



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

LAÍS SCODELER DOS SANTOS

**AUTOBIOGRAFIA E A PRESENÇA DA *ARS AMATORIA*
NOS *TRISTIA* DE OVÍDIO**

**CAMPINAS,
2015**

LAÍS SCODELER DOS SANTOS

**AUTOBIOGRAFIA E A PRESENÇA DA *ARS AMATORIA* NOS
TRISTIA DE OVIDIO**

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de Mestra em
Linguística.**

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Patricia Prata

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

**CAMPINAS,
2015**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

Santos, Laís Scodeler dos, 1990-
Sa59a Autobiografia e a presença da *Ars Amatoria* nos *Tristia* de Ovídio / Laís Scodeler dos Santos. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

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

1. Ovídio. *Ars Amatoria* - Crítica e interpretação. 2. Ovídio. *Tristia* - Crítica e interpretação. 3. Ovídio - Exílio. 4. Poesia elegíaca latina. 5. Autobiografia na literatura. 6. Amor na literatura. 7. Lamento. I. Prata, Patricia, 1974-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Autobiography and the presence of the *Ars Amatoria* on Ovid's *Tristia*

Palavras-chave em inglês:

Ovid. *Ars amatoria* - Criticism and interpretation

Ovid. *Tristia* - Criticism and interpretation

Ovid - Exiles

Elegiac poetry, Latin

Autobiography in literature

Love in literature

Regret

Área de concentração: Linguística

Titulação: Mestra em Linguística

Banca examinadora:

Brunno Vinicius Gonçalves Vieira

Vieira, Burnno Vinicius Gonçalves

Isabella Tardin Cardoso

Cardoso, Isabella Tardin

Data de defesa: 31-08-2015

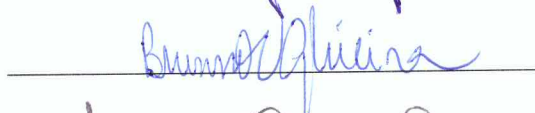
Programa de Pós-Graduação: Linguística

BANCA EXAMINADORA:

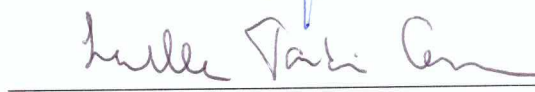
Patrícia Prata



Brunno Vinicius Gonçalves Vieira



Isabella Tardin Cardoso



Robson Tadeu Cesila



Paulo Sérgio de Vasconcellos



IEL/UNICAMP
2015

Dedicatória

À minha família...

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 ao Felipe por ser sempre tão doce e atencioso, ajudando quando necessário e trazendo muitos sorrisos para minha vida.

Agradeço, à Companhia de Jesus e ao meu tio, Padre Carlos, por me apoiarem, materialmente, durante a realização do mestrado. Agradeço-o, sobretudo, pelos conselhos carinhosos, pelas conversas repletas de lições e pelo apoio psicológico, imprescindível para a minha escrita.

Agradeço muitíssimo à minha orientadora, Patrícia Prata, pela orientação impecável, pelo carinho e pelos inúmeros ensinamentos que me fizeram, em um curto período de tempo, crescer tanto como pessoa quanto como estudante. Agradeço-a, também, por respeitar o meu período de transição da graduação para o mestrado, sem tentar acelerá-lo.

Agradeço aos professores Brunno Gonçalves e Isabella Tardin Cardoso, por fazerem parte da banca, contribuindo com seus comentários atenciosos e pontuais para o enriquecimento desta dissertação. Agradeço-os, principalmente, por terem aceitado fazer parte da banca de qualificação em uma época tão delicada para todos. Agradeço, ainda, à professora Isabella, pela generosidade, pelas aulas sempre tão instigantes que muito acrescentaram à minha formação e pela oportunidade de aprendizado durante a experiência do PED.

Agradeço aos professores Paulo Sérgio de Vasconcellos e Robson Tadeu Cesila, que, gentilmente, aceitaram fazer parte desta banca, como suplentes. Ao professor Paulo, agradeço, também, pelas aulas inspiradoras e riquíssimas em conteúdo, pelas conversas e discussões sobre temas variados e, especialmente, por ceder tão gentilmente os itens de sua biblioteca.

Agradeço ao *magister* e amigo Fábio Fortes, incentivador máximo deste estudo, pelo apoio crucial como orientador do projeto inicial que originou esta dissertação. A

ele, sou extremamente grata por iluminar minhas decisões em um momento em que eu não seria capaz de enxergar novas possibilidades. *Gratias magnas tibi ago, carissime!*

Agradeço à grande amiga, Isabella, por continuar presente em minha vida mesmo com a distância, pela atenção, por me ouvir sempre e por ser tão especial. Agradeço à Ro, pela paciência, pelo companheirismo e por sua meiguice, capaz de espantar o meu mau-humor de alguns dias...

Agradeço aos amigos Larissa e Rafael, por terem sido ótimos anfitriões ao me acolherem tão bem na Unicamp...à Lari, sou grata por ter me ensinado a lidar com as burocracias da universidade e pelas dicas de estudo. Ao Rafael, agradeço pelos almoços e, em especial, pela torcida quanto aos meus processos seletivos.

Agradeço, por fim, ao CNPq, pelo amparo financeiro, importantíssimo para o nosso estudo e aos funcionários da Biblioteca do IEL e da Secretaria de Pós-Graduação, pela simpatia e pela gentileza com que nos atendem.

Epígrafe

*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.*

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.

(*Tr.* II, 207-210, trad. Patricia Prata)

Resumo

Em 8 d.C., Ovídio (43 a.C. - 17 ou 18 d.C.) foi condenado por Augusto ao exílio e, por isso, ele compõe elegias que são, segundo o poeta, similares à sua situação. Alguns estudiosos consideram os infortúnios narrados nos *Tristia* como representação direta da realidade do poeta, lendo seus versos em chave biografista, desconsiderando a natureza poética da obra. Por essa razão, esta dissertação consiste, inicialmente, na análise de elementos que induzem tal leitura e como Ovídio joga com a autobiografia. É considerado, também, como o poeta lida com a tradição elegíaca romana, produzindo um tema diferente nos versos elegíacos do exílio, que, em uma primeira leitura, parecem não ter espaço para o amor. No entanto, levando em conta a existência marcante da matéria erótica em Ovídio, este estudo pretende, também, analisar presença da elegia amorosa na elegia do exílio. Tal presença pode ser notada por meio de alusões à *Ars Amatoria*, especialmente em *Tr.* II, mas também pode ser encontrada em outras elegias que compõem os cinco livros dos *Tristia*.

Palavras-chave: Ovídio, *Tristia*, exílio, *Ars Amatoria*, autobiografia, lamento

Abstract

In 8 AD Ovid was sentenced by Augustus to exile and therefore he composes elegies that are, according to the poet, similar to his situation. Some scholars consider the misfortunes narrated in *Tristia* as a direct representation of the poet's reality, reading his verses using a biographical approach and disregarding the poetic nature of the work. For this reason, this dissertation consists initially, in the analysis of the elements that induce this reading and how Ovid plays with autobiography in *Tristia*. It also considers how the poet deals with the elegiac roman tradition while producing a different theme in the elegiac exile verses, which, in a first reading, appear not to have room for love. However, considering the preeminent existence of the erotic poetic matter in Ovid, this study also intends to analyze the presence of the amatory elegy in the exile's elegy. Such a presence can be noticed through the allusions to *Ars Amatoria*, especially on *Tr.* II, but can also be found in the other elegies which compose the five books of *Tristia*.

Key-words: Ovid, *Tristia*, elegy, *Ars Amatoria*, autobiography, lament

Sumário

<u>Introdução</u>	1
<u>Capítulo 1 – Exílio e Autobiografia nos <i>Tristia</i></u>	5
1.1 Autobiografia em Ovídio: Tr. IV, 10.....	8
1.2 A sinceridade dos elegíacos e a autoficção nos <i>Tristia</i>	24
<u>Capítulo 2 – Elegia romana: gênero e tradição em Ovídio</u>	39
2.1 Ovídio e a tradição elegíaca romana.....	39
2.2 A elegia romana e o lamento.....	47
2.3 Poesia do exílio: contexto, função e ruptura.....	54
<u>Capítulo 3 – Amor e exílio</u>	67
3.1 A <i>recusatio</i> da elegia amorosa.....	69
3.2 A presença da <i>Ars Amatoria</i> nos <i>Tristia</i>	78
<u>Conclusão</u>	89
<u>Referências Bibliográficas</u>	93

Introdução

Desde o início dos nossos estudos em literatura latina, a engenhosidade de Ovídio instigou nosso interesse no que diz respeito, em um primeiro momento, à poesia elegíaca de caráter amoroso. Mas, foi na produção do exílio que encontramos a motivação para a realização deste estudo. Durante os anos de leitura teórica acerca dos *Tristia*¹ (*Tristes*), percebemos que há um senso comum entre os estudiosos no que diz respeito à caracterização dessa obra: por muito tempo, vários deles afirmam que ela representa um declínio, como Nagle (1980), ou uma ruptura, como propõe Conte (1994), por exemplo, se comparada à sua produção anterior, que abrange, inclusive, o épico *Metamorphoseon* (*Metamorfoses*).

Na esteira de tais estudiosos, analisamos em que sentido se dá, na obra do exílio, essa ruptura. Notamos, com isso, que os *Tristia*, por serem elegias que versam o lamento do poeta exilado – temática esta bem diferente, sobretudo, da amorosa, mais popular entre os romanos – rompem com a obra precedente, no sentido temático, especialmente por não trazerem o amor como matéria central. E é justamente essa mudança de matéria poética que é interpretada como sendo uma forma de declínio temático, como dissemos acima, por Nagle (1980), ou como um indício da má qualidade da obra produzida em Tomos. Ora, também consideramos necessário discutir como Ovídio vê e utiliza a tradição elegíaca romana para que possamos, a partir disso, observar e analisar como se dá essa ruptura em relação às obras anteriores, e, se o amor deixou realmente de ter espaço neste “novo” momento da sua produção.

Contudo, antes de analisar questões relativas ao gênero elegíaco nos *Tristia*, julgamos ser necessário discutir questões inerentes à obra e que, por isso, não podem ser deixadas de lado. No caso dos *Tristia*, o caráter autobiográfico da obra é algo que, desde a Antiguidade, é posto em relevo tanto pelos estudiosos que acreditam que Ovídio expressa, de fato, os infortúnios da sua vida como poeta exilado, quanto pelos que põem em dúvida até mesmo o fato de Ovídio ter sido exilado, como é o caso de Brown (1985). Por causa dos estudos e dos comentários feitos aos *Tristia*, que acabam por considerá-lo mais como uma obra puramente de caráter autobiográfico do que como um texto poético, decidimos tratar, no capítulo 1, dos aspectos que tornam essa obra convidativa a essa leitura em chave biografista. Para isso, escolhemos analisar o uso da primeira pessoa na composição das elegias e a presença de material autobiográfico, como nomes, datas, descrições de lugares, especialmente

¹ Optamos por utilizar os nomes latinos das obras e por informarmos seus correspondentes em português entre parênteses.

em *Tr.* IV, 10, elegia que é considerada pelos estudiosos, como Conte (1994) e Möller (2015), como autobiográfica, não por ser uma mera representação dos fatos da vida de Ovídio, mas, sim, por conter elementos do gênero autobiográfico, como mencionamos acima.

Ainda no capítulo 1, analisaremos como Nasão joga com a autobiografia para compor as elegias do exílio e a *persona* do poeta relegado. Como é notório, a *persona* possui o mesmo nome do autor (empírico) da obra, Nasão (*Naso*): assim, o leitor, então, se sente convidado a interpretar os versos que lê como sendo representantes da vida real do poeta. Observaremos que a inserção do material autobiográfico nos versos torna seu conteúdo verossímil e cria uma ilusão de realidade. Nossa hipótese é a de que tal ilusão, por conseguinte, leva o leitor a cair no jogo ovidiano e a interpretar esse livro em chave biografista: a ilusão o faz acreditar que a matéria poética dos *Tristia* é a pura representação da vida do poeta.

Nesse sentido, em nosso capítulo 1, analisaremos também, na esteira de Allen (1950), a questão da *sinceridade* dos elegíacos e tentaremos estabelecer uma relação entre esse conceito e o de *fides*. Se tomarmos como ponto de partida a *fides* retórica, além de uma relação com a audiência, temos o princípio de que não é necessário ao orador ser sincero, mas, parecer ser. Tal princípio sugeria que o orador deveria se preocupar apenas com o que estava aparentando para seu público, sem que houvesse um vínculo moral entre a figura que discursava e a vida particular do homem de carne e osso. Tal conceito, para a nossa análise, se mostra relevante uma vez que a *persona* poética é vista por nós, na esteira de diversos estudiosos, como, para citar apenas um exemplo no Brasil, Piccolo (2011), como uma voz que conduz os versos, independente do autor de carne e osso.

É nesse sentido que, para nós, ainda que a obra esteja repleta de informações que remetam à vida do autor de carne e osso, quando são manipuladas pelo poeta em suas elegias, elas se tornam material poético, estando ali para criar efeitos de sentido, e, não necessariamente, para descrever e representar seu autor e sua vida. Entendemos que, quando o leitor não considera o caráter poético da obra, pode, facilmente, confundir os acontecimentos versados pelo poeta com aqueles que são fatos da sua vida. Desse modo, analisaremos os elementos de caráter autobiográfico que induzem à leitura biografista para problematizá-los e justificar nossa escolha por uma análise e interpretação dos *Tristia* que privilegie seu caráter poético, pois, ainda que, em um primeiro momento, o material autobiográfico presente na obra tenha atraído bastante a atenção dos estudiosos, como veremos, é importante lembrar que tal obra é, antes de tudo, poesia. Por isso, analisaremos os dados considerados autobiográficos

pela crítica como parte de uma elaboração poética, artística, e não como elementos que compõem um arquivo da vida real do poeta.

Como Nagle (1980) nos lembra, a partir da década de 60, os estudos acerca dessa obra eram voltados, justamente, para o seu conteúdo biografista. E, desde essa época, observamos que a obra joga com as características do gênero elegíaco romano e chega até mesmo a romper com algumas de suas convenções. O aspecto mais marcante dessa ruptura, para nós, é relacionado à matéria central das elegias compostas no desterro: Ovídio versava, predominantemente, sobre amor e, durante o exílio, escreve uma obra que, à primeira vista, chama mais atenção pela quantidade considerável de material autobiográfico, como mostra Möller (2015), e por possuir como temática principal o sofrimento da *persona* de um poeta exilado. Mas, essa tal ruptura já foi bastante questionada, por exemplo, por Schiesaro (2006), que nos mostra que Ovídio, na verdade, nunca deixou de versar o amor.

Na esteira de Schiesaro (*ibid.*), analisaremos, então, como o poeta lida com o gênero elegíaco nos *Tristia* e suas convenções, e como a temática amorosa está presente na obra do exílio. Nossa perspectiva, a ser defendida nos capítulos 2 e 3, é a de que o poeta não rompe, ali, do ponto de vista temático, com o gênero elegíaco em si, mas, como a tradição elegíaca vigente em Roma, de cunho amoroso. Isso porque, como pretendemos apontar, para produzir elegias que verssem sobre a tristeza do poeta plangente, o sulmonense filia-se à outra tradição elegíaca, aquela dos poetas alexandrinos que laçavam mão do dístico elegíaco também em ocasiões fúnebres e lamentosas.

No entanto, ao se filiar à tradição elegíaca do lamento para compor os *Tristia*, como o poeta versa, em meio ao contexto do desterro, a matéria amorosa? Para responder à questão, ainda norteados pelas ideias de Schiesaro (2006), nos propusemos a analisar, no capítulo 3, a presença da elegia amorosa na obra do exílio, com intuito de investigar quais são os vestígios desse gênero que podem ser observados na obra de Tomos. Para isso, nos basearemos, também, em elementos textuais, seguindo os princípios de Nagle (1980) e Labate (1987) e, com isso, investigaremos como, nos *Tristia*, o poeta, frequentemente, alude a uma de suas obras amorosas, a *Ars Amatoria* (*Arte de Amar*). A maioria dos estudiosos considera o *carmen* referido em *Tr.* II, 207 como sendo a *Ars*. Sob esse ponto de vista, a *Ars Amatoria* de Ovídio seria a obra que, devido ao seu caráter imoral, teria sido mal vista por Augusto, por induzir, principalmente as matronas, a praticarem adultério.

Ainda segundo o poema *Tr.* II, ela é, por isso, um dos motivos, juntamente com o *error*, supostamente responsáveis pela condenação do poeta. Nesta dissertação, como dissemos acima, iremos considerar o caráter poético da obra e as estratégias ovidianas de

composição. Por esse motivo, aceitaremos, aqui, a *Ars* como sendo o *carmen* de que Ovídio fala, considerando-a como um motivo poético e, é nesse sentido que analisaremos a sua presença nos *Tristia*. Para investigar, então, como a obra amatória está presente nas composições do poeta querelante, decidimos analisar, inicialmente, as elegias pertencentes aos livros I, III, IV e V. Em tais livros, encontramos alusões indiretas à obra amatória, bem como à recusa de Ovídio em ser reconhecido pelo epíteto de *praeceptor amoris* (“preceptor do amor”), função que a persona da *Ars* exercia ao instruir jovens nas artes da conquista. Discutimos, então, como essa recusa aparece e o que ela significa para as composições do exílio e como o poeta recria, no contexto do desterro, a tópica da *recusatio*.

Quanto ao livro II, decidimos investigar, ali, em que sentido o poeta utiliza as alusões diretas à *Ars* e o que essas alusões acrescentam para a leitura e interpretação dos versos que Nasão escreve na terra bárbara. Nesse livro, o poeta, como veremos, elabora uma defesa contra as acusações direcionadas à sua *Ars*. Na sua defesa, ele diz que não há em seu poema nenhum crime; mas, como sabemos, o contexto da obra amatória é repleto de amores ilícitos e situações amorosas que não estariam nenhum pouco de acordo com as leis morais propostas por Augusto.

Como estratégia de argumentação, o poeta narra a Augusto vários episódios amorosos, encontrados em outros gêneros, como no épico, por exemplo, a fim de colocar em relevo a presença da matéria elegíaca. Com isso, o poeta traz, para a obra lamentosa, a temática do adultério. Chama-nos a atenção, principalmente, o caráter irônico existente em sua argumentação: ele diz que não há crime na *Ars*, mas tenta mostrar ao *princeps* que os amores ilícitos estão por toda parte, inclusive na *Aeneida*. O poeta parece voltar, quando, em *Tr.* II, lança mão de seu catálogo amoroso, a ser um *praeceptor amoris*, ensinando, por meio dos episódios amorosos encontrados na poesia latina, a temática amorosa para Augusto.

Quanto às edições dos *Tristia*, a edição do texto em latim que utilizaremos como base é aquela editada por André (publicada pela primeira vez em 1968 e consultada a partir de 1987) a Les Belle Lettres. Confrontaremos essa edição com outras, como, por exemplo, a que apresenta tradução e notas de Wheeler à Loeb (publicada pela primeira vez em 1924 e consultada a partir de 1996) e a edição em que temos tradução e notas feitas por Lechi (1993), publicada pela Biblioteca Universale Rizzoli, entre outras. Além dessas, serão muito úteis as edições comentadas por Della Corte (1973), Ciccarelli (2003), as notas de Prata (2007) e o comentário de Ingleheart (2010). Em tempo: as traduções dos *Tristia* encontradas no corpo do texto são, em sua totalidade, de Patricia Prata em sua tese de doutorado, apresentada ao IEL em 2007. Indicaremos, em nota, a autoria das outras traduções.

Capítulo 1 – Exílio e autobiografia nos *Tristia*

Ao tomarmos como objeto de análise e estudo os *Tristia*, obra composta pelo poeta Ovídio (43 a.C. - 17 ou 18 d.C.)² no seu suposto período de exílio (8 d. C.), faz-se necessário recordar que, até 1960, como Nagle (1980) aponta, os poemas do exílio não eram considerados, em si, obras literárias e serviam sobretudo de fonte para informações históricas, biográficas e etnográficas.³ Segundo a estudiosa, a partir de tal época, começaram a surgir pesquisas sobre os aspectos poéticos dos *Tristia* e das *Epistulae ex Ponto*.⁴ (Pônticas) Ela, contudo, constata que, ainda assim, trabalhos sobre temas não relacionados aos aspectos poéticos continuaram sendo produzidos, trabalhos esses voltados para os tradicionais problemas associados aos *Tristia*, como a causa do exílio ovidiano,⁵ por exemplo.

Devido à escassez de outras fontes, além da obra do próprio Ovídio, que discutam o exílio do poeta, até hoje não é possível saber com certeza o que o motivou, como ele se deu de fato, se ocorreu tal como descrito nos *Tristia*, e nem se de fato aconteceu.⁶ 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, como veremos abaixo. Nos *Tristia*, Ovídio não discute de forma clara 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). Pensamos que, em decorrência dessa carência de informações é que esses estudos que interpretam a obra do poeta como fonte de informação biográfica surgiram e, até hoje, ainda são produzidos.

² Muito do que se diz sobre Publius Ovidius Naso, 43 a.C.-17/18 d.C. é retirado das informações presentes em *Tristia* II e IV, 10, como abordaremos mais à frente. Encontramos, também, informações sobre Nasão em fontes antigas: há menções feitas a Nasão em Sidônio (*carm.* 23) e em Suetônio (*Cal.* 23). Citamos, ainda, os trechos encontrados em Sêneca, o *retor* (*Controv.* II, 2, 8 e em *Controv.* II, 2, 10), em que há informações sobre a inclinação de Ovídio à poesia, por exemplo.

³ Conforme Nagle (1980, p.8), alguns estudiosos estavam interessados na poesia ovidiana como fonte de informação sobre a região do Ponto e seus habitantes, como Vulpe (s/d) em “Ovidio nella città dell’esilio” (*Studi Ovidiani*, s/d, pp. 39-62).

⁴ Como exemplo, ela cita obras como *La poésie d’Ovide dans les oeuvres de l’exil*, de Yves Bounot, 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. Tais obras evidenciam, já no título, a sua perspectiva voltada aos aspectos poéticos.

⁵ Sobre isso, ver Thibault (1964).

⁶ 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 *Metamorphoses*.

Outros tópicos foram explorados, ainda, pelos estudiosos⁷ que, segundo Nagle (1980, p.7) tomavam as obras do exílio como fonte de informação sobre a vida real de Ovídio. Os tópicos diziam respeito ao modo como Ovídio reagiu ao exílio e ao possível aprendizado da língua nativa de seu local de desterro⁸, por exemplo. Como podemos perceber, mesmo que haja uma abordagem variada relacionada às temáticas existentes na obra, não podemos dizer que as informações relativas ao exílio sejam, de fato, abundantes.

Para exemplificar um pouco mais o que dissemos sobre a carência de informações acerca do exílio do poeta em fontes antigas, podemos descrever o modo como Della Corte (1973), comentador dos *Tristia*, as utiliza. Primeiramente, o estudioso apresenta as possíveis causas para a condenação⁹ 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 *Tristia* acerca das possíveis causas do desterro. Ele toma como parâmetro o referido verso *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; III 3, 75*), algo chocante (*trist. I 5, 42*), uma estupidez (*trist. III 6, 35*).” (p.12)¹⁰

Como vemos acima, o comentador parece inferir dos *Tristia* as hipóteses relativas ao motivo pelo qual Ovídio teria sido desterrado. Para cada hipótese há, pelo menos, um

⁷ Por exemplo, Frankell (1955) e sua leitura da obra a partir do biografismo.

⁸ O poeta tematiza essa questão em *Tr. III 14, 47-50*: (“*Threicio Scythicoque fere circumsonor ore/Et uideor Geticis scribere posse modis./ Crede mihi, timeo ne sint inmixta Latinis/Inque meis scriptis Pontica uerba legas.*”) “Estou de todo cercado pela fala trácia e cítica/E parece-me possível escrever em ritmos gets/Crê-me, temo que estejam misturadas ao latim/E em meus escritos palavras pânticas leias.) Já em *Ex P. IV, 13, 19-20*, o poeta afirma tê-lo feito.

⁹ Utilizaremos, para nos referir à expatriação de Ovídio os termos “exílio” ou “desterro”, a fim de ficarmos mais próximos dos termos utilizados pelo poeta. Mas, é conveniente, para o nosso estudo, distinguirmos 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*.

¹⁰ “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 delito (*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*).”

excerto proveniente da obra.¹¹ Após apresentarmos, brevemente, o modo como Della Corte trata a causa do exílio, retirando-as da própria obra, achamos necessário observar como o comentador lida com as demais fontes antigas, que não a obra em questão. Voltando-nos, então, para elas, percebemos que pouco nos dizem sobre o exílio.

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 *Epitome de Caesaribus*, de Sexto Aurélio Vitor (320 d. C. – 390 d.C.)¹², que, como podemos ver, apresenta um motivo já conhecido por nós como causa do exílio, qual seja, a produção da *Ars*:

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

Augusto condena ao exílio o poeta Ovídio **porque ele escreveu os três livros da Arte de Amar**.¹³ (I, 24, grifos nossos)

No excerto acima, destacamos, em negrito, a causa apresentada por Sexto Aurélio para o exílio de Ovídio: a produção da *Ars*. Mais adiante, Della Corte (1973, p.16) cita outro autor antigo, Sidônio Apolinário (430 d. C. – 489 d. C.), que, em seu *carmen*, diz que Ovídio foi exilado por cantar, excessivamente, uma tal Corina, que, para segundo Della Corte, poderia ser uma das “Júlias”:

*et te carmina libidinosa
notum, Naso tener, Tomosque missum
quondam Caesarea nimis puellae
ficto nomine subditum Corinae?*

(*carm.* 23, 158-161)

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?¹⁴

¹¹ Della Corte também utiliza as *Ep. ex Ponto* como fonte de informações acerca do exílio do poeta.

¹² É interessante, ao considerarmos o testemunho dos antigos, pensarmos se já não estariam influenciados por uma leitura em chave biografista da obra ovidiana do exílio, levando em conta, principalmente, a distância de aproximadamente três séculos entre eles.

¹³ Tradução nossa

Vimos que, para os antigos, o motivo do exílio também não era consensual, uma vez que Sexto Aurélio Vítor o atribui à produção da *Ars*, e Sidônio Apolinário acredita que ele estava relacionado ao fato de o poeta versar sobre umas das mulheres da Casa dos Césares. Por meio desses exemplos, percebemos, de fato, que não temos, neles, informações suficientes sobre o exílio ovidiano para que possamos, ao menos, descrevê-lo. Além disso, o que temos está, portanto, mais próximo do que seriam especulações do que de fatos propriamente ditos. Como dissemos, os fragmentos apontam para o acontecido e, ainda que ofereçam possíveis causas, como o fazem o trecho de Sexto Aurélio Vítor e Sidônio Apolinário, não há, em nenhum deles, por exemplo, uma discussão mais detalhada sobre o exílio ovidiano: eles apenas o mencionam.

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. Outro motivo que leva a uma leitura do livro dos *Tristia* como documento histórico do próprio exílio, como comenta Nagle (1980), deve-se ao fato de ela ter sido frequentemente lida e tomada como uma autobiografia, o que também convida a uma leitura mais histórica, factual, pois é como se o poeta estivesse narrando os fatos de sua vida tal como ocorreram. Para continuar observando as leituras em chave biografista, conferidas aos *Tristia*, vamos analisar alguns trechos da elegia IV, 10 que costumam ser considerados como sendo autobiográfica pelos estudiosos.¹⁵

1.1 Autobiografia em Ovídio: *Tr. IV, 10*

Esta elegia, segundo Möller (2015), foi responsável por fazer com que Ovídio fosse considerado um autor de autobiografia. Nela, a *persona* versa acerca de sua origem, sobre seu passado, sua família e, ao fazê-lo, precisa locais, datas e nomes, que, como discutiremos melhor a seguir, representam uma quantidade relevante de material autobiográfico que pode, de certa forma, induzir o leitor incauto a tomar o que é versado ali como realidade. Nesse sentido, temos Conte, que, em seu manual sobre a literatura latina

¹⁴ Tradução nossa

¹⁵ Como Della Corte (1973), Lechi (1993) e Montero (2002), em suas introduções a suas traduções dos *Tristia*, utilizam a elegia IV, 10 para trazer informações acerca da vida do poeta. Destacamos, também, a introdução feita por Velloso (1942) à sua tradução justalinear para o português do Brasil; nela, o tradutor faz um apanhado de dados acerca da vida do poeta e utiliza a elegia IV, 10 para fundamentar o que diz.

(*Latin literature: a history*, 1994), utiliza essa elegia como fonte documental, como uma espécie de “arquivo” da vida do poeta. Ao iniciar sua fala sobre Ovídio, diz: “O próprio Públio Ovídio Nasão nos dá muita informação sobre sua vida, especialmente na elegia IV, 10 dos *Tristia*...”¹⁶ (Conte, 1994, p.340). E, Della Corte (1973), utiliza, para se referir ao conteúdo da elegia, a palavra *fatōs* (*fatti*), conferindo ao conteúdo dos versos uma espécie de *status* de realidade.

Para comentar, então, dos elementos presentes em *Tr.* IV, 10, que são, a nosso ver, convidativos a uma leitura autobiografista da obra, decidimos dividir nossa análise em duas partes: inicialmente, trataremos do uso da primeira pessoa e como ela é evidenciada nos versos, ou seja, apresentaremos e discutiremos os marcadores de primeira pessoa presentes na elegia em questão. Em seguida, abordaremos, ainda que brevemente, outros aspectos dessa elegia, como lugares, datas e informações que aproximam o leitor da *persona* e, por isso, criam uma sensação de realidade, induzindo-o a interpretar os versos como sendo uma representação da vida do poeta de carne e osso. Em *Tr.* IV, 10, temos

*Ille ego*¹⁷ *qui fuerim, tenerorum lusor amorum,*
Quem legis, ut noris, accipe, posteritas.
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.
Nec stirps prima fui, genito sum fratre creatus
Qui tribus ante quater mensibus ortus erat.

Escuta, ó posteridade, para que saibas,
aquele que **fui**, o cantor de ternos amores, que tu lêes.
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.

¹⁶ “Publius Ovidius Naso, who himself gives us much information on his life, especially in elegy 4.10 of the *Tristia*”

¹⁷ Optamos por informar, no caso dos versos, abaixo da tradução em língua portuguesa, a referência do trecho citado e a quem pertence o grifo, quando houver algum.

Não **fui** o primogênito, **nasci** depois de meu irmão,
Que quatro vezes três meses antes viera à luz.

(grifos nossos- vv. 1-10)

Pensamos ser o uso da primeira pessoa um dos fatores que convidam o leitor a estabelecer uma ligação mais direta entre a *persona* do poeta, existente na elegia, e o próprio autor: isso se mostra, mais especificamente, na presença do pronome *ego* e de verbos flexionados na primeira pessoa. Analisando os versos citados, observamos as muitas ocorrências do pronome em primeira pessoa: o pronome *ego* aparece já no primeiro verso (é a segunda palavra) e reaparece logo em seguida no quinto verso; também aparece na forma dativa (*mihi*) no verso 3. Observamos, ainda, um uso abundante do verbo *sum* em primeira pessoa (nos versos 1, 5 e 9). Vemos com isso que, independente de corresponder a fatos da vida do poeta, a “auto-referencialidade” como propõe Möller (2015), é elaborada no texto.

Clay (1998) comenta, sobre o uso da primeira pessoa, que os poetas elegíacos o fazem quando tratam de temáticas entendidas como pessoais, como o amor, por exemplo. O estudioso, de forma geral, não atribui seu uso a nenhum gênero poético em especial, mas, ressalta que, em alguns, ele aparece com maior frequência, como no elegíaco. Clay, ao comentar sobre a leitura da poesia elegíaca, diz que a maior parte dos leitores antigos a considerava autobiográfica, confessional¹⁸, e que nessas leituras eram mais frequentes os elegíacos, que falavam “de si mesmos” ou para si mesmos em primeira pessoa¹⁹, como acontece na elegia acima, em que a *persona* poética fala, de si mesma, em primeira pessoa, ao interlocutor, por exemplo.

Há, no entanto, quem vá de encontro às motivações da leitura biografista da poesia latina, como Achcar (1994) que, em *Lírica e Lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em Português*, trata de temáticas relativas à lírica e ao lugar que ela ocupa dentre os gêneros poéticos. Achcar, em suas discussões, se opõe a uma concepção *substancial* do eu lírico, concepção essa que se dá a partir do Romantismo, por aqueles que associam diretamente o enunciado lírico à experiência subjetiva do poeta (p.41). Ao tratar da *sinceridade* na poesia lírica, ele chama atenção para o fato de que, mesmo com um recuo no avanço de leituras biografistas, é frequente que a sinceridade ainda seja entendida como uma espécie de correspondência (psicológica, sociológica, filosófica) entre o eu-lírico e a experiência de vida do autor empírico.

¹⁸ Cf. Clay (1990, p.10) “the most ancient readers regarded poetry as autobiographical and (...) confessional”

¹⁹ “This kind of reading was especially congenial for the lyric poets and the elegists who spoke of themselves in the first person (p.10)”

O estudioso cita, como exemplo de leitura que vincula a personalidade do autor ao que está dito em sua obra, a interpretação de Ettore Paratore (1987), em *Historia da Literatura Latina*, do poema 101 de Catulo. Achcar caracteriza a leitura feita por Paratore como sendo “literariamente ingênua”, já que o latinista propõe uma espécie de biografia do poeta. As linhas abaixo são parte do que Paratore diz acerca do que Catulo, segundo ele, “verdadeiramente” pretendia ao escrever o poema CI:

Nos seus versos quer-nos fazer crer que foi no séquito de Mêmio para enriquecer, e que ficou desiludido com a avareza de seu chefe, que impedia os amigos de juntar alguma coisa; mas **a razão fundamental** foi a de visitar o túmulo do irmão, na Tróade. (PARATORE, 1987, p.332) (grifo nosso)

Parece-nos, após a leitura do trecho acima, que Paratore tenta, por meio do conteúdo dos versos de Catulo, descobrir as “reais intenções” contidas nas supostas atitudes do poeta. Paratore leva às últimas consequências sua interpretação biografista e toma o conteúdo existente nos versos como testemunho das reais intenções do poeta. Em outras palavras: “Paratore prossegue tomando como inequívocos testemunhos biográficos poemas que às vezes sabemos elaborados com sugestões e motivos fornecidos pela tradição lírica grega.” (ACHCAR, 1994, p.43).

A essa leitura biografista, que identifica a sinceridade como aspecto principal do poema catuliano já foi abundantemente revista nos Estudos Clássicos, e, inclusive em nosso país, por exemplo, por Vasconcellos (que tematiza este aspecto em *O cancionero de Lésbia*)²⁰ e, de certa forma, por João Angelo Oliva Neto: ambos destacam a elaboração de inspiração alexandrina dos poemas aparentemente sinceros. No entanto, perguntamo-nos sobre os motivos da leitura de Paratore, marcada por uma perspectiva biografista, que faz com que nos perguntemos se, mesmo com a existência de determinados elementos nos versos, que criam uma ilusão de realidade, como datas, nomes e locais, a poesia pode ser limitada, a ser um arquivo de informações da vida extrapoética do seu autor.

Achcar (1994, p.47), ao discorrer sobre os pronomes pessoais de primeira, segunda e terceiras pessoas, na lírica horaciana, mas contemplando também alguns poemas de Catulo, e sobre a impressão que causam no leitor, comenta que a estrutura comunicativa da “poesia do *eu*”, apresenta um espaço “íntimo” de comunicação responsável por produzir, no receptor, a *impressão* de um contato reservado com o poeta. No caso dos *Tristia*, inclusive

²⁰ Atualmente, Vasconcellos volta-se novamente à questão da biografia, dedicando a isso maior atenção, revendo, inclusive, o que foi dito n’ *O Cancioneiro de Lésbia* e produzindo um material ao qual não tivemos acesso ainda.

dos versos que citamos acima, o uso da primeira pessoa é claramente um dos responsáveis por causar essa “impressão” de proximidade com o poeta e, também, por induzir parte dos leitores da obra a uma leitura de caráter biografista. Considerando Achcar (1994) e evitando a tendência comentada por Clay (1998) dos leitores antigos de ler poesia elegíaca em chave biografista e de interpretações como as de Paratore (1987), afastamo-nos do caráter autobiográfico conferido aos *Tristia*. Nós preferimos conceber o uso da primeira pessoa como um recurso poético para se criar uma ilusão de verdade que causará, no público, uma espécie de comoção.

Para melhor definirmos a opinião da crítica acerca de tal elegia, temos o exemplo de Fredericks (1974, p. 2), que, em sua análise, lembra que de fato, esse poema é considerada/o uma fonte sobre a vida do poeta Ovídio. Assim como ele, Fairweather (1987, p. 181) comenta o caráter autobiográfico de *Tr.* IV, 10 e, a isso, acrescenta: “mas, um crescente interesse na poesia do exílio de Ovídio começou agora, nos últimos tempos, a promover sérios esforços a fim de apreciar suas qualidades literárias²¹.” Voltemo-nos, agora, para outros aspectos de *Tr.* IV, 10 que podem induzir o leitor a uma leitura biografista. Möller (2015), ao discorrer sobre autoficção em Ovídio, diz que o poeta nos apresenta muitas informações autobiográficas, as quais seriam “corrompidas” pelas *personae* (“masks”) das quais ele lança mão a fim de assumir vários papéis. Por isso, segundo a estudiosa, os fatos que ele nos conta são, também, inerentes ao texto²². Em sua análise, ela, na esteira de Fredericks (1974) e Fairweather (1987), comenta que essa elegia está inserida na tradição da *sphragis*²³, ou, melhor dizendo, da autobiografia²⁴.

Möller (2015, p.7) diz o seguinte sobre o uso da *sphragis*:

O autor marca a sua obra usando uma assinatura individual para documentar sua reivindicação à propriedade [da obra]. Ocasionalmente, tais “sinais” consistem apenas de pequenas datas epigramáticas detalhando o local ou ano de nascimento ou a situação financeira da família; às vezes a *sphragis*

²¹ “but increasing interest in the poetry of Ovid's exile has now at last started to promote serious efforts to appreciate its literary qualities.”

²² Cf. Ovid himself presents to us a large amount of biographical information which is corrupted by his masks; the facts he provides are also only inherent in the text. Ovid is thus seen as a master of autofiction. (p.1) (O próprio Ovídio nos apresenta uma grande de informação biográfica que é corrompida por suas máscaras; os fatos que ele fornece são também apenas inerentes ao texto. Ovídio é visto, portanto, como um mestre da auto ficção.)

²³ Sobre o assunto: E. Paratore, *L'evoluzione della "sphragis" dalle prime alle ultime opere di Ovidio*, Atti del Convegno internazionale Ovidiano (Roma, 1959), I .173-203,esp. p. 201.

²⁴ Na definição de Pascal (1960, p.10) “Autobiography means therefore discrimination and selection in the face of the endless complexity of life, selection of facts, distribution of emphases, choice of expression. Everything depends on the standpoint chosen...” (Autobiografia significa, consequentemente, uma discriminação e uma seleção face a interminável complexidade da vida, seleção de fatos, distribuição de ênfases, escolha de expressão. Tudo depende do ponto de vista escolhido...)”

oferece, também, uma informação codificada, que é entendida apenas de forma privada.²⁵

Encontramos, nos versos que acima citamos da elegia *Tr.* IV 10, muitas informações relativas à vida da *persona* poética que são, costumeiramente, utilizadas pelos estudiosos como dados verídicos acerca da vida do próprio Ovídio. Möller (2015) identifica algumas informações como sendo parte do recurso da *sphragis*, como “sinais” que apontam para a figura do autor, como datas, local de nascimento e situação financeira da família. Notamos, então, que a elegia IV,10 oferece diversas informações que podem nos levar a considerá-la uma espécie de *sphragis*, como o faz Möller. Para exemplificar, observamos ainda, nos versos 3 e 4, informações sobre a cidade de Sulmona, local onde o poeta Ovídio nasceu. Informações relativas à temperatura da água (*est gelidis uberrimus undis*), no verso 3, e, no verso 4, sobre a distância entre a cidade e Roma (*Milia qui nouies distat ab Vrbe decem*).

Além de a elegia versar sobre Sulmona e apresentar algumas informações de caráter geográfico, temos, no verso 8, uma evidência da situação financeira de Ovídio, que diz não ter se tornado um cavaleiro há pouco tempo (*Non modo fortunae munere factus eques*), já que a sua família pertencia à ordem equestre, o que nos indica uma boa condição financeira. Como podemos notar, esse também é um dado citado por Möller (2015) como característico da *sphragis*. No verso seguinte, Ovídio precisa sua data de nascimento, e informa que não foi o primogênito e que nasceu um ano após o irmão (*Qui tribus ante quater mensibus ortus erat*, v.10). Tais informações, como pode ser notado, apontam para a figura do poeta de carne e osso, tornando-se responsáveis por induzir o leitor a uma leitura em chave biografista.

Ao dar seguimento a nossa análise dos elementos de caráter autobiográfico presentes na elegia em questão, notamos também um outro aspecto presente na autobiografia e existente nessa elegia: a interação entre passado e presente. Nas palavras de Fredericks (1976), temos:

A organização de Ovídio de *Tr.* 4.10 em partes, como nós devemos observar, lidando com o passado e o presente, pode surgir da sua situação particular²⁶,

²⁵ “The author marks his work using an individual signature to document his claim for ownership. Occasionally such “seals” consist only of short epigrammatic dates detailing the place or year of birth or the familial financial background; sometimes a *sphragis* gives also codified information, which is understandable only privately”.

²⁶ O exílio, provavelmente.

mas isso também constitui um elemento intrínseco à autobiografia, a interação e a resolução do passado e do presente.²⁷ (p.141)

Ao utilizar dados como os que mencionamos, cantando-os e descrevendo-os por meio de verbos no presente, como *est* (*gelidis*) e *distat*, por exemplo, podemos notar com isso, que o eu poético é capaz de estabelecer uma relação mais próxima com o leitor, já que, por utilizar os verbos nesse tempo, talvez faça com que o seu interlocutor não se sinta tão distante de quem lhe fala, caracterizando o efeito de presentificação, como comenta Prata (2007, p.98). Já em relação à data do nascimento do poeta, percebemos que há em *Tr.* IV, 10 uma progressão cronológica, narrada por Ovídio na seguinte ordem: o poema informa-nos sobre seu nascimento (vv. 3-14), em seguida, sobre sua educação e escolha da carreira (vv. 15-40), comenta sua carreira até o exílio (vv. 41-64); sobre sua vida privada (vv. 65-80), e, finalmente, sobre o exílio (81-130).

Notamos, pela progressão acima, que não apenas em *Tr.* IV, 10, mas na obra como um todo, há uma importante relação com o tempo. Essa relação tão próxima e tão particular pode ser entendida como sendo uma das características da autobiografia. Pascal (1960) define a autobiografia, ainda, como uma interação, uma conclusão, entre passado e presente, e ressalta que sua importância, de fato, se relaciona mais com a revelação do presente do que com a descoberta do passado. Por isso, ainda que existam informações relativas ao que seria o passado do eu poético ovidiano, podemos entender que o objetivo em apresentar tais informações no poema em questão é contar ao leitor o quão triste é a sua atual situação, o seu presente, o exílio. Em seguida, veremos como isso se dá em *Tr.* IV.

Para demarcar o tempo, encontramos expressões como *ut tempora noris*, no verso 5, e *qui tribus ante quater mensibus ortus erat*, no verso 10, que sinalizam a diferença de tempo entre o nascimento de Ovídio e o do irmão, por exemplo. Esses marcadores temporais, pensamos, inseridos no decorrer da elegia, podem contribuir para criar, no leitor, a impressão de que Ovídio está, de fato, oferecendo uma narrativa factual da sua vida.

Mas, ainda que tenhamos os marcadores temporais, não podemos nos esquecer de que Ovídio assume nos *Tristia* uma *persona* poética, uma máscara, segundo nos lembram Möller (2015) e Holzberg (2006, p.52), que diz: “Sim, o poeta exilado é também uma *persona*, como é, além disso, também o narrador na ‘autobiografia’²⁸”. Isso quer dizer que,

²⁷ “Ovid's organization of *Tr.* 4.10 into halves, as we shall see, dealing with the past and the present may arise from his particular predicament, but it also constitutes an element intrinsic to autobiography, the interaction and resolution of the past and the present.”

²⁸ “Yes, the banished poet is a *perona* too, as is, therefore, even the speaker in the ‘autobiography’.”

ainda que a elegia IV, 10 esteja, como a obra toda, repleta de material autobiográfico, continua sendo um poema e, por isso, temos um eu poético a conduzir os versos.

Sendo assim, o dado biográfico, como vimos, faz parte da temática do poema, e, sendo considerado um recurso poético, pode ser modificado, transformado, ou moldado, o que fará com que se obtenha um efeito literário/poético. Para exemplificar o que estamos dizendo, podemos citar o modo como a relação entre Ovídio e o irmão nos é apresentada, a partir dos seguintes versos:

*Nec stirps prima fui, genito sum fratre creatus
 Qui tribus ante quater mensibus ortus erat.
 Lucifer amborum natalibus affuit idem;
 Vna celebrata est per duo liba dies:
 Haec est armiferae festis de quinque Mineruae,
 Quae fieri pugna prima cruenta solet.
 Protinus excolimur teneri cura que parentis
 Imus ad insignes Urbis ab arte uiros.
 Frater ad eloquium uiridi tendebat ab aeuo,
 Fortia uerbosi natus ad arma fori.
 At mihi iam puero caelestia sacra placebant
 Inque suum furtim Musa trahebat opus.
 Saepe pater dixit: "Studium quid inutile temptas?
 Maeonides nullas ipse reliquit opes."
 Motus eram dictis totoque Helicone relictio
 Scribere temptabam uerba soluta modis.
 Sponte sua carmen numeros ueniebat ad aptos,
 Et quod temptabam scribere uersus erat.*

(vv. 9-24)

Não fui o primogênito, nasci depois de meu irmão,
 Que quatro vezes três meses antes viera à luz.
 A mesma estrela assistiu ao nascimento de nós dois
 E um único dia foi celebrado com dois bolos:
 É este, dos cinco dias de festa da armífera Minerva,
 O primeiro em que acontecem os sangrentos combates.
 Desde a infância, fomos educados e, por cuidado de nosso pai,
 Enviados até os mestres de Roma, ilustres por sua arte.
 Desde a flor da idade, meu irmão inclinava-se à eloquência,
 Nascido para duras contendidas do fórum loquaz.
 Mas a mim, ainda criança, deleitavam os ritos sublimes,
 A Musa furtivamente arrastava-me a sua arte.
 Meu pai amiúde dizia: "Por que tentas um estudo inútil?
 Nem o próprio Meônida deixou bem algum."
 Abalavam-me tais dizeres e, abandonado todo o Hélicon,
 Arriscava palavras livres de metro:
 Mas, por si, vinha a poesia no metro adequado,
 E o que tentava escrever saía em verso.

Nos versos acima, temos representada parte da relação entre Ovídio e seu irmão. Como podemos observar, segundo os versos citados, Ovídio e ele foram enviados a Roma, mas, ainda que tenham compartilhado a mesma educação, o irmão inclinava-se à eloquência (*eloquium*), como nos diz o verso 16, enquanto a Musa arrastava Nasão para a arte dos versos e, mesmo que tentasse escrever palavras livres de metro, ou em prosa, vinha a poesia no metro adequado (*et quod temptabam scribere uersus erat.*, v.24)

Temos, então, claramente, uma representação das diferenças entre as inclinações de Ovídio e de seu irmão, a qual Fredericks (1976), em sua análise, define como sendo “um exemplo do uso imaginativo feito por Ovídio da minúcia autobiográfica”²⁹ (p.146). Isso significa que o poeta joga com o material autobiográfico e o utiliza para alcançar efeitos de sentidos mais adequados ao contexto de seus versos e não como uma mimese da sua realidade extrapoética.

Para o estudioso, o efeito seria possibilitar Ovídio representar seu conflito entre a carreira pública e a poética, a partir do desenvolvimento do contraste entre o poeta e o irmão. Isso acontece porque Ovídio ressalta a inclinação do irmão para a eloquência, ou melhor dizendo, para a retórica, enquanto ele prefere a carreira poética, contrariando, inclusive, seu pai, que pensava ser a poesia um *studium inutile*, como vemos nos versos 20 e 21 (*Saepe pater dixit: “Stodium quid inutile temptas?/Maeonides nullas ipse reliquit opes.”*) A esse respeito, podemos ressaltar, também, que em obra ovidiana anterior, *Amores* (*Am.* I 15, 6), o eu poético nos revela que a poesia é tomada como um estudo inerte (*Ingenii inertis*):

*Quid mihi Liur edax, ignauos obicis annos,
Ingeniique uocas carmen inertis opus;*

Por que, Inveja voraz, condenas-me por ociosos anos
E denominas poesia empresa de engenho inativo;

Segundo Vessey (1981) era comum acreditar que a poesia amorosa era produto da *ignauia*, *inertia* e *desídia*, e, curiosamente, vemos representadas tais ideias nos versos ovidianos, mais diretamente, nas palavras do pai de Ovídio. Aqui, podemos entender a representação de tal ideia, inicialmente, como sendo mais um dado contra a continuidade da carreira poética ovidiana. Entretanto, mesmo dizendo-se abalado com as palavras do pai e tentando escrever em prosa, vimos, acima, que Ovídio acaba escrevendo poesia— como faz nos *Tristia*, ao voltar a escrever mesmo que tenha sido condenado por tal arte. Por isso, é

²⁹ “ (...) an example of Ovid’s imaginative use of biographical detail.”

perceptível a manipulação do material de caráter biográfico, a fim de produzir determinado efeito, como, por exemplo, colocar a poesia em relevo, como defesa à poesia.

Em Sêneca, o Velho (54 a. C. – 39 a. C.) podemos encontrar, novamente, as ideias que são sugeridas nos *Tristia*, como a inclinação de Ovídio à poesia e sua participação nas aulas dos mestres de retórica³⁰. Vejamos, então, o que o mestre de retórica diz:

*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.*³¹

(*Controv. II, 2, 8*)

Lembro-me de OVÍDIO NASÃO declamar esta controvérsia na presença do mestre de retórica Arélio Fusco, de quem era discípulo; pois ele era admirador de Latrão, mesmo tendo seguido um estilo diferente de falar. Ele possuía um engenho elegante, gracioso e amável. Seu discurso já podia ser visto como nada mais que poesia em prosa. Além disso, ouvia Latrão tão avidamente que traduziu muitas das suas máximas para seus próprios versos³².

Nas palavras de Sêneca, o Velho, podemos encontrar certos detalhes que não fazem parte do conteúdo de *Tr. IV, 10*, como, por exemplo, os nomes dos mestres de retórica, Aurélio Fuso e Pórcio Latrão, algumas características sobre o engenho (*comptum, decens, elegans*) e a prosa de Ovídio, que, segundo o *retor*, era nada mais do que “poesia em prosa”. Podemos notar, ainda, que quando Sêneca menciona a influência de Latrão na formação de Ovídio, indica que essa influência seria tão intensa que o poeta teria chegado a transpor muitas de suas sentenças para seus versos.

³⁰ É interessante, ainda, ressaltar que não é a primeira vez que Ovídio apresenta uma contraposição entre poesia e retórica, em (*Am. I 15, 1-6*), temos: *Non me more patrum, dum strenua sustinet aetas, Praemia militiae puluerulenta sequi/Nec me uerbosas leges ediscere nec me/ Ingrato uocem prostituisse foro?* (Condenas-me por não perseguir os fatigosos prêmios da milícia,/ Conforme meus antepassados, enquanto a idade ativa me sustém/E por não decorar prosaicas leis e por não ter/ Prostituído minha voz em ingrato fórum?) (Trad. Bem, 2007, p. 241). Sobre Ovídio e a retórica, indicamos: Fantham (2009), Schiesaro (2006), Tarrant (1995), Gross (1996), Higham (1958).

³¹ 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 (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.)

³² Tradução nossa.

Após a leitura do excerto, podemos voltar ao texto anterior, para analisar, então, como Ovídio joga com o dado autobiográfico. Para representar a solução do conflito existente entre poesia e retórica, podemos pensar na inserção do verso 32 e de seu conteúdo:

*Iamque decem uitae frater geminauerat annos,
Cum perit, et coepi parte carere mei.*

(Tr. IV 10, 31-32)

Já tinha meu irmão duplicado seus dez anos de vida
Quando morreu, e pela primeira vez perdi parte de mim.

Ovídio, acima, versa sobre a morte do irmão e, ao se referir ao ocorrido, não diz apenas que o irmão morreu, mas que perdeu parte de si (*et coepi parte carere mei*). Para Fredericks (1976), ao tratar assim a morte do irmão, Ovídio representa também, a morte de suas pretensões retóricas e da carreira pública e, com isso, sela a escolha pela vida poética. Ainda segundo o estudioso, se Ovídio não tivesse tido um irmão, teria de representar o conflito entre poesia e retórica de outra forma. Segundo o estudioso, em comentário sobre a inserção de material biográfico relativo a seu relacionamento com o irmão: “Devemos entender que ele inclui esses fatos da sua vida para articular o conflito que ele experienciou ao escolher uma carreira, e não apenas para celebrar o irmão e seu relacionamento.”³³ (FREDERICKS, 1976, p.147)

Para nós, também as palavras de Fredericks evidenciam que o material biográfico, ao que parece, pode ser tão manipulado quanto qualquer outro recurso poético e que o objetivo de manipulá-lo seria a produção de um determinado efeito. É interessante observar que nos *Tristia* é parte do jogo poético fazer com que a *persona* se confunda com o autor de carne e osso e, podemos dizer, talvez, que o que ajuda nesse processo é a quantidade de material biográfico existente não apenas na elegia IV,10, mas em todas a obra. Para continuar abordando a temática da autoficção nos *Tristia*, falaremos, agora, sobre o uso do nome próprio “Nasão”, tanto na obra amatória quanto na do exílio, a fim de confrontarmos tal uso e observar os efeitos que dele provêm.

Em outras elegias dos *Tristia*, diferentemente do que ocorre em Tr. IV, 10, o eu poético evoca a si por meio do nome “Nasão” (*Naso* em latim), o mesmo pelo qual, ao que

³³ “We must realize that he includes these facts from his life to articulate the conflict he experienced in choosing a career, and not simply to commemorate his brother and their relationship.”

parece, era chamado na vida real, como podemos observar em testemunhos de autores antigos. Como vimos anteriormente, Sêneca o Velho menciona³⁴ o poeta Ovídio (*Ovidio Nasone*) em uma referência à experiência de Ovídio na escola de Aurélio Fusco, mestre de retórica. Além do testemunho de Sêneca, o *retor*, podemos observar, em Quintiliano (35 d. C. – 100 d. C.), outra referência ao poeta Ovídio:

*Elegia quoque Graecos provocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime uidetur auctor Tibullus. Sunt qui Propertius malint. Ovidius utrosque lascivior, sicut durior Gallus.*³⁵

Nós também desafiemos a supremacia dos gregos na elegia. Da qual, 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 austero³⁶.

(*Inst.* 10,1,93- grifo nossos)

Ao descrever os elegíacos, Quintiliano se refere a Ovídio como *Ovidius* e o define como sendo mais lascivo que os demais (*utrosque lascivior*). Assim como Sêneca e Quintiliano, Suetônio (69 d. C. – 141 d. C.) menciona o poeta em duas passagens fragmentadas do *De Poetis*:

Ovidius Naso nascitur in Paelignis (XXX, † a. 712).
Ovídio Nasão nasceu nos Pelignos. (XXX, 712a)

*Ovidius poeta in exilio diem obiit et iuxta oppidum Tomos sepelitur.*³⁷ (XXX, a. 770).

O poeta Ovídio morreu no exílio e foi sepultado próximo à cidade de Tomos. (XXX, 770 a)

³⁴ Também podemos encontrar em (*Contr.* II, 2, 12), de Sêneca Maior, uma outra referência a Nasão.

³⁵ Seguimos o texto latino da edição da Les Belle Lettres (2002), publicado pela primeira vez em 1966, com tradução e notas de Jean Cousin.

³⁶ Tradução nossa. Sugerimos aqui uma tradução em língua inglesa de Farrel (2012): In elegy too we challenge the Greeks; I think its most polished and elegant author is Tibullus, but there are those who prefer Propertius. Compared to either of these Ovid is rather unrestrained, just as Gallus is rather stiff.

³⁷ As passagens estão disponíveis no site da Bibliotheca Augustana: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost02/Suetonius/sue_vd30.html

Ao observarmos os exemplos acima, notamos que já os antigos se referiam a Ovídio chamando-o de *Ovidius Naso*. Isso nos faz crer que este era, de fato, o nome do poeta. Para investigar a ocorrência desse recurso na obra em apreço, trouxemos alguns trechos:

*Effigiemque meam fuluo complexus in auro
 Cara relegati, quae potes, ora uides.
 Quae quotiens spectas, subeat tibi dicere forsan:
 “Quam procul a nobis **Naso** sodalis abest!”*

E, tendo engastado minha efígie no fulvo ouro,
 A cara face do relegado que podes, vê.
 Todas as vezes que a contemplares, talvez te ocorra dizer:
 “Quão longe de nós o amigo **Nasão** está!”

(Tr. I 7, 7-10, grifos nossos)

*Grande tamen toto nomen ab orbe fero
 Turbaque doctorum **Nasonem** nouit et audet*

Grande, contudo, é o nome que levo pelo mundo inteiro.
 E a turba de doutos conhece **Nasão**

(Tr II, 117-118, grifos nossos)

*Grandibus in tituli marmore caede notis:
 “Hic ego qui iaceo tenerorum lusor amorum
 Ingenio perii **Naso** poeta meo.
 At tibi qui transis ne sit graue, quisquis amasti,
 Dicere: **Nasonis** molliter ossa cubent.”*

Com letras garrafais, no mármore do túmulo grava:
 “Eu que aqui repouso, cantor de ternos amores,
 Sou o poeta **Ovídio**, morto pelo meu próprio engenho.
 Mas tu que passas, seja quem for, se amaste, não te pese Dizer:
 que os ossos de **Nasão** descansem em paz.”

(Tr III 3, 72-76, grifos nossos)

Em Tr. I VI, 10, o eu poético diz ao interlocutor que, ao ver seu rosto encravado na efígie, talvez este (“tu, que passas...”) possa se lembrar do relegado e de como está distante (*Naso abest*). Já em Tr. II, 117-118, o eu poético comenta sobre a grandeza de seu nome e diz que os doutos conhecem Nasão. Em Tr. III (3, 73), versos conhecidos como epitáfio do

exilado, o eu poético, diz ser o poeta Nasão (*Naso poeta*) e, em seguida, também volta a referir-se a si como Nasão (*Nasonis molliter ossa cubent*), no verso 76. Essas passagens exemplificam mais uma vez o modo como, conforme afirmamos, a presença de dados que podem condizer com as informações sobre a vida do poeta de carne e osso faz com que a *persona* poética seja confundida com o autor, já que ambos têm o mesmo nome.

Mas, não é apenas na obra do exílio que eu poético é chamado de *Naso*. Isso porque, na obra amatória isso também ocorre, porém, em menor escala. Temos exemplos em *Amores*, na *Ars* e em *Remedia Amoris*. Nos *Amores*, o nome *Naso* aparece no proêmio do livro I

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

Tínhamos sido, há pouco, cinco livrinhos de **Nasão**,
três agora somos; o autor preferiu esta àquela obra.
Se, por acaso, não tiveres prazer algum em nos ler,
ao menos, retirados dois, a pena será mais leve³⁸.

(vv. 1-4, grifos nossos)

No exemplo do proêmio, quem fala são os livros que, como nos dizem, eram cinco e foram reduzidos a três por, seu autor. Já no livro II, temos dois exemplos em que o eu poético é também chamado de *Naso*:

*Hoc quoque composui Paelignis natus aquosis
ille ego nequitiae Naso poeta meae;*

também este livro compus eu, **Nasão**, aquele poeta
de meus galanteios, nascido nos úmidos Pelignos³⁹

(*Am.* II 1, 1-2, grifos nossos)

O outro momento no livro II em que o nome *Naso* aparece se dá quando o eu poético comenta sobre o aborto feito por Corina, sua *puella*, e pede aos deuses para que não

³⁸ Trad. (Bem, 2007)

³⁹ Trad. (Bem, 2007)

tirem a sua vida. O poeta parece se comprometer, oferecendo-se para praticar oferendas em prol da amada:

*ego tura dabo fumosis candidus aris,
ipse feram ante tuos munera uota pedes.
adiciam titulum servata **Naso** Corinna:
tu modo fac titulo muneribusque locum.*

Eu mesmo, cândido, acenderei incensos em vossos fumosos altares,
eu mesmo levarei, aos vossos pés, as ofertas prometidas.
E acrescentarei uma epígrafe “**Nasão**, pelo livramento de Corina”:
agora, concebei ocasião para a epígrafe e para as ofertas.⁴⁰

(*Am*, II 13, 23-26, grifos nossos)

Nos versos acima, o eu poético fala de si mesmo, mencionando seu nome, quando pede aos deuses que intercedam por Corina e, caso ela permaneça viva, comporá uma epígrafe de agradecimento. Na *Ars Amatoria*, encontramos duas referências a Nasão (*Naso*), mas, nessa obra, temos uma diferença: o *amans* cede lugar ao *praeceptor amoris*, responsável por ensinar as técnicas do amor àqueles que ainda não as dominam:

*Sed quicumque meo superavit Amazona ferro
Inscribat spoliis "**Naso** magister erat".*
Mas quem quer que tenha subjugado uma amazona com meus gumes
inscreva nos espólios: "**Nasão** foi nosso mestre."⁴¹

(*Ars* II, 743-744, grifos nossos)

*Vt quondam iuvenes, ita nunc, mea turba, puellae
Inscribant spoliis '**Naso** magister erat'.*

Assim como os jovens anteriormente, inscrevam agora as moças
(minha turba) nos espólios: "**Nasão** foi nosso mestre."⁴²

(*Ars* III, 811-812, grifos nossos)

⁴⁰ Trad. (Bem, 2007)

⁴¹ Trad. (Trevizam, 2003)

⁴² Trad. (Trevizam, 2003)

Nos Remedia Amoris, o nome Nasão (*Naso*) aparece três vezes, em toda a obra:

*Naso legendus erat tum, cum didicistis amare:
Idem nunc vobis **Naso** legendus erit.*

Nasão devia ser lido, então, quando aprendestes a amar:
Nasão deverá ser lido também agora por vós.⁴³

(*Rem. Am.* 71-72, grifos nossos)

*O qui sollicitos modo das, modo demis amores,
Adice praeceptis hoc quoque, **Naso**, tuis.
Ad mala quisque animum referat sua, ponet amorem; omnibus
[illa deus plusue minusue dedit.*

Ó Nasão, que ora és zeloso com o amor, ora o rechaças, acrescenta aos teus preceitos também este: quem quer que recorde seus males, vencerá o amor; a todos os proporcionou um deus em maior ou menor quantidade.⁴⁴

(*Rem. Am.* 557-560, grifos nossos)

Após observarmos os versos expostos acima, vimos que o nome Nasão (*Naso*) aparece com uma frequência muito maior na obra do exílio, do que naquela de caráter amoroso.⁴⁵ Isso é mais um indício de que Nasão, a nosso ver, utiliza uma quantidade maior de material autobiográfico nas obras de Tomos e cria, com isso, a ilusão de que seus versos reproduzem a visa extrapoética de Ovídio. Pensando nesse jogo com a autobiografia, é relevante para a discussão abordar a temática da autoficção em Ovídio, já que, como podemos notar, até o momento, Nasão lança mão de elementos que fazem com que se erga sobre o leitor uma teia de elementos que, unidos, conferem verossimilhança aos versos, e, ao mesmo tempo, induzem o interlocutor à leitura em chave biografista.

⁴³ Tradução nossa.

⁴⁴ Trad. Mendonça (1994)

⁴⁵ Em nosso levantamento, utilizamos a versão do texto disponível no site thelatinlibrary.com, que segue o texto da *Les Belle Lettres*. Vimos que, nos *Tristia*, o nome Nasão (*Naso*) aparece, pelo menos, nove vezes. Já nas *Epistulae ex Ponto*, o nome aparece na seguinte proporção: Livro I (oito vezes), Livro II (sete vezes), Livro III (seis vezes) e livro IV (sete vezes).

1.2 A sinceridade dos elegíacos e a autoficção nos *Tristia*

Mencionamos, brevemente, a partir da obra de Achcar (1994), e ao discutir o uso da primeira pessoa na elegia IV, 10, o modo como a sinceridade dos poetas era lida ou interpretada pelos autores antigos, já tematizada, também, por Catulo (87 a. C. – 47 a. C.), em seu *carmen* XVI. Mas, um dos primeiros estudiosos modernos a abordarem o assunto sob novas perspectivas (afastando-se do biografismo) foi Allen, em seu ensaio intitulado “*Sincerity*” and *Roman Elegists*, produzido em 1950. Nele, o estudioso trata o tema da sinceridade dos poetas (principalmente dos elegíacos) a partir de uma relação entre poesia e retórica. Allen inicia suas reflexões retomando um trecho de Quintiliano, que já citamos anteriormente:

Elegia quoque Graecos provocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime videtur auctor Tibullus. Sunt qui Propertium malint. Ovidius utroque lascivior, sicut durior Gallus. (Inst. 10.1.93)

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

No trecho da *Institutio Oratoria*, notamos que Quintiliano avalia o fazer poético, e define o estilo dos elegíacos ali mencionados utilizando os seguintes adjetivos: Tibulo é caracterizado como “conciso” (*tersus*) e “elegante” (*elegans*), ao passo que Ovídio é descrito mais lascivo (*lascivior*) e Galo como austero (*durus*). Allen (1950), ao comentar passagem da *Institutio*, sinaliza que, quando o gramático opina acerca dos poetas, utilizando, para isso, tais adjetivos, ele está se referindo, na verdade, ao seu estilo e não à sua personalidade, e, sendo assim, o estilo existe como algo à parte em relação à personalidade do(s) poeta(s).

Allen chama atenção, ainda, para a existência de algumas diferenças entre o conceito de sinceridade para os antigos e para a crítica moderna: “podemos, contudo, considerar a diferença entre os olhares antigos e modernos da natureza da sinceridade poética, e procurar evitar o perigo de aplicar ao julgamento dos elegíacos romanos, padrões

errados”⁴⁶. (1950, p.146) O estudioso explica que este interesse moderno, se assim o podemos considerar ainda, na personalidade individual é o responsável pelo desenvolvimento de um conceito de sinceridade artística, a qual é, basicamente, diferente daquele que os contemporâneos dos poetas elegíacos consideravam relevante.

Desse modo, em vez de ser considerada uma função do estilo (“function of style”), a sinceridade passa a ser entendida como uma função da personalidade (“function of personality”) e, talvez por isso, pela mudança de ponto de vista comentada por Allen, é necessário que o estudioso moderno cuide para que as suas concepções não sejam projetadas na interpretação do texto antigo, que foi, certamente, escrito mediante as convenções da Antiguidade⁴⁷. De forma mais precisa, Allen (1950) diferencia os conceitos antigo e moderno⁴⁸ de sinceridade da seguinte maneira:

A diferença entre as ideias antigas e modernas de sinceridade parece estar conectada com essa mudança de interesse psicológico; a crítica antiga tendia a considerar a obra de arte acabada como o tema de interesse crítico, enquanto a crítica moderna tende a considerar a obra de forma genética, como um processo criativo⁴⁹. (p.156)

Podemos notar, então, com as palavras de Allen, que a diferença entre os conceitos de sinceridade está, principalmente, na importância conferida ao artista e à sua personalidade, já que tal conceito considera, ao que parece, não apenas a obra em si, mas o processo criativo e a experiência do artista. No que concerne ao seu lugar na crítica da literatura clássica, segundo Allen (*ibid.*), essa temática da sinceridade não recebeu tanta atenção, mas também não foi ignorada. No momento, para exemplificar uma abordagem retórica do tema, acrescentamos as palavras de Cícero (106 a. C. – 43 a. C.), em uma passagem que fala sobre o recurso do estilo periódico:

si enim semper utare, cum satietatem affert tum quale sit etiam ab imperitis agnoscitur; detrahīt praeterea actionis dolorem, aufert humanum sensum auditoris, tollit funditus veritatem et fidem.

⁴⁶ “We can, however, consider the difference between the ancient and modern views of the nature of poetic sincerity, and seek to avoid the danger of applying misleading standards of judgment to the Roman elegists.”

⁴⁷ Entretanto, ainda que chamemos atenção para os cuidados que devem ser conferidos ao estudo do texto antigo, podemos trazer, novamente, o exemplo de Paratore (1987) que, ao analisar o poema 101 de Catulo, parece deixar de lado o fato de os versos terem sido compostos sob as características de um modelo, de um gênero (lírico) e que não necessariamente representa uma extensão da vida do poeta e de suas vontades “reais”. Temos, com Paratore, uma leitura que não considera, inclusive, o conceito antigo de sinceridade, como o encontramos em Quintiliano, ligado ao estilo e não à personalidade do poeta e a elementos biografistas que apontem para a sua vida.

⁴⁸ O “moderno” se relaciona, no caso, aos anos de 1950, em que o texto de Allen foi escrito.

⁴⁹ “The difference between the ancient and modern ideas of sincerity seems to be connected with this changed psychological interest; ancient criticism tended to regard the finished work of art as the complete subject of critical concern, while modern criticism tends to regard the work of art genetically, as a creative process.”

Pois se o utilizas sempre, produz cansaço e se torna reconhecível até aos leigos; além disso, tira o patético da oração, rouba a naturalidade do orador e suprime inteiramente a verdade e a sinceridade⁵⁰. (*De or.* LXII, 209)

No contexto, Cícero comenta sobre o uso excessivo do estilo periódico, advertindo sobre as consequências desse uso, que são, como acima lemos: roubar a naturalidade do orador e suprimir a *impressão* de verdade e de sinceridade (*veritatem et fidem*) que deveriam conter no texto. No discurso de Cícero, *fides*, cf. Achcar (1987), é “sinceridade”. Isso ocorre porque, segundo explica Allen (1950), *fides* é a palavra que, em latim, melhor expressa a ideia contida em “sinceridade”, mas, com uma diferença: *fides* contém tanto a ideia de sinceridade quanto a de persuasão. Além disso, como vimos acima, na fala de Cícero, *fides* não se vincula à personalidade do orador, ou autor, mas, sim, ao efeito que o discurso deve produzir em seu receptor.

Segundo ele, o efeito é o de *veritas* (*verdade*) e pressupõe uma relação com o público, não se vinculando, de fato, à pessoa de carne e osso do artista sentiria, mas sim ao que o seu discurso faz com que ela pareça sentir. Para Allen (1950), mais precisamente, então, o semelhante retórico da *sinceridade*, é *fides*, ou “confiança”, “pacto de lealdade”. Mas, ainda assim, essa confusão feita entre o conteúdo do texto poético/literário existia e, por isso, acabou sendo questionada por alguns poetas. Nos versos de Catulo, poeta considerado um dos precursores dos elegíacos, por exemplo, encontramos o primeiro protesto sobre a relação feita pelos leitores entre a vida do poeta (autor de carne e osso) e o conteúdo dos versos. O eu poético diz:

Nam castum esse decet pium poetam
Ipsum versiculos nihil necesse est;

Ora, convém que o **escrupuloso poeta** seja **casto**
Ele próprio, quanto a seus versinhos, não é nem um pouco necessário⁵¹

(*Cat.* XVI.5-6, grifo nosso)

Conforme já se apontou e discutiu muito em pesquisas em nossa área, podemos notar, nos versos, que o autor reclama uma separação entre a produção poética e a “vida pessoal” do poeta. Como vemos em Catulo, compor versos amorosos não interfere na moral

⁵⁰ Trad. Achcar (1994).

⁵¹ Trad. Vasconcellos (1991)

do poeta: convém a ele, como pessoa, ser casto, mas essa necessidade não se estende a seus versos. Desse modo, depreendemos que o conteúdo que os versos trazem não estaria, obrigatoriamente, relacionados aos fatos da vida do autor de carne e osso. Vasconcellos (1991), sobre a leitura do poema 85⁵², de Catulo, diz:

A primeira impressão que temos ao ler esses versos da lírica amorosa de Catulo é de assistirmos a uma catártica expressão dos sentimentos, a um registro imediato, espontâneo, dos afetos, à manifestação mais direta de uma sensibilidade aguçada, hiperbólica. Essa enganosa ilusão levou uma significativa parte da crítica (até hoje!) a cair na armadilha de tomar como verdade factual tudo o que o poeta relata nos seus versos, chegando-se a tecer biografias fantasiosas (de que Catulo certamente riria, se pudesse lê-las) a partir de supostos “dados” biográficos desses poemas. (p.24)

Essa reflexão feita por Vasconcellos, de certa maneira, dialoga com a reclamação encontrada no poema XVI de Catulo, acima citado. No *carmen XVI*, o eu poético mostra-se indignado com os leitores Fúrio e Aurélio por não saberem separar a sua obra poética e a sua vida real. Os leitores, incautos, estariam julgando a vida e o caráter da pessoa do poeta segundo o conteúdo de seus versos, desconsiderando a separação entre a vida e a obra do poeta.

Para Vasconcellos (1991) a subjetividade é “um elemento estrutural do poema, elaborado na linguagem poética.” (p.24), nessa mesma linha está a proposta mais recente de Möller (2015), sobre o uso do material autobiográfico nos *Tristia*. Levando em conta suas palavras, deparamo-nos com mais um argumento favorável a leituras que não tomem como fatos históricos o conteúdo poético. Isso porque, por mais que encontremos poemas com caráter subjetivo que nos induzam a leituras biografistas, é prudente considerar a existência da subjetividade não como um elemento que corrobora tais leituras, mas como um elemento constituinte da própria linguagem poética, melhor dizendo, como um elemento que está ligado a um modelo de gênero, ou ao estilo do poeta.

Vasconcellos (*ibid.*) utiliza ainda um argumento bastante interessante para explicar a relação existente entre a matéria poética e a necessidade de que seu conteúdo seja condizente com a realidade. Ele comenta que o poeta, ao compor seus versos, não escreve sobre sentimentos que não sente, que foram criados ou inventados por ele, mas sim que ele parte do que sente e torna esse sentimento matéria poética. Para ele, o poeta finge, no sentido etimológico da palavra *fingere*, que é “modelar”, “dar forma”. O poeta, então, modelaria,

⁵² *Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris./ Nescio, sed fieri sentio et excrucior.* (Odeio e amo. Talvez perguntes por que faço isso./ Não sei, mas sinto que acontece e me torturo.) (trad.Vasconcellos, 1985, p.21)

moldaria seus sentimentos, uma vez que esses, ao serem expressos por meio da linguagem poética, deixam de ser apenas aquilo que o poeta sente e ganham uma nova forma, uma nova dimensão. Como exemplo, o estudioso cita o famoso poema de Fernando Pessoa (1988), *Autopsicografia*, originalmente publicado em 1930, que diz:

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

O poeta fingidor é o responsável por dar forma aos sentimentos e às emoções constituidores da nossa vida afetiva, e, por isso o ato de tomar como verdade factual aquilo que se realiza a partir da linguagem poética seja, assim como Vasconcellos (*ibid*) define no excerto acima, uma armadilha. Tal ponto de vista também pode ser visto mais recentemente, por exemplo em Piccolo (2011), quando ele, em seu estudo sobre Horácio, comenta sobre o “eu empírico”, ou, como chamamos no nosso texto, o poeta de carne e osso:

O eu empírico permanecerá sempre enuviado entre as lacunas incertas do passado e os pactos semióticos de leitura. Qualquer asserção de cunho biografista feita, sem cautela, a partir dos textos antigos pode, ao final, revelar-se como o abraçar dum fantasma, que se esvai enquanto as mãos tentam agarrá-lo, em vão. (p.8)

As ideias de Piccolo (*ibid.*) dialogam diretamente com as de Vasconcellos, expostas acima, sobre a leitura de Catulo. Tomar por verdade discurso do eu poético, na tentativa de encontrar dados acerca da vida do poeta, do autor empírico, ou ainda considerar a máscara do eu poético o próprio o autor é, como dito por Piccolo, o mesmo que abraçar um fantasma, ou, como afirma Vasconcellos no trecho citado acima, “uma enganosa ilusão”, já que não poderemos afirmar se o que está expresso nos versos é, de fato, realidade. Também o autor dos *Tristia* reclama uma separação entre a vida e a obra é Ovídio. Considerado por Clay (1998) o sucessor mais impressionante de Catulo, o poeta sulmonense também adverte o leitor, nos *Tristia* II, de que há diferença entre sua vida e sua obra:⁵³

⁵³ Ovídio já havia abordado essa matéria no livro: *Am.* III 12, 40-3: *Exit in inmensum fecunda licentia uatum,/ obligat historica nec sua uerba fide./et mea debuerat falso laudata uideri/ femina; credulitas nunc mihi uestra nocet* (“Espalha-se ao infinito a fecunda licença dos vates/ ela não está obrigada a ter fidelidade histórica./ E deve ter parecido que louvei falsamente a minha mulher:/ agora vossa credulidade me prejudica”). tradução de Bem, 2007, p. 26

*Crede mihi, distant mores a carmine nostro –
 Vita uerecunda est Musa iocosa mea –
 Magnaque pars mendax operum est et ficta meorum:
 Plus sibi permisit compositore suo.*

Crê em mim, minha conduta difere de minha poesia:
A vida é honesta, minha **Musa é jocosa**;
Grande parte de minhas obras é **fantasiosa e fictícia**
 E se permitiu mais que ao seu autor.

(Tr II, 353-356, grifos nossos)

Vemos que o poeta, assim como Catulo, advoga uma separação entre seus costumes (*mores*) e os da *persona* poética descrita em sua poesia: ele nos diz ser sua vida honesta (*uita uerecunda est*), e sua musa jocosa (*Musa iocosa mea*). É interessante notar que o poeta usa o adjetivo *uerecunda* para qualificar sua vida, o qual, se tomado no primeiro sentido previsto no *Oxford Latin Dictionary (OLD)*, a qualifica como “retida por sentimentos de moralidade”. Já sua obra, moldada por uma Musa jocosa, é *mendax*⁵⁴, que tem como sentido “inverdade”, ou, como aqui, “mentirosa”; e *ficta* que é “inventada”, segundo o poeta (cf. *ingere*⁵⁵, “dar forma”). Desse modo, ao dizer que grande parte da sua obra é *mendax* e *ficta* poderíamos entender que ela não é um retrato verdadeiro de sua vida, mas sim que seu conteúdo versado é fingido, inventado, a fim de que possa se tornar matéria poética.

Contudo, é interessante notar que, para comentar tal separação existente entre o que seria a vida do autor de carne e osso e a obra, Ovídio utiliza a expressão *magna pars*. Para nós, ao dizer que *grande parte* das suas obras é fantasiosa (*mendax*) e fictícia (*ficta*), ele, de certa forma, leva o leitor a desconfiar, então, de que haveria uma parte, ainda que pequena, que não seria fictícia, ou melhor, que seria *uerecunda*. Ovídio, então, diferentemente do que encontramos em Catulo, ao mesmo tempo em que distancia vida e obra, as aproxima. Já Ingleheart (2010) chama atenção para o fato de Ovídio não reivindicar, nesses versos, a ficcionalidade da *Ars Amatoria*. Dessa forma, o poeta deixa em aberto a interpretação.

Essa duplicidade interpretativa obtida pelo uso de expressão *magna pars* ocorre devido ao jogo poético ovidiano, emergente do entrelaçamento da realidade e ficção, responsável por dar a entender ao leitor que uma parte da sua obra poderia ser real. Entendemos que esse jogo cria uma ilusão de realidade, induzindo, por meio disso, o leitor a acreditar no que lê. O Esse jogo poético entre realidade e ficção, a nosso ver, acaba também

⁵⁴ 1º sentido no *OLD*

⁵⁵ 1º sentido no *OLD*

propiciando estudos de ordem tanto biografista quanto poética, dependendo do enfoque pretendido por cada estudioso.

Na esteira de Catulo e Ovídio, que fazem uma distinção entre a matéria versada em sua poesia e os fatos de sua vida, temos, no epigramista Marcial (4 a.C. – 54 a.C.) algo bem parecido:

*Innocuos censura potest permittere lusus:
lasciua est nobis pagina, uita proba.*
A censura pode permitir jogos inócuos:
lasciva é minha página, [minha] vida, honesta.

(*Marc. IV 1, 7-8*, grifos nossos)⁵⁶

Ao compararmos o conteúdo dos versos dos três poetas de épocas diferentes, sendo Catulo republicano, Ovídio augustano e, Marcial, flaviano, podemos encontrar algumas diferenças, principalmente relativas ao léxico utilizado, ainda que o conteúdo não esteja assim tão distante, já que nos três excertos temos um eu poético que separa a vida do poeta e sua obra. Em Catulo, notamos um vocabulário ligado ao contexto moral, de conduta, de costumes, como *castum* (livre de vícios, segundo o *OLD*) e *pium* (fiel às suas obrigações morais, segundo o primeiro sentido no verbete *pius* no *OLD*), que definem o poeta “ele mesmo”. Em Marcial algo semelhante ocorre, pois o epigramista diz que a sua página é *lasciua*, (“frívola”, segundo o primeiro sentido no *OLD*, verbete *lasciuus*) e a sua vida é *proba*, palavra que tem como sentido primeiro honesta, mas que também pode significar “moralmente excelente” (no quarto sentido previsto no verbete *probus OLD*).

Em Ovídio, o jogo parece ser, sobretudo, entre verdade e ficção, dado os termos que fazem referência ao factual e fictício: a vida (*uerecunda*), em oposição à musa, que é *iocosa* (jocosa) e à grande parte da sua obra que é *ficta* (fingida). Mas, em todos eles, encontramos termos que opõem a vida do autor de carne e osso e o conteúdo de seus versos.

Essa separação existente entre a vida e a obra do poeta nos chama atenção, novamente, a partir de Clay (1998), que assinala uma diferença entre o poeta *do texto* e poeta *no texto*. Por isso, talvez seja mais adequado tratarmos como *eu poético* ou *persona* a voz existente no interior dos versos. E, mais ainda, não poderíamos considerar essa separação feita entre vida e obra, no interior dos versos, como sendo uma tópica, se levarmos em conta a sua ocorrência, pelo menos, nos três poetas acima citados? Sobre essa constante argumentação que separa, nos três poetas, a vida do autor e a sua obra, Allen (1950) já havia colocado que

⁵⁶ Para Cesila (2007), Marcial imita os versos ovidianos do exílio nesse epigrama.

apesar da sua forma pessoal, a poesia erótica não pode ser tomada como uma indicação da conduta do autor.

Assim como Vasconcellos (1991), o estudioso também não acredita que a matéria poética seja criada a partir do nada. Ao comentar a separação entre a vida do poeta e a sua obra, ele diz: “Isso não significa que os poetas eróticos nunca tenham amado, mas quer dizer que a doutrina da literatura clássica não assume nenhuma conexão específica entre a poesia pessoal e a experiência atual do poeta.”⁵⁷ (Allen, 1950, p.152)

Entretanto, ainda que façamos essa diferenciação, vimos o quão convidativos à leitura biografista são os versos ovidianos em que temos elementos como o uso da primeira pessoa, seja por meio dos pronomes ou dos verbos, como ocorre na elegia IV, 10, por exemplo. Nela, observa-se que, de fato, o uso da primeira pessoa é recorrente nas elegias, mas não é exclusividade da temática amorosa. Essa elegia, como sabemos, não possui o amor como matéria central. Por isso, não nos surpreende que haja ou tenha havido, por parte dos leitores, um entrelaçamento entre o autor *do* texto e o autor *no* texto, já que não raramente, não só as elegias, como os epigramas, por exemplo, podiam ser escritos em primeira pessoa.

Mas, não estaria Nasão comentando sua própria obra ou, sob outro ponto de vista, tentando forjar um caráter de texto mal polido, como ele anuncia na primeira elegia dos *Tristia* (Tr. I,1)?⁵⁸ Não estaria a estruturação dos *Tristia* em elegias escritas em primeira pessoa, e os jogos poéticos ali utilizados, em que a *persona* poética se confunde com o autor, mais próximos da retórica, ou até mesmo da metapoesia, do que da pura representação de dados biografistas? Um exemplo de passagem metapoética, a nosso ver, mas que também poderia ser lida ou interpretada como uma extensão da vida do poeta seria, por exemplo, é uma em que o eu poético menciona a *Ars*, como Prata (2007) nos lembra:

*Iam demi iussa Caesar ab Arte mea.
Deme mihi studium, uitae quoque crimina demes.
Acceptum refero uersibus esse nocens.
Hoc pretium curae uigilatorumque laborum
Cepimus: ingenio est poena reperta meo.*

(Tr. II, 7-18)

⁵⁷ “This does not mean that erotic poets were never in love, but it does mean that classical literary doctrine did not assume any specific and normal connection between personal poetry and the actual experiences of the poet.”

⁵⁸ Cf *Carmina proueniunt animo deducta sereno:/Nubila sunt subitis tempora nostra malis. /Carmina secessum scribentis et otia quaerunt:/Me mare, me uenti, me fera iactat hiems./Carminibus metus omnis abest: ego perditus ensem/Haesurum iugulo iam puto iamque meo./* (“Os versos nascem de um espírito sereno:/ Minha existência se cobriu com nuvens de repentinas desgraças./ Os versos desejam o isolamento e o ócio para serem compostos:/ Atormenta-me o mar, os ventos e o impetuoso inverno./ Qualquer temor afasta a poesia: eu, destruído,/ Temo, a todo momento, uma espada encravada na minha garganta.”) (Tr. I I, 38-44).

Os versos fizeram que a mim e meus costumes censurasse César pela
 [minha *Arte*, ora proscriita.
 ira-me essa paixão e também os crimes de minha vida tirarás;
 Reconheço ser culpado pelos meus versos.
 Este prêmio pelo zelo e vigílias laboriosas recebi:
 A pena, produto de meu engenho.

Nos versos acima, o eu poético diz ter sido censurado por César, por causa da sua *Ars* e que fora exilado pelo imperador por causa dessa mesma obra. Podemos acreditar no poeta e ler os versos de forma autobiográfica: o autor teria sido de fato exilado por causa da *Ars*, e a sua conduta era tal qual a preconizada na obra. Ou, lendo os versos como uma reflexão metapoética, podemos interpretar como um comentário acerca da sua produção pré-exílio, e, mais ainda, ao seu fazer poético, de forma geral. Se considerarmos a produção da *Ars*, tomada como imoral por Augusto, como a causa real do exílio ovidiano, não estaríamos, também, diante de um julgamento que condena o poeta de carne e osso (ou a imagem de tal poeta) pelo conteúdo dos versos escritos? Nesse caso, esse “Augusto” faria uma leitura em chave biografista.

Em *Tr.* II, o eu poético almeja que o leitor se identifique com sua dor, objetivando, principalmente, convencer Augusto a amenizar sua pena. Isso, a nosso ver, parece mais uma estratégia poética e retórica que o relato puro e simples dos fatos que ocorreram com o autor quando de seu exílio. Pois, mais do que simplesmente representar os fatos da vida real em sua poesia, Ovídio, nos *Tristia*, lança mão de uma estratégia de elaboração poética (um eu poético que se confunde com o autor) que, por sua vez, leva a um engenhoso efeito retórico: esse expediente impulsiona a comoção no leitor, movendo, ou melhor, manipulando-lhe o *pathos*.

Também Duncan Kennedy (1993), ao tratar do discurso amoroso na elegia erótica romana, comenta que havia, na Antiguidade, uma tendência quase irresistível em assimilar o autor das elegias ao amante (*persona*) do texto, lendo os poemas como se fossem, de fato, confissões. O estudioso e, mais tarde, Vasconcellos (2011), em seu artigo intitulado *Esquecer Veyne?*, acrescentam o célebre testemunho de Apuleio (125 d. C. – 180 d.C.), que faz uma leitura da elegia em chave biografista:

Eadem igitur opera accusent C. Catullum, quod Lesbiam pro Clodia nominarit, et Tigidam similiter, quod quae Metella erat Perillam scripserit, et Propertium, qui Cynthiam dicat, Hostiam dissimulet, et Tibullum, quod ei sit Plania in animo, Delia in uorsu. (Apuleio, *Apologia* X, 3)

Da mesma forma, então, acusem Gaio Catulo, que nomeou Lésbia em vez de Clódia; e igualmente a Tícidas, que, em seus escritos, denominou Perila a que era Metela; e Propércio, que fala em Cíntia, dissimulando Hóstia; e Tibulo, pois tem Plânia na mente e Délia no verso (trad.VASCONCELLOS, 2011, p.112)

Apuleio é mais um exemplo de que, mesmo na Antiguidade, era comum a existência de leituras biografistas da poesia de caráter subjetivo.⁵⁹ Como podemos constatar após a leitura do excerto, por parte dos leitores, não havia apenas uma ligação feita pelo leitor entre autor e obra, mas, havia, ainda, uma tentativa de encaixar os nomes encontrados nos textos a pessoas reais, como faz Apuleio ao dizer que Lésbia é Clódia, e assim sucessivamente. Vasconcellos (2012) ainda nos faz recordar o que foi dito por Cícero, nas *Tusculanas*:

Quid denique doctissimi et summi poetae de se ipsis et carminibus edunt et cantibus? Fortis uir in sua re publica cognitus quae de iuuenum amore scribit Alcaeus!

(*Tusculanas* IV 33, 71)

O que, em suma, os poetas mais doutos e mais grandiosos revelam a respeito de si próprios em versos e cantos? Reconhecido como um homem de bravura em seu país, que coisas escreve Alceu sobre o amor dos jovens!⁶⁰

No exemplo acima, se faz nítida a leitura biografista feita por Cícero, que, pergunta o que os poetas mais doutos revelam *de se ipsis* nos seus poemas e cantos, tomando como confessional o que o eu poético canta. O poeta grego Alceu (611 a. C. – 580 a.C.), considerado um homem corajoso em seu país, escreve sobre o amor entre jovens, algo que seria pouco sério. Para Cícero, o fato de Alceu ser tido como um homem de bravura e escrever sobre o amor é algo que representa um paradoxo. Não seria possível, então, ser corajoso e versar sobre temas não muito sérios? Para Cícero⁶¹, pelo menos, não. Levando em conta a leitura ciceroniana, é válido para a nossa discussão pensar nos julgamentos recebidos pelos autores de versos elegíacos, não raramente confundidos com o eu poético de seus versos.

Allen (1950) lembra-nos que a poesia elegíaca aparentava uma natureza pessoal e ostensivamente confessional, o que teria levado muitos trabalhos da crítica acerca dos

⁵⁹ Há, contudo, mesmo de posse de testemunhos como o acima citado, quem diga o contrário, como ocorre com Paul Veyne (1985) na sua criticada e polêmica obra *L'élegie érotique romaine. L'amour, la poesie et l'occident*, em que o autor chega a afirmar que ninguém levava ao pé da letra os versos elegíacos e que o leitor ria de seu conteúdo (p. 104 e 148).

⁶⁰ Trad. Vasconcellos (1995)

⁶¹ Ressaltamos que, nessa época, Cícero não mais atuava como orador e sim como filósofo.

elegíacos romanos a dar uma importância particular à relação entre poesia e a personalidade do poeta. Como já afirmamos, o estudioso, em contrapartida, discute a temática da sinceridade dos elegíacos de um ponto de vista da retórica, em detrimento de uma leitura mais biografista desses autores. Para o estudioso, ainda, a teoria retórica oferece um bom suporte para os estudos poéticos aplicados à Antiguidade. Nela, não cabia ao orador dizer a verdade em si, mas fazer com que acreditassem que o que estava dizendo era, de fato, verdadeiro.

Ainda segundo Allen (*ibid.*), com base nessa teoria da retórica antiga, podemos recordar o conceito de *fides*, cujo sentido, precisamente estudado por Heinze (1929, *apud* Allen, 1950), englobaria tanto a ideia de “sinceridade” quanto à de “persuasão”. Tal conceito pressupõe, para os antigos, um relacionamento de confiança entre o falante e a sua audiência, por exemplo, o que significa dizer que o público tem de acreditar que o que é dito pelo orador é verdadeiro, sem que necessariamente o que esteja sendo dito pelo orador seja de fato verdade.

Sobre o caráter do orador, melhor dizendo, sobre seu *ethos*, encontramos em Aristóteles, na *Retórica*, a seguinte passagem: “Persuade-se pelo caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé” (1356a).⁶² A persuasão, então, para Aristóteles, depende do *ethos* estabelecido pelo orador de forma que ele obtenha credibilidade no seu discurso. O orador constrói para si, perante o público, uma imagem, um personagem, segundo as necessidades do contexto (da causa), que fará com que seja digno de fé ou não.

Assim, a função conferida ao *ethos* do orador, segundo Aristóteles, não poderia estar próxima à do *ethos* da *persona* poética, como propõe Allen (*ibid.*), em especial à estabelecida nos *Tristia*? Pois, tanto o *ethos* construído pelo orador quanto o da *persona* poética ovidiana são moldados, forjados de forma a tornar o que será dito convincente ou comovente. E, retomando Allen (*ibid.*), assim como é essencial ao orador que ele forje sua sinceridade, não podemos pensar que também, nos *Tristia*, a *persona* poética é construída de forma a parecer sincera ao leitor, convencendo-o da veracidade dos fatos narrados e, assim, o comovendo?

Para que o poeta convença, então, é necessário que o que será dito pareça, de fato, algo crível. Ao adequar o conteúdo dos versos, segundo o caráter da personagem de seu texto poderá, por fim, persuadir ou comover o leitor. Podemos pensar, então, que, para comover o público, é essencial ao poeta que saiba diferenciar as características dos gêneros e

⁶² Trad. Bruna. (1997)

que, ao compor, faça com que a sua obra emocione o ouvinte, o que acabaria aproximando-o do orador, que deve persuadir o público a acreditar na sua sinceridade por meio de seu *ethos*.

Em seu artigo “Não diferem o historiador e o poeta...o texto histórico como instrumento e objeto de trabalho”, ao tratar sobre o uso da retórica como instrumento de análise poética, uma tendência no Brasil, Angélica Chiappetta (1996) nos lembra que a verdade é uma questão de persuasão, assim sendo, caberia pensar os limites entre o que é, de fato, verdade, o que se torna verdade e como isso acontece. Retomando a ideia de “sinceridade”, comentada por Allen (1950), podemos dizer que o orador não precisa ser sincero, mas, deve parecê-lo, deve convencer, persuadir a audiência de que o é e, para isso, se utiliza de um *ethos* adequado.

Ao refletirmos sobre as ideias encontradas em Aristóteles, e retomadas por Allen, orador e poeta devem se fazer crer pelo seu público. Nos *Tristia*, para tornar o conteúdo de seus versos mais sincero, verossímil, sabemos que Ovídio lança mão de recursos e técnicas de composição, como, por exemplo, o já mencionado uso da primeira pessoa: o *ethos* da *persona* poética é moldado de forma a se confundir com o próprio autor, e a obra, por sua vez, se confunde com um relato fiel dos sofrimentos do autor durante seu exílio⁶³.

Nas *Epistulae ex Ponto*, encontramos versos do poeta que traçam uma relação de influências existente entre retórica e poesia. Em outras palavras: “a leitura de Ovídio não nos permite dizer, com precisão, até onde vão as linhas que demarcam o que é exatamente retórico e o que é puramente poético.” (Bem, 2007, p. 51). A estudiosa identifica, nas *Epistulae ex Ponto* (II, 5, 63-72), uma passagem na qual o “projeto retórico” da poesia ovidiana parece ficar claro, ao se dirigir a um mestre de retórica e teorizar sobre o seu próprio fazer:

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

⁶³ Contudo, na leitura de Prata (2009), o caráter da *persona* poética dos *Tristia* é moldado, também, pela alusão a personagens épicos. A estudiosa leva em conta, não apenas o *ethos* elegíaco do eu poético que lamenta sua condição de exilado, mas divisa, nos *Tristes*, mediante uma leitura intertextual, a presença de personagens épicos na composição da *persona* poética dos *Tristes*, demonstrando que ela é complexa e que, de fato, não vemos, na obra, uma simples representação do poeta de carne e osso.

A minha obra difere (da tua), mas provém das mesmas fontes, e ambos somos cultores da arte liberal. O tirso e o loureiro de que eu gostei te são estranhos, mas em todo caso, nós dois devemos ter entusiasmo, e, assim como a tua eloquência inspira força aos meus versos, também o brilho (que) vem da minha (poesia) repercute em teus discursos. Tens razão, portanto, de pensar que a poesia está relacionada ao teu estudo e que deve ser contemplada como algo sagrado dos que compartilham dos (mesmos) ideais⁶⁴

Ovídio, no trecho acima, diz que sua obra dista da obra do *retor*, mas que, para ele, elas partem das mesmas fontes e uma influenciaria a outra. Então, o poeta aproxima o seu fazer da prática retórica ao reconhecer que recebe influências dessa arte e que seus versos também a inspiram, numa espécie de troca. Podemos dizer que a relação poeta/orador é mais ampla e instigante do que podemos abordar no momento e que vale explorá-la para que possamos entrecruzar artes que acabam por complementar-se, como poesia e retórica. De um lado, o orador se utiliza da retórica para tornar a sua versão plausível, de outro, o poeta tenta fazer com que o leitor se compadeça, utilizando-se de jogos de subjetivação forjada, em um contexto que se torna verossímil para uns e real para outros.

Nos *Tristia*, temos um eu poético que se constrói tal qual sua condição de exilado o que significa que ele sofre e se lamenta por estar distante de Roma e das pessoas que lhe são caras. Podemos falar, ainda, em um *ethos* elegíaco que busca persuadir o leitor a crer na veracidade dessa situação de dor, sofrimento e culpa, provocada pelo exílio. Nessa obra, a *persona* poética tem, também, um objetivo de convencimento que não se limita apenas ao leitor comum, acostumado aos jogos ovidianos, mas se limita a um leitor em específico, responsável por tê-lo colocado em tal situação: Augusto. Na poesia, a *persona* poética exerce a função do convencimento e, como consequência, da comoção. Em sua crítica à obra de Veyne, (1995), Conte (1986) diz:

Nas obras literárias, a ficção “joga” dialeticamente com a realidade: ou melhor, a literatura é toda uma dialética entre a aceitação e a recusa dos estereótipos culturais. Quanto mais a ficção se lança em direção à mentira, ao inverossímil, tanto mais o destinatário do texto literário é incitado a verificar a validade efetiva do real, a colocar à prova as próprias concepções. E tudo isso, ainda que se manifeste como “jogo”, tem, em última instância, sua *seriedade*.⁶⁵[sic]

⁶⁴ Trad. Mariza Mencialha de Souza, in: *Philologus*, ano 11, vol. 31 p. 09.

⁶⁵ Trad. de Vasconcellos, 2011, p.108

Pelo trecho acima, podemos notar que, de fato, alguns leitores são induzidos a verificar o que se tem de realidade no texto poético, o que, parece, ainda, desconsiderar a existência do “jogo” mencionado por Conte, que acaba construindo uma dialética entre realidade e ficção. Quanto mais efeitos de real, se assim considerarmos os dados como nomes próprios, locais e datas, os poetas inserem nos versos, mais os leitores (biógrafistas, na sua maioria) se sentirão tentados a verificá-los ou a lê-los em chave biografista. Nos *Tristia* esse “jogo” de real, muito bem construído por Ovídio, convida o leitor a se comover com a triste situação do eu poético, exilado e distante da sua pátria.

Nessa obra, especialmente em *Tr.* IV, 10, da qual tratamos anteriormente, temos uma quantidade significativa de informações que foram tomadas como verdadeiras acerca do exílio ovidiano e do poeta Ovídio. Isso faz com que entendamos o quão entrecruzadas estão realidade e ficção, pois, na ausência de fontes históricas, propriamente ditas, o texto poético adquiriu *status* de documento e se tornou fonte legítima, quase, da descrição do exílio do poeta. Pela leitura do trecho acima, podemos notar que, de fato, alguns leitores são induzidos a verificar o que se tem de realidade no texto poético, desconsiderando a existência do “jogo” mencionado por Conte.

Dessa forma, retomando Nagle (1980), entendemos por que motivo foi só com o passar do tempo que os estudiosos decidiram investigar o exílio de Nasão de um ponto de vista literário, levando em conta a construção poética das elegias que compõem o livro, a qual é condizente com a engenhosidade ovidiana de suas obras anteriores ao desterro. Essa obra começou a ser vista de forma diferente, e alguns autores, como já dissemos no início desta introdução, passaram a questionar, inclusive, a veracidade do exílio, considerando-o um mero motivo poético.⁶⁶

Por isso, analisaremos a obra e seu conteúdo pelo que a caracteriza: primeiramente, antes de ser tomada como documento histórico, os *Tristia* são uma obra poética. No capítulo seguinte, analisaremos como Ovídio lida com a tradição poética, principalmente no que diz respeito ao gênero elegíaco e, quais são as artimanhas de Nasão

⁶⁶ Cícero já havia tematizado o exílio quando esteve obrigatoriamente afastado de Roma, entre os anos de 58 e 57 a. C. Hoje, restam cerca de trinta cartas que são, segundo Carcopino (1947, p.9), “o mais belo documento da história romana, um dos mais belos documentos da história de todos os tempos.” No que diz respeito à problematização do tema no Brasil, podemos citar Marco Antoni Costa, que apresentou a dissertação intitulada *Cícero e a retórica do exílio: as figuras de repetição*, em 2013. Claassen (2009, p.174) afirma que os tópicos de lamentação de Cícero são continuados por Ovídio, como o sentimento de desesperança e alienação e morte e doença como metáforas para o exílio.

para compor os *Tristia*, considerando a mudança temática, o caráter lamentoso e a função que essa poesia adquire.

Capítulo 2 – Elegia romana: gênero e tradição em Ovídio

2.1 Ovídio e a tradição elegíaca romana

Ovídio inicia sua produção poética amatória com os *Amores*⁶⁷ e dá continuidade a ela produzindo obras como a *Ars Amatoria*, os *Remedia Amoris* (*Remédios para o Amor*) os *Medicamina Femina Faciei* (*Cosméticos para o Rosto da Mulher*), as três obras publicadas em 1 d. C., e as *Epistulae Heroidum* (*Heroides*, publicadas no período entre 15 d. C. e 3 d. C.) e, desde essa produção, já chamava atenção o modo como lidava com o gênero elegíaco romano. Para explicar melhor a forma peculiar do poeta de cotejar o gênero, podemos trazer à baila as palavras de Conte (1994):

A aderência a um gênero como a elegia amorosa não significa, para Ovídio, como ocorreu aos seus predecessores, uma escolha absoluta de vida, centrada no amor. Em particular, isso não delimita um horizonte ou exclui outras experiências poéticas, como era o caso dos poetas amorosos.⁶⁸ (p.342)

Nessa passagem, o estudioso traz uma importante característica do fazer poético ovidiano: diferentemente de seus predecessores, Galo (70 a. C. – 26 a. C.), Tibulo (54 a.C. – 19 a.C.) e Propércio (43 a.C. – 17 a.C.), Ovídio, ao se filiar à tradição dos poetas elegíacos romanos, não compõe exclusivamente poemas elegíacos amorosos. O poeta, como sabemos, escreveu, também, um poema épico, *Metamorphoseon* (publicado em 8 d. C.) e uma tragédia, *Medea*, que não chegou até nós. Como o estudioso nos lembra, o início da carreira ovidiana, centrado na produção de elegias amorosas, não limita sua experiência poética a um só gênero, nem mesmo a uma única temática.

Os *Tristia*, apesar de serem escritos em dístico elegíaco, como vimos dizendo não versa sobre o amor; mas, sim apresenta como matéria principal o lamento pela má sorte da *persona* poética que se encontra exilada. Ao compor tais versos, segundo afirma Nagle (1980), ele filia-se a outra tradição elegíaca, a alexandrina, cuja principal característica era o caráter fúnebre e lamentoso. Conte (1994, p. 343) diz: “Mas, junto com o uso de temas e tons

⁶⁷ Segundo Thorsen (2013) há controvérsias sobre isso, pois, no epigrama inicial dos *Amores*, tem-se a informação de que a obra, antes composta por cinco livros, teria sido editada e reduzida a três livros. Na sua segunda edição, talvez modificada depois da composição das outras obras, encontramos alusões tanto à sua tragédia perdida, *Medea* e às *Heroides* (*Am.* II, 18, 13-14; 19-34) quanto à *Ars* (*Am.* II, 18, 19-20).

⁶⁸ “Adherence to a genre such as love elegy does not mean for Ovid, as it did for his predecessors, an absolute life choice, centered on love. In particular it does not delimit a horizon or exclude other poetic experiences, as was the case of love poets”.

da tradição, aspectos novos já são claramente observados, os elementos próprios e característicos da elegia ovidiana.”⁶⁹ Podemos depreender, então, que Ovídio, ao mesmo tempo em que se filia à tradição elegíaca romana, como já dissemos, não deixa de trazer para seus versos elementos que vêm sendo considerados pela crítica como inovadores. Para exemplificar o que estamos dizendo, podemos citar logo o poema programático dos *Amores*:

*Arma graui numero uiolentaque 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.⁷⁰

Nessa passagem, bastante tratada pelos estudiosos,⁷¹ Labate (1984) chama atenção para o fato de que, a *persona*, antes de compor versos elegíacos, dizia compor poemas épicos (vv. 1-2) (diferentemente das *personae* dos outros elegíacos), até que Cupido surrupiasse o último pé de cada hexâmetro par (*inferior uersus*), tornando-o pentâmetros e transformando os pares de verso em dísticos elegíacos. Tal episódio, como se pode ver, narra a transformação de um poeta épico em elegíaco por meio de um vocabulário metapoético: o poeta deixa de cantar épica e passa a compor elegias porque o deus Amor lhe rouba um pé métrico, não tendo, inicialmente, vínculo algum com os sentimentos da *persona*, ao que nos parece.

Para nós, esses versos indicam uma forma de diálogo com os predecessores elegíacos da tradição amorosa, uma vez que, em Propércio, por exemplo, acontece o inverso com a *persona* do poeta-amante: primeiro ela se apaixona, depois ela é subjulgada pelo Cupido:

*Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
contactum nullis ante cupidinibus.
antis deiecit lumina fastus
et caput impositis pressit Amor pedibus,*

⁶⁹“But together with the manner and the themes and tones of the tradition, new features are already clearly observable, the elements proper to and characteristic of the Ovidian elegy.”

⁷⁰ Trad. Bem (2007).

⁷¹Por exemplo: Albrecht (1987), Prata (2002) Harrison (2006), Sharrock (2012).

*donec me docuit castas odisse puellas
improbis, et nullo uiuere consilio.*

(*Prop.* I 1, 1-6)

Cíntia, a primeira, me prendeu com seus olhinhos
um coitado intocado por desejos;
Então Amor tirou-me a altivez do olhar
e me oprimiu a testa com seus pés,
até que me ensinou, malvado, a odiar
moça casta e a viver em desatino⁷².

No trecho acima, notamos que, primeiramente, o poeta se apaixona por Cíntia, o que lhe fornecerá matéria para cantar e, somente após o ocorrido, o Amor é capaz de dominá-lo (*tum mihi constantis deiecit lumina fastus/ et caput impositis pressit Amor pedibus*, vv. 2-3). Já em Ovídio, como dissemos, a forma vem antes do conteúdo, ou seja, primeiro os versos transformam-se de hexâmetro, metro típico da épica, para dísticos elegíacos e, em seguida, o poeta, flechado por Cupido, recebe a matéria para cantar:

*Aut puer aut longas compta puella comas.
Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta
Legit in exitium spicula facta meum
Lunauitque genu sinuosum fortiter arcum
“Quod” que “canas, uates, accipe” dixit “opus!”*

(vv. 20-24)

Não me há matéria apta a ritmos mais leves,
Um menino ou menina penteada, de longas madeixas.”⁷³
Disso me queixava, quando ao longe ele, abrindo a aljava
Escolheu flechas destinadas a minha perdição.
E com vigor, curvou o sinuoso arco ao joelho
E disse: “isso, vate, recebe como matéria para cantares!”⁷⁴

Acima notamos como Ovídio constroi, de forma metapoética, a situação que justificará a transformação tanto do gênero quanto da matéria poética. Trevizam (2003, p. 147), ao refletir sobre essa passagem, diz que Ovídio se encontra vinculado à elegia sem sequer ter a quem amar, o que pode ser notado quando o poeta reclama não possuir matéria leve (um *puer* ou uma *puella*), e que significa que, ainda que Cupido tenha subvertido a sua forma, ele ainda não possui um conteúdo adequado a ela. Para solucionar a questão, o menino

⁷² Trad. Flores (2014)

⁷³ Bem (2007), em nota à tradução do verso, comenta que o poeta não exclui a possibilidade de um amor assim como Catulo (XXIV) ou Tibulo (I 4, 81).

⁷⁴ Trad. Bem (2007)

flecha o poeta, preenchendo-lhe o peito vazio com amor e, ao mesmo tempo, lhe confere a matéria poética que se adequará ao metro novo.

Notamos como Nasão inova ao lidar com a temática amorosa, principalmente no modo como a introduz em seus versos, subvertendo, desde a elegia programática dos *Amores*, às suas principais convenções, como vimos acima. Sobre o episódio metapoético em que o poeta tem o metro de sua composição alterado e, por isso, passar a compor elegias, Trevizam (*ibid.*, p.147-148) também aponta:

Isso significa que Ovidio, antecipando à condição de apaixonado o estado de escritor de poesia amorosa, rompe com um elemento essencial à constituição do imaginário elegíaco típico: em Propércio e Tibulo (...) vida passional e composição literária encontravam-se intimamente imbricadas.

As ideias do estudioso, ao que nos parece, dizem respeito à relação poesia/vida (da *persona*) presente na elegia amorosa. Tal relação pressupõe que o metro utilizado seja condizente com a matéria poética, que, contudo, deve vir antes. Tal relação, segundo o estudioso era seguida mais à risca por Tibulo e Propércio. Este, como mostramos acima, passa a compor poemas amorosos somente após ser capturado pelos olhinhos de Cíntia, o que quer dizer que, antes disso, não possuía matéria para compor versos ardentes, como a *persona* mesmo diz (*contactum nullis ante cupidinibus*, v.2). Para nós, o poeta, como dissemos, subverte as convenções do gênero elegíaco e cria, por meio de um discurso metapoético, um motivo para justificar a composição em dísticos elegíacos.

Flores (2014, p.324), ao analisar *Prop.* I, 1, chama atenção para o início dos versos propercianos, mais precisamente para a primeira palavra. Propércio inicia sua elegia programática com o nome da *puella* (Cíntia), anunciando, por meio disso, o tema que cantará (o amor). O estudioso afirma, ainda, que esse recurso de iniciar o verso com uma palavra significativa já havia sido utilizado por Homero (μῆνις, “a ira”, que abre a *Ilíada*, p. ex.) e por Virgílio (*arma uirumque*, “as armas e os homens”). Ele explica que o nome da amada de Propércio alude à Diana conhecido também como deusa Cíntia por ter nascido perto do monte Cíntio, ou mais, provavelmente a Apolo, por também ter nascido no monte Cíntio, mas, principalmente, pela relação estreita do deus com as artes⁷⁵.

Nasão, diferentemente de Propércio, escolhe iniciar os *Amores* com a *arma*, uma palavra ligada ao universo da guerra. O que vemos de diferente, em Ovídio, é a forma com que principia a falar do amor: antes de versar sobre o tema, ele traz o universo bélico (*arma*,

⁷⁵ Flores (2014) nos diz que em III,15 o poeta reconhece que a prioridade de Cíntia é falsa, o que produz um efeito irônico acerca do verso.

uiolentaque bella), antes de se tornar elegíaco, diz ser épico e, nesse sentido, aproxima-se mais de Virgílio, a quem alude, do que de seus predecessores, como sugere Bem (2007, p. 34). Harrison (2006)⁷⁶ diz:

Nos três extensos livros dos *Amores*, aparentemente condensados a partir de um original de cinco de acordo com o epigrama inicial, a contribuição de Ovídio com a ‘tradicional’ elegia amorosa é confrontada e eventualmente sobrepassada por elementos de outros gêneros.⁷⁷ (p.80)

No trecho acima, ele deixa claro que a contribuição ovidiana com a elegia amorosa é perpassada por outros gêneros, como vimos no verso inicial dos *Amores*, quando o poeta cria uma expectativa ligada à épica, mas canta o amor. Para o melhor definir o modo como Ovídio trabalha o gênero elegíaco, o estudioso diz:⁷⁸

Esta expansão consistentemente engenhosa e radical de um estilo poético altamente convencional sugere que o termo ‘supergênero’ seria melhor do que ‘gênero’ para discutir o extraordinário uso ovidiano da forma elegíaca, começando com o discurso erótico tradicional, mas, expandindo e diversificando por incluir todos os tópicos poéticos.⁷⁹

(HARRISON, 2006, p. 79)

O estudioso destaca, entre as características do uso engenhoso do metro elegíaco feito por Ovídio, a diversidade alcançada por meio da inserção de diversos tópicos poéticos nas suas elegias, ressaltando a variedade temática e formal da obra ovidiana. Quanto à presença dos elementos épicos, na *Enciclopedia Virgiliana*,⁸⁰ Albrecht (1987, p. 908) sugere outra possibilidade que a justifique. Ele nos lembra que, para o poeta, Virgílio era mais do que um modelo, ele representa um desafio, pois Nasão tenta igualar-se ao autor da *Aeneida* a todo

⁷⁶ Costa (2014), em sua tese, faz uma ampla discussão deste artigo ao tematizar os gêneros poéticos e as mesclas genéricas.

⁷⁷ “In the three extant books the *Amores*, apparently condensed from an original five according to a prefatory epigram, Ovid’s contribution to ‘traditional’ love-elegy is confronted and eventually superseded by elements of other genres.”

⁷⁸ “This consistently inventive and radical expansion of a highly conventional poetic kind suggests that ‘supergenre’ might be a better term than ‘genre’ in discussing the extraordinary Ovidian use of the elegiac form, beginning with traditional erotic discourse but expanding and diversifying to include practically every poetic topic.”

⁷⁹ “This consistently inventive and radical expansion of a highly conventional poetic kind suggests that ‘supergenre’ might be a better term than ‘genre’ in discussing the extraordinary Ovidian use of the elegiac form, beginning with traditional erotic discourse but expanding and diversifying to include practically every poetic topic.”

⁸⁰ Vol.III, pp. 907-909.

momento. Sobre essa relação Ovídio/Virgílio, observamos que, nas *Metamorphoses*, nos livros XIII e XIV, Enéias conduz a ação.

Segundo o estudioso, Ovídio tem em Virgílio um modelo⁸¹, o que implica dizer que, ainda que aluda ao poeta épico, o sulmonense se matém fiel aos seus propósitos, ou seja, ele continua seus experimentos no gênero elegíaco, no qual obtém sucesso considerável – e, podemos dizer, equiparável ao de Virgílio na épica, como Ovídio mesmo propõe nos *Remedia Amoris*:

*tantum se nobis elegi debere fatentur,
quantum Virgilio nobile debet epos*

(vv. 395-396)

tanto as elegias reconhecem que nos devem
quanto a célebre epopeia deve a Virgílio.⁸²

Nos versos, percebemos uma espécie de equiparação ovidiana a Virgílio (70 a. C. – 19 a. C.) (indicada pela estrutura *tantum...quantum...*): a qualidade de sua produção elegíaca é comparável à da produção épica virgiliana. Já Tarrant (2006, p.23) chama atenção para o esforço ovidiano em superar o poeta épico: “A carreira de Ovídio no pré-exílio pode ser interpretada como uma tentativa de imitar e de superar Virgílio.” E, sobre o modo ovidiano de lidar com os gêneros, Albrecht (*id., ibid.*) diz, ainda, que Ovídio não apenas compõe no gênero elegíaco, mas, o transcende, criando uma tensão entre o gênero épico e o elegíaco, que se faz presente em outras passagens da obra ovidiana.

Como exemplo do que dissemos, citamos Prata (2007), que em sua tese, realiza, na esteira de Conte (1994) e Vasconcellos (2001), uma leitura intertextual dos elementos épicos virgilianos nos cinco livros dos *Tristia*, o que nos mostra que Virgílio está presente na obra de Ovídio e ressalta presença das tensões entre gêneros na obra ovidiana. Uma das passagens utilizadas pela estudiosa para tratar das alusões ao contexto da épica virgiliana diz respeito aos infortúnios sofridos tanto por Nasão quanto por Eneias em suas viagens. Para exemplificar, podemos trazer uma comparação feita por Prata (2007, p.50):

*Di maris et caeli - quid enim nisi uota supersunt? -
Soluere quassatae parcite membra ratis!
Neue, precar, magni subscribite Caesaris irae!
Saepe premente deo fert deus alter opem.*

⁸¹ “Ovid’s pre-exilic career can be interpreted as an attempt both to replicate and to surpass Virgil’s.”

⁸² Tradução nossa

***Mulciber in Traiam, pro Traia stabat Apollo;
Aequa Venus Teucris, Palias iniquafuit;
Oderat Aeneam propior Satumia Turno;
Ille tamen Veneris numine tutus erat.***

Deuses do mar e do céu - pois o que me restam, senão súplicas?
Parai de destroçar os membros desta nau abalada!
E não vos associeis, suplico, à ira do grande César!
Muitas vezes, quando um deus persegue, um outro deus vem em
[socorro.

**Vulcano estava contra Tróia, a favor de Tróia, Apolo;
Vênus foi favorável aos Teucros, Palas, contrária.
Odiava a Enéias Satúrnica propícia a Turno;
Ele, contudo, era protegido pelo nume de Vênus.**

(*Tr.* I, 2,1-8; 11-12, grifos nossos)

A estudiosa identifica, nos versos acima, alusões feitas ao jogo de forças entre os deuses na *Aeneida*. Para ele, o poeta evoca tanto os deuses que se opõem a Troia e perseguem os teucros como Vulcano, Palas e Juno, quanto os que lhes são favoráveis, no caso, Apolo e Vênus. Além da referência feita ao jogo dos deuses, podemos observar, também, que Ovídio alude diretamente ao herói virgiliano mencionando o nome de Eneias (*Oderat Aeneam propior Satumia Turno*, v.7)⁸³ e, com isso, remete-nos ao contexto da épica virgiliana.

Como vimos, Ovídio alude ao gênero épico, por meio da *Aeneida* e de elementos épicos virgilianos, tanto no proêmio da obra amatória quanto nos *Tristia*, como vimos na passagem acima, e chega até se igualar a Virgílio, como nos versos dos *Remedia Amoris*. Como vimos, Nasão traz ao seu discurso elegíaco matéria de outros gêneros e, com isso, subverte as convenções genéricas estabelecidas, como observamos em Harrison (2006). Fleischer (1957)⁸⁴ ao discorrer sobre os *Metamorphoseon libri*, chega a dizer que Ovídio, em tal obra, passa de “Virgílio da elegia” a “Calímaco do *epos*” por já ter trazido à sua obra amatória, matéria épica, e, versar, na sua epopeia, metamorfoses ocorridas pelo sofrimento

⁸³ Os versos aos quais ela se refere, mais precisamente, são: En. I,94-101: (. ..) *O terque quaterque beati, / quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis / contigit oppetere! o Danaum fonissime gentis / Tydide, mene Iliacis occumbere campis / non potuisse tuaque animam hanc effundere dextra, / saeuos ubi Aecidae tela iacet Hector, ubi ingens / Sarpedon, ubi tot Simois correpta sub undis / scuta uirum galeasque et fortia corpora uoluit!* - "(...)" *Afortunados / Oh! três e quatro vezes, de Ílio às abas / Os que aos olhos paternos feneceram! / Ó dos Dânaos fortíssimo Tydides / A alma em Tróia vertendo-me essa destra / Não ficar eu nos campos, onde o bravo / Heitor de Eácide às lançadas, onde! Sarpédon jaz magnânimo, onde o Símois / Corpos e elmos de heróis e escudos tantos / Artebatados na corrente volve!*" (trad.: Odorico Mendes, 1858, vv. 106-115).

⁸⁴ *Apud* Albrecht, 1987, 908

amoroso, conteúdo típico da elegia amorosa. Essa prática também faz com que Albrecht (1987, p.908) diga que Nasão é um mestre da transposição de gêneros.

Além da sua obra amatória, Ovídio continua inovando ao produzir os *Fastos*, um poema-calendário composto por elegias, mas, cuja sua matéria (divindades e festividades romanas) é considerada elevada para ser cantada no metro elegíaco. Tal inadequação está presente na obra, também, por meio de uma reflexão metapoética, feita pelo poeta:

*Deficit ingenium maioraque uiribus urgent:
Haec mihi praecipuo est ore canenda dies.
Quid uolui demens elegis imponere tantum
Ponderis? Heroi res erat ista pedis.*⁸⁵

Falta engenho e algo maior que minhas forças me impele:
Esse dia deve ser cantado por mim com voz excepcional.
**Por que eu quis, insano, impor a versos elegíacos
Tanto peso? O pé heróico seria mais adequado.**

(*F.*, II, 123-126, grifos nossos)

Temos, nos versos acima, uma reflexão relacionada ao peso atribuído aos versos que, por serem elegíacos, não seriam adequados à temática ali tratada. Nos *Fastos*, Ovídio trata das divindades e das festividades romanas, ainda no metro elegíaco, mas explorando suas possibilidades, acrescentando, também a esta obra, elementos épicos e, por isso, Robinson (2011) a chama de *militia fastorum*. Mas, ainda que Ovídio traga a sua *militia* para os *Fasti*, não podemos deixar de pensar que, de forma adjacente, traz o amor, como demonstra Faustino (2014), uma vez que a sua *militia amoris* é algo recorrente.

Após os exemplos dados, podemos notar como Ovídio, ao compor suas obras, recria o gênero elegíaco, especialmente por trazer, aos seus versos, matéria poética diversa. Ele foge do convencional, como dissemos anteriormente, ao iniciar os *Amores* com uma palavra que remete ao contexto épico (*arma*, v.1), aludindo a Virgílio no princípio da *Aeneida*, e, para introduzir a temática amorosa, cria a *persona* de um poeta épico que passa a compor no metro elegíaco por uma artimanha do Cupido e não porque se apaixona. Ao fazê-lo, ele rompe com um dos princípios da elegia, que liga a matéria poética ao metro e apresenta, em vez de um poeta-amante que escreve por estar amando, uma justificativa metapoética para a mudança da matéria épica para a elegíaca amorosa.

⁸⁵ Trad. Faustino (2014).

Como vimos, o poeta traz para seus versos estratégias inovadoras de composição e, da mesma forma em que se filia à tradição dos elegíacos amorosos, quando compõe os *Amores*, por exemplo, ele vai de encontro a suas convenções. Será que o mesmo ocorre com os *Tristia*? Nessa obra, Ovídio inicia uma poética voltada para o lamento, e cujo tema central já não é mais o amor, mas, sim, a difícil condição de um poeta desterrado, que, deve compor uma poesia tal qual a sua situação. Se a situação é ruim, lamentosa, a poesia também deve sê-lo.

Mas, com essas características, será que a obra do exílio está filiada à mesma tradição da obra amatória? No item seguinte, falaremos sobre a tradição a qual os *Tristia* se filiam e como se dá a mudança de temática na obra. Para isso, discutiremos, brevemente, as origens gregas da elegia e como Ovídio lida com ela na composição de suas elegias lamentosas.

2.2 A elegia romana e o lamento

Em *Tr.* IV, 10, Ovídio nos diz:

*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.*

(vv.51-54)

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 da elegia, menciona os poetas com os quais se relacionou, de alguma forma, ao longo da sua vida. Nos versos acima, como podemos observar, ele menciona, após o nome de Virgílio, três outros que, junto ao dele, Ovídio, são o modelo dos poetas elegíacos romanos: 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, ao que nos parece, estabelece o que viria a ser o *canon* da poesia elegíaca, aceito, inclusive, por Quintiliano, na passagem que, mais uma vez, citamos:

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

(Inst.10.1.93)

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 vimos, menciona os quatro poetas que também estão presentes nos versos ovidianos de *Tr.* IV, 10, incluindo, logicamente, o sulmonense e o definindo como o mais lascivo. Ovídio, ao definir a si mesmo como o quarto na sequência do tempo e, por conseguinte, como sucessor direto de Propércio, filia-se a essa tradição da elegia romana, que, em linhas gerais, é conhecida por ser de cunho amoroso.

Ao pensarmos em algo que caracterize a elegia, é necessário lembrar que a sua definição mais básica está ligada ao metro,⁸⁶ mais precisamente, ao dístico elegíaco. Segundo os estudiosos, em especial Hunter (2013) e West (1974), ele era a única característica formal que poderia distinguir a elegia dos outros gêneros.⁸⁷ Luck (2008), diz que a elegia produzida na Grécia no século 7 a.C. e desenvolvida por poetas como Calino, Tyrtaeu e Mimnermo, possuía uma temática variada e, por isso, segundo o estudioso, o metro é o consenso na definição da elegia.

Nosso foco aqui não será o dístico elegíaco, mas a questão temática das elegias. Há consenso que a temática mais apreciada e versada nos poemas elegíacos romanos diz respeito a um poeta amante que fala sobre ou escreve para a sua amada, como aponta Gold (2012, p.1), o que, de forma geral, estabelece a matéria amorosa como central. Nesse sentido, os *Tristia* inovam, haja vista que tal temática, ainda que presente na obra, como demonstraremos no próximo capítulo, é tratada de forma adjacente. Desse modo, discutiremos, brevemente, a possível origem da elegia romana, a elegia grega arcaica, para verificar como seus poetas lidavam com a temática amorosa.

⁸⁶ Para os antigos, como Aristóteles, primeiro estudioso do tema, métrica e gênero não se separavam: “Nada impede que pessoas, ligando à metrificação a poesia, deem a uns poetas o nome de elegíacos, a outros, o de épicos, denominando-os não segundo a imitação que fazem, mas indiscriminadamente conforme o metro que usam”. (*Poética* I, 10 e ss.)

⁸⁷ Luck (2008) também nos diz que o dístico elegíaco era utilizado na Grécia em poemas longos cantados e acompanhados pelo *aulos* (*tibia*, em latim) e na composição de inscrições e elegias de caráter fúnebre. O dístico elegíaco, ainda, segundo Hunter (2013) na poesia grega, além de caracterizar as composições do gênero como tal, servia, ainda, para diferenciar a elegia da poesia lírica (ou “mélica”) que também possuía temática variada, mas o metro utilizado em sua composição não era apenas o dístico elegíaco, podendo variar assim como a temática. Para leituras mais detalhadas acerca do dístico elegíaco, sugerimos Fussel (1979); Platnauer, (1951) e Morgan (2010 e 2012).

Hunter (2013) afirma que, para a elegia romana, o poeta elegíaco arcaico mais importante é, sem dúvida, Mimnermo (630 a. C – 600 a. C) pois, além de compor versos amorosos, ele foi um dos poetas identificados, no período helenístico, como o inventor do dístico elegíaco e imortalizado por Calímaco (310 a.C. — 240 a.C) que é outro grande modelo do gênero elegíaco.⁸⁸ Segundo Luck (2008):

No período mais antigo, os poetas gregos de temperamentos e gostos diferentes como Calino, Tyrtæu e Mimnermo (todos dos século 7 a.C.) escreveram poemas sob uma variedade de temas, mas dos três, **apenas Mimnermo parece ter se ocupado do amor**.⁸⁹ (p. 405 – grifo nosso)

Vemos, pelo excerto acima, que Mimnermo, diferentemente de seus contemporâneos cuja matéria poética era diversificada, tratava, também, da temática amorosa e, por isso, podemos inferir e entender sua posterior influência na tradição elegíaca romana, uma vez que ele serviu de modelo para os elegíacos romanos, já que trataram da matéria poética amorosa como tema central.⁹⁰ Propércio, em I, 9, chega a mencioná-lo:

*Plus in amore ualet **Mimnermi** uersus Homero:
carmina mansuetus lenia quaerit Amor.*⁹¹

No Amor, melhor que Homero é um verso de **Mimnermo**:
suaves cantos busca o manso amor.⁹²

(vv.11-12, grifos nossos)

⁸⁸ É sabido que, embora não tenha escrito elegias propriamente ditas, por questão, sobretudo, do metro, encontramos grande influência calimaqueana nos *carmina* de Catulo e, como sabemos, eles estão no gérmen do gênero elegíaco e trazem muitas de suas temáticas (cf. Wray, 2012).

⁸⁹ “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, but of the three only Mimnermus seems to have dealt with love”.

⁹⁰ Hunter (2013), no entanto, destaca que, para Quintiliano (cf. *Inst.* 10.I.58), os poetas gregos Calímaco e Filitas são, nessa ordem, os mais importantes representantes do gênero elegíaco grego. Hunter, por sua vez, 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 serem muito acessíveis, talvez em parte devido a uma negligência dos estudiosos alexandrinos” ([...] *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*). Para ele, então, talvez o que tenha motivado Quintiliano ter apenas indicado Calímaco e Filitas como sendo os modelos da elegia romana esteja relacionado à dificuldade de acesso aos textos de outros poetas elegíacos arcaicos gregos, bem como a uma suposta não importância dada a alguns autores pelos estudiosos alexandrinos.

⁹¹ Em relação ao contexto do dístico citado, segundo Flores (2014), em nota à sua tradução, descreve o conteúdo da elegia como sendo a vitória de Propércio sobre o poeta épico Pôntico, que teria, finalmente, se apaixonado por uma escrava ou prostituta, o que o teria incapacitado de continuar sua carreira na épica, mas, devido à sua idade avançada, seria tarde demais para iniciar uma no gênero elegíaco. Flores (2014), também nos diz que esse poema, junto com os poemas I, 7 e I, 8, faz parte de um grupo de elegias que versam contra o gênero épico.

⁹² Trad. (Flores, 2014).

Sobre os versos acima, para o estudioso, Propércio sobrepõe a toda obra de Homero um único verso de Mimnermo, colocando o elegíaco grego arcaico em posição de relevo em relação ao poeta épico, evidenciando a importância de Mimnermo como modelo para os elegíacos romanos. Outros estudiosos, a exemplo de Quintiliano, como vimos consideram Calímaco (310 a. C. — 240 a.C.) o poeta elegíaco grego de maior importância para os romanos. É no poeta grego que os elegíacos romanos, como Propércio, por exemplo, inspiraram seus modelos de *recusationes*. No prólogo dos *Aitia*, o poeta explica as suas preferências poéticas e recusa o gênero elevado, como veremos no capítulo 3.

Podemos considerar, ainda, segundo Gold (2012, p.1), a elegia romana como sendo um livro formado por uma coleção de poemas, cuja temática central é o amor repleto de obstáculos e com um final triste - entre o *amans* e uma *puella*, dona de um pseudônimo (como a Corina, em Ovídio ou a Délia, em Tibulo).⁹³ Já Barchiesi (1987), propõe que o aspecto principal da elegia romana é: “o efeito constante de uma voz individual que atrai para si mesma todos os temas”. Para nós, a reflexão indica que, na elegia, a *persona* não precisa, necessariamente, tratar da temática amorosa. Essa informação parece estar presente em Horácio, mais precisamente em um trecho da *Ars Poetica*:

*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 unidos de forma ímpar, 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 o momento está sendo julgada a questão⁹⁴.

Nos versos acima, Horácio descreve, primeiramente, como já citamos acima, a forma pela qual a elegia era escrita (*uersibus impariter iunctis*), ou melhor, o dístico elegíaco, dizendo que o seu conteúdo inicial era o lamento (*querimonia primum*), e, em seguida, as sentenças votivas passaram a ser matéria de tal composição, mas, não era possível precisar, até aquele momento, quem o teria inventado⁹⁵. Como vimos, ele não cita como temática o

⁹³ Geralmente escritos em primeira pessoa – como já dissemos no cap. 1.

⁹⁴ Tradução nossa.

⁹⁵ Brink (1975, 165-ss), comenta que a discussão dos gramáticos, que ocorria até o tempo de Horácio, desenvolvia-se em torno do inventor do dístico elegíaco. Ele sugere, com base em Dídimo (63 a. C. – 10 d.C.), três nomes cogitados para terem realizado tal feito: Calino de Éfeso, a quem é atribuída a mais antiga elegia, Arquíloco e Mimnermo, que, segundo ele, eram os mais apontados.

amor, mas, sim, outras possibilidades e, embora não aponte um poeta como inventor do dístico elegíaco, Horácio, segundo Fernandes (2012), indica os gêneros em que tal estrutura foi utilizada.

Em primeiro lugar, estão o que ele chama de cantos lamentosos (*querimonia*), atribuição, segundo lembra o estudioso, provocada pela discussão da origem da palavra *elegia*, interpretada na Antiguidade como proveniente de ἔλεγειν, que, numa tradução literal, significa “dizer ais”, “lamentar-se”.⁹⁶ O estudioso chama atenção, também, a origem armênia do termo, *e l g n* (caniço, flauta). Em seguida, Fernandes (*ibid.*) fala sobre os epigramas votivos e diz, também, que o dístico elegíaco servirá para exprimir outros gêneros poéticos, como o satírico, o convivial, o amoroso etc., mas, a Horácio interessou apenas a referência aos primórdios do dístico e não a todos os gêneros em que aparece.

Essa ligação entre elegia e lamento parece estar presente, também, em Ovídio, principalmente pelo modo como o poeta caracteriza tanto a elegia quanto os versos que produz no exílio:

*flebilis indignos, Elegia, solue capillos:
a, nimis ex uero nunc tibi nomen erit!*

solta teus indignos cabelos, ó **queixosa elegia**:
ah, agora terás um nome demasiado verdadeiro!⁹⁷

(Am. III 9, 3-4, grifos nossos)

No primeiro exemplo de Ovídio, em um poema que tem como temática um embate entre elegia e tragédia, notamos que ele caracteriza a elegia como sendo queixosa (*flebilis*). O tom queixoso da elegia, mesmo na romana, era algo que se mostrava presente, ainda que não fosse, como sabemos, a sua *materia* principal. Isso nos interessa na medida em que podemos perceber que a ideia do lamento já estava nas elegias amorosas e que não aparece como sendo algo novo na poética do exílio. Bem (2011) nos fala sobre a queixa do *amans* elegíaco:

⁹⁶ Brink (*ibid.*) nos lembra que tal ideia também já se mostrava presente em Dídimo, como consta no *Etimológico de Órion*, que derivou ελεγοζ de ευ λεγειν do lamento. E, segundo nos lembra Brunhara (2012, p.15), é nesse sentido que o grego Pausânias (cf. *Descrição da Grécia* 10. 7. 4-5) entende a palavra quando comenta que as canções ao aulo e as elegias (ἐλεγεια) foram extintas dos jogos olímpicos por serem extremamente melancólicas e de mau agouro.

⁹⁷ Trad. (Bem, 2007).

Ao apelar para um estilo lamentoso (*flebilis*), o eu-elegíaco assume um *ethos* de poeta-amante infeliz, cuja condição miserável serve como meio para comover a jovem e o próprio leitor. (p.34)

A estudiosa explica que, além de tudo, o tom queixoso transforma o lamento em exortação e o discurso do poeta-amante o torna um *praeceptor amoris*, instruindo os outros a não cometerem os mesmos erros e não sofrerem as mesmas dores.

O segundo exemplo dessa caracterização está presente nas *Heroides*, quando Safo se expressa:

flendus amor meus est: elegi quoque flebile carmen

o meu amor é **choroso**: também é **choroso** o verso da elegia⁹⁸
(*Her*, XV, 3-4, grifos nossos)

Encontramos, novamente, a definição da elegia como sendo um *fleBILE carmen*, um poema triste, ou, lugar de lamento, propriamente. Nas *Heroides*, ou “elegias epistolares”, como o poeta as caracteriza,⁹⁹ encontramos o lamento como sendo matéria poética em primeiro plano, pois, Ovídio lança mão das personagens mitológicas que lamentam o abandono do amado. Segundo Conte (1994, p. 349):

As *Heroides* são, propriamente falando, uma poesia de lamento, a expressão de uma situação infeliz de uma mulher que foi deixada só ou abandonada pelo seu marido distante ou amante.¹⁰⁰

Como podemos observar, mesmo na elegia romana, o amor que é versado não é um sentimento feliz, pelo contrário, ele coloca o poeta em sofrimento. Em Propércio, o *amans* compara a flechada do cupido a um ferimento:

*Et merito hamatis manus est armata sagittis,
et pharetra ex umero Cnosia utroque iacet:
ante ferit quoniam, tuti quam cernimus hostem,
nec quisquam ex illo vulnere sanus abit.*

(*Prop.* II, 12, 9-6)

⁹⁸ Tradução nossa

⁹⁹ Cf. (*Ars*, III, 45), Ovídio cria um gênero novo ao compor as *Heroides*.

¹⁰⁰ “The *Heroides* are, properly speaking, a poetry of lament, the expression of the unhappy situation of the woman who has been left alone or abandoned by her far-off husband or lover.”

Com razão ele empunha setas feito anzol
 E uma aljava de Cnossos jaz nos ombros,
 Pois fere antes de ilesos vermos o inimigo,
 Nem há quem saia são de tal ferida¹⁰¹.

No poema acima, como notamos, o poeta descreve o Cupido como inimigo (*hostes*) e diz que este fere sem que se possa vê-lo, contra a vontade das vítimas. Para nós, essa caracterização indica, também, que o sentimento decorrente da flechada não será feliz, pois o que fica no lugar onde o objeto penetra é, como diz o *amans*, uma ferida, da qual ninguém consegue sair ileso. Nas *Heroides*, como vimos acima, o amor não deixa de ser cantado, mas, seu caráter infeliz e lamentoso é posto em relevo por Ovídio: ele é a causa do lamento das personagens mitológicas.

A partir dos exemplos dados, cabe pensar, então, em como os *Tristia* se inserem nessa tradição elegíaca romana, já que não possui o amor como temática central e não deixa de lado a característica que está presente desde a sua origem arcaica do gênero elegíaco: a presença do lamento. No terceiro momento em que o poeta utiliza o adjetivo *flebilis*, já nos *Tristia*, notamos uma situação mais específica: ele está definindo a poesia que é produzida na sua situação de exilado, essa poesia, como discutiremos melhor no item 2.3, deve ser tal qual a situação do poeta: ela é triste porque a situação o é.

*Flebilis ut noster status est, ita flebile carmen,
 Materiae scripto conueniente suae.*

Como é lamentosa minha situação, também é **lamentosa a poesia**,
 Adapta-se a forma ao conteúdo.

(*Tr.* V 1, 5-6 grifos nossos)

Podemos considerar, então, que a temática do lamento, não como adjacente, mas em relevo, já se mostrava presente em uma obra amatória de Ovídio, as *Heroides*, assim como sua estruturação em elegias epistolares. Dessa forma, é oportuno dizer que o que se realiza nos *Tristia* já vinha sendo desenvolvido pelo poeta, até se concretizar em uma poética do lamento tal como ela se configura no exílio. Como vimos acima, nos *Tristia*, a poesia é tal qual a situação do poeta: ela é essencialmente lamentosa porque a sorte do poeta não lhe é favorável. Ao considerarmos os excertos, percebemos que o lamento se faz presente em sua

¹⁰¹ Trad. Flores (2014)

poesia amorosa e, do mesmo modo que o encontramos em tal poesia, não seria possível encontrarmos o amor na elegia do exílio, essencialmente lamentosa, levando em conta os jogos poéticos e a forma peculiar de Ovídio em compor seus versos?

2.3 Poesia do exílio: contexto, função e ruptura

Como já temos afirmado, Ovídio, ao escrever os *Tristia*, apresenta ao leitor a *persona* de um poeta em desgraça, que, em cinco livros, lamenta sua condição de exilado. Para analisarmos o contexto de produção durante o exílio, podemos trazer à baila as palavras de Conte (1994):

Acostumado ao sucesso, à admiração apaixonada do público cativado pelo seu talento, Ovídio de repente se encontra sozinho, compondo poesia para si mesmo, e sua condição como artista sem um público, sem contato com uma audiência, sugere a ele a imagem triste de um homem dançando nas trevas.¹⁰² (p.357)

Conte chama atenção para a difícil situação do poeta exilado em uma terra bárbara, sem contato com seu público leitor. O poeta lamenta, como afirma o estudioso italiano, a perda de seu público e o fato de não ter por perto alguém que possa ouvir ou ler seus versos, senão os bárbaros:

*Sed neque cui recitem quisquam est mea carmina, nec qui
Auribus accipiat verba Latina suis.
Ipse mihi quid enim faciam? Ë scriboque legoque,
Tutaque iudicio littera nostra suo est.
Saepe tamen dixi: "Cui nunc haec cura laborat?
An mea Sauromatae scripta Getaeque legent?"*

**Mas não há para quem declamar meus versos, nem quem
Possa ouvir e compreender palavras latinas.
É para mim mesmo – que fazer, afinal? – que escrevo e leio,
E meus escritos não têm que temer seu julgamento.**

¹⁰² "Accustomed to success, to the fervent admiration to a public captivated by his virtuosity, Ovid all at once finds himself alone, composing poetry for himself, and his condition of an artist without a public, lacking contact with an audience, suggests to him the gloomy image of a man dancing in the darkness."

Mas amiúde digo: “Para quem se empenha tal fadiga?
Acaso meus versos os sármatas e os getas lerão?”

(*Tr.* IV 1, 89-94, grifos nossos)

Como observamos nos versos acima, Ovídio se vê sem a audiência de sempre e diz escrever para si mesmo (*ipse mihi*, v. 92). A solidão na qual se encontra (longe dos amigos e familiares) e o profundo desgosto pelo lugar onde deve viver até o fim de seus dias refletem a má condição de Nasão, como em *Tr.* II:

*Cumque alii causa tibi sint grauiore fugati,
Vltior nulli quam mihi terra data est;
Longius hac nihil est, nisi tantum frigus et hostes,
Et maris adstricto quae coit unda gelu.*

(vv. 193-196)

Embora outros tenham sido por ti banidos por motivos mais graves,
A ninguém que não a mim foi destinada terra mais distante;
Mais além dessa nada há senão apenas frio e inimigos
E ondas do mar congeladas pelo frio glacial.

Na passagem acima, o poeta expressa seu descontentamento com a decisão de Augusto de tê-lo banido para uma terra tão distante e inóspita, já que tal pena não foi imputada a outros que cometeram crimes mais graves. Acostumado ao conforto de Roma, ao encontrar-se sozinho, nos confins do mundo, rodeado de bárbaros que não falam latim e, por isso, são incapazes de entendê-lo, é como se Ovídio estivesse, como sugere Conte (*ibid.*) “dançando nas trevas”.

Ele ainda expõe as condições do local de seu exílio: nada senão o frio, inimigos e as ondas do mar congelado. Para Brown (1985), Della Corte (1973), o sulmonense exagera nas descrições que faz, mas, nos chama a atenção o valor literário e retórico da descrição. Retórico no sentido de tentar convencer Augusto, e, literário, no sentido da criação da imagem realmente lamentosa do personagem. Para lamentar os infortúnios do exílio, não deve haver amenidades, pois, o objetivo é moldar a imagem da *persona* e o seu discurso a fim de que fiquem reais a ponto de convencer Augusto e comover os demais leitores.

Para nós, a imagem que Ovídio elabora de um poeta mutilado, sem seu público, forçado a viver entre povos hostis, indica não só a mudança de contexto que encontramos nas elegias escritas em Tomos, e de certo modo uma ruptura em relação a sua produção anterior, como propõem os estudiosos, mas, principalmente, enfatizam o caráter poético da obra, no qual baseamos a nossa análise. Nasão descreve o ambiente onde está exilado para sinalizar ao leitor que, naquele local tão horrível, não é possível compor algo grandioso. A nosso ver, o ambiente hostil faz parte da composição da imagem que o poeta queixoso deve apresentar para convencer o público do seu sofrimento.

*At timor officio fungi uetat ipse quietum:
Cinctus ab innumero me tenet hoste locus.
Adde quod ingenium longa rubigine laesum
Torpet et est multo, quam fuit ante, minus.*

O próprio temor, todavia, impede-me de realizar tranqüilo o trabalho:
Este lugar, cercado por inimigos inumeráveis, detém-me.
**Acrece que o engenho, prejudicado pela longa inércia,
Entorpece-se e é muito inferior a antes.**

(Tr. V 12, 19-22, grifos nossos)

Notamos que a situação do poeta não é, segundo dizem os versos, nada favorável para a produção poética, pois o lugar onde se encontra é repleto de hostilidade, como vimos, ele está cercado de inimigos e o temor o impede de escrever. Por conta disso, o poeta afirma que seu engenho se entorpece e o define com inferior ao de antes. Entendemos a mudança de ambiente representada acima como uma mudança na temática elegíaca, pois, diferentemente de quando estava em Roma, agora o contexto de produção é outro e, por conseguinte, a matéria poética também o será, bem como a função conferida ao fazer poético.

Ainda para expressar as angústias cotidianas, como já mencionamos, o poeta se vale, estrategicamente, da já referida relação estabelecida por ele, em suas elegias do exílio, entre o contexto e a sua produção artística, no sentido de que a produção do exílio não deve retratar nada senão a má sorte da *persona*:

*Inuenies toto carmine dulce nihil.
Flebilis ut noster status est, ita flebile carmen,
Materiae scripto conueniente suae.*

Não encontrarás em toda poesia nenhuma amenidade.

Como é lamentosa minha situação, também lamentosa a poesia,
A forma é conveniente ao conteúdo.¹⁰³

(Tr. V 1, 3-5, grifo nosso)

Notamos, nessa passagem, que tal ideia aparece explicitada de duas maneiras. Uma, relacionada ao conteúdo dos versos, que não pode ser outro senão tal qual a sorte do poeta (*flebilis ut noster status est, ita flebile carmen*), isto é, triste e lamentoso; e a outra, de que a forma convém ao conteúdo (*materiae scripto conueniente suae*). No proêmio dos *Amores*, como vimos, a idéia de que o metro está em conformidade com o assunto versado, uma convenção do gênero elegíaco, é metapoeticamente subvertida pelo poeta. Como já discutimos, no poema amatório, o poeta se preparava para compor em hexâmetros, quando é surpreendido pelo Cupido que rouba um pé de cada hexâmetro, tornando os pares de versos dísticos elegíacos.

Nesse caso, vimos como o poeta afirma em *Am. I, 1*, ele nem possuía matéria épica para cantar (um puer ou uma puella), mas, devido à arte do menino alado, inicia a produção de dísticos. Isso significa, como dissemos, que o poeta é vinculado à elegia amorosa antes de estar apaixonado, e, nesse sentindo, ele joga com a convenção elegíaca de que o metro vem a partir da matéria poética, e não o contrário, como nos *Amores*. Nos *Tristia*, diferentemente do que ocorre no proêmio dos *Amores*, Ovídio de certa forma segue essa convenção elegíaca, pois a matéria poética antecede a forma: primeiro o poeta é exilado e, depois disso, passa a compor elegias.

A ideia de que o conteúdo do livro e seus versos estão em conformidade com a situação do poeta, que é triste e lamentosa, pode ser encontrada já nas elegias programáticas dos livros I e III. Em *I, 1*, Ovídio dialoga com o livro que é personificado e eleito pelo poeta seu representante em Roma:

*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!*

(Tr I 1, 1-4)

¹⁰³ A tradução deste último verso foi alterada por mim e pela professora Patrícia com a finalidade de traduzir melhor a ideia contida no texto latino, qual seja, a de que a forma é adequada ao conteúdo narrado.

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.

O livro, como representante de um poeta exilado, deve imitá-lo em sua aparência, pois é por meio dela que verã, em Roma, a desgraça de seu autor. Por isso, ele não deve estar melhor fisicamente que o poeta e nem deve possuir ornamentos que Nasão, no desterro, não possui:

*Quod neque sum cedro flauus nec pumice leuis,
 Erubui domino cultior esse meo.*

(vv. 13-14)

Se não estou tingido pelo cedro nem polido com pomes,
 É que me envergonharia de ter mais esmero que meu senhor.

Os versos acima representam bem o que dissemos sobre o livro não poder exibir um aspecto físico melhor que o do exilado e, para conseguir expressar em sua forma, em sua aparência a triste condição de Ovídio, o livro não deve ser polido com pedra-pomes.¹⁰⁴ Como podemos observar, a má sorte do poeta, além de estar inserida no conteúdo dos versos, é também refletida na fisionomia do livro, que deve ser tal qual a de Nasão.

Em III, 1 quem fala é o livro personificado, já em Roma:

*Inspice quid portem! nihil hic nisi triste uidebis,
 Carmine temporibus conueniente suis.*

¹⁰⁴ Prata (2007, p.121) diz: “As “frontes”, conforme Paoli (1944, p. 169), eram as margens extremas do rolo de papiro e, como não eram coladas, podiam facilmente se desfiar. Contudo, eram polidas cuidadosamente com a pedra-pomes para tirar toda a descontinuidade e desigualdade. Também havia o costume de tingi-las com cores vivas ou cor negra, pois eram como que a “capa” do livro, em cuja extremidade superior se escrevia o nome do autor e do título da obra.”

Olha o que trago, **nada verás aqui, senão tristezas,**
Estão os versos adequados às circunstâncias.

(vv. 9-10, grifos nossos)

O livro, então, instruído pelo poeta, deve dizer ao leitor que nada traz, senão tristezas. Também em *Tr.* V, 1, encontramos novamente a ideia de que os versos estão adequados quanto a sua forma e conteúdo à circunstância em que a *persona* vive (*carmine temporibus conueniente suis*, v.10). Ainda em *Tr.* IV, 1, a mesma ideia emerge das palavras que Nasão dirige a Roma:

Tu quoque non melius quam sunt mea tempora carmen,
Interdicta mihi, consule, Roma, boni!

Também tu, **meus versos que não são melhores que minha condição,**
 Acolhe-os bem, Roma a mim interdita!

(vv. 105-106, grifos nossos)

Como vemos, Ovídio apresenta ao leitor as durezas do exílio também por meio da materialidade da obra, já que o aspecto físico do livro deve ser tão ruim quanto a sorte do poeta, refletindo com isso, a sua condição. Tal relação também está presente no que diz respeito aos versos que compõem o livro. Assim como a aparência do livro, eles também não podem ser melhores do que a condição de seu criador, ao contrário, também devem refleti-la, como lemos trecho acima, por isso são considerados ruins, inferiores ao engenho do poeta tão demonstrado em suas obras anteriores ao exílio.

Podemos observar, então, que, na poesia do exílio, Ovídio joga com a ideia de que os aspectos poéticos utilizados precisam ser similares às penas sofridas pelo poeta, evidenciando a relação poesia/vida da qual se vale para compor a *persona* do poeta relegado: por se encontrar em uma situação hostil, cercado por inimigos e bárbaros e, distante de Roma, ele não pode tratar de outra temática senão de seus próprios infortúnios. Mas, para fazê-lo, não há porque a *persona* lançar mão de técnicas sofisticadas de composição se o contexto exige o oposto:

*Si tamen ex uobis aliquis tam multa requiret
 Vnde dolenda canam, multa dolenda tuli.
 Non haec ingenio, non haec componimus arte:
 Materia est propriis ingeniosa malis.*

Se, todavia, algum de vós perguntar de onde vêm
 Os tantos pesares que canto, tamanhos pesares sofri.
**Não os escrevi com estro nem com arte,
 O assunto condiz com meus próprios males.**

(Tr. V 1, 25-28, grifos nossos)

Acima, Ovídio, dialogando com o leitor, diz que os pesares que canta são tais quais aqueles que sofreu, o que evidencia, novamente, a relação existente entre o contexto e a produção artística. Ao dizer, por exemplo, que o assunto condiz com seus próprios males (*materia est propriis ingeniosa malis*), a *persona* nos indica que a composição depende diretamente da experiência de vida do poeta. Observamos, ainda, um jogo poético nessa direção: o local inóspito não permite que o poeta sinta-se bem para escrever; os versos são ruins porque Ovídio, em desgraça, não tem o espírito tranquilo para compô-los e, por isso, o engenho se entorpece no exílio.

Para nós, tais ideias servem muito mais como um emaranhado retórico e poético elaborado para criar uma ilusão de realidade, do que como um banco de dados acerca da vida do poeta de carne e osso, como discutimos no capítulo I. O caráter poético e, até mesmo retórico, é utilizado para compor a imagem do exilado, com intuito de convencer Augusto de que Nasão está em desgraça e, como dissemos, também busca comover os demais leitores acerca da má sorte do poeta. Os versos acima indicam, ainda, que, por ser produzida em um contexto de adversidades e sofrimentos, essa poesia adquire uma função diferente da precedente, e, de certa forma, sinaliza ao leitor uma ruptura temática em relação a sua produção anterior, como podemos ver:

*Sed dedimus poenas Scythicique in finibus Histri
 Ille pharetrati lusor Amoris abest.*

(Tr. V 1, 21-22)

Mas sofro o castigo, e, longe, nos confins do Istro cítico
Está aquele jocoso cantor do Amor, de aljava.

Ao utilizar a expressão “cantor do Amor” (*lusor Amoris*), ao que nos parece, Ovídio, alude a sua poesia amorosa, mas, o faz para dizer que o *lusor Amoris* está longe. André (1987), em nota, diz que esse verso representa a mudança da inspiração do poeta, o que pode significar que ele não tratará do amor, ao menos como matéria central. Ovídio, nos *Tristia*, produz uma poesia que condizente com a sorte da *persona* do poeta e, como este foi obrigado a mudar por completo sua vida, a poesia também deve sofrer mudanças significativas, como sugerem, inclusive, alguns estudiosos.

Essa ideia está presente, por exemplo, em Nagle (1980) que caracteriza como “declínio” estratégico em relação ao gênero o fato de Ovídio ter escrito, antes do exílio, o épico *Metamorphoses*. Ela diz:

As elegias pessoais, produzidas depois de um épico, e de um ponto de vista antigo acerca da hierarquia dos gêneros, além de constituir um declínio, implicitamente representam e confirmam a insistência explícita de Ovídio de que o seu estilo declinou no exílio.¹⁰⁵ (p.20)

Ovídio estaria, de fato, “declinando” ao deixar de versar a temática elevada para tratar do que se pode chamar de experiência pessoal? Para nós, a mudança temática não evidencia um declínio, mas, sim, que de alguma forma ele rompe com a tradição precedente ao compor elegias de caráter pessoal e lamentoso.¹⁰⁶ No que diz respeito à função da poesia composta no desterro, percebemos, por meio dos trechos citados, que ela é diferente daquela produzida no período que o antecede. Diferente das elegias amorosas, escritas com o intuito de entretenimento, a produção do exílio possui, como sugerem Nagle (1980) e Labate (1987), uma *utilitas* peculiar. Em *Tr.* IV, 10, temos:

*Hic ego finitimis quamuis circumsoner armis,
Tristia, quo possum, carmine fata leuo.
Quod, quamuis nemo est cuius referatur ad aures,
Sic tamen absumo decipioque diem.*

¹⁰⁵ “Personal elegies, coming after epic, and in the ancient view of the hierarchy of genres, therefore constituting a decline, implicitly represent and confirm Ovid’s explicit insistence that his style declined in exile.”

¹⁰⁶ Juliani (2015) no artigo *A “mordida da inveja”: defesa da obra e imagens de autoria ovidiana no De Mulieribus Claris de Giovanni Boccaccio*, que se encontra no prelo, trata da imagem de autobiografia e de carreira poética em Ovídio e seus reflexos em Boccaccio.

Aqui, embora zunam a meu redor as armas vizinhas,
Meus tristes fados, quanto posso, com a poesia alivio.
 Embora não haja ninguém para cujos ouvidos possa recitá-la,
 Todavia, assim engano e passo os dias.

(vv.111-114, grifos nossos)

Como inimigos não são companhia, pelos versos acima, podemos observar que Ovídio econtra-se sozinho, rodeado apenas por armas vizinhas e, por isso, a poesia tem a função, de certo modo, de auto-ajuda, pois ela alivia seu destino, faz o tempo passar, mesmo que seja ela escrita para ninguém – o que, para nós, soa irônico, pois ele escreve sim para ser lido, pelo menos pelos romanos como apelo por sualliberdade. Como vimos, a poesia, para Nasão, é uma espécie de bálsamo, aliviando as angústias do desterro. Para Labate (1987):

(...) agora também os versos que nascem da própria condição de vida devem servir às exigências de uma Werbung ou, em segunda instância, atenuar sofrimentos e desilusões com o antigo tema da virtude terapêutica do canto.¹⁰⁷ (p. 93)

Como vimos, o estudioso diz ser a poesia do exílio algo utilizado, também, para aplacar os sofrimentos e as desilusões do poeta e, como tal, à essa poesia não caberia apenas representar a sua condição, mas, sim, melhorá-la. Além dessa função de aliviar/melhorar a condição de vida de Ovídio, podemos chamar atenção para uma outra, que, como já referimos, é representada especificamente por *Tr. II*: a de buscar o perdão de Augusto.

Prata (2009), em seu artigo intitulado “*Tristes*” *II de Ovídio: um pedido a Augusto*, mostra como o jogo alusivo presente na obra é capaz de auxiliar a súplica que Ovídio faz ao imperador para que seja perdoado e possa regressar a Roma. Sobre o objetivo do poeta em *Tr. II*, ela explica:

Nessa elegia, então, Ovídio estabelece para si um *ethos* que seja capaz de demover Augusto de sua decisão, que possa agradá-lo e, com isso, persuadi-lo a perdoar-lhe ou amenizar sua sentença: se não for da vontade de Augusto perdoar-lhe o erro, o que implica na revogação da sentença de exílio, que ele, ao menos, o envie a um lugar mais seguro para cumprir sua pena. (p.38)

¹⁰⁷ “(...) anche adesso i versi che nascono dalla própria condizione di vita devono servir ele esigenze di uma Werbung o, in seconda istanza, attenuare soffrenze e desilusioni com l’antico tema dela virtù terapeutica del canto.”

Ainda que não consiga ser perdoado por meio de seus versos, Ovídio poderia conseguir, ao menos, um local mais agradável para cumprir sua pena. A estudiosa chama atenção, também, para o fato de tal elegia, devido ao seu tom argumentativo, ter ganhado uma divisão retórica, proposta pelos comentadores Della Corte (1973) e G. Ferrara (1944). Para exemplificar o comentário de Prata (2009), temos:

*His, precor, exemplis tua nunc, mitissime Caesar,
Fiat ab ingenio mollior ira meo!*

(vv. 21-28)

Peço, com esses exemplos, que tua cólera agora,
Ó clementíssimo César, abrande-se por meu engenho!

Ovídio após citar exemplos em que versos foram usados para aplacar a ira dos deuses, pede que a cólera de Augusto também se abrande por meio de seu engenho. Ele suplica ao *princeps* para que, caso não possa voltar a Roma, ao menos possa estar em outro sítio, como sugere Prata (*ibid.*):

*Olim placandi spem mihi tolle tui!
Non precor ut redeam, quamuis maiora petitis
Credibile est magnos saepe dedisse deos; –
Mitius exilium si das propiusque roganti,
Pars erit ex poena magna leuata mea.*

Não me tolhas a esperança de um dia te aplacar!
Não peço para voltar, embora seja crível que os grandes
Deuses muitas vezes deram mais do que se pede,
Se um exílio mais leve e próximo dás ao suplicante,
Grande parte de minha pena será mitigada.

(vv. 183-186, grifos nossos)

Como discutimos acima, o poeta, ainda que não consiga aplacar a cólera de Augusto e obter seu perdão, mantém-se esperançoso ao menos quanto a possibilidade de um exílio mais leve, preferencialmente não tão distante de Roma. Desse modo, notamos como a *persona* vai modificando as funções conferidas aos versos produzidos durante a condenação

de Ovídio. Mas, serão essas as únicas funções que podemos entrever para tais versos? Vejamos o exemplo:

*quaeris ubi hos possis nullo componere laeso?
qua steterant Artes, pars vacat illa tibi.*

(Ex P. I 1,11)

Procura colocá-los sem comprometer os demais? O lugar onde figurava a *Ars* está disponível.¹⁰⁸

Nesses versos da primeira *Epistula ex Ponto*, notamos que, ao sugerir ao amigo que coloque os três volumes das *Epistulae* no lugar onde figuravam os da *Ars*, que se encontra vazio, Ovídio confere, segundo Labate (1987), à obra do exílio a função de substituir a amorosa, metaforizada por meio da imagem do lugar vazio que é ocupado por livros que não foram censurados, melhor dizendo, os livros das *Epistulae ex Ponto*. Sobre os versos acima, pertencentes à epístola a Bruto, ele 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.¹⁰⁹ (LABATE, 1987, p.93 – grifo nosso)

A função substitutiva da poesia do exílio em relação à amorosa, proposta por Labate (*ibid.*) e presente no proêmio das *Epistulae ex Ponto* também pode ser encontrada, de forma mais sutil, em *Tr. III,1: Quaerebam fratres exceptis scilicet illis*

*Quos suus optaret non genuisse pater;
Quaerentem frustra custos e sedibus illis
Praepositus sancto iussit abire loco.*

(vv. 65-68)

¹⁰⁸ Tradução, em prosa, de Albino (2011).

¹⁰⁹ “Tre *libelli* che vanno a occupare lo spazio lasciato vuoto da tre disgraziati libelli di precetti amorosi: Ovídio suggerisce chiaramente, *per imaginem*, la funzione sostitutiva ch’ egli vuole assegnare all’ elegia triste.”

Procurava meus irmãos, exceto, é claro, aqueles,
 Que desejaria seu pai não ter gerado;
 Ao que procurava em vão, o guardião dessa sede
 Ordenou deixar o sacro lugar.

No excerto acima, o livro personificado chega a Roma e, ao procurar os seus irmãos – as outras obras de Ovídio – percebe que o lugar pertencente aos volumes da *Ars* encontra-se vazio. André (1987) e Lechi (1993) pensam que esses versos aludem à retirada da *Ars Amatoria* das bibliotecas públicas. Notamos, ainda, que o livro não diz, especificamente, o que encontra, mas, sim, o que está faltando, já que ele sugere ao leitor que não encontrará os volumes da *Ars* por meio de uma alusão feita a eles: em sua fala, os volumes da obra amatória são aqueles que o seu pai desejaria não ter composto. Percebemos, ainda, que Ovídio explicita na epístola a Bruto o que ele diz de forma velada nos *Tristia* e, com isso, deixa claro, para o leitor, que o lugar vazio deixado pelos volumes da *Ars* pode ser ocupado, ou substituído, pelos volumes das *Epistolae ex Ponto*, como propõe Labate (1987).

Desse modo, na esteira de Labate e levando em conta os versos ovidianos consideramos também como uma das funções da poesia do exílio a de substituir a elegia amorosa, já que uma é supostamente produzida para estar no lugar deixado pela outra, como se alega, especialmente na epístola citada. Outros denominam essa diferença entre as produções uma ruptura em relação à obra ovidiana precedente.

Como exemplo, temos Conte (1994), que 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. Assim como ele, outros estudiosos o fazem, como Nagle (1980) e Videau-Delibes (1991) Para nós, está, de fato, inserida nos versos dos *Tristia* e das *Epistolae ex Ponto* a ideia de ruptura, pois temos uma temática diferenciada, voltada essencialmente para o lamento e que, mesmo cantada em dístico elegíaco, não trata o amor, que era tema favorito da elegia romana, como matéria central.

Nasão, para construir sua imagem de poeta *relegatus*, se vale de uma dinâmica que movimenta, em um jogo metapoético, a relação poesia/vida a materialidade da obra, a impressão de declínio poético, causada pelas reflexões da *persona* acerca de seu fazer no exílio e, por fim, a ideia de ruptura atribuída à poesia lamentosa em relação à amorosa. Considerando a presença marcante da matéria amorosa na obra do sulmonense, será mesmo que ele a teria deixado de lado para forjar a imagem do poeta plangente dos *Tristia*?

Na esteira de Schiesaro (2006) e, também pelo conhecimento das obras amatórias do poeta e, por conseguinte, do modo como ele privilegia o amor em sua poesia, decidimos investigar como o poeta lida com a matéria amorosa em sua obra do exílio. Para isso, escolhemos analisar, no próximo capítulo, a presença da matéria poética amorosa na obra, por meio das alusões feitas à *Ars Amatoria*, por ela ser, como aceitamos aqui, o *carmen* incriminado ao qual Ovidio se refere em *Tr.* II, 207, ao dizer que dois crimes o perderam: um poema e um erro.

Capítulo 3 – Amor e exílio

No capítulo anterior, discutimos sobre o contexto da poesia do exílio, sua função e como ela é entendida e classificada por alguns estudiosos como sendo um momento de declínio, uma quebra em relação à obra ovidiana precedente. Para nós, a obra apresenta, de fato, diferenças, se a compararmos com as outras produções ovidianas em dísticos escritas antes do exílio, como as elegias amorosas. Como já referimos no capítulo anterior, Ovídio, nos *Tristia*, lança mão de uma temática essencialmente lamentosa, criando a imagem de um poeta em desgraça, que não pode versar sobre nada além dos sofrimentos advindos da sua condição, e, em consequência, uma imagem de declínio do engenho do poeta e de sua produção.

Na conclusão do capítulo 2, vimos que tal imagem é construída, nos versos, por meio de aspectos poéticos, como, por exemplo, o uso de um discurso autobiográfico, de que tratamos no capítulo I, a criação da impressão de que a poesia do exílio é ruim, porque a sorte do poeta também o é, e a relação entre poesia e vida (uma convenção elegíaca, na verdade) em que o metro deve estar de acordo com a matéria poética a ser cantada.

Contudo, ainda que consideremos diferente a obra produzida em Tomos, será que podemos, de fato, caracterizá-la como uma quebra total em relação à obra ovidiana anterior? Visando a responder à pergunta, trazemos novamente as palavras de Ovídio em *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.*

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.

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

Notamos que a *persona* atribui o seu infortúnio a um poema (*carmen*) e a um erro (*error*), do qual não trataremos nesta ocasião, mas, para nós, o modo obscuro pelo qual é tratado nos *Tristia* evidencia a importância do *carmen*, mais explorado nos versos. Quanto ao *carmen* de que o poeta fala, já apontamos, em passagem acima, que comentadores como André (1987), Lecchi (1993), Ciccarelli (1994), Prata (2007) e Ingleheart (2010), ao tratar

precisamente desses versos, o consideram a *Ars Amatoria*. Labate (1987) também toma a *Ars* como sendo o *carmen* mencionado, e diz: “se a reticência de Ovídio nos nega informações sobre o *error*, vem dito bem explicitamente que a *Ars* é o *carmen* incriminado”¹¹⁰ (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 antes¹¹¹ (p.2).

Para ela, quando o poeta menciona o *carmen*, só pode estar se referindo à *Ars*, que é, a 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 respeito à aceitação dos volumes da *Ars* como sendo o *carmen* ao qual o poeta se refere tanto nos *Tristia* quanto nas *Epistulae ex Ponto*, sendo assim, nós também aceitaremos tal obra como o poema incriminado, e não sua produção amorosa antes do exílio ou mesmo os *Amores*, como o considera o caso de Baligan (1959)¹¹².

Para ele, os *Amores* são a obra incriminada, já que, no seu ponto de vista (embasado parcialmente em Sidônio Apolinário¹¹³) é lá que Ovídio canta Julia *maior*, filha de Augusto, sob o pseudônimo de Corina. Al, a *Ars* já tinha sido publicada há um período de tempo considerável para que pudesse ainda causar polêmicas. Diferentemente do estudioso, e, na esteira de dos que citamos acima, especialmente Ciccarelli (1994) e Inglehear (2010), consideraremos, aqui, a *Ars* como o *carmen* sobre o qual Ovídio fala. Desse modo, a *persona* não aponta como um dos motivos para a sua condenação qualquer obra, mas, sim, uma de caráter amoroso, segundo o consenso da crítica e, o fato de o poeta ter atribuído a uma obra amorosa o motivo de seu banimento não deixa de ser significativo, podendo indicar que, ainda que tenha deixado o amor enquanto temática central no passado, ele não o deixa de lado.

¹¹⁰ “se la reticenza de Ovidio ci nega informazioni sull’ *error*, viene detto abbastanza explicitamente che l’ *Ars* è il *carmen* incriminato.”

¹¹¹ “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”.

¹¹² *Apud* Ingleheart (2010).

¹¹³ Cf. passage citada por nós no capítulo 1.

3.1 A *recusatio* da elegia amorosa

Ao dizermos que o poeta não exclui, dos *Tristia*, a temática amorosa, estamos considerando as alusões feitas à *Ars* e, principalmente, qual o sentido que elas produzem nas leituras e interpretações da obra do exílio. Para demonstrar o que estamos dizendo, podemos observar as instruções que o poeta dá ao livro em *Tr.* I, 1, caso ele chegue a Roma e se depare com a rejeição dos leitores:

*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.”*

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;
Aquele obra já suportou as penas que mereceu.”**

(vv.65-68, grifos nossos)

Lecchi (1993), em nota à tradução dos versos acima, define *illud opus* como a *Ars Amatoria*, o que julgamos procedente, uma vez que o poeta também pede ao livro que afirme não ser mais um *praeceptor amoris*, remetendo, também a nosso ver, especificamente, ao contexto da *Ars Amatoria*. Antes de seguirmos com as análises, julgamos necessário discorrer um pouco sobre as características dessa obra, tanto relativas ao gênero e temática. Gibson (2009) define a *Ars* da seguinte forma:

A *Ars Amatoria* é um poema espirituoso, colorido, e frequentemente glamoroso em três livros. Ele emprega a matéria amorosa e o metro elegíaco da poesia erótica romana precedente, de Propércio, Tibulo, e dos próprios *Amores* de Ovídio, mas desconsidera o foco egocêntrico daquele gênero nas experiências eróticas pessoais do poeta-amante.¹¹⁴ (p. 90)

O estudioso, como vemos, diferencia o contexto da *Ars* daquele dos *Amores* e dos predecessores de Ovídio, pois, nessa obra, Nasão não mantém o foco direcionado às experiências amorosas do poeta. Na elegia didática, o objetivo do *praeceptor amoris* é instruir os amantes, seus discípulos, na arte da conquista. É para fazê-lo que, ainda segundo Gibson (*ibid.*), Ovídio adota, em vez do hexâmetro, como fizeram Lucrécio, no de *Rerum Natura* e

¹¹⁴ “The *Ars amatoria* is a witty, colorful, and often glamorous poem in three books. It employs the romantic subject matter and elegiac meter of the earlier Roman love poetry of Propertius, Tibullus, and Ovid’s own *Amores*, but discards the egocentric focus of that genre on the personal erotic experiences of the poet-lover.”

Vírgilio nas *Georgicas*, o dístico elegíaco. Notamos, ainda, que, embora o poeta confira à *Ars* um caráter didático, ele, pela temática escolhida, não deixa de trazer, atrelada a ela, a tradição elegíaca romana, como notamos nas palavras de Trevizam (2003):

Há que se notar que a *Ars amatoria* ovidiana foi maciçamente preenchida com conteúdos submetidos a uma grande elaboração poética prévia e originários de uma tradição literária alheia ao âmbito do didatismo. Isso significa dizer que os conteúdos relativos às práticas amorosas que adentram a trama da obra não podem ser considerados "neutros", no sentido de que, anteriormente trabalhados pela tradição da elegia, obedecem a convenções (*topoi*) que lhes determinam a condição de elementos artificialmente codificados pelos poetas que já os empregaram. (p.53)

O excerto acima corrobora o que dissemos antes, no sentido de que Ovídio compõe o seu manual amoroso por meio de uma temática já trabalhada por toda uma tradição de poetas e, por isso, quando ele a traz, na *Ars*, ela já está vinculada às convenções elegíacas estabelecidas anteriormente. Desse modo, pensamos que, quando Ovídio pede ao livro que diga não ser mais um *praeceptor amoris*, ele define a si mesmo a partir daquilo que não é - nesse caso, que não é mais o instrutor do amor, mas sim o cantor de sua desgraçada situação atual (em lugar do amor, o lamento) -, bem como recusa a função assumida na *Ars*, pois já não ensina mais aos jovens as suas técnicas de sedução, e, por conseguinte, a tradição elegíaca na qual ela também está inserida, a amorosa.

Para nós, então, o poeta traz sim o amor aos versos do exílio, por meio do que caracterizamos, aqui, como *recusatio(nes)* da elegia amorosa. O temo significa “recusa”¹¹⁵, e a tópica era bastante utilizada pelos poetas augustanos quando queriam se negar a cantar um gênero elevado, como a épica, por exemplo, para se dedicarem a assuntos mais leves. Esses poetas recusavam-se a falar de um assunto, mas o traziam em seu discurso. Era comum, ainda, que houvesse a intervenção de uma divindade na escolha/recusa da matéria poética a ser versada, como nos moldes de Calímaco, poeta responsável por inspirar os augustanos por meio da sua *recusatio* à épica.

Antes de voltar para as análises das passagens dos *Tristia*, falaremos, brevemente, da *recusatio* presente no prólogo dos *Aitia* do poeta grego Calímaco, para que possamos entender como Ovídio lida com essa tópica na elegia amorosa e, a partir disso, poderemos explicar melhor como interpretamos seu uso nos versos do exílio. Abaixo, um trecho do prólogo dos *Aitia*:

¹¹⁵ Cf. *Enciclopedia virgiliana*, de autoria de Della Corte, vol. IV, 1988, p. 411-3, verbete: *recusatio*.

.....ον πια Θρήϊκας π' Ἀ γύπτιοι πέτοιτο ἐ ἀ ἰ
 α μαῖτι Πηγμαίων δομένη ἔγερ' ἄνος, ἴ ἡ
 Μασσα γέται κ αιὰ μακ ροὰν ἴστευ οἰεν π' νδρα] [] [ὀ] ἐ ᾠ
 Μ δον' ἡδονίδεξ δ' δε μελιχρῶτεραι. ἦ ἀ ὦ
 ἔ] ὀ ὀ [] ὦ ἐ ἡ λλετε Βασκανίη ς λο ν γένο ς · α θι δ τέχν
 κρίνετε, μ σχοίν Περσίδι τ ν σοφίην· [ἡ] φ ἡ []
 μηδ' π' με διφ τε μέγα ψοφέουσιν οἰδήν ἀ ἐ ὦ ᾗ] ἀ
 τίκτεσθαι· βροντ ν ο κ μόν, λλ Διός. ' ᾗ] ὦ ἐ [ἀ ᾗ]
 κα γ ρ τ ε πρ ὡ τιστον μο ς π δέλτον θηκα ἰ ἀ ὦ] [] ἐ ἰ ἐ ἰ ἔ
 γούνασι ν, [πό]λλων ε πεν μοι Λύκιος·] Ἀ ἴ ὦ
]... οιδέ, τ μ ν θύος τι πάχιστον ἀ ὀ ἐ ὦ
 θρέψαι, τηὰ]ν Μο σαν δ' γαθεὰ λεπταλέην · ὦ ὦ
 πρ ς δέ σε] κα τόδ' νωγα, τ μ πατέουσιν μαζαι ὀ ἰ ᾗ ἀ ἡ ᾗ 25
 τ στείβε τν, τέρων χνια μ καθ' μά ἀ] ἐ ἴ ἡ ὀ
 δίφρον λ] ν μηδ' ο μον ναὰ πλατύν, λλαὰ κελεύθους ἐ ᾗ ἴ ἀ ἀ
 ἀ ἰ [] ἐ τρίπτο]ρς, ε καιὰ στε ἰ ν οτέρην λάσεις.

(*Aetia*, fr. 1 Pf. 13-28)¹¹⁶.

.....] que do Egito à Trácia voe
 o grou que com o sangue dos pigmeus se apraz,
 os massagetas também atirem muitas lanças contra o homem
 medo: rouxinóis são mais melífluos.
 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 estreitos¹¹⁷.

¹¹⁶ Todos os fragmentos em grego são da edição com tradução e notas de Pfeiffer (1953).

¹¹⁷ Trad. Silva (2014)

Em sua análise do fragmento acima, Werner (2012) afirma que Calímaco, em resposta aos inimigos habitantes da ilha de Rodes (telquines), que o criticavam por não compor poemas longos, com uma temática elevada, faz uma defesa acerca das suas escolhas poéticas. Werner (*ibid.*) afirma 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, o poeta refuta a longa extensão das outras obras que agradavam aos críticos, aludindo à medida pérsica (v. 16) por exemplo e, em seguida, recusa a matéria épica ao lhes dizer que não esperassem dele um canto altissonante, pois trovejar é para Zeus (v. 20). Sobre essa passagem, temos:

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

A estudiosa coloca ainda, que a recusa ao trovão, elemento caracterizado pelo estrondo, é seguida da sua atribuição a Zeus, configurando a rejeição do caráter empolado e grandiloquente de alguns gêneros, além de indicar a inadequação de temáticas como essa para a poesia calimaqueana. Em seguida, o poeta faz uma exortação apologética, introduzindo o discurso de Apolo, que o ordenará (v.25) a cantar a Musa sutil/delicada, em vez da temática elevada, metaforizada pela imagem da estrada larga (v.26). O poeta se vê, então, obrigado a trilhar caminhos mais estreitos (v.29), ou, melhor dizendo, a cantar temáticas mais leves e dar preferência ao dístico elegíaco.

Observamos, no prólogo de Calímaco, que o poeta utiliza a *recusatio* da matéria épica para justificar a preferência pelos temas tênues - ele o faz utilizando a imagem de Apolo como aquele que o ordena a deixar de lado as vias largas e seguir por caminhos estreitos, metaforizando o confronto poético entre os gêneros épico e elegíaco. Ele refuta a temática dos gêneros elevados trazendo, ao poema, elementos que aludem a esses gêneros, como, por exemplo, a imagem do trovão, atribuída a Zeus, aludindo, conseqüentemente, ao gênero épico. Isso quer dizer que ele se afasta do canto altissonante lançando mão de elementos que fazem alusão a ele.

Como dissemos, os poetas augustanos basearam-se nesse modelo de *recusatio* para elaborarem as suas *recusationes*. No entanto, no caso dos poetas elegíacos de tal época

em Roma, sua *recusatio* difere do modelo grego no sentido de que recusam a matéria elevada e declaram preferência pela composição, especificamente, de elegias de cunho amoroso¹¹⁸:

*“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.”
dixerat, et plectro sedem mihi monstrat eburno,
quo noua muscoso semita facta solo est.*

(*Prop.* III 3, 13-24)

“O que tens a ver, louco, com um tal rio?
Quem te ordenou a tocar em obra de versos heróicos?
Não deves esperar fama alguma disto, Propércio:
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.¹¹⁹

Nos versos de Propércio, quem toma a voz é, como em Calímaco, o deus Apolo. Podemos ver, claramente, como ele retoma o modelo calimaqueano ao trazer, para a sua elegia, a ideia de que o talento do poeta não deve ser empregado na produção de temáticas elevadas, mas sim em composições leves. Tal ideia é reafirmada quando o deus lhe diz que seu engenho não deve ser sobrecarregado (vv. 19-21). Tais versos ecoam aqueles em que Calímaco rejeita o canto altissonante, por exemplo, para cantar a Musa sutil. Vemos, ainda, imagem calimaqueana do carro que deve andar por vias novas e estreitas, retomada pela imagem dos prados tenros, que devem ser premidos por rodas pequenas (*mollia sunt paruis prata terenda rotis*, v. 16) e pela nova trilha que se abre (24-25).

¹¹⁸ Ver Sharrock (2013, pp.151-165) para a *recusatio* em Propércio.

¹¹⁹ Trad. Flores (2014)

Notamos, então, como Propércio recusa-se a cantar épica: Apolo lhe diz que a canoa de seu engenho não deve ser sobrecarregada e que estará mais seguro próximo às margens do rio, que, no poema, alude ao gênero elegíaco, em oposição ao épico, ali representado por se estar lançado em meio ao mar. Percebemos que ele refuta os temas elevados¹²⁰, mas não deixa de trazer elementos épicos para o seu discurso, como, por exemplo, a alusão explícita ao gênero em *quis te/ carminis heroi tangere iussit opus?* (vv.13-14), em que o deus lhe diz para não esperar fama pela composição de uma obra em versos heroicos (hexâmetros) .

Voltemos, agora, para Ovídio, a fim de analisarmos, brevemente, como ele lida com a tópica da *recusatio* no célebre e já por nós assim citado próêmio dos *Amores*:

*Arma graui numero uiolentaque bella parabam
Edere, materia conueniente modis.
Par erat inferior uersus; risisse Cupido
Dicitur atque unum surripuisse pedem.*

(vv. 1-4)

Armas, grandíloquo, e cruéis duelos,
com tema condizente ao metro usado,
eu pensava escrever.
Versos iguais seguiam-se. Cupido
– dizem –, todo risonho me tirou
um pedaço de verso.¹²¹

Como tematizamos no capítulo 2, o poeta inicia os versos de seu próêmio como um poeta que se preparava para cantar épica, mas é sabotado pelo Cupido, que lhe rouba um pé de cada hexâmetro. Aqui, segundo Bem (2007), ao utilizar a figura do Cupido como agente causador da mudança temática, e, por conseguinte, do gênero cantado, ele rompe com o modelo tradicional que trazia Apolo como o deus que obrigava ou aconselhava o poeta a compor poesia elegíaca. A estudiosa comenta:

Ovídio, sabemos, rompe com essa tradição, ao empregar a figura de Cupido como agente da poesia não elevada. Porém, sua escolha não é banal: acreditamos que, através da figura de Cupido e da cena em que o deus lhe impõe o gênero elegíaco, o poeta consiga aludir e contrapor-se a Calímaco, o *auctor* da *recusatio*. (BEM, 2007, p. 96)

¹²⁰ Cf. Rudd (1989, pp. 117-118)

¹²¹ Trad. Vieira (2008)

Ovídio, como diz o comentário, ao mesmo tempo em que lança mão da tópica da *recusatio* e de sua tradição para justificar a composição de poemas no metro elegíaco rompe com o modelo ao qual seus predecessores se filiavam, quando confere ao Cupido a função de modificar a matéria cantada, no início do poema. Como sugere Bem (*ibid.*), a imagem de Cupido impondo à *persona* a matéria amorosa, alude à cena de Apolo, nos *Aitia*, quando o deus faz com que o poeta deixe as vias largas do gênero épico e passe a compor temas leves. 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.

Após termos apontado, brevemente, como se dá o uso da *recusatio* em Calímaco, Propércio e Ovídio, nos *Amores*, retornaremos às análises da tópica nos *Tristia*. Lecchi (1993) chega a caracterizar a postura do poeta em relação à *Ars* 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!*

**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!**

(*Tr.* I 1, 111-115, grifos nossos)

Acima, notamos que o poeta alude à *Ars*, como afirmam Lecchi (*ibid.*) e Prata (2007), ao se referir a três livros que ensinam a amar. No entanto, Nasão aconselha ao livro dos *Tristia* que, caso se depare com tais volumes, ou fuja, ou os chame de “Édipos” e “Telégonos”. Édipo e Telégono, como Prata (2007) nos lembra, são personagens que foram responsáveis pelas mortes de seus pais. Ao recomendar ao livro personificado que chame assim os volumes da *Ars*, Ovídio os compara a tais personagens: mas, qual seria, então, o sentido dessa comparação? Prata (2007, p.129), 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.

Pelo excerto¹²², notamos que, ao comparar os volumes da *Ars* com os dois personagens, Ovídio, de certa forma, os responsabiliza pelo seu exílio, que, como podemos observar, é como uma morte em vida e, desse modo, os volumes o teriam matado indiretamente. A nosso ver, ainda que o poeta recomende ao livro que fuja da *Ars*, ele continua falando sobre ela nos versos dos *Tristia*, tal como na paralipse ou preterição, em que finge não tratar um assunto falando sobre ele. Em *Tr.* III, 14, temos:

*Cultor et antistes doctorum sancte uirorum,
Quid facis ingenio semper amice meo?
Ecquid, ut incolumem quondam celebrare solebas,
Nunc quoque ne uidear totus abesse, caues?
Conficis exceptis ecquid mea carmina solis
Artibus artifici quae nocuere suo?*

Ó cultor e augusto guardião dos homens doutos,
Que fazes, eterno amigo de meu engenho?
Acaso, como outrora incólume costumavas celebrar-me,
Também agora cuidas que não pareça de todo ausente?
**Reúnes acaso meus versos, com exceção somente
Das Artes que ao seu autor prejudicaram?**

(vv. 1-6, grifos nossos)

Os versos acima corroboram o que já dissemos sobre o tratamento que Ovídio confere à *Ars*, pois, como notamos, Nasão a rejeita quando pergunta ao amigo que organiza livros¹²³ se ele continua reunindo suas obras, com exceção da *Ars Amatoria* (*exceptis*, v. 5). Com isso, ele a exclui do conjunto de obras que escreveu e que deverá ficar exposto na biblioteca.

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. Como sabemos, na *recusatio*, ao se negar escrever em determinado gênero, ou, em última análise, a tratar de um determinado assunto, acaba-se, de algum modo, falando dele. Assim é que nos *Tristia*, o poeta exilado

¹²² Como estamos, de certa forma, tematizando os gêneros presentes nos *Tristia*, não podemos deixar de ressaltar o aspecto trágico aqui evocado lembrando-nos da muitíssimo comentada referência ao mito de Actéon, tematizada por Cardoso (2004), em “Metamorfozes do desejo no *Acteon* de Ovídio”.

¹²³ André (1987) diz que Ovídio escreveu essa elegia a Caio Julio Higinio, um amigo que trabalhou na biblioteca do Palatino.

refuta o epíteto de *praeceptor amoris*, e, ao fazê-lo, de certo modo traz, por meio dessa alusão, a *Ars* para seus versos. Entretanto, observamos que, diferentemente daquela *recusatio* encontrada no proêmio dos *Amores*, relativa ao gênero épico, nos *Tristia*, o poeta direciona a sua recusa ao gênero elegíaco, em, 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 deixa em suspenso o modelo calimaqueano dos *Aitia* que traz o deus Apolo como a figura que impõe ao poeta a temática elegíaca. Mas, como isso se dá nos *Tristia*? Se considerarmos que Augusto, devido ao conteúdo imoral da *Ars*, 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!

Nos versos acima, 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 *Tristia*, 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) pra 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 *Tristia*, para trazer um assunto que ele supostamente não quer tratar. Ao recusar a *Ars*, como como dissemos, ele refuta não o gênero elegíaco como um todo, mas sua faceta amorosa. Considerando as ideias

expostas, analisaremos, então, no item seguinte, a presença da *Ars* no livro II dos *Tristia*, para averiguarmos quais os efeitos de sentidos alcançados pelo poeta quando alude, explicitamente, a tal obra amorosa em *Tr. II*.

3.2 A presença da *Ars Amatoria* nos *Tristia*

Ovídio inicia o segundo livro dos *Tristia* com os seguintes versos:

*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
Omine non fausto femina uirque meo:
Carmina fecerunt, ut me moresque notaret
Iam demi iussa Caesar ab Arte¹²⁴ mea.*

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 proscriita.

(vv. 1-8, grifos nossos)

Nos versos acima, a *persona* do poeta *relegatus*, chamando a si de *miser*, diz ter perecido por conta de seu próprio engenho que, ironicamente, também foi a razão, no passado, para que ganhasse fama e reconhecimento, como dito nos versos 5 e 6. Nos seguintes, o poeta também atribui aos versos (*carmina*) o motivo de ter sofrido com a censura de Augusto (censura esta que, conforme discutimos na seção anterior, foi direcionada, em específico, à *Ars Amatoria*, *ab Arte*).

Nos primeiros versos acima citados, o poeta atribui a seu engenho o motivo de sua triste condição atual e, de certa forma, por, ainda assim, continuar escrevendo e pergunta a

¹²⁴ Todos os editores e comentadores de edições consultadas, como André (1987), Montero (2012), Lechi (1993), utilizam letra maiúscula para se referirem ao *carmen* de que o poeta fala e, por isso, também o fizemos.

si mesmo por que retorna às Musas que já o condenaram antes. Nessa passagem, poderíamos, em um primeiro momento, entender as Musas como sendo uma alusão ao fazer poético em si, que Nasão não deixa de lado, ou, como alusão específica às obras amorosas precedentes, em específico à *Ars*, citada nominalmente no verso 8¹²⁵.

Como estamos considerando a *Ars* o *carmen* referido entre os *duo crimina*, a nosso ver, quando o poeta diz que retorna às Musas que já o condenaram e, mais ainda, as define como seu crime (*mea crimina*, v. 3), é à *Ars* a que ele está se referindo.¹²⁶ Ao que nos parece, quando ele questiona a si mesmo por retornar a uma temática que já o condenou, está se referindo à temática amorosa, que, como mostramos no item anterior, ele inicialmente recusa, mas, à qual retorna, via *Ars Amatoria*, especialmente em *Tr.* II, como veremos melhor a seguir.

Na passagem acima, a referência feita à *Ars*, como já dissemos, é explícita, Ovídio a cita declaradamente já no proêmio da elegia II, o que reforça a importância de tal alusão. Ciccarelli (2003), ao comentar tais versos, diz que a relevância da *Ars* pode ser notada tanto pela ocorrência de *ab Arte mea* na cesura do verso quanto pelo uso da preposição *ab*, indicando, com o seu valor causal, a obra como primeira origem da condenação súbita do poeta. Podemos dizer, com isso, que, ao mesmo tempo que ele recusa a *Ars*, ela a retoma até para defendê-la, e, por consequência, a elegia de temática amorosa, como trataremos mais adiante.

A *Ars* é novamente aludida quando Ovídio, ao problematizar a vida atribulada e repleta de atividades bélicas de Augusto, alega que o imperador, por conta disso, não teve tempo para ler os seus gracejos (*iocos*), pois, do contrário, não teria visto nada de criminoso na sua *Ars*:

*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
Scripta nec a tanto principe digna legi;
Non tamen idcirco legum contraria iussis
Sunt ea Romanas erudiuntque nurus.*

(vv.237-244)

¹²⁵ Sobre a relação de Ovídio com as Musas, ver Hinds (1987).

¹²⁶ Uma interpretação mais ampla quanto às artes e musas tematizadas por Ovídio como motivo para sua condenação é encontrada na história da recepção do texto em várias áreas, sobretudo, no que diz respeito ao mito de Actéon, como no artigo já mencionado por nós, de autoria de Cardoso (2004).

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.

Acima, Ovídio sugere que Augusto não leu seus versos amorosos, pois, do contrário, ele não os teria condenado. Mas, ao mesmo tempo em que diz isso, ele afirma, ao que nos parece, ironicamente, que eles não são dignos da leitura de um príncipe. Ovídio nos apresenta, Augusto como uma figura ocupada, que não tem tempo para a leitura (de gêneros leves, pelo menos) e que é capaz até mesmo de condenar um poeta por este ter escrito uma obra que ele próprio não se dignou a ler. Apresentando, dessa maneira, o *princeps*, o vate está, a nosso ver, criticando, ou melhor, ridicularizando a imagem de César. Na esteira de Tarrant (2006, p.24), é de se perguntar: como pôde ele sentenciar um poeta ao exílio sem nem saber qual era o real conteúdo dos versos que tanto julgou?

Ovídio também diz, na passagem acima, que seus versos estão em conformidade com as leis (morais) e, assim, ao mesmo tempo em que ridiculariza a imagem do soberano, ele defende a inocência da *Ars* das acusações de imoralidade. A nosso ver, a defesa feita por Ovídio, nos *Tristia*, se dá, também, por meio da *Ars Amatoria*, uma vez que a obra e seu conteúdo servem como argumento para que ele tente convencer Augusto de sua inocência: se não há crime em seus versos, por que mereceria, o seu autor, uma condenação? Para nós, o fato de Ovídio utilizar a defesa de uma de suas obras para elaborar a sua própria justificativa, chama atenção tanto para a importância dos versos amatórios, inseridos no contexto do lamento, quanto para o caráter poético dos *Tristia*, aspectos que pretendíamos tratar nessa dissertação.

Para reforçar sua argumentação e para tentar se eximir da culpa de ensinar imoralidades à população de Roma, em especial às matronas, Ovídio cita um trecho que pertence à *Ars*:

*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."*

E para que não duvides a quem escrevi tais livros,
 Estes quatro versos um dos três traz:
 “Ficai longe, ó tênues 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.”

(vv. 245-250, grifos nossos)

Mapeando as referências, no passo acima, Ovídio alude novamente à *Ars*, ao citar praticamente *ipsis litteris* alguns de seus versos, que abaixo transcrevemos:

*Este procul, vittae tenues, insigne pudoris,
 Quaeque tegis medios, instita longa, pedes.
 Nos venerem tutam concessaque furta canemus,
 Inque meo nullum carmine crimen erit.*

Ficai ao longe, ó fitas tênues, 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.¹²⁷

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

Observamos, ao contrastar o trecho da *Ars* citado nos *Tristia*, que o poeta modifica o verso 33. Para Barchiesi (2001, p.91), a interpolação (*nil nisi legitimum concessaque furta canemus*) mostra que a *Ars* nunca estaria suficientemente segura, e que, ainda que o poeta a estivesse protegendo de acusações, esta já estava condenada. O estudioso afirma, ainda, que, se Augusto não fosse um leitor atento da *Ars*, ele não se lembraria que os versos 247-250 aludem a ela e, menos ainda, perceberia a modificação do verso 33. Para nós, além de corroborar a faceta metapoética dos *Tristia*, a passagem acima traz uma ideia paradoxal: se o poeta almeja o perdão de Augusto, não deveria ele exaltar o princeps? Em vez disso, Nasão parece jogar com o desconhecimento de César acerca dos poemas de seu tempo, utilizando recursos dos quais ele, possivelmente, não se daria conta.

Como exemplo, podemos citar o verso em que Ovídio diz, tanto na *Ars*, quanto nos *Tristia*, quando a retoma, que não haverá crime em seu poema. Será mesmo que, para

¹²⁷ Tradução em prosa de Trevizam (2003).

eximir sua obra amatória de acusações e julgamentos maldosos, dizer que não haverá, ali, nenhum crime¹²⁸ é suficiente? E o texto não terá nada de criminoso somente por que assim ele diz? Acreditar que bastaria um aviso advertindo aos leitores para que seus versos se mantivessem a salvo nos parece tão ingênuo quanto trazê-lo como argumento para defesa da *Ars Amatoria*.

Ovídio, nos versos acima, 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, aparecendo, inclusive, em Virgílio, na *Aeneida*¹²⁹:

(...)'*procul, o procul este, profani,*
conclamat vates, 'totoque absistite luco;
tuque invade viam vaginaque eripe ferrum:
nunc animis opus, Aenea, nunc pectore firmo.'¹³⁰

(..)'**profanos, longe,**
Oh, longe deste bosque, a vate exclama:
Tu, Frígio (aqui denodo, aqui firmeza),
desembainha o ferro, a estrada invade'.¹³¹

(*Aen.* 6, 258-261- grifos nossos)

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 *Ars*, 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”.¹³² Como vemos, Ovídio

¹²⁸ Barchiesi (2001) comenta, sobre o verso 250, as palavras *crimen* e *carmen* apresentam uma assonância: *crimen* parece ressoar em *carmen*.

¹²⁹ 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 uma platéia adequada a metros leves.”) Trad. (Bem, 2011).

¹³⁰ Seguimos o texto latino presente na edição de Perret (1981).

¹³¹ Trad. Manuel Odorico Mendes

¹³² “Ovid may be mocking the supposed purity of Roman *matronae* by excluding her from his readership”

utiliza, na *Ars*, essa expressão de forma irônica, uma vez que, ao evocá-la para afastar as matronas, ele as coloca, de certa forma, também na posição de profanas, e, como propõe o estudioso, zomba de seu comportamento.

Ingleheart (2010) entende o uso feito por Ovídio de tal expressão como uma amostra de sua engenhosidade, já que o poeta inverte o objetivo de seu uso, que era afastar os profanos, para, ao contrário, afastar as matronas (símbolos da moralidade) e atrair o público que lhe interessa, e que é moralmente inadequado, ou seja, as meretrizes:

*Et procul ab scripta solis meretricibus Arte
Submouet ingenuas pagina prima manus.*

A primeira página arreda para longe da **Arte**, escrita
Só para meretrizes, as honestas mãos.

(vv.303-304, grifos nossos)

Como vemos, Ovídio diz que a primeira página da *Ars* afasta as matronas ao mencionar para quem a sua *Arte* foi escrita: só para meretrizes (*solis meretricibus*), com isso, afirma ter afastado as “honestas mãos” (*ingenuas manus*). No entanto, esse afastamento nos parece, no mínimo, paradoxal. O poeta, ao dizer que afastou as matronas, está se referindo aos versos do prêmio da *Ars*, retomados nos *Tristia*, em que as avisa para afastarem-se daquela obra. Contudo, ainda que ele o tenha feito, apenas um aviso bastaria para impedir que as esposas abrissem os livros?¹³³

Além disso, esse não parece ser um argumento utilizado por quem realmente deseja afastar um público indevido. Por que motivo Ovídio recomenda que as matronas fiquem longe da *Ars*, e, em seguida, diz que cantará apenas amores lícitos? E ao dizer que não cantará amores ilícitos, ele não parece eximir o conteúdo dos versos de imoralidades? E, com isso, não poderia estar, também, convidando as mulheres casadas à leitura da obra, uma vez que ali elas encontrariam, supostamente, uma temática de acordo com as leis morais? Nos versos seguintes, o poeta continua defendendo a inocência da *Ars* ao ressaltar que qualquer obra, na verdade, pode igualmente corromper as matronas, pois todas de algum modo trazem a temática do amor:

¹³³ Nesse sentido, concordamos com Barchiesi (2001) quando ele comenta que a *Ars* já estava condenada, pois não há como impedir que os volumes amorosos fossem lidos por quem quer que fosse.

-*At matrona potest alienis artibus uti,
Quoque trahat, quamvis non doceatur, habet –
Nil igitur matrona legat, quia carmine ab omni
Ad delinquendum doctior esse potest.*

(vv. 253-256)

-Mas a matrona pode se valer de regras alheias
E, embora não seja a instruída, tem de onde as tirar.
Nada, pois, leia a matrona, porque qualquer poema
Pode ensiná-la a se corromper.

Acima, notamos que ele tenta isentar sua obra amatória da culpa por ensinar imoralidades, argumentando que não é apenas em seus versos que se pode encontrar um conteúdo imoral, pois, qualquer poema pode instruir o leitor nas artes do amor. Ingleheart (2010, p. 256) chama atenção para o uso, em tais versos, de um preceito da Antiguidade que conferia a todo texto um caráter didático. Isso quer dizer que não apenas a *Ars* poderia instruir seus leitores, mas, qualquer obra de qualquer gênero, inclusive o épico, poderia servir como manual para quem a lesse e, sendo assim, não poderia a matrona utilizar qualquer outra obra para se instruir?

Esse preceito relativo ao caráter didático de qualquer obra também está presente nas passagens que constituem o *sermo amoris* (vv. 363-568) proposto por Nasão. Nesses versos, ele tenta mostrar a Augusto que a temática amorosa está presente em todas as obras e, em consequência, em todos os gêneros, inclusive no épico:

*Ilias ipsa quid est aliud nisi adultera de qua/
Inter amatorem pugna uirumque fuit?*

*Que é a própria Ilíada senão uma adúltera
Que causou a luta entre o amante e o marido?*

(Tr. II, 371-372)

Ovídio, aqui, reduz toda a narrativa épica da *Ilíada* a um amor ilícito: para ele, a guerra travada entre gregos e troianos tem como motivação a relação entre Páris e Helena, uma adúltera, segundo a adjetivação explícita de Nasão. Tal como o fez em relação ao épico homérico, ele também enfatiza a presença da temática amorosa na obra de Virgílio:

*Et tamen ille tuae felix Aeneidos auctor
 Contulit in Tyrios arma uirumque toros,
 Nec legitur pars ulla magis de corpore toto
 Quam non legitimo foedere iunctus amor.*

(Tr. II, 533-536)

E, não obstante, aquele afortunado autor da tua *Eneida*
 Conduziu as armas e o varão aos leitos tírios,
 E de todo o poema nenhuma parte é mais lida
 Que esse amor estreitado por laços ilegítimos.

O trecho acima chama a nossa atenção por Ovídio não ter poupado de seu catálogo amoroso nem mesmo a *Aeneida*, obra responsável por fundar a origem mítica de Roma, tornando-se o “épico nacional”, ou, a propaganda de Roma, como propõe Williams (2008, pp. 333-334). Já Tarrant (2006, p.39) aponta que nenhum outro livro da *Aeneida* recebeu tanta atenção quanto o IV, enfatizando o tratamento dado por Ovídio à obra de Virgílio. Nos versos seguintes, Ovídio coloca em relevo a presença da matéria amorosa na épica virgiliana aludindo ao amor ilegítimo de Eneias e Dido.

Ingleheart (2010, p.385) faz a seguinte reflexão acerca do verso *contulit in Tyrios arma uirumque toros* (534): “Há um duplo sentido obsceno para *arma*, dado o contexto: para *arma* = *mentula*¹³⁴”. Para a estudiosa, então, a palavra *arma*, nesse contexto ovidiano, em vez de significar “conjunto de armas”, por exemplo, poderia aludir ao órgão sexual masculino, evidenciando o caráter erótico do verso. Ovídio, além de trazer, como dissemos, para o seu *sermo amoris*, a *Eneida*, ainda diz que a parte mais lida da epopeia é justamente a que trata da relação ilícita entre Eneias e Dido, narrado no canto IV.

Essas passagens nas quais Ovídio apresenta os episódios amorosos encontrados nos gêneros poéticos indicam, para nós, uma afirmação contundente da presença amorosa na obra do exílio, pois, o poeta não apenas traz o assunto: ele o evidencia em obras poéticas também de outros gêneros. Ingleheart (2010), sobre a passagem do *sermo amoris*, em sua introdução, diz:

¹³⁴ “There is an obscene double entendre to *arma*, given the context: for *arma* = *mentula*”

Augusto é um leitor tão inadequado de elegia que falhou em reconhecer as tendências elegíacas na literatura, de forma geral, e então, exilou o poeta que aperfeiçoou o gênero.¹³⁵ (p.24)

Augusto é definido como um “leitor inadequado” de elegia por não ter sido, aparentemente, capaz de perceber a presença da matéria amorosa - ligada à tradição elegíaca - em obras de outros gêneros, como no épico, por exemplo. Considerando a ideia da estudiosa, então, podemos dizer que o poeta se deu ao trabalho de apresentar ao *princeps* os episódios amorosos existentes em outras obras, os quais ele não teria notado, a fim de comprovar que eles não são exclusivos da *Ars*, ou da obra de Ovídio em si e possuem, de certa forma, um caráter universal. No entanto, podemos notar, também, que não é qualquer temática que Nasão apresenta a Augusto: ele elabora seu manual pela catalogação de episódios de adultério versados por vários outros poetas, em várias outras obras, como vimos acima. Já nos versos abaixo, o poeta tematiza, de forma irônica, o seu pouco conhecimento acerca do assunto:

*Et mihi, quod didici? cur me docuere parentes
Litteraque est oculos ulla morata meos?
Haec tibi me inuisum lasciui fecit ob Artes
Quas ratus es uetitos sollicitasse toros.
Sed neque me nuptae didicerunt furta magistro,
Quodque parum nouit, nemo docere potest.*

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.

(*Tr.* II, 342-348, grifos nossos)

Inferimos, pela leitura do verso 346, a ideia de que a *Ars* teria incitado os leitores à prática do adultério, da qual Nasão não parece se eximir-se, por completo, tanto de ter praticado, quanto de ter ensinado. Ele continua versando a favor da obra e, como vimos, dá a

¹³⁵ “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.”

entender que as matronas aprenderam o adultério por outros meios e não pela leitura de seus versos. Já para Ingleheart (2010), essa passagem, assim com *Tr. II*, de forma geral, serve para demonstrar que não há nada impudico na obra amatória de Nasão; mas, a nosso ver, há uma certa ironia no verso 348: Ovídio pergunta como é possível ensinar o que **pouco** (*parum*) sabe, ao tematizar o adultério. Com isso, pensamos, ele deixa aberta uma possibilidade de interpretação que permite dizer que o poeta sabe algo sobre amores ilícitos, pois, saber **pouco** é diferente de **não saber nada**.

Por meio de exemplos como o verso discutido acima, percebemos como Ovídio joga com a argumentação e com recurso poéticos para elaborar a defesa da *Ars Amatoria* sobre acusações de imoralidade. O poeta, ao mesmo tempo em que parece defender a obra, afirmando que não há, nela, nenhum crime, utiliza argumentos que são, no mínimo paradoxais, pois, em uma primeira leitura, parecem ter sido escolhidos a favor da obra amatória, mas, ainda assim, apresentam um caráter contraditório, como é o caso do exemplo acima.

Por isso não nos interessa aqui saber se Ovídio alcançará ou não algum sucesso com a defesa da *Ars*, mas, sim, como ele a elabora. Nasão, como vimos dizendo, apresenta, nos *Tristia*, a *persona* de um poeta querelante que afirma poder cantar apenas tristezas. Por esse motivo, recusa o epíteto de *praeceptor amoris* do passado e, com ele, a tradição elegíaca amorosa, a qual se filiou um dia. No entanto, como mostramos no item 3.1, ao mesmo tempo em que recusa essa temática (e a tradição amorosa), ele a traz em seus versos, por meio de alusões à *Ars*. Em *Tr. II*, como observamos, essas alusões são explícitas, no sentido de que ele cita, claramente, o título e versos da *Ars*, nas passagens que constituem a defesa dessa obra. Mais do que mencioná-la, o poeta chega a citar seus versos quase *ipsis litteris*, nos *Tristia*, o que evidencia, ainda mais, a presença do amor nos versos do exílio.

Dissemos, no item 2.3, que uma das funções da poesia do exílio, a de substituição, se dá em relação à amorosa. Após as análises, percebemos que o contrário pode ser notado: nos *Tristia*, a poesia amorosa também possui uma função: presente ali via *Ars*, o poeta a utiliza para confirmar a sua inocência, pois, se não há, ali, nenhum crime, por que o seu autor deveria ser condenado? Ainda que Ovídio deixe de lado a tradição elegíaca amorosa, para compor os *Tristia* e a *persona* do poeta relegado, o poeta não rompe totalmente com ela, inserindo-a em seus versos de forma adjacente, seja na forma das *recusationes*, apresentadas por nós no item anterior, ou, como em *Tr. II*, de forma mais explícita.

Notamos, ainda, que evocar a *Ars* é evocar, também, todo o contexto relativo ao universo da conquista, dos amores frívolos e, principalmente, ao tema do adultério, que a envolve. Portanto, consideramos que Ovídio rompe, sim, com as obras precedentes ao exílio, por compor, durante esse período, elegias de caráter pessoal, centradas no lamento da *persona* do poeta plangente, mas, continua utilizando, para isso, o dístico elegíaco. Nesse sentido, vimos que ele não deixa em suspenso todas as convenções do gênero em si, mas, a sua faceta amorosa, ao filiar-se à outra tradição elegíaca, sem, contudo, deixar de trazer o amor em seus versos.

Conclusão

Os *Tristia*, como dissemos, iniciam a produção ovidiana do exílio, e, nos seus versos, a matéria poética é tal qual a condição do poeta: ali só pode haver tristezas, pois o seu contexto de produção não permite amenidades. Ovídio, para forjar a *persona* do poeta exilado, lança mão de uma quantidade significativa de material autobiográfico. Este, atrelado a outros recursos poéticos, tais como forjar a impressão de que os versos produzidos no exílio são ruins e sublinhar a materialidade da obra, representada pela ideia de que o livro personificado deve imitar o seu autor na aparência, cria, no leitor, uma ilusão de realidade (ou um efeito de real, como tematizado por Barthes). Essa ilusão, como discutimos no capítulo 1, pode induzir, tal como já induziu, o leitor a interpretar os versos dos *Tristia* em chave biografista, como se fossem um diário da vida do seu autor empírico.

Os leitores, se induzidos pelo material autobiográfico utilizado a uma leitura em chave unicamente biografista, tendem a não interpretar os versos compostos em Tomos como realmente são: poesia. Pensando no caráter poético da obra, observamos como o sulmonense joga com a autobiografia, especialmente em *Tr*, IV, 10. Nesse sentido, ele segue uma das convenções do gênero elegíaco, a de relacionar poesia e vida. Mas, nos *Tristia*, ele o faz de forma tão intensa que, como lembramos, há quem os considere como um arquivo de informações da vida real de seu autor.

O uso desse material autobiográfico para escrever os *Tristia* não faz com que seus versos sejam única e exclusivamente uma autobiografia. Defini-los assim seria o mesmo que não levar em conta o engenho do poeta e suas habilidades que, de tão evidentes, fizeram com que a *persona* do querelante fosse levada a sério por alguns, que parecem, diferentemente de nós, não ter interpretado o lamento do exilado como fruto de uma composição poética ou de uma subjetivação forjada para conferir-lhes verossimilhança.

Uma análise mais detida dos versos selecionados evidencia que é por essa elaboração é que há quem enxergue a obra como uma representação fiel do sofrimento do eu empírico em Tomos, e há, em contrapartida, aqueles como Brown (1985) que chegam a questionar, inclusive, se o exílio ocorreu. Nessa dissertação, consideramos o caráter poético da obra e, nesse sentido, como Ovídio utiliza a tradição elegíaca também para compor as elegias, essencialmente lamentosas, do desterro. Nasão, para lamentar a condição de exilado, deixa de lado a temática amorosa como central e passa a compor uma poesia cujo caráter

peçoal e intimista é destacado. Para escrever uma obra cujo tema foge àquele que era tão caro aos elegíacos romanos, o poeta, como discutimos no capítulo 2, filia-se a uma outra tradição elegíaca, aquela de origem alexandrina, que se vale do dístico elegíaco para lamentar.

Essa mudança tanto temática quanto relativa à tradição a qual o poeta se filia para compor, fez com que estudiosos como Conte (1994) e Labate (1987) interpretassem a produção ovidiana do exílio como uma ruptura em relação à obra precedente. Instigados por essa ideia, analisamos se isso realmente acontece e, por meio das nossas análises, concluimos que a produção do exílio representa uma ruptura está, também, inserida nos versos do poeta, pois ele nos diz que tanto o tema quanto a função da sua poesia mudaram. Por isso, a poesia do desterro, além de servir como um instrumento de representação das durezas da vida em Tomos deve aliviar a sua condição e, também, melhorá-la, como apontamos no capítulo 2.

Podemos notar essa função de melhorar a condição do poeta também nas súplicas contidas em *Tr. II*, quando ele escreve versos para tentar o perdão de Augusto. Pensando nas diferentes funções que a obra lamentosa adquire, concluimos, na esteira de Conte (1994) e Labate (1987) que, de fato, ela representa uma ruptura em relação à obra precedente, mas, como propõem Schiesaro (2006) e Claassen (2009), o poeta, de alguma forma, continua versando o amor. Sobre essa abordagem, vimos que o vate se recusa a ser reconhecido como *praeceptor amoris*, epíteto conferido à persona da *Ars Amatoria*, mas, ao fazê-lo, ao dizer que já não é mais um *praeceptor amoris*, ele alude à sua elegia didático amorosa e, com isso, traz, de maneira adjacente, para o universo lamentoso, o tema do amor.

Ao se recusar, nos *Tristia*, a cantar a temática amorosa, característica do gênero elegíaco romano, Ovídio age diferentemente dos poetas augustanos que recusam temas mais elevados, como guerras e heróis: com isso, Ovídio subverte o uso da tópica da *recusatio* e rompe, inclusive, com o modelo calimaqueano da tópica. Mas, como referimos, uma das características da *recusatio* augustana, como comenta Bem (2007) é trazer, no texto, elementos daquilo que está sendo recusado, o que significa que Ovídio afirma a partir da negação, problematiza um tema recusando-se a versá-lo. Então, o fato de o poeta negar a si, nos versos do exílio, o epíteto de *praeceptor amoris* e dizer que não irá versar nada senão tristezas, não significa que ele o fará de modo absoluto. Vimos que, em *Tr. II*, ele recusa a temática amorosa via *Ars Amatoria*, evocando-a, e, com isso, tratando a obra de forma diferente, pois, nos livros I, III, IV e V, o poeta nem chega a aludir explicitamente à obra.

Ao mesmo tempo, então, em que recusa os versos amorosos, em *Tr. II*, diferentemente do que notamos nos demais livros da obra, o poeta defende a obra amatória. Em *Tr. II*, ao contrário do que vimos nos outros, o poeta elabora uma defesa à sua *Ars Amatoria* e, por isso, alude a ela diretamente. Essa defesa visa afastar da obra injustas acusações, como as de que a obra amatória teria corrompido os leitores, induzindo, principalmente as matronas, à prática do adultério. Essa temática também é trazida por Nasão aos versos do exílio, principalmente quando ele mostra a Augusto vários episódios de amores ilícitos, presentes, inclusive, em poemas épicos, como a *Aeneida* (*Eneida*), por exemplo. Em *Tr. II*, ele chega a citar versos de seu proêmio da *Ars*, elaborando o que, para nós, se configura como uma defesa metapoética, ou, mesmo do fazer poético e, por conseguinte, da *persona* exilada.

Para finalizar, concluímos de nossas análises que, ainda que o material autobiográfico esteja presente nos *Tristia* de forma considerável, seu caráter metapoético é certamente inegável. Ovídio, nessa obra, contrariamente ao que afirma nos versos que a compõem, mostra-se tão ou mais engenhoso quanto nas outras e, ao mesmo tempo em que rompe com as tradições as quais se filia, ele mantém as convenções genéricas para criar os efeitos de sentido desejados. Para nós, as estratégias ovidianas de construção do discurso da *persona* exilada e o modo como o poeta lida com outras temáticas, além daquela que se propõe, fazem com que concordemos com Harrison (2006) quando ele diz que “supergênero” é o termo melhor do gênero para definir a maestria com que Nasão esgarça as fronteiras do gênero elegíaco: mas (e nisso concordamos com , como nos diz Albrecht 1987), ele o faz, sem, contudo, excedê-las.

Referências Bibliográficas

I. Textos latinos, traduções e comentários dos *Tristia*

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. Revisão de G. P. 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.

_____. *Tristium. lib. I e II*. Illustr. da G. Ferrara. S.1: Sn, 19-?.

_____. 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.

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

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

II. Outros textos Antigos:

ARISTOTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Tradução e notas de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

CALIMACO. *Callimachus*. Ed. R. Pfeiffer. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1953.

CALIMACO. *Epigrammes / Hymnes*. Ed. e trad. E. Cahen. Paris: Les Belles Lettres, 1972.

CATULO. (1991). *O Cancioneiro de Lésbia*. Introdução, tradução e notas de Paulo Sérgio Vasconcellos. Editora Hucitec, SP.

_____. (1996). **O Livro de Catulo**. Introdução, tradução e notas de João Ângelo de Oliveira Neto. Editora da Universidade de São Paulo, SP.

_____. (s.d.). **Catullus**. Edited by Elmer Truesdell Merrill. Cambridge: Harvard University Press. CATULLE. (1984). Poésies. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Les Belles Lettres, Paris.

HORÁCIO. (2012). **Arte Poética**. Introdução, tradução e comentário de R.M.R.Fernandes. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2012

PROPÉRCIO. (2014). **Elegias de Sexto Propércio**. Introdução, tradução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Autêntica, São Paulo.

QUINTILIEN. **Institution oratoire**. Texte établi et traduit par Jean Cousin. Paris: Belles Lettres, 1975-1980, 7 vols.

SENECA the Elder. **Declamations, Volume I: Controversiae, Books 1-6**. Tradução de Michael Winterbottom. Loeb Classical Library. Cambridge. Harvard University Press, 1974

VIRGILE. **Énéide**. Texte établi et traduit par Jacques Perret. Paris: Belles Lettres, 1981.

VERGÍLIO. **Eneida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Brasília: Universidade de Brasília/ São Paulo: A Montanha, 1983.

VIRGILIO. **Aeneis**. Tradução, textos introdutórios e notas de Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo, Círculo do Livro, s. d.

III. Textos teóricos

ALLEN, A.W. **Sincerity and the Roman elegists**. In: *Classical Philology*, v. 45, pp.145–60, 1950.

ALLEN, P. L. **The art of love. Amatory fiction from Ovid to the Romance of the Rose**. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992.

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.

BARCHIESI, A. **Narratività e convenzione nelle Heroides**. In: *Materiali e Discussioni Per L'analisi Dei Testi Classici*, n. 19 (1987), pp. 63-90, 1987.

_____. **The poet and the prince. Ovid and augustan discourse**. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1997.

_____. **Teaching Augustus Through Alusion. In: Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and Other Latin Poets.** (ed.) and trad. M. Fox e S. Marchesi. Londres, 2001. pp. 79-105

BEM, L.A. **O amor e a guerra no livro I d'Os "Amores" de Ovídio.** 2007. 266 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

_____. **Metapoesia e confluência genérica nos "Amores" de Ovídio.** 2011. 391 f. Tese (Doutorado) - Curso de Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

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

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

CARCOPINO, J. **Les secrets de la correspondance de Cicéron.** L'Artisan du livre, Paris, 1947.

CAIRNS, F. **Generic composition in Greek and Roman poetry.** Edinburgh, University Press, 1972.

CARDOSO, I. T. **Metamorfoses do desejo no Actéon ovidiano.** In: LEITE, N. V. de. Araújo. *Corpolinguagem: a estética do desejo.* Campinas: Mercado de Letras, 2005, p. 45-62.

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

CHIAPETTA, A. **Não diferem o historiador e o poeta... O texto histórico como instrumento e objeto de trabalho.** In: *Língua e Literatura*, São Paulo, v. 22, n. 2, pp.15-22, 1996.

CLAASSEN, J. M. **Displaced Persons: The Literature of Exile from Cicero to Boethius.** London, 1999.

_____. **Tristia.** In: KNOX, Peter (ed.) *A Companion to Ovid.* Oxford: Blackwell, 2009, pp. 26-45.

CLAY, D. **The Theory of the Literary Persona in Antiquity.** In: *Materiali e Discussioni Per L'analisi Dei Testi Classici*, n. 40, p.9-40, 1998.

CONTE, G.B. **Latin Literature: a History.** Baltimore: The John Hopkins University Press, 1994.

_____. ; 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.

_____. **The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets.** Cornell University Press, 1986.

CORTE, F. (della). *Enciclopedia Virgiliana.* Roma: Enciclopedia Italiana, 1987

_____. *Enciclopedia Virgiliana.* vol. III, 1987. pp. 907-909.

COSTA, L.N. **Gêneros Poéticos na Comédia de Plauto: Traços de uma poética plautina imanente.** Tese (Doutorado) - Curso de Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

COSTA, M.A. **Cícero e a retórica do exílio: as figuras de repetição.** Dissertação (Mestrado) – Progra de pós-graduação em Estudos Literários, Universdade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

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, Janet. **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. **Rhetoric and Ovid's Poetry.** In: KNOX, Peter (ed). *A Companion to Ovid.* Oxford: Blackwell, 2009, pp. 26-45.

FARRELL, J. **Ovid's Generic transformations.** In: KNOX, Peter (ed). *A Companion to Ovid.* Oxford: Blackwell, 2009, pp. 370-380.

_____. FARRELL, J. **Calling out the Greeks: Dynamics of the Elegiac Canon.** In: GOLD, Barbara (ed). *A Companion to Roman Love Elegy.* Blacwell, 2012, pp. 11-25.

FAUSTINO, R. **“Fastos” II: gênero e metapoesia.** 2014. 200 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

FREDERICKS, B. R. **Tristia 4.10: Poet's Autobiography and Poetic Autobiography.** Transactions Of The American Philological Association, The Johns Hopkins University Press, p.139-154, 1976. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/284096>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

FUSSELL, P. **Poetic Meter and Poetic Form,** 2nd ed. New York, 1979.

- GIBSON, R. **The Ars Amatoria**. In: *A Companion to Ovid*. (ed.) Peter Knox. Blackwell, 2009, pp.90-104.
- GOLD, B. K. **Introduction**. In: *A Companion to Roman Love Elegy*. Oxford: Blackwell, 2013.
- GROSS, N. P. **Amores 1.8: whose amatory rhetoric?**. *Classical World* 89.3-pp. 197-206, 1996.
- HARDIE, P. (ed.). **The Cambridge Companion to Ovid**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- HALPORN, J. W., M. Ostwald and T. G. Rosenmeyer, **The Meters of Greek and Latin Poetry**. London, 1963.
- HARRISON, S. **Ovid and genre: evolutions of an elegist**. In: *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge University Press, 2006, pp.79-94.
- HINDS, S. **Allusion and intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- _____. **The Metamorphosis of Persephone**. Cambridge. Cambridge University Press, 1987.
- HIGHAM, T. F. **Ovid and Rhetoric**. In: Herescu, pp.32–48, 1958.
- HOLZBERG, N. **Playing with his life: Ovid's 'autobiographical' references**. In: *A Companion to Ovid*. (ed.) Peter Knox. Blackwell, 2009, pp. 51-68.
- HUNTER, R. **Greek Elegy**. In: *A Companion to Latin Love Elegy* (ed.) T. S. Thorsen, Cambridge. Cambridge University Press, 2013.
- JULIANI, T. J. **A “mordida da inveja”: defesa da obra e imagens de autoria ovidiana no De Mulieribus Claris de Giovanni Boccaccio**, no prelo, 2015.
- KENNEDY, D. F. **The Arts of Love: Five Studies in the Discourse of Roman Love Elegy**. Cambridge, 1993
- KENNEY, E. J.; Clausen, W. V. (ed.) **The Cambridge History of Classical Literature**. Vol. 2: Latin Literature. Cambridge, 2008.
- 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: *Materialli e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n 19, 198, pp. 91-106
- LUCK, G. **Love Elegy**. In: *The Cambridge History of Classical Literature*. Kenney and Clausen 2008, pp. 405–19.

- _____. *The Latin Love Elegy*. 2nd ed. London, 1969
- MÖLLER, M. "Ovid", in **Handbook Autobiography/Autofiction**, (ed) Martina Wagner-Egelhaaf, Berlin-New York, 2015 (no prelo)
- MORGAN, L. **Child's play: Ovid and his Critics**. *JRS* 93: pp. 66-91, 2003
- _____. *Musa Pedestris: Metre and Meaning in Roman Verse*. Oxford, 2010
- _____. *Elegiac Meter: Opposites Attract. A Companion to Roman Love Elegy*. Blackwell, 2012
- NAGLE, B.R. **The Poetics of Exile: Program and Polemic in the *Tristia* and *Epistulae ex Ponto* of Ovid**. Bruxelas. In: *Latomus*, vol. 170, 1980.
- ODORICO MENDES, M. **Virgílio brasileiro**. Tradução da Eneida. Rio de Janeiro: Garnier, 1858.
- PARATORE, E. **História da Literatura Latina** Tradução de Manuel Losa. Lisboa, Calouste Gulbenkian, s.d.
- PICCOLO, A. P. **O Homero de Horácio: intertexto épico no livro I das Epístolas**. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2009.
- _____. **Por que (não) ler a obra horaciana como fonte de informações autobiográficas?** In: *Codex*, v. 3, 2011, pp. 6-19.
- PLATNAUER, M. **Latin Elegiac Verse: A Study of the Metrical Usages of Tibullus, Propertius and Ovid**. Cambridge, 1951
- POLASTRI, B. **Um estudo do intertexto virgiliano no "Culex"**. 2013. 169 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.
- PRATA, P. **O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos**. 2007. 408 f. Tese (doutorado) – Curso de Linguística, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.
- _____. **O caráter alusivo dos *Tristes* de Ovídio: uma leitura intertextual do livro I** 2002. 163 f. Dissertação (mestrado) - Curso de Linguística, 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.
- _____. **Tristes II: Um pedido a Augusto**. In: *Aisthe*, n.4, 2009.

ROBINSON, M. **A Comentary on Ovid's Fasti, Book 2**. New York: Oxford University Press, 2011.

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 II**, Oxford, 1994.

SILVA, D. **Escrever, sobreescrever: metalinguagem nos epigramas de Calímaco**. 2014. 141 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos Clássicos, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

TARRANT, R. **Ovid and ancient literary history** In: P. Hardie. *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 13-33.

THIAULT, J.C. **The mistery of Ovid's Exile**. Berkeley e Los Angeles, 1964

THORSEN, T. S. **Ovid the Love elegist**. *The Cambridge Companion to Love Elegy*.

VASCONCELLOS, P. S. **Efeitos Intertextuais na Eneida de Virgílio**. São Paulo: Humanitas, 2001. Cambridge University Press, 2013

_____. **Esquecer Veyne?** In: *Nuntius Antiquus*. Belo Horizonte, v. VII, n. 1, jan.-jun. 2011, pp. 105-118.

VESSEY, D.W.T.C. **Elegy eternal: Ovid, Amores 1.15**. *Latomus*, 1981, vol. 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, pp. 26-32, 2008.

VON ALBRECHT, M. **Ovídio**. In: GEYMONAT, Mario; 1987.

WILLIAMS, G. D. **Banished Voices: Readings in Ovid's Exile Poetry**. Cambridge, 1994

_____. **The Curse of Exile: A Study of Ovid's Ibis**. Cambridge, 1996.

WILLIAMS, D. R. **The Aeneid and its Augstan background**. In: *The Cambridge History of Classical Literature*, Cambridge. Cambridge University Press, 2008.

WILLS, J. **Repetition in Latin Poetry: Figures of Allusion**, Oxford, 1996.

WEST, M. **Arquilocus and Tyrtaeus**. *CR* 20 n. 2, pp.147-151, 1971.

_____. **Greek Metre**, Oxford, 1982.

_____. **Introduction to Greek Metre**. Oxford, 1987.

WERNER, E. **Os Hinos de Calimaco: Poesia e Poetica**. Sao Paulo: Humanitas, 2012.

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

III- Dicionários

GAFFIOT, F. **Dictionnaire illustré Latin-français**. Paris, Hachette, 1934.

GLARE, P. G. W., **Oxford Latin Dictionary**. Oxford, Clarendon Press, 1973.

SARAIVA, F. R. dos S. **Novíssimo dicionário Latino-português**. Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Livraria Garnier, 1993.

TORRINHA, F. **Dicionário Latino-português**. Porto, Marânus, 1945