de passagens que aludem às *Metamorfoses*. Assim, conforme depreendemos dos comentários da estudiosa, o intratextual é qualquer alusão que Ovídio faz a qualquer outra obra sua, e não uma alusão interna como propõe Vasconcellos (*ibid.*).

Ainda em relação à terminologia utilizada, Claassen (2009), utiliza também, às vezes, o termo mais geral para denominar o diálogo estabelecido entre os textos, intertextual, relações intertextuais (*intertextual links*), no mesmo sentido de intratextual, como quando ela comenta as alusões que Ovídio, em *Tristes* e *Pônticas*, faz a outras obras que compôs antes de ser exilado: “Os *Tristes* exibem ligações intertextuais com outras obras de Ovídio e com seus ensaios anteriores em experimentação de gênero.” (2009, p.173). Desse modo, a estudiosa lança mão de ambos os termos (intertextual e intratextual) para indicar a relação entre as obras de Ovídio.

Burrow (2006, p.301), por sua vez, denomina a autotextualidade ovidiana como *self-imitation*. O termo é utilizado por ele para caracterizar as alusões que Ovídio faz às suas próprias obras. Ele afirma que Ovídio, preocupado com a recepção e com a transmissão de seus textos, passa a condicionar a sua recepção por meio do que ele chama de *self-imitation*. Desse modo, observamos que o autor usa o termo *self-imitation* para discutir a recepção da

---

<sup>95</sup> “Ovid’s intertextual debt to predecessors is well-known, but Ovid was also an ‘intratextual’ adept”.

obra ovidiana, esse seria um recurso utilizado pelo poeta como forma de guiar sua recepção. Ao abordar a recepção das obras ovidianas no período do Renascimento, o estudioso comenta:

Ovídio foi o autor clássico mais imitado e influente do Renascimento. Isso não é surpreendente, uma vez que muitas das preocupações centrais de sua obra parecem quase ter sido planejadas para facilitar os imitadores. Ele é interessado em como os textos sobrevivem e em sua fragilidade física. Sua escrita também medita repetidamente sobre a relação entre continuidade e mudança no universo, nas vidas individuais e dentro de uma obra poética.<sup>96</sup>

O estudioso, nas palavras acima, destaca a preocupação de Ovídio com as futuras imitações de suas obras e a sobrevivência de seus escritos e aponta, como um resumo dessa preocupação, se assim podemos denominar, os versos a seguir de *Tr. III, 3*:

*Atque utinam pereant animae cum corpore nostrae  
Effugiatque auidos pars mihi nulla rogos!  
Nam si morte carens uacua uolat altus in aura  
Spiritus et Samii sunt rata dicta senis,  
Inter Sarmaticas Romana uagabitur umbras  
Perque feros manes hospita semper erit.*  
(*Tr. III, 3, 59-64* – grifo nosso)

E oxalá pereça minha alma junto com o corpo  
E nenhuma parte minha escape à pira voraz!  
**Pois se o espírito, imortal, voa elevado nos ares vazios,  
Se estão certas as palavras do velho de Samos,**  
Entre as almas sarmáticas a romana vagará  
E entre feros manes será sempre estrangeira.”

Nesses versos, em que Ovídio manifesta o desejo de que sua alma não sobreviva, entre os sármatas, Burrow (2006) destaca que o poeta alude especificamente ao livro XV (vv.156-159) das *Metamorfoses*, em que Pitágoras fala sobre a metempsicose – teoria de transmigração da alma:

*corpora, sive rogos flamma seu tabe vetustas  
abstulerit, mala posse pati non ulla putetis!  
morte carent animae semperque priore relictas  
sede novis domibus vivunt habitantque receptas.*  
(*Met. XV, 156-159*)

---

<sup>96</sup> “Ovid was the most imitated and influential classical author in the Renaissance. This is not surprising, since many of the central preoccupations of his work seem almost to have been calculated to appeal to imitators. He is interested in how texts survive, and in their physical frailty. His writing also repeatedly meditates on the relationship between continuity and change in the universe, in individual lives, and within a poetic oeuvre.”

Os corpos que o fogo da pira ou a decrepitude da idade consumiram, não julgueis que eles possam sofrer mal algum! À morte as almas são alheias, e, uma vez que deixaram a sede anterior, vivem e habitam em novos receptáculos.<sup>97</sup>

O contexto acima, em que Pitágoras versa sobre a imortalidade da alma, ecoa nos versos 61 e 62 dos *Tristes*: “*Nam si morte carens uacua uolat altus in aura/ Spiritus et Samii sunt rata dicta senis*”. Burrow (2006, p.301), comenta o seguinte, sobre esses versos dos *Tristes*:

Aqui Ovídio torna-se seu primeiro imitador. Reflete sobre a transmissão e sobrevivência de seus próprios textos e de seu próprio corpo e, ao mesmo tempo, conscientemente recoloca e modifica seu trabalho anterior.<sup>98</sup>

O estudioso, ao interpretar essa passagem de *Tr.* III, 3, considera Ovídio seu primeiro imitador por evocar, no exílio, o contexto presente nas *Metamorfoses*. Conforme Burrow (2006), o poeta realoca o conteúdo de seu *magnum opus* ao evocar a fala do filósofo Pitágoras sobre a sobrevivência da alma. Desse modo, ele enfatiza, na esteira de Hinds (1999), a ideia de realocação e de modificação das obras anteriores ao trazê-las para os escritos do exílio, ao tratar especificamente da retomada das *Metamorfoses*. Sendo assim, o poeta recontextualiza os versos desta obra, ao retomá-la em uma situação diversa.

A retomada de Pitágoras nos *Tristes*, e o poeta exilado, abatido pela má sorte e pelas tristezas da vida entre os bárbaros, dialoga com o sábio filósofo personagem das *Metamorfoses* por conta de seu desespero, pois ele teme vagar entre os bárbaros e ser para sempre um estrangeiro, ao mesmo tempo em que caracteriza a sua imortalidade e também, por extensão, de sua obra. No verso 62 (*Spiritus et Samii sunt rata dicta senis*,) notamos, ainda, a aliteração em /S/ observada nas palavras que compõem esse verso, *Spiritu*, *SmiiS*, *Sunt*, *Seni*, bem como em *SarmataS*, no verso seguinte, conferindo ênfase à figura de Pitágoras, o velho de Samos (*Samii senis*).

Ao se evocar a si mesmo, por meio das *Metamorfoses*, em outra obra sua, com um novo contexto, ele joga com o discurso do sábio para garantir tanto que seu épico seja lembrado, ecoado, imitado, quanto que sua obra, como um todo, seja transmitida. Dos hexâmetros do épico, o discurso é metamorfoseado nos dísticos elegíacos dos *Tristes*. Não seria, então, a imortalidade da alma uma metáfora para a imortalidade da própria poesia? Nesse sentido, a menção ao sábio surge no pentâmetro (*Spiritus et Samii sunt rata dicta senis*,

<sup>97</sup> Trad. Vieira (2017, p.665).

<sup>98</sup> “Here Ovid becomes his own first imitator. He reflects on the transmission and survival of his own texts and of his own body, and at the same time he consciously recalls and modifies his earlier work.”

v.62), metro característico da poesia elegíaca. Dessa forma, Ovídio vai, em *Tristes* e *Pônticas*, por meio da autotextualidade, metamorfoseando o conteúdo não apenas das *Metamorfoses*, mas de todas as suas outras obras, pois ao ecoar a si mesmo, confere a seus versos novas formas, “novos corpos”, o que garante sua sobrevivência.

Hardie (2006, p.3), assim como Burrow (2006) e também, posteriormente, Myers (2014), como discutiremos a seguir, interpreta a autotextualidade das obras de Ovídio sob a perspectiva da recepção e também o considera seu primeiro imitador:

A história da recepção de Ovídio começa com o próprio Ovídio, que após a morte figurativa do exílio, relê e redistribui suas *Metamorphoses* inacabadas para refletir suas próprias circunstâncias alteradas.<sup>99</sup>

Na passagem acima, o estudioso chama atenção para a recepção de Ovídio ter início com ele mesmo e menciona, como exemplo dessa recepção, a presença das *Metamorfoses* na elegia I, 7 dos *Tristes*:

*Grata tua est pietas, sed carmina maior imago  
Sunt mea quae mando qualiacumque legas,  
Carmina mutatas hominum dicentia formas,  
Infelix domini quod fuga rupit opus.  
Haec ego discedens, sicut bene multa meorum,  
Ipse mea posui maestus in igne manu*  
(vv. 11-16 – negrito nosso)

É agradável tua fidelidade, mas minha melhor imagem são meus  
Versos, os quais, quaisquer que sejam, recomendo que leias,  
**Versos que cantam as metamorfoses dos homens,**  
Obra que o infeliz exílio de seu senhor interrompeu.  
Essa, ao partir, bem como muitos de meus versos,  
Eu mesmo, consternado, com minhas mãos lancei ao fogo

Na elegia *Tr. I,7*, Ovídio, ao recomendar que todos os seus versos sejam lidos, ele indica em específico as *Metamorfoses* ao ecoar, no verso 13 (destacado acima), seu início. Em *Tr. I,7, 13*, há uma alusão clara a essa obra, materializada pela retomada, feita quase *ipsis litteris*, dos seus versos iniciais, os quais citamos: *In nova fert animus mutatas dicere formas/ corpora* (“Faz-me o ânimo dizer formas em novos corpos mudadas”, vv.1-2). Hinds (1985, p.25), ao comentar essa passagem dos *Tristes* em que Ovídio reescreve os versos iniciais das *Metamorfoses*, diz: “Ao reescrever suas linhas de abertura, Ovídio nos forçará a

<sup>99</sup> “The history of Ovid’s reception starts with Ovid himself, who after the figurative death of exile rereads and redeploys his own unfinished *Metamorphoses* to reflect his own altered circumstances.”

reler todo o poema de uma maneira um pouco diferente.”, atentando para a ressignificação do conteúdo do épico feita pelo poeta nos *Tristes* e para o movimento intertextual. Assim, a retomada dos versos das *Metamorfoses*, nos *Tristes*, influenciará a interpretação do épico em uma próxima leitura. E, aqui, vemos como Ovídio condiciona que tornemos a relê-lo, pois a leitura de uma obra do poeta nos direciona a outra obra de sua autoria.

Já Tarrant (2006, p.30) lê a elegia I,7 como um novo prefácio para os *Tristes*: “Em *Tristia* I,7 Ovídio apresenta um novo prefácio, introduzindo as *Metamorfoses* como o trabalho do poeta exilado”.<sup>100</sup> Das palavras do estudioso, depreendemos como o poeta ressignifica, via autotextualidade, o conteúdo das *Metamorfoses*. Em *Tr.* I,7, o poeta parece estar começando novamente os *Tristes*, ao narrar ao leitor como estava sua produção até o momento da condenação e declarar que ela foi interrompida: *Carmina mutatas hominum dicentia formas,/ Infelix domini quod fuga rupit opus*. Nesses versos, ele estabelece uma relação direta entre seu exílio e a interrupção da redação do épico, ou, ao menos, da revisão, do polimento que vinha fazendo. Aqui notamos, ainda, por meio da autotextualidade, a construção da imagem de interrupção de carreira:<sup>101</sup> o poeta compunha normalmente até ter sua produção e, por conseguinte, sua carreira interrompida. Tal ideia é explicitada pelo verbo *rupit* que, no verso, engenhosamente está ao lado da palavra *opus*.

Assim como Burrow (2006), Hardie (2006), Hinds (1985 e 1999) e Tarrant (2006), Claassen (2009) também aponta a relação entre as *Metamorfoses* e as obras do exílio, sobretudo os *Tristes*, como comentamos *en passant* acima ao discutir a terminologia por ela utilizada para caracterizar o diálogo entre as obras de Ovídio. Como esses estudiosos, ela também analisa *Tr.* I, 7, focando, contudo, a passagem dessa elegia em que o poeta diz estar polindo tanto as *Metamorfoses* quanto os *Fastos* no exílio:

A influência [nos *Tristes*?] da *magnum opus* de estilo épico de Ovídio, as *Metamorfoses*, é discernível em sua escolha de material ilustrativo. As *Metamorfoses* e *Fasti* foram provavelmente revisadas durante seu exílio. (CLAASSEN, 2009, p.173).

A estudiosa parece entender os versos ovidianos como uma expressão factual, pois assume que o poeta, ao compor os *Tristes*, revisava as *Metamorfoses* e os *Fastos*.

---

<sup>100</sup> “In *Tristia* 1.7 Ovid provides a new preface introducing the *Metamorphoses* as the work of the exiled poet”.

<sup>101</sup> A ideia de interrupção da carreira poética causada pelo exílio é discutida por Nagle (1980), que analisa a mudança temática causada pelo exílio como uma espécie de declínio. Conte (1994) caracteriza as mudanças notadas nos versos produzidos em Tomos como uma “quebra” (*break*) em relação à sua poesia anterior e associa tais mudanças diretamente ao desterro. Videau-Delibes (1991) também interpreta os *Tristes* como uma poética de ruptura.

Independentemente da veracidade do conteúdo dos versos de *Tr.* 1,7, ao trazer o contexto das *Metamorfoses* e de sua produção, bem como de posterior interrupção em sua escrita/revisão causadas pelo exílio, vemos como Ovídio vai forjando a imagem do poeta decadente, obrigado pela má sorte a interromper seus escritos e o polimento necessário para que possam ser admirados pelo público quando forem lidos.

Voltando à discussão da terminologia, Tarrant (2006), define a autotextualidade de Ovídio como *self-revision*, que seria a capacidade do poeta de revisar suas obras:

A autorrevisão não é rara entre os poetas gregos e latinos – Calímaco e Virgílio são exemplos apropriados – , mas Ovídio é incomum no grau e na variedade de modos com os quais ele a perseguiu. Ovídio atua como seu próprio leitor forte, constantemente vendo novas possibilidades em obras aparentemente acabadas.<sup>102</sup> (p.27)

O estudioso, como podemos observar, afirma que a prática de revisar as obras era comum entre os poetas antigos, mas é o poeta Ovídio quem a utiliza de modo mais contundente, já que, de forma única e particular, põe em funcionamento tal procedimento, em níveis e graus de intensidade variados. Conforme o estudioso, ao revisar suas obras de forma incomum, Ovídio torna-se um leitor delas e, com isso, reavalia, revisa, revisita e renova seu próprio conteúdo. Ele diz ainda:

Tal interesse em revisar combina com um poeta que repetidamente dramatizou a transformação de sua *persona*: elegíaca em trágica, poeta-amante em *praeceptor amoris*, escritor de elegia em escritor de poesia épica e etiológica e, finalmente, todas as alternativas acima citadas em **poeta exilado**. (TARRANT, 2006, p.27)<sup>103</sup>

Na perspectiva do estudioso, à medida em que Ovídio vai, ao longo de sua carreira, revisando suas obras e revisitando seu conteúdo, ele vai tematizando as transformações de seu eu-poético e metamorfoseando suas *personae*, até que todas as fases do eu-poético se metamorfoseiam na figura do poeta exilado, o qual reflete acerca de sua carreira como um todo e reavalia suas obras, reescrevendo-as em *Tristes* e *Pônticas*:

Nesta última fase [*sc.* exílio), todas as preocupações históricas e literárias de Ovídio assumem uma nova definição. Em particular, o exílio reativa o

<sup>102</sup> “Self-revision is not rare among Greek and Latin poets – Callimachus and Virgil are apposite examples – but Ovid is unusual in the degree and variety of modes with which he pursued it. Ovid acts as his own strong reader, constantly seeing new possibilities in apparently finished work.”

<sup>103</sup> “Such an interest in revising suits a poet who repeatedly dramatized the transformation of his *persona*: elegist into tragedian, lover-poet into *praeceptor amoris*, writer of light elegy into writer of epic and aetiological poetry, and, finally, all of the above into the poet of exile.”

processo de autorrevisão, já que Ovídio reformula toda sua carreira anterior a partir dessa nova perspectiva.<sup>104</sup> (TARRANT, 2006, p.29).

Para o estudioso, então, a “autorrevisão” define o ato ovidiano de se voltar às suas obras, de ressignificá-las por meio das alusões das quais lança mão para compor uma nova obra. Myers (2014), por sua vez, usa o termo *self-reception* para conceituar a relação alusiva que o poeta estabelece com suas obras, com o intuito, segundo ela, de manipular sua recepção. Nesse ponto, julgamos importante chamar a atenção para certo caráter ativo que carregam os termos *self-reception* (“autorrecepção”) *self-imitation* (“autoimitação”) e *self-revision* (“autorrevisão”). Nos autores acima discutidos, como pudemos perceber, esses termos possuem um caráter ativo, por caracterizar o processo em que Ovídio, segundo interpretam os estudiosos, condiciona as imitações futuras de suas obras, diferentemente dos termos “Autotextualidade” e “intratextualidade” que caracterizam um procedimento que é inerente ao sistema literário e textual em si: a intertextualidade. Segundo Fowler (1997), a intertextualidade é uma característica geral da linguagem e de todos os sistemas semióticos, desse modo, ele não indica um caráter ativo, nem faz sentido se pensar nisso, já que a intertextualidade é o próprio sistema textual, já que é o modo pelo qual todos os textos por si significam, segundo o estudioso.

Em nossas análises, como dissemos acima, utilizaremos a terminologia proposta por Vasconcellos (2001) por a considerarmos mais precisa ao diferenciar os tipos de autocitação, e denominaremos, assim, as relações alusivas estabelecidas por Ovídio em *Tristes e Pônticas*, a suas obras anteriores, como uma relação autotextual. Além desse conceito e atrelados a ele, também utilizaremos, em nossas análises, os termos e a perspectiva da “autorrecepção” e “autorrevisão”, pelo caráter ativo que consideramos embutido nesses procedimentos, já que podem ser vistos como a forma de apropriação cultural feita por Ovídio de suas próprias obras. Contudo, não consideraremos a autorrecepção e a autorrevisão o procedimento em si, mas sim o efeito de sentido gerado das relações autotextuais que Ovídio estabelece em suas obras do exílio com as obras anteriores, em especial com as amorosas: o de que revisita e revisa o conteúdo de sua obra, metamorfoseando-a pela escolha deliberada de passagens e contextos de que se apropria, com o intuito de estabelecer sua carreira poética e, conseqüentemente, o cânon elegíaco de que é grande parte, forjando, assim, a recepção de sua obra na posteridade.

---

<sup>104</sup> “In this last phase all of Ovid’s literary-historical preoccupations take on new definition. In particular, exile reactivates the process of self-revision, as Ovid recasts his whole earlier career from this new perspective.”

Tendo apresentado e definido a terminologia que utilizaremos em nossas análises, bem como a metodologia a ser seguida, comentamos, antes de entrar na análise das relações autotextuais dos *Tristes* e *Pônticas* com as obras amorosas, o diálogo que estabelecem entre si, haja vista a semelhança temática e formal existente entre elas, apontada pelo próprio autor na elegia de abertura do livro das *Pônticas*:

*Naso Tomitanae iam non nouus incola terrae  
hoc tibi de Getico litore mittit opus.  
(P. I,1, 1-2)*

Nasão, que já não é um novo habitante da terra tomitana,  
Envia a ti do gético litoral esta obra.

Como se observa, o poeta inicia as *Pônticas* informando ao leitor que já não é mais um habitante novo na terra tomitana (*non nouus incola terrae*, v.1). Galasso (2009, p.194), sobre tais versos, diz:

Tradicionalmente, um autor inicia sua obra destacando seu caráter inovador. O caso de Ovídio e suas *Metamorfoses* é um exemplo que sinaliza isso: *in noua fert animus mutatas dicere formas / corpora* ('minha alma me leva a recontar as formas metamorfoseadas /em corpos nunca vistos antes). As *Epistulae ex Ponto* abrem, em vez disso, com uma afirmação bastante diferente, na verdade uma afirmação oposta.<sup>105</sup>

O poeta, ao dizer que não é mais um habitante novo no local, no verso inicial das *Pônticas*, apresenta uma ideia que se contrapõe com aquela presente no início das *Metamorfoses*: nesta, **novos corpos** serão cantados (*noua corpora*), enquanto nas *Pônticas*, algo **não novo** será versado. Tal ideia é entendida por Galasso (2009) como oposta àquela presente no épico ovidiano: nas *Pônticas*, ele inicia dizendo que não cantara nada novo, opondo-se indiretamente aos versos iniciais das *Metamorfoses*, em que ele cantará *noua corpora*. Dessa forma, essa oposição de ideias nos indica o diálogo que se estabelece entre essas obras pela diferença, haja vista que o mesmo adjetivo - *noua corpora* das *Metamorfoses*, e *non nouus* das *Pônticas* – ocupa os versos iniciais de ambos os livros (versos 1 e 2). Como formula Conte (2012), ao falar sobre a memória poética, o *incipit* do poema apresenta um alto grau de memorabilidade, o que significa dizer que, *non nouus*, nas *Pônticas*, faz explícita referência às *Metamorfoses*. Nas palavras dele:

---

<sup>105</sup> “Traditionally, an author starts his work by highlighting its innovative character. The case of Ovid and his *Metamorphoses* is a signal example: *in noua fert animus mutatas dicere formas / corpora* ('my soul leads me to recount the forms turned into bodies never seen before'). The *Epistulae ex Ponto* opens instead with a rather strikingly different claim, in fact the opposite claim”.

Já é observado como a posição de proeminência que ele [*sc. incipit*] ocupa na composição, uma vez que o dota de um alto grau de memorabilidade, torna-o particularmente *citável*”.<sup>106</sup> (p.80)

Já se observou a importante função dos primeiros versos de uma obra. Como o estudioso afirma, o *incipit* do poema era utilizado pelos poetas antigos de maneira estratégica, para que sua obra se tornasse memorável, citável. Assim, Ovídio, como podemos observar, abre as *Pônticas* com um proêmio alusivo, melhor dizendo autoalusivo. Ao utilizar *non nouus*, faz referência clara às *Metamorfoses*, já que retoma, nos versos iniciais da elegia de abertura de seu livro, o memorável *incipit* desta obra. Desse modo, ao aludi-lo também no *incipit*, além de tornar-se citável, ele vai immortalizando a sua produção ao fazer com que o leitor lembre seus versos a cada obra nova.

Além de aludir indiretamente às *Metamorfoses*, a ideia contida no verso inicial das *Pônticas*, qual seja, a de ele já estar há algum tempo no exílio, dado que não é mais um novo cidadão, sugere também a relação desta obra com os *Tristes* – o primeiro dos livros escritos no exílio. É clara a retomada dos *Tristes*, feita por meio de palavras e expressões que explicitam sua menção e estabelecem uma semelhança temática e estrutural entre as duas obras:

*Inuenies, quamuis non est miserabilis index,  
non minus hoc illo triste quod ante dedi.  
Rebus idem titulo differt, et epistula cui sit  
non occultato nomine missa docet.*  
(Pont. I, 1, 15-18)

Verás que, embora não tenha um **título miserável**,  
não é menos **triste** do que aquele que antes  
[compus.  
**É igual no assunto, o título difere**, e a epístola  
[informa,  
sem ocultar o nome, a quem é enviada.

Como podemos notar, *miserabilis index e triste* remetem, ainda que indiretamente, ao título da obra, trazendo às epístolas o contexto da obra anterior, sinalizando ao leitor que ele continuará presente. O poeta sugere, por meio de adjetivos e expressões claramente alusivos aos *Tristes*, que as *Pônticas*, se não são uma continuação dessa obra, estão a ela intimamente ligadas: sabemos que o metro é o mesmo, o assunto é o mesmo, o que difere,

<sup>106</sup> “Già si é osservato come la posizione di preminenza che esso occupa nella composizione, in quanto lo dota di un alto grado di memorabilità, lo rende particolarmente *citabile*.”

segundo ele, é o título (*rebus idem titulo differt*). Galasso (2009, p. 194) analisa os versos acima da seguinte maneira:

Aqui, os elementos de continuidade e descontinuidade são expressos de forma clara e concisa. Os fatos sobre os quais a poesia de Ovídio se concentra permanecem os mesmos, mas revelando o nome do destinatário, um meio é fornecido para dar à elegia uma nova estrutura. Esse processo foi posto em marcha no quarto e quinto livros dos *Tristia*, em que, à medida que a coleção se desdobra, as elegias pressupõem cada vez mais um destinatário bem definido, que é um componente básico da estrutura dos poemas.<sup>107</sup>

Para o estudioso, as *Pônticas* estão em relação de continuidade e descontinuidade em relação aos *Tristes*. Continuidade, porque o assunto é o mesmo e é também versado no metro elegíaco. A ideia de continuidade pode ser notada, ainda, em relação à sua carreira de poeta exilado que, após compor os versos dos *Tristes*, versará o mesmo conteúdo nas *Pônticas*. Contudo, como é de se esperar em Ovídio, nas *Pônticas*, ele joga com a estrutura da elegia ao mesclar a ela marcas do gênero epistolar, como o destinatário explícito. Segundo Galasso (2009), esse processo de alteração da estrutura do gênero começa a ser esboçado, de forma mais evidente, no quarto e no quinto livros dos *Tristes*, em que também podemos ver marcas do gênero epistolar.

Ainda sobre o caráter epistolar das elegias do exílio, em especial das *Pônticas*, citamos como exemplo o segundo verso do primeiro livro *hoc tibi de Getico litore mittit opus*, no qual ressaltamos a presença do verbo *mittit* (envia), sugerindo ao leitor que a obra é, como um todo, tratada como se fosse uma carta. Desse modo, ainda que haja diferenças entre *Tristes* e *Pônticas*, como a indicação ou não dos destinatários, o conteúdo versado por elas faz com que tenhamos a sensação de serem uma obra só, embora sejam duas. As alusões declaradas, explicitadas, de que o conteúdo das *Pônticas* será tal qual o da obra anterior sugerem ao leitor a ideia de sequência, de continuidade, embora a obra que ele tenha composto na sequência direta dos *Tristes* seja o poema *Nux*.

Tendo feito essa leitura aproximativa entre os *Tristes* e as *Pônticas*, o que nos possibilita estender a análise de uma obra a outra e que levemos em consideração os mesmo assuntos ao analisar as duas obras, passamos a introduzir o tema central das análises previstas

---

<sup>107</sup> “Here the elements of continuity and discontinuity are expressed clearly and concisely. The facts upon which Ovid’s poetry focuses remain the same, but by unveiling the recipient’s name a means is provided to endow elegy with a new structure. This process was set in motion in the fourth and fifth books of the *Tristia*, where, as the collection unfolds, the elegies increasingly presuppose a well-defined recipient who is a basic component in the structure of the poems.”

neste capítulo: a da presença da elegia amorosa na poética do exílio e como se dão sua retomada e releitura.

Nesse sentido, retomamos Myers (2014) que, como dissemos anteriormente, analisa a relação autotextual estabelecida entre as obras do exílio e de antes dele pelo viés da recepção. Ela, como Hardie (2006), também afirma que a recepção de Ovídio começa com ele mesmo, em especial nas suas elegias do exílio, e, como Burrow (2006), enfatiza a preocupação de Ovídio com a transmissão de seus textos. Para a estudiosa, em *Tristes e Pônticas*, o poeta faz mais do que refletir sobre suas composições passadas:

Nos *Tristia* e nas *Epistulae ex Ponto*, Ovídio faz mais do que refletir sobre sua poesia anterior; ele tenta controlar sua recepção e construir uma imagem do "Ovidianismo", a qual é construída para convencer o imperador a trazer de volta o poeta. Mas, é claro, há mais "re-s" envolvidos na poesia do exílio do que na recepção: Ovídio reflete sobre sua carreira, relembra, reescreve e revisa trabalhos anteriores, refuta a má interpretação e condenação da *Ars Amatoria* e repreende o imperador pela punição excessivamente severa do poeta e pela compreensão defeituosa de sua poesia.<sup>108</sup>

Para Myers (2014, p.8), Ovídio, em sua poesia do exílio, vai além da reflexão acerca de suas obras: o poeta passa a manipular sua recepção e intenta construir o que ela chama de *ovidianismo*,<sup>109</sup> e, com isso, fazer com que Augusto não o esqueça, já que o poeta passará o resto dos seus dias afastado de Roma e de tudo que lhe diz respeito. Para ela, além de refletir, lembrar e revisar seus escritos, o poeta, no exílio, escreve para argumentar a favor da *Arte de Amar*, obra apontada por ele mesmo em várias passagens de *Tristes e Pônticas*, em especial em todo o livro II, e pela maior parte da crítica, como sendo uma das causas de sua condenação. A estudiosa analisa, como discutiremos no próximo item, a presença da *Arte de Amar* nas obras do exílio sob a ótica da recepção e afirma que o poeta alude a essa obra para moldar sua futura interpretação. Ela diz:

Ovídio está preocupado com a recepção tanto de sua poesia anterior, especialmente da *Ars*, quanto de seu projeto atual, a poesia do exílio. Ele

---

<sup>108</sup> "In the *Tristia* and *Epistulae ex Ponto* Ovid does more than reflect on his earlier poetry; he attempts to control its reception and to construct an image of "Ovidianism," which is meant to convince the emperor to recall the poet. But, of course, there are more "re-s" involved in the exile poetry than reception: Ovid reflects on his career, recalls, rewrites, and revises his earlier works, refutes the misinterpretation and condemnation of the *Ars Amatoria*, and rebukes the emperor for his excessively harsh punishment of the poet and his flawed understanding of his poetry."

<sup>109</sup> O termo "ovidianismo" é utilizado para denominar a influência de Ovídio em obras literárias e sua recepção, especialmente na Idade Média e no Renascimento. Para um estudo introdutório, recomendamos a obra de Barkan (1986), intitulada "The Gods Made Flesh: *Metamorphosis* and the Pursuit of Paganism".

procura no exílio moldar uma imagem de sua carreira poética que irá garantir sua fama duradoura.<sup>110</sup>

Pelas palavras de Myers, podemos notar que ela interpreta a autotextualidade entre a *Arte de Amar* e *Tristes e Pônticas* não apenas como uma relação alusiva que concerne apenas ao sistema literário. Para a estudiosa, existe uma preocupação por parte do poeta com sua recepção, em como suas obras serão lidas, e tal preocupação se estende para toda sua carreira poética. Segundo ela, a poética do exílio não é somente um pretexto para Ovídio refletir acerca das obras escritas anteriormente. Mais do que isso: ele utiliza os versos de *Tristes e Pônticas* para moldar, direcionar as leituras de sua obra, em especial da *Arte de Amar*, para garantir que sua obra, como um todo, seja lida pela posteridade.

O modo como Myers (2014) define a *self-reception*, que, para nós, como já dito, é um dos efeitos de sentido da autotextualidade existente nas obras de Ovídio, nos permite relacionar a formulação da autorrecepção na poesia do exílio com a apropriação cultural. A estudiosa, ao apontar a existência de uma manipulação dos versos e de uma preocupação, por parte de Ovídio, com as leituras vindouras, nos permite dizer que houve, por parte do poeta, uma seleção dos versos a serem por ele utilizados com o intuito de condicionar essa interpretação – ou imitação, conforme sugere Burrow (2006) – de suas obras. Explicamos: o caráter autotextual dos versos ovidianos é, como vimos discutindo, inegável. Ovídio alude a si mesmo e, com frequência, retoma suas próprias obras, mas, para que atinja o objetivo a contento, qual seja, de moldar sua recepção, deve haver uma seleção, uma escolha, que pressupõe uma apropriação do material poético a ser utilizado, a ser aludido.

Assim, o caráter ativo se dá justamente na seleção, por parte do poeta, do conteúdo de suas obras que ele reutilizará, retomará, aludirá. Além da existência de uma seleção prévia do material poético que será reutilizado, que é o que sugere o caráter ativo da recepção, lembramos que a própria alusão, ou citação, já são interpretadas dentro da perspectiva da apropriação cultural. Segundo Loar et al. (2017):

a proliferação de estudos intertextuais na literatura latina tem chamado a atenção para a ‘dinâmica de apropriação’ em ação quando um autor romano menciona, cita ou alude a outro texto, seja em latim ou grego. (p.4).

Na passagem acima, vemos que o estudioso coloca como parte da dinâmica de apropriação as citações e alusões que um autor faz a outro. Assim, podemos interpretar que

---

<sup>110</sup> “Ovid is concerned with the reception both of his earlier poetry, especially the *Ars*, and that of his current project, the exile poetry. He seeks in exile to shape an image of his poetic career that will guarantee his lasting fame”.

Ovídio se apropria de suas obras quando cita ou alude a outros textos seus, selecionando, entre eles, aquilo que será retomado, reutilizado. Dessa forma, na esteira de estudiosos como Myers (2014) e Loar et al. (2017), analisaremos passagens que evidenciam a autotextualidade existente entre a *Arte de Amar* e as obras *Tristes* e *Pônticas*, considerando o caráter ativo presente na seleção dos versos ovidianos, a fim de discutir os efeitos de sentido que surgem da constante retomada, feita por Ovídio, das obras amatórias.

### 3.1 Refutando a *Arte de Amar*

No item acima, discutimos como a autotextualidade presente nas obras de Ovídio vem sendo lida pela crítica por meio de perspectivas diferentes e como a diferença entre essas perspectivas se reflete na terminologia utilizada. Esta, como vimos, não é padronizada, ou seja, há mais de um termo sendo utilizado para definir e nomear o caráter autoalusivo de Ovídio. Assim, a ausência de uma padronização por parte da crítica fez com que optássemos pela terminologia sugerida por Vasconcellos (2001), que entende autotextualidade como sendo as retomadas que um autor faz, em uma dada obra, de trechos de outra obra sua, como visto.

Discutimos, ainda, os efeitos/sentidos gerados pela autotextualidade em Ovídio, ou autoimitação, como propõe Burrow (2006), tais como o de reflexão acerca da carreira poética, proposto por Hinds (1999), o de autorrevisão de suas obras, sugerido por Tarrant (2006), ou autorrecepção, discutido por Myers (2014). Ainda que o procedimento autotextual esteja presente na obra ovidiana como um todo, na poética do exílio ele está presente de forma ainda mais intensa, considerando, na esteira dos estudiosos que vimos citando, que um de seus grandes propósitos é reler e reavaliar sua obra anterior e moldar sua recepção.

Segundo Tarrant (2006, p.29), como vimos, é nas obras do exílio que Ovídio revisa toda sua carreira e todas as suas *personae* convertem-se em uma: a do poeta exilado. Já Myers (2014) aponta a preocupação do poeta com a recepção e transmissão de seus textos e enfatiza que é na poética do exílio que Nasão manipula a recepção de suas obras e, em especial, da *Arte de Amar*. Como discutimos na introdução a este capítulo, a relação entre *Tristes* e *Pônticas* com essa obra amatória é evidente e amplamente tematizada pelos estudiosos. Nos *Tristes*, o poeta estabelece uma relação direta de causalidade entre a recepção ruim da *Arte de Amar* por parte do Imperador, em decorrência de seu caráter aparentemente imoral e a consequente condenação ao exílio.

Antes de prosseguir, lembramos que nesta tese, como em nosso Mestrado, estamos lendo a obra de Ovídio como poesia e, por isso, interpretamos o conteúdo dos versos como

elementos que conferem verossimilhança à obra. Em nossa apresentação, apontamos as questões que circundam a poética do exílio e, dentre elas, destacamos a escassez de fontes antigas que discutam o desterro do poeta. Por isso, até hoje não é possível saber de forma objetiva o que o motivou, como ele se deu de fato, se ocorreu tal como descrito em *Tristes e Pônticas* e nem se de fato aconteceu<sup>111</sup>.

Além disso, são pouquíssimas as menções relativas ao exílio ovidiano encontradas em textos antigos e nenhum desses textos o descreve em detalhes suficientes para possibilitar confirmar, de algum modo, a veracidade do conteúdo dos versos do sulmonense. Também em *Tristes e Pônticas*, Ovídio não discute claramente a causa do exílio: pelo contrário, ele fala de forma velada sobre o ocorrido, referindo-se aos motivos da sua condenação por meio dos *duo crimina, carmen et error* (*Tr.* II, 207). Assim, quando nos referimos ao exílio e sua motivação, o fazemos considerando exclusivamente o caráter poético das obras e não porque acreditamos cegamente nos versos ovidianos.

Pensamos que, em decorrência da carência de informações acerca do exílio é que surgiram os estudos que interpretam a obra do poeta como fonte de informação biográfica. Para exemplificar um pouco mais o que dissemos sobre essa carência de informações acerca do desterro ovidiano em fontes antigas, podemos descrever o modo como Della Corte (1973), comentador dos *Tristes*, as utiliza. Primeiramente, o estudioso apresenta as possíveis causas para a condenação de Ovídio por meio dos dados presentes em trechos da própria obra e, em seguida, recorre aos poucos excertos encontrados em fontes antigas. Della Corte (1973) parte, então, das informações encontradas nos versos dos *Tristes* para tratar das possíveis suas possíveis causas. Ele toma como parâmetro *Tr.* II 207, em que Ovídio fala dos *duo crimina: carmen et error*. No que diz respeito à culpa não relacionada à produção poética, por exemplo, ele comenta, tomando como base o que foi dito na elegia IV, 10 e em outras partes da obra:

Uma vez que a culpa era conhecida pelos contemporâneos (*trist.* IV 10, 99), Ovídio pode nos falar sobre ela sempre, sem nunca dizer qual realmente é. Mas, a partir dos seus versos sabemos que, se não tiver sido um delito (*trist.* IV 10, 90), seria, em vez disso, uma aberração (*trist.* I 2, 98; 3, 37; II 109;

---

<sup>111</sup> Em 1985, Brown levanta o questionamento acerca da veracidade do exílio de Ovídio, entendendo-o como um possível *topos* poético, no sentido de que seria apenas um motivo para composição, e, não um fato em si. Após ele, vários autores retomaram a questão, citamos alguns a título de exemplo: Claassen (1999), Williams (1994; 2002). Para sustentar essa hipótese, identificam, na obra, alguns lugares comuns da poesia, que já figuravam em outras obras, tais como a tópica da tempestade, que aparece no canto II da *Eneida*, e a descrição do local do exílio como *locus horribilis*, por exemplo, presente nas *Metamorfoses*.

III 3, 75), algo chocante (*trist.* I 5, 42), uma estupidez (*trist.* III 6, 35)<sup>112</sup>.  
(p.12)

Como vemos acima, o comentador parece inferir dos *Tristes* as hipóteses relativas ao motivo pelo qual Ovídio teria sido desterrado. Para cada hipótese há, pelo menos, um excerto proveniente da obra. Encontramos em Della Corte (1973) poucas referências já que segundo ele mesmo nos diz, para os contemporâneos de Ovídio, o(s) motivo(s) causador(es) do desterro já era(m) conhecido(s) e, talvez por isso, nenhuma das fontes antigas o menciona e/ou discute. Uma das fontes antigas citadas pelo comentador é o *Epítome de Caesaribus*, de Sexto Aurélio Vitor (320 d. C. – 390 d.C.), que, como podemos ver, apresenta um motivo já conhecido por nós como causa do exílio, qual seja, a produção da *Arte*:

*Augustus...poetam Ovidium...pro eo quod tres libelos amatoriae artis conscripsit, exilio damnavit. (Epítome de Caesaribus)*

Augusto condena ao exílio o poeta Ovídio porque ele escreveu os três livros da *Arte de Amar*. (I, 24)

No excerto acima, a causa apresentada por Sexto Aurélio para o exílio de Ovídio é a produção da “arte amatória”, expressão que remete diretamente ao título da *Arte de Amar*. Nesse sentido, podemos observar que mesmo as fontes antigas, influenciadas por Ovídio ou não, já apontavam uma relação entre a causa do exílio e a produção de versos que ensinavam a arte de amar. Nesta tese, como dissemos, estamos analisando o desterro de Ovídio e suas motivações de um ponto de vista poético e, um desses motivos, como Della Corte (1973) sinalizou por meio de Apolinário foi a produção dos versos amatórios. Podemos entender, ainda, que essa carência de fontes que discutam o exílio do poeta e que possam, de fato, comprová-lo, pode ter motivado tanto a atribuição de caráter documental à obra, que seria dessa forma considerada uma fonte histórica, quanto, posteriormente, os questionamentos acerca da própria veracidade do exílio.

No contexto especulatório acerca das causas do exílio, segundo aponta Della Corte (1973), a produção da *Arte de Amar* aparece como uma das motivações possíveis, tanto nos versos da obra quanto por Apolinário e, posteriormente, boa parte dos críticos que estudam

---

<sup>112</sup> “Dato che la colpa era nota ai contemporanei (*trist.* IV 10, 99), Ovidio può parlarne a lungo, senza mai dire quale realmente essa sia. Ma dai suoi versi sappiamo che, se non era delitto (*trist.* IV 10, 90), era invece un’aberrazione (*trist.* I 2, 98; 3, 37; II 109, III 3, 75), una sciocchezza (*trist.* I 5, 42), una stoltezza (*trist.* III 6, 35).”

a poética do exílio concorda em dizer que a *Arte* é a obra de que Ovídio fala em *Tr. II*. Nesta tese, estamos considerando a *Arte* a obra relacionada à condenação do poeta tanto pelas evidências textuais quanto pela crítica que, como mostraremos a seguir, já concorda em dizer que é sobre a *Arte de Amar* que o poeta se refere em versos como os de *Tr. II*:

*Perdiderint cum me duo crimina, carmen et error,  
Alterius facti culpa silenda mihi:  
Nam non sum tanti renouem ut tua uulnera, Caesar,  
Quem nimio plus est indoluisse semel.*

(*Tr. II*, 207-210, grifos nossos)

**Tendo-me arruinado dois crimes, um poema e um erro,**  
A culpa de um deles devo calar,  
Pois quem sou eu para reabrir tuas feridas, ó César,  
Já é demais teres sofrido uma só vez.

Nos versos acima, a *persona* atribui o seu infortúnio a um poema (*carmen*) e a um erro (*error*), do qual não trataremos nesta ocasião, mas que, para nós, evidencia a importância do *carmen* por ser tratado de modo obscuro pelo poeta que opta por explorar o *carmen* em seus dísticos. Quanto ao *carmen* de que o poeta fala, já comentadores como André (1987), Lecchi (1993), Ciccarelli (1994), Prata (2007) e Ingleheart (2010), ao tratarem precisamente desses versos, consideram que seja a *Arte*. Assim como eles, Labate (1987) também o faz e diz: “se a reticência de Ovídio nos nega informações sobre o *error*, vem dito bem explicitamente que a *Ars* é o *carmen* incriminado”<sup>113</sup> (p. 91). Como o estudioso, Ingleheart (2010), na introdução à sua tradução do livro II, diz:

O *carmen* é mais fácil de identificar: só pode ser a *Ars Amatoria* de Ovídio (207 n.), um guia didático que pretendeu instruir homens e mulheres romanos a como seduzir membros do sexo oposto, publicado aproximadamente uma década antes<sup>114</sup>. (p.2)

Para ela, quando o poeta menciona o *carmen*, ele só pode estar se referindo à *Arte*, que é, grosso modo, um guia didático cuja finalidade era instruir homens e mulheres nas artes da sedução. Como vemos, há como que um consenso entre muitos estudiosos no que diz

<sup>113</sup> “se la reticenza de Ovidio ci nega informazioni sull’ *error*, viene detto abbastanza explicitamente che l’ *Ars* è il *carmen* incriminato.”

<sup>114</sup> “The *carmen* is easier to identify: it can only be Ovid’s *Ars Amatoria* (207n.), a didactic handbook which purported to instruct Roman men and women how to seduce members of the opposite sex, published around a decade previously”.

respeito à aceitação dos volumes da *Arte* como sendo o *carmen* ao qual o poeta se refere tanto nos *Tristes* quanto nas *Pônticas*, sendo assim, nós também aceitaremos tal obra como o poema incriminado e não a sua produção amorosa antes do exílio ou mesmo os *Amores*, como o considera Baligan (1959). Para ele, os *Amores* são a obra incriminada, já que, no seu ponto de vista (embasado parcialmente em Sidônio Apolinário (430 d. C. – 489 d. C.), acreditamos,<sup>115</sup> é lá que Ovídio canta *Julia maior*, filha de Augusto, sob o pseudônimo de Corina. Além disso, outro argumento utilizado para negar que fosse a *Arte* o *carmen* de que fala Ovídio é que a obra já tinha sido publicada há um período considerável para que pudesse ainda causar polêmicas.

Mas, diferentemente do que sugere Baligan (1959) e na esteira dos estudiosos que citamos acima, especialmente Ciccarelli (1994) e Ingleheart (2010), consideraremos, aqui, a *Arte* como sendo o *carmen* sobre o qual Ovídio fala. Desse modo, a *persona* do exilado não aponta como um dos motivos para a sua condenação qualquer obra, mas, sim, os três volumes que ensinam a amar. Nesse sentido, citamos os versos seguintes:

*Quid mihi uobiscum est, infelix cura, libelli,  
Ingenio perii qui miser ipse meo?  
Cur modo damnatas repeto, mea crimina, Musas?  
An semel est poenam commeruisse parum?  
Carmina fecerunt ut me cognoscere uellet  
Omne non fausto femina uirque meo:  
**Carmina fecerunt, ut me moresque notaret  
Iam demi iussa Caesar ab Arte mea.**  
(Tr. II, 1-8, grifos nossos)*

O que tenho convosco, ó infeliz afã, meus livros,  
Eu que, desgraçado, pereci pelo meu próprio engenho?  
Por que retorno às já condenadas Musas, meu crime?  
Acaso é pouco ter merecido o castigo uma vez?  
Os versos fizeram que desejassem me conhecer,  
Por um infeliz agouro, homens e mulheres.  
**Os versos fizeram que a mim e meus costumes censurasse  
César pela minha Arte, ora proscrita.**

---

<sup>115</sup> Sidônio Apolinário diz que Ovídio foi exilado por cantar, excessivamente, uma tal Corina que poderia ser uma das “Júlias”: *et te carmina libidinosa notum,/ Naso tener, Tomosque missum/ quondam Caesarea nimis puellae/ ficto nomine subditum Corinae?* (e a ti pelos poemas libidinosos/ conhecido, o doce Nasão,/ e outrora enviado a Tomos por ter/ submetido exageradamente uma moça Cesárea/ ao nome fictício de Corina? (*carm.* 23, 158-161).

Nos versos acima, Ovídio tematiza sua condenação dizendo ao leitor que o causador de sua desgraça foi seu próprio engenho. Mas, ao declarar que teve como causador de sua ruína o próprio fazer poético, Ovídio não se refere a sua produção poética como um todo, mas sim, especificamente, à *Arte de Amar*. A relação autotextual estabelecida entre as obras é explícita nos versos 7 e 8: *Carmina fecerunt, ut me moresque notaret/ Iam demi iussa Caesar ab Arte mea*. Aqui, a alusão é declarada: o poeta alude nominalmente, na expressão *Arte mea* (v. 8), ao título da obra *Arte de Amar*, e declara que foram os versos dessa obra o alvo da censura de César (*ab Arte*) e que, por esse motivo, a obra teria sido a causadora de sua punição. O fato de a *Arte* ser a causa do exílio pode ser notado pelo sintagma com valor causal *ab Arte mea*, que coloca a obra como a origem da condenação súbita do poeta. Assim, podemos ver traçada a relação autotextual e o efeito de sentido que dela recorre: os versos são a causa do exílio e, por conseguinte, a produção dos *Tristes* está atrelada à *Arte de Amar*.

Antes dessa alusão direta, Ovídio já tinha trazido aos *Tristes* o contexto da *Arte* ao dizer que seus versos atraíram a atenção de homens e mulheres. A alusão, então, à *Arte* se dá por meio da referência ao público alvo dessa obra: Ovídio escreveu os dois primeiros volumes da *Arte* para os homens e o terceiro, devido à popularidade dos outros, como ele informa na obra no livro III da *Arte*, às mulheres:

*Arma dedi Danais in Amazonas; arma supersunt,  
Quae tibi dem et turmae, Penthesilea, tuae.  
Ite in bella pares; vincant, quibus alma Dione  
Faverit et toto qui volat orbe puer.  
Non erat armatis aequum concurrere nudas;  
Sic etiam vobis vincere turpe, viri.*  
(*Ars* III, 1-8)

Armei os dânaos contra as amazonas; sobejam armas que a ti, ó Pentesiléia, e a tua tropa possa dar. Ide igualados ao combate; vençam os que a boa Dione e o menino que voa pelo mundo todo favorecerem. Não seria justo investirdes indefesas contra homens armados, e seria torpe que vencêsseis deste modo, ó varões.<sup>116</sup>

Nos versos acima, ao dizer que armou os dânaos contra as amazonas, Ovídio alude aos volumes I e II da *Arte de Amar*, em que direcionou seus ensinamentos aos homens para que obtivessem êxito na conquista relacionada ao sexo oposto. Mas, para que as mulheres não ficassem em desvantagem na guerra amorosa, o poeta compõe, então, o terceiro livro,

---

<sup>116</sup> Trad. Trevizam (2003, p.251).

pelos demais já terem atraído seu interesse como se depreende de *Tr. II, 6-7: Carmina fecerunt ut me cognoscere uellet/ Omine non fausto femina uirque meo.*

Ainda no início de *Tr. II*, quando Ovídio questiona a si mesmo por que razão retorna às Musas, já que elas foram a causa de sua condenação, podemos entender as Musas ou como sendo uma alusão ao fazer poético em si, já que Nasão não o deixa de lado, ou ainda, como uma alusão específica às obras amorosas precedentes. A referência nominal, declarada, portanto, em *Tr. II, 3 (Iam demi iussa Caesar ab Arte)* do poema didático amoroso, nos leva a crer que é a *Arte de Amar* o *crimen* de que fala o poeta no verso 8: *Cur modo damnatas repeto, mea crimina, Musas?*

Tendo explicitado ao leitor, em *Tr. II, 1-8*, que a causa de sua condenação foram os volumes da *Arte de Amar*, sua obra proscrita, pois segundo o autor, elas foram retiradas das bibliotecas<sup>117</sup>, nos *Tristes*, a *Arte* é figurada como o próprio *crimen*. Por isso, a refutação a essa obra é grande e, por vezes, o poeta faz referência a ela aludindo ao título de *praeceptor amoris* que ele mesmo se atribuía nos três volumes amatórios, como veremos a seguir, mas que agora não lhe cabe mais. Vejamos:

*Si quis erit qui te, quia sis meus, esse legendum  
Non putet, e gremio reiciatque suo:  
“Inspice, dic, titulum: non sum praeceptor amoris;  
Quas meruit, poenas iam dedit illud opus.”  
(vv.65-68, grifos nossos)*

Se houver alguém que, porque és meu, não julgue  
Que devas ser lido e te afaste de seu colo, diz:  
**“Observa atentamente o título: não sou preceptor do amor;  
Aquela obra já suportou as penas que mereceu.”**

Ao instruir o livro, em *Tr. I, 1*, o poeta sugere que, caso ele chegue a Roma e seja rejeitado pelos leitores. Ao aconselhar o volume que o representará na *Vrbs*, o poeta ecoa os versos iniciais da *Arte de Amar*:

*Siquis in hoc artem populo non nouit amandi,  
Hoc legat et lecto carmine doctus amet.  
(Ars, I, 1-2)*

Se alguém neste povo não conhece a arte de amar  
Leia este poema e o tendo lido douto ame.

Se compararmos os versos de *Tristes* e os da *Arte de Amar*, podemos observar a Autotextualidade de Ovídio principalmente pela evocação da estrutura *Siquis in* presente no verso

---

<sup>117</sup> Cf. *Tr. III, 1, 59* e ss.

inicial da *Arte*, como se o poeta estivesse evocando a obra amatória ao instruir o livrinho do exílio. Ao aludir a seus versos amatórios, Ovídio faz com que a obra amorosa ecoe nos *Tristes* e reforça, no imaginário do leitor, a sua presença. Além do verso inicial da *Arte* ecoar estruturalmente na obra de Tomos, notamos que o poeta nega ser um *praeceptor amoris*, epíteto que o associará, automaticamente, à *Arte de Amar*,<sup>118</sup> obra que foi censurada por Augusto como o poeta afirma no verso 68: *Quas meruit, poenas iam dedit illud opus*. Tais versos, como dito, ecoam o livro I da *Arte* em que o poeta se auto intitula um *praeceptor amoris*:

*Aeacidae Chiron, ego sum praeceptor Amoris:  
Saevus uterque puer, natus uterque dea.  
(Ars, I, 17-18- grifo nosso)*

Do Eácida, Quíron; **eu sou o preceptor do Amor**; indomados ambos, ambos nascidos de uma deusa.<sup>119</sup>

Ao compararmos os trechos das duas obras, podemos observar que o poeta, nos *Tristes*, alude ao livro I da *Arte*, mas, na obra do exílio, ele traz a alusão para recusar o epíteto que possuía. No contexto da obra amatória, ele se coloca como um *magister*, alguém que detém conhecimento acerca do assunto, como explica Trevizam (2003, p. 161):

(...) convertido em *magister amoris* de forma irrevogável, o antigo amante cessa de falar a respeito de si próprio ou de assuntos que se relacionam diretamente a sua pessoa para "instruir" os inexperientes na arte da conquista.

Conforme Trevizam (2003), a figura do *magister amoris* surge na sequência da *persona* do poeta *amator*, o eu-poético dos *Amores*. Diferentemente da *persona* do poeta amante que versava um sentimento próprio, o *magister amoris* aparentemente versará o amor de maneira técnica, com finalidade de instruir o leitor na arte, na técnica da conquista. É, então, nesse contexto que Ovídio se denomina *praeceptor amoris*: não mais para versar o amor a uma *puella*, mas sim para ensinar aos jovens como amar. Segundo o estudioso, ainda, ao se portar como *magister/ praeceptor amoris*, o poeta versará o amor de forma a distanciar-se dele, sem, de fato, senti-lo.

Já nos *Tristes*, a *persona* ovidiana tem como matéria poética o sofrimento de caráter pessoal, centralizado na lamentação em função de seu novo – e desfavorável – contexto de produção. Desse modo, o contexto poético é modificado (o poeta encontra-se exilado,

<sup>118</sup> Cf. Lecchi (1993, p.68) a expressão *illud opus*, neste verso, refere-se à *Arte de Amar*, obra refutada por Ovídio.

<sup>119</sup> Trad. Trevizam (2003, p.207).

distante de Roma e em sofrimento) e, dadas as novas circunstâncias, Ovídio, desterrado por ter composto a *Arte de Amar*, retoma o epíteto que possuía para recusá-lo. Sobre a recusa do epíteto de *praeceptor amoris* nos *Tristes*, Myers (2014, p.9) diz:

Embora Ovídio frequentemente defina a poesia do exílio em termos de uma ruptura com seu passado literário, especialmente com seu poema de amor didático, a *Ars Amatoria* (*Tr.* 1.1.67 *non sum praeceptor Amoris*, “eu não sou o professor do Amor”; cf. AA 1.17 *ego sum praeceptor Amoris*), é bem sabido que existe uma forte linha de continuidade entre a elegia do exílio e a antiga elegia erótica de Ovídio.<sup>120</sup>

A estudiosa, no trecho acima, chama atenção para o tratamento paradoxal que Ovídio confere à *Arte de Amar* e para a relação de continuidade existente entre a poesia amorosa e a poética do exílio. Considerando as palavras da autora, de fato, Ovídio retoma seu passado poético repetidamente. Para nós, Ovídio se apropria de sua *Arte* de tal maneira que, como propõe Tarrant (2006), vai realocando o seu conteúdo nos versos dos *Tristes* e um dos efeitos de sentido que surgem da redistribuição do material poético, por meio dessa evidente relação autotextual, é o de recusa da *Arte de Amar*.

A ideia de continuidade mencionada por Myers (2014) entre os poemas amorosos e os do exílio também é tematizada por Labate (1987, 93). O estudioso interpreta a produção de elegias lamentosas como uma forma encontrada por Ovídio de continuar versando o gênero elegíaco, e, para isso, a matéria central de sua poética se transforma e o amor cede espaço ao lamento do exilado. Nesse sentido, ele coloca a poesia do exílio como uma substituta para a poesia de caráter amatório (*elegia lieta*). O estudioso observa essa substituição metaforizada em *P. I, 1,:*

*Si uacat, hospitio peregrinos, Brute, libellos  
excipe dumque aliquo, quolibet abde modo.  
Publica non audent intra monimenta uenire,  
ne suus hoc illis clauserit auctor iter.  
A, quotiens dixi: ‘Certe nil turpe docetis,  
ite, patet castis uersibus ille locus.’  
Non tamen accedunt, sed, ut aspicias ipse, latere  
sub lare priuato tutius esse putant.  
**Quaeris ubi hos possis nullo componere laeso?  
Qua steterant Artes, pars uacat illa tibi.**  
Quid ueniant nouitate roges fortasse sub ipsa.  
Accipe quodcumque est, dummodo non sit amor.*

<sup>120</sup> “Although Ovid frequently defines the exile poetry in terms of a rupture with his literary past, especially with his didactic love poem, the *Ars Amatoria* (*Tr.* 1.1.67 *non sum praeceptor Amoris*, “I am not the teacher of Love”; cf. A.A. 1.17 *ego sum praeceptor Amoris*), it is well known that there is a strong line of continuity between the elegy of exile and Ovid’s earlier amatory elegy.”

(P. I, 1, 3-14 – grifos nossos)

Se estás livre, Bruto, estes livrinhos peregrinos, hospeda  
 e esconde-os em algum lugar, qualquer que seja.  
 Em monumentos públicos não ousam entrar  
 Talvez por crerem lhes ter fechado este caminho o seu autor  
 Ah, quantas vezes disse: ‘Certamente não ensinai nada imoral,  
 Ide, aquele lugar está aberto a castos versos.’  
 Entretanto não vão, mas, como tu vês,  
 Pensam ser mais seguro esconderem-se sob um lar privado.  
**Perguntas onde podes colocá-los sem prejudicar os demais?**  
**Aquela parte onde estavam minhas Artes, tu a tens vazia.**  
 Talvez perguntes, pela própria novidade, por que vêm.  
 Recebe-os, como forem, desde que não sejam sobre amor.

Nos versos acima, o poeta se dirige a Bruto para pedir ao amigo que abrigue os livrinhos que está enviando do Ponto e, caso tenha alguma dúvida acerca de onde guardá-los, Ovídio sugere que ele os coloque onde ficavam os três volumes da *Arte de Amar*: *Quid ueniant nouitate roges fortasse sub ipsa./ Accipe quodcumque est, dummodo non sit amor*, vv. 13-14. Labate (1987) ao comentar os versos de P.I, 1 diz:

Três *libelli* de epístolas que vão ocupar o lugar vazio deixado pelos três desgraçados *libelli* de preceitos amorosos: Ovídio nos sugere claramente, *per imaginem*, a função substitutiva que ele deseja conferir à elegia triste. (p.93 – grifo nosso)

Conforme propõe o estudioso, quando Ovídio pede ao amigo que ocupe com os três volumes das *Pônticas* o lugar deixado em sua estante pelos três da *Arte de Amar*, ele está sugerindo ao leitor que a composição lamentosa irá ocupar o vazio deixado pela banimento de sua produção amorosa das bibliotecas, e, por isso, os três volumes de elegias epistolares das *Pônticas* são compostos para ocuparem o lugar deixado pelos três livros da *Arte de Amar*. Nesse sentido, podemos dizer que a recusa da *Arte* é metaforizada pela sua substituição: no lugar de seus volumes serão alocados os livros do exílio.

Em P. I, 1, 5-6, vemos, ainda, outra alusão bastante clara à *Arte de Amar* quando nos informa que em seus livros nada se ensina de imoral, pois seus versos são castos: “A, *quotiens dixi*: ‘*Certe nil turpe docetis, / ite, patet castis uersibus ille locus*’. No verso 5, o poeta afirma já ter falado outras vezes (*dixi*) que não ensinará nada imoral, dando indício de que tal fala já aparece em outra obra sua. De fato, este verso ecoa as palavras do poeta presentes *Arte de Amar* sobre não versar um conteúdo imoral:

*Este procul, vittae tenues, insigne pudoris,  
 Quaeque tegis medios, instita longa, pedes.  
 Nos venerem tutam concessaque furta canemus,*

*Inque meo nullum carmine crimen erit.*

(Ars, I, 31-34, grifos nossos)

Ficai ao longe, ó fitas ténues, insígnias do pudor, e tu, ó veste longa, a roçar o meio dos pés. **Nós Vênus segura e os furtos permitidos cantaremos, e em meu poema nenhum crime haverá.**<sup>121</sup>

Os versos acima fazem parte do livro I da *Arte de Amar*, em que Ovídio, na *persona* do *praeceptor amoris*, introduz o assunto de sua obra e pede que as matronas, supostos símbolos da castidade romana, se afastem de sua obra (*este procul*, v. 31). Desse modo, em *P. I, 1*, Ovídio ecoa os versos 33 e 34 da *Arte*, no quais ele diz que cantará apenas “amores permitidos” (*Nos venerem tutam concessaque furta canemus*), deixando claro que os versos das *Pônticas* não possuem caráter “imoral” (*turpe*). Assim, ao dizer a Bruto em *P. I, 6* que aqueles versos enviados não ensinam a amar e que são castos (*castis uersibus*), o poeta também ecoa o verso 34 da *Arte de Amar*: *Inque meo nullum carmine crimen erit*, em que Ovídio assegura a licitude de seus escritos, caso as matronas se aproximem dele

Nos *Tristes* o pedido do poeta é para que seu livro personagem fuja dos livros amatórios ou os ignore:

*Cum tamen in nostrum fueris penetrabile receptus  
Contigerisque tuam, scrinia curua, domum,  
Aspicias illic positos ex ordine fratres  
Quos studium cunctos euigilauit idem.  
Cetera turba palam titulos ostendet apertos  
Et sua detecta nomina fronte geret;  
Tres procul obscura latitantes parte uidebis –  
**Hi qui, quod nemo nescit, amare docent.**  
Hos tu uel fugias uel, si satis oris habebis,  
Oedipodas facito Telegonosque uoces!  
(Tr. I, 1, 105-115, grifos nossos)*

Mas, quando fores acolhido em minha casa  
E encontrares uma caixa arredondada, teu lar,  
Verás lá colocados ordenadamente teus irmãos,  
Que foram todos elaborados com o mesmo empenho.  
Todos os demais mostrarão abertamente seus títulos  
E levarão na frente descoberta seu nome,  
Verás três escondidos ao longe num local escuro –  
**Estes que, como ninguém ignora, ensinam a amar.**  
Ou tu foges deles ou, se tiveres coragem suficiente para falar,  
Chama-os Édipos e Telégonos!

---

<sup>121</sup> Trad. Trevizam (2003, p.208).

Acima, ao instruir o livro sobre como proceder ao chegar em Roma, o poeta menciona a existência de uma caixa, em sua casa, onde estão guardadas as suas outras obras, com apenas uma exceção: os três volumes que *ensinam a amar* estão escondidos em um local escuro: *Hi qui, quod nemo nescit, amare docent*, v.113. Neste verso, a referência do poeta à *Arte* está na expressão *amare docent* (“ensinam a amar”) que alude diretamente à característica do gênero didática da *Arte de Amar*.

Pelos versos acima, podemos notar que Ovídio vai forjando a má imagem da sua *Arte*: tal obra, antes tão popular entre homens e mulheres, encontra-se agora em uma situação oposta que metaforiza, de certa maneira, a má sorte do poeta. Ovídio da glória de Roma foi enviado para os confins do mundo, desterrado, isolado da civilização e despojado de fama – não seria o exílio uma espécie de esconderijo? Tal como o poeta, assim encontram-se os volumes da *Arte*. Estes, outrora cobiçados por leitores diversos, saíram das prateleiras para o anonimato de um esconderijo escuro e distante das outras obras do poeta. A má reputação da *Arte de Amar* continua, ainda, sendo moldada, à medida em que o poeta vai figurando a obra como algo nocivo.

Além de relatar que os volumes da *Arte* estão escondidos, Nasão aconselha ao livro que fuja caso se depare com eles, ou que os vitupere chamando-os de “Édipos” e “Telégonos”. Édipo e Telégono, como Prata (2007) nos lembra, são personagens que foram responsáveis pelas mortes de seus pais. Ela diz:

Como se observa, Ovídio compara a *Arte de Amar* a esses dois personagens, visto ser essa considerada aqui como a causa, não intencional, do exílio, que é para os romanos uma espécie de morte em vida, pois ele implica perda de direitos civis, públicos e institucionais. (PRATA, 2007, p.129).

Ao recomendar ao livro personificado que chame assim os volumes da *Arte*, Ovídio dá a entender ao leitor que, assim como Telégono e Édipo, tais volumes, considerados seus filhos, como depreendemos ao denominá-los *fratres* (v. 107) de seus demais livros, não tinham a intenção de matar o pai, Nesse sentido, a *Arte de Amar* é comparada a dois personagens que não intencionaram matar o pai, mas, o fizeram por um capricho do destino, dos acontecimentos, do *fatum*.

Para concluir, podemos entender a recusa da *Arte de Amar* nas obras do exílio como Myers (2014, p.9): “Ovídio posiciona continuamente sua nova poesia em relação à sua poesia de amor anterior, evocando constantemente o modelo repudiado e lembrando o leitor dele.”<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> “Ovid continually positions his new poetry in relation to his previous love poetry, constantly evoking the repudiated model and reminding the reader of it.”

Segundo a estudiosa e, como pudemos notar nas passagens analisadas, Ovídio, ao mesmo tempo que refuta tal obra criando uma imagem ruim dela, a de que tê-la composto ocasionou sua queda, traz elementos que são extremamente alusivos à *Arte de Amar*, como o epíteto de *praeceptor amoris* que ele recusa em *Tr. II*. Dessa forma, o poeta revisita essa obra por meio da autotextualidade e, ao fazê-lo, assegura sua sobrevivência, para que não caia no esquecimento por ter sido considerada o *crimen* cometido pelo poeta, o qual causou seu banimento e, também, o do autor. Falar da obra, mesmo que para acusá-la, refutá-la pela sua má fama, é uma forma de não a deixar cair no esquecimento, ou seja, é uma boa forma de torná-la maior e memorável, lembrada por toda eternidade; como constata o ditado popular, é melhor falar mal, do que não falar.

Neste item, discutimos como Ovídio alude à *Arte de Amar* e retoma o contexto da obra para recusá-la, refutá-la. O poeta, como vimos, ressignifica o material poético da obra amatória para criar a imagem negativa da obra que é definida por ele como uma das causas de seu exílio. Como Myers (2014) aponta, ao mesmo tempo em que recusa, repudia o modelo da *Arte*, colocando a obra como algo que lhe foi nocivo, ele a evoca constantemente em seus versos do exílio. A seguir, discutiremos como Ovídio retoma a *Arte de Amar* em um contexto oposto ao da recusa: o de defesa dessa obra e do poeta.

### 3.2 Defendendo a *Arte de Amar*

Neste item, como dissemos, enfatizaremos passagens em que pudemos perceber a defesa da obra amorosa, diferentemente do que observamos anteriormente nas análises das elegias *Tr. I, 1* e *P. I, 1*, em que o poeta a acusa de ser a causa de seus males. Podemos dizer que o poeta, ao mesmo tempo que formula a acusação sobre sua obra, a defende ao afirmar e tentar mostrar que em seus versos não há crime algum. Analisaremos, predominantemente, *Tr. II*, pois é nesta elegia única, de extensão acima do esperado para uma elegia (578 versos), que o poeta elabora uma espécie de defesa de sua *Arte* e, por conseguinte, de si mesmo.

Sobre a relação direta entre o poeta e a obra, Ciccarelli (2003, p.33) diz:

A inversão fictícia dos papéis entre autor e obra é claramente um expediente retórico de autodefesa e, ao mesmo tempo, permite ao público captar o trágico contraste entre as consequências positivas e negativas dos *carmina* ovidianos.<sup>123</sup>

<sup>123</sup> “La fittizia inversione dei ruoli tra autore ed opera è chiaramente un expediente retorico di autodefesa e al tempo stesso permette al pubblico di cogliere il tragico contrasto tra conseguenze positive e negative dei *carmina* ovidiani.”

Ciccarelli (2003) trata da relação estabelecida por Ovídio, em *Tristes II*, entre autor e obra. Para ela, o poeta entrelaça a sua imagem à imagem de seus versos de modo que a reputação de um interfere na do outro. Ovídio reflete suas obras e elas também são um reflexo seu. Assim, ao dizer que o entrelaçamento entre o poeta e suas obras é um “expediente retórico de autodefesa”, podemos entender que, ao defender seus versos, Ovídio defende a si mesmo. Por isso, interpretaremos a defesa da *Arte de Amar* como uma tentativa da *persona* do poeta de defender a si mesmo das acusações de imoralidade. Desse modo, mostraremos, aqui, uma perspectiva oposta à do item acima, em que vimos como Nasão constrói a má imagem da *Arte de Amar*, definindo-a como a causa de sua ruína, seu *crimen*.

Myers (2014, p.10) interpreta a relação entre *Tr. II* e a *Arte de Amar* da seguinte maneira:

*Tristia 2* constitui a tentativa mais proeminente de Ovídio de reescrever a recepção da *Ars Amatoria*, de defendê-la como moralmente neutra e inofensiva. Nesse poema, Ovídio não se desculpa tanto pela *Ars Amatoria* como instrui Augusto (e seus leitores) a ler poesia, ao mesmo tempo em que expressa seus pontos de vista sobre o leitor e a recepção.<sup>124</sup>

Mayers (2014) sinaliza a preocupação de Ovídio, se assim podemos dizer, acerca da recepção da *Arte de Amar*. Essa preocupação, no entanto, parece figurar de forma patente nos versos de *Tr. II*, se os compararmos com os que foram analisados no item acima, em que o poeta refuta a *Arte*, embora, como concluímos, a constante formulação de sua refuta seja uma forma de falar da obra, de não deixá-la cair no esquecimento e passar despercebida pela posteridade, sendo assim, também a recepção é considerada nesse caso. Então, em contrapartida aos versos analisados, em que Ovídio culpa a *Arte de Amar* por seu desterro, olharemos agora para os versos em que o poeta, como afirma a estudiosa, manipula a recepção da *Arte*, afirmando ser esta obra inofensiva e inocente das acusações de imoralidade e construindo, assim, a forma pela qual ela deve ser vista pelos leitores. Iniciaremos com os seguintes versos:

*Mirer in hoc igitur tantarum pondere rerum,  
Te nunquam nostros euoluisse iocos?  
At si, quod mallet, uacuum tibi forte fuisset,  
Nullum legisses crimen in Arte mea.  
Illa quidem fateor frontis non esse seuerae*

---

<sup>124</sup> “*Tristia 2* constitutes Ovid’s most prominent attempt to rewrite the reception of the *Ars Amatoria*, to defend it as morally neutral and harmless. In this poem Ovid does not so much apologize for the *Ars Amatoria* as instruct Augustus (and his readers) how to read poetry, while expressing his views on readership and reception”.

*Scripta nec a tanto principe digna legi;  
Non tamen idcirco legum contraria iussis  
Sunt ea Romanas erudiuntque nurus.  
(vv.237-244)*

Poderia, então, me admirar que com o peso de tantas  
Preocupações nunca lesses os meus gracejos?  
Mas se acaso, o que preferiria, tivesses tido tempo,  
**Nada de criminoso terias lido em minha Arte.**  
De fato, confesso, tais escritos não são de caráter austero  
Nem dignos de serem lidos por tão grande príncipe;  
Todavia, não são por isso contrários aos preceitos das leis  
Nem instruem as esposas romanas.

Nos versos acima, a alusão à *Arte de Amar* é bastante clara e evidenciada pela citação nominal de seu título ao Ovídio falar diretamente com Augusto assegurando-lhe que não há crime em sua *Arte* (*Nullum legisses crimen in Arte mea*, v.240). Também se observa nessa passagem que Ovídio sugere que a má reputação da *Arte de Amar* e sua consequente condenação devem-se ao fato de que Augusto não leu devidamente os versos da *Arte* ou, se o fez, não soube interpretá-los. Sobre a má leitura do soberano, Ingleheart faz a seguinte interpretação (2010):

Augusto é um leitor tão inadequado de elegia que falhou em reconhecer as tendências elegíacas na literatura em geral, e então, exilou o poeta que aperfeiçoou o gênero.<sup>125</sup> (p.24)

O poeta joga com a imagem de Augusto ser um péssimo leitor, e que, além disso, não leu seus versos, para defender a inocência da *Arte*: (v.239), pois se Augusto os tivesse lido, teria percebido que não há ali nada ilegítimo (v.240). Quanto ao material poético, Ovídio o retoma, o revisita, o v. 240 de *Tr. II*: *Nullum legisses crimen in Arte mea* é quase uma citação *ipsis litteris* do verso 34 da *Arte*: *Inque meo nullum carmine crimen erit*. Ovídio joga com quase todas as palavras do verso da *Arte*, substituindo *inque meo carmine* por *in Arte mea*, nos *Tristes*, em que a obra precisa ser nomeada. Assim, Ovídio, por meio desta autotextualidade, retoma a ideia de inocência de sua obra amorosa, pois não há nada de criminoso em seus versos, em sua *Arte*. Desse modo, a culpa pela má recepção da obra amorosa é atribuída a Augusto, a quem as obrigações podem ter privado da leitura dos versos, que foram, por isso, condenados injustamente. Para o poeta de *Tr. II*, a sua *Arte* é tão inocente que bastaria uma leitura atenta de Augusto para que ele também chegasse a essa conclusão.

---

<sup>125</sup> “Augustus is an inadequate reader of elegy to such an extent that he failed to recognize the elegiac tendencies of literature in general, and so exiled the poet who perfected the genre”.

Como dissemos e estamos demonstrando, nos versos de *Tr. II*, a retomada da *Arte de Amar* é óbvia – o poeta, muitas vezes, praticamente cita os versos da *Arte de Amar* – e um dos efeitos de sentido dela provenientes é o de que Ovídio a retoma para convencer Augusto de que ela não é imprópria ao público mais pudico (*Non tamen idcirco legum contraria iussis*, v.243), e não foi responsável por ensinar imoralidades aos romanos. Sendo assim, para que possamos visualizar outra citação quase que *ipsis litteris* (apresenta pouquíssimas modificações) dos versos da *Arte* nos *Tristes*, citamos as seguintes passagens dessas obras:

*Neue quibus scribam possis dubitare libellos,  
Quattuor hos uersus e tribus unus habet:  
"Este procul, uittae tenues, insigne pudoris,  
Quaeque tegis medios instita longa pedes!  
Nil nisi legitimum concessaque furta canemus,  
Inque meo nullum carmine crimen erit."*  
(vv. 245-250, grifos nossos)

E para que não duvides a quem escrevi tais livros,  
Estes quatro versos um dos três traz:  
**"Ficai longe, ó ténues fitas, insígnia do pudor,  
E tu, ó longa veste, que encobres metade do pés,  
Nada, senão legítimo, e amores permitidos contarei,  
E em meu poema nada de criminoso haverá."**

Em *Tr. II*, Ovídio cita os versos da *Arte* para defender a obra das acusações de imoralidade. Ele retoma seus escritos para tentar convencer Augusto de que afastou de seus versos as matronas e de que, mesmo que elas decidissem lê-los, não encontrariam ali nada ilícito. Nos versos acima, notamos a citação explícita da *Arte de Amar* em *Tr. II*, em que são retomados quatro versos do livro praticamente *ipsis litteris*:

*Este procul, vittae tenues, insigne pudoris,  
Quaeque tegis medios, instita longa, pedes.  
Nos venerem tutam concessaque furta canemus,  
Inque meo nullum carmine crimen erit.*  
(*Ars*, I, 31-34)

Ficai ao longe, ó fitas ténues, insígnias do pudor, e tu, ó veste longa, a roçar o meio dos pés. **Nós Vênus segura e os furtos permitidos cantaremos, e em meu poema nenhum crime haverá.**<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> Trad. Trevizam (2003, p.208).

Com uma alusão declarada, direta, em *Tr.* II, o poeta praticamente cita a si mesmo, em uma quase transcrição do livro I da *Arte de Amar*, fazendo sutis modificações no verso 259: *Nil nisi legitimum concessaque furta canemus*. Neste verso, o poeta substitui *venerem*, do verso 33 da *Arte*, por *legitimum*, modificando estrategicamente o campo semântico: nos *Tristes*, o poeta adapta o léxico ao contexto, e, para a elaboração da defesa da *Arte*, o adjetivo *legitimum* é mais convincente e apropriado ao contexto da elegia lamentosa, já que *venerem*, presente na *Arte*, faz referência a Vênus e ao amor e, conseqüentemente, numa leitura metapoética, ao gênero elegíaco-amoroso. Ovídio, nos versos dos *Tristes* e da *Arte*, se refere às matronas por meio de alusões de elementos típicos de seu vestuário (*uittae, instita*) e à característica moral que lhes era peculiar (*insignia pudoris*) e diz tê-las afastado de sua obra. Para fazê-lo, ele utiliza, também, a expressão *este procul*. Ciccarelli (2003) ressalta que a essa locução era utilizada pelos sacerdotes para afastar os profanos<sup>127</sup>, aparecendo, inclusive, em Virgílio, na *Eneida*:

(...)'*procul, o procul este, profani,*  
*conclamat vates, 'totoque absistite luco;*  
*tuque invade viam vaginaque eripe ferrum:*  
*nunc animis opus, Aenea, nunc pectore firmo.'*

(En. 6, 258-261- grifos nossos)

(..)'profanos, longe,  
Oh, longe deste bosque, a vate exclama:  
Tu, Frígio (aqui denodo, aqui firmeza),  
desembainha o ferro, a estrada invade'<sup>128</sup>.

Na épica virgiliana, a expressão é proferida no canto VI pela Sibila de Cumas a Enéias, imediatamente antes de sua descida ao submundo. Como vemos, em Virgílio a fórmula era usada para afastar os profanos, mas, nos versos da *Arte*, é proferida em sentido oposto: Ovídio tem o intuito de manter longe as matronas, descritas antes como insígnias do pudor. Sobre isso, Williams (1994, p.207) diz: “Ovídio pode estar zombando da suposta pureza das *matronae* romanas ao excluí-las do seu público leitor”. Como vemos, Ovídio utiliza na *Arte* essa expressão de forma irônica, uma vez que, ao evocá-la para afastar as

<sup>127</sup> Ovídio já havia utilizado essa expressão em *Am.* II,1, 3-4 para afastar os moralistas: (“*procul este, seueri:/ non estis teneris apta theatra modis.*” “afastai-vos, moralistas:/ não sois um público adequado a metros tenros.”).

<sup>128</sup> Trad. Mendes (2005), disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/eneida.html>

matronas, ele as coloca, de certa forma, também na posição de profanas, e, como propõe o estudioso, zomba de seu comportamento. Barchiesi (2001, p.29), considerando a ironia contida nos versos de Ovídio, ao relacionar a defesa da *Arte* com a defesa do poeta, questiona a eficácia, se assim podemos chamar, dos versos dos *Tristes* e diz:

A *Ars* estava se protegendo contra a acusação, mas foi condenada. Agora, o autor relê partes de seu poema para Augusto: não há *crimen* no *carmen*, mesmo que as duas palavras compartilhem uma assonância estranha.<sup>129</sup>

O estudioso enfatiza que, já no próêmio da *Arte*, havia uma tentativa de defender esta obra, mas tal alternativa parece ter fracassado, haja vista a condeção do poeta por causa dela. Em *Ars* I, 1 Ovídio já dizia que não havia crime em seus versos, trazendo, desde essa obra, a ideia do *crimen* que perpassa o *carmen*. Como o estudioso observa, os termos ainda apresentam uma estranha assonância pois *carmen* ecoa *crimen*, devido à sequência consonantal ser praticamente a mesma, alterando-se apenas a posição do /R/ e o timbre da vogal inicial, /a/ e /i/. Na esteira de Barchiesi (2009), Trevizam (2003) tece as seguintes considerações acerca do próêmio da *Arte*:

Ovídio, na *Ars*, fornece instruções às mulheres e homens que as desejam conquistar para que se iluda a vigilância sobre seu modo de proceder. Embora o poeta declare no início da obra que não pretende conspurcar o pudor das matronas e que apenas tratará a seguir de pessoas de mais baixa condição, é evidente que os "conselhos" propagados por ele poderiam também prestar-se a facilitar os relacionamentos ilícitos entre cidadãos de bom nascimento, no sentido de que haveria chances de que fossem adotados também nesse meio.

Tal como Barchiesi (2001), Trevizam (2003) enfatiza, ao tratar do livro I da *Arte*, o caráter contraditório contido na defesa que o poeta faz de seu conteúdo, pois, ao mesmo tempo que diz serem seus versos livres de crime, de assuntos ilícitos, não assegura que de fato assim o seja. Desse modo, ao citar em *Tristes* II esses versos da *Arte*, o poeta traz junto essa contradição: não há nada ilícito, mas, como diz Trevizam, no excerto acima, seu conteúdo não é para as matronas, somente para as pessoas de condições inferiores. Desse modo, considerando ambos os estudiosos, vemos que Ovídio, enquanto poeta elegíaco, elabora a defesa de sua *Arte* desde o livro I da obra, e a retoma e continua nos versos do exílio. A nosso ver, essa defesa da *Arte*, ainda que elaborada poeticamente de forma paradoxal, pois fica a dúvida em relação a seu caráter e sua culpabilidade, por assim dizer, é

---

<sup>129</sup> “The *Ars* was protecting itself against accusation, but it was condemned. Now the author rereads parts of his poem for Augustus: there is no *crimen* in the *carmen*, even if the two words share an uncanny assonance.”

uma boa estratégia de Ovídio: ao ecoar os versos da *Arte de Amar* constantemente, ele está fazendo com que eles se tornem memoráveis. Para finalizar, olhemos os seguintes versos:

*Et mihi, quod didici? cur me docuere parentes  
Litteraque est oculos ulla morata meos?  
Haec tibi me inuisum lasciuia fecit ob Artes  
Quas ratus es uetitos sollicitasse toros.  
Sed neque me nuptae didicerunt furta magistro,  
Quodque parum nouit, nemo docere potest.  
(Tr. II, 342-348, grifos nossos)*

Ai de mim! por que aprendi? Por que meus pais me educaram  
E algumas letras detiveram meus olhos?  
Esta lascívia fez-me odioso a ti, graças à Arte,  
Que julgaste ter incitado os leitos interditos.  
Mas as esposas não aprenderam com este mestre o adultério,  
Ninguém pode ensinar o que pouco sabe.

Nos versos acima, podemos observar, novamente, Ovídio aludindo ao próêmio da *Arte de Amar*. Aqui, além da alusão declarada à obra, nominal no verso 346, notamos como o poeta torna a ressignificar o seu conteúdo. Em *Tr. II*, 303-304, Ovídio, reelabora o argumento dos versos 33 e 34 da *Arte de Amar* e, em vez de afirmar que seus versos estão livres de assuntos vergonhosos, alega que foram escritos para meretrizes. Em *Tr. II*, 342-348, o argumento principal de Ovídio para alegar a inocência da *Arte* e a sua própria é o de que as esposas não aprenderam com ele o adultério, pois ele não pode ensinar o que não sabe, ou seja, ele é pio, ideia que retoma em *Tr. II*, 104 (*Caesare tura pius Caesaribusque dedi*).

Em seguida, afirma que não pode ensinar o que pouco sabe. Mais uma vez, notamos um argumento paradoxal, já que saber pouco não é o mesmo que não saber. Assim, Ovídio joga com o conteúdo dos versos anteriores, tanto os do exílio quanto os da *Arte*. Dizemos isso porque, nos versos que vimos analisando, Ovídio, mesmo de maneira contraditória, diz ser sua obra inocente em relação ao caráter imoral a ela atribuído. Mas, nos versos acima, percebemos que ele ressignifica as defesas anteriores de maneira irônica e deixa aberta, no verso 348, a interpretação de que sabe algo acerca de amores ilícitos.

Para concluir, observamos que Ovídio retoma, em *Tristes II*, os versos da *Arte de Amar* com intuito de defender a obra amatória das acusações de imoralidade. A defesa da *Arte*, por sua vez, elaborada nos *Tristes* de forma autotextual, ajuda Ovídio a forjar para si uma imagem de castidade e inocência: ao dizer que em seus versos não há crime algum, indiretamente, ele diz que não cometeu crime algum. Além disso, considerando outra camada de sentido, a defesa da *Arte de Amar*, elaborada por meio do diálogo com a *Arte de Amar*, extrapola o conteúdo dos versos. Ao ecoar insistentemente os versos amorosos desta obra,

Ovídio manipula a sua recepção ao assegurar que eles continuarão sendo retomados, citados, mesmo que por si próprio. Assim, no item a seguir, voltaremos nosso olhar para a elegia III,3, em que o poeta retoma a figura do *praeceptor amoris* por meio de um diálogo com o Amor personificado, aludindo à sua obra amatória e refletindo acerca de sua carreira poética.

### 3.3 *Praeceptor Amoris* no exílio

Até aqui, vimos discutindo o caráter autotextual dos versos do exílio e como o poeta se apropria das suas obras para manipular sua recepção. Acima, voltamo-nos especificamente às passagens em que Ovídio reelabora o conteúdo da *Arte de Amar*. Vimos que o poeta, ao trazer aos versos do exílio o contexto da *Arte de Amar*, o faz tanto para forjar a má reputação desta obra quanto para elaborar a sua defesa. Neste item, continuaremos analisando a presença da obra amorosa no exílio, mas aqui o faremos por meio da observação de passagens autotextuais em que Ovídio reflete acerca de sua carreira poética como autor elegíaco.

Para isso, escolhemos analisar a elegia III, 3 das *Pônticas* por ela estabelecer um forte diálogo com as obras ovidianas anteriores ao exílio, sobretudo com os *Amores* e *Arte de Amar*. Assim, em *P.* III, 3, analisamos como Ovídio alude a sua obra amatória e quais são os efeitos de sentido gerados pelo autotexto que se estabelece entre elas e as obras do exílio. Na referida elegia do exílio, Ovídio, em Tomos, recebe a visita obscura de Cupido e, a partir do diálogo que o poeta estabelece com o menino alado, ele alude especialmente às obras amorosas. Vejamos a chegada de Cupido nos versos iniciais de *P.* III, 3:

*Si uacat exiguum profugo dare tempus amico,  
o sidus Fabiae, Maxime, gentis, ades,  
dum tibi quae uidi refero, seu corporis umbra  
seu ueri species seu fuit ille sopor.  
Nox erat et bifores intrabat luna fenestras,  
mense fere medio quanta nitere solet.  
Publica me requies curarum somnus habebat  
fusaque erant toto languida membra toro,  
cum subito pennis agitatus inhorruit aer  
et gemuit paruo mota fenestra sono.  
Territus in cubitum releuo mea membra sinistrum,  
pulsus et e trepido pectore somnus abit.  
Stabat Amor, uultu non quo prius esse solebat,  
fulcra tenens laeua **tristis** acerna manu,  
**nec torquem collo neque habens crinale capillo  
nec bene dispositas comptus ut ante comas.**  
**Horrida pendebant molles super ora capilli  
et uisa est oculis horrida penna meis,  
qualis in aerae tergo solet esse columbae  
tractatam multae quam tetigere manus.***

(P. III, 1-20)

Se estiveres livre para dedicar um pouco de tempo a um amigo desterrado, ó Máximo, astro da estirpe Fábica, presta-me atenção enquanto te conto minha visão, quer tenha sido a sombra de um corpo, ou um ser real, ou um simples sonho.

Era noite e a lua penetrava pelos dois batentes da janela, brilhante como sói ser no meio do mês. O sono, comum descanso das inquietações, me dominava; meus lânguidos membros se distendiam sobre todo o leito, quando de repente estremeceu o ar, agitado por asas, e a janela, ao mover-se, gemeu com um som suave. Assustado, levanto-me, apoiado sobre o cotovelo esquerdo, e o sono esvaeceu banido de meu temeroso peito. Diante de mim estava de pé o Amor, com um semblante que não costumava ter anteriormente, **triste** e empunhando com a mão esquerda o pé de minha cama de madeira de ácer, **sem colar ao pescoço, sem pente nos cabelos. Sua cabeleira não estava como outrora ordenada com cuidado. Seus cabelos desciam suavemente sobre seu rosto desalinhado e suas plumas pareceram hirsutas a meus olhos**, como costumam ser as do dorso de uma pomba aérea tocada e acariciada por várias mãos.<sup>130</sup>

A elegia acima, como informado no segundo verso, é uma das que Ovídio endereça a Fábio Máximo. Segundo Albino (2009, p.93), esta teria sido escrita no início do ano 13 d.C., pouco antes da morte de Máximo, que ocorreu no ano 14 d.C., semanas antes da morte de Augusto. A epístola a Máximo se inicia com o poeta pedindo a atenção do amigo para o relato que ele faz da estranha visão que tivera numa noite: ele não sabe precisar se teve a visão de um vulto ou de um corpo, ou se tudo não se passou de um sonho. O tom meio onírico, meio fantasioso, dos versos iniciais dessa elegia leva-nos a perceber que a temática central dela não será o sofrimento do poeta exilado em si, e sim a curiosa aparição de Cupido no exílio. Para Claassen (2008, p.65),<sup>131</sup> esse “poema, que é uma fantasia palpável, oferece pistas para uma interpretação menos literal do resto da obra do exílio”.<sup>132</sup>

Como o poeta descreve nos versos 13 a 16 acima, o Amor aparece com um semblante incomum, triste e sem os ornamentos convencionais: *nec torquem collo neque habens crinale capillo* (“sem o pente nos cabelos e o colar no pescoço”). Tal descrição do Amor sem ornamentos, desalinhado e com asas hirsutas alude ao aspecto do livro do exilado descrito na elegia de abertura dos *Tristes*, o qual, como o deus, não possui ornamentos e se encontra hirsuto por não ter sido polido pela pedra pomes. Vejamos a descrição da aparência dos livros em *Tr. I, 1*, a qual é condizente com a sorte de seu autor:

<sup>130</sup> Tradução em prosa de Albino (2009, p.93-ss).

<sup>131</sup> Claassen (2008, p. 65) sinaliza que em *fusaque erant toto languida membra toro*, no v. 8, Ovídio alude aos versos *stabant.../ ante toros fratrum demisso crine sorores* (as irmãs estavam de pé / com os cabelos soltos pelos leitos de seus irmãos) das *Metamorfoses* (VII, 289).

<sup>132</sup> “The poem, which is a palpable fantasy offers clues for a less literal interpretation of the rest of the exilic oeuvre”.

*Parue – nec inuideo – sine me, liber, ibis in Urbem:  
 Ei mihi! quod domino non licet ire tuo.  
 Vade, sed **incultus**, qualem decet exulis esse.  
**Infelix, habitum temporis huius habe!**  
 Nec te purpureo uelent uaccinia fuco –  
 Non est conueniens luctibus ille color –  
 Nec titulus minio nec cedro charta notetur,  
 Candida nec nigra cornua fronte geras!  
 Felices ornent haec instrumenta libellos:  
 Fortunae memorem te decet esse meae.  
 Nec fragili geminae poliantur pumice frontes,  
**Hirsutus sparsis ut uideare comis.**  
 Neue liturarum pudeat! qui uiderit illas,  
 De lacrimis factas sentiet esse meis.  
 (Tr. I, 1, 1-14)*

Ó meu pequeno livro - e não invejo – irás a Roma sem mim:  
 Aonde, ai de mim!, a teu senhor não é permitido ir.  
 Vai, mas **sem ornatos como convém ser o de um exilado.**  
**Infeliz, exhibe o aspecto desta presente situação.**  
 Nem as violetas roxas te cubram de púrpura –  
 Não combina com lutos tal cor –  
 Nem o título de vermelho seja adornado nem de cedro, o papel,  
 Nem leves cornos brancos com uma frente negra!  
 Que esses ornatos embelezem livros alegres:  
 A ti, convém a lembrança da minha sorte.  
 Nem as duas frentes sejam polidas pela frágil pedra-pomes ,  
**Para que te vejam hirsuto, de cabelos desalinhados.**  
 E não tenhas vergonha dos borrões! Quem os vir,  
 Perceberá serem feitos por minhas lágrimas.

Os versos de *Tr. I, 1* mostram a figura do exilado metaforizada pelo livro que ele escreve, o qual, por isso, se assemelha a ele e deve refletir seu estado. Devido à mudança na sorte do poeta, condenado ao desterro e sem perspectivas de retorno à pátria, ele inicia um novo livro, que, de certo modo, marca a grande reviravolta de seu destino e o início de uma nova fase em sua vida. Desse modo, este novo livro é quem agora irá representá-lo em Roma e, por isso, seu aspecto físico deverá refletir a triste condição de exilado, diferente dos livros compostos antes de sua ruína, para que, ao chegar a Roma, todos o reconheçam de imediato e prontamente saibam a quem pertence. Assim, ele se apresenta sem ornatos (*incultus*, v.3), sem a capa de cor púrpura, sem o título grafado em vermelho, sem ser polido pela pedra-pomes..

Voltando-nos aos versos de *P. III, 3*, destacamos que, além da alusão à imagem do exilado presente em *Tr. I, 1*, a passagem que trata da aparição do Amor alude, ainda, à obra inaugural de Ovídio, os *Amores*, em que encontramos outra aparição do deus:

*ecce, puer Veneris fert euersamque pharetram  
et fractos arcus et sine luce facem;  
aspice, demissis ut eat miserabilis alis  
pectoraque infesta tundat aperta manu.  
excipiunt lacrimas sparsi per colla capilli,  
oraque singultu concutiente sonant.*

(Am. III, 9, 7-12- grifo nosso)

Eis, o menino de Vênus carrega uma fâretra vazia,  
um arco quebrado e um facho sem chamas;  
**olha como ele, deplorável, vai com as asas caídas**  
e, com a mão hostil, golpeia o peito aberto.  
**Absorvem suas lágrimas os cabelos soltos pelo colo**  
e sua boca ressoa aos golpes de soluços.<sup>133</sup>

A alusão aos *Amores* é assinalada por Galasso (2008, p.288) em seu comentário ao livro III das *Pônticas*:

A literatura augustana conhece as aparições em sonhos de personagens infelizes que carregam em seu corpo os sinais da morte, e transmitem mensagens aos dormentes de várias ordens. Neste caso, a Ovídio se mostra, sem especificar se em um sonho ou na realidade, o próprio Amor, com os sinais de luto, comparáveis aos que apresenta em *Amores* III, 9 pela morte de Tibulo.<sup>134</sup>

Como destaca o estudioso, o Amor na elegia III, 3 das *Pônticas* é representado com sinais de luto semelhantes ao que descrevem Cupido em *Am.* III, 9. Nesta elegia, como já discutimos em nosso capítulo 2, Ovídio lamenta a morte precoce do poeta elegíaco Tibulo e a tristeza é representada por meio da inserção de elementos comuns à elegia amorosa, como a imagem do Amor com aspecto fúnebre. Dessa forma, na elegia dos *Amores* III, 9, ainda recuperando-se da triste e precoce morte de Tibulo, vemos o deus retratado com aspecto deplorável (*miserabilis*, v.11) e com asas caídas (*demissis alis*, v.9). Nas *Pônticas*, a imagem das asas com aspecto caído é metaforizada pelas penas hórridas: (*horrida penna*, v.17). Nas duas elegias também os cabelos do Amor estão desalinhados, bagunçados. Em *Am.* III, 9, as lágrimas são absorvidas pelos cabelos soltos pelo colo (*sparsi per colla capilli*, v.11), e, nas *Pônticas*, o Amor está sem pente nos cabelos e com eles desordenados – *nec torquem collo neque habens crinale capillo (...) nec bene dispositas comptus ut ante comas*, vv. 16 e 18.

Como vemos, em ambas as elegias, o Amor é representado descomposto: em *Am.* III, 9, pelo sofrimento causado pela morte de Tibulo, e, em *P.* III, 3, o aspecto do menino é

<sup>133</sup> Trad. Bem (2007, p.355).

<sup>134</sup> “La letteratura augustea conosce apparizioni in sogno di personaggi infelici che portano sul loro corpo i segni della morte, e trasmettono ai dormienti messaggi di vario ordine. In questo caso a Ovidio si mostra, senza che sia specificato se in sogno o nella realtà, Amore stesso, con i segni del lutto, paragonabili a quelli che presenta in *Amores* III, 9 per la morte de Tibullo.”

deplorável tanto pela longa viagem que fizera para encontrar o poeta nos confins do mundo<sup>135</sup> quanto pelo fato de ele mesmo ter sofrido com a condenação de Ovídio pelo fato da consequente ruptura do poeta com a poesia amorosa. Pode-se pensar, considerando a similitude das imagens de Cupido em desgraça em *Amores* e *Pônticas* e a cronologia entre os fatos e obras, que o Amor, nas *Pônticas*, teria ido visitar Ovídio após chorar a perda de Tibulo: o deus encontra-se igualmente desalinhado e triste diante da perda dos poetas que o representavam, que o versavam – a morte levou a Tibulo e a Ovídio, pois o exílio era tido como uma espécie de morte em vida (morte civil), como analisa Prata (2007, p.93). Sua visita também representa, na carreira de Ovídio, uma nova fase, em que a matéria amorosa cede espaço ao lamento do exilado como temática central.

A imagem do Amor retratada nas *Pônticas* e em *Am. III*, 9 alude, ainda, à elegia programática do livro dos *Amores* (I, 1), em que Cupido aparece pela primeira vez para Ovídio, em um clima jocoso e ridente (*risisse Cupido, Am. I*, 3), característico da elegia amorosa. Tal episódio é retomado no diálogo entre o desterrado e o menino presente em *P. III*, em que Ovídio faz uma reflexão acerca da própria carreira poética:

*Hunc simul agnouī—neque enim mihi notior alter—  
talibus adfata est libera lingua sonis:  
'O puer, exilii decepto causa magistro,  
quem fuit utilius non docuisse mihi,  
huc quoque uenisti, pax est ubi tempore nullo  
et coit adstrictis barbarus Hister aquis?  
Quae tibi causa uiae, nisi uti mala nostra uideres,  
quae sunt, si nescis, inuidiosa tibi?  
Tu mihi dictasti iuuenalia carmina primus,  
adposui senis te duce quinque pedes.  
Nec me Maeonio consurgere carmine nec me  
dicere magnorum passus es acta ducum.*

(*P. III*, 21-32)

Logo que o reconheci (e ninguém me é mais conhecido), minha língua dirigiu-se a ele de forma desembaraçada com estas palavras: “Ó menino, causa do desterro de teu ludibriado mestre, tu também chegaste aqui, onde jamais reina a paz, onde o bárbaro Danúbio se congela contraindo suas águas? Qual o motivo de tua viagem a não ser para contemplar as minhas desgraças que, se não o sabes, te tornam odioso? **Tu foste o primeiro que me ditaste poemas juvenis; sob tua direção, combinei os versos de cinco pés aos de seis. Tu não consentiste que me elevasse aos poemas meônios, nem que cantasse as façanhas dos grandes generais. Teu arco e teu fogo diminuíram as forças exíguas, mas reais, de meu engenho.**

<sup>135</sup> Podemos pensar aqui, metapoeticamente, que ele faz uma longa viagem ao vir para um contexto temático e também relacionado ao gênero, se considerarmos o caráter epistolar das *Pônticas*, distante do seu, essencialmente elegíaco.

Os versos acima são bastante representativos da relação autotextual que a obra do exílio estabelece com as obras amorosas do início da carreira do poeta. Nestes versos, surpreende, desde o início, o tom utilizado para dialogar com o deus. Ele, ao contrário do que se esperaria de um poeta na presença de uma divindade, coloca-se como o mestre do Amor e o acusa de ser o culpado de seu exílio: (*O puer, exilii decepto causa magistro*) (*P. III, 23*). A relação que se estabelece entre o poeta e o deus nesse verso é explicitada pelo termo *magistro*, utilizado por Ovídio para se referir a si mesmo. Ele se coloca, assim, nesse diálogo que estabelece com Cupido, na posição de um *magister*, de um *praeceptor Amoris* do próprio Amor. Essa ideia de que o poeta é o mestre de Cupido será melhor desenvolvida na segunda parte da elegia que consiste na resposta do deus às reflexões de caráter acusatório feitas por Ovídio nesses versos citados.

Como vemos, então, em *P. III, 3*, o poeta inicia uma espécie de reflexão acerca da sua carreira poética, questionando e lamentando, principalmente, o fato de ter-se tornado um poeta elegíaco, e não um poeta épico, como pretendia. Ao pensarmos na fala do poeta e em suas queixas feitas ao Amor, somos direcionados à juventude de Ovídio, quando sua carreira poética se inicia com uma aparição de Cupido que irá mudar o rumo de suas realizações poéticas. Assim, vemos uma relação autotextual explícita entre *P. III, 3* e os *Amores I, 1*, cujos versos transcrevemos:

*Arma gravi numero violentaque bella parabam  
Edere, materia conueniente modis.  
Par erat inferior uersus; risisse Cupido  
Dicitur atque unum surripuisse pedem.  
(Am. I,1, 1-4)*

Armas e violentas guerras em ritmo grave eu me preparava  
Para cantar, com uma matéria adequada ao metro.  
Semelhante era o verso inferior, Cupido riu,  
Dizem, e surrupiou um pé.

Podemos notar, lendo os versos acima e comparando-os com os das *Pônticas III, 3*, que Ovídio os retoma diretamente nessa obra do exílio. Nos *Amores*, o vate era um aspirante a poeta épico, pois se preparava para iniciar sua carreira no e pelo gênero épico (*Arma graui numero uiolentaque bella parabam*, v.1), quando é interrompido por Cupido, que, com uma travessura, transforma o gênero de sua composição (*par erat inferior uersus — risisse Cupido/ Dicitur atque unum surripuisse pedem*), forçando, assim, por uma brincadeira, o poeta a deixar de escrever épica para se dedicar à elegia amorosa e interferindo em sua futura carreira. Nas *Pônticas III, 3*, Ovídio alude ao contexto dessa primeira aparição do Amor e o

episódio do roubo do pé métrico ao dizer que, sob o comando do Amor, compôs versos de cinco pés: *Tu mihi dictasti iuuenalia carmina primus, / adposui senis te duce quinque pedes*, vv. 29-30. Desse modo, nesses versos de suas epístolas do Ponto, Ovídio reflete sobre seu passado como poeta elegíaco amoroso e sobre a relação com o deus travesso, aludindo a sua composição amorosa, por ele denominada nas *Pônticas* de *iuuenalia carmina* (“poemas juvenis”).

Nos versos seguintes de *P. III, 3*, o tom de recordação se transforma e o poeta passa a expressar a insatisfação de ter sido obrigado pelo menino a compor poemas amorosos (*Nec me Maeonio consurgere carmine nec me / dicere magnorum passus es acta ducum*, vv. 30-31), que o impediu, naquele momento, de iniciar uma composição épica (*Maeonio carmine*). Ele ainda acusa, nessa elegia, o *Amor* de ter diminuído as forças de seu engenho (*Forsitan exiguas, aliquas tamen, arcus et ignes/ ingenii uires comminuere mei, P. III, 31-32*), aludindo ao momento em que em *Am. I, 1* ele, flechado pelo Amor, recebe do deus a matéria amorosa para cantar em resposta por ter-se queixado de que não a possuía:

*Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta  
legit in exitium spicula facta meum,  
lunavitque genu sinuosum fortiter arcum,  
'quod' que 'canas, vates, accipe' dixit 'opus!'  
Me miserum! certas habuit puer ille sagittas.  
uror, et in vacuo pectore regnat Amor.  
(Am. I, 23-26)*

Queixava-me disso, quando ao longe ele, abrindo a aljava,  
escolheu flechas destinadas à minha ruína.  
E com vigor, curvou o sinuoso arco ao joelho  
e disse: “isso, vate, recebe como matéria para cantares!”  
Ai de mim! aquele menino tinha flechas certeiras!  
Agora ardo, e no peito vazio reina o Amor.

Desse modo, nos versos de *P. III, 3*, quando acusa o Amor de ter diminuído as forças de seu engenho, Ovídio alude à passagem acima dos *Amores*: ao ter sido flechado, o aspirante a poeta épico tem o peito preenchido pelo amor e recebe a motivação faltante para escrever versos elegíacos, e não mais épicos. Assim, em todos os versos aqui analisados das *Pônticas*, Ovídio retoma sua produção poética elegíaca anterior ao exílio e tece reflexões acerca de seu passado amoroso.

Para Galasso (2008, p.288), os versos de *P. III, 3*, além de serem um discurso em que Ovídio lamenta ter abandonado o gênero épico para se dedicar ao Amor, à elegia amorosa,

eles também, de forma paradoxal, indicam a fidelidade do exilado a Cupido, figura que o inspirou, ainda que ela seja acusada de ser a causa de sua ruína. A fidelidade do poeta ao Amor pode ser notada, para o estudioso, também em sua controversa relação com os gêneros. Conforme Galasso (2008, p.88), Ovídio, poeta que teve forças para “afrontar” até mesmo a poesia épica, por uma intervenção direta do Amor, tornou-se seu seguidor e prisioneiro. Sobre a relação que Ovídio estabelece com Cupido na elegia III,3 o estudioso diz:

Isso se torna o símbolo de uma nova poética da elegia, depois desenvolvida com consistência ao longo da produção subsequente. Na releitura do passado que nos é oferecida pela poesia do exílio, desenvolve-se um evidente apelo à corresponsabilidade.<sup>136</sup>  
(GALASSO, 2008, p.88)

Galasso (2008) chama atenção para o caráter inovador existente no modo como Ovídio lida com a figura do Amor. Em *P. III, 3*, Ovídio dialoga com o deus em tom de superioridade e utiliza o episódio da visita obscura de Cupido para refletir acerca de suas escolhas poéticas, tenham sido elas condicionadas por ele ou não. Na passagem acima, destacamos, ainda, a concepção das obras do exílio como sendo uma releitura do passado poético de Ovídio. Tal ideia, proposta também por Tarrant (2006), como discutimos na introdução a este capítulo, que usa o conceito de *self revision* para analisar as obras de Ovídio, interpreta as constantes retomadas de Ovídio de suas obras como uma autorrevisão, uma forma de o poeta visitar suas obras e realocar, redistribuir o conteúdo de seus versos, como ele faz em *P. III, 3*. Para nós, essa ideia de autorrevisão e redistribuição das obras ovidianas é um efeito de sentido que surge da autotextualidade, do modo como ele se apropria de suas obras e as ressignifica por meio de constantes retomadas. A seguir, citamos os versos com que o poeta principia sua reflexão acerca da obra amatória:

*Namque ego dum canto tua regna tuaeque parentis,  
in nullum mea mens grande uacauit opus.  
Nec satis hoc fuerat: stulto quoque carmine feci  
Artibus ut posses non rudis esse meis.  
Pro quibus exilium misero est mihi reddita merces,  
id quoque in extremis et sine pace locis*  
*P. III, 3, 35-40*

Enquanto, pois, cantava o teu reino e o da tua mãe, minha mente não estava livre para nenhuma grande obra. E isso não foi suficiente: insensato,

---

<sup>136</sup> “Questo diventa il simbolo di una nuova poetica dell' elegia, sviluppata poi con coerenza in tutta la successiva produzione. Nella rilettura del passato che ci è offerta dalla poesia dell'esilio, da ciò si sviluppa un'evidente chiamata di corresponsabilità.”

compus poemas para que não fosses desconhecedor de minha *Arte*. Esta valeu como recompensa, ao infeliz que sou, o desterro e este, inclusive, nos confins do mundo, um lugar sem paz.

Na passagem acima, Ovídio continua versando acerca de seu passado poético e sobre a incessante carreira de poeta elegíaco. Ele, em um tom de lamento, próprio do contexto do desterro, parece reclamar com o Amor de todo o empenho no cultivo dos versos elegíaco-amorosos, que, segundo ele, ocupavam todo o seu tempo, a ponto de impedir que se aventurasse em composições de outros gêneros, como o épico, por exemplo, e, por conseguinte, de compor o que ele chama de “grande obra”: *in nullum mea mens grande uacauit opus*, v.36, uma vez que a composição elegíaca preenchia, por completo, a sua mente.

Em seguida, ele torna a comentar a *Arte de Amar*, em tom de recusa a essa obra, tal como analisamos em nosso item 3.1. Em *P. III, 3, 38* o poeta afirma ter composto um poema estúpido (*stulto carmine*) que, depois, especifica como sendo a *Arte*: *Nec satis hoc fuerat: stulto quoque carmine feci*. Também encontramos, no v.39, uma alusão declarada, nominal à *Arte*: *Artibus ut posses non rudis esse meis*. Neste verso, notamos a inversão da relação entre o deus e o poeta: o Ovídio dos *Amores* cuja composição amorosa foi concebida por uma artimanha de Cupido, transforma-se no próprio *praeceptor Amoris* ao compor uma obra didático-amorosa para versar a técnica do amor. Em uma leitura metapoética, se considerarmos a figura do Amor como uma alegoria representativa da poesia elegíaca, poderíamos considerar que Ovídio compôs a *Arte* não somente para que ele se tornasse conhecido pela produção amorosa, mas para tornar o gênero reconhecido por meio da *Arte de Amar*.

O poeta continua o diálogo ressaltando seus feitos poéticos e, após revelar que compôs com afincos os versos elegíacos para que Cupido não desconsiderasse a sua *Arte* e que, com isso, conseguiu como prêmio o desterro, vincula novamente, a culpa de seu exílio à produção da obra nos versos 38 e 39, e estabelece, mais uma vez, uma ideia de causalidade entre a produção da *Arte* e a sua condenação. Continuando seu diálogo carregado de lamentação, o poeta questiona o Amor, nas *Pônticas*, sobre o conteúdo da *Arte de Amar*:

*Nomina neu referam longum collecta per aeuum,  
discipulo perii solus ab ipse meo.  
Dum damus arma tibi, dum te, lasciue, docemus,  
haec te discipulo dona magister habet.  
Scis tamen et liquido iuratus dicere possis  
non me legitimos sollicitasse toros.  
Scripsimus haec illis quarum nec uitta pudicos  
contingit crines nec stola longa pedes.*

(*P. III, 3, 45-55*)

E para não me referir aos nomes que poderia arrolar ao longo dos tempos, eu fui o único que me perdi por culpa de meu discípulo. Enquanto eu te dava armas e te ensinava, lascivo, eis os dons que o mestre recebeu de seu discípulo! Tu sabes, nada obstante, e poderias afirmá-lo claramente, jurando-o, que jamais atentei contra os matrimônios legítimos. Escrevi estes versos para aquelas cujos pudicos cabelos não cinge a venda nem um longo vestido cobre os pés.

Nos versos acima, vemos que Ovídio novamente estabelece uma relação de mestre e discípulo com Cupido. Essa relação pode ser observada pela referência feita a Cupido pelo termo *discipulus* e pelo fato de o poeta chamar a si mesmo de *magister*, tentando acusar Cupido, de forma direta, de ter feito com que ele se perdesse, caísse em ruína: *discipulo perii solus ab ipse meo*, v. 46. Ovídio questiona o fato de ter recebido como prêmio, como dom, depois de tanto se dedicar a ensinar o Amor e lhe fornecer armas, o desterro (*Dum damus arma tibi, dum te, lasciue, docemus,/ haec te discipulo dona magister habet*, vv.47-48). Claassen (2008, p.66) interpreta da seguinte maneira a relação *magister/discipulus* que Ovídio estabelece com o Amor:

De ensinar (como) amar como objeto de estudo, o poeta exilado refere-se a si mesmo como tendo ensinado (personificado) o amor como aluno. Isso implica uma mudança dentro do campo semântico de um único genitivo objetivo. Por uma inversão sutil, o *Praeceptor amoris* tornou-se o *praeceptor Amoris*.<sup>137</sup>

A estudiosa chama atenção para como o poeta manipula o vocabulário com fins de subverter a relação entre Cupido e ele. Essa relação é evidenciada pelo uso de um vocabulário que faz alusão ao ensino (*docemus, discipulo, magister*), o qual coloca Ovídio como o *magister* e Cupido como o *discipulus*. Nessa inversão de papéis, o poeta, a quem pertencia o título de *praeceptor amoris* (preceptor do amor, de forma geral) torna-se um *praeceptor Amoris*, ou, melhor dizendo, um preceptor do Amor personificado ou, metapoeticamente, do próprio gênero elegíaco amoroso, já que escancarou as técnicas do amor, do gênero elegíaco na composição da *Arte*.

Em *P. III, 3*, ainda, o poeta reflete com Cupido acerca do teor de seus versos e retoma mais uma vez o livro I da *Arte*:

*Dic, precor, ecquando didicisti fallere nuptas  
et facere incertum per mea iussa genus?  
An sit ab his omnis rigide submota libellis  
quam lex furtiuos arcet habere uiros?  
Quid tamen hoc prodest, uetiti si lege seuera  
credor adulterii composuisse notas?*

<sup>137</sup> “From teaching (how to) love as a subject of study, the exiled poet refers to himself as having taught (the personified) Love as pupil. It implies a shift within the semantic field of a single objective genitive. By a subtle inversion, *Praeceptor amoris* has become *praeceptor Amoris*”.

(P. III, 3, 53-58)

Diz-me, por obséquio, aprendeste alguma vez a seduzir as mulheres casadas e, por minhas ordens, a tornar incerta a paternidade? Porventura não vedei de maneira enérgica estes livros a todas aquelas a quem a lei proíbe de ter amantes em sigilo? De que me serve isso, todavia, se se crê que compus escritos que favorecem o adultério que reprova uma lei severa?

Nos versos acima das *Pônticas*, Ovídio retoma a *Arte de Amar* ao refletir junto com Cupido acerca do que teria ele ensinado ao Amor em sua obra amatória. Nessa passagem, Ovídio posiciona-se como o *magister Amoris*, que retoma, relembra as lições ensinadas ao Amor, questionando-o se acaso, enquanto o deus fora seu *discipulus*, teria aprendido com ele, Ovídio, lições imorais, como, por exemplo, seduzir uma mulher casada (matrona): *Dic, precor, ecquando didicisti fallere nuptas*, v.53. Ovídio retoma, ainda, a advertência feita às matronas para se manterem afastadas da leitura da obra amatória em *An sit ab his omnis rigide submota libellis/ quam lex furtiuos arcet habere uiros?* (vv.55-56). Ovídio, ao inquirir sobre o afastamento das matronas, retoma o contexto dos versos da *Arte* abaixo:

*Este procul, vittae tenues, insigne pudoris,  
Quaeque tegis medios, instita longa, pedes.  
Nos venerem tutam concessaque furta canemus,  
Inque meo nullum carmine crimen erit.*  
(*Ars*, I, 31-34, grifos nossos)

Ficai ao longe, ó fitas ténues, insígnias do pudor, e tu, ó veste longa, a roçar o meio dos pés. **Nós Vênus segura e os furtos permitidos cantaremos, e em meu poema nenhum crime haverá.**<sup>138</sup>

Os versos acima, presentes no livro I da *Arte de Amar*, são ecoados em *P. III, 3* no momento de reflexão de Ovídio acerca do conteúdo presente na obra amatória. Nas *Pônticas*, o poeta retoma o contexto da *Arte*. I, 31-34 para reafirmar que, de fato, alertou as matronas para que se distanciassem de seu livro, mas que, mesmo que elas resolvessem lê-lo, nada ilícito haveria na *Arte de Amar*. Nas *Pônticas*, Ovídio utiliza o Amor como uma figura que pode confirmar que ele, enquanto *magister*, não teria ensinado nada impróprio em sua *Arte*.

Olhemos para a resposta de Cupido às acusações e considerações do poeta:

*'Per mea tela, faces, et per mea tela, sagittas,  
per matrem iuro Caesareumque caput  
nil nisi concessum nos te didicisse magistro  
Artibus et nullum crimen inesse tuis.  
Vtque hoc, sic utinam defendere cetera possem!  
Scis aliud quod te laeserit esse magis.*  
(*P. III, 3, 67-83*)

<sup>138</sup> Trad. Trevizam (2003, p.208).

“Por minhas tochas e por minhas flechas, que, são minhas armas, por minha mãe e pela vida do César, juro que nada que não estivesse permitido eu aprendi de ti, meu mestre, e que em tua Arte não existe não delituoso. (...)”

Nos versos acima o Amor responde a Ovídio, confortando-o quanto às suas angústias e reiterando que nada de ilícito aprendeu com a obra ou como seu mestre: *nil nisi concessum nos te didicisse magistro*, (v. 67), o qual ecoa o verso 33 da *Arte de Amar*: *Nos venerem tutam concessaque furta canemus*, em que Ovídio já versava a inocência da sua obra amatória. Galasso (2008, p, 289) faz a seguinte interpretação da resposta de Cupido:

O Amor responde às censuras reiterando a inocência da *Ars* e aludindo à outra culpa cometida por Ovídio, que parece ser decisiva para determinar o destino do exilado. Mas ele quer ser visto como um mensageiro de boas novas, contando-lhe a atmosfera festiva que agora reina em Roma, na qual suas preces poderão encontrar ouvido.<sup>139</sup>

O estudioso trata a visita de Cupido ao poeta no exílio como uma mensagem de esperança, personificada pelo Amor que chegou a Tomos para consolar o poeta. Ele é um portador de boas notícias que viajou até os confins da terra para contar ao *magister* as boas novas de Roma:

*Vt tamen aspicerem consolarerque iacentem,  
lapsa per immensas est mea penna uias.  
Haec loca tum primum uidi cum matre rogante  
Phasias est telis fixa puella meis.  
Quae nunc cur iterum post saecula longa reuisam  
tu facis, o castris miles amice meis.*  
(P. III, 3, 87-92)

Nada obstante, para contemplar-te e consolar-te em tua queda, minhas asas deslizaram por imensos caminhos. Vi estes lugares pela primeira vez quando, a pedido de minha mãe, feri com meus dardos a donzela do Fásis. Tu, soldado, companheiro de meu acampamento, és o motivo de minha volta para revê-los hoje, após tantos séculos. (...)”

Os versos acima finalizam a resposta de Cupido ao poeta exilado. Neles, o Amor conta a Ovídio que suas asas deslizaram por imensos caminhos até que ele chegasse no Ponto (*lapsa per immensas est mea penna uias*, v.88) e reconhece que já esteve naquela região, a pedido de sua mãe, Vênus, para ferir com suas flechas a Medeia (donzela de Fásis): *Phasias*

<sup>139</sup> “Amore risponde ai rimproveri ribadendo l'innocenza dell' *Ars* e alludendo all'altra colpa commessa da Ovidio, che si configura decisiva nel determinare il destino dell'esule. Gli si vuole mostrare però come un messaggero di buone notizie, dicendogli dell'atmosfera festosa che ora regna a Roma, nella quale le sue preghiere potranno trovare ascolto.”

*est telis fixa puella meis* (v.89). Este verso em que Cupido traz a figura da Medeia é uma sutil alusão a um episódio narrado por Ovídio em *Tr.* III, 9, em que ele versa acerca da mitologia do nome de Tomos, que citamos:

*Impia desertum fugiens Medea parentem  
Dicitur his remos adplicuisse uadis.  
(Tr. III, 9-10)*

A ímpia Medeia, fugindo do pai abandonado,  
Dizem, os remos dirigiu a estes litorais.

Nos versos acima, Ovídio reconta uma versão do mito da Medeia para informar a origem do nome de “Tomos”, onde vive seu desterro. Sobre essa elegia, Claassen (2009, p.173)<sup>140</sup> nos lembra que o poeta associa o nome do local onde está exilado – Tomos – ao crime cometido pela Medeia (cortar o irmão em pedaços) e traz aos versos uma personagem sobre quem já versou anteriormente em sua tragédia *Medeia*<sup>141</sup>:

*Inde Tomis dictus locus hic, quia fertur in illo  
Membra soror fratris consecuisse sui.  
(Tr. III, 9, 33-34)*

Daí chamou-se Tomos este lugar, porque, conta-se, foi aqui  
Que os membros de seu irmão a irmã despedaçou.

Os versos acima apresentam, de forma explícita, como podemos notar, a relação entre Medeia e o nome da cidade de Tomos e apontam, também, a relação autotextual estabelecida entre *P.* III, 3 e *Tr.* III, 9. Nesses versos, o poeta associa à etimologia do nome da cidade onde vive seu exílio a uma origem mítica. Ele, ao evocar o contexto representado pela personagem Medeia, sugere ao leitor que a cidade onde vive sua condenação é, desde o princípio, trágica e serve, desde a origem, como palco para que coisas horríveis possam ocorrer.

Nos versos que finalizam a mensagem de Cupido a Ovídio: *Quae nunc cur iterum post saecula longa reuisam/ tu facis, o castris miles amice meis* (vv. 91-92), observamos, mais uma vez, que o contexto da elegia amorosa é retomado. Neles, o Amor se refere a Ovídio não mais como *magister*, mas, como *miles*, palavra alegórica do contexto da elegia erótica romana que nos remete à tópica da *militia amoris*, em que o poeta se coloca como um soldado do amor.

<sup>140</sup> Cf Claassen (2009, p.193), “em sua obra pré-exílio, várias dessas heroínas reengajam o interesse de Ovídio, mais frequentemente Medeia, também a heroína de sua tragédia perdida, que, segundo ele, deu o nome de Tomos ao lugar, do grego *temnô* (“corte”), quando ela aqui cortou seu irmão em seu vôo vindo da Cólquida (*Tristia* 3.9.33)”.

<sup>141</sup> Medeia é versada em *Her.* XII

Para concluir nossa análise, podemos dizer que *P. III,3* é uma elegia em que a presença da matéria amorosa é notória e, por ela, observamos como o poeta, de fato, utiliza os versos do exílio como um lugar de reflexão de sua carreira poética.

Ao retomar, nas *Pônticas*, as *personae* de suas obras passadas, como é o caso do *amans* dos *Amores* e do *praeceptor amoris* da *Arte de Amar*, Ovídio explicita a relação autotextual entre as obras amorosas e as do exílio, cujo autotexto parece ser uma espécie de balanço dela, como que para gerar um efeito de retomada e encerramento, fechamento de questões poéticas postas em obras precedentes; como propõe Tarrant (2006, p.27), no exílio, todas as outras *personae* do poeta transformam-se na do exilado. Nesse sentido, citamos como exemplo a própria figura do *praeceptor amoris*, ressignificada no decorrer de *Tristes* e *Pônticas* e, de certo modo, encerrada nas *Pônticas*, após a reflexão poética em que Ovídio se coloca como um preceptor do gênero elegíaco amoroso. Um preceptor que, em uma leitura metapoética, de tão eficaz foi capaz de alçar a elegia amorosa romana a um *status* ainda não alcançado: ele se coloca como o último elegíaco, cuja morte advinda de seu desterro, considerada uma morte em vida, como vimos, simboliza o encerramento, a morte do próprio gênero. Tal efeito de sentido ganhou a posteridade, considerando, por exemplo, que Ovídio é descrito nos manuais de literatura, como em Conte (1994), como o último poeta do gênero elegíaco, o gênero morre com ele.

## CONCLUSÃO

Vimos discutindo, em nossa tese, a relação entre Grécia e Roma à luz da apropriação cultural, na esteira de Loar et al. (2017). Conforme o estudioso, o termo surge no contexto da arte pós-moderna, com os artistas da *American Appropriation* e de discussões e análises teóricas de historiadores da arte contemporânea dos anos 1980 a 1990. Neste contexto, o termo foi utilizado para questionar as noções de autenticidade, autoria e originalidade. As definições desse termo, bem como suas implicações teóricas, foram compiladas por Nelson (1996), que estendeu sua aplicabilidade para além da arte contemporânea e permitiu que ele pudesse ser aplicado a diversas áreas.

No âmbito da literatura latina, a dinâmica de apropriação emerge dos estudos intertextuais, mas, diferentemente da teoria intertextual, a apropriação cultural possui caráter ativo, o que significa dizer que ela não acontece por acaso, por ser uma característica inerente à estrutura textual, como é a intertextualidade, pois há, da parte de um agente individual ou de uma cultura, um processo de escolha daquilo que será apropriado. Desse modo, o termo pode ser utilizado para caracterizar a apropriação cultural entre civilizações, e não somente para tratar de processos individuais de apropriação. Assim, discutimos como a cultura romana, representada por seus poetas e autores de prosa como “rústica” e “belicosa” em suas origens, se apropriou dos modelos literários gregos já existentes para forjar uma nova tradição literária nova, vinculada à grega.

Para discutir o processo de apropriação e a relação entre as culturas, nos embasamos em estudiosos que olham para a relação Grécia-Roma não sob um ponto de vista passivo, de influência, p. ex., mas como uma “tomada”, uma apropriação do modelo, segundo Loar et al. (2017, p.4). Nesse sentido, Habinek (1998) sugere que Roma olhava para outras civilizações com olhos de colonizador e concebia a cultura como algo que também podia ser expropriado. Já Feeney (2016), ao analisar o princípio da literatura em Roma e seus modelos, chama atenção para o ineditismo de uma cultura, no Mediterrâneo, escolher outra para ser o seu modelo e, em especial, diz que nenhuma outra civilização fez tal como Roma, que selecionou a Grécia como modelo e desenvolveu uma literatura vernacular helenizada.

Ele destaca, ainda, que, mesmo que Roma não possuísse uma cultura tão desenvolvida quanto a grega, a civilização tinha uma tradição própria, com modelos itálicos e voltados para a oralidade. Mas, com o fim das Guerras Púnicas, os romanos vislumbraram a necessidade de um projeto ideológico e cultural aos moldes do grego para alçar Roma a uma categoria não apenas de potência bélica, mas também de uma potência literária e cultural.

Daí, teve início o projeto de se forjar uma tradição literária cuja origem é vinculada à grega. Com esse projeto cultural e literário em vigência, os elementos tradicionalmente itálicos, autóctones, foram sendo abandonados para que os elementos formais e temáticos gregos passassem a ser utilizados. Como exemplo, citamos o episódio de expulsão do satúrnio, o metro característico e originário da península itálica, que foi deixado de lado deliberadamente pelos poetas romanos passando eles a utilizar em suas composições épicas o metro grego, o hexâmetro datílico.

Tal metro, como lembra Vasconcellos (2004), foi pioneiramente utilizado por Ênio em seus *Anais* e, posteriormente, passou a ser o metro da épica romana por excelência. Sendo assim, podemos dizer que a cultura romana se apropriou do metro grego de tal maneira que chegou a forjar, considerando os poetas épicos como Ênio e Virgílio, uma tradição épica própria, que compete com a grega, digamos assim, pensando nos comentários de Quintiliano em *Inst. Or.* X, 1-93, sobretudo em relação à elegia: *Elegia quoque Graecos provocamus* (“Nós também desafiamos os Gregos na Elegia”). Além de terem se apropriado do hexâmetro, os romanos, tendo Ênio como seu precursor, também abandonaram a musa rústica *Camena*, a divindade itálica invocada por Livio Andronico em sua *Odussia*, para invocarem as Musas, tal como o poeta épico Homero. Ênio, além de ter sido precursor no uso do hexâmetro e de ter importado as Musas gregas para Roma, forja uma tradição própria, em que ele se coloca como o *primus*.

Assim, em nosso capítulo 2, voltamo-nos para as influências gregas na poesia Augustana e, em especial, em Ovídio, no que concerne à formação de cânones nos quais ele mesmo se insere. Consideramos como Ovídio, na esteira de seus predecessores, tem o hábito de citar, de forjar cânones em seus versos, até que, como faz em *Tr.* IV,10, cunha um cânon de elegíacos do qual fazem parte Galo, Tibulo, Propércio e ele, Ovídio. Discutimos como o poeta, ao inserir-se nos cânones que versa, equipara-se sempre como os grandes poetas da literatura, de tal maneira que, segundo Lóio (2015, p.57), não raramente resulta, da parte de Ovídio, no que ela chama de “auto-homenagem”.

Em seguida, ainda considerando a apropriação cultural dos elementos gregos por parte de autores da tradição romana, discutimos como Ovídio se apropria da tópica da *recusatio* em suas composições, a ponto de, em *Tristes e Pônticas*, a utilizá-la para recusar a própria composição elegíaca amorosa, e coloca Augusto como sendo o deus responsável pela mudança na matéria poética. Ao fazê-lo, ele se distancia do modelo calimaqueano de composição, em que o poeta recusa a épica para versar a temática elegíaca, para, nos versos do exílio, recusar a elegia eróica.

No capítulo 3, apresentamos as análises poéticas dos versos de *Tristes* e *Pônticas* e utilizamos como metodologia de análise a teoria intertextual, na esteira de Hinds (1999), Conte (2002), e sobretudo, de Vasconcellos (2001), para discutir como Ovídio dialoga com seus predecessores para forjar uma tradição poético-elegíaca própria. Em nossa discussão teórica, constatamos que não há uma terminologia padronizada para definir a retomada das obras de um autor em outras obras de sua autoria. Por isso, adotamos o termo “autotextualidade” cunhado por Vasconcellos (2001) para denominar o processo de retomada que Ovídio faz das suas obras. Após discutirmos as terminologias encontradas e seus sentidos e implicações, e termos justificado nossa escolha pelo termo autotextualidade, voltamo-nos às elegias de *Tristes* e *Pônticas* para analisar as relações autotextuais estabelecidas entre as obras do exílio e as anteriores.

Para conduzir nossas análises, nos embasamos também em Myers (2014), que analisa a alusão de Ovídio a suas obras pela perspectiva da *self-reception* (autorrecepção), e Tarrant (2006), que denomina *self revision* (autorrevisão) a forma como o poeta retoma, revisa, revisita as suas obras. Voltando-nos para esses processos especificamente em *Tristes* e *Pônticas*, direcionamos nosso olhar para o amor nas obras do exílio e notamos que é explícita a relação autotextual estabelecida entre as obras *Tristes* e *Pônticas* e a *Arte de Amar*.

Considerando a relação entre essas obras, observamos que, da retomada da *Arte Amar* em *Tristes* e *Pônticas*, dois efeitos de sentido emergem inicialmente. Um dos efeitos é a construção da má reputação da *Arte de Amar*, feita pelo poeta nos *Tristes*. Vimos que Ovídio traz a *Arte de Amar* aos versos dessa obra para refutá-la, para forjar a imagem do *carmen* incriminado que, por sua vez, incriminou o poeta, – conforme Barchiesi (2001, p.29) *carmen* ecoa *crimen*. Mas, ao mesmo tempo em que refuta essa obra, em *Tr. II*, Ovídio a retoma intensamente, citando-a praticamente *ipsis litteris* para elaborar sua defesa, inocentando-a de qualquer acusação de imoralidade ou de caráter ilícito, criminoso – vale ressaltar que a defesa da *Arte*, em *Tr. II*, como vimos, é também, uma defesa do poeta que chega, nesse livro, a forjar para si uma imagem de casto, paralela à da obra que não ensina nada imoral. Ao defender a *Arte*, retomando-a, redistribuindo seus versos pelas obras do exílio, Ovídio a defende também de outra maneira: o poeta assegura que ela sobreviva textualmente e se torne memorável, citável, e, assim, concordamos com Myers (2014. P.19), quando ela nos lembra que “Ovídio posiciona continuamente sua nova poesia em relação à sua poesia de amor

anterior, evocando constantemente o modelo repudiado e lembrando o leitor dele.<sup>142</sup> Desse modo, ao mesmo tempo em que se diz arrependido de ter composto a *Arte*, o poeta a versa mesmo nas obras do exílio, assegurando que seu conteúdo permaneça no imaginário do leitor e atrelando, à sua imagem, a composição dessa obra.

Ovídio torna a versar sobre a poética amorosa em *P.III,3*, epístola endereçada a Fábio Máximo, em que o poeta conta ao amigo sobre a visita do Amor e o diálogo que teve com o deus. Nessa elegia extremamente alusiva, observamos como Ovídio retoma o contexto da *Arte de amar* e dos *Amores* para iniciar uma reflexão acerca de sua carreira de poeta elegíaco amoroso, ao que Galasso (2009, p. 288) analisa como uma “releitura do passado”. Em *P.III,3*, Ovídio descreve a aparição do Amor; este se encontra descomposto, representado, segundo Galasso, com os mesmos sinais de luto que apresenta na elegia III,9 dos *Amores*, ao expressar seu desespero pela morte precoce de outro elegíaco, Tibulo: nesta elegia, também encontramos Cupido com os cabelos soltos e asas hórridas, recuperando-se, ainda, da significativa perda. A aparência desgrenhada com que o deus aparece a Ovídio no desterro é bastante parecida com o aspecto físico do livro descrito pelo poeta em *Tr. I,1*, a qual, por sua vez, destoa da imagem de Cupido ridente e travesso de *Am. I,1*.

Em *P.III,3*, Cupido, talvez temeroso acerca do destino de Ovídio, visita o poeta em Tomos para consolá-lo, ao que Ovídio responde com reflexões extremamente metapoéticas e autotextuais acerca de sua empreitada no gênero elegíaco, colocando-se, desde o princípio na posição de *magister* do Amor, que é, ali, seu *discipulus*. De imediato, somos reportados ao contexto de *Amores I,1* em que o poeta principia sua carreira amorosa. Ovídio recorda sua antiga aspiração em ser poeta épico e a artimanha de Cupido que transformou o rumo de sua poesia. Desde que fora flechado pelo menino e teve o peito vazio preenchido pela matéria elegíaca, no próêmio dos *Amores*, Ovídio diz não ter podido mais se dedicar a gênero algum senão à elegia amorosa. E é justamente a sua dedicação intensa ao gênero elegíaco, mais precisamente, à composição da *Arte de Amar*, que o poeta atribui o sucesso do mesmo, ao dizer ao Amor que foi graças à sua dedicação na composição de um estúpido *carmen* (*P.III,3, 37-38*) que o gênero se tornou conhecido.

Para finalizar, comentamos como Ovídio, inserido numa tradição literária essencialmente alusiva, estrutura suas obras em uma relação autotextual intensa e bastante explícita. Discutimos como Ovídio alude, retoma e reelabora o seu material poético em

---

<sup>142</sup> “Ovid continually positions his new poetry in relation to his previous love poetry, constantly evoking the repudiated model and reminding the reader of it.”

*Tristes e Pônticas*, e, conforme propõe Myers (2014), como manipula a recepção de suas obras anteriores, trazendo para aquelas obras a reflexão de toda a sua carreira poética precedente. Nesse sentido, o efeito de continuidade entre as obras *Tristes e Pônticas* pode ser evidenciado, pois Ovídio versa nos *Tristes* as reflexões poéticas que são retomadas e, de certo modo, finalizadas, arrematadas nas *Pônticas*. Como exemplo, citamos a presença abundante da *Arte de Amar* e também dos *Amores* e de seu conteúdo na poética do exílio e concluímos que é nas *Pônticas* que o poeta parecer fechar, arrematar a reflexão acerca do *praeceptor amoris*. Ele o faz, como demonstramos, colocando-se como *magister* do Amor personificado e como um *praeceptor Amoris* do próprio gênero elegíaco por ter sido ele o último grande elegíaco romano, o que elevou o gênero a outro patamar e o tornou reconhecido por toda posteridade. Mesmo nos versos de *Tristes e Pônticas*, na poesia do exílio, Ovídio é o poeta da elegia amorosa, autor da *Arte de Amar*.

Desse modo, como discutimos, Ovídio é uma poeta que se autoalude, que se retoma e que se cita intensamente, mas a autotextualidade das obras do exílio com as anteriores é ainda mais intensa, afinal, como nos recorda Tarrant (2006, p.29): “Em particular, o exílio reativa o processo de autorrevisão, já que Ovídio reformula toda sua carreira anterior a partir dessa nova perspectiva.”<sup>143</sup> Sendo assim, é no exílio que o poeta irá aludir a si mesmo como uma forma, também, de refletir acerca de sua carreira poética, retomando, aludindo, a todas as outras *personae* que assumiu como poeta. Além disso, conforme Loar et al. (2017), há, na ação do poeta de citar a si mesmo e retomar o conteúdo de seus versos de forma intensa, não apenas a manipulação das obras e a preocupação com a *self-reception*, como propõe Myers (2014), mas, um efeito de autoapropriação. Nesse sentido, Ovídio se apropria de suas obras a ponto de desenvolver, via autotextualidade, a imagem de sua carreira poética e do cânon no qual se insere, e, também, da recepção futura de sua obra: Ovídio, diferentemente de Ênio e Propércio que se colocam como *primus* de uma tradição poética, forja uma tradição poético-elegíaca própria em que ele se coloca como o *quartus*, o último de seu gênero na sequência do tempo, como vemos em *Tr.* IV,10,53-54.

Assim, concluímos que Ovídio, inserido em uma tradição poética essencialmente alusiva, joga com as facetas dessa tradição e com os modelos gregos e latinos, apropriando-se deles para forjar uma tradição em que ele não somente esteja inserido, como parte do cânon, mas em que ele seja o responsável por elevar a elegia a ponto de que a sua morte passe

---

<sup>143</sup> “In particular, exile reactivates the process of self-revision, as Ovid recasts his whole earlier career from this new perspective.”

a representar, posteriormente, a própria morte do gênero, fazendo com que seja considerado pela posteridade, como nos mostram os manuais de literatura, a exemplo de Conte (1994), o último grande poeta representativo do gênero elegíaco.

## BIBLIOGRAFIA

### I. Textos latinos, traduções e comentários dos *Tristes* e das *Pônticas*

CICCARELLI, I. *Commento al II libro dei Tristia di Ovidio*. Bari: Edipuglia, 2003.

INGLEHEART, J. *A Commentary on Tristia Book II*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

OVID. *Ovid's poetry of exile*. Translated into verse by David R. Slavitt. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1990.

\_\_\_\_\_. *Tristia. Ex Ponto*. Tradução de A. L. Wheeler. Goold. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1924.

OVIDE. *Tristes*. Texte établi et traduit par Jacques André. Paris: Belles Lettres, 1987.

OVIDIO. *Il Tristia*. Volume primo. Traduzione di Francesco Della Corte. Genova- Sestri: Tilgher-Genova, 1972.

\_\_\_\_\_. Genova- Sestri: Tilgher-Genova, 1972. *Tristezze*. Introduzione, traduzione e note di Francesca Lechi. Milano: Rizzoli, 1993.

\_\_\_\_\_. *Tristes, Cartas del Ponto*. Introducción, traducción y notas de Rafael Herrera Montero. Madrid: Alianza, 2002.

\_\_\_\_\_. *Poemas da carne e do exílio*. Seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OVÍDIO. *Tristium*. Tradução de Augusto Velloso. Rio de Janeiro: Simões, 1952.

\_\_\_\_\_. *Os Remédios do Amor*. Tradução de A. S. Mendonça. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

\_\_\_\_\_. *Epistulae ex Ponto*. Tradução de Luigi Galasso. Milão: Oscar Mondadori. 2008.

### II. Bibliografia secundária

ACHCAR, F. *Lírica e Lugar Comum: Alguns temas de Horácio e a sua Presença em Português*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

ACOSTA-HUGHES, B. Ovid and Callimachus: Rewriting the Masterl. In: KNOX, P. A Companion to Ovid. Wiley-Blackwell, 2012, pp. 236-251.

ALDO, L. Lettera ai posteri. Ovidio, Tristia 4, 10. Bari: Edipuglia, 2006.

ALLEN, G. Intertextuality. London and New York: Routledge, 2000

ANDERSON, R. *et alii*. Elegiacs by Gallus from Qasr Ibrim. In: *Journal of Roman Studies*, Cambridge: 1979, v.69, pp.127-ss.

- ANDRÉ, C.A. Ovídio no exílio: o Poeta à defesa e a defesa do Poeta. In: NASCIMENTO, A.A; PIMENTEL, M.C.C.M.S (ed.). Ovídio: exílio e poesia. Actas do Colóqui no bimilenário da relegatio. Centro de Estudos Clássicos, Lisboa, 2004-2008.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução e notas de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.
- AVELLAR, J. *As Metamorfoses do Eu e do Texto [manuscrito]: o jogo ficcional nos Tristia de Ovídio*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- BAKHTIN, M. Problemas da poética de Dostoiévski. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- \_\_\_\_\_. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC/Brasília: Universidade de Brasília, 1987.
- BARCHIESI, A. Narratività e convenzione nelle *Heroides*. In: *Materiali e Discussioni Per L'analisi Dei Testi Classici*, n. 19, 1987, pp. 63-90.
- \_\_\_\_\_. *The poet and the prince. Ovid and Augustan discourse*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. Otto punti su una mappa dei naufragi”, in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 39, 1997, pp. 209-226.
- \_\_\_\_\_. Teaching Augustus Through Alusion. In: *Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets*. (eds.) M. Fox e S. Marchesi. Londres: 2001, pp. 79-105.
- \_\_\_\_\_. L'Epos. In: Cavallo, G; Fedelli, P; Giardina, A. Lo spazio letterario di Roma antica. Volume I (La produzione del testo). Roma: Salerno Editrice, 2004, pp. 115-141.
- BARKAN, L. *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*. New Heaven: Yale University Press, 1986.
- BARROS, D. & FIORIN, J. (orgs.). Dialogismo, polifonia, intertextualidade. São Paulo: Edusp, 1994.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: *O Rumor da Língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.66.
- BOTH, J. *The Amores: Ovid making love*. In: Knox. (ed.) *A Companion to Ovid*. Malden: 2009, pp. 61-77.
- BOWIE, E. Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival. In: *The Journal of Hellenic Studies*, v.106, 1986, pp.13-35.
- BOUYNOT, Y. *La poésie d'Ovide dans les oeuvres de l'exil*. Paris: Thèse, 1957.

BRANDÃO, J. Dicionário mítico-etimológico da mitologia e da religião romana. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

\_\_\_\_\_. Mitologia grega. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1986 (v. I) e 1993 (v. II).

\_\_\_\_\_. SANTOS, M. G. Morte e Amor: a construção do humano na lírica grega. Ensaios de Literatura e Filologia, v.4, 1883.

BRINK, C. O. *Horace on poetry: prolegomena to the literary epistles*. Cambridge: Cambridge University Press, 1963.

\_\_\_\_\_. *Horace on Poetry. The Ars Poetica*. Cambridge: Cambridge University Press, 1971.

\_\_\_\_\_. *Horace on Poetry. Epistles Book II: The Letters to Augustus and Florus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

BRUNHARA, R. *Elegia grega arcaica, ocasião de performance e tradição épica: o caso de Tirteu*. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2012.

BURROW, C. Re-embodiment Ovid: Renaissance afterlives. In: *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 301-319.

CAIROLI, F. O fragmento de Galo. In: *Nuntius Antiquus*, n. 5, Belo Horizonte: 2010, pp. 235-285.

CALIMACO. *Callimachus*. Ed. R. Pfeiffer. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1953. \_\_\_\_\_. *Epigrammes / Hymnes*. Ed. e trad. E. Cahen. Paris: Les Belles Lettres, 1972.

CAMPBELL, D. Flutes and Elegiac Couplets. In: *The Journal of Hellenic Studies*, v. 84, 1964, pp. 63-68.

CARANDE, R. Inícios de la poesía latina. Del saturnio al hexâmetro. In: *Myrtia*, v.31, Murcia: Universidad de Murcia, 2016, pp. 119-140.

CARDONA, F. L. Mitología romana. Barcelona: Edicomunicación, 1996.

CASALI, S. Ovidian Intertextuality. In: Knox, (ed.) *A Companion to Ovid*. Malden: 2009, pp.341-353.

CATULO. *O Cancioneiro de Lésbia*. Introdução, tradução e notas de Paulo Sérgio Vasconcellos. São Paulo: Editora Hucitec, 1991.

\_\_\_\_\_. *O Livro de Catulo*. Introdução, tradução e notas de João Ângelo de Oliva Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

CERQUEIRA, L.M.G. Tibulo, o elegíaco da romanidade. In: Cristina Pimentel, José Luís Brandão, Paolo Fedeli (eds.) *O poeta e a cidade do mundo romano*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, pp. 49-64.

- CESILA, R. T. *Metapoesia nosepigramas de Marcial: tradução e análise*. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.
- CHAUDHURI, S. *Translation and Understanding*, n. 7. Nova Delhi: Oxford University Press, 1999.
- CHARTIER, R. "Figuras do autor", in: *A ordem dos livros*. Brasília: UnB, 1998.
- CHAUSSERIE-LAPRÉE, J. P. *L'expression narrative chez les historiens latins: histoire d'un style*. Paris: Boccard, 1969.
- CICERO. *De Inventione*. Translation by H. Rackham. London: Harvard University Press, The Loeb Classical Library, 1967.
- CICERO. *De Oratore*. Harvard University Press, The Loeb classical Library, 1982 (1976).
- CICU, L. *Le api, il miele, la poesia. Didattica intertestuale e sistema letterario greco-latino*. Università La Sapienza, 2005.
- CITRONI, M. I Canoni di autori antichi: alle origini del concetto di classicoll. In: Casarsa, L; Cristante, L; Fernandelli, M (a cura di). *Culture europee e tradizione latina*, Atti del Convegno internazionale di studi, Cividale del friuli, 16-17 novembre 2001. Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2003, pp. 1-22.
- CITRONI *et alii*, *Literatura de Roma Antiga*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
- CLAASSEN, J. *Displaced Persons: The Literature of Exile from Cicero to Boethius*. London: Bloomsbury, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Tristia*. In: KNOX, Peter (ed). *A Companion to Ovid*. Oxford: Blackwell, 2009, pp. 26-45.
- \_\_\_\_\_. *Ovid Revisited: The Poet in Exile*. London: Duckworth, 2008.
- CONTE.G.B; BARCHIESI, A. *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità* in Cavallo, G; Fedeli, P; Giardina, A. (ed.). *Lo spazio letterario do Roma antica. La produzione del testo*. Vol. I. Roma: Salerno Editrice, 2004, pp. 81-114. CONTE, G. B. —Ovidi| in idem. *Latin literature: a history*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University, 1994, pp. 340-366. 195
- \_\_\_\_\_. *Memoria dei poeti e sistema letterario: Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*. Palermo: Sellerio editore, 2012 [19741 ].
- \_\_\_\_\_. *Virgilio, il Genere e i suoi Confini*. Milano, Garzanti, 1984.
- \_\_\_\_\_. *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Cornell University Press, 1986.

\_\_\_\_\_. Love without elegy. In: idem. *Genres and readers*. Translated by Glen Most. Baltimore: 1994, pp. 35-65.

\_\_\_\_\_. L'amore senza elegia. I Remedio contro l'amore e la logica di un genere. In: idem. *Generi e Lettotti*. Pisa: Edizioni Normale, 2012.

\_\_\_\_\_. Realismo e ironia. In: idem. *L'autore nascosto. Un'interpretazione del Satyricon*. Pisa: Edizioni della Normale, 2007, pp. 155-174.

\_\_\_\_\_. Dell'imitazione. Furto e originalità. Pisa: Edizioni della Normale, 2014. CORTE, F. (della). *Enciclopedia Virgiliana*. Roma: Enciclopedia Italiana, 1987.

\_\_\_\_\_. *Enciclopedia Virgiliana*. Roma: Enciclopedia Italiana, vol. III, 1987, pp. 907-909.

CHRISTOFE, L. *Intertextualidade e plágio: questões de linguagem e autoria*. Tese de doutorado defendida no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da UNICAMP, 1996.

DE BEM, L.A. *O amor e a guerra no livro I d'Os "Amores" de Ovídio*. 2007. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

\_\_\_\_\_. *Metapoesia e confluência genérica nos "Amores" de Ovídio*. 2011. Tese (Doutorado) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

CUNHA, A. G. da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

DE CARO, A. *Riflessioni sull'intertestualità ovidiana: gli Amores*. Landolfi, L. et Chinnici, V. (ed.). Bologna: Pàtron Editore, 2007, pp. 53-83.

ELLIOT, R. C. *The literary persona*. Chicago and London, 1982.

ELLIS, R. *A commentary on Catullus*. Oxford Clarendon Press, 1889.

ENCARNAÇÃO, J. *Introdução ao Estudo da Epigrafia Latina*. Coimbra: Instituto de Arqueologia da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1997.

ERNOUT, A. & MEILLET, A. *Dictionnaire etymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck, 1951.

EVANS, H.B. *Publica carmina: Ovid's Books from Exile*. Lincoln, Nebr. e Londres: 1983.

FABRE-SERRIS, J. et DEREMETZ, A. (ed.). *Élégie et épopée dans la poésie ovidienne (Héroïdes et Amours)*. En Hommage à Simone Viarre. Paris: Travaux & Recherches, 1998.

FAIRWEATHER, J. Ovid's Autobiographical Poem, *Tristia* 4.10. In: *The Classical Quarterly*, Cambridge: v. 37, n. 1, p.181-196, 1987. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/639354>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

FANTHAM, E. Roman Elegy: problems of self-definition, and redirection. In: *L'Historie Littéraire Immanente Dans La Poesie Latine*, v. 47, Genova: 2000, pp.184-211.

- \_\_\_\_\_. Rhetoric and Ovid's Poetry. In: KNOX, Peter (ed). *A Companion to Ovid*. Oxford: Blackwell, 2009, pp. 26-45.
- \_\_\_\_\_. Ovid's Metamorphoses. Oxford: Oxford University Press, 2004
- FARRELL, J. Ovid's Generic transformations. In: KNOX, Peter (ed). *A Companion to Ovid*. Oxford: Blackwell, 2009, pp. 370-380.
- \_\_\_\_\_. Calling out the Greeks: Dynamics of the Elegiac Canon. In: GOLD, Barbara (ed). *A Companion to Roman Love Elegy*. Blackwell, 2012, pp. 11-25.
- FAUSTINO, R. *Fastos II: gênero e metapoesia*. 2014. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- FEDELI, P. Properzio. Elegie libro II. Introduzione, testo e commento. Cambridge: Francis Cairns, 2005.
- \_\_\_\_\_. Properzio. Il libro terzo delle Elegie. Bari: Adriatica, 1985.
- \_\_\_\_\_. Elegiarum libere IV. Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana (Book 1739). K.G. Saur Verlag, 1998.
- FENECHIU, C.; MUNTEANU, D. L. Reinventing Ovid's exile: ex Ponto...Romanian style, *Classical Reception Journal*, Vol.5 Iss. 3 (2013), pp. 336-353.
- FEENEY, D. *Beyond Greeks: The Beginnings of Latin Literature*. Cambridge; Massachusetts; Londres: Harvard University Press, 2016.
- FITTON BROWN, A. D. The unreality of Ovid's Tomitan exile, *LCM* 10.2: 18-22.
- FLORES, G.; GONÇALVES, R.T. Polimetria Latina em Português. In: *Revista Letras*, Curitiba, n. 89, p. 147-172, jan./jun. 2014. Editora UFPR.
- FORCELLINI. *Lexicon totius latinatis*. Italia: T. Seminarii, 1940.
- FOUCAULT, M. What is an author? In: *Harari. J.V.* (ed.) *Textual strategies*. Itacha. New York: Cornell University Press. 1979.
- \_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Vega/Passagens, 1992.
- \_\_\_\_\_. (1970) A ordem do discurso. Aula inaugural pronunciada no Collège de France. Tradução de Sírio Possenti. Campinas, 1993.
- FOWLER, D. On the shoulders of giants: intertextuality and classical studies In: *Roman constructions*. Readings in postmodern Latin. Oxford: Oxford University, 2000.
- FREDOUILLE, Jean-Claude. *Diccionario de civilización romana*. Barcelona: Larousse, 1996.
- FULKERSON, L. The Ovidian heroine as author: reading, writing, and community in the Heroides. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

- \_\_\_\_\_. Appendix A: the authenticity (and ‘authenticity’) of Heroides 15|| in idem. *The Ovidian Heroine as Author. Reading, writing, and community in the Heroides*. Cambridge University Press, 2005, pp. 152-158.
- GABBA, E. Dionysius and the History of Archaic Rome. *Sather Classical Lectures.*, v.6, Berkeley: University of California Press, 1991.
- GAERTNER, J. F. (org.). *Writing Exile. The Discourse of Displacement in Greco-Roman Antiquity and Beyond*. Leiden/Boston: Brill, 2007.
- GAFFIOT, F. *Dictionnaire illustré latin-français*. Paris, Hachette, 2010. *Oxford Latin Dictionary*. Oxford, Clarendon Press, 1973.
- GAGLIARDI, A. La difesa della poesia||. In: idem. *Giovanni Boccaccio. Poeta, Filosofo Averroista*. Rubbettino, 1999, pp. 45-72.
- GALASSO, L. *Epistulae ex Ponto*. In: *A Companion to Ovid*. (ed.) Peter Knox. Oxford: Blackwell, 2009, pp. 194-206.
- GALINSKY, G. Karl. *Ovid’s Metamorphoses. An introduction to the basic aspects*. Oxford: Blackwell, 1975, XI, 285 pp.
- GENETTE, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GIANGRANDE, G. "Topoi ellenistici nell'Ars amatoria". In: Gallo, I; Nicastrì, L. (a cura di). *Cultura poesia ideologia nell'opera di Ovidio*. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991. p. 65-67.
- GIBSON, R. The *Ars Amatoria*. In: *A Companion to Ovid*. (ed.) Peter Knox. Oxford Blackwell: 2009, pp.90-104.
- GLARE, P. W. *Oxford Latin dictionary*. Oxford: Clarendon, 1969.
- GOLD, Barbara (ed). *A Companion to Roman Love Elegy*. Blackwell, 2012.
- GOLDBERG, S. *Constructing Literature in the Roman Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- GONÇALVES, S. L. *As Heróides de Ovídio: uma tradução integral*. São Paulo, 1998, dissertação de mestrado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da USP.
- GRANT, M. *A Guide to the Ancient World. A dictionary of classical places names*. New York: Barnes & Nobles, 1997.
- GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- GROSS, N. P. “*Ovid, Amores* 1.8. Whose amatory rhetoric?” *Classical World*, 1996, v. 89, 197-204.

- GUGLIELMINETTI, M. La tecnica dell'allusione. In: CAVALLO, G; FEDELI, P; GIARDINA, A. (org.). *Lo spazio letterario di Roma antica. L'attualizzazione del testo. v. IV.* Roma: Salerno Editrice, 1999, pp. 11-45.
- HABINEK, T. N. *The Politics of Latin Literature: Writing, Identity, and Empire in Ancient Rome.* Princeton University Press: Princeton, New Jersey, 1998.
- HABINEK & SCHIESARO. *The Roman Cultural Revolution.* Cambridge University Press, 2004.
- HALLIWELL, S. *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems.* Princeton University Press, 2002.
- HALPORN, J., M. Ostwald and T. G. Rosenmeyer, *The Meters of Greek and Latin Poetry.* London: Hackett Publishing Company, 1963.
- HARDIE, P. (ed.). *The Cambridge Companion to Ovid.* Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- \_\_\_\_\_. Introduction. In: *The Cambridge Companion to Ovid.* Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp.1-5.
- HARDIE, P.; MOORE, H. (ed.). *Classical Literary careers and their reception.* Cambridge University Press, 2010.
- HARDIE, P. Introduction. In: HARDIE, P.; MOORE, H. (ed.). *Classical Literary careers and their reception.* Cambridge University Press, 2010, pp.1-16.
- HARRISON, S. Ovid and genre: evolutions of an elegist. In: *The Cambridge Companion to Ovid.* Cambridge: Cambridge University Press, 2006, pp.79-94.
- HARTMAN, J. J. *De Ovidio poeta commentatio.* Lugduni-Batavorum: Brill, 1905.
- HARVEY, A. The Classification of Greek Lyric Poetry. In: *The Classical Quarterly*, v. 5, n. 3/4, 1955, pp. 157-175.
- HASEGAWA, A. P. Crisi poetica e forma editoriale da Catullo a Orazio, *Studi Italiani di Filologia Classica*, v. VIII, p. 5-10, 2010.
- HIGHAM, T. F. Ovid and Rhetoric. In: *Herescu*, 1958, pp.32-48.
- HIGHET, G. The speeches in Vergil's 'Aeneid'. Princeton, New Jersey: Princeton University, 1972.
- HINDS, S. Booking the Return Trip: Ovid and Tristia I. *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, n. 41, 1985, pp. 138-52.
- \_\_\_\_\_. *Allusion and intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry.* Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

- \_\_\_\_\_. After exile: time and teleology from *Metamorphoses* to *Ibis*. In: HARDIE, P.; BARCHIESI, A.; HINDS, S. (eds.). *Ovidian transformations*. Cambridge: Cambridge Philological Society, 1999. p. 48-67.
- \_\_\_\_\_. *The Metamorphosis of Persephone*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. 'Booking the return trip: Ovid and *Tristia* 1', *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 31: 1985, pp.13–32.
- HOLZBERG, N. Playing with his life: Ovid's 'autobiographical' references. In: *A Companion to Ovid*. (ed.) Peter Knox. Oxford: Blackwell, 2006, pp. 51-68.
- HORÁCIO. *Arte Poética*. Introdução, tradução e comentário de R.R. Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- HORNSBY, R. A. Patterns of action in the 'Aeneid': an interpretation of Vergil's epic similes. Iowa: University of Iowa, 1970.
- HUNTER, R. Greek Elegy. In: *A Companion to Latin Love Elegy* (ed.) T. S. Thorsen, Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- \_\_\_\_\_. The shadow of Callimachus. *Studies in the reception of Hellenistic poetry at Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006
- HUTCHINSON, G. *Greek to Latin: Frameworks and Contexts for Intertextuality*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- INGLEHEART, J. Two thousand years of solitude. *Exile after Ovid*. Oxford University Press, 2011.
- JANAN, M. Lacanian Psychoanalytic Theory and Roman Love Elegy. In: *A Companion to Roman Love Elegy*. Oxford: Blackwell, 2012, pp.375-390.
- JONES, A. H., MARTINDALE, J.R., MORRIS, J. *Prosopography of the Later Roman Empire*, Cambridge: Cambridge University Press, 1971-1992.
- JOHNSON, P.J. *Ovid before exile: art and punishment in the Metamorphoses*. University of Wisconsin Press, 2008.
- JOLIVET, J.C. *Allusion et fiction épistolaire dans les Héroïdes. Recherches sur l'intertextualité ovidienne*. Rome: École française de Rome, 2001.
- JULIANI, T. J. *Vestígios de Ovídio em Sobre as mulheres famosas (De mulieribus claris, 1361-1362) de Giovanni Boccaccio*. Tese (doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- KENNEDY, D. F. *The Arts of Love: Five Studies in the Discourse of Roman Love Elegy*. Cambridge: 1993.
- KENNEY, E. J. (ed.) *Ovid Heroides XVI–XXI*. Cambridge, 1996.

- \_\_\_\_\_. Clausen, W. V. (eds.) *The Cambridge History of Classical Literature*. v. 2: Latin Literature. Cambridge: 2008.
- KLODT, C. “Verkehrte Welt: Ovid, Trist. 1,4”, in: *Philologus*, 140 (2), 1996, pp. 257-276.
- LANDOLFI, L (a cura di). *Nunc teritur nostris area maior equis*. Riflessioni sull’intertestualità ovidiana. I Fasti. Palermo: Flaccovio Editore, 2004.
- KORTEN, C. *Ovid, Augustus und der kult der Vestalinnen: Eine religionspolitische These zur Verbannung Ovids*. Frankfurt: Lang, 1992.
- KOUBETCH, V. *Da criação à parúsia – linhas mestras da teologia cristã oriental*. São Paulo: Paulinas, 2004, p. 188.
- KOVACS, D. Ovid, *Metamorphoses* 1.2ll. CQ, n.s. 37: pp. 458-65.
- KRAUS, C.S. *Historiography and Biography* in HARRISSON, S. (ed.) *A companion to Latin Literature*. Blackwell Publishing, 2007.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LABATE, M. *L'arte difarsi amare*. In: *Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*. Pisa: Giardini Editori, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Elegia triste ed elegia lieta*. In: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n 19, 1987, pp. 91-106.
- \_\_\_\_\_. *Forme della letteratura, immagini del mondo: da Catullo a Ovidio*. In: A. Schiavone (ed.), *Storia di Roma*, 2. (L' impero mediterraneo) / (La Repubblica imperiale), Torino: 1990, pp. 923-965.
- LACHMANN, K. —*De Ovidii epistulis*, in *Kleinere Schriften*, 2, 1876. Reimpresso em Berlim e Nova York, 1974.
- LAGE, R. *A elegia portuguesa nos séculos XX e XXI: perda luto e desengano*. 2010. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2010.
- LANDOLFI, L & MONELLA, P. (a cura di). *Ars adeo latet arte sua*. Riflessioni sull’intertestualità ovidiana. Italia: Flaccovio, 2003.
- LUISI, A. & BERRINO, N. F. *Culpa silenda. Le elegie dell’error ovidiano*. Bari: Edipuglia, 2002.
- LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária*. Tradução, prefácio de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- LEE-STECCUM, P. *Powerplay in Tibullus: reading elegies book one*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- LEWIS & SHORT. *A new Latin dictionary*. Oxford: Clarendon, 1945.

- LIPKING, L. *The Life of the Poet: Begging and Ending Poetic Careers*. Chicago: Chicago University Press, 1981.
- \_\_\_\_\_. Epilogue: Inventing a life – a personal view of literary careers. In: HARDIE, P; MOORE, H. *Classical Literary Careers and their Reception*. Cambridge University Press, 2010, pp. 287-299.
- LISS, H; OEMING, M. (orgs.). *Literary construction of identity in the ancient world*. Indiana, Winona Lake, 2010.
- LOAR, M. *Rome, Empire of Plunder*. In: *Rome, Empire of Plunder: The Dynamics of Cultural Appropriation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp.1-15.
- LÓIO, A. Ovídio homenageia Ovídio: (mais) dois epigramas sobre poetas (Am. 3.15.11-14, Ars Am. 3.341-346)?”, *eClassica*, n. 1, 2015, pp. 56-59.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (ed.). *Historia de la Literatura Griega*. Madrid: Cátedra, 1988.
- LUCK, G. *Love Elegy*. In: *The Cambridge History of Classical Literature*. v. 2: Latin Literature Kenney and Clausen (eds.) Cambridge: Cambridge University Press, 2008, pp. 405–19.
- \_\_\_\_\_. *The Latin Love Elegy*. 2ª ed. Londres: 1969.
- LYNE, R.O.A.M. [Tibullus] Book 3 and Sulpicia, *Collected Papers on Latin Poetry*. Oxford, 2007, pp. 341–67. 207
- \_\_\_\_\_. “Appendix: the recusatio”. In: idem. *Horace behind the public poetry*. Yale University Press, 1995, pp. 31-39.
- \_\_\_\_\_. *The Neoteric Poets*. In: *Gaisser, J.H (ed.) Oxford Readings in Classical Studies*. Catullus. Oxford University Press, 2007, pp. 109-140.
- \_\_\_\_\_. *Further Voices in Vergil’s ‘Aeneid’*. Oxford: Clarendon, 1992, pp. 100-144.
- MACHADO, J. P. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Lisboa: Confluência, 1952.
- MANGUEL, A. "O autor como leitor", in: *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- MANZONI, G. *Pugnae maioris imago, intertestualità e rovesciamento nella seconda esade dell’ ‘Eneide’*. Milano: Vita e Pensiero, 2002.
- MARIOTTI, S. *La carriera poetica di Ovidio* in idem. *Scritti di filologia classica*. Roma: Salerno Editrice, 2000, pp. 123-153.
- MARTELLI, F. *Ovid’s revisions. The editor as author*. Cambridge University Press, 2013.
- MARTINDALE, C (ed.). *Ovid Renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*. Cambridge University Press, 1990.

- \_\_\_\_\_. Redeeming the text: Latin Poetry and the Hermeneutics of receptions. Cambridge University Press, 1993.
- MARTINDALE, C.; RICHARD, T. (ed.). *Classics and the Uses of Reception*. Blackwell publishing, 2006.
- MARTIN, R & GAILLARD, J. *Les genres littéraires à Rome*. Préface de Jacques Perret. Paris: Scodet, 1981.
- MASSELI, G. M. *Il rancore dell'esule. Ovidio, l'Ibis e i modi di un'invettiva*. Bari: Edipuglia, 2002.
- MARIOTTI, S. La carriera poetica di Ovidio. In: \_\_\_\_\_. *Scritti di filologia classica*. Roma: Salerno Editrice, 2000. p. 123-153.
- MARTINHO, M. Suetônio, Dos Gramáticos. In: *Clássica*, v. 27, n. 2, 2014, pp.231-255.
- MCGOWAN, M.M. *Ovid in exile: power and poetic redress in the Tristia and Epistulae Ex Ponto*. Leiden: Brill, 2009.
- MENDES, M.O. *Virgílio brasileiro*. Tradução da Eneida. Rio de Janeiro: Garnier, 2005.
- MILLER, P. (ed.). *Latin erotic elegy: an anthology and reader*. Nova York; Londres: Routledge, 2002.
- MÖLLER, M. Ovid. In: *Handbook Autobiography/Autofiction*, (ed.) Martina Wagner Egelhaaf, Berlin-New York: De Gruyter, 2019, pp.1328-1341.
- MORAES. *Dicionário da língua portuguesa (recompilado)*. Lisboa: Typographia Lacérdina, 1813.
- MORGAN, L. *Musa Pedestris: Metre and Meaning in Roman Verse*. Oxford: 2010 \_\_\_\_\_. *Elegiac Meter: Opposites Attract*. In: *A Companion to Roman Love Elegy*. Oxford: Blackwell, 2012, pp. 214-218.
- MYERS, S. Ovid's self-reception in his exile poetry. In: MILLER, J. F.; NEWLANDS, C. (eds.). *A Handbook to the reception of Ovid*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2014. p. 8-21.
- NAGLE, B. The Poetics of Exile: Program and Polemic in the *Tristia* and *Epistulae ex Ponto* of Ovid. In: *Latomus*, v. 170, Bruxelas, 1980, pp. 1-180.
- NELSON, R. S. Appropriation. In: *Critical Terms for Art History*. Chicago: University of Chicago Press, 1996, pp.160-174.
- OAKLEY, S. *A Commentary on Livy, Books VI-X*, Oxford: Oxford University Press, 1997.
- OVID. *Ars Amatoria, Medicamina, Remedia, Ibis*. (Transl. by J.H. Mozley). Harvard University Press, 1929.
- \_\_\_\_\_. *Amores: text, prolegomena and commentary in four volumes*. Edited and commented by J. C. McKeown. Liverpool: Francis Cairns, 1987-1989.

- \_\_\_\_\_. *Heroides. Select epistles.* Ed. by Peter Knox. Cambridge University Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Heroides. Amores.* (Trad. Grant Showerman). Harvard University Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Heroides.* Translated, introduced and notes by Isbell. Penguin Books, 2004 [19901 ].
- \_\_\_\_\_. *Metamorphoses. Books I-VIII.* (Trad. Frank Justus Miller). Cambridge and London: Harvard University Press, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Ovid's poetry of exile.* Translated into verse by David R. Slavitt. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Works. v. II.* (Ed. by J. H. Mozley and G. P. Goold). London, Cambridge, 1979 (1929).
- \_\_\_\_\_. *Epistulae ex Ponto. Book I.* Edited by Tissol, G. Cambridge University Press, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Epistulae ex Ponto. Book I.* Edited and commented by Gaertner, J. F. Oxford University Press, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Tristia. Ex Ponto.* Translated and edited by Wheeler, A. L. Harvard University Press, 1939.
- OVIDI NASONIS, P. *Tristium libri quinque Ibis Ex Ponto Libri quattuor Halieutica Fragmenta.* Edited by Owen, S.G. Oxford University Press, 1915.
- OVIDE. *Heróides.* (Texte établi par Henri Bornecque). Paris: Les Belles Lettres, 1965.
- \_\_\_\_\_. *L'art d'aimer.* (Texte établi par Henri Bornecque). Paris: Les Belles Lettres, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Les amours.* (Texte établi e traduit par Henri Bornecque). Paris: Les Belles Lettres, 1924.
- \_\_\_\_\_. *Les amours.* (Texte établi e traduit par Henri Bornecque). Paris: Les Belles Lettres, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Les Métamorphoses. I-V.* (Texte établi et traduit par Georges Lafaye). Paris: Les Belles Lettres, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Les Métamorphoses. VI-X.* Paris: Les Belles Lettres, 2000. 185
- \_\_\_\_\_. *Les fastes.* (Traduit et annote par Henri Bornecque e préface par Augusto Fraschetti). Paris: Les Belles Lettres, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Les Métamorphoses.* Paris, Garnier, 1953.
- OVIDI. *Amores, Medicamina Faciei Femineae, Ars Amatoria, Remedia Amoris.* Edited by E. J. Kenney. Oxford University Press, 1995 (19611).
- OVIDIO. *Amores & Arte de Amar.* Tradução, Introdução e notas de Carlos Ascenso André. Prefácio e Apêndice de Peter Green. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

- \_\_\_\_\_. *As Metamorfoses*. (Tradução de Antônio Feliciano de Castilho). Rio: Organização Simões Editora, 1959.
- \_\_\_\_\_. *Metamorfoses*. (Tradução do latim para o português de Bocage). São Paulo: Hedra, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Os remédios do amor. Os cosméticos para o rosto da mulher*. (Tradução, introdução e notas de Antônio da Silveira Mendonça). São Paulo, Nova Alexandria, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Rimedi contro l'amore*. Venezia, Marsilio, 1992 [4ª Ed.]. (Reproduz o texto da Oxford).
- \_\_\_\_\_. *L'arte di amare. A cura di E. Pianezzola, commento di G. Baldo, L. Castante, E. Pianezzola*. Milano: Fondazione L. Valla – Mondadori, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Della poesia d'amore alla poesia dell'esilio. A cura di Paolo Fedeli*, 2007. OVIDIUS. *Heroides Publius Ovidius Naso. Apparatu critico instruxit et de Henricus Stephanus Sedlmayer [hrsg]*. Vindobonae, Konegen, 1886.
- \_\_\_\_\_. *Metamorphoses*. [Books] V – VIII. Hill, Donald E. [Hrsg.] Warminster, Wilts.: Aris & Phillips, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Tristia*. Ed. J. B. Hall. *Stuttgartiae et Lipsiae in Aedibus B. G. Teubneri MCMXCV*, 1995.
- ORAZIO. *Epistole e Ars Poetica*. (Traduzione e cura di Ugo Dotti). Feltrinelli, 2008.
- PAES, J. *Poemas da Antologia Grega ou Palatina*, São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- PAVLOCK, B. *The image of the Poet in Ovid's Metamorphoses*. The University of Wisconsin Press, 2009.
- PARATORE, E. *História da Literatura Latina*. Tradução de Manuel Losa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, s.d.
- PARKER, N. *Renaissance Latin Elegy*. In: *A Companion to Roman Love Elegy*. Oxford: Blackwell, 2012, pp. 476-491.
- PASQUALI, G. "Arte allusiva", in: *Pagine stravaganti*. Firenze: Sansoni, 1968, v. II.
- PETERSMANN, H. "Muerte, alma y más allá em la creencia popular de los griegos y los romanos desde el punto de vista lingüístico", in: *Los estudios clásicos ante el cambio de milenio. Vida, muerte, cultura. Tomo II*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2002, pp. 262-278.
- PIANEZZOLA, E. *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*. Bologna: Pàtron, 1999.
- PICCOLO, A. *O Homero de Horácio: intertexto épico no livro I das Epístolas*. Dissertação (mestrado) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

- PLATNAUER, M. *Latin Elegiac Verse: A Study of the Metrical Usages of Tibullus, Propertius and Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 1951.
- POLASTRI, B. *Um estudo do intertexto virgiliano no "Culex"*. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.
- PRATA, P. *O caráter alusivo dos Tristes de Ovídio: uma leitura intertextual do livro I*. Dissertação (mestrado) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- \_\_\_\_\_. Questões de autoria na Roma antiga. In: *Cadernos de qualificações*. Campinas: IEL/Unicamp, 2005, n.1, pp. 221-235.
- \_\_\_\_\_. *O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos*. Tese (doutorado) –Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- \_\_\_\_\_. Tristes II: Um pedido a Augusto. In: *Aisthe*, n. 4, 2009.
- PRÉAUX, C. *El mundo helenístico*. Barcelona: Labor, 1984.
- PUTNAM, M. C. J. *Tibullus: a commentary*. Norman: University Oklahoma Press, 1973.
- \_\_\_\_\_. Some Virgilian Unities. In: HARDIE, P.; MOORE, H. (ed.). *Classical Literary careers and their reception*. Cambridge University Press, 2010, pp.17-38.
- \_\_\_\_\_. Introduction. In: VEGGIO, M. *Short Epics*. Edited and translated by Michael Putnam with James Hankins. The I Tatti Renaissance Library. Harvard University Press, 2004.
- PROPÉRCIO. *Elegias de Sexto Propércio*. Introdução, tradução e notas de Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Autêntica, 2012.
- QUINTILIEN. *Institution oratoire*. Texte établi et traduit par Jean Cousin. Paris: Belles Lettres, v. 7, 1975-1980.
- REYNOLDS, S. (ed.). *Texts and Transmission. A survey of the Latin Classics*. New York: Clarendon Press - Oxford, 2005 (19831).
- REZENDE, A. *Rompendo o silêncio: a construção do discurso oratório em Quintiliano*. 2009. Tese (doutorado) –Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- ROBINSON, M. *A Comentary on Ovid's Fasti, Book 2*. New York: Oxford Unversity Press, 2011.
- ROCHA, C.M. *De linguado a língua(ru)da: gênero e discurso das mulieres plautinae*. Tese (Doutorado)- Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

- ROSERNMEYER, T. Elegiac and Elegos. In: *California Studies in Classical Antiquity* v. 1, 1968, pp. 217-231.
- RUDD, N. *Horace, Epistles, Book II and Epistle to the Pisones (Ars Poetica)*. Cambridge: 1989.
- SAID, E. W. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2000.
- SALLUST, C.C. *Catiline's Conspiracy, The Jugurthine War and Histories*. Oxford: Oxford World's Classic, 2010.
- SANTIROCCO, M. S. Sulpicia Reconsidered, *Classical Journal*, 74: 1979, pp. 229-239.
- SANTONI, A. *L'autore multiplo*. Pisa: Scuola Normale Superiore di Pisa, 2006.
- SANTOS, L.S. *Autobiografia e a presença da Ars Amatoria nos Tristia de Ovídio*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- SARAIVA, F. R. dos S. *Novíssimo dicionário Latino-português*. Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Livraria Garnier, 1993.
- SCHIESARO, A. Ovid and the professional discourses of scholarship, religion, rhetoric. In: P. Hardie (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 64-78.
- SHARROCK, A. *Seduction and Repetition in Ovid's Ars Amatoria 2*. Oxford University press, 1994.
- SCHNEIDER, M. *Ladrões de Palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento*. Trad. de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.
- SILVA, Mariana Musa de Paula e. *Artesque locumque: espaços da narrativa no livro V das Metamorfoses de Ovídio*. Campinas, 2008, tese de mestrado do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Unicamp.
- SENECA. *Declamations, Volume I: Controversiae, Books 1-6*. Tradução de Michael Winterbottom. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1974.
- SERRANO, D. *Metapoesia no livro I de Tibulo: tradução e estudo*. 2013. Monografia - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.
- SHARROCK, A. *Seduction and Repetition in Ovid's Ars Amatoria II*, Oxford: 1994. SILVA, D. *Escrever, sobrescrever: metalinguagem nos epigramas de Calímaco*. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.
- SKOIE, M. 'The Woman' in Thorsen, T. S. (ed.) *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*. Cambridge University Press, 2013, pp. 83-96.

- \_\_\_\_\_. *Corpus Tibullianum*, Book 3|| in Gold. B. (ed.) *A Companion to Roman Love Elegy*. Blackwell Publishing, 2012, pp. 86-100.
- SMITH, R. A. *Poetic allusion and poetic embrace in Ovid and Virgil*. Michigan: The University of Michigan, 1997.
- SPALDING, T. O. *Dicionário da mitologia latina*. São Paulo: Cultrix, 1991.
- SUÉTONE. *Grammairiens et Rheteurs*. Texte établi et traduit par Marie-Claude Vacher. Paris: Société d'Éditions "Les Belles Lettres", 1993.
- TARRANT, R. Ovid and ancient literary history. In: HARDIE, P. (ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 13-33.
- THORSEN, T. S. Ovid the Love elegist. In: *The Cambridge Companion to Love Elegy*.
- TIBULLUS. *Elegies*. Text, Introduction and Comentary. Cambridge: Francis Cairns Publications, 2002.
- \_\_\_\_\_. (et les auteurs du Corpus Tibullianum). Text établi et traduit par Max Ponchon. Paris: Les Belles Lettres, 1924.
- \_\_\_\_\_. *Elegies II*: edited with introduction and commentary by Paul Murgatroyd. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- TITE-LIVE. *Histoire Romaine. Ab Urbe Condita*. Paris: Les Belles Lettes, 1947-1998
- TORRINHA, F. *Dicionário Latino-português*. Porto, Marânus, 1945.
- TREVIZAM, M. *A elegia erótica romana e a tradição didascálica como matrizes compositivas da Ars Amatoria de Ovídio*. 2003. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- \_\_\_\_\_. Incorporação de um mito ovidiano (Metamorfoses, VI 412-647) à Philomena de Chrétien de Troyes||, *Phaos*, 2005, 127-146.
- \_\_\_\_\_. A redenção elegíaca de Medeia nas Heroides de Ovídio||, *Aletria*, Belo Horizonte, vol. XX, n.3, pp. 227-242, set.-dez., 2010.
- VASCONCELLOS, P. S. *Efeitos Intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas, 2001.
- \_\_\_\_\_. Elegia e a tópica da infâmia|| in Leite, Leni Ribeiro et alii (org.). *Gênero, religião e poder na antiguidade. Contribuições interdisciplinares*. Vitória: GM, 2012, pp.168-186.
- \_\_\_\_\_. *O Cancioneiro de Lésbia*. São Paulo: Hucitec, 1991.
- \_\_\_\_\_. Reflexões sobre a noção de arte alusiva e intertextualidade na poesia latina||. *Clássica*, São Paulo, 2011b, pp.239-60.
- \_\_\_\_\_. Fingi(dores) de si mesmos: dores fingidas e reais na oratória romana||, *Nuntius Antiquus*, v. X, 2015, p. 135.

- \_\_\_\_\_. *Persona Poética e autor empírico na poesia Amorosa Romana*. São Paulo: Editora da Unifesp, 2016.
- . \_\_\_\_\_. Review of Dell'imitazione. Furto e originalità. Pisa: Edizioni della Normale, 2014. *Vergilius* 61 (2015), pp. 189-193.
- \_\_\_\_\_. Esquecer Veyne? In: *Nuntius Antiquus*. Belo Horizonte: v.7, n.1, jan.-jun. 2011, pp. 105-118.
- \_\_\_\_\_. *Épica 1: Ênio e Virgílio*, Editora da Unicamp, Campinas: 2014.
- VESSEY, D.W.T.C. Elegy eternal: Ovid, Amores 1.15. In: *Latomus*, 1981, v. 40, pp.607-617.
- VEYNE, P. *A elegia erótica romana: O amor, a poesia e o ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- VIDEAU-DELIBES, A. *Les Tristes d'Ovide et l'élegie romaine: une Poétique de La Rupture*. Paris: Klincksieck, 1991.
- VIEIRA, B.V.G., O dístico elegíaco em português: tradução de Ovídio, Amores, I, 1, 4, 5, 9. In: *Revista Eletrônica Antiguidade Clássica*, n. 002, semestre II, 2008, pp. 26-32.
- VIRGÍLIO. *Geórgicas I*. Organização e tradução de Matheus Trevizam. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- VOGHT-SPIRA. The "Classics" as Potentials for the future. In: *Latinitas Perennis: The Continuity of Latin Literature*, v.1, Brill, 2006.
- \_\_\_\_\_. *The Curse of Exile: A Study of Ovid's Ibis*. Cambridge: 1996.
- VON ALBRECHT, M. Ovídio. In: *GEYMONAT*, Mario: 1987.
- VULPE, R. Ovidio nella citta dell'esilio. In: *Studi Ovidiani*. Instituto di Studi Romani Editore, Roma, 1959, pp.39-62.
- WERNER, E. *Os Hinos de Calimaco: Poesia e Poetica*. Sao Paulo: Humanitas, 2012.
- WEST, M. Arquilocus and Tyrtaeus. *CR* 20 n. 2, 1971, pp.147-151.
- \_\_\_\_\_. *Greek Metre*, Oxford: 1982.
- \_\_\_\_\_. *Introduction to Greek Metre*. Oxford:1987.
- WERNER, E. *Os Hinos de Calimaco: Poesia e Poetica*. Sao Paulo: Humanitas, 2012.
- WILLIAMS, D. R. The *Aeneid* and its Augstan background. In: *The Cambridge History of Classical Literature*, Cambridge. Cambridge University Press, 2008.
- WILLIAMS, G. D. *Banished Voices: Readings in Ovid's Exile Poetry*. Cambridge: 1994.
- WILLS, J. Repetition in Latin Poetry. Figures of Allusion. Oxford: Clarendon Press, 1996.

WILKINSON, L.P. *Ovid recalled*. Cambridge: Cambridge University Press, 1965. WITT, R.G. *In the footsteps of the ancients: the origins of humanism from Lovato to Bruni*. Brill, 2001.

WHITE, P. *Promised verse. Poets in the society of Augustean Rome*. Harvard University Press, 1993

WREY, D. Catullus the Roman love elegist? In: *A Companion to Roman Love Elegy*, Oxford: Blacwell, 2012.

ZIOGAS, I. *Ovid and Hesiod: The Metamorphosis of the Catalogue of Women*. Cambridge University Press, 2013.