

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

GABRIELA STRAFACCI OROSCO

OS PRECEITOS OVIDIANOS: UM ESTUDO DE *REMEDIA AMORIS*.

CAMPINAS,

2016

GABRIELA STRAFACCI OROSCO

OS PRECEITOS OVIDIANOS: UM ESTUDO DE *REMEDIA AMORIS*.

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

Orientadora: Profa. Dra. Patricia Prata

Este exemplar corresponde à versão final da Tese defendida pela aluna Gabriela Strafacci Orosco e orientada pela Profa. Dra. Patricia Prata.

CAMPINAS,

2016

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

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

Or6p

Orosco, Gabriela Strafacci, 1984-
Os preceitos ovidianos : um estudo de *Remedia amoris* / Gabriela Strafacci Orosco. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

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

1. Ovídio. Remedia amoris - Crítica e interpretação. 2. Tradução e interpretação. 3. Poesia elegíaca latina. 4. Poesia didática latina. 5. Vênus (Divindade romana) na literatura. 6. Cupido (Divindade romana) na literatura. 7. Apolo (Divindade grega) na literatura. I. Prata, Patricia,1974-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The ovidian precepts : a study of *Remedia amoris*
Palavras-chave em inglês:
Ovid. Remedia amoris - Criticism and interpretation
Translating and interpreting
Elegiac poetry, Latin
Didatic poetry, Latin
Venus (Roman deity) in literature
Cupid (Roman deity) in literature
Apollo (Greek deity) in literature
Área de concentração: Linguística
Titulação: Doutora em Linguística
Banca examinadora:
Patricia Prata [Orientador]
Robson Tadeu Cesila
Matheus Trevizam
Lucy Ana de Bem
Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho
Data de defesa: 31-08-2016
Programa de Pós-Graduação: Linguística

BANCA EXAMINADORA:

Patrícia Prata

Robson Tadeu Cesila

Matheus Trevizam

Lucy Ana de Bem

Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho

Isabella Tardin Cardoso

Paulo Sérgio de Vasconcellos

Charlene Martins Miotti

IEL/UNICAMP
2016

Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

A minha mãe,
mulher de fibra áspera e amor tenro,
meu pilar.

AGRADECIMENTOS

A realização da trajetória acadêmica só é possível por causa daqueles que, diariamente, nos ajudam a percorrer esse caminho. Por esse motivo, agradeço, em primeiro lugar, a todos os meus caros professores da graduação e pós-graduação do Instituto de Estudos da Linguagem, que me acompanharam no cotidiano das salas de aula e que, sem dúvida, são parte do que me tornei hoje como professora, e mais ainda, como pessoa. Agradeço, especialmente, aos professores doutores Isabella Tardin Cardoso, Patricia Prata, Paulo Sérgio de Vasconcellos, Marcos Aurélio Pereira e Flávio Ribeiro de Oliveira, por serem parte importante da minha formação em Estudos Clássicos. Agradeço, também, a todos os dedicados e atenciosos funcionários do Instituto de Estudos da Linguagem; nomeadamente, agradeço a Cláudio Pereira Platero, Miguel Leonel dos Santos e Rosemeire de Almeida Marcelino, da Secretaria de Pós Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem, por viabilizarem muitos dos meus caminhos acadêmicos.

Aos que efetivamente contribuíram com a elaboração deste trabalho, por toda a atenção e disponibilidade, pelas valiosas sugestões dadas na banca de qualificação desta tese e por aceitarem, gentilmente, participar da banca de defesa deste trabalho, agradeço aos professores doutores Robson Tadeu Cesila e Matheus Trevizam. Agradeço, ainda, aos professores doutores Lucy Ana de Bem e Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho, pela disponibilidade em compor, também, a banca de defesa desta tese, pela compreensão quanto ao prazo de entrega deste texto, e pelas valiosas sugestões que contribuíram para construir este trabalho até a sua conclusão.

Agradeço, ainda, aos professores suplentes que também se dispuseram a contribuir com a finalização deste doutorado: Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso, Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos e, em especial, à Profa. Dra. Charlene Miotti por toda a atenção e pela amizade de tantos anos.

Em especial, agradeço a minha orientadora, professora doutora Patricia Prata, guia-*magistra* criteriosa e atenciosa, cuja presença amigável e construtiva permeou todos os passos da minha trajetória acadêmica, em especial, deste trabalho de doutorado. Certamente, se não fosse sua disponibilidade em orientar esta pesquisa, ela não teria se realizado. Por tudo isso, só me cabe dizer: muito obrigada!

Não se pode prescindir da gratidão, ainda, àqueles que me acompanharam desde meus primeiros dias de vida e sem os quais não me seria possível seguir em frente. De fato, não fosse minha mãe, Adalzira, a quem dedico esta pequena, mas significativa parte da minha vida (e também tantas outras), creio que não poderia ter chegado até aqui. O mesmo digo sobre minha avó, dona Alzira, que sempre me apoiou e encontrou a forma certa de me dizer para continuar, e sobre meu irmão, a quem nunca foi preciso dizer muita coisa – mas o que foi preciso, foi dito. Semelhante carinho e gratidão tenho por todas as minhas queridas primas, irmãs, que desde sempre e para sempre estiveram e estarão em minha vida. Em especial, agradeço à Amanda, pelos cuidados e pela cumplicidade de todos os dias, e à Ariane, Leoa, presença de luz e de Leãozinho, minha querida revisora e amiga. Claro, não poderia deixar de agradecer, também, ao meu pai, e a minha especialmente amada irmã, Manuela, cuja existência já me trouxe toda uma vida de felicidades! Agradeço, ainda, ao Alexandre, caro tio-amigo, e ao Edson, pelo carinho nas visitas de fim de semana. Agradeço, enfim, aos que, por toda a minha vida, me cercaram de cuidados e (quase sempre) amor.

Porque também são queridos e estiveram comigo nesses e em (muitos) outros anos, agradeço aos amigos. À Marina, pela amizade, pela cumplicidade, pelos tantos momentos, os acadêmicos e os divertidos, na sala de casa; à Mariana, querida e leal amiga, pelas muitas e boas que vivemos juntas; aos caríssimos Erik, Juliana e Camilo, por longas e animadas horas de papo e de filme (e de jogo); à Martha, por tantos anos de amizade inabalável. Esses que nomeio representam tantos outros que, de uma forma ou de outra, estarão sempre em minha memória. Aos amigos, um brinde!

Pelo lugar único, cotidiano e harmonioso que ocupa na minha vida, agradeço, por fim, do fundo do meu coração, ao Rodrigo (atento e crítico leitor!), pelas lutas, pelos risos, pela parceira, pela cumplicidade, pelo nosso lar. Por ser parte do que hoje somos. *Time after time*. Sem ele, parece que não seria possível ser. Obrigada, Simi!

De todos os males, o meu difere: ele me agrada; regozijo-me com ele; meu mal é o desejo e minha dor é meu bem-estar. Não vejo, portanto, de que me queixar, pois meu mal advém de minha vontade; é meu querer que se torna meu mal; tenho tanto gosto em querer assim que sofro prazerosamente, e há tanta alegria na minha dor que me delicio com minha doença.

Chrétien de Troyes

RESUMO

Este trabalho tem como principais objetivos a tradução e a análise do poema elegíaco-didático *Remedia amoris*, de Ovídio. A análise realizada visa a caracterizar o gênero elegíaco e o didático, observando ainda, o que há de suas convenções e de alusões a poemas elegíacos e didáticos no referido poema. Além da análise que intenciona identificar as questões de gênero, serão estabelecidos diálogos intertextuais entre esse e outros poemas ovidianos, elegíacos e elegíaco-didáticos, destacando os efeitos de sentido causados por tais diálogos. Também faz parte dos procedimentos desta pesquisa, seguindo a mesma perspectiva intertextual, contrastar os versos de *Remedia amoris* com versos de outros poetas, sobretudo os elegíacos Propércio e Tibulo. Nos diálogos estabelecidos, o enfoque será dado aos temas caros à elegia erótica romana, por exemplo, a *seruitium amoris*, a *militia amoris*, e, principalmente, o *morbus amoris*, dentre outros *topoi* elegíacos. Por fim, será de interesse deste estudo contemplar as menções aos deuses do amor, Vênus e Cupido, e ainda ao deus Apolo, que é evocado pelo poeta como guia para sua produção poética.

Palavras-chave: Ovídio; *Remedia amoris*; gênero elegíaco; gênero didático.

ABSTRACT

This work has as main objectives the translation and the analysis of the Ovid's didactic-elegiac poem *Remedia amoris*. The analysis aimed to characterize the elegiac and didactic genre, observing what conventions and allusions are present in that poem. In addition to the analysis that intends to identify genre issues, intertextual dialogue will be established between this and other Ovid's elegiac and didactic-elegiac poems, highlighting the effects of meaning caused by such dialogues. It is also a part of the procedures of this research, following the same intertextual perspective, to contrast the verses of *Remedia amoris* with verses from other poets, especially the elegiac Propertius and Tibullus. The focus will be given in the established dialogue to relevant themes in the Roman erotic elegy, for example, *seruitium amoris*, the *militia amoris*, and especially the *morbus amoris*, among other elegiac *topoi*. Finally, it will be of interest in this study to contemplate the entries to the gods of love, Venus and Cupid, and even the god Apollo, which is evoked by the poet as a guide for his poetry.

Keywords: Ovid; *Remedia amoris;* elegiac gender; didactic gender.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 12

INTRODUÇÃO 19

1. O GÊNERO ELEGÍACO 37

1.1. AS REPRESENTAÇÕES ELEGÍACAS NA ELEGIA 59

1.2. AS REPRESENTAÇÕES DIDÁTICAS NA ELEGIA 72

1.3. *REMEDIA AMORIS* E A TRADIÇÃO ELEGÍACA ROMANA 81

2. O GÊNERO DIDÁTICO 99

2.1. O USO DA MITOLOGIA NO GÊNERO DIDÁTICO 116

2.1.1. O PAINEL MÍTICO-NARRATIVO DE *REMEDIA AMORIS* 124

2.2. O *PRAECEPTOR AMORIS* 137

2.3. A TRILOGIA ELEGÍACO-DIDÁTICA 149

3. O AMOR EM *REMEDIA AMORIS* 161

3.1. *MORBUS AMORIS* 166

3.2. TERAPIAS AMOROSAS 175

3.3. AS DIVINDADES DO AMOR E DA CURA 186

3.3.1. CUPIDO 187

3.3.2. VÊNUS 195

3.3.3. APOLO 204

CONCLUSÃO 213

TRADUÇÃO DE *REMEDIA AMORIS* 220

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 306

APRESENTAÇÃO

A trajetória deste estudo inicia-se em nossa pesquisa de mestrado, que consistiu em uma investigação sobre a obra *Metamorfoses*, do poeta Ovídio, contemplando, mais especificamente, a presença da deusa romana Vênus e, por conseguinte, a presença do sentimento amoroso nessa obra. Relacionamos, ainda no mestrado, alguns excertos da épica ovidiana com o poema *Remedia amoris*, uma vez que fora constatada, pelo menos no escopo da pesquisa, a presença recorrente da representação do sentimento como um mal ou como uma ferida – e o poema *Remedia* muito se adequava a tal investigação, por conter uma proposta didascálica de cura da doença amorosa. Assim surgiu, então, o interesse pela elegia didática ovidiana, explorada nesta pesquisa de doutorado.

Já nas primeiras leituras mais aprofundadas, chamaram nossa atenção as possibilidades de observar os versos de *Remedia amoris* em uma perspectiva do gênero a ela atribuído, enfocando os influxos de convenções tanto elegíacas quanto didáticas. Tais possibilidades nos motivaram a estabelecer essa obra como o cerne de nossas análises e reflexões. Elenca-se, ainda, entre as motivações deste estudo, o foco que se dá a essa obra: se compararmos com a profusão de estudos sobre outras obras do poeta, como por exemplo, *Metamorfoses*, *Remedia* é uma obra não tão traduzida ou estudada.[1]

[1] Uma consulta à base de dados do *L'anneé philologique*, através do termo de busca "Ouidius Naso (P)", revelou-nos as seguintes publicações: Ovidio, *Remedia amoris*: *I pericoli dell'amore (*Ovidio, *Rimedi contro il mal d'amore)*; a cura di Andrea Filippetti, Santarcangelo di Romagna: Rusconi libri, 2014; Luke B.T. Houghton, "Ovid, *Remedia amoris* 95: '*Verba dat omnis amor*'", *CQ*, N. S. 63 (1): p. 447-449, 2013 e Andrea Filippetti, *Il "remedium amoris" da Ovidio a Shakespeare*, Pisa: Pisa University Press, 2014. Em contrapartida, diversas publicações relacionadas às *Metamorfoses* foram encontradas nesse mesmo período, dentre as quais mencionamos alguns exemplos: Alessandro Schiesaro, "'Materiam superabat opus': Lucretius metamorphosed", *JRS*, 104: p. 73-104, 2014; Matthew M. McGowan, "What distinguishes Ovid's Pythagoras from the Pythagoras of Ausonius and Martianus Capella?", *Anabases*, N° 19: p. 189-204, 2014; Michael von Albrecht, *Ovids "Metamorphosen": Texte, Themen, Illustrationen*. Heidelberg: Winter, 2014; Konrad Heldmann, "Jupiters Nebeldecke und die Wolke des Zeus: Ovids Io-Erzählung (met. 1,588-750) und ihr literarhistorischer Kontext". *Hermes*, 142 (3): p. 326-348, 2014; Hélène Vial, "Puissance transformatrice et passion du pouvoir: Vénus et ses enfants dans les "Métamorphoses" d'Ovide." *Aphrodite-Vénus et ses enfants*: p. 93-111, 2005. Encontramos, ainda, ocorrências de estudos sobre e traduções de outras obras ovidianas, como: Ovid, *Epistulae ex Ponto. Book I*, ed. by Garth Tissol, Cambridge; New York: Cambridge University Pr., p. IX-191, 2014; Frederick Kimpton, "The 'Fasti''s celestial world and the limitations of astronomical knowledge. *CPh*, 109 (1): p. 26-47, 2014; Beatrice Larosa, "Conjugal fidelity and mythical parallels in Ovid's exile poetry: continuity and evolution of literary models, *Latomus*, 73 (2): p. 368-384, 2014; Megan O. Drinkwater, "An amateur's art: Paris and Helen in Ovid's 'Heroides'", *CPh*, 108 (2): p. 111-125, 2013; Donncha O'Rourke, "Lovers in arms: empedoclean Love and Strife in Lucretius and the elegists", *Dictynna* 11, 2014.

Ainda que não amplamente abordados, *Remedia amoris* foram objeto de importantes estudos, como o de David Jones,[2] que discute alguns dos aspectos didáticos de *Remedia amoris*, a saber, as expressões imperativas que se associam a argumentos, as provas e as sanções das divindades que servem como argumentos ao *magister* para demonstrar a eficácia dos preceitos transmitidos e os *exempla* que compõem a obra. Mencionamos, ainda, a tradução do latim para o italiano, comentada, de Caterina Lazzarini, cuja edição traz ainda um estudo introdutório de Gian Biagio Conte,[3] e o comentário ao texto latino e estudo introdutório de A. A. R. Henderson.[4]

Apesar de significativas para a compreensão de *Remedia*, tais obras não contam com uma discussão mais aprofundada sobre a questão do gênero, com exceção do estudo de D. Jones (1997), que discute especificamente o gênero didático em *Remedia amoris* – a discussão do gênero desse poema nos parece ser feita indiretamente por meio da discussão do gênero de *Ars amatoria*, para cuja obra há muitos estudos relativos ao tema. Tais fatos justificam a relevância do presente trabalho nos estudos da poesia didática e amatória.[5]

---

[2] David Jones, *Enjoinder and argument in Ovid's* Remedia amoris, Stuttgart: Steiner, 1997.

[3] Ovidio, *Rimedi contro l'amore*, a cura di Caterina Lazzarini con un saggio de Gian Biagio Conte, Venezia: Marsilio Editori, 1992.

[4] P. Ovidi Nasonis, *Remedia amoris*, edited with introduction and commentary by A. A. R. Henderson, Edinburgh: Scottish Academic Press, 1979.

[5] Ressaltamos alguns textos que discutem questões do gênero literário das obras de Ovídio, encontrados em levantamento bibliográfico feito nas bases de dados da JStor, Britannica Online Academic Edition e Arts & Humanities Citation Index (não necessariamente consultados neste estudo), a partir dos termos-chave "genre Remedia amoris". Em nosso levantamento, não encontramos estudos nos quais os *Remedia amoris* constituem-se como objeto central de análise, bem como o gênero dessa obra, especificamente, não parece ser alvo das investigações mais recentes dos estudos clássicos; mas sim, são encontrados estudos que contemplam os *Remedia* por meio da comparação entre outras e esta, e vários estudos que consideram o gênero das demais obras ovidianas: Paul Allen Miller, "Imitations of immortality: Du Bellay's Les Regrets, Petrarch, Horace, and Ovid". *Intertexts* 17.1-2, 2013, 23+. Academic OneFile; J. Farrell, "Classical Genre in Theory and Practice". *New Literary History, 34*(3), 383-408; Uden, J. & I. Fielding, "Latin Elegy in the Old Age of the World: The Elegiac Corpus of Maximianus". *Arethusa* 43.3, 2010, p. 439-460; Judith Lynn Sebesta, "Textbooks in Greek and Latin", *Classical World*, 103.3, 2010, p. 291-344. Além dos artigos internacionais, elencamos também alguns estudos, dissertações e teses, publicados nas universidades USP, UNESP, UNICAMP e UFMG que abordam temas tangentes a nossa investigação (cf. outras referências ao longo desta exposição): Cecília Gonçalves Lopes, *Confluência genérica na Elegia Erótica de Ovídio ou a Elegia Erótica em elevação*. 2009. 161 f. Dissertação (Mestre) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009; Lya Valeria Grizzo Serignolli, Imagines Amoris: *as figurações de Amor em Roma do final da República ao Período Augustano*. 2013. 215 p. Dissertação (Mestre) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013; Maria Lia Leal Soares, *Ovídio e o poema calendário:* Os Fastos, *livro II, o mês das expiações*. 2008. 85 p. Dissertação (Mestre) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008; Irene Cristina Boschiero, *Para uma leitura em outras direções: arranjos teóricos sobre a* Ars amatoria *de Ovídio*. 2006. 124 p. Dissertação (Mestre) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006; Laís Scodeler dos Santos, *Autobiografia e a presença da* Ars Amatoria *nos* Tristia *de Ovídio*. 2015. 111 p. Dissertação (Mestre) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015; Wilker Pinheiro Cordeiro, Tópoi *elegíacos nas* Heroides *de Ovídio*. 2013.

Desse modo, nosso enfoque é a obra *Remedia amoris*, sobre a qual analisamos, sobretudo, a questão dos gêneros literários, elegíaco e didático, à luz da teoria intertextual. Também procuramos observar as representações míticas da deusa Vênus e do deus-criança, seu filho, Cupido, e de Apolo, que aparece de forma notável em *Remedia*, e das narrativas que servem de *exempla* ao *magister*-poeta; e, finalmente, as representações do amor como um mal, ou, mais especificamente, como uma doença.

Nosso objetivo, portanto, é discutir o gênero dessa obra, bem como a presença do sentimento amoroso em *Remedia* em comparação com outras obras ovidianas e também da tradição elegíaco-romana, e, por fim, identificar possíveis efeitos de sentido que as relações intertextuais, em termos genéricos e temáticos, trazem para a leitura de *Remedia*. A análise do referido poema, salientando a discussão sobre gênero e sobre as temáticas mítica e amorosa, será organizada neste trabalho em uma introdução e três capítulos, os quais serão descritos a seguir.

Na Introdução visamos situar, no quadro teórico da intertextualidade, a discussão sobre o gênero de *Remedia amoris*, que defendemos ser uma mistura de gêneros, bem acomodada, ou como propõe A. Sharrock, uma hibridização[6] da poesia elegíaca – que se manifesta na metrificação composta em dísticos e em aspectos temáticos, como o sentimento amoroso infeliz – e da poesia didática – que se observa, principalmente, na transmissão de preceitos de cura do sentimento amoroso. Desse modo, a teoria intertextual nos fornece a fundamentação para caracterizar o gênero de *Remedia* como um híbrido, composto a partir da acomodação da tradição elegíaca e da didática observada nas retomadas, por exemplo, de *topoi*, bem como de temas e mecanismos que são comuns e distintivos de ambos os gêneros.

No capítulo 1, intitulado "O gênero elegíaco", abordamos as convenções do gênero elegíaco, levantando e discutindo os elementos que são elencados pelos

---

137 p. Dissertação (Mestre) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

[6] Emprestamos a noção de hibridização da autora Alison Sharrock, "Ovid". In: B. Boyd (ed.), *A companion to Roman love elegy*. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 2012, p. 70-85. Além do texto de A. Sharrock (2012), encontramos em J. Farrell (*op. cit.*, p. 21) a mesma expressão: "Tanto a *Ars* e os *Remedia* adaptam a elegia às convenções da poesia didática, quanto ambas as coleções das *Heroides* são experimentos ambiciosos em hibridismo de gênero". – *Much as the Ars and the Remedia adapt elegy to the conventions of didactic poetry, both collections of Heroides are ambitious experiments in generic hybridity*. Gale (*op. cit.*, p. 109), por sua vez, menciona uma "fusão" dos dois gêneros nas referidas obras: "(...) a fusão ovidiana de dois gêneros distintos é mais destacada pelo uso anômalo (observado acima) do dístico elegíaco ao invés do tradicional hexâmetro." – (…) *Ovid's fusion of two distinct genres is further underlined by the anomalous use (noted above) of the elegiac couplet, rather than the traditional hexameter.* Na Introdução deste estudo, essa questão da fusão de gêneros é retomada. (Destacamos que, salvo outras indicações, as traduções para a língua portuguesa dos textos em língua inglesa aqui utilizadas são de nossa autoria).

estudiosos e utilizados pelos elegíacos romanos, em especial, os que aparecem em *Remedia*. Para tanto, dividimos o capítulo 1 em três seções. Incialmente, na introdução do capítulo, apresentamos hipóteses sobre a etimologia do termo "elegia" e algumas descrições do gênero feitas por estudiosos, como Stephen Hinds,[7] G. B. Conte,[8] Georg Luck,[9] Thea S. Thorsen,[10] e B. Gold,[11] dentre outros. Na primeira seção (1.1. As representações elegíacas na elegia), selecionamos versos dos elegíacos romanos (Propércio, Tibulo e Ovídio) que exemplificam as características do gênero referidas pelos estudiosos, procurando apontar os traços de forma e conteúdo que nos remetem à tradição elegíaca em Roma. Já na segunda seção (1.2. As representações didáticas na elegia), observamos a presença do *magister amoris* na elegia, buscando demonstrar como o próprio gênero elegíaco já se valia da retomada de elementos, lugares-comuns característicos do gênero didático, isto é, como é frequente, na elegia romana, que o poeta se declare como um preceptor que objetiva orientar amantes inexperientes. Na terceira seção (1.3. *Remedia amoris* e a tradição elegíaca romana), apontamos a recorrência das convenções encontradas em *Remedia amoris* que nos remetem ao gênero elegíaco, procurando apontar convergências desse poema com a tradição elegíaca, em termos de forma e conteúdo.

Tendo sido o primeiro capítulo dedicado à compreensão do gênero elegíaco, o segundo capítulo, "O gênero didático", é, por sua vez, dedicado à caracterização da poesia didascálica. Incialmente, observamos como os estudos clássicos descrevem, atualmente, a poesia didática, objetivando demonstrar os elementos compositivos típicos dessa forma literária; posteriormente, na primeira seção (2.1. O uso da mitologia no gênero didático), buscamos compreender o uso de alusões a narrativas míticas como artifício didático e como um elemento que atende à função persuasiva desse tipo de poesia; após observar, brevemente, as discussões dos estudiosos sobre esse recurso, presente na tradição didática clássica de uma forma geral, observamos de que maneira ele é utilizado em *Remedia amoris*, elencando as narrativas das quais o *magister-*

---

[7] S. Hinds. *The metamorphosis of Persephone – Ovid and the self-conscious Muse.* Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

[8] *Latin Literature – A History*, tradução Joseph B. Solodow, revisão Don Fowler and Glenn W. Most, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994, p. 340-66.

[9] "Love elegy". In: P. E. Easterling, E.E. Kenney (general editors); B. M. W. Knox; W. V. Clausen (advisory editors), *The Cambridge History of Classical Literature*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1983-1989, p. 405-57.

[10] "Introduction". In: Thea S. Thorsen (ed.), *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 5 e ss.

[11] "Introduction", In: B. Gold (ed.). *A companion to Roman love elegy*. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 2012, p. 1-7.

médico[12] ovidiano se vale para transmitir preceitos. Na seção 2.2, (O *praeceptor amoris*), procuramos demonstrar como é construído o *magister* ovidiano, apontando passagens através das quais é possível construir uma imagem para tal função do eu poético. Finalmente, na terceira e última seção do capítulo 2 (2.3. A trilogia elegíaco-didática), buscamos cotejar a função didática de *Remedia amoris* em relação à de *Ars amatoria* e à de *Medicamina faciei femineae*, buscando discutir e caracterizar essa trilogia elegíaco-didática, isto é, procurando observar, através de passagens em que tais obras se aludem umas às outras, o que as torna uma unidade em relação às temáticas que abordam e ao gênero que a elas se atribui.

No capítulo 3 ("O amor em *Remedia amoris*"), intencionamos discutir o amor como matéria literária nesse poema ovidiano. Iniciamos exemplificando a presença de tal temática em alguns autores da modernidade que trataram do amor em seus poemas,[13] como Rainer Maria Rilke, Camões e Hilda Hilst, além dos poetas antigos inclinados à tal temática, como a poetisa grega Safo e o poeta romano Catulo; em filósofos da Antiguidade, como Platão e Lucrécio; e, por fim, em estudiosos, como Denis de Rougemont; autores que apontaram para a presença do sentimento (empírica ou literariamente) e suas consequências, como a dor e a infelicidade. Nosso interesse, no entanto, a partir de tal exemplificação, é demonstrar como a caracterização do amor como um mal também aparece fora da esfera da poesia da Antiguidade clássica, em outras literaturas. Os nossos exemplos demonstram que o tratamento dado ao amor é, frequentemente, o de uma doença, um mal que tem nefastas consequências, e nosso objetivo, ao observar tais representações, é compreender como *Remedia amoris*, obra cujo cerne é o amor-doença e suas condições de cura, articula essas significações.

Desse modo, na seção 3.1., intitulada "*Morbus amoris*", procuramos demonstrar de que forma esse *topos* da poesia elegíaca é transformado, em *Remedia amoris*, em uma das suas questões mais centrais; para tanto, apontamos algumas passagens do poema que contêm essa perspectiva em relação ao sentimento amoroso; excertos de que constam expressões que nos remetem ao sofrimento, como as que comparam o amor a uma ferida, a uma chama, ou a uma doença. A seção seguinte (3.2. Terapias amorosas), por sua vez, elenca as diversas formas de cura propostas pelo *magister* ovidiano de

[12] O eu poético assume, em *Remedia amoris*, a dupla função de *magister* e de médico, o que pretendemos discutir melhor nos capítulos 2 e 3 deste estudo.

[13] Os autores mencionados na introdução do capítulo 3 servem-nos apenas para ilustrar a recorrência do tema do amor como um doença por textos e épocas diversos, mas não constituem parte do *corpus* desta pesquisa.

Remedia, através da seleção de excertos do poema que manifestam os preceitos de cura, nos quais observamos, também, suas características formais e conteudísticas. A chave interpretativa metapoética é, eventualmente, utilizada também nessa seção, para que possamos demonstrar, na esteira de G. B. Conte,[14] que podemos considerar metapoética, na verdade, a forma como Ovídio trata o amor, e sua cura pode ser entendida, portanto, como a cura de um gênero (outro fator que corrobora a análise dessa obra de uma perspectiva de gênero).

Na seção 3.3., intitulada "As divindades do amor e da cura", como forma de complementar a seção 2.1 (O uso da mitologia no gênero didático) e a subseção 2.1.1 (O painel mítico-narrativo de *Remedia amoris*), observamos tanto a forma como a deusa Vênus e seu descendente, Cupido (ambos por sua relação com o sentimento amoroso), são representados em Ovídio, quanto a menção ao deus Apolo, a quem o *magister* de *Remedia* se dirige para realizar sua evocação, por ser, a um só tempo, deus da poesia e da medicina (analogamente ao *magister* ovidiano que é poeta e médico). Para cada divindade, há uma subseção: 3.3.1. Cupido; 3.3.2. Vênus e 3.3.3. Apolo, em que trazemos um levantamento das menções ao nome dos três deuses em *Remedia amoris*, e, eventualmente, em versos de outras obras, para dimensionarmos as ocorrências dessas divindades nesse poema e compreendermos que sentidos essas menções geram na leitura de *Remedia*.

Além do estudo acima mencionado, apresentamos também nossa tradução anotada de *Remedia amoris*. Alguns exemplos de traduções do poema em língua portuguesa podem ser mencionados, como a de Antônio da Silveira Mendonça[15] e a de Dunia Marinho da Silva,[16] em português brasileiro, e a de António M. Gonçalves,[17] em português europeu – sendo, as três traduções, compostas em prosa. Há ainda, em língua inglesa, as traduções editadas pela Loeb Classical Library[18] e pela Oxford Classical Texts.[19] Em língua francesa, cabe a referência à tradução de Henri Bonrnecque.[20] A

[14] G. B. Conte e G. W. Most, "Love without elegy: The *Remedia amoris* and the logic of a genre, *Poetics Today*, Vol. 10, No. 3 (Autumn, 1989), p. 441-469.
[15] Ovídio, *Os remédios do amor; Os cosméticos para o rosto da mulher*, tradução Antônio da Silveira Mendonça, São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
[16] Ovídio, *A arte de amar: incluindo: Os remédios para o amor e Os produtos de beleza para o rosto da mulher*, Porto Alegre, RS: L&PM Editores, 2001.
[17] Ovídio, *Desligações Perigosas*, tradução de António M. Gonçalves, Sintra: Colares Editora, 1993.
[18] Ovid, *The art of love and other poems*, with an English translation by J. H. Mozley, revised by G. P. Goold, Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1979.
[19] P. Ovidi Nasonis, *Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, iteratis cvris edidit E. J. Keney, New York: Oxford University Press, 1994.

tradução que propomos difere das que citamos acima por ser em verso, mais atualizada, embora seja uma tradução sem rigor em termos de métrica; tendo em vista nossa investigação, a tradução aqui proposta se justifica por proporcionar uma leitura privilegiada que auxilia na análise.

Sobre a tradução da obra, destacamos que ela foi elaborada a partir da edição bilíngue do poema com tradução e comentários de Caterina Lazzarini (1992). Contamos ainda, como apoio para a compreensão do texto latino e elaboração do texto em português, com o estudo de David Jones (1997) e com os comentários de A. A. R. Henderson (1979) sobre a obra. Recorremos, também, como obras de referência, ao *Oxford Latin Dictionary* (*OLD*) e ao *Dicionário latino português* de F. R. Saraiva. Para o estudo dos enredos das lendas míticas mencionadas nos poemas abordados, utilizamos o *Dicionário da mitologia grega e romana* de P. Grimal, que será consultado, sobretudo por arrolar as fontes das informações em que se baseia.

Ressaltamos ainda que nossa tradução foi elaborada respeitando-se o desenho do dístico elegíaco, a fim de facilitar a comparação do texto latino com nossa versão em português, sem pretensões, porém, quanto à metrificação; intencionamos, portanto, manter a disposição gráfica dos dísticos elegíacos na tradução, sem a preocupação de adequá-los a um metro específico. Além disso, intencionamos privilegiar o sentido literal das palavras ao verter o texto, apontando para efeitos de som, ritmo e ordem das palavras em nota e reproduzindo-os no texto quando, para tanto, não houver perda no que diz respeito ao significado das palavras. Ainda nas notas, optamos por apontar comentários que elucidam nossa investigação ou enriquecem a compreensão do texto ovidiano. Esses comentários advêm dos autores supracitados ou de nossa análise da obra. Quanto à grafia dos nomes próprios, adotaremos o *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*, da Academia das Ciências de Lisboa.

---

[20] Ovide, *Les remede a l'amour: les produit de beaute pour le visage de la femme*, texte etabili et traduit par Henri Bonecque, Paris: Les Belles Lettres, 1961.

INTRODUÇÃO

O poeta romano Públio Ovídio Nasão (43 a.C. – 17 ou 18 d.C.) compôs, ao todo, onze obras poéticas, sendo que apenas uma não chegou ao conhecimento de nossa era – a tragédia *Medeia*, que teria sido escrita entre 12 e 8 a.C. Das onze, nove foram compostas em dístico elegíaco,[21] a saber, a compilação de poemas elegíacos *Amores*, primeira obra do poeta (tendo a primeira edição, com cinco livros, sido publicada muitos anos após 20 a.C., e a segunda edição, com três livros, em 1 d.C.); as *Heroides*, série de cartas cujos remetentes são heroínas míticas, e os seus destinatários (e amantes), os heróis míticos (publicada, também, em duas séries: a primeira, da carta 1 a 15, publicada por volta de 15 a.C., e a segunda, da carta 16 a 21, entre 4 e 8 d.C.);[22] as três obras que compõem o ciclo erótico-didático do autor, *Medicamina faciei femineae*, *Ars amatoria* e *Remedia amoris* (publicadas entre 1 a.C. e 1 d.C.); o poema-calendário *Fastos* (2 a 8 d.C.), e até mesmo a parte de sua obra composta no tempo em que permaneceu exilado em Tomos, *Tristia* (8 a 12 d.C.), *Ibis* (11-12 d.C.) e *Epistulae ex Ponto* (os três primeiros livros foram publicados em 13 d.C.; os dois últimos, postumamente).[23]

A obra de Ovídio, além da presença predominante do metro elegíaco, acima mencionada, é permeada pela temática amorosa, que se manifesta, de forma bem evidente, nas elegias que dão início a sua carreira poética, compiladas em *Amores*, cuja temática central é, por uma convenção do gênero elegíaco em Roma, o amor. E, como sabido, é consensual, nos estudos clássicos, a noção de que o gênero elegíaco romano é um gênero de temática erótico-amatória. Os romanos construíam suas elegias em

---

[21] Apenas as *Metamorfoses* são escritas em hexâmetro; quanto à *Medeia*, tragédia do autor que não chegou até nós, não sabemos sobre o metro, mas, levando em consideração o gênero trágico, podemos concluir que, provavelmente, não seria o dístico elegíaco. Sobre o metro do gênero trágico, cf., por exemplo, Sêneca. *Agamêmnon*, tradução, apresentação, posfácio e notas de J. E. S. Lohner. São Paulo: Editora Globo, 2009, p. 237. Sobre o esquema métrico da do gênero elegíaco, discutiremos, neste estudo, no capítulo 1.

[22] Alguns dos remetentes do segundo grupo de cartas (16-21) são homens que escrevem para suas amadas.

[23] As informações sobre a carreira literária de Ovídio foram retiradas da obra de Gian Biagio Conte, *Latin Literature – A History*, tradução Joseph B. Solodow, Revisão Don Fowler and Glenn W. Most, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994, p. 340-66. Mencionamos, ainda, o manual literário de Ettore Paratore, *Storia della letteratura latina*, 3ª ed., Firenze: Sansoni Editore Nuova, 1986, p. 477-93, que também apresenta tais informações, além da obra de Michel von Albrecht (*Historia de la literatura romana desde Andrónico hasta Boecio* – vol I, tradução Dulce Estefanía; Andrés Pociña Pérez, Barcelona: Empresa Editorial Herder S.A., 1997, p. 729-61)

primeira pessoa e mantinham o foco temático nos casos amorosos[24] entre o eu poético e sua *puella*, termo latino que se refere à mulher amada nas elegias eróticas romanas.

De fato, tal gênero poético recorre à temática amorosa como um de seus principais conteúdos – ainda que não faltem exemplos de elegias romanas que versam sobre outros temas.[25] A possibilidade de variar a temática na elegia romana indica uma semelhança desse gênero com a elegia grega de tradição calimaqueana e, com efeito, tal tradição é mencionada pelos próprios poetas romanos, que anunciam em seus versos a filiação a Calímaco,[26] ou o mencionam como uma referência de erudição.[27] Ainda que apontada, direta ou indiretamente, como referência pelos próprios poetas elegíacos em Roma, a elegia de Calímaco e a elegia romana diferem-se, conforme afirma J. Farrell,[28]

---

[24] A elegia romana, a exemplo de seus predecessores gregos, não é obrigatória nem exclusivamente amatória; Horácio (*Ars P.*, 75-6) define como temática da elegia o lamento, como nos epigramas, mas não afirma nada sobre o caráter amatório do gênero. A influência desse preceito horaciano encontra-se na elegia III. 9 dos *Amores*, em que Ovídio lamenta a morte de Tibulo. Cf. M. Cary (ed.), *The Oxford Classical Dictionary*, London: Oxford University Press, 1949, verbete "elegiac poetry, Greek". Discutiremos melhor as questões referentes ao gênero elegíaco no capítulo 1 deste estudo, bem como analisaremos as passagens aqui citadas.

[25] Citamos, como exemplo, as elegias cívicas do livro IV de Propércio.

[26] Propércio, por exemplo, menciona a sua filiação a Calímaco no início do livro III: "Calímaco e teus Manes, cultos de Filetas / de Cós, deixai-me entrar em vosso bosque! / Primeiro sacerdote, eu vim da fonte pura / levando à dança Grega orgias Ítalas." – *Callimachi Manes et Coi sacra Philitae, / in uestrum, quase, me sinite ire menus. / Primus ego ingredior puro de fonte sacerdos / Itala per Graios orgia ferre choros.*" (III. 1.1-4; as traduções de Propércio utilizadas neste estudo são de G.G. Flores (*Elegias de Sexto Propércio*, organização, tradução, introdução e notas Guilherme Gontijo Flores, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014). Ovídio também se refere a Calímaco como um poeta amatório: "Foge de Calímaco: ele não é inimigo do amor" - *Callimachum fugito, non est inimicus amori* (*Rem*, v. 759).

[27] Há um trecho de *Ars amatoria* que lista Calímaco entre os autores de obras que devem ser lidas pela *puella* para enriquecer seus conhecimentos sobre a arte da sedução; o poeta é elencado ao lado de outros poetas também nomeadamente amatórios: "Conhece a musa de Calímaco, a da poeta de Cós e a do velho ébrio de Teos; conhece ainda Safo (que há de mais lascivo que ela?) e o que engendrou um pai ludibriado por dolo dum Geta ardiloso. É bom que tenhas lido um poema do terno Propércio, algo de Galo ou Tibulo, sobre o célebre tosão de pelo fulvo cantado por Varrão (o mesmo que tua irmã lastimaria, ó Frixo) e Eneias fugitivo, origem da alta Roma: nenhuma obra há no Lácio que a supere em excelência. Talvez mesmo o meu nome se junte ao deles, meus escritos não sejam tragados pelas águas do Lete e alguém diga: "Lê os cultos poemas de nosso mestre, preceptor dos dois sexos, escolhe dentre os três livros que designa pelo nome de 'Amores' o que ler voluptuosamente e com voz branda, ou declama com arte uma epístula de sua lavra; este gênero, que outros desconheciam, ele o criou." - *Sit tibi Callimachi, sit tibi Coi nota poetae, / Sit tibi quoque uinosi Teia Musa senis; / Nota sit et Sappho (quid enim lasciuius illa?) / Cuique pater uafri luditur arte Getae. / Et teneri possis carmen legisse Properti, / Siue aliquid Galli, siue, Tibulle, tuum, / Dictaque V arroni fuluis insignia uilis / Vellera germanae, Phrixe, querenda tuae, / Et profugum Aeneam, altae primordia Romae, / Quo nullum Latio clarius exstat opus. / Forsitan et nostrum nomen miscebitur istis, / Nec mea Lethaeis scripta dabuntur aquis, / Atque aliquis dicet "nostri lege culta magistri / Carmina, quis partes instruit ille duas / Deue tribus libris, titulo quos signat Amorum, / Elige, quod docili molliter ore legas / Vel tibi composita cantetur epistula uoce; Ignotum hoc aliis ille nouauit opus.* (*Ars amatoria*, III. 329-46; as traduções de *Ars amatoria* transcritas neste trabalho são de Matheus Trevizam, e foram retiradas de sua dissertação de mestrado (*A elegia erótica romana e a tradição didascálica como matrizes compositivas da* Ars amatoria *de Ovídio.* 2003. 280 p. Dissertação (Mestre) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003). Ovídio menciona ainda sua relação com a obra de Calímaco em *Ars*, I. 25 ss..

[28] "Calling out the Greeks: Dynamics of the elegiac canon". In: B. Gold (ed.). *A companion to Roman love elegy.* Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 2012, p. 11-24.

pois as peças de Calímaco são poemas essencialmente narrativos, em terceira pessoa, enquanto a elegia romana era preferencialmente em primeira pessoa, a matéria central de Calímaco é a mitologia, diferentemente dos romanos, que versaram muito mais sobre a temática amorosa, embora admitam, também, diversos outros temas em suas composições.[29] Para o estudioso, essa tradição influenciou de algum modo os elegíacos romanos, haja vista que podemos encontrar, em suas obras, elegias de caráter mais mitológico, em Propércio, Ovídio e também em Tibulo. Além disso, o autor afirma que, em todos os três poetas, encontramos a temática e o tom lamentosos típicos das elegias gregas, o que indica outros pontos de convergência entre as tradições elegíacas romana e calimaqueana. Efetivamente, nas elegias eróticas romanas, são narrados casos amorosos lamentosos, carregados do sofrimento do eu poético; são histórias de amor cheias de dificuldades e que, frequentemente, terminam mal.[30]

Pensando especificamente em nosso poeta, Ovídio, observamos que a temática amorosa lhe é muito cara, pois, além de sua obra que versa declaradamente sobre o amor, como *Amores*, *Ars*, *Medicamina* e *Remedia*, vemos, com frequência, a ocorrência da temática amorosa mesmo em obras em que esta não seria esperada, fato de que resulta uma inusitada mescla de temas, a princípio, não adequados aos gêneros em que Ovídio os insere. Como exemplo, podemos citar a temática amorosa presente em gêneros elevados, como o didático,[31] ou a presença do amor até mesmo em sua extensa épica, *Metamorfoses*, em que episódios como o de Mirra e o da morte de Adônis são narrados.[32]

---

[29] A elegia, segundo os estudiosos Thea S. Thorsen ("Introduction". In: _____ (ed.), *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 5 e ss.); B. Gold (Introduction", In: _____ (ed.). *A companion to Roman love elegy*. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 2012, p. 1-7); Joseph Farrell (*op. cit.*, p. 17) e G.G. Flores ("Introdução". In: Sexto Propércio. *Elegias de Sexto Propércio*, organização, tradução, introdução e notas Guilherme Gontijo Flores, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p. 14), é definida por fazer uso de uma temática variada e do metro elegíaco. Também se comenta sua forte ligação com o lamento e o epigrama (cf. G. B. Conte, *op. cit.,* p. 321 e ss. e *The Oxford Classical Dictionary* (a que chamaremos de *OCD*), verbetes "elegiac poetry, Greek" e "elegiac poetry, Latin"). Discutiremos mais detalhadamente a questão do gênero elegíaco e sua etimologia no capítulo 1.

[30] B. Gold, *op. cit.*, p. 1.

[31] Sobre a temática amorosa presente nos *Fastos*, cf., por exemplo, o estudo de Raquel Faustino, *Fastos II – gênero e metapoesia*. 2014. 275 f. Dissertação (Mestre) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

[32] Cf. nossa pesquisa de mestrado *Metamorfoses de* Venus *na poesia de Ovídio*, defendida em 2011, na Universidade Estadual de Campinas, sobre a presença da deusa nos livros IV e X dessa obra. Não só a de Ovídio, como também outras épicas entrelaçaram histórias de guerra a eventos amorosos. No segundo livro dos *Tristia* (II. 362-468), o poeta defende-se da suposta acusação de imoralidade, cometida através de seus livros, retomando célebres obras, de tradição épica, lírica, dramática e até mesmo elegíaca que, tal qual ele mesmo fizera, teriam cantado o amor em suas mais diversas manifestações. Segue um trecho (*Tr.* II. 361-80) desse longo excerto: "Que é a própria *Ilíada* senão uma adúltera / Que causou a luta entre o

Tamanha e tão ampla é a força da presença do amor como tema na poesia ovidiana que o poeta ousou escrever obras didáticas, cujo ensinamento é o amor. Temos, então, a *Ars amatoria*, uma obra em que o eu poético adota uma postura não convencional de *magister* que propõe artifícios para que o *discipulus* forje o amor, através de diversos comportamentos enganadores, valendo-se de uma articulação metapoética de temáticas, convenções e narrativas elegíacas. Temos, também, em *Remedia amoris*, uma obra na qual observamos um conjunto de preceitos que se voltam ao amor elegíaco ou, como cremos, ao próprio gênero, buscando dar termo a ambos. Temos, por fim, o poema *Medicamina faciei femineae*, que ensina formas de utilização de cosméticos para embelezamento da mulher que deseja conquistar um homem.

Trata-se, mesmo que de forma pouco ortodoxa, de obras didáticas que são também, na mesma medida, elegíacas, o que pode causar grande estranhamento, já que são esperadas temáticas mais elevadas na tradição didascálica, como assuntos agrícolas, etiológicos ou zoológicos. Menos convencional ainda poderia parecer um poema em que esse mesmo *magister* que ensinou, por assim dizer, a amar, ou que ensinou a se embelezar para os jogos do amor, ensine, com mecanismos metapoéticos semelhantes, a desamar.

Além do assunto abordado, se observarmos essas obras, concluiremos de imediato que a poesia didática ovidiana também difere da poesia didática convencional em relação ao metro, uma vez que a poesia didática é tradicionalmente composta em hexâmetros. *Ars, Medicamina* e *Remedia* são obras compostas em metro elegíaco (dísticos formados por hexâmetros e pentâmetros), e não em hexâmetro. Embora tema e metro sejam estranhos ao gênero didático, o metro elegíaco não é estranho ao assunto ensinado. Podemos, então, pensar que a escolha do metro se justifica pela temática escolhida. Desse modo, o metro pode ser visto como um argumento mais do que

---

amante e o marido? / E o que há em seu início: a paixão por Briseida / E como a jovem raptada deixou coléricos os generais? / Ou que é a *Odisséia*, senão uma mulher, por causa do amor / Desejada de muitos homens, enquanto seu marido está longe? / Quem, senão o Meônida, canta Vênus e Marte enredados, / Com seus corpos entrelaçados em um leito obsceno? / Onde, senão pela revelação do grande Homero, saberíamos / Que duas deusas arderam de paixão pelo hóspede?" – *Ilias ipsa quid est aliud nisi adultera de qua / Inter amatorem pugna uirumque fuit? / Quid prius est illi flamma Briseidos utque / Fecerit iratos rapta puella duces? / Aut quid Odyssea est nisi femina propter amorem, / Dum uir abest, multis una petita iuris? / Quis nisi Maeonides Venerem Martemque ligatos / Narrat, in obsceno corpora pressa toro? / Vnde nisi indicio magni sciremus Homeri / Hospitis igne duas incaluisse deas?* – (Tradução de Patricia Prata, *O caráter intertextual dos* Tristes *de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos.* 2007. 408 p. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007). De fato, podemos mencionar dois exemplos da presença do amor em cantos épicos: na *Odisseia*, há a referência ao episódio do flagrante de Hefesto em Afrodite e seu amante, Ares; na *Eneida*, há a malfadada história de amor entre a rainha Dido e o herói romano Eneias.

razoável para justificar a inclusão da temática preferencialmente amorosa nessas obras, que, para alguns teóricos, se apresentam como elegíacas e também como didáticas, conforme pretendemos demonstrar a seguir.

A mescla do gênero elegíaco com o didático, presentes nessa trilogia ovidiana, pode consistir um obstáculo na tarefa de atribuição genérica a essas obras. Sobre tal atribuição, em relação ao texto de *Remedia*, especificamente (mas também, por extensão, a *Ars* e a *Medicamina*), poderíamos indagar: como se dá a acomodação dos dois gêneros, o elegíaco e o didático, nessa elegia? Ou melhor, quais características determinam que, além de didático (por sua manifesta função de ensinar determinada práxis), *Os Remédios para o amor* também se caracterizem como um poema elegíaco?

Esses poemas ovidianos diferem da tradição didascálica comum à Antiguidade clássica, por constituírem obras que misturam a gravidade do gênero didático, de temáticas sérias e pragmáticas, com a leveza do gênero elegíaco, cujos temas costumam permear o sentimento amoroso e as relações que dele decorrem. Tal mescla resulta na variação da nomenclatura usada para classificar esses textos, em termos de gênero: encontramos, por exemplo, a expressão "erotodidática" (*erotodidactic*) utilizada por alguns autores como J. Farrell[33] e A. Sharrock,[34] bem como por A. A. R. Henderson,[35] e F. Cairns;[36] este último menciona ainda outro estudioso (A. L. Wheeler) que se utiliza da expressão "preceitos eróticos" para referir-se ao gênero. Uma variação de tal expressão é encontrada em N. Holzberg:[37] o autor nomeia o gênero dos mencionados poemas como "erótico-didático" (*erotic didactic*). M. Gale,[38] apesar de admitir o caráter peculiar do gênero de *Ars* (e, por conseguinte, de *Remedia* e *Medicamina*), simplifica a questão, chamando-os de "didáticos". A expressão *erotodidáxis* é também utilizada pelo estudioso M. Trevizam[39] para se referir a tal gênero. D. Jones,[40] por sua vez, utiliza ora a expressão "*didaxis* elegíaca" (*elegiac didaxis*) ou *erotodidaxis*.

---

[33] *Op. cit.*,p. 20
[34] A. Sharrock, *op. cit.*, p. 71
[35] *Op.cit.*, p. xv.
[36] *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972, p. 13.
[37] *Ovid: the poet and his work*, translated from the german by G. M. Goshgarian, Ithaca and London: Cornell University Press, 2002, p. 93.
[38] "Didatic epic", in: S. Harrison (ed.), *A companion to Latin Literature, Blacwell* Publishing, 2007, p. 109-10. A autora também expõe uma breve discussão sobre o gênero dos poemas ditos didáticos de Ovídio, ao afirmar que tais obras "resistem a uma categorização clara em termos de gênero" - *resist straightforward categorization along generic lines*.
[39] *Poesia Didática*: Virgílio, Ovidio e Lucrécio, Campinas: Editora da Unicamp 2014, p. 101.
[40] *Op. cit.,* p. 10.

As ocorrências acima mencionadas destacam a falta de consenso sobre o gênero da trilogia, que é, a um só tempo, elegíaca e didática – a alternância dos termos utilizados por Jones (1997), evidencia bem tal fato. Podemos afirmar que tais obras pertencem ao gênero didático, ao notarmos que, nelas, o poeta se vale de recursos didáticos, como o uso do imperativo ou de sentenças proverbiais, para admoestar e transmitir preceitos e conselhos; pertencem, também, ao gênero elegíaco, por se valerem da temática amorosa, do metro elegíaco e de outras convenções do gênero.

Devido às porções da presença de um e outro gênero, cremos ser mais adequada, para classificação dessa trilogia ovidiana, uma denominação que contemple tal característica, utilizando os substantivos "elegia" e "didática". Por isso, optamos por considerar esses poemas, na esteira do estudioso Roy Gibson,[41] como elegíaco-didáticos (*didatic-elegiac*).

O que intencionamos demonstrar, nos capítulos que se seguem, é justamente como ambos os gêneros, elegíaco e didático, são conciliados nas obras ovidianas *Remedia*, *Ars* e *Medicamine*, resultando em textos híbridos em termos de gênero, considerados elegíaco-didáticos. Preferimos tal expressão às outras por ela também representar a presença de ambos os gêneros que compõem essas obras – sem que dela se apague a presença de um ou outro, como na expressão "erotodidática", em que o gênero elegíaco acaba mesmo por perder sua evidência, só restando, na nomeação, a temática erótica, sem a especificação do gênero; o mesmo ocorre com "erótico-didático", e ainda com a denominação "didática", com a qual se perde de vista a porção elegíaca da obra.

A expressão que emprestamos de Gibson (2007) para nos referirmos à trilogia ovidiana reflete, então, a mistura de gêneros, que é tratada por alguns autores como uma "hibridização", como já comentado na Apresentação deste estudo. Como resultado dessa hibridização, o poema possui características marcantes de ambos os gêneros: ele versa sobre a temática amorosa em dísticos, tal como uma elegia, mas apresenta uma clara e formalizada função didática, ou seja, temos a presença de um *magister*, de alunos e de um assunto que é ensinado segundo as convenções do gênero didático, valendo-se, por exemplo, do uso de *exempla* mitológicos: o *magister* ovidiano ensina, então, o leitor a curar a dor do amor.

Outro estranhamento é o fato de o *magister* de *Remedia* confundir-se com um médico, haja vista que os conselhos (ou preceitos) dados assemelham-se à prática da

[41] "Love elegy", in: S. Harrison (ed.), *A companion to Latin Literature*, Blackwell Publishing, 2007, p. 159-73.

medicina na Antiguidade,[42] incluindo um elenco de ações que devem ser cumpridas ou evitadas e uma dietética cujo objetivo é afastar o amor. O *discipulus*, por sua vez, é, à primeira vista, apresentado como um doente, um paciente que pode ser curado.[43] De uma perspectiva metapoética, no entanto, podemos interpretar a ação do *magister* como uma forma de ensinar o poeta elegíaco a dispor da sua matéria favorita, o amor, desfazendo-se, assim, do gênero que recorre justamente a esse sentimento como matéria poética.

A mescla de gêneros pode, em princípio, ser um fator insólito[44] que dificulta a categorização do poema como pertencente a um ou outro gênero, pois sabemos que os limites e as convenções dos gêneros literários contribuem para filiar uma obra a certo grupo de textos: ao lermos, por exemplo, um texto poético, de atmosfera bélica e ação heroica, pensamos estar diante de uma épica; um poema de quatro estrofes, por sua vez, composto de dois quartetos e dois tercetos, com um esquema de rimas específico e temática lírica nos sugere a possibilidade de um soneto camoniano. Enfim, o texto nos oferece sinais que nos levam a acomodá-lo em determinada esfera literária, o que, em muitos casos, pode até mesmo facilitar a leitura e a compreensão.

Na literatura da Antiguidade Clássica, em especial na literatura latina, a filiação de um texto a um determinado grupo, todavia, transcende as características convencionais tidas como marcas distintivas de um gênero (o que, reconhecemos, também não ocorre de forma absoluta em outras esferas literárias), uma vez que o poeta parte de tais convenções subvertendo seu uso; na verdade, sobre essa filiação, há uma questão ainda mais profunda: a característica da literatura latina de ser fundamentalmente uma literatura alusiva, que emprestava das peças produzidas por seus admiráveis predecessores (gregos) a matéria bruta para a composição poética, abre espaço para um tipo de composição poética como a de Ovídio, que retoma e mistura gêneros, além de temas e recursos poéticos. Ou seja, a mescla de gêneros pode parecer estranha; se pensarmos, no entanto, de uma perspectiva intertextual, notaremos que tal mecanismo é frequente em Ovídio e em outros poetas romanos, e o que pode ser interessante é observar os diversos efeitos de sentido que os mecanismos da alusão de

[42] Cf. Henderson, P. Ovidi Nasonis, *Remedia amoris*, edited with introductions and Commentary by A. A. R. Henderson, Edinburgh: Scottish Academic Press, 1979, p. 49-50.
[43] Discutiremos melhor o caráter didático do poema *Remedia amoris* no capítulo 2.
[44] É importante destacar que esse estranhamento é relativo quando se trata da poesia ovidiana, uma vez que suas obras sempre hão de causar tal inquietação, mesmo as que não são tão explicitamente híbridas, como *Remedia amoris* e *Ars amatoria*. É o caso, por exemplo, das *Metamorfoses*, composta por Ovídio em metro épico (hexâmetro), mas que não se centra em um ciclo heroico ou em uma personagem apenas, como recomenda Horácio (*Ars poetica*, v. 145), mas sim em toda a história mítica

gênero podem causar. Na verdade, o que Ovídio faz é ampliar o gênero elegíaco ao trazer temáticas e recursos poéticos que podem parecer alheios às convenções desse tipo de poesia.[45]

Esse procedimento de composição poética, a saber, o que retoma, alude, evoca ou imita[46] predecessores, é apontado por Giorgio Pasqualli, em seu famoso artigo "Arte alusiva", como recorrente em toda a literatura e, até mesmo, em toda manifestação artística. Dessa forma, a presença de traços (temas e características formais) de um texto em outro é frequente na literatura clássica, não apenas na latina, mas também na grega, e nos revela o caráter intertextual de tais textos literários. Conte,[47] ao mencionar esse conceito de "arte alusiva" sistematizado por Pasqualli (1968), acrescenta a ideia do conhecimento partilhado, ou melhor, dá foco à relação poeta e leitor, unidos por uma memória poética que permite retomar a tradição e, de certa forma, superá-la. Esse leitor, ativo no processo de estabelecimento da alusão, é chamado por Conte (2012) de leitor-filólogo, pois sua função é detectar a alusão já intentada pelo autor, por meio do repertório de textos que ambos partilham e que viabiliza a decodificação da tradição usada pelo autor.

A tradição, componente poético mencionado por Pasqualli (1968), é, para Conte (2012), uma espécie de "*langue* poética",[48] elemento que oferece condição de existência à expressão poética, fornecendo-lhe matéria para o ato compositivo. A expressão é escolhida por Conte (2012) para representar a noção de tradição como um sistema literário, do qual se serve o poeta no ato compositivo para compor a *parole*, ou seja, o uso concreto do sistema, a fim de elaborar a poesia através de mecanismos alusivos.

O mecanismo alusivo é, por sua vez, parte da modalidade poética das *figurae elocutionis* – os tropos – e só se realiza quando há consciência do leitor sobre o desvio

---

[45] R. Gibson (*op. cit.*, p. 171) nos traz a ideia de que Ovídio traz contribuições para o gênero elegíaco, de modo a definir e ampliar seus horizontes: "Ou, para dizer de maneira mais direta, é o próprio Ovídio quem transforma a elegia ulterior em uma série de convenções a serem cumpridas ou desrespeitadas; a obra de Propércio e Tibulo se transforma, nas mãos de Ovídio, em um código literário." – *Or, to put it more strongly, it is Ovid himself who turns earlier elegy into a series of conventions to be observed or flouted; the work of Propertius and Tibullus becomes in Ovid's hands a literary code.*

[46] G. Pasqualli ("Arte allusiva", *Pagine stravaganti*. Firenze: Sansoni, 1968, v. II, p. 275) faz uma diferenciação entre alguns dos termos que podem parecer sinônimos da alusão: as "reminiscências" (*reminiscenze*), que ocorrem sem que o autor tenha consciência delas; as "imitações" (*imitazioni*), que se deseja que não sejam notadas pelo público (*op. cit.*, p. 275). Mas, para o autor, as "alusões" (*allusioni*") se diferem desses mecanismos, pois, conforme sua definição, por só provocarem o efeito de sentido desejado caso sejam percebidas pelo leitor, sendo, portanto, um termo mais adequado para enfatizar a importância do leitor no processo de identificação do evento intertextual.

[47] G. B. Conte, *Memori dei poeti e sistema letterario: Catulo, Virgilio, Ovídio e Lucano*. Pallermo: Sellerio, 2012.

[48] Conte, 2012, p. 35.

que causam na linguagem, sendo, então, uma ação colaborativa entre leitor e autor. A alteração na significação corriqueira da linguagem reutilizada[49] pelo poeta ocorre, segundo Conte (2012), por meio de procedimentos gramaticais, lexicais, semânticos e até mesmo na dimensão física do signo.[50] São tais procedimentos, somados ao estabelecimento de eventos[51] intertextuais, que entendemos como os efeitos de sentido gerados pelo diálogo entre os textos analisados, que norteiam, como dissemos, as reflexões presentes neste estudo.

Assim, as complexas questões da tradição e do mecanismo alusivo acima introduzidas são, para nossa investigação, o cenário teórico que nos permite compreender as referências a outros textos que encontramos nos poemas clássicos, especificamente em Ovídio. Dedicamos maior atenção, por ser uma reflexão importante para nossa investigação, à questão da tradição, citada acima, que discutiremos a partir, principalmente, da conceituação de Conte (2012) e de Achcar (1994). Nas definições de ambos os autores, a tradição literária é considerada como um discurso que se repete em textos diversos. Segundo Achcar (1994), que define o conceito na esteira de H. Lausberg (1966):

> As alusões, assim como as outras modalidades do jogo intertextual, constituem formas privilegiadas através das quais o texto literário se 'sobrecarrega' de sentido ao superpor ao contexto das palavras efetivamente utilizadas um outro contexto, provindo de um outro discurso – um discurso da 'tradição literária' de que se estão reutilizando palavras, expressões, imagens ou traços de estilo.[52]

[49] Conte (*op. cit.*, p. 41), retomando H. Lausberg (*Elementos de Retórica Literária*, Ed. e trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1966, p. 81), diferencia o "discurso de uso único" (*Verbrauchsrede*; *discorso di consumo*, na tradução de Conte; "discurso de uso único", na tradução de Achcar (*Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994)) do "discurso de uso repetido" (tradução de Achcar (*op. cit*., p. 16) para a expressão *Wiedergebrauchsrede*; Conte (*op. cit.*, p. 40) traduz a expressão por *discorso di ri-uso*). Aquele se refere à linguagem cotidiana; este, à reutilização de discursos dos predecessores. Achcar cita Lausberg para esclarecer a diferenciação: "Do uso repetido resulta a necessidade de se conservarem os discursos pela escrita ou então na memória de uma classe de funcionários disso mesmo incumbidos. Desta conservação nasce uma 'tradição de discursos de uso repetido', que, no tocante à literatura e à poesia, aparece como 'tradição literária'". (H. Lausberg, *op. cit.*,, p. 81 *apud* F. Achcar, *op. cit.*, p. 16).

[50] Conte, 2012, p. 44.

[51] Alessandro Barchiesi ("Otto punti su una mappa dei naufragi", in: *Materiali e Discussioni*, 39, 1997, p. 210) é quem nos aponta a noção da intertextualidade como um evento, e não como um objeto, dado o caráter dinâmico das relações intertextuais que ocorrem no trânsito de um texto a outro.

[52] F. Achcar, *op. cit.*, p. 16.

O texto de Achcar (1994) nos traz a noção de que a tradição se manifesta na reutilização de elementos de outros discursos (temas, lugares-comuns, metro e recursos poéticos em geral) e na acomodação desses elementos a outros contextos. Esse mecanismo de reutilização estabelece uma relação de filiação entre textos, e muitos desses traços nos permitem agrupá-los como pertencentes a um mesmo gênero, isto é, determinados componentes compartilhados entre os textos nos levam, comumente, a atribuir tais textos a uma mesma tradição literária.

Essas semelhanças, encontradas no cotejo dos poemas clássicos, possibilitam o estabelecimento de diálogos entre esses textos, e são, justamente, esses diálogos, permeados pela tradição, que nos ajudam a definir melhor a questão do gênero na obra *Remedia amoris* de Ovídio (bem como, por extensão, em *Ars* e em *Medicamina*): um poema que se filia, a um só tempo, à tradição elegíaca e à tradição didascálica, ao se valer de elementos compositivos de ambas as tradições. Por tal hibridização,[53] essas composições poéticas são chamadas, como veremos adiante, no capítulo 1 deste estudo, de poemas elegíaco-didáticos. Nosso pressuposto, portanto, para compreender o caráter híbrido do gênero dessas obras, é considerá-lo como uma manifestação da prática intertextual ou do que Pasqualli (1968) chama de "arte alusiva",[54] conforme apresentamos brevemente no início deste capítulo.[55]

Ainda que convenções de gênero e outros traços de forma e conteúdo possam ser aspectos convergentes nos textos, alguns exemplos de textos literários antigos (por serem o nosso escopo neste estudo, mas poderíamos citar também, medievais ou

[53] A questão da hibridização foi apontada na Apresentação deste texto e será ampliada e desenvolvida no capítulo 1.

[54] Cumpre destacar que, na presente investigação, não fazemos um uso estrito da metodologia intertextual, ou seja, a análise não se realiza através de um levantamento minucioso de todos os marcadores alusivos presentes nos textos observados, nem a terminologia, os conceitos que se constroem na esfera dessa metodologia, são utilizados rigorosamente. Contudo, compartilhamos a ideia fundadora da intertextualidade de que os textos se constroem como um "mosaico de citações" (J. Kristeva, *Introdução à Semanálise.* Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo, Editora Perspectiva, 1974). Compartilhamos também a noção de que as memórias do poeta e do leitor são formadas pela tradição literária (G. B. Conte, *Memori dei poeti e sistema letterario: Catulo, Virgilio, Ovídio e Lucano*. Pallermo: Sellerio, 2012), e de que a composição das obras serve-se dessa teia discursiva. Desse modo, quando nos referimos à intertextualidade em nosso trabalho é no sentido de que o foco de nossa análise é a comparação entre textos: comparamos passagens, buscando observar suas semelhanças em relação à linguagem e em relação ao tema que abordam, com o intuito de perscrutar, propor efeitos de sentido gerados dessa comparação, que é a finalidade dos estudos intertextuais relativos à antiguidade clássica: os efeitos de sentido gerados da comparação entre textos.

[55] Reiteramos que a compreensão dos gêneros na literatura clássica como uma espécie de "teia" alusiva construída por textos nos quais encontramos vestígios, alusões, referências de outros textos foi fundamentada a partir, sobretudo, das leituras do artigo supracitado de G. Pasqualli (1968); da obra de Paulo Sérgio de Vasconcellos (2001); dos textos de G. B. Conte (2012) e de Alessandro Barchiesi (1997) e da já referida obra de Francisco Achcar (1994).

modernos), demonstram que limites e convenções, bem como lugares-comuns e outros aspectos formais (igualmente relevantes para a interpretação de efeitos de sentido), longe de serem constantes e de restringirem a interpretação dos textos, são constantemente transgredidos e relativizados na história da Literatura, além de contribuírem para enriquecer a significação das composições literárias. E, por vezes, tais transgressões se fazem através de alusões de um texto em outro.

De fato, alguns dos autores em que nos baseamos para a reflexão teórica aqui apresentada destacam que esse caráter alusivo é marca da literatura e até mesmo da arte em geral. Não pretendemos aprofundar tal discussão, mas aludimos a ela apenas para ilustrarmos como os diálogos entre textos, mais do que um traço distintivo da literatura clássica, representam uma marca presente no discurso literário. P. S. de Vasconcellos (2001) resume bem a questão no capítulo 1 de seu estudo ao afirmar que o mecanismo alusivo é "característica intertextual de *toda* obra literária, que mantém sempre com um conjunto de textos relações genéticas de que o escritor pode estar mais ou menos consciente; nesse sentido, toda obra literária é 'de segundo grau', diálogo pacífico ou tenso com uma tradição."[56] Dessa forma, textos poéticos que aludem a diversas tradições literárias, que se caracterizam como de "segundo grau", não parecem ser uma exclusividade da literatura clássica antiga, mas sim, são recorrentes na Literatura em geral.

Se pensarmos no poema *Remedia amoris*, considerando a sua caracterização quanto ao gênero textual que lhe é atribuído, isto é, na esteira de Sharrock (2012), um gênero híbrido, consideramos que se trata de uma obra tanto elegíaca quanto didática, e percebemos a presença desses gêneros através da retomada de outros textos dessas (e também de outras) tradições literárias. Ou seja, o poema alude aos dois gêneros, o que se percebe pelo metro, lugares-comuns, e outros recursos poéticos que nos remetem a características de ambos.

Não se trata, reiteramos, de uma exclusividade de Ovídio, em sua obra elegíaco-didática, o uso de elementos compositivos que remetem a outros textos. O que se constata, na verdade, conforme destacamos acima, é que o principal mecanismo de composição literária na Antiguidade clássica consiste em se retomarem os recursos temáticos e formais presentes em textos precedentes. Através de tal retomada, então, o autor filia-se à tradição formada por poetas predecessores. F. Achcar (1994) caracteriza

[56] P. S. de Vasconcellos, 2001, p. 13, grifo do autor. Cf., também, G. Pasquali, *op. cit.*, p. 276.

tal prática alusiva relacionando-a com a filiação genérica, conforme nos mostra o seguinte excerto:[57]

> Na poesia da Antiguidade, predomina o processo de escrita que Francis Cairns chamou 'composição genérica', o qual corresponde a uma codificação da prática intertextual, uma forma particular de 'arte alusiva': um poema toma do repertório tradicional uma série de lugares-comuns e, juntamente, a maneira de organizá-los, derivando daí sua pertinência genérica.

O quadro teórico exposto por Achcar (1994), como explicitado no referido excerto, apoia-se em F. Cairns,[58] estudioso que delimitou a questão do gênero textual na Antiguidade Clássica através da convergência temática (de lugares-comuns) entre os textos.[59] Achcar (1994) menciona, em excerto posterior ao da citação acima, a retomada de um "repertório tradicional" formado por "lugares-comuns" como aquilo que compõe o discurso da tradição, discurso esse que frequentemente se repete em determinados textos, evidenciando marcas que representam a filiação de gênero. A noção de um repertório de textos, presente na memória tanto do autor quanto do leitor, viabilizador dos fenômenos intertextuais e seus efeitos de sentido, é, na verdade, desenvolvida por Conte (2012), para quem a cultura corresponde a uma fonte de material compartilhado por indivíduos que o identificam. Sendo assim, tal identificação pode causar determinados efeitos de sentido, mas, para Conte (2012), o poeta deve contar com a colaboração do leitor, que deve possuir uma memória, por assim dizer, erudita, a ser compartilhada com o poeta.

Ou seja, ao se deparar com um determinado *topos* utilizado pelo poeta, o leitor atento à tradição (ao discurso reutilizado) já insere o texto em um "paradigma de outras expressões do mesmo lugar-comum",[60] e, consequentemente, o enquadra em um gênero. O leitor rememora contextos diversos dessa e de outras expressões já utilizadas em composições poéticas previamente conhecidas, colocando-se, assim, na expectativa de encontrar outros traços pertencentes àquele gênero de texto literário. Tal expectativa se

---

[57] *Op. cit.*, p. 18.
[58] *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972, p.6 e ss.
[59] "Esses *topoi* são as menores divisões do material de qualquer gênero, útil aos propósitos analíticos. (…) eles são os lugares-comuns que ocorrem de diferentes formas em diferentes exemplos do mesmo gênero." – *These topoi are the smallest divisions of the material of any genre useful for analytic purposes. (...) they are the commonplaces which recur in different forms in different examples of the same genre*. (Cairns, *op. cit*., p. 8).
[60] Achcar, *op. cit.*, p. 18.

explica justamente por se saber que retomar e recriar o já existente na tradição poética é o dispositivo da criação nas poéticas clássicas, o que na perspectiva do poeta moderno (romântico, por exemplo), pode parecer estranho. Ou, como afirmou Achcar:

> Quanto às "palavras não-ditas" (...), elas são tidas, desde o romantismo, como o essencial do que deve exprimir a poesia, sobretudo a poesia lírica, voz do individual, do subjetivo, daquilo que não faz parte do repertório comum nem se submete a esquemas estabelecidos. (...) Contrariamente, na poesia culta, antiga como moderna, essa dificuldade [de se encontrar uma expressão literária inovadora] estimula a utilização imprevista, inovadora, das portas conhecidas, as portas das palavras já ditas, procurando-se chegar através delas a passagens que não foram frequentadas, ou abrir nessas passagens outras portas que levem a caminhos ainda inexistentes. Na poesia culta, nunca se abandona o jogo – *joga-se* com as regras dele. A inconsciência dessas regras, se não impede a fruição, pelo menos a limita em alguma medida.[61]

Segundo o estudioso, as literaturas clássicas emprestam as expressões já ditas, as que fazem parte do repertório do qual o poeta dispõe (as "portas já conhecidas"), mas é nos diferentes arranjos e articulações dessas expressões a novos contextos que está o lugar da criação para o poeta clássico – enquanto, para o poeta moderno, romântico, por exemplo, a expressão da criação se manifesta exatamente naquilo que nunca foi dito, que não existe no repertório conhecido.

O poeta clássico se vale, então, de um repertório conhecido, não apenas por ele como também pelo leitor, e ambos acessam o material que compõe esse repertório para criar novas significações para o texto. Esse material (formal e conteudístico) do texto é, na realidade, um material (chamado por Cairns, 1972, de "fórmulas genéricas")[62] disponibilizado por textos predecessores que também emprestam da tradição matéria para compor suas obras. A concepção da poesia na Antiguidade clássica pressupõe, portanto, a imitação como procedimento de alusão a outras tradições literárias e vislumbra o talento do poeta na superação de seus predecessores através da habilidade em articular os *topoi*, muitas vezes alterando o uso mais frequente de tais recursos. Trata-se, portanto, de lançar mão de um sistema literário, formado por discursos

[61] *Op. cit.*, p. 18-9, grifo do autor.
[62] Cairns (*op. cit.*, p. 31) menciona as fórmulas genéricas (*generic formula*) como um "material bruto disponível ao autor antes que ele comece a compor" - *the raw material available to the author before he began to compose*.

precedentes, e fazer uso desse sistema, articulando lugares-comuns a expressões poéticas originais.

Ao observar os poemas ovidianos à luz das noções apresentadas acima, nota-se que sua poesia pode ser caracterizada como, em certa medida, transgressora, em termos de gênero, pois o poeta vale-se de elementos convencionais que caracterizam um gênero com o objetivo de filiar-se à sua tradição, mas, ao mesmo tempo, subverte-a, ao valer-se de usos distorcidos em relação ao original. Tal mecanismo é, de fato, frequente nas obras ovidianas, mas que também era, como afirmamos acima, bastante recorrente na literatura clássica de maneira geral.[63] Ainda que não se possa negar tal recorrência, também é facilmente verificado o fazer poético "subversivo" de Ovídio, que corresponde a um jogo de alternância entre os caminhos surpreendentes tomados por sua poesia e a filiação à tradição genérica através do uso das convenções, como bem nos diz Michael von Albrecht, em seu verbete *Ovídio* na *Enciclopedia Virgiliana*,[64] ao afirmar que Ovídio "... força, de maneira evidente, os tradicionais limites entre os gêneros; é um aspecto que emerge claramente de muitas de suas obras".[65]

O uso de elementos compositivos que filiam os textos a determinadas tradições literárias, é, portanto, comum na Literatura em geral, mas são utilizados por Ovídio de uma maneira que parece ser bastante peculiar: o poeta, dispondo da tradição estabelecida pelos textos didáticos, e também por aquela estabelecida pelos elegíacos, empresta elementos diversos de uma e de outra, acomoda-os, articula-os e compõe seus três poemas, ditos elegíaco-didáticos,[66] notáveis, como vimos, por serem compostos a partir de um gênero híbrido. As fronteiras que se estabelecem através desses componentes específicos de cada gênero, através de convenções, de temas típicos e outros elementos poéticos, são não apenas relativizados e utilizados de forma inovadora por Ovídio, como também o próprio poeta reconhece tal procedimento em outros autores:

Inuida me spatio natura coercuit arto,
ingenio uires exiguasque dedit.

---

[63] "(...) característica da prática de gênero dos poetas antigos, que amam desapontar a expectativa de sua audiência, por um lado, e, ao mesmo tempo, corresponder a ela, por outro." – *(...) characteristic of the generic practice of ancient poets, who love to disappoint their audiences' expectations on one level and at the same time fulfill them on another level* (F. Cairns, *op. cit*., p. 16).
[64] Vol. III, 1987, p. 907-909.
[65] *(...) forza in maniera evidente i tradizionali confine da molte delle sue opera*.
[66] No capítulo seguinte, comentamos mais detalhadamente a nomenclatura atribuída ao gênero de *Ars amatoria*, *Remedia amoris* e *Medicamina faciei femineae*.

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.
Phyllidis hic idem teneraeque Amaryllidis ignes
bucolicis iuuenis luserat ante modis. (*Tristia*, II. 531-8).

A invejosa natureza me limitou a um espaço restrito
e débeis forças ao meu engenho proporcionou.
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 mesmo os amores de Fílis e da doce Amarílis antes
cantou, quando jovem, em versos bucólicos.[67]

Nesses versos, duas faces do poeta Virgílio são destacadas: a do poeta que canta temas épicos (v. 534) e a do que canta temáticas amorosas (v. 536-7), sendo que podem ambas as matérias coexistirem na mesma obra – como de fato ocorre com a *Eneida* (v. 535-6). A Ovídio, no entanto, não cabe o mesmo engenho de Virgílio (531-3), estando ele "condenado" a compor poesia amorosa (ou, acrescentamos, a envolver todo e qualquer gênero com tal assunto). O interessante é observar como o trecho mencionado (e também versos que precedem e sucedem esse trecho) aborda os mais diversos temas e os gêneros em que frequentemente esses temas ocorrem, não descartando a possibilidade de que se misturem temas épicos aos amatórios, por exemplo.

Tal concepção de gênero demonstrada pelos versos de Ovídio, exemplificados através do trecho de *Tristia* acima citado, parece afirmar que existem temas mais apropriados a determinados gêneros, mas o poeta frequentemente mistura gêneros e temas de forma não convencional, resultando em uma épica, por exemplo, que trata de questões amorosas[68] (são ainda, segundo Ovídio, os versos mais célebres esses que falam dos amores ilegítimos – v. 535-6). Sendo assim, havendo a possibilidade – mais do que isso – sendo o caminho mais "recomendável" ao poeta clássico, o de recorrer a textos predecessores, não estranhamos o fato de a obra ovidiana demonstrar, ao mesmo tempo, filiação a determinadas tradições poéticas e confluências de diversos outros

[67] Utilizamos, aqui e em eventuais outras menções aos *Tristia*, as traduções de Patricia Prata (*O caráter intertextual dos* Tristes *de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos.* 2007. 408 p. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007).

[68] Importante destacar que Virgílio (*Eneida*, IV) e Apolônio de Rodes também recorrem a esse mesmo padrão de mistura temática. Cf. F. Cairns. "Dido and the elegiac tradition". In F. Cairns. *Virgil's Augustan Epic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 129-50.

gêneros em uma mesma composição, assim como não estranhamos que o poema *Remedia amoris* tenha características tanto do gênero elegíaco quanto do didático, estabelecendo assim, como já mencionamos anteriormente, um gênero híbrido, o gênero elegíaco-didático.[69]

É a estudiosa A. Sharrock (2012), como já mencionamos acima, quem também, assim como Albrecht (1987), ressalta a característica de Ovídio de "esgarçar" o gênero elegíaco, experimentando a hibridização de outros gêneros, conforme é possível verificar quando a autora afirma que: "Desse início [da carreira poética de Ovídio, com os *Amores*], deriva uma grande quantidade de experimentos elegíacos (Hinds 1992, Harrison 2002), que desenvolvem o gênero em diferentes direções, trazendo, de outros gêneros, um vigor híbrido e alargando as capacidades do dístico elegíaco."[70] Ou seja, *Remedia* e a *Ars* são composições poéticas ovidianas que contam com diferentes influxos de gênero (principalmente, do elegíaco e do didático), mas essa mescla já é recorrente na própria elegia: o dístico, segundo Sharrock (2012), é explorado por Ovídio nas mais diversas direções, até mesmo em direção à tradição didática.

Reiteramos, no entanto, que tal característica não é exclusiva de Ovídio, ainda que o poeta seja um emblemático representante da técnica poética de se brincar com o gênero e suas características. Apontamos, acima, como ela pode ser destacada como uma característica da literatura em geral. Sharrock (2012), como vimos, sublinha o fato de que os influxos de gênero já são vislumbrados na própria elegia. E tal fato é reafirmado por G. G. Flores, que também descreve o jogo poético como uma característica do gênero elegíaco, mais do que pertencente do modo exclusivo a um autor ou outro, como é possível verificar com o excerto a seguir:

> (...) quando falo em experimentalismo, é preciso que o leitor seja sutil (...). A experimentação é aqui feita por pequenas quebras de expectativa, **inversões dos lugares-comuns do gênero, fusão de gêneros**, etc., de modo a surpreender o leitor sem necessariamente fugir às regras genéricas que configuram a obra. Há um jogo entre cumprir uma série de determinações genéricas e um pequeno espaço de liberdade e originalidade poética.[71]

---

[69] Assim, para além da elegia e da didática, uma leitura, mesmo que superficial, do poema pode destacar ao leitor uma série de relações com outros gêneros explorados à época de Ovídio, como por exemplo, o épico.

[70] *From this beginning derives a range of elegiac experiments (Hinds 1992, Harrison 2002), which develop the genre in different directions, importing hybrid vigour from other genres and stretching the capabilities of the elegiac couplet.* (A. Sharrock, *op. cit*., p. 71).

[71] *Op. cit.*, p. 14, grifo nosso.

B. Gold (2012) é outra estudiosa que também nos aponta a recorrência de poemas clássicos, precisamente, elegíacos, que são compostos a partir de influxos de outros gêneros:

> A elegia contém em si as sementes de muitos outros gêneros, p. ex., o pastoral, a comédia e a lírica. Sua relação com a épica, em particular, é especialmente antagônica e complexa: os elegíacos, repetidamente e especificamente declaram a si mesmos, suas poesias, e suas escolhas como sendo anti-épicas e, no entanto, os traços da épica estão em todo lugar.[72]

A autora destaca a relação da elegia com alguns gêneros, mas principalmente, com o épico, que, ainda que não seja nosso enfoque neste estudo (lembrando que nosso enfoque é na relação entre os gêneros elegíaco e didático), serve para ilustrar como a composição poética por meio da articulação de elementos de tradições diversas é característica da literatura, de maneira geral, e, da elegia-didática, mais especificamente; mas também é já vislumbrado na própria elegia romana. Ainda que a hibridização e o jogo literário acima descritos sejam recorrentes em diversas composições literárias, parece ser consensual que essas são as marcas da literatura ovidiana, mais do que em outros autores, ou mesmo, mais do que em outros elegíacos, conforme nos aponta F. Bessone (2013): "Ovídio, o poeta augustano que mais do que qualquer outro construiu e desconstruiu as características da elegia, ofereceu, assim, à poesia subsequente, um gênero que fora renovado diversas vezes, mas que ainda estava intimamente consciente de sua história grega e latina."[73]

Tais excertos nos revelam, portanto, que os jogos literários de Ovídio, hibridizando gêneros e invertendo lugares-comuns, são convenções, mas também revelam a originalidade do poeta. Dito de outra forma: identificamos, nos estudiosos mencionados, uma concepção da obra ovidiana como um conjunto de poemas que

---

[72] *Elegy contains within it the seeds of many other genres, e.g., epic, pastoral, comedy, and lyric. Its relationship to epic in particular is especially antagonistic and complex: the elegists repeatedly and specifically declare themselves, their poetry, and their chosen lifestyle to be anti-epic, and yet the traces of epic are everywhere.* (B. Gold, 2012, p. 2).

[73] *Ovid, the Augustan poet who more than any other constructed, and deconstructed, the features of elegy thus delivered to subsequent poetry a genre which had been renewed several times, but which was still intimately aware of its long Greek and Latin history*. (F. Bessone, "Latin Precursors". In: Thea S. Thorsen (ed.), *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 46).

"brinca" com as características dos gêneros, filiando-se às tradições genéricas, mas, ao mesmo tempo, subvertendo-as.

Desse modo, nesta introdução, intencionamos observar de que maneira o gênero do texto ovidiano de *Remedia amoris* é híbrido, no sentido de que é uma elegia, mas também uma obra didática, e também como ele dialoga com outros textos antigos e apresenta características dos gêneros desses textos, para verificar se também nesse poema (como ocorre, conforme mencionamos acima, com outras elegias dos poetas de Augusto) ocorre um diálogo intertextual entre os dois gêneros principais, igualmente acomodados na obra, a saber, o elegíaco e o didático. Sabe-se que o gênero elegíaco-didático é atribuído aos poemas ovidianos *Ars amatoria*, *Remedia amoris* e *Medicamina faciei femineae*. Sobre tal atribuição em relação ao texto de *Remedia*, poderíamos indagar: como se dá a acomodação dos dois gêneros, o elegíaco e o didático, nessa elegia? Ou melhor, quais características determinam que, além de didático (por sua manifesta função de ensinar determinada práxis), *Os Remédios para o amor* também se caracterizam como um poema elegíaco? Passaremos à reflexão sobre essas questões, partindo da noção de que o gênero de *Remedia* (e por extensão, de *Ars* e *Medicamina*) é composto de alusões a (textos das) tradições elegíaca e didática, considerando, na esteira de Sharrock (2012) e Bessone (2012), esse gênero como um componente híbrido.

Para complementar nossa reflexão sobre o gênero de *Remedia* e compreender melhor a relação que se estabelece entre tal poema, a elegia e a poesia didática, pretendemos observar: 1) a caracterização da elegia erótica romana em teóricos modernos e antigos, elencando as hipóteses etimológicas que permeiam o gênero, seus elementos fundamentais e suas convenções; 2) a presença de elementos metapoéticos nos poemas elegíacos; e 3) as menções ao gênero elegíaco (ou presenças de traços desse gênero) em *Remedia amoris*.

Cumpre ressaltar que, após a investigação sobre o gênero elegíaco, observaremos, na seção posterior, o gênero didático, na tradição literária, nos estudos clássicos e também em *Remedia*, ainda com o objetivo de contemplar a manifestação da tradição didascálica nesse poema. Nosso objetivo, com tal observação, é demonstrar como *Remedia* acomoda ambos os gêneros em sua composição, sem romper explicitamente com nenhuma das duas tradições.

1. O GÊNERO ELEGÍACO

Na Introdução deste estudo, procuramos discutir o gênero da trilogia ovidiana, formada pelas obras didático-elegíacas *Ars amatoria*, *Remedia amoris* e *Medicamina faciei femineae*, apontando reflexões sobre o caráter híbrido do gênero dessas obras, composto por elementos elegíacos e didáticos. Iniciamos com observações sobre traços distintivos do gênero elegíaco, como o dístico, e também do didático, como a presença do eu poético que assume a função de um *magister*-médico e um leitor que ganha o *status* de *discipulus*. Contextualizamos, assim, a discussão relativa ao caráter híbrido do gênero de *Remedia*, que acomoda bem em sua estrutura os gêneros elegíaco e didático e incluímos, em nossa discussão, alguns pressupostos da teoria da intertextualidade, principalmente através dos autores G. Pasqualli (1968) e G. B. Conte (2012), para compreender os mecanismos alusivos que fazem parte do ato compositivo de *Remedia* (e, por extensão, também de *Ars* e *Medicamina*). Recorremos, também, ao conceito de tradição explorado por Conte (2012) e F. Achcar (1994) para demonstrar de que forma Ovídio mescla a tradição elegíaca e a didascálica e acomoda ambos os gêneros em sua trilogia, sem romper explicitamente com nenhuma das duas tradições, sem que se deixe de notar a presença de uma ou da outra.

Para complementar nossa reflexão sobre o gênero de *Remedia* e compreender melhor a relação que se estabelece entre os gêneros elegíaco e didático em tal poema, pretendemos, neste primeiro capítulo, discutir o gênero elegíaco e analisar as caraterísticas elegíacas presentes na trilogia didática ovidiana. Para tanto, apresentamos uma discussão baseada em estudiosos modernos sobre a definição de elegia e as hipóteses sobre a origem do termo e do próprio gênero nos predecessores gregos, seus elementos fundamentais e suas convenções, e também em Roma, comparando a tradição elegíaca grega à romana. Em seguida, para corroborar as descrições dos estudiosos, analisaremos passagens metapoéticas de poemas selecionados dos elegíacos romanos, como Propércio, Tibulo, e também de Ovídio, com seus *Amores*, que façam referência ao universo deste gênero. Também pretendemos observar a presença de características didáticas no próprio gênero elegíaco romano, uma vez que, segundo Citroni *et al.*,[74] "a

[74] M. Citroni *et al.*, *Literatura de Roma Antiga*, tradução de Margarida Miranda e Isaías Hipólito, revisado por Walter de Sousa Medeiros, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p. 591,

elegia latina albergava no seu seio uma componente didascálica."[75] Finalmente, observaremos as menções ao gênero elegíaco, ou a presença de elementos desse gênero em *Remedia amoris*, especificamente (mas também em *Ars amatoria* e *Medicamina faciei femineae*), já que parte de nosso objetivo central é verificar, como dissemos, o que há de elegíaco nesses poemas e como esses elementos coexistem com características didáticas.

No compêndio de literatura clássica editado por S. Harrison (2007), intitulado *A Companion to Latin Literature*, encontramos um capítulo dedicado à elegia erótica romana. Escrito por R. Gibson (2007),[76] o capítulo intitulado "Love Elegy" define, já no início, o gênero elegíaco romano como

> (…) coleções de poemas em metro elegíaco, escritos, em sua maioria, em primeira pessoa, narrando as experiências do poeta com uma amante nomeada. "Elegia erótica", nesse sentido, não era considerada, no entanto, um gênero em separado na Antiguidade, da mesma forma que (por exemplo) a épica o era. A elegia grega nunca produziu nada muito comparável a uma 'elegia erótica romana', e ainda assim Quintiliano coloca-as lado a lado: uma clara indicação de que os quatro elegíacos mencionados por ele formam não um gênero à parte, mas uma primeira classe (ou cânone) de autores romanos escrevendo em metro elegíaco.[77]

A definição de Gibson (2007) aponta três características principais da elegia romana: o metro (a saber, o dístico), as narrativas sobre as vivências do eu poético e a presença da amada, e, por conseguinte, do sentimento amoroso, nessas vivências. O autor ressalta, no entanto, que a forma como Quintiliano se refere aos elegíacos[78] indica

---

[75] G. G. Flores (2014) propõe que vestígios do gênero didático podem ser encontrados no *topos* elegíaco do *praeceptor amoris*, o que discutiremos e analisaremos adiante. O *topos* do *magisterium amoris* é descrito também por GIANGRANDE, G. "Topoi ellenistic nell'*Ars amatoria*." In: GALLO, I.; NICASTRI, L. (org.). *Cultura poesia ideologia nell'opera di Ovidio*. Napoli: Edizione Schientifiche Italiene, 1991, p. 65 *et seq*.

[76] "Love elegy", in: S. Harrison (ed.), *A companion to Latin Literature*, Blacwell Publishing: Malden, MA: Blackwell, 2007, p. 159-73.

[77] *(...) book-length collections of poems in the elegiac metre, written for the most part in the first person, recounting the poet's experiences with a named lover. 'Love elegy' in this sense, however, was not considered a separate genre in antiquity in the same way as (for example) epic. Greek elegy never produced anything very comparable to 'Roman love elegy', yet Quintilian places the two side by side: a clear indication that his four elegists form not a separate genre but a premier class (or canon) of Roman authors writing in the elegiac metre.* (R. Gibson, *op. cit.*, p. 159).

[78] "Desafiamos também os gregos na elegia, cujo autor que considero mais nítido e elegante é Tibulo. Há os que preferem Propércio. Ovídio é o mais lascivo de todos, enquanto Galo é considerado o mais austero." – *Elegia quoque Graecos prouocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime uidetur auctor Tibullus. Sunt qui Propertium malint. Ovidius utroque lasciuior, sicut durior Gallus*. (Quintiliano, *Inst.*, X. 1. 93, tradução nossa).

que ele os compreende como um grupo (ou um cânone) de autores que escrevem em metro elegíaco, e não como autores que escrevem poemas representantes de um gênero poético à parte, ou seja, diferente. Isto é, para Gibson (2007), o texto de Quintiliano se refere ao gênero elegíaco romano como uma variação da elegia grega. O estudioso, todavia, ressalta: a poesia precedente, produzida na Grécia, não se compara à produção dos elegíacos romanos.

Thea S. Thorsen (2013) também traz, em sua Introdução à obra *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, uma definição para o gênero elegíaco, enfocando seu caráter metapoético:

> A elegia amatória romana é um exemplo perfeito para se estudar um gênero literário. Uma nítida unidade faz esse gênero ser facilmente identificável entre as formas literárias antigas; essa unidade estabelece um período (50 – 1 a.C.), um local (Roma), um tema (amor) e uma forma (o dístico elegíaco) para esse gênero.[79]

A metapoesia é destacada pelo autor no fato de a elegia ser propícia para o estudo do gênero, já que seus versos trazem reflexões e comentários sobre a própria elegia. A definição de Thorsen (2013) para o gênero elegíaco também aponta, assim como Gibson (2007), o metro elegíaco como uma marca do gênero em Roma; mas a autora destaca, ainda, como dissemos, o caráter metapoético da elegia, além do efêmero período em que foi produzida e do tema amoroso que a compõe.[80] Para Thorsen (2013), esses traços garantem unidade a tais composições poéticas e fazem delas pertencentes ao mesmo gênero – o elegíaco romano. A autora considera, então, a elegia amatória romana como uma unidade; podia não ser considerado, como aponta Gibson (2007), um gênero à parte na Antiguidade, mas é inegável que as características elencadas por Thorsen (2013), a saber, local e período de produção do gênero, além de seu tema e forma, são elementos suficientes para conceber esses textos como elegíacos.

Outra estudiosa a definir o gênero elegíaco é B. Gold (2012), em sua introdução a outro compêndio sobre elegia erótica romana, *A companion to Roman love elegy*:

---

[79] *Latin love elegy is a perfect case for studying a literary genre. A distinct unity makes this genre easily identifiable among ancient literary forms; this unity concerns the genre's era (50-1 BC), location (Rome), theme (love) and form (the elegiac couplet)*. (*Op. cit.*., p. 5).

[80] No capítulo 3 deste estudo, ao comentarmos a temática amorosa, retornaremos aos comentários de T. Thorsen (2013) sobre o gênero e sua relação com o sentimento amoroso.

> A característica mais distintiva e mais básica da elegia é ser uma poesia escrita em metro elegíaco, dísticos formados por um hexâmetro e um pentâmetro (...). Se tentarmos definir a elegia erótica em particular, podemos acrescentar o seguinte: a elegia erótica romana foi uma coleção de poemas; esses poemas eram, normalmente, escritos em primeira pessoa; e muitos deles eram escritos para ou sobre uma amada chamada por um nome específico, que era um pseudônimo poético (sendo Licóride a de Galo, Délia a de Tibulo, Cíntia a de Propércio, Corina a de Ovídio).[81]

Na definição de Gold (2012), o metro é tomado como característica elementar do gênero elegíaco. Além disso, a autora ressalta o caráter subjetivo desse tipo de poesia romana, sendo tal subjetividade representada pela enunciação em primeira pessoa. Por fim, Gold (2012) também frisa a presença da *puella* elegíaca, nomeada, nos versos, através de um pseudônimo.

J. Farrell (2012), por sua vez, ao discutir o cânone elegíaco, define a elegia romana como segue:

> Se, no entanto, nós definimos elegia romana como um tipo de poesia que Galo, Tibulo, Propércio e Ovídio escreveram, observamos que ela é diferente [da elegia grega]. Todas [as romanas] são escritas na primeira pessoa, cada uma sobre um caso amoroso com uma determinada mulher (ou, no caso de Tibulo, com duas mulheres diferentes sucessivamente).[82]

O texto de Farrell (2012), no qual se constrói uma comparação entre a tradição elegíaca grega e a romana, evidencia os traços distintivos das composições de Galo, Tibulo, Propércio e Ovídio (poetas que formam o cânone da elegia erótica romana): são escritas em primeira pessoa, e versam sobre casos amorosos com mulheres explicitamente nomeadas – ambos os traços também destacados por Gold (2012). A definição de Farrell (2012) aponta, portanto, para um elemento formal da elegia (a

---

[81] *The narrowest and most basic defining characteristic of elegy is poetry written in the elegiac meter, couplets formed of one hexameter and one pentameter (...). If we are trying to define love elegy in particular, we can add the following: Roman love elegy was a book-length collection of poems; these poems were usually written in the first person; and many of these poems were written to or about a lover who is addressed by a specific name that is a poetic pseudonym (so Gallus' Lycoris, Tibullus' Delia, Propertius' Cynthia, Ovid's Corinna*. ("Introduction", *A companion to Roman love elegy*. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 2012, p. 1).

[82] *If, however, we define Roman elegy as the kind of poetry that Gallus, Tibullus, Propertius, and Ovid wrote, we find that it is very different. All of them wrote in the first person, each about a love affair with a particular woman (or, in Tibullus' case, with two different women successively).* (*Op. cit*., p. 13).

enunciação em primeira pessoa) e para um elemento, por assim dizer, temático: a presença da *puella* com quem o amante tem um caso amoroso.

G. G. Flores (2014) também elabora sua definição de elegia, listando as características do gênero que ele considera fundamentais:

> a) poesia subjetiva complexa e mais longa do que um epigrama;
> b) uma temática prioritariamente amorosa, mas não exclusiva;
> c) o uso mais ou menos frequente da mitologia como argumento ilustrativo e alusivo da própria subjetividade expressa nos poemas;
> d) uma boa dose de humor e de tópicos derivados da comédia romana.[83]

A definição de Flores (2014) engloba uma comparação, em termos de extensão, da elegia romana com o epigrama, como o faz também Citroni *et al.* (2006), que levam em consideração em sua definição da elegia tanto a quantidade de versos de um poema quanto a quantidade de elegias que compunham um livro.[84] Também aponta, como fizeram também Gibson (2007) e Thorsen (2013), a presença majoritária da temática amorosa na elegia e, similarmente a Farrell (2012) e Gold (2012), o autor destaca a subjetividade com a qual o eu poético se estabelece no texto elegíaco. Mas, dentre as definições consultadas, a de Flores (2014) é a única que menciona a mitologia como um elemento convencional desse gênero em Roma e a influência exercida pela comédia romana, manifestada no tom humorístico e em alguns lugares-comuns da elegia erótica romana.[85]

---

[83] *Op. cit*., p. 14.

[84] "As colectâneas de elegias têm a extensão normal num livro antigo de poesia (cerca de 700 versos, habitualmente), e compreendem um número variável de composições em dísticos de extensão variável, embora sempre consistente – uma elegia breve pode atingir 10-20 versos e uma elegia longa pode ultrapassar os 100 versos – mas a maioria coloca-se numa faixa intermediária." (Citroni *et al*., *op. cit.*, p. 547).

[85] Citroni *et al.* (*op. cit*., p. 554) apontam a questão da originalidade da elegia latina, afirmando ser o gênero um "produto de síntese", por combinar "livremente antiguidade com modernidade, modelos arcaicos e modelos helenísticos". Sobre a relação da elegia romana com os gêneros que a teriam originado, os autores afirmam ainda que: "O grau elevado do seu estilo, a decoração mitológica (que, mais do que uma narrativa autónoma, é um *exemplum*, intimamente conexo com a situação pessoal...), bem como a subtileza subjacente à sua sensibilidade, são um reflexo tangível de géneros da poesia helenística, como a elegia e o epigrama. Com efeito, ambos esses géneros exibem situações de galanteria muito semelhantes às da elegia latina. No entanto, a busca, na experiência pessoal, de significados éticos e humanos com validade universal deriva da grande tradição elegíaca (e também lírica) arcaica. A combinação original desses elementos, a par das experiências artísticas e humanas vividas diversamente por cada um dos poetas elegíacos, confere à elegia augustana o seu caráter autónomo face à tradição grega." (Citroni *et al*., *op. cit.*, p. 554).

Destacamos, por fim, uma interessante descrição do gênero elegíaco elaborada por Conte (1989), em seu artigo "Love without elegy: the *Remedia amoris* and the logic of a genre". Afirma o autor que:

> A utilidade da minha tentativa até o momento, em identificar como fundação do gênero elegíaco esse processo de restrição do universo discursivo, de recuperações e transplantes e "transvalorações", será confirmada se conseguir explicar a atitude que muitas pessoas – desde os próprios poetas até os teóricos, incluindo os leitores modernos e antigos – tem frequentemente associado à elegia: elegia como uma poesia de lamento. Acima de tudo, elegia erótica é sofrimento e frustração; os momentos de satisfação são meramente episódicos e são imediatamente contraditos por desapontamentos e amarguras; o exato momento da elegia é uma oscilação entre a esperança e o desespero, entre a exultação e o desânimo.[86]

Dois aspectos chamam atenção na definição de Conte (1989): a referência ao fato de a elegia acomodar qualquer temática ao seu universo discursivo (através de "recuperações, transplantes e transvalorações"), e o fato de associar a poesia elegíaca ao lamento (fato a que retornaremos mais adiante, ainda neste capítulo). O lamento, para Conte (1989), manifesta-se no sofrimento e na desilusão do eu poético e na oscilação entre os breves momentos de felicidade que se alternam com o desespero do amante. Seguindo, portanto, uma direção diversa das outras definições da elegia, Conte (1989) salienta a caracterização do eu elegíaco: seu universo restrito ao amor e à *puella* e a todo o seu sofrimento como um amante não correspondido.[87]

As definições acima elencadas, apesar de apresentarem certos aspectos diferentes, como discutimos, convergem ao mencionar características do gênero elegíaco romano. Em suma, no que tange aos traços diferentes de uma definição para outra, vemos que T. Thorsen (2013) ressalta o caráter metapoético da elegia, e que G. G. Flores (2014) destaca a presença do humor no gênero, como um dos vestígios da

---

[86] *The usefulness of my attempt so far to identify as the foundation of the genre of elegy this process of restriction of the discursive universe, of recuperations and transplantations and transvaluations, will be confirmed if it succeeds in explaining an attitude that many people – from the elegiac poets themselves to theoreticians of poetics to readers ancient and modern-have periodically associated with elegy: elegy as a poetry of lament. Above all, elegiac love is suffering and frustration; the moments of satisfaction are merely episodes immediately contradicted by disappointments and bitterness; the very movement of elegy is a wavering between hope and despair, exultation and despondency.* (*Op. cit.*, p. 446).

[87] Citroni *et al.* (2006) também fazem referência ao sofrimento amoroso ("… a nota dominante é a da dor e insatisfação", p. 548) e também ao amor como doença: "Uma condição assim dolorosa e frustrante dos poetas elegíacos não podia ser apresentada como fruto de uma escolha racional, mas antes como uma escravatura, uma enfermidade, uma loucura." (Citroni *et al.*, *op. cit.*, p. 550). Retomamos essa citação no capítulo 3 deste estudo, ao enfocarmos a caracterização do amor como uma doença.

comédia romana. A definição de Conte (1989) também difere das outras pelo enfoque dado ao lamento como distintivo da poesia elegíaca e pela menção à dor e ao sofrimento como típicos sentimentos do amante elegíaco. O cânone, por fim, é um elemento que três dos autores mencionam, a saber, Gibson (2007), Gold (2012) e Farrell (2012).

Das características similares citadas pelos estudiosos, chama-nos a atenção a menção à temática amorosa como típica da elegia, sendo que apenas Flores (2014) ressalta o fato de que, apesar de ser um tema recorrente, a elegia não é exclusivamente amatória. Gold (2012) também não ressalta, especificamente, a presença da temática amorosa, mas essa fica subentendida quando a autora afirma ser a elegia "sobre ou para uma amada"; essa amada, chamada *puella* ou *domina*, é também elemento recorrente nas definições que cotejamos, mas T. Thorsen (2013) e Flores (2014) não se referem a ela, ao menos não nos trechos que selecionamos. O metro elegíaco é outra característica frequentemente mencionada nas definições do gênero elegíaco, com especial ênfase dada por B. Gold (2012) ao dístico como traço básico da elegia.

No que concerne ao dístico elegíaco e ao tema, traços frequentemente citados nas caracterizações da poesia elegíaca, como nos revelaram os excertos acima, duas questões merecem ser apontadas: o dístico, apesar de constantemente adjetivado como "elegíaco", não é um metro exclusivo desse gênero, pois é também recorrente no epigrama, como comentaremos abaixo; ademais, o tema da elegia, tomado por alguns dos autores que mencionamos como marca do gênero, não está restrito ao sentimento amoroso, como afirma G. G. Flores (2014): "(...) uma temática prioritariamente amorosa, mas não exclusiva".[88]

Embora os estudiosos modernos considerem a temática amorosa como prioritária do gênero elegíaco em Roma, não encontramos menção a ela na definição de elegia elaborada pelo poeta romano Horácio (65 a.C.- 8 a.C.), em sua *Ars poetica* (v. 75-8):

> *Versibus impariter iunctis querimonia primum,*
> *post etiam iclusa est uoi sententia compos;*
> *quis tamen exiguos elegos emiserit autor,*
> *grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.*
>
> O Lamento, em tempo antigo, exprimia-se em versos desiguais que foram unidos: depois, neles se incluiu a satisfação de promessas atendidas. Sobre quem, no entanto, pela primeira vez

[88] G. G. Flores, *op. cit*., p. 14.

> criou as singelas elegias, discutem os gramáticos e ainda o litígio está em tribunal.[89]

A descrição que Horácio faz do gênero elegíaco (*elegos*, v. 77) refere-se, em primeiro lugar, ao lamento (*querimonia*, v. 75) como um sinônimo para o gênero. A referência ao metro também consta do excerto: os versos são chamados de "desiguais" (*impariter*, v.75), o que significa que são alternados hexâmetros, com seis pés poéticos, e pentâmetros, com cinco. A temática lamentosa, pelo que depreendemos de Horácio, parece ter sido a mais versada no metro elegíaco em um "tempo antigo" (*primum*, v. 75), que nos remete, possivelmente, à elegia grega arcaica, já que, conforme observamos nas definições do termo em dicionários (como veremos a seguir), o lamento era o tema preferido pelos elegíacos gregos. Ao fim do trecho, Horácio chama atenção para a dúvida que paira sobre a origem do próprio gênero, ao apontar um não consenso entre os autores antigos sobre quem teria sido seu fundador (v. 77-8). Poderíamos dizer, então, que Horácio caracteriza a elegia como um lamento leve (breve ou, como na tradução, "singela"),[90] composto em pares de versos desiguais (alternando seis e cinco pés poéticos) e sobre cuja origem pouco se sabe.[91]

Quanto à origem do termo, de fato, o que vemos em estudos recentes é uma discussão não consensual. Para compreender melhor tal discussão, apontamos os significados que os dicionários atribuem ao termo "elegia", para, a seguir, passarmos às indicações das hipóteses sobre a origem do gênero, até chegarmos, finalmente às questões relativas à filiação da elegia romana a poetas e gêneros predecessores.

Para uma reflexão inicial sobre os aspectos semânticos da palavra "elegia", consultamos o *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, de Antônio Houaiss (verbete "elegia"), que nos revelou dois significados relativos à literatura, a saber, "poema composto de versos hexâmetros e pentâmetros alternados" (sentido 1) e "poema lírico

---

[89] Horácio, *Arte Poética – Sátira, I, 4; Epístolas II, 1, a Augusto; II, 2, a Floro; Epístola aos Pisões, ou ARTE POÉTICA*. Introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. 4ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

[90] R. M. Rosado Fernandes (*op. cit*., p. 116) afirma que a expressão *elegos* (v. 77) remete a uma comparação com a grandeza da épica. Farrel (*op. cit.*, p. 19) também comenta esse tipo de adjetivação dos gêneros literários: "Isso tem a ver, principalmente, com os ideais que são igualmente aplicados a muitos gêneros de poesia, de acordo com os quais qualidades como 'pouco', 'pequeno', 'leve' e 'fino' contrastam favoravelmente com 'muito', 'grande', 'pesado' e 'grosso'." – *It has mainly to do with ideals that apply equally to many genres of poetry, according to which qualities such as 'few', 'small', 'light', and 'thin' contrast favorably with 'many', 'large', 'heavy', and 'thick'*.

[91] Como vimos acima, os autores consideram a temática amorosa, não a lamentosa. Conte (1989) e Citroni *et al*. (2006) fazem menção ao caráter lamentoso e até doentio desse amor. De certa forma, vemos o lamento presente na elegia romana, mesmo que seja o amoroso.

de tom geralmente terno e triste" (sentido 2); no significado pertencente ao universo musical, o termo é definido como "canção de lamento" (sentido 3). Já o *Oxford Latin Dictionary* atribui ao verbete *elegia* o sentido único de "poesia elegíaca" (*elegiac poetry*); para o verbete *elegeum*, o sentido atribuído é "um poema (esp. um poema de amor) em versos elegíacos" (*a poem (esp. a love-poem) in elegiac couplets*). A partir de tais significações, podemos constatar que a palavra "elegia" é definida, primeiramente, pela forma, ou seja, o metro, e, tematicamente, como um poema de tom queixoso. Ainda assim, com tais definições, a questão da etimologia permanece nebulosa, o que nos leva a uma discussão sobre a etimologia do termo.

No que se refere ao aspecto etimológico da palavra "elegia", a hipótese mais considerada é de que sua origem seja grega. Segundo Conte (1994),[92] o termo designaria, na literatura grega, um poema cujo metro seria o *elegos* (dístico elegíaco);[93] ou, conforme o *Oxford Classical Dictionary* nos informa, o termo ἐλεγεῖον, ancestral da palavra latina *elegeum*, significaria "dístico elegíaco", e seria derivado de ἔλεγος (*elegi*, em latim) – o que poderia ser traduzido como "canção de lamento" – fato ao qual Horácio nos remete em sua *Ars poetica* (v. 75). G. Luck,[94] por sua vez, nos traz a informação de que os alexandrinos creditavam a etimologia da palavra "elegia" à expressão grega "ἔ ἔ λέγειν" que, traduzida literalmente, significa "dizer ais" ou "lamentar-se", logo se tratava de um termo que designava dor ou aflição. Tal hipótese etimológica, contudo, é tida pelo autor como "fantasiosa".

A dúvida que paira sobre a etimologia do termo "elegia" também é mencionada por R. M. Rosado Fernandes (2012), comentador e tradutor do texto de Horácio. Em nota aos versos 77-8 da *Ars poetica* (acima citados), Fernandes (2012) afirma:

> Fala agora Horácio dos dísticos elegíacos (...), mas não lhe é possível apresentar um inventor. No entanto, caracteriza os gêneros que adoptaram, como metro, o dístico elegíaco: 1º os *cantos lamentosos*. Esta atribuição é provocada pela discussão da origem da palavra

[92] *Op. cit.*, p. 321.

[93] Uma consulta ao *Thesaurus Linguae Latinae* (*TLL*) revelou-nos diversas ocorrências do termo *elegia* (*et elegea*), dentre as quais mencionamos algumas a seguir, enfocando a menção a características ou poetas do gênero: Suet. Frg. 3 p. 18.6, Frg. 3 p. 19.3; 3.9.3; Ov., *Am.*, III. 1.7; III. 9.3; *Rem*., 379; Quint., *Inst.*, I. 8.6; X. 1.58; X. 1.93; Mart., V. 30.4. Já para o termo *elegi*, o *TLL* aponta outras tantas passagens, dentre as quais também mencionamos algumas a seguir: Hor., *Carm*., I. 33.3; *Epist*., II. 2.91; *Ars*, 77; Tib., II. 4.13; Prop. IV.1b.135; Ov. *Am*., II. 1.21; III. 15.2; III. 15.19; Pont., III. 4.85; IV. 5.1; II. 3; Mart., III. 20.6; VII. 46.5; XII. 94.8.

[94] "Love elegy". In: P. E. Easterling, E.E. Kenney (general editors); B. M. W. Knox; W. V. Clausen (advisory editors), *The Cambridge History of Classical Literature*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1983-1989, p. 405-57.

> *elegia*, que, na antiguidade, era interpretada como proveniente de ἔ ἔ λέγειν, ou seja, traduzindo literalmente, "dizer ais", i. e., "lamentar-se". Segundo recentes investigações, essa palavra deriva-se de um vocábulo arménio *e l g n* – (caniço, flauta).[95]

Fernandes (2012) aponta duas hipóteses para a origem do termo "elegia": uma grega, cujo significado é "dizer ais", e a outra armênia, significando "flauta, caniço". Além disso, dois aspectos são trazidos à tona pelo autor, a partir do já referido trecho de Horácio: um relativo ao desconhecido inventor do dístico (e, por extensão, do gênero) e outro relativo à origem da palavra, sobre a qual comentamos acima. Conte aventa também uma origem frígia ou de outra língua ocidental não nomeada: o nexo etimológico mais remoto do termo seria a forma *e l g n*, que significaria, tal qual aponta Fernandes (2012), uma flauta que acompanhava a recitação de poemas.

Constata-se, então, que há mais hipóteses do que certezas no que tange à etimologia do termo, mas que, em uma das possibilidades para a origem da palavra vemos refletida a presença do lamento,[96] um tema que, como vimos, também é constantemente associado à elegia. Como nos mostram as definições apontadas, o dístico elegíaco frequentemente acompanhava as temáticas lamentosas. Além do lamento como um aspecto temático, sabe-se, ainda, que, possivelmente, o gênero elegíaco, especialmente na Grécia Antiga, fora usado em situações sociais que envolviam uma atitude lamuriosa, como os funerais, por exemplo.[97]

O que se observa, no entanto, é que, nos poemas elegíacos antigos, as temáticas eram variadas, não sendo restritas, portanto, às lamúrias, conforme nos mostra Conte (1994): Calino (meio do século VII a.C.), Tirteu (meio do séc. VII a.C.) e Arquíloco (650 a.C.-?) são exemplos de elegíacos gregos que tinham como temáticas recorrentes em suas poesias as bélicas e exortativas; já Sólon (630 a.C. - 560 a.C.), Teógnis (séc. VI a.C.), Focílides (540 a.C.-?) e Xenófanes (550-478 a.C.) eram poetas que versavam sobre temas políticos e compunham poesia gnômica; Mimnermo (630 - 600 a.C.), por fim, era considerado um poeta erótico.

---

[95] *Op. cit.*, p. 116.
[96] Ver discussão sobre a temática do lamento associada à elegia romana na dissertação de mestrado de Laís Scodeler dos Santos, *Autobiografia e a presença da* Ars Amatoria *nos* Tristia *de Ovídio*. 2015. 111 p. Dissertação (Mestre) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
[97] Cf. Conte, *op. cit.*, p. 321 e ss.

Mesmo diante de uma variedade de temas na elegia grega, a preferência de Mimnermo pela temática erótica chama a atenção, se pensarmos na relação da elegia grega com a romana. Conte (1994) comenta como se dá tal relação:

> Seguindo o exemplo de Antímaco, e também do predecessor Mimnermo, que, parece, deu à sua coleção de elegias o título de *Nanno*, a partir do nome de sua amada, muitos poetas helenísticos reuniram poemas tendo como título o nome de uma mulher, como fez Filitas com seu *Bittis*, e Hermesíanax, que em seu *Leontion* apresentou um catálogo de poetas amatórios, provavelmente estabelecendo uma conexão com sua vida.[98]

Mais do que apontar a temática amorosa como recorrente em Mimnermo e em seu sucessor, Antímaco, Conte (1994) ressalta outra característica que pode descrever tanto a elegia romana, quanto a grega: a coleção de poemas dedicada a uma única amada. J. Farrell (2012) explica-nos que Hermisíanax, na obra *Leontium* (referida também por Conte (1994) no trecho citado acima), menciona Mimnermo, Antímaco e Filitas como poetas elegíacos, destacando que Mimnermo teria inventado esse gênero em resposta ao mal que lhe fizera o amor. É Hermisíanax quem associa, segundo Farrell (2012), a elegia ao amor exclusivamente dedicado a uma mulher, acrescentando a lamentação às características desse tipo de poesia.

Não apenas Mimnermo, ao lado de Filitas e Antímaco, representam influências da elegia grega sobre a romana, mas também a tradição estabelecida pela poesia de Calímaco é tida pelos próprios poetas elegíacos romanos como sua predecessora.[99] Além disso, certa tradição helenística, que não nos é conhecida, e também o epigrama são apontados pelos estudiosos como origem da elegia romana, segundo nos mostram Citroni *et al*. (2006).[100] Conte (1994) é outro autor que menciona a tese de a origem da

---

[98] *Following the example of Antimachus, and also of Mimnermus earlier, who, it seems, had called his elegiac collection* Nanno*, from the name of his beloved, several Hellenistic poets collected elegiac poems under the title of a woman's name, as did Philitas with his* Bittis*, and Hermesianax, who in his* Leontion *gave a catalogue of poets in love, probably establishing a connection with his personal life*". Cf. também Georg Luck, *op. cit.*, p. 405.

[99] "A elegia latina levanta o problema intrincado das suas "origens", uma vez que, na tradição elegíaca grega – que os poetas latinos expressamente tomam por modelo – se não conhecem exemplos verdadeiramente semelhantes às composições dos poetas elegíacos da época de Augusto." (Citroni *et al.*, *op. cit.*, p. 552).

[100] Os autores nos descrevem a hipótese do filólogo alemão Friedrich Leo, para quem a origem da elegia latina podia ser remetida a uma tradição helenística: "O grande filólogo alemão Friedrich Leo postulava a existência de um tipo de elegia helenística (actualmente irrecuperável) com características similares às da elegia latina: uma poesia de tipo 'subjectivo', isto é, centrada no poeta que fala, na primeira pessoa, da sua própria experiência erótica; enriquecida por materiais temáticos oriundos da tradição cômica; e

tradição elegíaca romana (bem como da Comédia Nova) ser atribuída à elegia erótico-subjetiva helenística, tal qual a de que derivaria do epigrama:[101]

> Essa teoria, de que a elegia latina foi derivada diretamente da elegia erótico-subjetiva helenística, é geralmente rejeitada atualmente. O traço distintivo da elegia latina, o estilo fortemente subjetivo e autobiográfico, não tem precedente em nenhum dos poetas elegíacos helenísticos, nem em Calímaco, que exclui todos os elementos autobiográficos das elegias de *Aitia*, reservando-o [o precedente da elegia romana] ao epigrama, e não no que lemos em Fanocles ou Hermisíanax.[102]

Conte (1994), já de início, rejeita a hipótese de Friedrich Leo de que a elegia erótica romana derivaria de tradições poéticas gregas e parece considerar como certa a hipótese de que tal origem remonta, na verdade, ao epigrama, uma vez que, segundo Conte (1994), em ambos encontramos uma característica formal semelhante: o metro, tanto da elegia, quanto do epigrama, é o dístico – apesar de se diferenciariam pelo meio em que eram transmitidos (o epigrama, por meio de lápides; a elegia, oralmente). No século IV, o epigrama passa a ser notado como um gênero literário e tal distinção acaba obscurecida.[103]

---

entrecortada por narrativas mitológicas. Só a existência desse tipo de elegia na época helenística poderia explicar, segundo Leo, certo tipo de semelhança entre passos da elegia latina, da 'nova' comédia grega (reconstruída sobretudo, a partir da *palliata*) e de certos textos gregos tardios de tema erótico. Todos esses géneros teriam sido diretamente influenciados pela elegia 'subjectiva' grega (de que não restam documentos)." Uma outra hipótese, desenvolvida por Felix Jacoby, também filólogo alemão, atribui a origem da elegia romana ao epigrama: "Segundo Felix Jacoby (...), o frequente aparecimento de temas característicos do epigrama helenístico nas elegias latinas (onde por vezes surgem 'traduções' de epigramas helenísticos interpoladas no corpo da elegia) obriga a que a elegia seja considerada como um desenvolvimento do epigrama (que era o gênero helenístico da sentimentalidade subjectiva)." (Citroni *et al.*, *op. cit.*, p. 553-4).

[101] *Hellenistic subjective-erotic elegy*, Conte, 1994, p. 322.

[102] *This theory, that Latin elegy was derived directly from Hellenistc subjective-erotic elegy, is generally rejected today. The distinctive trait of Latin elegy, the strongly subjective, autobiographical style, has no precedent in any of Hellenistic elegiac poets, neither in Callimachus, who excludes all autobiographical elements from the elegies of the Aitia, reserving them instead for the epigrams, nor in what we can read of Phanocles or Hermisíanax*.

[103] Sobre o epigrama ter originado a elegia, ver: *OCD*, verbetes "elegiac poetry, Greek" e "elegiac poetry, Latin" e Thea S. Thorsen (*op. cit.*, p. 5). Georg Luck (*op. cit.*, p. 406), no entanto, aponta para o epigrama e a elegia como gêneros coexistentes, sem que se tenha estabelecido entre eles uma relação de origem: "Talvez os poetas helenísticos tenham preferido a forma epigramática quando falavam de experiências amorosas. É fato que algumas elegias latinas podem ser interpretadas como epigramas gregos estendidos (...). Mas seria errado apontar que um gênero deriva do outro; ambos parecem ter coexistido desde tempos remotos." – *Perhaps the Hellenistic poets did prefer the format of the epigram when they talked about their own love experiences. It is true that some Latin elegies could be interpreted as expanded Greek epigrams (...). But it would be wrong to derive one genre from the other; both seem to have coexisted from the earliest times*.

Mesmo não sendo consensual a filiação do gênero elegíaco em Roma ao gênero elegíaco grego, alguns autores, como mencionamos acima, defendem a influência da tradição da elegia grega sobre a romana, e os próprios poetas elegíacos apontam tal filiação em seus versos, conforme apontamos anteriormente, na Introdução deste estudo. As possibilidades de explicações, portanto, sobre a origem do gênero elegíaco em Roma deixam diversos questionamentos, mas evidenciam um fator em comum: considera-se ora a elegia grega, ora o epigrama como o gênero que originou a elegia romana.

Ainda que com hipóteses incertas, ou até mesmo descartadas, podemos pensar que as motivações para que fossem elaboradas incluem as semelhanças entre tais gêneros. Em primeiro lugar, ressaltamos o amor, temática recorrente na elegia erótica romana, que é também presente na elegia grega. A variação temática é, aliás, conforme citamos anteriormente, um elemento da elegia grega, sendo o amor um tema presente em apenas alguns dos poetas; já na elegia romana, o amor é a temática mais recorrente, havendo, no entanto, a possibilidade de variação nos temas.[104]

Dessa forma, o assunto abordado na poesia elegíaca, tanto romana, quanto grega, pode ser tido como diversificado. Poemas bélicos, amatórios, lamentosos e na forma de epitáfios são encontrados entre os elegíacos. A elegia romana, todavia, vale-se de temáticas variadas revelando, na maioria das vezes, os sentimentos pessoais[105] do eu elegíaco em relação a elas, acomodando, dessa forma, todas essas variações ao universo elegíaco, como nos mostra Conte (1989), no trecho acima referido. Cabe pensar que a possibilidade de variar temas é um traço que a elegia romana empresta da poesia elegíaca helenística, que podemos interpretar como uma forma de aludir a tal tradição,

---

[104] Cf. *OCD*, verbetes "elegiac poetry, Greek" e "elegiac poetry, Latin" e D. Wray, Catullus the Roman Love elegist?", in: B. Boyd (ed.), *A companion to Roman love elegy*. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 2012, p. 25-38. Cf., ainda, versos elegíacos em que tal filiação é nomeada: Ovídio, *Tr*. 4.10.51–54 e Propércio, III. 1.1–4.

[105] Não pretendemos discutir aqui se são sentimentos legítimos ou forjados pelos eu poéticos, mas cabe citar alguns estudos que abordam a questão da sinceridade elegíaca: Barbara Gold (2012); Paulo Sérgio de Vasconcellos ("*Personae* em diálogo: alguns aspectos da construção da imagem e da autoimagem do autor na poesia latina" (no prelo)); Roland G. Mayer ("The literary persona in Antiquity revisited." *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, nº 50. Pisa / Roma: Instituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2003, p. 55-80) e Archibald W. Allen ("'Sincerity' and the roman elegists". *Classical Philology* 45, nº 3, July 1950, p. 145-160). Vale mencionar, ainda, a obra de P. Veyne, *A elegia erótica romana. O amor, a poesia e o ocidente*, tradução Milton Meira do Nascimento e Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985, e o texto de Paulo Sérgio de Vasconcellos, "Esquecer Veyne?". *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. VII, n. 1, jan.-jun. 2011, que discute a análise de Veyne, que ora se mostra biografista, ora reconhece a ficção poética presente na elegia erótica romana. Há ainda, referente à obra de Veyne, a discussão de P. Martins em "O jogo elegíaco: fronteiras entre a cultura intelectual e a ficção poética", *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 11, n. 1, p. 137-172, 2015, que aborda a tese de Veyne sobre o "jogo elegíaco" e aponta para possíveis convergências entre a realidade cultural romana e a poesia elegíaca.

mas mantendo-a sob uma perspectiva subjetiva (e, portanto elegíaca romana) do eu elegíaco.

Da mesma forma que encontramos a alusão da poesia elegíaca grega na poesia romana, por meio da presença da variação temática, também encontramos tal mecanismo de alusão quando a elegia romana vale-se da temática amatória, assim como os poetas gregos Mimnermo, Antímaco e Filitas parecem ter feito. A elegia em Roma deve, portanto, ter se desenvolvido a partir de influências de ambos os gêneros, conforme Farrell (2012) conclui:

> Os elegíacos romanos encontram, então, perspectivas quase diametralmente diferentes na elegia de seus predecessores helenísticos. A reação que tiveram [os elegíacos romanos] foi emprestar elementos tais como a *persona* do poeta amante, a *puella* exótica, o tema do lamento, entre outros da tradição estabelecida por Hermisíanax. Mas, como praticamente todos os poetas romanos, eles vêm sob a imensa influência das opiniões de Calímaco, no tocante ao estilo poético.[106]

Farrell (2012) evidencia, então, a influência de ambas as tradições elegíacas gregas sobre a elegia romana, corroborando a interpretação desse último como um gênero que mescla tradições poéticas, aludindo a outros gêneros ao valer-se de suas características. Além dessas confluências da elegia grega, a perspectiva subjetiva, bem como algumas situações típicas e lugares-comuns encontrados na elegia romana, são também vistas como influências da poesia epigramática.[107] Poderíamos, de fato, considerar que essas semelhanças representam alusões ao epigrama e à tradição calimaqueana e, a partir de então, compreender melhor as afirmações de B. Gold (2012) que, retomando J. Farrell,[108] classifica a elegia erótica romana como um gênero estruturalmente híbrido:

---

[106] *The Roman elegists thus found almost diametrically different perspectives on elegy in their Hellenistic predecessors. Their response was evidently to borrow such elements as the persona of the poet-lover, the exotic puella, the theme of lamentation, and so forth from the tradition outlined by Hermesianax. But, like virtually all Roman poets, they also came under the immense influence of Callimachus' opinions regarding poetic style.* (J. Farrell, *op. cit.*, p. 18-9).

[107] "Uma teoria oposta [à da filiação da elegia romana à grega] é a de F. Jacoby, que tomou a elegia romana como uma ampliação e desenvolvimento do epigram grego, do qual ela teria derivado seu caráter subjetivo, suas situações e *motifs*." – *An opposing theory is that of F. Jacoby, who regarded Latin elegy as an enlargement and development of Greek epigram, from which it will have derived its subjective character, its situations and motifs*. (Conte, 1994, p. 322).

[108] J. Farrell, "Classical Genre in Theory and Practice." *New Literary History* 34, 2003, p. 383–408, *apud* B. Gold, *op. cit*., p. 2.

> Como diz Farrell, elegia era "um gênero híbrido, se é que isso alguma vez existiu" (Farrell, 2003, p. 397; Farrell, neste volume, em que ele discute "as dinâmicas do cânone elegíaco" e se refere tanto à "proto-elegia" quanto à "meta-elegia"). A elegia contém em si as sementes de muitos outros gêneros, p. ex., épico, pastoral, comédia e lírica. Sua relação com a épica, em particular, é especialmente antagônica e complexa: os elegíacos afirmam, repetida e especificamente, que eles mesmos, sua poesia e seu estilo de vida são anti-épicos, e, ainda assim, os traços da épica estão em todos os lugares.[109]

Uma das características destacáveis do gênero elegíaco seria, portanto, o fato de ele conter confluências genéricas em suas estruturas, confluências que se observam ora por suas semelhanças, ora por suas diferenças com determinados gêneros. Através do texto de Gold (2012), notamos que a alusão a outros gêneros na elegia romana vai além da tradição helenística e calimaqueana; ela ocorre também, por exemplo, quando o eu elegíaco se vale de uma temática bélica que é tipicamente épica,[110] através do *topos* da *militia amoris*, ou ainda quando o poeta afirma renunciar a um gênero (normalmente, o épico) para se filiar ao elegíaco, e, no entanto, como afirma Gold (2012), o gênero ao qual o poeta renuncia está presente em todos os momentos.[111] Além dos influxos da poesia épica, da epigramática e das tradições gregas calimaqueana e helenística, também a presença da poesia didática é possível de ser observada na elegia, por meio do *topos* do *praeceptor amoris*.[112] Tais exemplos de confluências na elegia ilustram bem a

---

[109] *As Farrell says, elegy was "a hybrid genre if there ever was one" (Farrell 2003, 397; Farrell, this volume, where he discusses "the dynamics of the elegiac canon" and refers to both "proto-elegy" and "meta-elegy"). Elegy contains within it the seeds of many other genres, e.g., epic, pastoral, comedy, and lyric. Its relationship to epic in particular is especially antagonistic and complex: the elegists repeatedly and specifically declare themselves, their poetry, and their chosen lifestyle to be anti-epic, and yet the traces of epic are everywhere.* (B. Gold, *op. cit.*, p. 2).

[110] Na elegia que abre o livro 2, Propércio afirma que quem inspira suas composições é sua amada: "se livre de seus véus luta comigo nua, / então componho *Ilíadas* imensas" – *seu nuda erepto mecum luctatur amictu, / tum uero longas condimos Iliadas* (II. 1.13-4). As traduções dos poemas de Propércio mencionados neste estudo são de G. G. Flores (2014).

[111] Também em Propércio, encontramos um eu elegíaco que se compara a Pôntico, seu interlocutor; enquanto Pôntico canta o exército e as armas, ao eu elegíaco só resta cantar sua *domina*, escravo que é do sentimento que tem por sua amada, muito mais do que de seu engenho: "Enquanto cantas, Pôntico, a Tebas do Cadmo / e as armas tristes do fraterno exército / e – quem dera fosse eu! – competes com Homero / (que os Fados sejam leves com teus cantos!); / eu, como de costume, fico em meus Amores / e busco combater a dura dona, / mais escravo da dor do que do meu talento, e lamento o infortúnio desta idade." – *Dum tibi Cadmeae dicuntur, Pontice, Thebae / armaque fraternae tristia militiae, / atque, ita sim felix, primo contendis Homero / (sint modo Fata tuis mollia carminibus), / nos, ut consuemus, nostros agitamos Amores / atque aliquid duram quaerimus in dominam; / nec tantum ingenio quantum seruire dolori / cogor et aetatis tempora dura queri.* (I. 7.1-8).

[112] O *praeceptor amoris*, que é tanto um *topos* da poesia elegíaca, quanto a função assumida pelo *magister* ovidiano de *Remedia amoris* e da *Ars amatoria*, será retomado em seção posterior deste primeiro capítulo, bem como no capítulo 2 deste estudo.

concepção do próprio gênero como composto de alusões a outros gêneros, híbrido, como cita Gold (2012).

Após discutir as definições do gênero elegíaco, bem como as hipóteses sobre suas origens e influências, intentamos observar, de maneira mais detalhada, algumas das características do gênero listadas pelos estudiosos. Para tanto, partiremos não só das definições que constam do início deste capítulo, mas também de algumas outras perspectivas de outros estudiosos sobre o gênero, que visam complementar a caracterização composta até aqui.

A subjetividade, que caracteriza a elegia, também é mencionada por B. Gold, na Introdução do compêndio da Blackwell sobre a elegia erótica romana (2012). Além da menção ao caráter subjetivo da elegia, a autora descreve o gênero destacando sua efemeridade (um gênero cuja duração estendeu-se por apenas 40 anos), sua relação com a lírica (a elegia seria um gênero derivado do gênero lírico), sua métrica, que alterna hexâmetros e pentâmeros, e a designação inditosa do sentimento amoroso que arrebata o poeta. O poeta, aliás, como é descrito por Gold (2012), e também por outros autores, como Conte (1989), G. G. Flores (2014) e Thorsen (2013), dedica-se exclusivamente a esse amor – leia-se: dedica-se exclusivamente a compor poesia elegíaca. A própria poesia é, para a autora, inteiramente focada no poeta – e no seu sentimento pela *puella*. A elegia pode, então, ser lida metapoeticamente, pois ao enfocar o poeta e o amor que ele sente, enfoca também o tema que norteia o gênero, e o próprio gênero ao equivaler o amar ao fazer poético.[113]

Duncan F. Kennedy,[114] por sua vez, afirma que a característica essencial do gênero elegíaco em Roma é a presença de tropos, principalmente o da *militia amoris* e o da *seruitium amoris*.[115] A guerra representa, na elegia erótica, um paradigma para as relações amorosas, o que se poderia explicar pelo fato de fazerem parte tanto da experiência bélica, quanto da amatória, a conquista e a submissão. A submissão é,

[113] Não é difícil encontrar versos da poesia elegíaca romana que equivalham o amor ao fazer poético, ao dizer que esse sentimento "condena" o amante a escrever versos elegíacos. Como exemplos, podemos citar: a elegia I. 7, de Propércio, e a elegia I. 3, dos *Amores*, de Ovídio.

[114] D. F. Kennedy, *Love's Tropes and Figures*, *A companion to Roman love elegy*. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 2012.

[115] A estudiosa L. A. de Bem comenta esse *topos*, em sua tese de doutorado (2011), e ainda aponta alguns autores que discutem essa tópica, como R.O.A.M. Lyne, "Seruitium amoris". In: *The Classical Quarterly*, n. s., vol. 29, n. 1, 1979, p. 117-130; K. Olstein, *Amores* I 3 and duplicity as a way of love. In: *Transactions of the American philological association*, vol. 105, 1975, p. 241- 257 e L. Curran, *Desultores amoris*: Ovid *Amores* I 3. In: *Classical philology*, vol. 61, 1966, p. 47-49. Podem-se mencionar, ainda, outros estudiosos que tratam do mesmo tema: P. Murgatroyd, "*Militia amoris* and the Roman Elegists", *Latomus* 34, 1975, p. 77-79, e F. O. Copley, "*Servitium amoris* in the Roman Elegists", *TAPA* 78, 1947, p. 285-300.

assim, representada pelo *topos* da servidão amorosa (escravidão a que se submete o amante subjugado). Para Kennedy (2012), o enfoque constante dado pelos estudiosos da elegia a esses aspectos, e sendo tal constância uma consequência da presença maciça desses *topoi* nos elegíacos, revela-nos um importante traço distintivo do gênero. Para o autor, a *militia* revela uma confluência de gênero não só do épico na elegia, como também do elegíaco no épico:

> Esse foco é sintomático de algo distinto sobre a elegia romana (...). A transferência da metáfora, afinal, pode ir em ambas as direções. Se o amor pode ser descrito em termos aplicáveis à guerra, então a guerra pode, não menos, ser erotizada. Camila, na *Eneida*, de Virgílio, oferece-nos um impressionante exemplo. Na ação que leva à sua morte, Virgílio foca em seu desejo pelos espólios da batalha enquanto ela fita o traje extravagante do sacerdote troiano, Cloreu.[116]

A distinção da elegia para o autor deve-se, portanto, ao uso dos *topoi* da milícia do amor e da servidão amorosa e ele ressalta a *militia* como uma marca ainda mais relevante para a caracterização da elegia, por revelar não só a percepção do amor como uma milícia (como incontáveis exemplos de versos elegíacos podem demonstrar), como também a erotização da guerra (cujo exemplo citado é o da personagem Camila, conforme o trecho acima nos mostra).

Além dos típicos *topoi* elegíacos, citamos também, como característica do gênero, a presença da figura feminina, a amada elegíaca, denominada *puella*, ou *domina*, figura ambivalente e cruel que subjuga o eu elegíaco, amante fiel e devotado. Os papéis masculino e feminino alteram-se, portanto, na elegia: a mulher amada, figura central e dominadora, representa, segundo B. Gold (2012), a *duritia*, ou seja, a mestria, a dominação e a dureza; já o amante elegíaco é escravo desse amor (*seruus amoris*) e representa a face mais frágil e branda da relação elegíaca, a chamada *mollitia* (substantivo que denota a subserviência, a passividade, a dependência e a suavidade).

A *puella*, matéria e personagem da elegia, constitui parte de ambos os *topoi*, considerados por Kennedy como elementares na poesia elegíaca, a saber, a *militia* e a *seruitium amoris*. Tanto a milícia quanto a servidão amorosa pressupõem, de um lado, a

---

[116] *This focus is symptomatic of something distinctive about Roman elegy, but it should make us pause for thought. The metaphorical traffic, after all, can go both ways. If love can be described in terms applicable to war, then war can no less be eroticized. Camilla in Virgil's Aeneid provides a striking instance. In the action that leads up to her death, Virgil focuses in on her desire for the spoils of battle as she targets the lavish costume of the Trojan priest Chloreus (Aen.11.778–82, (...)).* (Kennedy, 2012, p. 189).

presença dessa mulher amada (e, de fato, como sugerimos acima, é ela a figura central da elegia; natural que seja central, também, nos mais recorrentes lugares-comuns do gênero); de outro, a do amante servil, disposto a submeter-se aos caprichos da moça. O comportamento controlador e a crueldade da *puella* ao subjugar o amante aos seus desejos e caprichos concedem a ela o papel dominante da relação, pouco convencional para a mulher, e, consequentemente, relegando ao homem (o eu elegíaco, no caso) um papel de passividade, subserviência e devoção à mulher amada.[117]

É a *puella*, portanto, o alvo do amor elegíaco e a principal matéria da poesia elegíaca; em nossa análise, ela é o elemento que, em parte, impede a realização do amor[118] e, ao mesmo tempo e por esse motivo, ela é justamente o elemento que viabiliza a existência do gênero, uma vez que o amor irrealizável, o sentimento não correspondido, o sofrimento que tal sentimento causa são temáticas elementares na poesia elegíaca.

A *puella* elegíaca é elemento típico (mas não obrigatório) do gênero elegíaco. Dentre os poetas elegíacos gregos, como já dissemos, é provável que alguns tenham intitulado suas obras a partir do nome de suas *puellae*: *Nanno*, obra elegíaca de Mimnermo,[119] da qual restaram apenas fragmentos, parece ter sido o nome de uma mulher amada pelo eu elegíaco. Após Mimnermo, outros poetas valeram-se do mesmo recurso: Antímaco, com sua obra intitulada *Lyde* – que pode ter servido à cura do luto pela morte de sua amada; Filitas, com uma coleção de poemas que recebera o título de *Bitis* (ou *Battis*), também, possivelmente, o nome de uma mulher, assim como Hermisianax, que compusera *Leontion*. Todos esses autores utilizaram mitológicas e pesarosas histórias de amor, ao mesmo tempo em que versaram sobre suas amadas.[120]

---

[117] Ellen Green (*The erotics of domination: Male desire and the mistress in Latin Love Poetry*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998), ao discutir a ideologia de gênero presente na poesia Latina, afirma que o eu poético de Catulo, e também o eu elegíaco de Propércio, Tibulo e Ovídio, assumem o papel que, convencionalmente, na cultura romana, se atribui à mulher: a preocupação com amenidades (amores, prazeres e lazer) e a predominância da emoção em detrimento da razão. Greene (*op. cit*., p. xiii) ressalta que, ao assumir o papel da mulher, o amante elegíaco explicitamente advoga em favor dessas amenidades, excluindo as aspirações tipicamente masculinas de seus desejos (as leis, a política e o militarismo) e equiparando as questões ditas femininas ao *status* elevado das questões ditas masculinas.

[118] Cf. T. S. Thorsen (2013).

[119] Propércio afirma, na elegia 9 do seu primeiro livro, o caráter suave dos cantos elegíacos (em comparação com o canto de Homero, adequado não à mansidão do amor, mas sim à aspereza da guerra). Representando a suavidade da poesia amorosa, está o poeta Mimnermo: no Amor, melhor que Homero, é um verso desse poeta: "No Amor melhor que Homero é um verso de Mimnermo: / suaves cantos busca o manso Amor" – *Plus in Amore ualet Mimnermi uersus Homero: / carmina mansuetus lenia quaerit Amor.* (I. 9.11-2).

[120] Cf. G. Luck, *op. cit*., p. 406.

O mesmo recurso é recorrente na elegia romana. Os poetas da era de Augusto também teriam nomeado suas obras em homenagem a suas amadas.[121] Não só tomaram seus nomes para atribuição dos títulos de seus poemas, como também se valeram delas como matéria elegíaca, conforme mencionamos acima.[122] A princípio, um olhar menos aprofundado sobre esses textos, que mencionam a todo tempo mulheres que são alvos de seus sentimentos e que protagonizam histórias de amor, pode despertar a sensação (ou até mesmo a convicção) de que tais figuras são reais, históricas – e muito foi discutido nos estudos clássicos sobre tal hipótese.[123] Não nos cabe aqui, no entanto, nada além da menção a essa discussão; intentamos tomar a presença das *puellae* nas elegias como uma convenção do gênero e observar como elas são caracterizadas pelos poetas que as cantaram e pelos estudiosos que observaram tal presença.

A amada, cuja presença se insinua incisiva e amplamente nos poemas dos elegíacos romanos, caracteriza-se principalmente por ser dominadora (por isso, vez ou outra é chamada de *domina*)[124], tirana (como nos mostra, por exemplo, o termo *regina*, em *Rem.*, v. 15, a ser retomado adiante) e causadora de todo o sofrimento do poeta. Ela é uma espécie de "*dulce malum*",[125] o qual propicia ao amante todo o sofrimento, mas do qual o eu elegíaco não consegue se apartar. Além de ser figura central da elegia,[126] conforme aponta-nos B. Gold,[127] a mulher ocupa um inusitado papel de mestria, dominação e dureza (*duritia*), enquanto ao homem caberia, em geral, a máscara da subserviência, da passividade, da dependência e da suavidade (*mollitia*). Há, por conseguinte, uma inversão dos papéis sociais que esperamos encontrar em uma relação entre um homem e uma mulher na Roma antiga.

Essa relação de subserviência do homem em relação à mulher amada é particularmente identificada em Catulo por E. Greene (1998), quando a autora discute a fragmentação do eu catuliano que oscila entre a paixão ardente e cega por Lésbia e a

---

[121] Cf. G. Luck, *op. cit*., p. 406.
[122] Cf. a interessante análise feita por Ellen Greene (*The erotics of domination: Male desire and the mistress in Latin Love Poetry*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998, p xiii), que considera tal procedimento poético como uma espécie de objetificação da mulher – ela seria, a um só tempo, objeto da poesia e objeto da fantasia masculina da dominação erótica.
[123] Cf. Maria Wyke, "Written Women: Propertius' scripta puella", *The jornal of Roman* studies, vol. LXXVII, 1987 e D. Wray, *op. cit.*, p. 27;
[124] Em Ovídio, o termo *domina* caracteriza a "senhora dos servos". Ver *Am*., I. 14 e II. 7 e 8.
[125] Conte, 1986, p. 611.
[126] L. A. de Bem (2007, p. 21) relativiza a ideia de que a *puella* é a matéria central da elegia, destacando o fato de Tibulo não cantar apenas Délia, como também Márato e Nêmesis, e também, de Ovídio só mencionar Corina na elegia 5 do livro I, além de o eu poético ovidiano admitir amar duas mulheres (II. 4) e não negar seu envolvimento com Cipásite (II. 7 e II. 8).
[127] *Op. cit.*, p. 3-4.

consciência de que o amor é uma doença iminentemente destrutiva. Catulo é símbolo de uma devoção por sua amada que é comparada à dos elegíacos romanos por suas *puellae*, a tal ponto que o poeta é tratado quer como predecessor da elegia erótica romana,[128] quer como um elegíaco, ao menos em determinados poemas.[129] Lésbia é equiparada a outras personagens femininas da poesia elegíaca, como Corina (a *puella* de Ovídio) e Cíntia (a de Propércio).[130] Além de Cíntia e Corina, há ainda as duas mulheres que são mencionadas na poesia de Tibulo: Délia e Nêmesis.

Quem seria, todavia, essa mulher que a um só tempo é matéria poética e alvo de todo sentimento do eu elegíaco? G. Luck (1989) diferencia três formas assumidas por essas mulheres em tal gênero poético, descrevendo seus possíveis papéis sociais:

1) a matrona, uma mulher casada, que goza de certa liberdade, e que pode estar envolvida em outros casos amorosos;

2) a "*femme entretenue"*, uma mulher que poderia ser casada, solteira ou divorciada, protagonista de relações amorosas duradouras;

e, por fim,

3) a meretriz, a prostituta com quem os homens têm breves e casuais encontros.[131]

Vale apontar que tais características podem, na verdade, se misturar em uma única *puella* na elegia romana. Independentemente do *status* atribuído à amada elegíaca, ela é, como já mencionamos, o cerne de todo o sofrimento do amante elegíaco; ela é, portanto, o cerne da doença que assola o *discipulus* de *Remedia*.

O amor que assola o amante, e a *puella*, alvo desse sentimento, representam aspectos temáticos recorrentes na elegia, assim como o metro, também elencado acima, representa um dos aspectos formais do gênero. Para além desses elementos, vale também citar, como forma de caracterizar um texto como elegíaco romano, a presença de lugares-comuns, convenções temáticas das quais se valem os poetas ao se servirem da tradição estabelecida para compor seus poemas. São os célebres *topoi* elegíacos,

---

[128] Encontramos menção ao Catulo como um predecessor da poesia elegíaca romana em alguns autores, citados a seguir: Antonio da Silveira Mendonça, que insere o nome de Catulo na lista dos primeiros elegíacos, ao lado de Propércio e Tibulo (*op. cit.*, p. 10), Frederica Bessone, para quem a elegia romana fora repensada através de Catulo (*op. cit.*, p. 43) e Guilherme Gontijo Flores, que elenca os poemas 65, 66 e 68 de Catulo como os primeiros poemas elegíacos romanos (*op. cit.,* p. 14).

[129] Catulo é citado como um elegíaco em E. Greene (*op. cit.*, p. xiii); em D. Wray (*op. cit.*, p. 25 ss.); e, B. Gold (*op. cit.*, p. 2) e Paul Allen Miller ("The *puella*: accept no substitutions!", in: T. S. Thorn (ed.), *op. cit.*, p. 166-179).

[130] G. Luck, *op. cit.*, p. 411.

[131] G. Luck, *op. cit.*, p. 411.

cenários nos quais vemos o desenrolar de acontecimentos que têm como personagens o eu elegíaco, ou seja, o infeliz amante elegíaco; a *puella*, o alvo do sentimento amoroso, motivo das preocupações do poeta, notável, muitas vezes, por suas ações cruéis; e o rival, namorado ou marido da *puella*, que disputa as noites de amor com o eu elegíaco, e, enquanto um passa a noite com a moça, o outro chora à porta dela, lastima sua sorte, sofre com sua condição de amante desprezado. Além disso, vemos o próprio amante oscilar entre a função do eu que vivencia as desventuras amorosas e uma espécie de professor, ou um *magister* que, de tanto vivenciar o amor, tem condição de aconselhar seu interlocutor a como não sofrer as agruras desse sentimento.

Temos, assim, um conjunto de imagens, situações e personagens que nos permitem identificar a filiação de textos à tradição do gênero elegíaco em Roma. Tais elementos compositivos são identificados como *topoi*, convenções da elegia, sobre os quais julgamos relevante tecer alguns comentários. Nossas definições seguem, principalmente, as que são apresentadas na obra de G. G. Flores (2014).

Flores (2014),[132] chamando atenção para a função representativa desses lugares-comuns, aponta algumas das formas como os poetas elegíacos constroem a imagem do amor, tratando-o como uma doença de alma, ou valendo-se do *topos* denominado *morbus amoris*, isto é, a perda do controle e da razão que experimenta o indivíduo que ama; tamanha é a perda da dignidade do amante, que ele se rebaixa à condição de um escravo da amada, ou, como afirma Flores:

> (...) numa sociedade escravista como a romana, quem não tem o controle de si deve, mais cedo ou mais tarde, ser controlado por outrem. Assim, o homem apaixonado é uma espécie de escravo do seu amor, da sua amada, que passa a ser representada simultaneamente como *puella* ("garota", "moça") e como *domina* ("senhora", "dona"), que domina e maltrata o seu escravo amoroso.[133]

Esse *topos* da elegia, conhecido como *seruitium amoris*, a "servidão amorosa", é parte do que qualifica a condição do eu elegíaco diante de sua amada, e tal condição é provocada, justamente, pelo *morbus amoris*. Outra consequência dessa doença, e também da servidão amorosa, é a chamada *militia amoris*: a abdicação do poeta das

[132] G. G. Flores lista os *topoi* que considera distintivos da poesia elegíaca na introdução (p. 15-6) de sua tradução às elegias de Propércio. Todos esses *topoi* vêm acompanhados de um breve comentário que visa à definição de cada um deles. Em nossa exposição sobre os lugares-comuns da elegia, baseamo-nos nesse texto de Flores (2014).
[133] G. G. Flores, *op. cit*., p. 15.

carreiras consideradas dignas ao cidadão romano, a saber, a política e a bélica, faz com que as lutas do amante elegíaco sejam "travadas na cama, sua milícia" seja "somente a do amor, que por vezes pode até ser representado como um general triunfante".[134]

Como um doente, servil e dedicado à milícia do amor, o amante é ainda caracterizado como um *exclusus amator*, outro *topos* elegíaco, que faz referência ao amante que passa as noites à porta da casa (ou do quarto) de sua amada fechada (representando a não concretização da noite de amor entre os dois), cantando para ela e se queixando de sua sorte. A impossibilidade de acessar a mulher amada frequentemente se atribui ao fato de ela estar sendo vigiada pelo rival do poeta (marido ou namorado da *puella*) ou porque ela está tendo uma noite de amor com ele.[135] A porta fechada, temática conhecida como *paraklausíthyron*[136] é, aliás, mais um dos lugares-comuns associados às composições elegíacas.

Além de lamentar sua sorte, de ser condenado a um amor nefasto, o amante elegíaco afirma, também, sua pobreza (*paupertas*, que conduz Tibulo por uma vida inerte, em I. 1.5),[137] em comparação ao amante rico (mais velho), o *diues amator*, que compra a jovem com presentes, enquanto o poeta só tem a sua poesia e a sua fidelidade para oferecer. A despeito, no entanto, da fidelidade que o amante dedica à *puella* (*foedus et fides*) como se existisse, entre os dois, um compromisso (como um casamento, por exemplo), a *puella* não lhe devolve a mesma dedicação, justamente pela posição social que ela ocupa (ela é uma cortesã, uma ex-escrava ou até mesmo uma mulher casada), tal laço entre a *puella* e um cidadão romano seria impossível.

O poeta elegíaco, cuja imagem se constrói, essencialmente, em torno do sofrimento amoroso e do desprezo da *puella*, afirma, ainda, a função social que tem sua poesia de ensinar os mais jovens sobre o amor. Por experienciar o amor, e as mais diversas situações decorrentes do sentimento e suas consequências, o eu elegíaco pode, então, assumir a função de um *magister amoris*, que possui o conhecimento necessário para alertar o leitor sobre os perigos do sentimento amoroso ou ajudá-lo a amenizar os

---

[134] G. G. Flores, *op. cit*., p. 16.
[135] Cf. Conte, 1994, p. 323; C. Lazzarini, *op. cit.*, p.129; L. A. de Bem, 2007, p. 151.
[136] A canção de lamento cantada à porta da amada tem suas origens em canções populares e na poesia de Alceu e é frequente na comédia (Aristófanes, *Eccles*., 955 ss.; Plauto, *Curc*., 147 ss., *Merc*., 408 ss, *Persa*, 568 ss) e nos epigramas helênicos (*Anth. Pal.* 5.23, 145, 164, 189, 191, etc.). Na poesia amatória, aparece em Catulo, 67; Propércio, I.16,10 ss.; Tibulo, I. 1.7 ss., I.5.67 e Ovídio, *Am*., I.6, dentre outras passagens (Henderson, *op. cit.*, p, 37). Em *Remedia*, esse *topos* encontra-se, além da mencionada passagem, nos seguintes trechos: v. 505-10; v. 676-7; v. 785-6.
[137] Reiteramos que, na seção a seguir, ainda neste primeiro capítulo, apontaremos algumas passagens de poemas elegíacos romanos que ilustram tais elementos típicos do gênero.

seus sintomas. Mais especificamente no caso de *Ars* e *Remedia*, o tema elegíaco do *magister amoris* torna-se a única função do eu poético. A presença, portanto, de um eu poético mestre das práticas amorosas, que encontramos na elegia-didática ovidiana, já é um lugar-comum da elegia erótica romana.

São tais, enfim, algumas das principais características da elegia em Roma. As direções assumidas na caracterização desse gênero são, como vimos, bastante diversas. Os estudiosos aqui mencionados apontam para diversificados elementos representativos do gênero: o caráter lamentoso, o metro (dístico elegíaco), as temáticas da guerra e do amor e a consequente relevância da figura feminina (a *puella*), além dos lugares-comuns fundamentais da elegia erótica romana, a *militia amoris*, a *seruitium amoris*, e de outras imagens também tipicamente elegíacas como a *paraklausíthyron* e o *morbus amoris*.

Após, então, termos elencado algumas dessas características que julgamos elementares no gênero elegíaco, passaremos à seção seguinte, na qual apontaremos algumas passagens retiradas da obra elegíaca de Ovídio, Propércio e Tibulo em que tais características podem ser identificadas, a fim de vislumbrar de que maneira as convenções do gênero são articuladas por esses poetas em suas composições; além disso, ao construir esse elenco, pretendemos delimitar um repertório de *topoi* elegíacos que se manifestam em *Remedia* e expressam a porção elegíaca desse poema.

1.1. AS REPRESENTAÇÕES ELEGÍACAS NA ELEGIA

Muito antes das discussões modernas sobre o gênero elegíaco – sua caracterização e origem – os próprios poetas já exploravam o assunto em seus versos, como se construíssem a tradição elegíaca romana tanto ao produzir textos que se enquadram nesse gênero, quanto ao discutir o gênero dentro dos próprios textos, o que caracteriza a metapoesia. Se não pelas alusões diretas à elegia e suas características, observam-se, nas composições (em seus aspectos relativos à forma e ao conteúdo), os traços distintivos de gênero. Após observarmos, portanto, na introdução deste capítulo, as diversas caracterizações da elegia elaboradas pelos estudiosos, prosseguimos com a presente seção que propõe a observação de diversas passagens dos elegíacos nas quais

vemos ora os *topoi* acima listados, ora versos metapoéticos que discutem a própria elegia.

Para a observação do uso desses *topoi* e de elementos metapoéticos, recorremos, como já apontamos anteriormente, aos versos elegíacos dos poetas romanos Propércio, Tibulo e da trilogia amorosa ovidiana. Para ilustrar a metapoesia como uma característica da poesia elegíaca, mencionamos também os *Amores* de Ovídio, por encontrarmos nessa obra diversas alusões ao próprio gênero e aos seus componentes – conteúdos e traços formais.[138] Logo no primeiro poema dessa obra, deparamo-nos com a referência ao metro elegíaco como "manco" (tendo o Cupido lhe surrupiado um pé):

> *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.[139]

Cupido vê uma sequência de hexâmetros, pois o poeta preparava-se para cantar uma épica (v. 1-2), mas o deus rouba um pé do segundo verso hexâmetro do poema (v. 4) e faz dele um pentâmetro. O próprio vocabulário e a referência ao metro épico (*Arma graui numero uiolentaque bella parabam*) já sugerem a presença do gênero. Cupido transforma, assim, a épica em uma elegia, e é assim que o poeta expressa sua recusa[140] em cantar versos épicos: por intervenção divina. A "opção" (um pouco forçada,

---

[138] "Se olharmos para uma elegia dos *Amores*, ou, na verdade, para simplesmente qualquer poesia ovidiana, apenas por sua mensagem mais ampla, nós sentiremos falta de muito de sua verdadeira substância, já que boa parte da arte sutil de Ovídio reside nos detalhes a partir dos quais a poesia é construída." – *If we look to an Amores-elegy, or indeed to just about any of Ovid's poetry, only for its broad message, we will miss much of the real substance, for much of Ovid's subtle artistry lies in the details out of which the poetry is constructed*. (J. C. Mckeown, "Militat Omnis Amans", *The Classical Journal*, Vol. 90, No. 3, Feb. - Mar., 1995, p. 295-304).

[139] Reiteramos que as traduções dos *Amores* aqui utilizadas são de Lucy Ana de Bem. As traduções dos versos do livro I foram retiradas de sua dissertação de mestrado. As traduções do livro II e III constam de sua tese de doutorado, *Metapoesia e confluência genérica nos* Amores *de Ovídio*. 2011. 391 p. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

[140] Mais precisamente, a "opção" por um gênero (elegíaco, no exemplo aqui citado) em detrimento de outro (o épico, no caso), manifestada pelo eu poético nesses versos iniciais, recebe o nome de *recusatio*. Em tal tropo, o poeta recusa a filiação a um gênero, dizendo-se incapaz de cantá-lo (por exemplo, em Calímaco, *Aet*. I fr. 1, 21-4) ou, como é o caso aqui, afirmando-se vítima da intervenção de um deus.

diríamos) do eu poético é, portanto, pelo gênero elegíaco, em detrimento do épico, gênero sugerido, a princípio, pelo hexâmetro inicial e pelo léxico presente no excerto. Tal léxico colabora com uma interpretação metapoética: *edere*, *materia*, *modis* (v. 2); *uersus* (v. 3); *pedem* (v. 4), termos que, por seus aspectos semânticos, nos remetem ao universo da composição poética, no que tange aos seus elementos formais, o próprio fazer poético, a matéria ou conteúdo da poesia, o metro, o verso e o "pé", ou seja, cada um dos componentes do metro.

Assim como o léxico contribui para que, no excerto acima, identifiquemos a presença de elementos metapoéticos na elegia ovidiana, eles também evidenciam a presença das convenções do gênero elegíaco como a *militia amoris*. Conforme mencionado acima, a *militia amoris* é um dos traços distintivos desse tipo de poesia, que reflete a transposição de temas tipicamente épicos para o universo amatório, e a presença de tais temas se revela no uso de termos como *Arma* (*Am*., I. 1.1) e *bella* (*Am.*, I. 1.1), presentes nos dísticos acima citados.[141] Ocorre, no entanto, que a guerra, para a poesia elegíaca, é a do amor, como nos mostram os versos abaixo:

> *Deripui tunicam; nec multum rara nocebat,*
> *Pugnabat tunica sed tamen illa tegi;*
> *Cumque ita pugnaret tamquam quae uincere nollet,*
> *Victa est non aegre proditione sua.* (*Am*., I. 5.13-16)
>
> Arranquei-lhe a túnica; transparente, não estorvava tanto,
> entretanto, ela lutava para cobrir-se;
> ela, que lutava como se não quisesse vencer,
> sem dificuldade foi vencida por sua própria cumplicidade.

A elegia da qual fazem parte esses versos mostra-nos o eu poético repousando no momento em que a *domina* entra no quarto – o nome de Corina é, então, mencionado pela primeira vez nos *Amores* (*Ecce, Corina uenit*, I. 5.9) – e os dois têm um encontro amoroso no meio do dia. No excerto citado, o momento em que a *puella* é desnudada por seu amante é descrito através da metáfora da guerra, representada pelos termos que remetem à vitória (*uincere*, v. 15) e à luta (*pugnabat*, v. 13; *pugnaret*, v. 14).

[141] Não podemos deixar de comentar que *Arma* faz referência direta à épica de Virgílio, pois esse é o primeiro vocábulo do primeiro verso da *Eneida*, e que, por ocupar tal lugar de proeminência, apresenta um alto grau de memorabilidade, conceito proposto e cunhado por Conte em seu *Memori dei poeti* (1986).

Claramente, o encontro amoroso do eu elegíaco com sua *puella* é permeado por uma batalha, mas a "adversária" deseja ser vencida: ela tenta se cobrir (*tegi*, v. 14), todavia sua túnica é transparente (*rara*, v. 15); ela luta, como se tentasse impedir o amante de despi-la, mas, ao mesmo tempo, demonstra não querer resistir (*quae uincere nollet*, v. 15; *victa est non aegre*, v. 16). Um cenário muito similar pode ser encontrado em Propércio:

> *Quam multa apposita narramus uerba lucerna*
> *quantaque sublato lumine rixa fuit!*
> *Nam modo nudatis mecum est luctata papillis,*
> *interdum túnica duxit operta moram*. (Prop., II. 15.3-6)
>
> Que palavras trocadas sob o fogo aceso,
> que imensa luta ao se apagar a luz!
> Entre a nudez dos seios combateu comigo
> e às vezes resistiu retendo a túnica.

Comparando os dois excertos (Ovídio, *Am*., I. 5.13-6 e Propércio, II. 15.3-6), identificamos algumas semelhanças entre as duas situações vividas pelas *personae* elegíacas de Ovídio e Propércio. É notável, por exemplo, a presença das *puellae* na cena, que vestem túnica (Prop., v. 6; Ov., v. 13 e 14) e são despidas pelos amantes (Prop., v. 15; Ov., v. 13); identifica-se, ainda, em um e outro trecho, a "falsa" resistência da amada em ceder ao ato amoroso (Ov., v. 14-6; Prop., v. 16). Apesar de utilizarem palavras diferentes para se remeterem à luta travada entre os amantes (em Ovídio, o verbo *pugnare*; em Propércio, o substantivo *rixa* e o particípio *luctata*), os excertos, no que se refere aos seus aspectos semânticos, são evidentemente semelhantes, pois nos apontam para a mesma ideia: a luta entre os amantes que antecede o ato amoroso e na qual a amada se deixa vencer pelo amante, cedendo às suas investidas.

Além dos versos ovidianos que inauguram a obra elegíaca do poeta e os versos de Propércio nos quais vemos a mesma "luta de amor" que vemos em Ovídio, o *topos* da *militia amoris* também pode ser encontrado em outra poesia de Propércio, ainda que, no episódio citado a seguir, a concretização do amor não ocorra:

> *Hanc ego nondum etiam sensus deperditus omnis,*
> *molliter impresso conor adire toro;*
> *et quamuis duplici correptum ardore iuberent*
> *hac Amor hac Liber, durus uterque Deus,*

subiecto leuiter positam temptare lacerto
osculaque admota sumere arma manu,
non tamen ausus eram dominae turbare quietem,
expertae metuens iurgia saeuitia... (Prop. I. 3.11-8)

Então, sem ter perdido ainda meus sentidos,
tentei acariciá-la sobre a cama:
e embora Amor e Líber, duríssimos Deuses,
me comandassem, preso pelo ardor,
a possuí-la ao leito com suave braço,
a beijá-la e depois pegar em armas,
eu não ousava perturbar o seu repouso
temendo crueldades que provara...

A batalha amorosa, também aqui nesses versos propercianos, ocorre sobre o leito (v. 12 e v. 15), e o "pegar em armas" (v. 16) parece representar o ato amoroso como uma contenda, cujo campo de batalha é o leito. Tal qual Corina, que resiste às investidas do amante, Cíntia resiste, de certa forma, às tentativas de Propércio. Ele chega à casa dela, embriagado,[142] e encontra-a dormindo.[143] Ao fim do poema, depois de diversos momentos em que ele quase cede às imposições do sentimento, tentando tocá-la,[144] a moça manifesta-se em um monólogo de onze versos (v. 35-46), queixando-se por ter sido abandonada por ele – e, justamente por isso, ela deseja a ele as dores que lhe foram causadas.[145] Tal comportamento da amada poderia apontar para um rompimento da expectativa que se tem de que o amor entre os dois se concretize, uma expectativa que se cria a partir da atmosfera que parece preparar os amantes para o ato amoroso (enquanto ela dorme, ele se deita ao seu lado, hesitante ao tocá-la, vigiando seu sono...). A fala de Cíntia é responsável por esse rompimento – o que poderíamos entender como um obstáculo à tentativa do amante de concretizar o amor (assim como a túnica representa um obstáculo a Ovídio).

---

[142] "... eu trazia meus passos bêbados de Baco / na noite à luz de fâmulos com fachos. – *ebria cum multo traherem uestigia Baaccho, / et quaterent sera nocte facem pueri.* (Prop., I. 3.9-10).

[143] "(...) assim vi suspirar suavemente e quieta / Cíntia aninhando a testa nas mãos frágeis" – *talis uisa mihi mollem spirare quietem / Cynthia non certis nixa caput manibus* (Prop. I. 3.7-8).

[144]"... tentei acariciá-la sobre a cama" – *molliter impresso conor adire toro* (I. 3.12); "eu não ousava perturbar seu repouso" – *non tamen ausus eram dominae turbare quietem* (I. 3.16). O máximo a que chega o poeta é tirar guirlandas de sua própria cabeça e colocá-las na cabeça da amada ("Mas enquanto eu tirava de mim as guirlandas / e punha, Cíntia, sobre as tuas têmporas" – *Et modo soluebam mostra de fronte corollas*, I. 3.21), além de mexer no cabelo dela ("... enquanto me alegrava em acertar teus cachos" – *et modo guadebam lapsos formare capillos,* I. 3.23), mas não chega a tocá-la com mais veemência. Reforça-se, assim, o caráter irrealizável do amor elegíaco.

[145] "Safado! Eu quero que tu sofras noites como as que sempre impuseste a uma coitada!" – *O utinam talis perducas, improbe, noctes, / me miseram qualis semper habere iubes!* (Prop. I. 3.39-40)

Ainda na fala de Cíntia, nessa mesma elegia I. 3 de Propércio, encontramos também a temática do *paraklausíthyron*:[146] ela diz que ele só veio procurá-la porque uma outra mulher deve tê-lo expulsado de sua porta;[147] ou seja, a *puella*, enciumada, teme que outra moça despreze seu servil amante, mantendo-o do lado de fora de seu quarto, da mesma maneira que ela faz. Como apontamos na seção anterior, esse é um dos *topoi* tipicamente elegíacos, e é possível identificá-lo também em outros versos propercianos:

> "*Ianua uel domina penitus crudelior ipsa*
> *quid mihi tam duris clausa taces foribus*
> *Cur numquam reserata meos admmitis Amores,*
> *nescia furtivas reddere mota preces?(...)"*
> (Prop., I. 16.17-20)

> "Porta, no fundo mais cruel que a própria dona,
> dura por fora, por que tu te calas?
> Por que não abres nunca e aceitas meus Amores
> nunca te importas com minhas preces? (...)"

A elegia da qual o excerto acima foi retirado é composta, essencialmente, sobre a temática da porta fechada, diante da qual o amante chora por sua amada.[148] Mas o *topos* da *paraklausíthyron* é, de certa forma, invertido nessa elegia, uma vez que é a porta quem lamenta o fato de ter de servir a uma *puella* que tem vários amantes.[149] Os versos aqui mencionados iniciam um cômico[150] momento em que a porta simula a fala dos amantes, imitando os seu queixumes (v. 17-44). Uma descrição da *paraklausíthyron* pode ser, então, identificada: a crueldade da porta, maior até que a crueldade da amada (*crudelior*, v. 17), reside na sua "dureza" (*duris*, v. 18), significando a aspereza do material que compõe o objeto porta e a insensibilidade que a própria porta demonstra ao permanecer fechada. A porta é tratada como "dura" justamente por resistir às tentativas do amante elegíaco de passar a noite com sua amada (v. 19); por mais que ele suplique, a porta o ignora (v. 20) e permanece tácita (*taces*, v. 18). O que se vê, portanto, é uma

[146] Para Cairns (*op. cit.*, p. 6), o *topos* do canto e das ações do amante excluído, mantido do lado de fora do quarto da amada, é mais adequadamente chamado de *komos*. O autor menciona a elegia I. 6 dos *Amores*, de Ovídio, como exemplo de poema que subverte as características desse *topoi*.
[147] "Por fim a injúria devolveu-te ao nosso leito / depois de te expulsarem de outra porta?" – *Tandem te nostro referens iniuria lecto / alterius clausis expuhit e foribus*... (Prop., I. 3.35-6).
[148] Outros exemplos da *paraklausíthyron* podem ser encontrados em Tibulo, I. 2.95–6 e em Ovídio, *Am*. I. 11 e I. 12.
[149] Para a análise desse poema como uma *paraklausíthyron* invertida, ver Flores, *op. cit.*, p. 337.
[150] Cf. Plauto, *Curculio*, v. 33, no qual o amante se dirige à porta e não à porteira.

temática na qual a porta fechada, que guarda o cômodo ou a casa onde se encontra a *puella*, representa um obstáculo ao amante que deseja acessar o leito a amada; um impedimento, então, à realização desse amor – parte, aliás, do que faz adoecer o amante elegíaco.[151]

Além da presença da metapoesia e dos *topoi* da *paraklausíthyron* e da *militia amoris*, outros *topoi* são elencados, conforme apontamos anteriormente, como traços distintivos da elegia erótica romana, como a *seruitium amoris* e o *morbus amoris*.[152] Tais temáticas são definidas por Flores (2014) como articuladas à temática da *militia amoris*. Retomamos a explicação do autor: o amor, para o elegíaco, assemelha-se a uma doença, cujos sintomas variam de físicos (perda de ar, palidez) a psíquicos (desequilíbrio ou descontrole emocional).[153] Por estar fora de si (mais vulnerável, portanto), a amada assume o papel de soberana (*domina*, senhora) na relação. A consequência desse descontrole é a escravidão amorosa.[154] Em Ovídio, especificamente, a condição de escravo submisso permite que o eu elegíaco tenha casos amorosos com a escrava da *domina*.

O *morbus amoris* (temática central em *Remedia*, a qual dedicamos uma seção no terceiro capítulo de nosso estudo) é frequentemente citado pelos poetas elegíacos. Os sintomas do sentimento incluem insônia,[155] calafrios,[156] palidez,[157] a voz que some e os

[151] É comum o amante elegíaco descrever o estado em que se encontra por não ter acesso à sua *puella*. Na elegia I. 18, por exemplo, Propércio lamenta a distância da amada enfatizando as consequências nefastas que essa ausência lhe causa: "Acaso inda não fico pálido e na boca / fidelidade já não grita mais" – *Na quia parua damus mutato signa colore, / et non ulla meo clamant in ore fides* (I. 18. 17-8). Ao falar sobre tais dores, o poeta afirma que é a porta quem melhor conhece suas queixas: "Será que tua injúria gera o meu tormento? Só portas silenciosas saberiam." – *An tua quos peperit nobis iniuria curas? / Quae solum tacitis cógnita sunt foribus.* (I. 18.23-4).

[152] Conte (1985, p. 40 ss.) afirma ainda que a *renuntiatio amoris* é o *topos* que predomina em *Remedia amoris.*

[153] O mal do amor será mais amplamente discutido no capítulo 3 deste estudo.

[154] "*Morbus amoris:* o amor era comumente pensado na Antiguidade como uma espécie de doença da alma, em oposição à razão e ao domínio de si que se poderia/deveria esperar de um cidadão romano de classes mais altas. O indivíduo apaixonado está fora de si, perdeu seu controle, está no limiar da civilidade." (G. G. Flores, 2014, p. 15). Vale lembrar, ainda, o já referido poema de Safo (Fr. 31) que, como menciona Joaquim Brasil Fontes Jr. (O guerreiro covarde. *Phaos*, Campinas, n. 1, 2001, p. 93-103), remontam aos sintomas de medo do guerreiro na épica homérica. Cf., também, *Am*., II. 7. 9-10, excerto no qual o estar pálido representa a paixão por outra e o estar corado representa a indiferença.

[155] Em Propércio e em Ovídio encontramos a insônia como um sintoma do amor: "... ela trará milhares de tormentos! / Não deixará teu sono, nem os teus olhinhos" – *... at tibi curarum milia quanta dabit! / Non tibi iam somnos, non illa relinquet ocelos* (Prop., I. 5.11-2); "E, insone, atravessar a noite, tão longa ..." – *Et uacuus somno noctem, quam longa, peregi...* (Ov., *Amores*, I. 2.3). A elegia I. 7, especificamente o v. 42, aponta um *signa amoris* não associado à doença

[156] "ao brotar do teu pranto um calafrio trêmulo" – *et tremulus maestis orietur fletibus horror* (Prop., I. 5.15).

[157] Cf. Propércio, I. 18. 17-8 (trecho citado em nota anterior).

ouvidos que tintinam.[158] Propércio, já na primeira elegia do livro I, estabelece tal comparação entre o amor e uma doença ("buscai auxílio para um peito enfermo" – *quaerite non sani pectoris auxilia,* I. 1.26), retomando-a em versos da elegia 5, citados acima. O mesmo faz Ovídio, na segunda elegia dos *Amores*, ao reconhecer o amor como nocivo ao peito do amante: "E o feroz Amor revolve o possuído peito." – *Et possessa ferus pectora uersat Amor*. (I. 2.8).[159]

Além do amor como doença, o sentimento do eu elegíaco é também caracterizado pela servidão: por estar acometido pela perda da razão, sintoma do *morbus amoris*, o amante se deixa conduzir pela amada, perdendo, assim, sua liberdade. Como exemplo de tal temática, citamos os seguintes versos de Tibulo:

> *Sic mihi seruitium uideo dominamque paratam:*
> *iam mihi, libertas illa paterna, uale;*
> *seruitium sed triste datur, teneorque catenis,*
> *et numquam misero uincla remittit Amor,*
> *et, seu quid merui seu quid peccauimus, urit*. (Tib., II. 4.1-5)
>
> Sim, para mim senhora e jugo vejo prontos:
> pra mim, paterna liberdade, adeus.
> Mais: sofro em duro jugo a vida acorrentado
> e nunca folga Amor grilhões a um mísero
> e, ou porque mereci ou porque errei, me queima.[160]

O eu elegíaco de Tibulo despede-se da liberdade (*libertas..., uale*, v. 2) ao se submeter a sua *domina* (v. 1) e à servidão (*seruitium*, v. 1 e 3) que tal submissão representa. Subjugado, o amante se queixa das amarras do sentimento amoroso (*misero uincla remittit Amor*, v. 4; *catenis*, v. 3) que o ferem como o fogo (*urit*, v. 5).

[158] O poema 51 de Catulo, ainda que não seja uma elegia, lista alguns dos sintomas do amor, reforçando a noção de que tal tema era mais do que uma mera convenção de gênero – era um pensamento vigente na Roma antiga: "assim que te / vejo, Lésbia, nem um fio de voz / resta em minha boca, / a língua, porém, se paralisa; uma chama sutil / se espalha pelos meus membros; com ruído interno / tintinam os ouvidos, os olhos se cobrem / com dupla noite." – *nam simul te, / Lesbia, aspexi, nihil est super mi / vocis in ore*, */ lingua sed torpet, tenuis sub artus / flamma demanat, sonitu suopte / tintinant aures, gemina teguntur / Lumina nocte.* (v. 6-11). A tradução de Catulo aqui transcrita é de Paulo Sérgio de Vasconcellos (1991, p. 49). É frequente em Catulo a imagem do amor como um mal ou como uma doença, especificamente. Cf., por exemplo, os poemas catulianos 76 e 83.

[159] No capítulo 3 desta tese, apontamos e analisamos outros exemplos de versos que evocam a temática do *morbus amoris* nos *Remedia amoris*. Nossa intenção, ao mencionar essa tópica neste capítulo 1, é incluí-lo na lista de *topoi* que caracterizam a elegia.

[160] Destacamos que as traduções das elegias do livro II e III de Tibulo utilizadas neste estudo são de João Paulo Matedi Alves (*Elegias de Tibulo: tradução e comentário*. 2014, 293 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.).

Articulam-se, assim, nesse trecho, como temáticas imbricadas, a tópica da *seruitium amoris* à do *morbus amoris*: é a prisão (*seruitium*, *uincla*, *catenis*) a qual o Amor e a amada submetem o amante e que lhe causa a chaga (*urit*) ou a ferida amorosa.

Além da dor, que arde no peito dos amantes elegíacos, e da perda de razão, que os acomete, consideramos ser, também, um sintoma do mal do amor a cegueira que impede o amante de enxergar a iniquidade do sentimento. Em Propércio, por exemplo, no trecho que mencionaremos a seguir, é justamente a cegueira que não lhe permite ver as formas de se aproximar de sua amada, para que ele seja capaz de passar com ela uma noite.[161] Enquanto a *puella* dorme nos braços do eu poético, as lembranças de quando ela o desprezava vêm-lhe à mente, e ele lamenta não ter conhecido antes os meios de curar seu sofrimento:

At dum demissis supplex ceruicibus ibam.
dicebar sicco uilior esse lacu.
Nec mihi iam fastus opponere querit iniquos,
nec mihi ploranti lenta sedere potest.
Atque utinam non tam sero mihi nota fuisset
condicio! Cineri nunc medicina datur.
Ante pedes caecis lucebat semita nobis:
saliciter insano nemo Amor uidet. (Prop., II. 14.11-8)

Mas quando eu cabisbaixo e suplicante vinha,
me disse que eu não valho um lago seco.
Ela não lança mais em mim o orgulho injusto,
não mais suporta em paz minhas preces.
Quem me dera eu não tardasse em conhecer tais meios!
Mas o remédio agora é dado às cinzas.
A senda reluzia ante meus pés de cego:
por certo ninguém vê num louco amor.

A impossibilidade de enxergar que o desprezo da amada (v. 12-4) era resultado da atitude suplicante e triste do eu elegíaco (*demissis supplex ceruicibus*, v. 11) – uma atitude, portanto, elegíaca –, advinha da cegueira provocada pelo sentimento amoroso (v. 17-8). É feita, no trecho, uma oposição entre o passado mais remoto do eu elegíaco

[161] Na elegia II. 14, de Propércio, o eu elegíaco consegue passar a noite com sua amada, o que o faz mais feliz (v. 9-10) que o Atrida ao vencer Laomedonte (v. 1-2), que Ulisses ao regressar ao lar (v. 3-4), que Electra ao saber que Orestes estava vivo (v. 5-6), que Ariadne ao ver Teseu são e salvo (v. 7-8). Ele afirma que nenhum desses personagens míticos, ao verem seus desejos realizados, alegrou-se tanto quanto ele: "... quanto eu ao coletar prazeres nesta noite: / e serei imortal se houver mais uma." – *quanta ego praaeterita collegi gaudia nocte: / immortalis erro, si altera talis erit!* (II. 14.9-10).

(v. 11-8), marcado pela sua cegueira (*pedes caecis*, v. 17), e um passado mais recente, relatado nos versos 1-10 e 21-27, no qual o amante, tendo aprendido o segredo para conquistar sua amada (isto é, desprezá-la),[162] consegue passar uma noite com ela.[163] A cegueira (*caecis*, v. 17)[164] do amante, causada pela insanidade provocada pelo amor (*insano Amor*, v. 18), impede-o de encontrar o caminho (*semita*, v. 17) para a cura do sentimento (*medicina*, v. 16). A cura, como nos mostra o poema, é consumar o sentimento através do ato sexual, deixar, portanto, de suplicar à porta da *puella* e passar a compartilhar seu leito.[165] Ainda nesse excerto, encontramos uma breve descrição do comportamento cruel da *puella*, que, como vimos, é também uma convenção do gênero elegíaco (v. 16-7): ela ouve, sem se atormentar, as súplicas dele e ainda é orgulhosa, subentende-se, porque lhe nega o amor.

Desses lugares comuns considerados tipicamente elegíacos, outro que não podemos deixar de citar é o *praeceptor amoris*, que, além de contribuir para a caracterização do gênero que é aqui nosso ponto de partida (a saber, a elegia erótica romana), contribui também para evidenciar a presença de elementos didáticos[166] na elegia e corroborar a ideia de que a estrutura elegíaca é, em termos de suas características de gênero, híbrida.

Os poetas elegíacos, frequentemente, atribuem à sua poesia a função de ensinar, ou aludem a essa função através de versos admoestativos. Propércio, por exemplo, conforme destaca E. Greene (1998), compõe seus versos valendo-se de verbos no passado, o que, para a autora revela um interesse em se dirigir não para sua amada, mas para uma audiência interessada em aprender com a experiência (ou o sofrimento) alheio. Na elegia I. 5, por exemplo, o eu poético properciano aconselha Galo,[167] seu

---

[162] "Mas sei o que nos salva – amantes, desprezai! / Assim, quem negou ontem hoje vem," – *Hoc sensi prodesse magis: contemnite, amantes! / Sic hodie ueniet si qua negauit heri*. (Prop., II. 14.19-20). Pela função que assume o eu elegíaco de Propércio nesses versos, retornamos a ele na seção posterior, na qual trataremos do *magister amoris* como um *topos* da elegia.

[163] Ver II. 14.9-10, distíco citado em nota anterior.

[164] A alteração que o amor provoca na visão do amante é também mencionada nos seguintes versos de Propércio: "Não quero perder Vênus num mover-se às cegas: / se não sabes – no Amor olhos são guias." – *Non iuuat in caeco Venerem corrumpere motu: / si nescis oculi sunt in Amore duces.* (Prop., II. 15.11-2)

[165] Lugar a partir do qual, como veremos na seção posterior deste primeiro capítulo, o eu elegíaco se permite ser *magister amoris*, tendo alcançado seu objetivo de possuir a inalcançável amada e tendo dominado, portanto, a arte de amar.

[166] Citroni *et al.* (*op. cit.*, p. 551) destacam o caráter didático da elegia romana, ao afirmarem que: "A 'vivência' do poeta elegíaco tende assim a traduzir-se numa experiência universal do eros, ao ponto de propor um teoria e uma didáctica dessa mesma dimensão humana."

[167] Flores (2014, p. 328) aponta, em nota, que não há confirmações sobre quem seria Galo, o interlocutor de Propércio nessa elegia (e, também, na elegia I. 21). O autor especula, no entanto, sobre duas

interlocutor, a não se envolver com Cíntia. A maneira de persuadi-lo é mostrando os efeitos colaterais que o sentimento por tal *puella* pode acarretar:

> *Tum graue seruitium nostrae cogere puellae*
> *discere et exclusum quid sit abire domum;*
> *nec iam pallorem totens mirabere nostrum,*
> *aut cur sim toto corpore nullus ego.* (Prop., I. 5.19-22)

> Aprenderás o peso de servir à moça
> e de ser repelido para casa,
> já não te espantarás com minha palidez,
> ou de que eu seja um nada em tanto corpo.

Nessa elegia, o aconselhamento a Galo decorre, aparentemente, do fato de que Propércio conhece, por experiência própria, o sofrimento que Cíntia pode causar a um homem. Os verbos flexionados em tempo futuro (*cogere*, v. 19; *discere*, v. 20; *mirabere*, v. 21) denotam as previsões feitas pelo eu poético – previsões essas viabilizadas pela vivência do poeta: por amar Cíntia, Propércio sabe o que tal sentimento pode causar. Curiosamente, no entanto, mesmo sabendo como é o mal causado, mesmo tendo adquirido, portanto, um conhecimento de *magister*, Propércio afirma não poder curar esse amor, pois o sentimento é um mal que não tem remédio:

> *Non ego tum potero solacia ferre roganti,*
> *cum mihi nulla mei sit medicina mali* (Prop., I. 5.27-8)

> Não poderei levar o alívio que pedires,
> Já que meu próprio mal não tem remédio.

O remédio ao mal do amor, inviável para Propércio, é justamente o que Ovídio pretende ensinar ao leitor de *Remedia amoris* – o tema, portanto, que já existe na elegia erótica, é explorado também (e, dessa vez, como elemento central) na elegia didática ovidiana, conforme intencionamos mostrar na seção a seguir. Para Ovídio não parece impossível a cura do amor e, pensando metapoeticamente, como a cura da própria elegia, conforme propõe Conte (1989) – uma ideia à qual retornaremos ao longo das análises de *Remedia*.

---

possibilidades: pode ser uma referência ao poeta elegíaco Cornélio Galo ou a Élio Galo, o irmão de Gala que é mencionado em III. 12.

Ainda em Propércio, encontramos as elegias 7 e 9, ambas do livro I, que também evidenciam o tom didático[168] da elegia erótica romana. Na elegia I. 7, o eu elegíaco inicia apontando para o fazer poético de Pôntico (de cantar armas; portanto, épico; v. 1-4)[169] e para o dele próprio (o cantar de *Amores*, v. 5, de combate à *puella*, v. 6 e como "escravo da dor", v. 7). O poeta, na verdade, prefere o cantar elegíaco, suave, capaz de agradar à sua amada (v. 9-12); prefere, portanto, um cantar útil, que poderá servir aos amantes infelizes:

> *Me legat assidue post haec neglectus amator*,
> *et prosint illi cognita nostra mala* (Prop., I. 5.13-4)
>
> Que amiúde me leia o amante repelido
> e encontre o auxílio ao conhecer meus males.

Conforme nos mostra esse dístico, o *neglectus amator* (v. 13) é a audiência idealizada pelo poeta: o amante rejeitado, ao ler Propércio (*Me legat assidue*, v. 13), encontrará, nos versos desse poeta, o auxílio que a experiência pode prover (v. 14). A experiência do eu elegíaco advém, justamente, do sofrimento amoroso (*mostra mala*, v. 14), e, ao compor poesia amatória relatando tais vivências infelizes, o poeta garante que seus escritos terão, assim, uma utilidade[170] que não é identificada na poesia épica de Pôntico.

Além de ressaltar a importância da poesia elegíaca (que, comparada à épica, é tida como um gênero menor), essa elegia de Propércio visa, também, a advertir Pôntico a evitar o amor, pois o sentimento transformará em elegíaco o poeta épico:

> *Te quoque si certo puer hic concusserit arcu*
> *(quam nollim nostros te violasse Deos!),*
> *longe castra tibi, longe miser agmina septem*
> *flebis in aeterno surda iacere situ;*
> *et frustra cupies mollem componere uersum,*
> *nec tibi subiciet carmina serus Amor.* (Prop., I. 7.15-20)

---

[168] No capítulo posterior, pretendemos demonstrar a diferença entre identificar um tom didático em um poema e um poema a que atribuímos o gênero didático.

[169] Segundo Flores (2014, p. 329), Pôntico era um poeta épico que teria escrito uma *Tebaida* (obra que Ovídio menciona em *Am*., II. 18 e em *Tr*., IV. 10.47-8).

[170] Cf. G. G. Flores (*op. cit*., p. 329), sobre a utilidade da poesia: "Vale notar como a tópica da utilidade da poesia entra na defesa da elegia contra a épica praticada por Pôntico, o que leva o poema à proposta da elegia como modo de vida".

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

Se for atingido pela flecha (*arcu*, v. 15) do Cupido (*certo puer*, v. 15), Pôntico deixará de escrever a épica (v. 17-8) e passará a se dedicar à elegia (v. 19), tornando-se, consequentemente, um "escravo da dor" (*seruire dolore*, v. 7), subjugado por uma mulher insensível (*duram... dominam*, v. 6).[171] Nota-se, facilmente, como o poeta, ao articular o fazer poético às práticas relacionadas aos temas tratados em suas composições, dá, tanto à elegia, quanto à épica, um tratamento metapoético. Dessa forma, a metapoesia ocorre nos versos de Propércio através da equivalência que se faz entre praticar atividades bélicas e escrever épica, e praticar atividades amorosas e escrever elegia; ou melhor, ocorre na utilização dessa equivalência como tema de poesia.

A elegia properciana I. 7, de que constam os versos acima mencionados, revela, assim, uma elaborada alternância entre menções aos gêneros abordados (épica e elegia) e às atividades a eles associadas (guerra e amor). O poema inicia-se com uma referência à poesia épica praticada por Pôntico (v.1-4) e segue com uma referência à prática do amor, atividade associada ao gênero elegíaco (v. 5-8). Nos versos seguintes, a utilidade da elegia é enaltecida: a poesia serve para agradar à moça amada (v.9-12) e para ajudar aos jovens rejeitados (v. 13-4). A seguir, o poeta menciona um elemento que, na poesia elegíaca, é retratado como aquele que é causa do gênero e da atividade a ele associado, ou seja, o deus Cupido (v. 15-6) – responsável por transformar Pôntico, poeta épico, em um poeta elegíaco. Tornando-se elegíaco (gênero), Pôntico abandonará a guerra e os quartéis (atividades associadas ao gênero épico), para dedicar-se a "suaves versos" (v.19-20). O amor é, portanto, o tema e a atividade principais do poeta elegíaco.[172]

[171] "… eu, como de costume, fico em meus Amores / e busco combater a dura dona, / mais escravo da dor do que do meu talento, / e lamento o infortúnio desta idade. – *nos, ut consuemus, nostros agitamos Amores / atque aliquid duram quaerimus in dominam; / nec tantum ingenio quantum seruire dolori / cogor et aetatis tempora dura queri.* (Prop., I. 7.5-8).

[172] Precisamente por ser tema e ocupação do poeta, o amor é o elemento que faz da elegia uma poesia suave, branda, tenra. Em Propércio, I. 7, a expressão *mollem... uersum* (v. 19) remete-nos a tal caracterização, bem como *blandi carminis*, em I. 8.40, e *carmina... lenia*, em I. 9.12.

Observamos, pois, nesta seção, de que forma ocorre a articulação das convenções da elegia romana, apontadas pelos estudiosos, nas poesias dos poetas Propércio, Tibulo e Ovídio, sobretudo em *Amores*. Nosso objetivo, com tal exposição, foi ilustrar as descrições do gênero citadas na seção anterior, além de discutir que efeitos de sentido são gerados através do uso dessas convenções e dos recursos metapoéticos e, ainda, os que são gerados a partir do estabelecimento de diálogos entre passagens selecionadas das obras dos referidos poetas.

Na seção ulterior, trataremos, em especial, de um dos *topoi* elegíacos mencionados acima, o *praeceptor amoris*. Através da discussão sobre a função de mestre assumida, eventualmente, pelo eu elegíaco, analisaremos a presença de gênero didático na elegia, a fim de corroborar a ideia de que o próprio gênero elegíaco, antes mesmo da elegia-didática ovidiana surgir, já é dotado de alusões a outras tradições poéticas, por exemplo, a didascálica.

1.2. AS REPRESENTAÇÕES DIDÁTICAS NA ELEGIA

Após ilustrarmos, então, através da citação de passagens da elegia romana, os traços que caracterizam esse gênero, passamos à presente seção, em que pretendemos apontar um dos lugares-comuns da elegia, melhor dizendo duas funções presentes na elegia, a de *praeceptor* ou *magister amoris*, como uma manifestação da didática na elegia. Citroni *et al.* (*op. cit.*, p. 591) ressaltam, como já apontamos anteriormente, que "a elegia latina albergava no seu seio uma componente didascálica." Apesar de esses autores não apontarem o *magister amoris* como uma convenção do gênero elegíaco, eles afirmam a relação que a experiência do amante tem com a função didática do eu poético: "À força de haurir nas competências adquiridas ao longo da sua experiência como amante – uma experiência que o mesmo amante tinha tendência a apresentar como típica e como exemplar –, o poeta podia ensinar aos outros e indicar-lhes, em virtude das semelhanças ou das diferenças em relação a si próprio, um caminho aliciante de vivência do amor. [173]

[173] Nos *Amores*, onde recolhia de Tibulo e Propércio atitudes e aspectos didascálicos, Ovídio desenvolvera intensamente o múnus de poeta e de mestre e assumira-se como depositário de um código

Visamos demonstrar, com isso, que a elegia se encontra com a didática através do *topos* do *praeceptor amoris*, e que não seria errado afirmar, assim, que a predominância dessa função didática no eu poético de *Remedia amoris* advém de uma noção presente na elegia romana, como discute Citroni acima citado, e pode representar o que já referimos anteriormente como a prática ovidiana de "esgarçar" gêneros – sendo, no caso de *Remedia*, a elegia o gênero que sofre o "esgarçamento" –, mas sem ultrapassar os limites dos mesmos, como nos diz Albrecht (1987), o que significa dizer que os elementos se encontram muito bem acomodados na composição textual.

Desse modo, partimos aqui da noção de que o didatismo de *Remedia amoris* seria uma espécie de generalização de um recurso já presente na elegia erótica romana. Ou seja, havendo, nas elegias romanas, recorrentes traços da poesia didática, conforme apontamos em diversas passagens deste estudo, *Remedia* seria composto, como cremos, a partir de um esgarçamento desse procedimento (a saber, do eu poético que passa de amante a *magister*), constituindo-se, assim, didático. Em tal ponto, divergimos do que Trevizam (2014) aponta em sua obra a respeito do gênero elegíaco-didático: para o autor, a elaboração desse gênero se dá a partir de um processo de "deglutição" da elegia pela didática. O que, portanto, cremos ser uma extrapolação de um *topos* da elegia é, para Trevizam (2014), a absorção da elegia pela poesia didática.

Niklas Holzberg[174] é um dos estudiosos que apontam para convergências entre tais tipos de textos (didáticos e elegíacos) ao afirmar que, em *Ars amatoria*, há a referência a episódios dos *Amores* que permitem ao eu poético comprovar seu *usus*,[175] ou seja, a experiência que lhe permite ensinar. Para Holzberg (2002), os poemas didáticos ovidianos exploram as convenções da poesia elegíaca – em *Remedia* e em *Ars* o poeta, mais do que um esquema estrutural de um manual didático, segue o esquema cronológico de uma novela erótico-elegíaca. Em *Ars*, afirma o estudioso, o aluno a quem o professor se dirige passa por todos os estágios pelos quais o poeta amante, nos *Amores*, passa. O que o poeta faz é transformar um material que, em *Amores*, configura-se como experiência pessoal, em teoria, ou melhor, em lições de amor que

---

galante, em relação ao qual a implicação emotiva e passional ficava em segundo plano." (Citroni *et al.*, *op. cit.*, p. 591-2).

[174] *Ovid: the poet and his work*, tradução G. M. Goshgarian, Ithaca and London: Cornell University Press, 2002.

[175] A noção de *usus*, da qual se vale Ovídio para embasar seus conselhos em suas obras elegíaco-didáticas, será comentada mais aprofundadamente no capítulo 2 desta tese.

correspondem a diferentes estágios de um relacionamento amoroso tipicamente elegíaco.[176]

Além do tratamento metapoético dado aos gêneros e aos temas a eles relacionados na elegia I. 7 de Propércio (já referida na seção anterior), e da caracterização da elegia como branda, não apenas na elegia 7, como também na 8 e na 9, encontramos a função didática da poesia elegíaca explicitada nessas mesmas peças poéticas. Já referimo-nos, a título de exemplificação, à presença do *topos* do *praeceptor amoris* na elegia 7 (v. 13-4); resta-nos, ainda, investigar tal presença nas elegias posteriores de Propércio, e também em elegias de Ovídio e Tibulo que contenham vestígios de admoestações, conselhos e ensinamentos típicos da poesia didática.

Na elegia I. 9, Propércio descreve a realização daquilo que fora previsto, na elegia I. 7: por estar Pôntico, poeta épico, acometido pelo amor, recomenda-lhe Propércio que passe a escrever os brandos versos da elegia:

> *I, quaeso, et tristes istos sepone libellos,*
> *et cane quod quaeuis nosse puella uelit!*
> *Quid si non esset facilis tibi copia? Nunc tu*
> *insanus medio flumine quaeris aquam.* (Prop., I. 9.13-6)
>
> Vai, eu te peço, e larga esses tristes livrinhos
> e canta algo que a moça queira ouvir!
> O que farás se te faltar assunto? Agora,
> insano, em pleno rio pedes água.

Já ciente, no entanto, de que escrever elegia é o mesmo que ser arrebatado pelo sentimento amoroso, Propércio oferece a seu interlocutor conselhos para que tal sentimento seja mitigado – ou seja, o poeta avisa a Pôntico sobre as consequências perniciosas do amor, ao relatar sua própria experiência com o sentimento e com o gênero elegíaco (I. 7). Não tendo dado ouvidos à experiência do eu poético, Pôntico é capturado pelo amor e seus versos se tornam reféns da estrutura elegíaca.[177] De lições amorosas, toda a elegia I. 9 é composta, mas o trecho abaixo citado possui uma estrutura claramente didática:

---

[176] N. Holzberg, *op. cit*., p. 93.
[177] "Eu te disse, palhaço – Amores chegariam / e não terias mais palavras livres" – *Dicebam tibi uenturos, irrisor, Amores, / nec tibi perpetuo libera uerba fore*. (Prop., I. 9.1-2).

Nec te decipiat, quod sit satis illa parata:
acrius illa subit, Pontice, si qua tua est;
quippe ubi non liceat uacuos seducere ocellos,
nec uigilare alio limine cedat Amor.
Qui non ante patet, donec manus attigit ossa:
quisquis es, assiduas a fuge blanditias!
Illis et silices et possint cedere quercus,
nedum tu possis, spiritus iste leuis.
Quare, si pudor est, quam primum errata fatere:
dicere quo pereas saepe in Amore leuat. (Prop., I. 9.25-34)

Não acredites se ela parecer disposta –
mais te consome, Pôntico, ao ser tua:
não poderás correr teus olhos livremente,
o Amor não deixará que veles outra.
Não podemos senti-lo até que atinja os ossos:
quem quer que sejas, foge das carícias!
A elas cederiam pedras e carvalhos –
e tu, sopro ligeiro, mais ainda.
Por fim, se tens pudor, confessa logo os erros:
contar as dores alivia o amor.

Uma leitura do excerto acima, que considere a questão da confluência de gêneros, pode revelar o uso de dois mecanismos persuasivos e didáticos: o eu poético mostra os perigos do Amor (v. 26-8), o que reforça a necessidade de conhecer os conselhos dados por ele, amante experiente, que já conhece tais perigos, e tais conselhos são apreendidos através da leitura de seus versos, o que pode significar uma afirmação, também, da importância e utilidade da poesia elegíaca. Além das asperezas do Amor, o poeta mostra ainda que conhece os meandros desse sentimento ao dar conselhos sobre como diminuí-lo, fugindo das carícias (*assiduas a fuge blanditias*, v. 25) e expondo seus próprios erros (*errata fatere*, v. 34). As marcas da admoestação são observadas na linguagem, por meio do uso de verbos no imperativo (*fuge* e *fatere*), um recurso tipicamente didático que, como discutiremos a seguir, (e, também e mais detalhadamente, no capítulo seguinte) faz parte da fórmula usada pela poesia didática ovidiana para persuadir o leitor.

D. Jones (1997) descreve uma tática persuasiva típica da poesia didática que parece aplicável a esse e outros trechos elegíacos. Para o autor, o poema didático *Remedia amoris* faz uso de uma fórmula que soma sentenças imperativas (*enjoinders*), sob a forma, por exemplo, de enunciados gnômicos, e argumentos (*arguments*) que o

corroboram.[178] É possível observarmos o uso desse recurso nos versos de Propércio acima citados, pois os argumentos e ensinamentos ali elencados reafirmam o dístico de tom proverbial que os antecede:

> *Nullus Amor cuiquam facilis ita praebuit alas,*
> *ut non alterna presserit ille manu* (Prop., I. 9. 23-4).
>
> "Nenhum Amor deu asas fáceis para alguém
> sem também oprimir com a outra mão." –

Em outro trecho, o conselho dado pelo eu elegíaco properciano não vem acompanhado de um dito proverbial, mas simplesmente surge em meio a uma constatação a respeito do jogo do amor, uma constatação a qual o poeta chega através da reflexão sobre sua própria experiência:

> *Hoc sensi prodesse magis: contemnite, amantes!*
> *Sic hodie ueniet, si qua negauit heri.* (Prop., II. 14.19-20)
>
> Mas sei o que nos salva – amantes, desprezai!
> Assim, quem negou ontem hoje vem.

Nessa elegia, como já destacamos anteriormente, o eu poético consuma seu amor, passando uma noite ao lado da *puella*. Dessa forma, o papel de amante infeliz, não correspondido, cede lugar a um amante satisfeito, que repousa ao lado de sua amada.[179] Tendo alcançado outro nível no jogo da sedução, o eu poético ganha a perspectiva da vivência amorosa (pode observar sua situação a partir do lado de dentro do quarto da *puella*) e não mais comete os erros de um passado inexperiente (v.11-6), tal qual o fazem os ingênuo amantes – como os que suplicam à porta de Cíntia,[180] enquanto o eu elegíaco dorme ao seu lado. Nesse momento em que o eu poético alcança sua *puella*, não faz mais sentido a postura elegíaca; adequa-se melhor a postura de quem

[178] Reiteramos que a análise de D. Jones (1997) está mais bem discutida no capítulo 2, em que tratamos com mais profundidade do gênero didático.
[179] "... em paz ela pousava em mim a testa." – *(...) mecum habuit positum lenta puella caput*. (Prop., II. 14.22).
[180] "Em vão outros batiam-lhe à porta e clamavam" – *Pulsabant alii frustra dominamque uocabant* (Prop. II. 14.21).

ensina, de um *magister*, portanto, que avisa aos possíveis amantes: desprezem a amada! Por experiência própria, ele pode dizer: apenas assim é possível fazer sua porta se abrir.

Não apenas Propércio, mas também outros poetas elegíacos valem-se do *topos* do *praeceptor amoris* em seus versos. Na elegia I. 8 dos *Amores*, Ovídio constrói um cenário composto pelo eu poético que, estando do lado de fora do quarto da *puella*,[181] ouve a *lena*[182] da moça dar-lhe conselhos sobre a vida amorosa, após informá-la sobre o interesse de um jovem rico:[183]

> *(...) "Decet alba quidem pudor ora, sed iste,*
> *si simules, prodest; uerus obesse solet.*
> *Cum bene deiectis gremium spectabis ocellis,*
> *quantum quisque ferat, respiciendus erit.* (*Am.*, I. 8.25-8).
>
> (...) "Certo pudor convém a um rosto alvo, mas esse,
> se o simulas, é útil; o verdadeiro sói estorvar.
> Quando contemplares o colo com olhos apropriadamente baixos,
> deverás olhar para cada um na medida do que te possa oferecer.

A *lena*, personagem tipicamente elegíaca, representa um dos obstáculos à consumação do amor entre o eu poético e a amada e a reafirmação desse papel ocorre em diversos trechos das elegias romanas,[184] assim como na I. 8. Dípsade (nome[185] da *lena* retratada nessa elegia) lança mão do papel de conselheira amorosa – tal qual é também a faceta do eu poético tanto de *Ars amatoria*, quanto o de *Remedia amoris* –, ensinando-a a preferir um amante que pode dar-lhe todos os tipos de presentes, a um poeta que só pode oferecer-lhe poemas (v. 55-8); a não se envolver com amantes pobres (v. 65-6); a pedir que o amante lhe presenteie com algo em troca por seu amor (v. 67-8).

---

[181] "O acaso me fez testemunha de um discurso seu; ela aconselhava / Assim (as duplas folhas de uma porta me ocultaram)" – *Fors me sermoni testem dedit; illa monebat / Talia (me duplices occuluere fores)* (*Am.*, I. 8.21-2).

[182] A alcoviteira em Roma é profissão; seu papel era providenciar o que fosse necessário para que o encontro entre amantes acontecesse. Cf. Grimal, 1988, p. 147-8.

[183] "Sabes que tu ontem, minha luz, agradaste a um jovem rico? / Ele parou e deteve-se continuadamente em teu rosto." – *Scis here te, mea lux, iuueni placuisse beato? / Haesit et in uultu constitit usque tuo.* (*Am.*, I. 8. 23-4)

[184] Como exemplos de elegias em que a *lena* é retratada como um obstáculo ao encontro dos amantes, ver, também, Prop. IV. 5 e Tib. I. 5.48.

[185] O nome da velha alcoviteira é composto de *dipsas*, termo que remete a uma cobra venenosa e ao substantivo grego que significa "sede". Assim, seu nome, conforme avisa Ovídio, já denota seu caráter: venenosa como uma cobra e bêbada.

E segue a alcoviteira, dando conselhos à *puella* até o fim de sua fala (v. 69-108), quando ela é interrompida pelo eu poético (v. 109).

Além de estruturado conforme um texto didático, com a presença da figura de um *magister* (a *lena*), de um *discipulus* (a *puella*) e com uma matéria a ser ensinada (os jogos amorosos), todo o discurso da *lena* da elegia I. 8 parece-nos metapoético – que não é, exatamente o cerne desta seção, mas julgamos importante, para nossa investigação como um todo, tecer mais alguns comentários sobre esse recurso. As lições e instruções presentes na fala de Dípsade sugerem que a *discipula* (de quem não ouvimos a voz, apesar de sabermos, por outros indícios,[186] que ela se encontra na cena) se comporte de forma cruel, exigente e cheia de caprichos. É inevitável, assim, nos remetermos ao modo como a amada elegíaca se comporta, o que em especial constatamos no excerto abaixo:

> *Surda sit oranti tua ianua, laxa ferenti;*
> *audiat exclusi uerba receptus amans;* (*Am.*, I. 8.77-8)
>
> Seja a tua porta surda ao que suplica, aberta ao que oferece;
> que o amante recebido ouça as palavras do excluído;

A porta fechada (*topos* da *paraklausíthyron*) que mantém o amante excluído (*exclusi... amans*) do lado de fora do quarto de sua amada é mencionada no verso em que a *lena* aconselha sua interlocutora a não abrir a porta ao amante que suplica (o amante elegíaco, que, constantemente, se lamuria à porta de sua amada, sem conseguir entrar para partilhar-lhe o leito), mas, sim, ao amante que oferece presentes – o rival do amante elegíaco, que inviabiliza a concorrência do amante com seus presentes caros, enquanto ao poeta só cabe o versejar.

Voltando ao tema central desta seção, reiteramos que não apenas Ovídio e Propércio articulam a tópica do *praeceptor amoris* a outros temas da elegia, Tibulo também recorre a tal imagem para representar a deusa Vênus:

> *illa fauet seu quis iuuenis noua limina temptat*

[186] A presença da *puella* só pode ser percebida através do uso dos vocativos (*mea lux*, v. 23) e pelos pronomes e verbos em segunda pessoa (*tua*, v. 25; *tibi*, v. 29; *esses*, v. 27), mas nenhum nome é mencionado, nem mesmo quando o monólogo da *lena* é introduzido: "O acaso me fez testemunha de um discurso seu; ela aconselhava / Assim (as duplas folhas de uma porta me ocultaram)" / *Fors me sermoni testem dedit; illa monebat / Talia (me duplices occuluere fores)* (*Am.*, I. 8.21-2).

seu reserat fixo dente puella fores;
illa docet molli furtim derepere lecto,
illa pedem nullo ponere posse sono,
illa uiro coram nutus conferre loquaces
blandaque compositis abdere uerba notis.
nec docet hoc omnes sed quos nec inertia tardat
nec uetat obscura surgere nocte timor. (Tib., I. 2.17-24)

Ela favorece, quer tente um jovem novas soleiras,[187]
quer uma moça, colocada a chave, destrave os portões;
ela ensina a descer furtivamente do leito macio,
ensina a ser capaz de caminhar sem nenhum ruído,
ensina a assentir, na presença do marido, com gestos loquazes
e a disfarçar palavras amenas com sinais combinados.
E não o ensina a todos, mas aos que nem a inércia retarda,
nem o temor, na noite escura, impede de levantar-se.

Diversamente dos exemplos anteriormente citados, esses versos de Tibulo não atribuem a função de *praeceptor amoris* ao eu elegíaco ou à *lena*, e sim à própria Vênus. O papel desempenhado pela deusa como guia dos amantes nas empreitas amorosas é conhecido e referenciado nos poemas elegíacos.[188] Ao examinarmos mais detalhadamente o trecho, notamos que o amante auxiliado pela deusa é um jovem (*iuuenis*, v. 17) e, para a tradição elegíaca, é justamente a essa faixa etária que cabe amar.[189] A presença da *puella* (v. 18) como uma *discipula* da deusa reforça o caráter metapoético do trecho, uma vez que se trata de menção à matéria principal da elegia – e uma menção, também, ao *topos* da *paraklausíthyron*, cuja recorrência faz dela um elemento caracterizador do gênero. Parece-nos ainda mais significativo que esse *topos* seja distorcido no verso 18: a porta (*fores*) que costuma estar trancada, separando o amante elegíaco de sua amada, impedindo-os de consumar o amor, poderá ser destrancada (*reserat,* v. 18) pela jovem com a ajuda da deusa (*illa*, v. 17 ss.; *Venus*, v. 16); quanto ao jovem, ele conta com a ajuda (*fauet*, v. 17) da deusa para suplicar em "novas soleiras" (*noua limina*, v. 17).[190]

Ainda que metapoético e, por esse motivo, verse sobre o gênero elegíaco, é interessante como o trecho subverte as convenções atribuídas a esse gênero. O

[187] Cf. a análise dos elementos metapoéticos presentes na elegia 2 do livro I de Tibulo no referido estudo.
[188] No terceiro capítulo de nosso estudo, apontamos referências Vênus como aquela que preside as relações amorosas e investigamos, ainda, outras imagens atribuídas à deusa.
[189] Cf. *Am.*, I. 9. 3-4.
[190] Em seção posterior deste estudo, investigaremos uma das terapias propostas por Ovídio em *Remedia amoris* que se relaciona com esses versos de Tibulo: a recomendação de que o amante elegíaco busque diversas amantes (representadas pelas "novas soleiras", em Tibulo) para se curar do amor infeliz. (*Rem*, v. 437-83).

ensinamento transmitido pela deusa consiste em fugir do marido (v. 18), caminhando silenciosamente[191] (v. 19). Ora, parece contraditório haver tal possibilidade, quando o rival do amante elegíaco (o marido, no caso) é justamente um dos obstáculos intransponíveis na relação entre ele e a *puella*. Vênus, portanto, não seria, poderíamos pensar, eficaz em sua instrução, já que a inacessibilidade da amada permanece atormentando o amante infeliz – o fato de ele compor elegia confirma essa permanência; ou, ainda (o que talvez seja mais adequado à cruel índole da amada elegíaca), seja ela mesma o maior obstáculo ao amor elegíaco – maior que a obstrução causada pela porta, pela *lena*, pelo marido ou pelo vigia que guarda a porta.

Outros ensinamentos, ainda nos versos de Tibulo acima citados (I. 2.17-24), são atribuídos a Vênus, por meio da descrição de sua intervenção didática nas ações dos amantes. A deusa auxilia a *puella* a cometer o adultério: além de fugir da cama enquanto o marido dorme (v. 19-20), ensina a moça a enganar o marido, comunicando-se com o amante, disfarçando (*abdere,* v. 22) as "palavras amenas" (*blandaque... uerba*, v. 21) por meio de gestos (*compositis... notis*, v. 22). Tal trecho remete-nos à elegia ovidiana na qual o eu elegíaco ensina à sua *puella* uma forma de, num banquete, enganar o rival (marido dela), para, furtivamente, interagir com o amante (*Am.*, I. 4).[192] A partir da relação dialógica que se estabelece entre tais trechos, algumas questões podem ser evidenciadas: primeiro, a capacidade do eu elegíaco de ensinar sobre assuntos amorosos é uma temática da elegia romana; reforça-se, assim, a recorrência do *topos* do *magister amoris* e a consequente presença de mecanismos da poesia didática no gênero elegíaco. Além disso, é a atitude também didática do eu poético da referida elegia ovidiana e o próprio conteúdo das "lições", similar em ambos os poemas, que nos remetem à temática do *magister amoris* e nos permitem identificar a presença, na tradição elegíaca, de um eu poético que, ao aprender com suas próprias vivências, ou ainda, pela familiaridade com os versos dos poetas elegíacos predecessores, pode assumir, com propriedade, a função de mestre do amor.

Com a retomada da elegia I. 2 e dos ensinamentos nela apresentados, o eu poético de Tibulo lamenta sua função de *magister amoris* no poema I. 6, uma vez que

[191] Cf. análise de Serrano (2013, p. 19 ss.); o estudioso lê tal trecho em chave metapoética, referindo-se às expressões *mollis* (v. 19) e *pedem ponere* (v. 20) como alusões ao próprio gênero elegíaco.

[192] A maior parte da elegia I. 4 é composta de conselhos que o eu elegíaco oferece a sua amada para que ela escape do rival. A série de conselhos é introduzida pelo seguinte dístico: "Entretanto, saibas o que se pode fazer, não deixes minhas palavras / serem levadas pelo Euro e pelos tépidos Notos." – *Quae tibi sint facienda tamen cognosce, nec Euris / da mea nec tepidis uerba ferenda Notis.* (*Am*., I. 4.11-2). Em *Am*., II. 5. 12 ss. o amante elegíaco vê sua *puella* usar os ensinamentos de *Am*. I. 4 com outro e em *Am.*, II. 19 conselhos são oferecidos ao marido da *puella* para ajuda-lo a ser elegíaco.

os conselhos outrora dados com o objetivo de ensinar a amada a enganar o rival servem, agora, para enganar o próprio amante elegíaco:[193]

> *ipse miser docui quo posset ludere pacto*
> *custodes: eheu nunc premor arte mea.*
> *fingere tunc didicit causas ut sola cubaret,*
> *cardine tunc tacito uertere posse fores.*
> *tunc sucos herbasque dedi quis liuor abiret*
> *quem facit impresso mutua dente Venus.* (Tib., I. 6.9-14)
>
> Pobre de mim, que ensinei como poderia iludir
> os guardas: agora, ai, me aflige minha própria arte.
> Aprendeu então a forjar pretextos para se deitar sozinha,
> e a ser capaz de abrir as portas com calado gonzo.
> Então ofereci sucos e ervas, para que sumisse a marca
> que a mútua Vênus deixa com o cravar dos dentes.

A tristeza do eu elegíaco nesses versos (*miser*, v. 9; *eheu*, v. 10) é causada, justamente, pelos conselhos que ele mesmo (e também a deusa Vênus, que guia os passos da *puella*, como nos mostra a elegia I. 2, de Tibulo) ofereceu à amada (*docui*, v. 9; *arte mea*, v. 10). O objetivo das lições evocadas nesse excerto é muito similar ao que pretende a Vênus de I. 2: enganar o marido traído. Em I. 6, no entanto, a mesma técnica que serviu para enganar o marido traído serve, agora, para enganar o próprio amante elegíaco (v. 9-10). Como que por vingança, o poeta volta-se, então, ao seu rival para delatar a *puella*, ensinando-o como se prevenir dos artifícios da moça (v. 15 ss.).

Temos, assim, nas elegias I. 2 e I. 6 de Tibulo, e I. 4, dos *Amores* de Ovídio, o mesmo conteúdo didático: ensinar a iludir. E, em I. 2, a função de *magister* é assumida por Vênus, a *puella* é a *discipula*, o personagem a ser enganado é o marido (em benefício do poeta-amante de Tibulo); em I. 6, a função do *magister* é atribuída ao próprio eu elegíaco, que ora ensina à *puella*, ora ao rival, de modo que se alternam também as funções do personagem *discipulus* e daquele que é enganado; em Ovídio, I. 4, o *magister* é novamente o eu elegíaco, a *discipula* é, mais uma vez a *discipula*, o rival é a parte iludida desse triângulo amoroso.

A presença, então, de um *magister amoris* como uma função a ser incorporada pela Vênus ou pelo próprio eu poético reafirma o caráter didático da elegia e evidencia a recorrência do uso dessa temática como um *topos* desse gênero. O elenco, nesta seção,

[193] Cf. *Am*., II. 5. 12 ss.

de passagens que demonstram tal presença será importante, adiante em nossa investigação para ampliar a compreensão do eu poético de *Remedia amoris*, em que a maestria nas questões amorosas é predominante.

Na seção a seguir, nosso objetivo central é observar os *Remedia amoris*, buscando identificar, nessa obra, elementos que nos remetem à tradição elegíaca.

1.3. *REMEDIA AMORIS* E A TRADIÇÃO ELEGÍACA ROMANA

As características do gênero elegíaco incluem, como vimos, a recorrência de personagens típicos da elegia (o amante elegíaco, que equivale ao eu elegíaco; a *puella* elegíaca, a *lena*, o marido etc.). Além disso, a elegia conta com diversos *topoi* que também são considerados como traços distintivos do gênero, como a *seruitium amoris*, o *morbus amoris*, a *militia amoris*, o *praeceptor amoris*, sendo este último lugar-comum uma representação do *status* que o amante elegíaco ocupa ao ensinar sobre o ato de amar (o conhecimento que lhe permite dispor desses ensinamentos, lembramos, foi adquirido pelo amante justamente através da vivência amorosa).

Notamos, na seção precedente deste primeiro capítulo, as descrições de tais elementos a partir da crítica atual, e também na perspectiva dos poetas elegíacos que refletem sobre os traços do gênero metapoeticamente em seus versos ou utilizam-nos na construção de suas composições poéticas. Nesta seção, pretendemos observar trechos dos *Remedia amoris* no sentido de buscar, nessa obra, elementos elegíacos – especialmente os que apontamos anteriormente.

Sabemos, no entanto, que os *Remedia* não são o único poema didático ovidiano a servir-se de matéria elegíaca em sua composição. Dos *Amores*, por exemplo, encontramos referências diversas também em *Ars amatoria*. Antes, portanto, de observarmos a presença de elementos típicos da elegia em *Remedia amoris*, contemplaremos tal relação intertextual entre *Ars* e *Amores*.

O estudioso N. Holzberg (2002) chama atenção para um excerto de *Ars* no qual encontramos uma referência a episódios dos *Amores*. Observaremos tais excertos mais detalhadamente, para compreendermos de forma mais ampla o diálogo entre a elegia e a elegia-didática.

Em *Amores* 1.7, é explorado o tema da contenda entre amantes (*rixae in amore*):[194] a elegia se inicia com o poeta amante anunciando que violentara sua *puella*;[195] tais circunstâncias são retomadas pelo *magister* de *Ars amatoria*[196] e utilizadas como exemplo a não ser seguido pelo *discipulus*,[197] ou seja, pelo leitor que, a esta altura da "aula" (livro II), aprende como manter consigo a *puella* conquistada. O mesmo procedimento ocorre quando, na *Ars amatoria* (II. 550), o *magister* menciona um episódio de traição por parte de sua *puella*. A lição é tratar o rival, aquele com quem se disputa a amada, de forma paciente[198] e, mesmo percebendo a troca de sinais entre ela e um outro amante, ele deve aguentar calado.[199] O que serve de embasamento para o *magister* proferir o ensinamento é a própria experiência (*usus*) do eu poético, que já teria vivenciado tal situação de flagrante traição – e essa vivência garante veracidade, ou melhor, forja a veracidade do que o eu poético ensina ao seu leitor.[200]

Há, ainda em *Ars,* outros exemplos de menções a vivências narradas nos *Amores*: na elegia 2.5, ambientada num banquete, a *puella*, crendo que seu amante está dormindo, comunica-se com outro homem por meio de sinais:

> *ipse miser uidi, cum me dormire putares,*
> *sobrius apposito crimina uestra mero:*
> *multa supercilio uidi uibrante loquentes;*
> *nutibus in uestris pars bona uocis erat*. (*Am.*, II. 5.13-6)

---

[194] Cf. McKeown, *Amores II – A commentary on book one*. Leeds: London, 1989, *apud* L.A. de Bem, 2007, p. 164.

[195] "Pois o furor levantou audaciosos braços contra a minha senhora; / Minha menina, ferida, chora por causa de insensata mão" – *Nam furor in dominam temeraria bracchia mouit; / Flet mea uesana laesa puella manu.* (*Am*., I. 9.3-4).

[196] "Lembro-me de ter desmanchado o penteado da senhora num acesso de fúria: quão longos dias esta ira não me furtou! Não creio nisto nem o percebi, mas ela própria disse que lhe rasguei a túnica e se salvou a minhas custas." – *Me memini iratum dominae turbasse capillos: / Haec mihi quam multos abstulit ira dies! / Nec puto, nec sensi tunicam laniasse; sed ipsa / Dixerat, et pretio est illa redempta meo*. (*Ars*, II. 169-72). Cf., ainda, I. 7. 45-8.

[197] "Mas, se sois sensatos, fugi aos erros de vosso mestre e temei os danos de minha culpa. Combate com os partos: com tua elegante amiga, fomenta a paz, os gracejos e tudo o que dá azo ao Amor." – *At vos, si sapitis, vestri peccata magistri / Effugite, et culpae damna timete meae. / Proelia cum Parthis, cum culta pax sita mica, / Et iocus, et causa quicquid amoris habet*. (*Ars*, II. 173-6)

[198] "Trata teu rival com paciência; a vitória estará do teu lado: serás vencedor na arte do grande Júpiter." – *Rivalem patienter habe, victoria tecum / Stabit: eris magni victor in arce Iovis*. (*Ars*, II. 539-40)

[199] "Ela sinalizará com a cabeça para ele: aguenta-o; ele vai escrever-lhe: não toques nas tabuletas. Que ela venha donde quiser e vá para onde deseja estar. Assim agem os maridos para com a esposa legítima quando também tu, ó brando sono, vens ao que te cabe." – *Innuet illa, feras; scribet, ne tange tabelas: / Unde volet, veniat; quoque, somne, venis.* (*Ars*, II. 543-4)

[200] Além dos já referidos textos que discutem a questão da veracidade dos versos elegíacos, cabe-nos citar ainda um excerto da obra de Citroni *et al*. (*op. cit.*, p. 551) que também discute a questão: "Toda matéria elegíaca (e por vezes também a forma) se organiza de acordo com uma espécie de 'retórica da sinceridade'. O poeta como que procura convencer o leitor de que o objeto das suas composições reflecte as mais íntimas vivências do foro pessoal e existencial."

Servido o vinho, eu mesmo, infeliz e sóbrio,
vi os vossos crimes, enquanto me julgavas adormecido:
vi muitos sinais eloquentes em sobrancelhas arqueadas;
boa parte de vossa conversa consistia em meneios.

Na *Ars*, o poeta/*magister*, ao retomar a situação vivida em *Amores* para ensinar o amante a aguentar calado a traição da amada, confessa não ter sido capaz de seguir seu próprio conselho, o que de fato ocorre na referida elegia dos *Amores*:

Hac ego, confiteor, non sum perfectus in arte;
quid faciam? monitis sum minos ipse meis.
Mene palam nostrae det quisquam signa puellae,
et patiar, nec me quo libet ira ferat?
Oscula vir dederat, memini, suus: oscula questus
Sum data; barbaria noster abundat amor.
Non semel hoc vitium nocuit mihi… (*Ars*, II. 547-53).

Eu, confesso, não primo nesta arte. Que fazer? Eu próprio sou mais fraco que meus conselhos. Que alguém faça sinais a minha menina diante de mim? E poderia suportar, e poderia a ira não me arrastar para qualquer ponto? Seu homem, bem me lembro, dera-lhe beijos; queixei-me dos beijos dados: meu amor abunda em barbárie; mais de uma vez este vício prejudicou-me.

"quid facis?" exclamo "quo nunc mea gaudia defers?
iniciam dominas in mea iura manus.
haec tibi sunt mecum, mihi sunt communia tecum:
in bona cur quisquam tertius ista uenit?"
haec ego, quaeque dolor linguae dictauit; at illi
conscia purpureus uenit in ora pudor (*Am.,* II. 5.29-34).

"Que fazes?" exclamo "aonde levas agora meus deleites?
Lançarei minha mão senhoril sobre meus direitos,
pois são nosso bem comum: comigo, são teus; contigo, são meus:
por que um terceiro se intromete nesse nosso bom acordo?"
Disse isso, e o que a dor ditou à língua; mas nela,
púrpuro pudor tomou a face consciente

É como se o poeta alertasse seu discípulo sobre um comportamento impróprio para alcançar seu objetivo (conquistar a amada, em *Ars*) tomando como referência a própria vivência, comprovável a partir da narrativa dos *Amores* (e também de outros

poemas e poetas elegíacos). Como observamos, é profícuo o diálogo entre as obras ovidianas elegíaca e didática.

O mesmo tipo de intertexto observado em *Ars*, a saber, o que retoma enredos elegíacos também pode ser observado nos *Remedia amoris.* Analisaremos, então, tal obra buscando identificar referências não apenas aos *Amores*, mas também às composições elegíacas romanas em geral.

O aspecto estrutural do poema, conforme apontam os comentadores, pode ser descrito comparando-o a um discurso com a seguinte divisão: *prooemium* (v. 1-78); *tractatio* (v. 78-810), que contém o *excursus* (v. 361-96); e, por fim, o *epilogus* (v. 811-14).[201] No *prooemium*, ou prefácio da obra, há o diálogo entre o vate e Cupido (v. 1-40), tal qual observamos em *Amores* (por exemplo, em I. 1), posteriormente, a apresentação da matéria que será ensinada e, por fim, comenta o leitor a quem tal poema se destina (v. 41-74). A *tractatio*, que compõe a maior parte da obra, tem estrutura equivalente a uma prescrição médica e relaciona a doença com sua evolução no transcorrer do tempo, dando a cada estágio da doença o tratamento mais adequado. É nessa parte do poema que se concentra o uso da tática persuasiva, observada por David Jones (1997) na poesia didática ovidiana, que faz uso da união de *enjoinders* e *arguments*, ou seja, os verbos no imperativo, representado a prescrição para a cura, e os argumentos que sustentam tais admoestações.[202] O *epílogo* encerra e conclui o poema. Cada uma dessas partes, bem como seus respectivos conteúdos e aspectos formais, serão comentados neste capítulo, a seguir.

Já destacamos acima a estruturação que se atribui às partes de *Remedia*, desse modo, a parte que aqui se inicia equivale ao proêmio ou prefácio da obra (v. 1-40). Os primeiros versos já apontam para relações de autotextualidade,[203] exploradas por outros estudiosos,[204] entre tal início e os primeiros versos da primeira elegia de *Amores*, como é possível notar nos excertos abaixo:

---

[201] A divisão do poema ovidiano em partes estruturais, assemelhando-se ao discurso retórico, é descrita por D. Jones (*op. cit.*, p. 20); A. A. R. Henderson (*op. cit.*, p. xx-xxiii) e Caterina Lazzarini (*op. cit.*, p. 127 ss.).

[202] D. Jones, *op. cit*., p. 11.

[203] "Autotextualidade" é definida por Paulo Sérgio de Vasconcellos como a "autocitação", processo através do qual o poeta retoma em uma obra uma passagem de outra obra sua (2001, p. 148 e ss.).

[204] Cf. P. A. Miller, *Latin erotic elegy: an anthology and reader*, edited with an introductions and commentary by Paul Allen Miller, Routledge: New York, NY, 2002, p. 241-3; McKeown, *Ovid: Amores II - A commentary on book one*. Leeds: London, 1989, p. 13; Lazzarini, *op. cit.*, p. 127-8 e Henderson, *op. cit.*, p. 27.

Legerat huius ***Amor*** *titulum libelli:*
"Bella mihi, uideo, ***bella parantur****", ait. (Rem*., v. 1-2)

"Tinha lido o **Amor** o título e o nome desse livrinho:
'Guerras, estou vendo, são **guerras armadas** contra mim'".

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.

Nos dísticos iniciais de ambos os poemas, é possível vislumbrar algumas situações análogas. O vate está iniciando a composição de seu poema e o Cupido está presente, para, de alguma forma, se opor à empreitada poética. Em *Amores*, o Cupido impede o poeta de cantar a matéria épica, pois rouba um pé do hexâmetro (*surrupuisse pedem*, *Am.* 1.4), transformando-o em pentâmetro – transformando, portanto, o metro épico em elegíaco. Já em *Remedia*, o Cupido (*Amor*, v. 1) também se opõe à empreitada do *magister* ovidiano, já que o título do livro (*Legreat huius Amor titulum nomenque libelli,* v. 1) parece indicar uma invectiva contra ele (*Bella mihi, uideo, bella parantur*, v. 2).

A sequência do segundo hemistíquio do segundo verso (o pentâmetro, portanto) de *Remedia* (*bella para-*) ecoa a sequência do primeiro verso de *Amores*, também localizada no segundo hemistíquio – ainda que, em *Amores*, tal hemistíquio pertença ao hexâmetro – não só pela sequência silábica e pelo conteúdo semântico ("preparar, armar guerras"), como também pela sequência de longas e breves, que é idêntica em um e outro verso: um dátilo seguido de uma longa que inicia o pé seguinte, no esquema métrico *bēllă pă/rā*.

Em seu comentário a *Remedia amoris*, Henderson[205] acrescenta ainda a dessemelhança que tal início tem com *Ars amatoria*, obra na qual o *magister*, a figura assumida pelo poeta na obra didática, dirige-se aos seus leitores – ou, mais especificamente, aos seus *discipuli*. O começo da obra, ainda que divergente de

[205] *Op. cit.*, p. 27.

Remedia, não deixa de evocar o amor (representando, talvez, o deus *Amor*), como é possível observar no seguinte excerto:

> *Siquis in hoc artem populo non novit amandi*
> *Hoc* ***legat*** *et lecto carmine doctus amet,*
> *Arte citae veloque rates remoque moventur,*
> *Arte leves currus: arte regendus* ***amor****.* (*Ars*, I. 1-4)
>
> "Se alguém neste povo não conhece a arte de amar, leia este poema e, lendo-o, ame instruído. Pela arte e ágeis remos as naus velozes são impelidas; pela arte, o leve carro; pela arte é preciso reger-se o Amor."

O vate de *Ars* anuncia, logo no início da obra, o conteúdo didático de seu poema: instruir o leitor amante, para que ele "ame instruído" (*doctus amet*, v. 2). A ação de ler, a qual o leitor de *Ars amatoria* é impelido a fazer para se instruir, é presente também nos versos iniciais de *Remedia* (em *Remedia*, *legerat*, v. 1; em *Ars*, *legat* e *lecto*, v. 2). Contrastando-se os versos iniciais de *Remedia*, *Ars* e *Amores*, é possível perceber, então, a menção a um leitor presente nas três obras;[206] é possível, ainda, notar uma diferença na ação de ler que se desenrola em cada uma: em *Ars*, é o vate quem exorta o amante ao ato, e, por meio dele, o *magister* fará seu *discipulus* conhecer os preceitos da galanteria. Já em *Remedia*, o leitor é o próprio Cupido, e a leitura apenas do título já é o bastante para enfurecer o pequeno-deus, que pensa haver uma guerra armada contra ele. Também no poema 1 do primeiro livro dos *Amores*, quem parece estar olhando sobre os ombros do poeta enquanto ele compõe seus versos é Cupido, mas, nessa obra, o ato de ler não está expresso e sim inferido, e é o que permite ao deus identificar a matéria épica e os hexâmetros, para, a partir de então, intervir na composição da obra, transformando-a de épica para elegíaca.

Cotejando, então, os trechos que iniciam as três obras do chamado ciclo amatório de Ovídio (*Remedia*, *Ars* e *Amores*), interessante é notar que há elementos que as aproximam umas das outras, como a referida presença do ato da leitura no trecho inicial desses poemas, da mesma forma que há outros tantos componentes que as diferenciam, como é o caso da caracterização diversa que o poeta faz desse mesmo ato

[206] Cf. *Am*., II. 1. 3-6, poema também programático em que se pode constatar mais claramente a presença da menção ao leitor. Não se pode deixar de mencionar a presença do Cupido como leitor em *Am*., I. 1 e dos jovens como leitores em *Am*., II. 1.

nos referidos textos. A relação entre *Remedia* e *Ars*, obras frequentemente apontadas como reversas,[207] pode ser vislumbrada, portanto, em semelhanças e diferenças como as que destacamos acima; e a relação dessas duas obras elegíaco-didáticas com os *Amores* também é percebida nesse cotejo, o que, nos parece, reforça a visão de um eu poético que sempre amou, e ainda ama (*ego semper amavi, / et si, quis faciam nunc quoque, quaeris, amo.*, *Rem.*, v. 7-8), e que, portanto, pode ensinar o amor (como conquistá-lo e como desfazê-lo) e, numa perspectiva metapoética, a como dominar a poesia elegíaca como um todo.

A alusão a esse passado elegíaco de Ovídio (representado pelas elegias dos *Amores*) pode ser constatada também nos seguintes versos de *Remedia*:

> *Parce tuum vatem sceleris damnare, Cupido,*
> *tradita qui toties te duce signa tuli.* (*Rem.*, v. 3-4)
>
> Não acuses teu vate de ter cometido um crime, Cupido,
> eu que amiúde portei, sob teu comando, o estandarte a mim designado.

Nesse excerto, inicia-se a fala do eu poético, o *magister*, que objetiva defender-se da acusação do Cupido de estar contra ele (v. 1-2). Seu primeiro argumento, buscando provar que não está contra o deus, é afirmar sua milícia – a amorosa.[208] O termo *tradita* (v. 4) é utilizado para representar uma noção que aqui traduzimos por "portei". Nota-se, no entanto, apesar da limitação semântica que nos traz a tradução do termo *tradita* para o português, que a palavra possui a mesma raiz de *traditio*, que significa transmitir um conhecimento, um ensinamento,[209] o que poderia nos remeter ao fato de que Ovídio segue uma tradição elegíaca – e não épica, por exemplo, como nos diz a *recusatio* – ou ainda que a obra se insere em uma tradição didascálica que se propõe a instruir seus leitores.[210] A filiação à tradição elegíaca estaria aqui, portanto, anunciada, através do mencionado jogo alusivo – alusão ao gênero, alusão a um lugar-comum do gênero, a saber, a *militia amoris.*

---

[207] Henderson (*op. cit.*, p. 31, *passim*) comenta as menções à obra *Ars amatoria*. Tais comentários encontram-se inseridos nas notas à tradução realizada para este estudo.
[208] Sobre esses versos e a convenção elegíaca da *militia amoris*, comentaremos nos capítulos 2 e 3.
[209] *OLD*, verbete "traditio", sentido 2. Cf., ainda, Conte (2012), que define a tradição como um sistema literário (a "*langue* poética"), do qual o poeta se serve para auxiliar e acomodar sua expressão.
[210] Discutiremos, no capítulo 2 deste estudo, o gênero didático e suas convenções.

No segundo dístico de *Remedia* (v. 3-4), o hexâmetro do par que marca o início da resposta do vate ao Cupido, aparece em forma de um pedido: que o *Amor* não o condene (*Parce tuum vatem sceleris damnare, Cupido*, v. 3), uma vez que o vate sempre militou a favor do pequeno deus (*tradita qui toties te duce signa tuli*, v. 4), carregando sempre o estandarte (*signa*) que lhe foi confiado. A imagem do jovem armado, portando um elemento tipicamente bélico, marchando sob comando de Eros ou Afrodite, conforme afirma Henderson (1979, p. 29), remete ao *topos* da *militia amoris* e aos gêneros em que se origina, a saber, a Comédia e o Mimo,[211] bem como retoma um lugar-comum dos epigramas helênicos, e ainda remete à elegia.

Outra menção metapoética ao gênero elegíaco pode ser encontrada no dístico seguinte:

> *Non ego Tydides, a quo tua saucia mater*
> *in liquidum rediit aethera Martis equis.* (*Rem*., v. 5-6)
>
> Não sou eu o filho de Tideu; por sua causa tua mãe, ferida,
> ao límpido céu retornou na carruagem de Marte.

O segundo argumento usado pelo *magister* ovidiano para comprovar sua inocência é o de que há personagens mitológicos, como Diomedes, que de fato atentaram contra o amor, mas não é o caso do poeta: ele está, como quer demonstrar, a favor do deus. Se pensarmos nesses versos em chave metapoética, poderíamos interpretá-lo como uma menção a um "atentado" não apenas contra o sentimento amoroso, representado pela deusa ferida pelo herói, mas contra o gênero elegíaco, ao aludir e acomodar ao contexto elegíaco o episódio bélico como o de Diomedes, narrado na *Ilíada* de Homero *(*V. 234 ss.).

Após os v. 5-6, a prática amorosa (ou o exercício da poesia amatória) é novamente referida – o poeta afirma que amou e que ainda ama:

> *Saepe tepent alii iuvenes; ego semper amavi,*
> *et si, quis faciam nunc quoque, quaeris, amo.* (*Rem.,* v. 7-8)
>
> Muitas vezes, são frios os outros jovens; eu sempre amei.
> E se perguntares o que ainda agora estou fazendo: amo.

[211] Cf., por exemplo, Terêncio, *O Eunuco*, 59-61.

O verbo amar (*amavi*, v. 7; *amo*, v. 8) remete-nos a uma importante discussão associada ao gênero elegíaco: que relação teria a poesia elegíaca com a realidade dos poetas que a compunham? Não pretendemos aprofundarmo-nos aqui em tal questão que em diversos momentos fora explorada, a saber, a questão da (ausência ou presença de) sinceridade na poesia elegíaca,[212] mas vale destacar os caminhos para os quais esse excerto pode nos levar: quando diz que amou e ainda ama, o poeta poderia estar referindo-se à sua própria vida amorosa, como indica-nos uma possível primeira leitura. Se olharmos, no entanto, com mais atenção para o trecho, tais versos podem levar-nos a um segundo caminho interpretativo possível: Ovídio retoma a ficção poética e indica o passado de sua carreira literária – o que ele vivera não corresponde a sua realidade ou a sua biografia, corresponderia, sim, a sua carreira literária. Refere-se à prática, portanto, de escrever poemas elegíacos, uma prática que, cronologicamente, antecede a composição de *Ars* e *Remedia* – o que justificaria o passado de *amo*, no v. 7 – mas que, ao mesmo tempo, é concomitante a ela – o que explicaria o mesmo verbo conjugado no presente, no v. 8.[213] Portanto, por meio do verbo *amo*, no presente do indicativo, seguido do mesmo verbo conjugado no pretérito perfeito, *amaui*, temos um indício de que o poeta não abandona o gênero elegíaco e a temática amorosa, marcas de sua precedente produção poética.

Mais adiante, em um excerto que compreende os versos 13 a 16, o professor apresenta o aluno a quem se destinam seus ensinamentos. Sua meta como professor (e médico), como já é informado ao leitor conhecer a partir do título da obra, é a cura do amor. Há, no entanto, uma determinada forma do sentimento que é alvo dessa cura: aquela que vem acompanhada do sofrimento, e que, portanto, dentro da perspectiva romana, seria o sentimento que desvirtua a razão, que enevoa os sentidos e que faz com que o amante perca seu juízo.[214] No contexto em que o *magister* afirma que o seu

[212] Sobre a sinceridade elegíaca, ver notas 101 e 191 acima.

[213] Para ilustrar a relação que constantemente se estabeleceu, nos estudos clássicos, entre a elegia romana e a realidade amorosa dos seus poetas, mencionamos um trecho do manual de literatura de G. B. Conte (1994, p. 341-2), em que o autor diferencia Propércio e Tibulo de Ovídio justamente pela relação que suas respectivas poesias mantem com seus estilos de vida: "A filiação a um gênero como a elegia erótica não significa para Ovídio, como significava para seus predecessores, uma escolha absoluta de vida, centrada no amor" – *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.*

[214] Está entre nossas intenções, para dar continuidade a este estudo, elencar e observar de maneira mais detalhada, passagens de elegias que contém a temática do amor como doença. Retomaremos essa discussão no capítulo 2.

discipulus é aquele que sofre, encontramos a menção à *puella* – que é a causa, juntamente ao amor, do sofrimento do amante:

> *at si quis male fert indignae regna puellae,*
> *ne pereat, nostrae sentiat artis opem.* (*Rem.* 15-6)
>
> mas se alguém sofre com as tiranias de uma moça indigna,
> que experimente, para não perecer, o poder de nossa técnica.

Além da menção a essa personagem tipicamente elegíaca em um contexto que menciona também o sofrimento (*male fert*, v. 15) do amante, há a menção à caracterização da *puella* como indigna (*indignae*, v. 15) – uma caracterização também tipicamente elegíaca. Essa *puella*, ou seja, a moça a quem os elegíacos romanos dirigem a maioria de seus poemas é, antes de tudo, o cerne da matéria amorosa. É ela a *materia* elegíaca[215] e, portanto, a representação da devoção dos poetas ao gênero.[216] É ela, enfim, a primeira palavra usada por Propércio em sua coleção de elegias, demonstrando a posição de destaque que ocupa nas composições desse poeta.[217]

Há, em *Remedia amoris*, outras menções à *puella* além dos já referidos versos 15 e 16. No trecho que compreende os versos 29 a 36, o *magister* ovidiano manifesta a preferência do pequeno deus Cupido pelas artes mais "seguras" (*tuto*, v. 29), que conta, no máximo, com a batalha branda (se compararmos com as artes do deus Marte, as guerras sangrentas) entre os amantes, batalha essa composta por portas fechadas e/ou quebradas e guirlandas[218] enfeitando os batentes, além da presença de um marido desconfiado e de encontros furtivos:

> *tu cole maternas, tuto quibus utimur, artes*
> *et quarum vitio nulla fit orba parens:*
> *effice, nocturna frangatur ianua rixa*
> *et tegat ornatas multa corona fores;*
> *fac coeant furtim iuvenes timidaeque puellae*
> *verbaque dent cauto qualibet arte viro,*
> *et modo blanditias rigido, modo iurgia, posti*

[215] Cf. *Am.*, I. 5 e II. 1, poemas nos quais a elegia e a *puella* são caracterizadas de forma semelhante.
[216] D. Wray, *op. cit*., p. 27.
[217] "Cíntia, a primeira, me prendeu com seus olhinhos, / um coitado intocado por Cupidos." – *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis / contactum nullis ante Cupidinibus.* (Prop., I. 1.1-2). Cf. *Amores*, obra na qual Ovídio só menciona o nome de Corina no quinto poema do primeiro livro.
[218] O tema é recorrente em outros poetas. Cf. *Ant. Pal*. V. 145, 191, 281; Lucr., IV. 1177-8; Prop., I. 16-7, 43-4; Tib., I. 2, 13-4.

dicat et exclusus flebile cantet amans. (*Rem.*, v. 29-36)

cultiva as artes maternas, das quais usufruímos em segurança:
por culpa delas, nenhuma mãe ficou sem filho:
trata de que, em briga noturna, a porta se quebre
e que muita guirlanda cubra os magníficos batentes;
faz com que se encontrem furtivamente os jovens e as tímidas
[moças
e que eles enganem o desconfiado marido com um artifício
[qualquer,
e que o amante diga ora palavras doces, ora injúrias
ao umbral da porta e que, excluído, ele cante lamurioso.

A alusão à *puella* (v. 33) é acompanhada da alusão a outros importantes *topoi* da elegia romana, já introduzido neste estudo na seção anterior, como o *paraklausíthyron* (v. 35-6), o *cautus uir* (v. 34)[219] e os encontros furtivos entre a tímida *puella* e o amante (v. 33).

Associada ao sofrimento, a amada é mais uma vez evocada em alguns versos adiante, quando o conselho dado ao doente de amor é evitar o ócio (v. 136), através da caça (v. 201 ss.) e de outras atividades (v. 151 ss.). Nesse momento, a menção à *puella* aparece ao lado da palavra *cura*, como é possível observar no trecho abaixo transcrito:

Nocte fatigatum somnus, non ***cura puellae****,*
excipit et pingui membra quiete levat. (*Rem.*, 205-6)

À noite, o sono, e não o pensamento em uma moça, te recebe
cansado e acalma teus membros profundamente.

Cura (v. 205) tem como primeiros sentidos "ansiedade", "preocupação", sentimentos causados por alguém ou por algo. Há ainda, como sinônimos para o termo, os substantivos "cuidado" e "dores".[220] Esse conjunto de palavras constrói uma significação pejorativa que pode facilmente ser transferida para a *puella*, dada a sua posição no poema tão próxima à palavra *cura*, servindo-lhe, inclusive, como adjetivação, o que refletiria em uma imagem elegíaca também da mulher. Trata-se, portanto, como já sabemos, de uma mulher que causa preocupações ao amante, e livrar-se do mal do amor é livrar-se dos pensamentos perturbadores que a envolvem.[221]

[219] Também presente em Tibulo, I. 6.15 e em Ovídio, *Ars*, II. 386. Cf. Henderson, *op. cit*, p. 36.
[220] Cf. *OLD*, verbete "cura".
[221] A palavra *cura* associada à *puella* aparece também no v. 311.

A proximidade, no verso, dos dois substantivos, *cura* e *puella*, que sugerimos causar uma aproximação também entre as significações de ambos (ou ainda, que interpretamos como uma forma de fazer com que um substantivo adjetive o outro), foi observada também no trecho a seguir:

> *nulla sit ut placeas alienae cura puellae;*
> *iam facito e multis una sit illa tibi.* (*Rem*., 681-2)
>
> não te preocupes em agradar uma moça que não te pertence;
> faz com que ela seja para ti mais uma dentre muitas.

O conselho do poeta (não se esforçar para agradar a *puella* (v. 681), nem mesmo fazendo-a sentir-se única (v. 682)) nos remete, a um só tempo, aos caprichos e exigências da amada (a quem se precisa agradar), e (por conseguinte) às preocupações (*cura*, v. 681) que dela advêm, um efeito de sentido que, conforme nossa interpretação, se obtém com a proximidade dos dois termos no verso – reafirmando a caracterização da amada como fonte dos males do eu elegíaco (cumpre lembrar que é para esse "eu" que se dirigem os ensinamentos do *magister*; é a ele que se referem os pronomes e desinências verbais de segunda pessoa desse e de outros trechos: *placeas* (v. 681) e *tibi* (v. 682). A *puella* de *Remedia* é, portanto, recorrentemente caracterizada como a personagem cruel da elegia, que causa sofrimento ao amante e que, ademais, fornece a matéria para a composição poética. Essa caracterização é enfatizada a seguir, com o excerto:

> *Saepe refer tecum sceleratae facta puellae*
> *et pone ante oculos omnia damna tuos* (*Rem.*, 299-300)
>
> Recorda-te muitas vezes do que foi feito a ti pela cruel menina
> e põe diante de teus olhos todas as tuas perdas

Aqui, a face cruel da *puella* é explicitada pelo adjetivo *sceleratae*. A imagem da *puella indigna*, já apresentada no verso 15-6 (e complementada pelos outros versos que mencionamos acima), é novamente destacada através dessa adjetivação, que designa um criminoso hediondo, segundo o *Oxford Latin Dictionary*,[222] ou ainda, segundo o

[222] Cf. *OLD*, verbete "sceleratus", sentido 2.

Dictionnaire etymologique da la langue latine, designa um alguém "poluído", "sujo", em oposição a *pius* (tendo, portanto, um significado religioso).[223]

Estamos, assim, diante de uma mulher indigna, torpe e que é caracterizada, através do termo *domina*,[224] como uma mulher que, aproveitando-se da devoção exclusiva que o amante tem por ela,[225] subjuga-o aos seus caprichos e desmandos. Tal descrição poderia servir à caracterização da *puella* que se constrói através das coleções de poemas do gênero.

A subserviência masculina aos desmandos da mulher enseja um importante *topos* da elegia, que também já mencionamos e que é parte do repertório elegíaco que observamos em *Remedia amoris*; trata-se da temática da *seruitium amoris*. Conforme expusemos acima, a servidão amorosa representa um amante que não tem domínio de si, que permite ser controlado pela moça amada (a *domina*, ou senhora, epíteto que reflete essa relação desigual). O peito escravizado, ao mesmo tempo, pelo sentimento amoroso e pela amada é mencionado em excertos de *Remedia*, dentre os quais contemplaremos alguns a seguir.

O dístico abaixo, por exemplo, alude à escravidão amorosa enquanto recapitula o objetivo a ser perseguido pelo *magister*, em conjunto com seu *discipulus*, nessa obra elegíaco-didática:

> *Utile propositum est saevas extinguere flammas*
> *nec servum vitii pectus habere sui.* (*Rem.*, v. 53-4)
>
> Nosso justo objetivo é apagar as chamas cruéis
> e não ter, escravo do seu mal, o coração.

As "chamas cruéis" (*saevas... flammas*, v. 53) representam o sentimento amoroso e remetem-nos à dor que ele causa. Ovídio novamente afirma que sua meta, como professor e médico, é extinguir o mal (*vitii*, v. 54) que escraviza o coração (*pectus*, v. 54) do amante. A palavra *servum* denota, precisamente, a escravidão que pertence ao universo amoroso do eu elegíaco; ele é escravo da amada e dos caprichos

[223] Cf. *OLD*, verbete "scelus", sentido 2.

[224] Alguns exemplos de versos de *Remedia amoris* em que encontramos a *puella* sendo tratada por *domina*: 342, 352, 401, 451, 492, 583, dentre outros.

[225] O *magister* ovidiano de *Remedia* afirma que é mais forte (e, portanto, mais resistente à cura) o amor que é devotado a uma só mulher, como é o amor elegíaco dos predecessores de Ovídio, por isso aconselha seu leitor a ter mais de uma amada: "E eu vos exorto a ter, ao mesmo tempo, duas amantes de cada vez; / torna-se mais inabalável aquele que puder ter mais." – *Hortor et ut pariter binas habeatis amicas; / fortior est, plures si quis habere potest* (*Rem.*, v. 441-2).

dela, assumindo o papel mais frágil, comumente atribuído à mulher romana, uma vez que é ela quem não é capaz de controlar seus sentimentos, deixando-se conduzir mais pela emoção que pela razão.

A mesma imagem do amante cativo, escravo do amor e de sua amada, é retomada em verso posterior:

> *Si tamen auxilii perierunt tempora primi*
> *et vetus in capto pectore sedit amor*
> *maius opus superest...* (*Rem*., 107-9)
>
> Se, contudo, se perde o momento do primeiro auxílio,
> e o velho amor se alojar no coração capturado,
> o ofício precisará de mais empenho...

No verso 108, que consta do excerto mencionado, o poeta refere-se, novamente ao "coração capturado" (*capto pectore*) do amante, representando o aprisionamento que, como já dissemos anteriormente, é característico da relação do amante e de sua amada, e é o que transforma o amor em sofrimento, em um mal, em uma doença. É o que torna o leitor-discípulo de *Remedia* um paciente a ser submetido ao tratamento médico. Henderson (1979) aponta a seguinte significação da metáfora presente nesse verso: para o autor, trata-se de uma comparação do amante com uma cidade capturada (*capto*, v. 108) e do Amor como um general triunfante. O verbo *sedeo*, usado nesse trecho para se referir à ação do sentimento amoroso no coração do amante, é retomado mais adiante em um mesmo contexto, remetendo-nos novamente à temática da *seruitium amoris*:

> *omnia fecisti, ne te ferus ureret ignis:*
> *longus et invito pectore sedit amor.* (*Rem*., v. 267-8)
>
> fizeste de tudo para que a chama feroz não te abrasasse:
> mas o amor alojou-se amplo em teu coração contra a tua [vontade

Além da imagem do amor que se aloja (*sedit*, v. 268), o dístico ainda se vale da imagem do amor como uma chama (*ignis*, v. 267), recorrente na elegia, conforme apontamos em seção anterior deste texto. O efeito negativo que a chama do sentimento provoca no amante é evidenciado pelo verbo *ureret* (v. 267), que representa destruição

causada pelo fogo, e pelo termo *inuito* (v. 268), que representa a vã resistência do amante diante da aproximação do mal do amor.

As menções, em *Remedia*, ao amor belicoso, a ocupar o coração do amante, e ao amor-brasa, que se espalha no peito cativo, somam-se à menção ao amor que aprisiona e subjuga:

> *Tu tantum, quamvis firmis retinebere vinclis,*
> *i procul, et longas carpere perge vias.* (*Rem*., v. 213-4)
>
> Tu, por mais fortes que sejam os nós que te prendem,
> vai para muito longe e principia a andar longas estradas.

Nesse trecho da obra, o *magister* aconselha seu *discipulus* a se distanciar daquela que lhe causa o sofrimento. A imagem usada para expressar tal conselho é a dos "nós" (*vinclis*, v. 213) que atam (*retinebere*, v. 213) o homem à sua amada e, por conseguinte, atam-no à cidade onde ela vive – e é justamente dessa cidade que ele deve ficar longe (*i procul*, v. 214).[226]

Para se livrar, então, do sentimento, é necessário que os jovens amantes afastem-se dos indivíduos que lhes provocam o amor, daqueles homens e mulheres que são, portanto, responsáveis pelo aprisionamento dos corações desses jovens. São, justamente, tais amantes que compõem o cortejo de Cupido, conforme nos mostram os seguintes versos ovidianos:

> *Ducentur capti iuuenes captaeque puellae.*
> *Haec tibi magnificus pompa triumphus erit.* (*Am*., I. 2.27-7)
>
> Jovens cativos e meninas cativas serão conduzidos.
> Este cortejo será teu magnífico triunfo.

Também nos *Amores*, observamos o lugar-comum do jovem (e também da jovem) vítima do sentimento amoroso sendo caracterizado como cativo (*capti*; *captaeque*), fato que reforça o diálogo existente entre essa obra e os *Remedia*, e, consequentemente, entre os gêneros elegíaco e didático.

[226] Cf. *Am*. II. 17, poema no qual o *amator* afasta-se da *puella*.

O eu poético dos *Amores*, no entanto, não tem o objetivo expresso do *magister* dos *Remédios para o amor*, a saber, o de libertar o infeliz amante dos grilhões do sentimento, da servidão amorosa, tal qual os versos a seguir apontam:

> *Optimus ille sui vindex, laedentia pectus*
> *vincula qui rupit dedoluitque semel* (*Rem*., 293-4)
>
> É o melhor defensor de si mesmo aquele que, de uma só vez,
> [rompe
> os grilhões que lhe ferem o peito e põe fim à sua dor

Os conselhos do *magister* ovidiano de *Remedia* visam, como sabemos, a curar o sentimento amoroso, libertando o amante das amarras provocadas pelo mal do amor. Os grilhões (*vincula*) aqui mencionados, característicos do *topos* da servidão amorosa, também são temáticas elegíacas retomadas em *Remedia*:

> *Quale sit id quod amas, celeri circumspice mente,*
> *et tua laesuro subtrahe colla iugo.* (*Rem.*, v. 89-90)
>
> De que natureza é aquilo que amas, observa com mente ágil,
> e retira teu pescoço do jugo que irá ferir.

O contexto do conselho dado nesses versos é o do tratamento que Ovídio propõe logo no início do poema, a saber, o de conter o mal assim que ele principie a brotar. Antes que possam feri-lo, o amante deve livrar-se dos grilhões do sentimento, o que nos revela, novamente, a temática da *seruitium amoris*, a qual, sabemos, relaciona-se ao aprisionamento e submissão do amante.

A servidão é, portanto, representada em *Remedia* de diversas formas, através de termos que expressam a submissão, a prisão que é o sentimento amoroso para o leitor-alvo. As expressões mais recorrentes, como vimos, que representam essa típica temática elegíaca, incluem *iugo* (v. 90), *vincula* (v. 294), *retinebere vinclis* (v. 213), *capto pectore* (v. 268), entre outras – para citar algumas das que encontramos em *Remedia.*

Além dessa fragilidade que acomete o amante, outro sintoma também resulta do amor elegíaco: a cegueira.[227] Vimos, anteriormente, que o eu poético de Propércio

[227] Cf. *Am*., II. 3.

assume ter perdido a capacidade de enxergar por conta desse sentimento (II. 14.17-8). Em *Remedia*, a visão do amante também é tematizada, mas o *magister* aconselha seu *discipulus* a inverter a perspectiva comum aos olhos de quem ama (que só enxergam a qualidades nos seus amados):

> *Curabar propriis aeger Podalirius herbis*
> *(et, fateor, medicus turpiter aeger eram)*
> *profuit adsidue vitiis insistere amicae,*
> *idque mihi factum saepe salubre fuit.* (*Rem*., v. 313-6)
>
> Eu, doente, me curava com as ervas de Podalírio,
> (e, confesso, doente eu era um médico vergonhoso):
> muitas vezes me foi proveitoso insistir nos defeitos da amante,
> e isso frequentemente me tornou saudável.

O excerto nos mostra, então, como a doença do amor impediu o *magister* ovidiano, enquanto exercia sua função de poeta-amante, de promover sua própria cura (v. 313-40). Estando, portanto, doente (*aeger*, v. 314), ao cumprir sua função de elegíaco, o eu ovidiano (inferimos, dos *Amores*) não exerce bem a função de médico (que assume em *Remedia*). Deturpar sua própria visão para enxergar apenas os defeitos da amada (v. 315) é o remédio que curou o amante ovidiano do sentimento amoroso. A visão, apontada por Propércio como um elemento que propicia o amor (II. 14.17-8), é, em Ovídio, um recurso que, se utilizado adequadamente, conforme os conselhos do *magister* de *Remedia*, pode contribuir para a extinção do sentimento.

As diversas passagens que analisamos nesta e nas seções precedentes, bem como as referências que fizemos aos textos de estudiosos que discutem o gênero elegíaco, são os componentes que formam um breve panorama da tradição elegíaca formada por Propércio, Tibulo e Ovídio e que nos permitem enxergar confluências desse gênero em *Remedia amoris* e identificar a porção elegíaca que compõe o hibridismo de gênero nesse obra. Ainda com tais reflexões (e também com as que se seguem a este capítulo), intencionamos corroborar a noção, concebida por Conte (1989), de que a obra visa a curar, mais que uma forma de amor, uma forma de escrever poesia.

Tendo analisado, assim, o que há de elegíaco em *Remedia*, passamos ao capítulo posterior, no qual discutimos a poesia didascálica, no que tange a alguns de seus aspectos formais e conteudísticos, com objetivo, também, de identificar o que há de didático nesse mesmo poema.

2. O GÊNERO DIDÁTICO

No capítulo anterior, tratamos da elegia erótica romana, conforme descrita pelos estudiosos, que elencam uma série de convenções, temáticas e caraterísticas pertencentes ao gênero. Elaboramos, ainda, para exemplificar os componentes listados pelos estudiosos, um repertório de passagens que, lidas metapoeticamente, muito revelam sobre os aspectos formais do gênero elegíaco latino, além de trazerem as próprias características mencionadas pelos estudiosos em suas definições. Após estabelecer o que compreendemos como traços distintivos do gênero elegíaco, através da perspectiva dos estudiosos e das próprias poesias, destacamos a presença de tais traços nas obras elegíaco-didáticas *Ars amatoria* e *Remedia amoris.* Para tanto, observamos os lugares-comuns e as convenções do gênero referidas, aludidas, explicitamente mencionadas nos dois poemas, dando maior ênfase àquele que norteia nossa discussão, a saber, *Remedia amoris*. O objetivo, com tal etapa de nossa investigação, foi notar o que faz de *Remedia* um poema que pode ser considerado também um poema didático, e não somente elegíaco, como costumam caracterizar os rótulos dados pelos estudiosos: poema erótico-didático, *erotodidaxis*, elegíaco-didático, *didaxis* elegíaca.

O intento, neste segundo capítulo de nosso estudo, é observar a parcela didática do poema *Remedia amoris*, buscando compreender de que maneira ele se insere na tradição didascálica. Para tanto, distinguimos o tom instrutivo do gênero efetivamente didático e elencamos algumas das descrições que os estudiosos fazem desse gênero. Após cotejar tais descrições, contemplamos, com mais vagar, dois traços elementares dos poemas didáticos: 1) o uso da mitologia como recurso para validar os preceitos transmitidos, nos poemas didáticos de maneira geral e em *Remedia*; e 2) a função especial que é assumida pelo *magister* ovidiano de um *praeceptor amoris*, figura essa cuja presença já se constata na elegia. No gênero elegíaco, o eu poético é o amante, que eventualmente coloca-se como preceptor por transmitir, através do fazer poético, suas experiências e possibilitar que se aprenda com elas, o que predomina, porém, no eu elegíaco é a função de vivenciar, e não de ensinar suas vivências. Já na poesia didática de Ovídio (que é também, como vimos, elegíaca), o eu poético, já experiente, pode assumir a função de ensinar e é essa transformação do eu poético que objetivamos

discutir. Por fim, observaremos como as obras da trilogia ovidiana se valem de características da tradição didascálica em suas composições.

Para iniciar nossa reflexão sobre o gênero didático, há que se ressaltar o *status* didático que a poesia, independentemente do seu gênero, possui na Grécia e Roma antigas – o que se manifesta na crença do homem antigo no poder formador da arte, conforme nos aponta Trevizam.[228] A poesia é tida pela sociedade clássica como composta por conteúdos fundamentais, que deveriam ser conhecidos pelos jovens cidadãos, para que adornassem seu espírito. Paul Veyne,[229] ao apresentar as características da educação de crianças no Império Romano, afirma:

> ... sob o chicote de um 'gramático' ou professor de literatura, [as crianças] estudam os autores clássicos e a mitologia (...). Durante esse tempo [em que as moças se preparam para casar], os meninos estudam. Para se tornarem bons cidadãos? Para aprender seu futuro ofício? Para adquirir os meios de compreender alguma coisa do mundo em que vivem? Não, mas para adornar o espírito, para se instruírem nas belas-letras. Constitui estranho erro acreditar que a instituição escolar se explica, através dos séculos, pela função de formar um homem ou, ao contrário, adaptá-lo à sociedade; em Roma não se ensinavam matérias formadoras nem utilitárias, e sim prestigiosas e, acima de tudo, a retórica.

A descrição de Veyne (2009) nos mostra uma educação que pauta, na poesia, no domínio da retórica e no conhecimento das lendas míticas presentes na cultura greco-romana, os conteúdos transmitidos às crianças. O que se ensina às crianças, portanto, não é um conteúdo de caráter formador nem utilitário, como nos diz o autor, mas cumprem a função de dar ao jovem cidadão romano o prestígio da erudição literária e filosófica. Não é nosso objetivo nos aprofundarmos na estrutura educacional vigente na Grécia ou na Roma Antiga, mas o excerto que aqui citamos nos remete a uma questão que nos parece relevante em nossa investigação: a literatura, que Veyne (2009) trata por "belas-letras", tinha, para o homem clássico, um valor pedagógico, servia, portanto, como uma espécie de "material didático".

O estudioso A. Dalzell,[230] em sua discussão sobre a função didática da literatura em geral, reitera a informação encontrada em Veyne:

---

[228] 2003, p. 17.
[229] Paul Veyne, *História da vida privada, 1: do Império Romano ao ano mil.* Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 30-1.
[230] *The criticism of didactic poetry – Essays on Lucretius, Virgil and Ovid*. Toronto; Búfalo; Londres: University of Toronto Press, 1996, p. 9.

> O sistema educacional, no qual jovens crianças iniciavam com o estudo dos poetas, ressaltava a crença no valor moral e educativo da literatura. Acreditava-se que os poetas tinham acesso à inspiração divina, e que, portanto, possuíam conhecimento a mais do que o homem comum e, ainda que essa crença religiosa na inspiração tenha gradualmente desaparecido e dado lugar à visão secular de que a inspiração vinha de dentro e não de fora – do *ingenium* de um homem, ou do seu talento nato, mais do que dos deuses – a noção da autoridade especial do poeta nunca desapeareceu inteiramente. Tal visão do papel educador dos poetas não somente legitima a poesia didática, como também faz de toda a poesia didática.[231]

O trecho de Dalzell (1996) evidencia a literatura como um instrumento educativo, de transmissão de valores morais e, portanto, didático. Duas das questões apontadas pelo autor nesse trecho nos parecem interessantes: primeiro, a crença de que o poeta possuía um conhecimento divino, para além do conhecimento dos homens comuns; segundo, o fato de que essa crença acarreta o poder formador que os antigos atribuíam aos textos produzidos pelos poetas.

Tal poder formador é atribuído à poesia, conforme nos mostra M. Trevizam (2014), na esteira de estudiosos modernos como K. Volk.[232] A autora aponta a existência de um "tom instrutivo",[233] característico de toda obra cujo gênero é o didático. Sobre o "tom instrutivo" de uma obra clássica, o autor afirma:

> (...) dispomos de testemunhos que nos confirmam que as práticas antigas de recepção dos textos não contrapuseram cerradamente as belezas da poesia, mesmo aquela dos mais valorizados e talentosos autores, e sua eficácia como veículos educadores, ou apenas instrutivos, do público. O caso de Homero, para de fato introduzirmos o assunto pela via de um pioneiro, exemplifica bem o sério potencial formador humano com frequência atribuído então ao que, para nós modernos, antes são "obras literárias", cuja valia corresponde diretamente a seu grau de elaboração artística.[234]

---

[231] *The educational system, in which young children began with the study of the poets, underlined this belief in the moral and educative value of literature. Poets were thought to have access to divine inspiration and therefore to possess knowledge beyond that of ordinary men; and although this religious belief in inspiration gradually weakened and was replaced by the secular view that inspiration came from within and not from without – from a man's ingenium, or native talent, rather than from the gods – the notion of the poet's special authority never entirely disappeared. Such a view of the teaching role of the poets not only legitimizes didactic poetry, but makes all poetry didactic*. (A. Dalzell, *op. cit.*, p. 9-10).

[232] *The poetics of Latin didatic – Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius.* Nova York: Oxford University Press, 2002, p. 42, *apud* M. Trevizam, *op. cit.*, p. 15.

[233] M. Trevizam, *op. cit.*, p. 15.

[234] M. Trevizam, *op. cit.*, p. 15-6.

O trecho acima nos mostra que, para o homem clássico, os textos literários, com suas peculiaridades, não se colocavam como contrapostos aos textos que consistiam em um "veículo educador"; ao contrário, o que nós, atualmente, consideramos como uma "obra literária", cuja linguagem assume formas específicas que a diferenciariam, por exemplo, de um texto técnico ou de um material pedagógico, para os antigos, continha um "potencial formador humano", servindo a propósitos educacionais. O autor nos dá o exemplo de Homero que, por conta de sua obra épica,[235] teria sido considerado um "educador de seu povo",[236] ainda que não fosse o didático o gênero atribuído às suas obras, *Ilíada* e *Odisseia*. Tais obras eram consideradas referências ao homem helênico por conta das virtudes com as quais se descreviam os heróis, como Ulisses, personagem central da *Odisseia*, considerado um exemplo de habilidade e ardil. É justamente nesse aspecto que reside o potencial instrutivo da poesia apontado pelos estudiosos: na capacidade de ensinar tais virtudes por meio das narrativas épicas, sem que essas narrativas sejam, por esse motivo, consideradas obras didáticas.

Não somente à épica, com seus virtuosos heróis, atribui-se tal potencial formador. A própria elegia, gênero que foi objeto de nossas observações no capítulo anterior, ganha *status* de material formador, conforme demonstramos no referido capítulo. A formação desse gênero, contudo, é voltada ao amante e é o próprio poeta quem atribui tal valor a sua poesia, ao afirmar que sua experiência pode servir aos jovens para que evitem a doença do amor.[237] Não se trata, portanto, de gêneros efetivamente didáticos, mas sim, como dissemos acima, de obras que possuem um tom ou um caráter instrutivo.

Após estabelecermos brevemente a questão do tom instrutivo que podemos identificar, de forma mais direta, nos exemplos da épica e da elegia, acima citados, e, de forma geral em toda a literatura, passamos à discussão do que caracterizaria, então, uma obra como didática. Para tanto, discutimos a tradição disdascálica, apontando os principais autores que antecedem a obra didática de Ovídio, e, a seguir, destacaremos as definições do gênero didático que encontramos na consulta a obras dos estudiosos, a saber, M. Gale (2007), M. Trevizam (2014), A. Dalzell (1996) e P. Toohey (2010).

---

[235] Sobre o caráter didático do gênero épico, cf. também A. Barchiesi, "L'epos". In: G. Cavallo et al., *Lo Spazio Letterario di Roma Antica*, Roma: Laberno, 1993, p. 115-41.

[236] Essa expressão, usada por M. Trevizam (*op. cit.*, p. 17), foi retirada da obra de W. Jaeger (*Paideia – A formação do homem grego*, trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003).

[237] Os exemplos de versos em que o eu elegíaco parece aconselhar o leitor são frequentes em Propércio (I. 1.35-6; I. 9.25-3), em Ovídio (*Amores*, II. 5) e em Tibulo (I. 2). Observamos mais detalhadamente tais questões na seção 1.2 deste estudo, cuja temática é a presença da didática na elegia.

Ao caracterizarem o gênero didático sob uma perspectiva histórica, alguns autores apontam o fato de que a tradição, iniciada por Hesíodo, com *Os trabalhos e os dias* não teria sido mencionada, pela *Poética*, de Aristóteles, nem por Quintiliano, em *Institutio oratória*, conforme nos aponta Trevizam (2014). O autor nos mostra como Aristóteles diferencia a poesia, versificada e mimética, de textos filosóficos dos pré-socráticos Xenófanes, Parmênides e Empédocles, que teriam adotado o hexâmetro em suas composições, mas, nem por isso, foram considerados poetas por Aristóteles, que os denominou "fisiólogos". Trevizam (2014) nos descreve ainda como Quintiliano (*Instit.*, X. 1.46-57), orientado pelo critério da metrificação, atribui a toda obra hexamétrica o título de épica. Já em Diomedes, a divisão entre as formas da poesia, que poderia ser narrativa, dramática ou mista, chega a mencionar a tradição didascálica (*didascalice*) inclusa nessa última. Ainda que mencionada por Diomedes, não se pode considerar que os poetas antigos tivessem a consciência literária sobre gênero que o poeta épico, ou mesmo o elegíaco, demonstram ter, como conclui Trevizam (2014):

> Se, porém, tivéssemos de responder à questão aqui proposta no subtítulo [Conheceram os antigos um "gênero" da poesia didática?], com consideração exclusiva das palavras dos mais renomados "críticos" antigos mencionados – Aristóteles e Quintiliano – claro está que teria de ser negativamente, recordando, sobretudo, que o grego chega a *barrar* a Empédocles a entrada no círculo dos poetas. O *Tractatus Coislinianus* e a *Ars Grammatica*, de Diomedes, por sua vez, embora se coloquem em posição inversa a esta, privando-nos, portanto, do silenciamento absoluto, não apresentam, obviamente, o mesmo relevo histórico geral das obras de Aristóteles e Quintiliano para a compreensão das ideias antigas sobre a questão compositiva e genérica de quaisquer textos além de se voltarem sem plena profundidade ao assunto aqui em pauta.[238]

O autor afirma que, se considerarmos que os dois grandes autores da Antiguidade, Quintiliano e Aristóteles, desconsideram o texto didático como poético ou como um gênero separado da épica, logo poderíamos admitir que não há, para os antigos, uma tal poesia que poderia ser reconhecida como pertencente ao gênero didático. Mesmo a menção de Diomedes à tradição didascálica não é suficientemente significativa, segundo Trevizam (2014), por ser breve e por pertencer a uma obra que, se comparada às outras duas, não possui tanta relevância na reflexão sobre as questões literárias na Antiguidade.

[238] M. Trevizam, *op. cit.*, p. 23.

A estudiosa M. Gale (2007) destaca que os poetas aos quais nos referimos, atualmente, como didáticos compuseram seus textos em hexâmetros. Essa escolha do metro é o que, segundo a autora, motiva os autores das poéticas antigas, a saber, Aristóteles e Quintiliano, a filiarem tais poetas à tradição épica, haja vista que são, ambos os tipos de poesia, compostos no mesmo metro, e é tal o critério adotado para classificação de gênero nos textos poéticos, conforme Gale (2007) nos mostra no excerto a seguir:

> Então, os críticos gregos e romanos – que empregaram [o metro como um] (...) instrumento bastante redutor como um critério central para distinguir diferentes gêneros de poesia – em geral não consideravam o didático como um gênero ou subgênero à parte. Esse fato parece ser bastante surpreendente ao leitor moderno, para quem a questão do tema é, talvez, o mais óbvio fator a ser levado em conta ao agrupar obras literárias em diferentes categorias. Ainda assim, a ideia de que a épica heroica ou narrativa e a épica didática estão interligadas não é de todo equivocada: a poesia didática está incessantemente preocupada, desde tempos remotos, com seu *status* em relação à épica heroica e emprega um número de técnicas e características estilísticas que poderiam ser consideradas características da épica em geral.[239]

O texto de Gale (2007) nos mostra que a poesia didática poderia ser vista como um subgênero da épica, se tomarmos o critério do metro como referência para classificação de gênero – haja vista que ambas são compostas em hexâmetros. Ainda assim, ao cotejarmos os próprios textos gregos e romanos considerados didáticos pela crítica moderna, notaríamos semelhantes elementos de tema e de forma que bastariam para agrupar tais textos e considerá-los como pertencentes a um mesmo gênero. Sendo assim, a consciência dos autores a respeito da filiação a uma tradição didascálica é, segundo Gale (2007), inegável, e ela afirma ser

> claro que os poetas didáticos viam a si mesmos como formadores de uma tradição distinta, paralela e ligeiramente inferior na hierarquia dos gêneros daquela estabelecida pela *Ilíada* e *Odisseia*. Tanto os

[239] *Hence, the Greek and Roman critics – who employed this rather blunt instrument as their main criterion in distinguishing between different genres of poetry – did not in general regard didactic as a separate genre or subgenre in its own right. This fact may seem rather surprising to the modern reader, for whom subject matter is perhaps the most obvious factor to be taken into consideration when grouping works of literature into different categories. Yet the idea that narrative or heroic epic and didactic epic belong closely together is not wholly misguided: didactic poetry is intensely concerned from an early date about its own status in relation to that of heroic epic, and employs a number of techniques and stylistic features that might be regarded as characteristic of epic in general.* (M. Gale, *op. cit.*, p. 101).

> poetas didáticos gregos quanto os romanos aludem frequentemente aos seus predecessores, particularmente a Hesíodo – universalmente visto como o fundador do (sub)gênero – de uma maneira que sugere um tipo de semelhança ou linha de sucessão de poeta a poeta."[240]

Sendo assim, podemos entender que, ainda que não tenha sido nomeado como um gênero poético por Aristóteles, ou explicitamente mencionado na lista de gêneros de Quintiliano, ou ainda referido de forma breve por Diomedes, os próprios autores parecem demonstrar estarem se filiando a uma tradição estabelecida por predecessores ao se valerem de determinados recursos, temas ou mitos recorrentes em suas obras. Cabe-nos, então, descrever mais detalhadamente alguns desses recursos, temas e mitos que se podem dizer tipicamente didáticos, para compreendermos melhor o gênero. Para verificar quais desses elementos são destacados pelos estudiosos, selecionamos algumas das definições encontradas em seus textos, conforme demonstramos a seguir.

P. Toohey (2010), ao definir o gênero didático, afirma:

> Uma épica didática enuncia-se com uma única voz autoral que é diretamente direcionada a um remetente, que em sua maioria não é nomeado. É, normalmente, uma forma literária. Seu assunto é instrutivo, mais do que exortativo. Pode ser, e normalmente é, bastante técnica e detalhada. Dentro da narrativa, são normalmente inclusos vários painéis ilustrativos. Esses são frequentemente baseados em temas mitológicos. O metro da poesia didática é aquele da narrativa épica, o hexâmetro. Tradicionalmente, esses poemas compõem um livro de mais ou menos 800 versos (mas de, pelo menos, 400 versos), ainda que tenha mudado de forma durante seu desenvolvimento.[241]

O autor aponta, como elementos básicos, compositivos da poesia didática hexamétrica, um eu poético, única voz presente no texto, direcionada a um leitor que normalmente não é identificado, cujo assunto tem a função de instruir. Toohey (2010) acrescenta, ainda, a sua definição, os chamados "painéis ilustrativos" que, normalmente,

---

[240] (…) *it is clear that the didatic poets did regard themselves as forming a distinctively different tradition, parallel to and sligtly lower in the hierarchy of genres than that estabilished by the Illiad and Odyssey. Both Greek and Roman didactic poets allude frequently to their predecessors, particularly to Hesiod – universally regarded as the founder of the (sub)genre – in a such way as to suggest a kind of resemblance or line of succession from poet to poet*." (M. Gale, *op. cit.*, p. 101).

[241] *A didactic epic speaks with a single authorial voice and this is directed explicitly to an addressee, who mayor may not be named. It is usually a serious literary form. Its subject matter is instructional, rather than merely hortatory. It may be, and often is, quite technical and detailed. Included within the narrative are normally a number of illustrative panels. These are often based upon mythological themes. The metre of didactic poetry is that of narrative epic, the hexameter. Traditionally such poems comprised one book of about 800 lines (but at least 400 lines), although this changed as the form developed.* (P. Toohey, *Epic lessons: An introduction to ancient didactic poetry*, New York, NY: Routledge, 2010, p. 4).

trazem narrativas míticas (que, sabemos, servem para ilustrar e corroborar os preceitos transmitidos), além de mencionar a extensão que tais composições costumam ter.

Já a definição que a autora K. Volk (2002) elabora é construída a partir da descrição das características principais do poema de Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*: "Deixe-nos testar, brevemente, os poemas em relação a quatro critérios da poesia didática. *Os trabalhos e os dias*, como já foi mencionado, mostra claramente intenção didática (...). Ele também exibe a usual constelação professor-aluno".[242] O texto de Volk (2002) mostra, como elemento importante da definição da poesia didática, a intenção do texto que deve ser, claramente, a de ensinar, além de conter a presença do poeta, que assume a função do professor, e do leitor, que, nessa relação, assume a função do discípulo a quem se destinam os ensinamentos transmitidos.

Definição semelhante encontramos no texto de A. Dalzell (1996), que também elenca tais elementos como centrais da poesia didática, por se tratar de um texto de "caráter pedagógico": "Mas, como em todo tipo de pedagogia, a questão central consiste em uma complexa e sutil relação entre professor, aluno e matéria."[243] Por "caráter pedagógico", compreendemos, a partir da discussão de Dalzell (1996), um texto (poético, no caso dos que interessam a nossa investigação) em que se estabelece uma interação entre *magister* (eu poético) e *discipulus* (leitor), cujo objetivo é ensinar, instruir. Como o gênero aqui discutido é poético (a despeito do que Aristóteles afirmou em sua *Poética*, a saber, o fato de autores didáticos como Empédocles não serem considerados poetas, e sim, "fisiólogos"), há que se esperar que uma atmosfera ficcional possa tomar conta do texto, sendo forjada a função do *magister*, bem como a do discípulo e até mesmo a validade da mensagem, questão que discutiremos mais adiante.

M. Gale (2007), por sua vez, vale-se de alguns dos elementos fundamentais do poema didático para caracterizá-lo como tal:

> Poesia didática é poesia que ensina: o nome é derivado de verbo grego *didaskein* (ensinar), e o gênero – ou subgênero – é definido, primeiramente, pelo seu assunto, que é, normalmente, de natureza técnica ou filosófica: os temas das poesias didáticas que nos chegaram vão da agricultura e caça à astronomia e à física epicurista. Ainda que, como veremos, todos os poemas didáticos tenham um subtexto moral

[242] *Let us briefly test the poems against the four criteria for didactic poetry. The Works and the days, as already mentioned, clearly shows didactic intents (...). It also exhibits the usual teacher-student constellation (...).* (K. Volk, *op. cit.*, p. 44).
[243] *But, as in every kind of pedagogy, the central issue concerns the complex and subtle relationship of teacher, student, and subject.* (A. Dlazell, *op. cit.*, p. 34).

> mais ou menos explícito, o objetivo aparente desses trabalhos é tradicionalmente o ensino sistemático de uma habilidade ou de um sistema filosófico, mais do que exortação em si.[244]

Através das informações que constam do texto de Gale (2007), notamos a relação que a poesia didática tem com o ensino, presente no verbo grego *didaskein*, do qual se origina a denominação do gênero. Além disso, a autora sublinha o teor grave do poema didático e os assuntos sérios, técnicos ou filosóficos, que o compõem, bem como o "subtexto moral" encontrado nesses textos. O moralismo, ainda que comumente presente nas poesias didáticas, não seria proeminente o suficiente a ponto de obscurecer o objetivo central do gênero, a saber, o de ensinar "uma habilidade ou um sistema filosófico".

M. Trevizam (2003) também define o texto didático com base em suas características elementares:

> Os três aspectos essencialmente necessários à constituição da poesia didática relacionam-se ao emissor da voz poética *(magister),* ao receptor da mensagem didática *(discipulus)* e ao próprio conteúdo transmitido no processo comunicativo: o mecanismo de significação posto em movimento pela dinâmica dessa categoria textual requer que a situação receptiva engendrada corresponda a algo como a escuta de um mestre por seu(s) aluno(s), de modo que, necessariamente, aquele de quem partem os "ensinamentos" seja sempre único. Quanto aos "alunos" didáticos, não há o estabelecimento de restrições tão severas: com muita frequência, os pronomes e verbos de segunda pessoa do singular, sinais gramaticais da escuta de um ouvinte exclusivo, cedem lugar a seus correlatos plurais, indicando-nos que a situação comunicativa oferece a possibilidade de que a voz se dirija a vários receptores simultaneamente.[245]

O texto da dissertação de Trevizam (2002) nos mostra uma definição da poesia didática composta pela presença de um *magister*, o enunciador do poema, e de um

---

[244] *Didactic poetry is poetry that teaches: the name is derived from the Greek verb didaskein (teach), and the genre – or subgenre – is defined primarily by its subject matter. This is usually technical or philosophical in nature: the subjects of surviving didactic poems range from agriculture and hunting to astronomy and Epicurean physics. Though, as we shall see, most didactic poems have a more or less explicit moral subtext, the ostensible aim of such works is traditionally the systematic teaching of a skill or a philosophical system, rather than ethical exhortation as such.* (Gale, *op. cit.*, p. 101).

[245] M. Trevizam, *A elegia erótica romana e a tradição didascálica como matrizes compositivas da* Ars amatoria *de Ovídio.* 2003. 280 p. Dissertação (Mestre) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. p. 21-2.

discipulus, o leitor[246] que assume a função do aluno na relação pedagógica implicada pelo gênero. O *discipulus* a quem se dirige a mensagem, segundo o autor, pode ser um único indivíduo, como ocorre em Hesíodo, que se dirige a seu irmão Perses, e também em Lucrécio, que nomeia Mêmio como seu interlocutor; ou pode ser um grupo, como ocorre em *Remedia amoris*, poema no qual o *magister* se dirige aos jovens que sofrem com o amor, e também em *Ars amatoria*, no qual o poeta-professor destina sua mensagem, no primeiro e no segundo livro, aos homens de Roma interessados em técnicas de conquistas e, no terceiro livro, às mulheres, também interessadas nesse tema.

As definições acima mencionadas demonstram a relação professor-aluno como elementar no gênero didático, dado o caráter pedagógico, ou ainda, da "intenção didática" (VOLK, 2002) desses poemas. A situação de ensino que o gênero pressupõe conta, então, com a presença de um aluno que, conforme afirma Toohey (2010), nem sempre é nomeado e, ainda, segundo Trevizam (2003), pode ser apenas um ou vários – ao contrário do *magister* que, como ambos os autores afirmam, deve necessariamente ser uma "única voz autoral" (TREVIZAM, 2003). O estudioso P. Toohey (2010) complementa sua definição apontando para o tom instrutivo do poema didático, bem como para a presença dos "painéis ilustrativos" que o compõem, além de mencionar a sua composição em hexâmetros. Trevizam (2003) destaca, também, a existência de elementos linguísticos, como a presença de pronomes na segunda pessoa (do singular ou do plural), que marcam a presença do professor e do aluno. Quanto à mensagem do texto, essa é citada, também por Trevizam (2003), como o conteúdo a ser transmitido pelo *magister*. Gale (2007) especifica que o conteúdo veiculado pela poesia didática é, normalmente, um assunto mais sério.

Dessa forma, os elementos centrais que distinguem a poesia didática de outros gêneros, segundo os autores consultados são: o *magister*, a mensagem por ele transmitida, o *discipulus*, a quem a mensagem (o conteúdo a ser ensinado) é transmitida, e a composição em hexâmetro que também é típica da composição didática (sendo, como já destacamos, a trilogia ovidiana uma exceção composta em dísticos elegíacos), apesar de não ser suficiente para distingui-la da épica, como nos mostra a discussão, acima mencionada, sobre a relação entre a didática e a épica. Tais presenças serão mais bem observadas a seguir.

---

[246] Sobre a caracterização desse leitor como um *dicipulus* na poesia didática, e também do *magister*, o eu poético do gênero, cf. A. Sharrock, *Seduction and repetition in Ovid's "Ars amatoria" 2.* Oxford, Claredon Press, 1994, p. 8.

Comentemos, incialmente, o metro usado para a composição da poesia didática, a saber, o hexâmetro. O hexâmetro é, precisamente, o metro usado na épica e, por isso, como vimos na exposição de Gale (2007), os dois gêneros (o épico e o didático) foram compreendidos, respectivamente, como gênero e como uma espécie de gênero, ou ainda, como ramificações do gênero épico, sendo tratados, pela autora, como "épica heroica" (*heroic epic*) e "épica didática" (*didactic epic*). Tais expressões são usadas por Gale (2007) para sobrelevar a diferença entre o poema em hexâmetros mítico-narrativo, com suas narrativas bélicas, e o poema em hexâmetros cujo objetivo central era a instrução do leitor, com seus ensinamentos técnicos (sobre a caça, a pesca etc.) e filosóficos (sobre o Epicurismo, por exemplo).

De fato, todos os poemas ditos didáticos que conhecemos são compostos em versos hexamétricos, com exceção de Ovídio que, em seus poemas didáticos, optou não pelo hexâmetro épico, e sim pelo dístico elegíaco. A partir dessa informação, cabe-nos reiterar uma constatação feita anteriormente a respeito da filiação genérica de *Remedia* e das outras obras da trilogia, essas obras podem ser caracterizadas tanto como pertencentes ao gênero elegíaco quanto ao didático, considerando a discussão acerca do gênero didático em relação ao épico: se o hexâmetro, como nos mostra Gale (2007), foi o bastante para filiar a poesia didática à épica, a escolha do dístico elegíaco poderia ser vista como um recurso que filia a produção didática ovidiana ao gênero elegíaco – o que buscamos demonstrar no capítulo 1 deste estudo, ao destacar os vestígios de aspectos formais e conteudísticos do gênero elegíaco na obra didática *Remedia amoris*.

Além do metro em hexâmetro, característico da maioria dos poemas didáticos que conhecemos, comentamos também os enunciadores que participam do funcionamento da poesia didática, a saber, o *magister* e o *discipulus*. Para tanto, baseamo-nos na caracterização de A. Sharrock (1994), mencionada por Trevizam (2014). Sobre o *magister*, a autora afirma que não se pode assimilá-lo à figura do autor, aquele, por assim dizer, "de carne e osso", ou seja, não se pode considerar que o *praeceptor*, função do eu poético nas obras didáticas, equivalha ao autor, como figura histórica. Assim, segundo Sharrock (1994), não se pode ter certeza de que, de fato, os poetas tivessem todo o conhecimento técnico necessário para transmitir o conteúdo proposto. Não se pode verificar, de fato, se Virgílio, por ter escrito as *Geórgicas*, era perito em técnicas de agricultura e pastoreio – e é provável que não o fosse – [247] ou,

[247] Cf. Trevizam, *op. cit.*, p. 31: "(...) o caso virgiliano talvez exemplifique com a maior clareza possível como seria absurdo pretender que o poeta *em pessoa*, decerto de raízes familiares camponesas, mas cedo

ainda, que Ovídio pudesse garantir conhecer tudo sobre cosméticos ou sobre a arte da sedução.[248] Dessa forma, o que se pode afirmar é que o *magister*, sendo uma função da poesia didática, possui um conhecimento que não se pode atribuir ao poeta "de carne e osso", mas sim, que tal conhecimento é construído no poema junto à imagem do próprio eu poético como um perito confiável, dentro do universo poético, para transmitir o conteúdo proposto, conforme afirma Trevizam (2014): "Ademais, a 'personalidade' ali integrada é sempre um constructo, cujas palavras de sabedoria não saem para nós dos lábios de um 'indivíduo', mas, antes, emanam da estrutura mesma do texto (...)."[249] Sendo um "constructo", podemos concluir que o *magister* é um dos aspectos formais da poesia didática, pertencente à esfera estrutural de uma composição literária, importante traço distintivo do gênero. Além disso, como apontaram os autores que acima mencionamos,[250] o *magister* deve ser uma voz única no texto, diferentemente do *discipulus*, que pode ser representado por um indivíduo ou por um grupo.

Além da possibilidade de ser representado de forma singular ou plural no poema didático, o *discipulus* é aquele a quem o *magister* se dirige de forma direta, seja por meio de termos pronominais de segunda pessoa (do singular ou do plural), ou ainda, por verbos flexionados também na segunda pessoa, normalmente no modo imperativo, por meio do qual o *magister* aconselha, ordena, avisa o seu *discipulus* sobre as condutas que se deve ter em determinadas situações, ou sobre o que se deve evitar.[251] Sharrock (1994) distingue duas facetas desse leitor-*discipulus*, levando em conta sua relação com o *magister*: a primeira, denominada *reader* ("leitor"), que apenas contempla a obra, sem se comprometer com o processo de aprendizagem, como se estivesse interessado apenas na fruição estética a ser obtida na apreciação de uma obra de arte; a segunda faceta do leitor-discípulo, chamada pela autora de *Reader* ("Leitor"), esse sim, o Leitor que se envolve no processo, que só existe enquanto parte na interação entre *magister* e

---

transposto para o ambiente urbano e os requintes da mais alta cultura de seu tempo, tenha um dia se proposto a sério mestre de agricultura e pastoreio de alguém. Em outras palavras, os fazeres rústicos descritos nas *Geórgicas*, em nexo com os trabalhos do cultivo e da criação de vários animais, foram, por um lado, demasiadamente técnicos para o leigo Virgílio e, por outro, em sua dura concretude, alheios à sua esfera de atuação social e movimentação do espírito."

[248] Mas, certamente, poderíamos constatar seu conhecimento sobre o gênero elegíaco, que se manifesta no uso da metapoesia, por exemplo. Se pensarmos, na esteira de Conte (1989), nos *Remedia* como uma cura para o gênero elegíaco, a figura do *magister* verdadeiramente perito na técnica que ensina poderia até ser aplicada ao *magister* ovidiano da obra.

[249] Trevizam, *op. cit.*, p. 32.

[250] Trevizam, 2003, p. 21; Toohey, 2010, p. 4.

[251] Como ocorre, por exemplo, quando o *magister* ovidiano de *Remedia amoris* diz ao jovem amante que evite a magia: "Portanto, seja lá quem fores tu que pedes socorro em nossa arte, / para de acreditar nos feitiços e nas palavras mágicas." – *Ergo, quisquis opem nostra tibi poscis ab arte, / deme veneficiis carminibusque fidem.* (*Rem.*, v. 289-90).

discipulus. Temos, assim, que a presença de um eu poético-*magister* pressupõe a existência de um leitor, cuja função varia da mais geral, que poderia ser a função de um leitor de uma obra qualquer, de um gênero qualquer, à mais específica, o leitor da obra didática que se compromete com os ensinamentos a ele destinados.

Além das categorias já comentadas, a saber, o emissor (*magister*), que corresponde ao eu poético, à voz única da qual partem os preceitos ensinados, e o receptor (*discipulus*), aquele a quem interessam os ensinamentos transmitidos ou a contemplação artística, há ainda que se comentar a mensagem que contém a matéria a ser ensinada, o assunto que permeia todas as instruções oferecidas. Como já observamos nos estudiosos acima citados, o assunto do poema didático pode variar da caça, agricultura e pastoreio, à filosofia ou, até mesmo, ao amor. Uma temática variada que garante, então, múltiplas possibilidades de funções a serem assumidas pelo *magister* e pelo *discipulus* – uma vez que, diferenciando-se o tema, tais elementos também podem diversificar-se: o *magister* de Virgílio, na sua poesia didascálica rural, difere-se do *magister* de Lucrécio, cuja temática é a filosofia epicurista e cujo objetivo é "dissipar as ansiedades e valores falsos que tornam impossível apreciar a felicidade verdadeira"[252]

Há, ainda, uma quarta categoria importante na descrição do gênero didático, além do *magister*, do *discipulus* e do conteúdo ensinado: trata-se da experiência (*usus*) que confere credibilidade aos ensinamentos do *magister*; é o conhecimento que lhe permite ensinar, que lhe garante o conhecimento suficiente para ensinar. Como nos diz Trevizam (2003):

> Evidentemente, para que um conhecimento seja transmitido, é necessário que primeiro se disponha dele. Assim, corresponde a uma preocupação fundamental dos autores didáticos a indicação da confiabilidade dos emissores da voz que se propõe como canal comunicativo, no sentido de que, de alguma forma, demonstre-se ao público que aqueles que se pronunciam a respeito de um dado ramo do saber humano nestas circunstâncias efetivamente conhecem os temas tratados. O exame dos poemas didascálicos neste ponto revela-nos que determinados segmentos textuais se prestam especificamente a tal função, realizando-a de maneiras diversas conforme o enfoque dado pelos autores à questão.[253]

[252] *(...) to dispel the anxieties and false values which make it impossible for us to enjoy true happiness.* (M. Gale, 2007, 105).
[253] M. Trevizam, *op. cit*., p. 21.

O autor afirma que se pode encontrar nos textos didáticos trechos de textos que buscam mostrar ao leitor-discípulo que o *magister* tem a sabedoria necessária para ensinar e dispõe do conhecimento técnico necessário para ocupar a função de mestre. Diversas são as formas do poeta de atestar tal conhecimento: Ovídio, na *Ars amatoria* e também em *Remedia amoris*, evidencia sua experiência ao afirmar ter, ele mesmo, passado pelas vivências necessárias para consegui-la, as quais podem ser encontradas nos *Amores*;[254] Hesíodo declara sua confiabilidade ao evocar as musas no início de seu poema e, com tal evocação, sugere ser divino o conhecimento transmitido em sua obra;[255] Lucrécio toma como referência as ideias do filósofo Epicuro, o que já basta para que se aceite o que ensina o *magister* de *De rerum natura*; já Virgílio evoca, não as musas, como Hesíodo, mas sim Otávio divinizado para inspirar seus versos.[256]

Tais exemplos nos mostram como o conhecimento é relevante para a obra didática. Como vimos na caracterização do *magister* acima referida, não quer dizer que o poeta "em pessoa" deva ter possuído tal conhecimento, mas sim, quem deve possuí-lo é o *magister*; ambos, *magister* e perícia no conteúdo explorado, são construídos na poesia didática. Poderíamos, ainda, concluir, na esteira das reflexões sobre o gênero elegíaco em *Remedia* que constam do capítulo anterior, que o conhecimento sobre o próprio gênero didático também é fundamental para compor um poema que siga a tradição didascálica em termos de forma e conteúdo, e que, por esse motivo mesmo, pelo próprio conhecimento sobre o gênero, o poeta sabe que recursos utilizar para forjar o conhecimento da matéria que ensina, como é o caso de Vírgílio, nas *Geórgicas*.[257] Em *Remedia*, cabe enfatizar, e também em *Ars amatoria*, o repertório elegíaco que

---

[254] Em *Ars*, podemos mencionar como exemplo da noção de *usus* do *magister* os versos: "A experiência move esta obra: obedecei ao vate perito" – *Usus opus mouet hac; uati parete perito.* (I, 29). Em *Remedia*, há trechos em que o poeta menciona suas próprias vivências com a amada como uma forma de se confirmar sua experiência com o amor: "Eu, muitas vezes, para não beber, quis fingir estar dormindo: enquanto eu fingia, ao sono entreguei meus olhos vencidos." – *Saepe ego, ne biberem, volui dormire videri: / dum videor, somno lumina victa dedi.* (*Rem.*, v. 499-500). Observaremos outros exemplos de menções a tais vivências, mais adiante, neste capítulo.

[255] "Musas da Piéria, que dais glória com canções, / vinde; em hinos cantai Zeus, vosso pai." – *Μοῦσαι Πιερίηθεν, ἀοιδῇσι κλείουσαι, / δεῦτε, Δί' ἐννέπετε σφέτερον πατέρ' ὑμνείουσαι*. As traduções da obra *Os trabalhos e os dias*, de Hesíodo, aqui utilizadas, são de Alessandro Rolim de Moura (Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*; edição, tradução, introdução e notas: Alessandro Rolim de Moura, Curitiba, PR: Segesta, 2012).

[256] Cf. L.P Wilkinson, *The "Georgics" of Virgil. A critical Survey.* Norman, University of Oklahoma Press, 1997, p. 163, *apud* M. Trevizam, 2003, p. 21: "Ele é evocado para ajudar não apenas para ajudar os fazendeiros, mas também o poeta – "*da facilem cursum"* – substituindo as Musas normalmente evocadas em proêmios" – *He is invoked to help not only the farmers, but also the poet – "*da facilem cursum*" – replacing the Muses normally invoked in proems.* Sobre a confiabilidade e autoridade do eu poético, cf. Conte, 2012.

[257] Cf. Trevizam, *op. cit.*, p. 31, trecho acima mencionado.

fundamenta o conhecimento adquirido pelo poeta é aquele que encontramos nos *Amores*, elegias que servem para afirmar a perícia do poeta nos assuntos do amor e do gênero elegíaco.

A última característica do poema didático que comentamos aqui é o que o estudioso P. Toohey (2010) denominou "painéis ilustrativos", ou seja, segmentos de textos descritivos e narrativo que, intercalados aos preceitos transmitidos, corroboram o conteúdo ensinado. São recursos, portanto, que servem ao poeta para persuasão do leitor, além de ilustrar (daí a expressão usada, "painéis ilustrativos"), com exemplos, o que se quer ensinar. Ao descrever a obra didática de Hesíodo, Toohey (2010) descreve esses painéis:

> Intercaladas com a moralização direta de Hesíodo estão os trechos e os painéis ilustrativos, sobre agricultura, navegação, comportamento correto, descrições do inverno, os mitos de Pandora, de Prometeu e o das Idades do mundo. Há, inclusive, um tipo de manual para os agricultores – os dias do mês e quando e como trabalhar.[258]

São variados, então, conforme nos diz o autor, os temas e tipos dos textos que são intercalados à preceituação de Hesíodo, que podem ser descritivos ou narrativos; podem versar sobre a agricultura, sobre navegação, ou sobre as estações do ano, podem, enfim, tratar de qualquer tema que se articule à função instrutiva da composição didática. Trevizam (2014) comenta a descrição de Toohey (2010) afirmando que os "painéis ilustrativos" são:

> (...) pausas na estrita preceituação, com efeitos de variação expositiva dos temas e mudança do modo discursivo, com muita frequência, do gesto de instruir para o do descrever (...) e o do narrar. No último caso, os relatos mitológicos correspondem a um meio comumente empregado pelos poetas para preencher tais painéis, já que constituem potenciais objetos de deleite para a imaginação.[259]

Reiterando o ponto de vista de Toohey (2010), Trevizam (2014) destaca a variação que tais painéis imprimem no texto, não só nos temas tratados como também

---

[258] *Interspersed with Hesiod's direct moralizing are illustrative panels and set pieces, on agriculture, sailing, right behaviour, descriptions of winter, the 'myths' of Pandora, of Prometheus, and of the World Ages. There is even a type of farmer's almanac - the days of the month and when and how to work*. (P. Toohey, *op. cit.*, p. 2),

[259] M. Trevizam, *op. cit.*, p. 30-1.

no "modo discursivo", que se alterna, na poesia didática, em instrução, descrição ou narração. As narrativas, em especial, são frequentemente míticas e contribuem para construir o aspecto estético dos poemas didáticos, além de dar suporte ao seu aspecto instrutivo. O motivo para a frequência dos mitos na composição desses painéis, segundo Toohey (2010), é a tradição oral em que se insere, ao menos na sua origem grega, a poesia didascálica:

> Muitos desses painéis ilustrativos, adequados tanto à épica narrativa quanto à didática, são mitológicos. Além disso, eles representam uma porção quase ontológica da épica didática e da narrativa (...). Por quê? Porque a origem desse tipo de poesia é oral. A literatura oral "pensa" sobre e generaliza tudo através dos mitos. Isto é, a literatura oral assevera a universalidade através da mitologia. Algumas vezes, esses painéis podem ser retirados de eventos próximos à "vida real". Tais contos podem ser chamados de *ainos*, uma fábula explanatória e instrutiva.[260]

Ora, como se vê, Toohey (2010) atribui a profusão dos mitos compositivos dos painéis ilustrativos na poesia didática à tradição oral, a qual acomoda à mitologia todos os temas sobre os quais versam os poetas e as reflexões que fazem sobre o mundo. Além dos mitos, Toohey (2010) também destaca o fato de que, às vezes, esses painéis são compostos de histórias da "vida real", o que é possível constatar, por exemplo, na trilogia didático-elegíaca de Ovídio, em que esses painéis ilustrativos trazem, juntos aos painéis mítico-narrativos, as vivências do poeta que, como veremos em seção posterior deste segundo capítulo, retomam, amiúde, as narrativas elegíacas dos *Amores* e também as que encontramos nas elegias de Propércio e Tibulo.

Segundo Gale (2007), essas narrativas e descrições, apontadas por Toohey (2010), funcionam como episódios míticos convencionais que se tornam obrigatórios dentro do gênero, mas a estudiosa justifica o uso dessas narrativas como uma forma de filiação à tradição didascálica: justamente porque tais mitos foram utilizados pelos poetas que são considerados modelos e foram, posteriormente, imitados pelos

---

[260] *Most of these illustrative panels, as suitable for narrative as for didactic epic, are mythological. They represent, furthermore, almost an ontological part of didactic and of narrative epic (...). Why? Because the origins of this type of poetry are oral. Oral literature 'thinks' and generalizes above all through myth. Oral literature, that is, asserts universality through mythology. Sometimes these panels may be taken from events closer to 'real life'. Such a tale may be termed an* ainos*, an explanatory or instructive fable.* (P. Toohey, *op. cit.*, p. 3).

sucessores, constituindo uma tradição literária a partir dos usos semelhantes de determinados recursos. A autora trata tais painéis como eventos digressivos que ocorrem na poesia didática e estão entre os elementos distintivos do gênero didático. No trecho que citamos abaixo, Gale (2007) sublinha esse mecanismo alusivo de filiação à tradição e exemplifica os mitos que correspondem a tal uso:

> Outras características formais comuns aos dois tipos de tradição épica são o símile ampliado e a inclusão de cenas convencionais e digressões. Essa última torna-se cada vez mais fixada pela tradição através do curso do desenvolvimento do gênero. Na épica heroica, as cenas tais quais a armadura do herói, o concílio divino ou a chegada e entretenimento de um convidado, podem ser encontradas nas cenas típicas de Homero (uma característica da narrativa oral, que se torna fossilizada com a transição da épica oral para a escrita); na didática, por outro lado, essas peças tendem a evoluir segundo a forma como cada poeta reage ao trabalho de seus predecessores. O mais antigo e mais firmemente estabelecido entre esses episódios convencionais é o Mito das Idades [do mundo] ou a história da civilização (...).[261]

Nota-se, portanto, na comparação entre as tradições épicas heroica e didática, feita por Gale (2007), a já referida filiação dos poemas à poesia didascálica que ocorre através da repetição de histórias míticas já utilizadas por poetas predecessores. Dessa forma, esses mitos são evocados por meio de mecanismos alusivos, de retomada, que evidenciam e compõe o que, como vimos na Introdução, é tratado por Pasqualli (1968) e por Conte (2012), como um sistema ou tradição literária, ou *langue* poética, conforme a expressão usada por Conte (2012).

Além de ser um elemento de composição dos painéis ilustrativos e de filiação à tradição didascálica, o mito é também utilizado em gêneros que têm como objetivo declarado a aceitação do leitor. Ao serem usados como recurso argumentativo, os mitos poderiam ser pensados como "ferramentas discursivas", expressão que emprestamos de F. Graf (*discursive tool*[262]). Segundo Graf, tais narrativas míticas valiam-se de uma conhecida linguagem com a qual se falava sobre relacionamentos e experiências

---

[261] *Further formal features common to the two branches of the epic tradition are the extended simile and the inclusion of conventional scenes or digressions. The latter become increasingly fixed by tradition over the course of the genre's development. In heroic epic, such scenes as the arming of the hero, the divine council or the arrival and entertainment of a guest, can be traced back to the Homeric 'type-scene' (a feature of oral narrative, which becomes fossilized with the transition from oral to written epic); in didactic, on the other hand, such setpieces tend to evolve, as each poet responds to the work of his predecessors. The oldest and most firmly established among such conventional episodes is the Myth of Ages or history of civilization (...).* (Gale, *op. cit.*, p. 102).

[262] F. Graf, "Myth in Ovid". *The Cambridge Companion to Ovid.* Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 108-21, p. 112.

humanas. O mito como *exemplum* era usado em gêneros de discurso e de poesia que tinham a persuasão como um de seus maiores "objetivos retóricos" (*rethorical aims*[263]), e se organizava dentro de um universo linguístico (lexical e temático) à parte.

Concluímos, então, nossa caracterização do gênero didático reiterando que se trata de uma poesia que se vale, essencialmente, de um eu poético, construído como um *magister*, um professor, cuja função prioritária é transmitir uma mensagem, de conteúdo diversificado, a um leitor compreendido e referido, dentro das próprias poesias, como um aprendiz, um *discipulus*, a quem se destinam preceitos articulados a painéis descritivos e mítico-narrativos. Tantos os preceitos, trechos do texto que possuem caráter instrutivo, quanto os mitos e outros tipos de segmentos de função ilustrativa e/ou persuasiva, são traços compositivos e até mesmo distintivos do gênero didascálico. Foi esse o quadro teórico que estabelecemos para balizar a caracterização desse gênero em nosso estudo.

Nosso intento, nas próximas seções, é observar mais de perto um dos elementos acima listados, a saber, a mitologia dentro da poesia didática em geral e, mais especificamente, em *Ars amatoria*, *Remedia amoris* e *Medicamina faciei femineae*; outro elemento da estrutura didática ao qual daremos especial enfoque é o *magister* ovidiano, em suas especificidades como *praeceptor amoris*; posteriormente, intentamos observar outros elementos didáticos que encontramos na trilogia elegíaco-didática de Ovídio.

2.1. O USO DA MITOLOGIA NO GÊNERO DIDÁTICO

Como vimos na seção anterior, o gênero didático se caracteriza, essencialmente, pela presença de elementos formais como o *magister* e o *discipulus*, que interagem por meio de uma mensagem cujo teor é instrutivo e cuja temática varia, podendo ser técnica ou filosófica. Vimos, também, que os preceitos são articulados a descrições e narrativas, sendo essas últimas, em sua maioria, míticas. A mitologia se estabelece, então, conforme vimos nas caracterizações de Gale (2007), Toohey (2010) e Trevizam (2014), como um importante traço da tradição didascálica. É justamente a importância dessa

[263] *Id.*, *ibidem*.

presença que justifica nosso interesse, neste estudo, em tal questão; dado que intencionamos compreender, de forma mais ampla, os gêneros elegíaco (ao qual o capítulo anterior é dedicado) e didático (que contemplamos neste segundo capítulo), a mitologia, da qual a tradição didascálica (e também a elegíaca) faz uso, é nosso foco nas linhas que se seguem.

É facilmente observável a presença da mitologia na tradição literária clássica em geral, sendo um importante recurso que serve tanto como matéria nuclear para alguns gêneros, quanto como ferramenta persuasiva para outros. Na épica, por exemplo, a narrativa mítica é um elemento central da estrutura de gênero, pois é a partir dela que as histórias são contadas; o mesmo se observa na tragédia, conforme nos aponta F. Graf (2012). Em tais textos, as versões dos mitos, transmitidos pela tradição oral grega e também pela compilação dessas narrativas em peças poéticas precedentes, são fontes profícuas de conteúdo. Já na elegia romana, a referência à mitologia é um recurso poético frequente, do qual o poeta se vale para ilustrar temáticas, compor cenários, aludir à tradição, estabelecer comparações com as situações vividas pelo amante e valer-se de metonímias para se referir, por exemplo, aos seus sentimentos, como quando o poeta usa o nome de Vênus como sinônimo para o amor. Na elegia grega de Calímaco, a mitologia ganha a mesma posição central que ocupa em outros gêneros predominantemente narrativos, como a tragédia e a épica. Em vista de um uso tão diversificado da mitologia, cabe-nos questionar: como o poema didático recorre à narrativa mítica? De que forma tal gênero se vale desse recurso e por que frequentemente se aponta esse elemento – o uso do arcabouço mitológico da cultura greco-romana – como fundamental na tradição didascálica?

A discussão feita anteriormente nos mostra a mitologia como um mecanismo de alusão utilizado por poetas didáticos que estabelecem um diálogo com poetas predecessores e se inserem, dessa forma, na tradição construída a partir de suas obras. Gale (2007) é quem nos revela tal perspectiva; a autora afirma ser Hesíodo, considerado fundador do gênero didático, o poeta a quem gregos e latinos aludem. Um dos aspectos do mecanismo alusivo, nesse caso, é a menção a mitos que constam da poesia de Hesíodo que, de tão repetidos, assumem o caráter de uma convenção de gênero. É o caso do mito das Idades do mundo, narrado por Hesíodo em *Os trabalhos e os dias*, no trecho que compreende os versos 106-201, que versa sobre a origem dos homens e dos deuses. O poeta apresenta as cinco raças que, no transcorrer do tempo, vão cada vez

mais diferenciando os imortais dos mortais[264] e menciona o declínio das eras, da próspera Idade de Ouro, quando surge a primeira das raças,[265] à decadente Idade de Ferro, essa última sendo justamente a que o poeta vivencia.[266]

Após Hesíodo, muitos dos poetas se inserem na tradição didascálica evocando tal narrativa, adaptando-a às condições e aos termos de sua própria composição poética: o poeta grego Arato (séc. III a.C.), em seus *Phaenomena*, evoca o mito tipicamente hesiódico nos versos 108-36; Lucrécio menciona-o em *De rerum natura* no trecho 925-1457 do livro V; Virgílio retoma-o nas *Geórgicas*, em I. 466-88; Manílio (séc. I d. C.), na sua obra denominada *Astronomica*, remete a essa narrativa em I. 25-112. Não apenas a partir de Hesíodo se criam as convenções didascálicas: Lucrécio é exemplo de outro poeta cujos versos, por serem constantemente aludidos por sucessores, tornaram-se convenções do gênero, como nos diz Gale (2007); a autora aponta, ainda, o fato de que alguns dos mitos mencionados brevemente no *De rerum natura* ganham mais amplo desenvolvimento na poesia de poetas posteriores a ele.[267] Quanto à poesia elegíaco-didática ovidiana, nota-se a menção a tal mito em *Ars amatoria* (II. 277-7), seguindo tal tradição estabelecida por Hesíodo, mas o mesmo não se pode dizer de *Remedia*, que não faz nenhuma referência ao mito da Idade de Ouro ou de Ferro.

O estudioso A. Dalzell (1996) também comenta as relações intertextuais que formam a tradição didascálica, reiterando a função de Hesíodo como ponto de partida para o estabelecimento desse sistema literário:

> Havia códigos literários que marcavam a distinção genérica. O mais óbvio deles era recorrer à autoridade de Hesíodo, o *prôtos heurêtes* do

[264] A. R. de Moura (*op. cit.*, p. 73) nos explica a relação entre os homens e os deuses, no que diz respeito às suas origens, da seguinte maneira: "O que o texto dá a entender é que no início havia proximidade entre os mortais e os imortais (ver 112), mesmo porque esses dois tipos de seres têm uma origem comum na Terra (563 e Píndaro Nemeias 6.1-2) e muitos heróis são filhos de deuses (*ὁμόθεν* indica parentesco, mas também proximidade no espaço: ver LSJ s.v.). Os humanos posteriores à raça de ouro, mostra Hesíodo, têm se afastado paulatinamente dos deuses, o que culminará, no fim da raça de ferro, com a partida de Reverência e Indignação (197-200)."

[265] "Primeira de todas entre os humanos de fala articulada, / fizeram os imortais que têm moradas olímpias uma raça de ouro." – *Χρύσεον μὲν πρώτιστα γένος μερόπων ἀνθρώπων / ἀθάνατοι ποίησαν 'Ολύμπια δώματ' ἔχοντες.* (Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, v. 109-10).

[266] "Pois a raça agora é bem a de ferro. Nem de dia / terão pausa da fadiga e da miséria, nem à noite deixarão / de se consumir: os deuses lhes darão duras preocupações". – *νῦν γὰρ δὴ γένος ἐστὶ σιδήρεον· οὐδέ ποτ' ἦμαρ / παύσονται καμάτου καὶ ὀιζύος οὐδέ τι νύκτωρ / τειρόμενοι· χαλεπὰς δὲ θεοὶ δώσουσι μερίμνας.* (Hesíodo, *os trabalhos e os dias*, v. 176-8).

[267] "(...) excursos mitológicos breves de Lucrécio (p. ex., o sacrifício de Ifigência, I. 84-101; Fáeton e a Enchente, V. 394-415) são desenvolvidos por seus sucessores como inserções de narrativas muito mais elaboradas." – *(...) while the brief mythological excursuses which punctuate Lucretius' poem (e.g. the sacrifice of Iphigenia, 1.84–101; Phaethon and the Flood, 5.394–415) are developed by his successors into much more elaborate inset narratives.* (M. Gale, *op. cit*., p. 102-3).

> gênero. Arato é louvado por Calímaco por seguir o tema e o modo de Hesíodo (*Epigr*. 29.1). Virgílio descreve as *Geórgicas* como o "canto de Ascra" (I. 176), e suas palavras são posteriormente ecoadas por Columela (10.436). Nicandro invoca o testemunho de "Hesíodo de Ascra", perto do início de seu poema sobre serpentes venenosas. Era uma prática comum entre os poetas latinos indicar suas aflições literárias no início das obras com um aceno cordial para seus predecessores, Manílio abriu os *Astronomica* com a tradução da primeira linha da *Teogonia* de Hesíodo. Essas referências sugerem uma sucessão apostólica de poetas didáticos conscientes de seus elos genéricos comuns e que se veem como continuadores de uma tradição que remonta a Hesíodo. Não seria verdadeiro, então, dizer que a literatura clássica não reconhecia a existência da poesia didática como um gênero distinto.[268]

O texto de Dalzell (1996) trata por "códigos literários" (*literary code*) esses eventos intertextuais que compõem a tradição didascálica e distinguem a poesia didática como gênero. O autor traz exemplos próximos aos de Gale (Arato, Virgílio e Manílio, e suas evocações da poesia de Hesíodo), bem como aponta outros que também o fizeram (como Nicandro). Para o autor, tais fenômenos sugerem uma consciência poética dos autores que retomam seus predecessores e compõem a tradição, além de confirmarem a existência de uma tradição didática apartada da épica (narrativa), conforme a discussão que destacamos anteriormente. Apesar do referido trecho não tratar especificamente da presença da mitologia nas obras mencionadas, as constatações de Dalzell (1996) evidenciam a filiação de diversos poetas à tradição a qual Hesíodo principia e, como afirmou Gale (2007), tal filiação costuma ocorrer, justamente, através da menção ou narrativa de mitos, o que também ocorre na poesia elegíaco-didática de Ovídio, conforme intencionamos demonstrar adiante.

Além da questão da composição da tradição didática através da repetição de determinados mitos, reiteramos, ainda, como mencionamos na seção anterior, o uso da mitologia como uma ferramenta discursiva de persuasão, na esteira do estudioso F. Graf

---

[268] *There were literary codes which marked the distinctness of the genre. The most obvious of these was to appeal to the authority of Hesiod, the* prôtos heurêtes *of the genre. Aratus is praised by Callimachus for following the theme and manner of Hesiod (*Epigr., *29.1). Virgil describes the* Georgics *as "Ascrean song" (2.176) and his words are later echoed by Columella (10.436). Nicander appels to the testimony of "Ascrean Hesiod" near the beginning of his poem on poisonous snakes. It was a common practice among Latin poets to indicate their literary affiliations at the beginning of their work with a graceful nod to their predecessors. Manilius opened the* Astronomica *with a translation of the first line of Hesiod's* Theogony. *These references suggest as apostolic succession of didactic poets who are aware of their common generic links and who see themselves as carrying on a tradition which goes back to Hesiod. it would not be true, therefor, to say that classical literature did not acknowledge the existence of didactic poetry as a separate genre.* (A. Dalzell, *op cit.*, p. 21-2, *apud* M. Trevizam, 2014, p. 27-8. A versão do trecho em língua portuguesa é de M. Trevizam).

(2002). A perspectiva de análise do autor enfoca, na verdade, a presença da mitologia na obra de Ovídio, especificamente, em que se pode verificar o uso do mito como matéria principal, em *Metamorfoses*; com alterações na tradição mitológica, em *Heroides*; como *exempla* em *Remedia* e em *Ars* (uso que detalharemos a seguir); e como recurso para dar face ao sofrimento do eu poético na poesia do exílio ovidiana.[269] Estenderemos, contudo, algumas das observações de Graf (2012) a nossa reflexão sobre o mito na poesia didática. Isso porque, como julgamos, a discussão do mito como mecanismo persuasivo que consta do texto de Graf (2002) adequa-se à composição didascálica; além disso, o enfoque que o autor dá à obra ovidiana é, também, o foco da investigação aqui presente.

F. Graf (2002) aponta o mito, na esteira das definições elaboradas a partir do século XVIII, como "um conto tradicional, considerado não como uma apreciação passageira, mas como algo importante, sério, até mesmo sagrado"[270] e, ainda, como "contos tradicionais com relevância cultural imediata"[271]. Chama-nos ainda a atenção para o fato de que os retóricos latinos dividiam os textos narrativos em três tipos, segundo a sua relação com a realidade: a *historia*, que se refere a fatos que realmente ocorreram; o *argumentum*, que se refere a fatos ficcionais, porém, plausíveis; a *fabula*, por sua vez, não é dotada de plausibilidade nem de verdade,[272] mas quando trata de heróis, a narrativa é vista com valor histórico e as narrativas sobre os deuses eram lidas alegoricamente como se se referissem a fenômenos naturais. Tanto as narrativas de heróis quanto a dos deuses podiam ser lidas como ensinamentos morais. É precisamente esse último uso que se faz da mitologia no texto didático:

> Mitos sobre os deuses eram lidos no sentido alegórico, que se referem a fenômenos naturais, enquanto mitos heroicos e divinos podiam ser lidos também como contendo uma preceituação moralista útil – uma leitura favorecida por mestres como Plutarco e poetas como Horácio.[273]

---

[269] Cf. F. Graf, *op. cit.*, 112-5.
[270] *a traditional tale… held to be not a passing enjoyment, but something important, serious, even sacred* (F. Graf, *op. cit*., p. 108).
[271] *Traditional tales with immediate cultural relevance* (F. Graf, *op. cit*., p. 108).
[272] F. Graf, *op. cit.*, p. 109.
[273] *Myths about the gods were read in an allegorical vein as referring to natural phenomena, whereas heroic and divine myths could be read also as containing useful moralistic teaching – a reading favoured by teachers such as Plutarch and poets such as Horace.* (F. Graf, *op. cit.*, p. 109).

Além de trazer ao seu texto a diferenciação dos tipos de narrativa e a apreciação desses textos na Antiguidade, Graf (2002) aponta ainda uma alteração no tratamento do mito na civilização grega, de tradição predominantemente oral, e em civilizações, como a romana, de tradição escrita, nas quais a questão do mito torna-se mais complexa. Na primeira, o mito assume um caráter etiológico, de explicação de fenômenos naturais e sociais, sendo as narrativas localizadas, em termos temporais, em um passado remoto. Nas últimas, o mito é preservado através da literatura e é precisamente a tradição literária, ao fornecer ao poeta as fontes que contêm tais histórias, que possibilita que se tomem esses mitos reinventando-os, adequando-os às matérias poéticas específicas de cada composição. Além disso, os textos precedentes são considerados como modelos e os mitos que deles constam são repetidos em textos posteriores segundo o valor estético que possuem. Nas obras elegíaco-didáticas ovidianas, como veremos na seção a seguir, o mito é especificamente utilizado por seu valor, não somente estético, como também ilustrativo, ou, como nos diz Graf (2002), como *exemplum*.

Dessa forma, o uso do mito como *exemplum* é outra função que se lhe atribui, quando utilizado em determinados gêneros:

> Sua função como uma ferramenta discursiva sobre emoção e experiência fez [da narrativa mítica] ideal tanto para fornecer um modelo e um padrão para expressar uma nova experiência, quanto para provar um ponto. Isso explica o frequente uso de *exempla* míticos em um gênero que tinha a persuasão como um de seus maiores objetivos retóricos e lidava com experiências que eram novas na literatura romana: elegia amorosa, do maravilhoso poema 68 de Catulo a Propércio.[274]

Podemos entender a poesia didática como um gênero em que predomina a persuasão e a aceitação como objetivos prioritários, fazendo uso, então, do mito como um mecanismo de exemplificação de determinadas experiências e sentimentos, contribuindo para o processo de interação entre *magister*, *discipulus* e texto, que tem como base a persuasão, como o que ocorre numa típica situação de aula.

---

[274] *Its role as a discursive tool about emotion and experience made it as ideal for providing a template and standard in expressing new experience as for proving a point. This explains the frequent use of mythical exempla in a genre that had persuasion as one of its major rhetorical aims and dealt with experiences that were new in Roman literature: love elegy, from Catullus' marvellous poem 68 to Propertius.* (F. Graf, *op. cit.*, p. 110).

O autor nos traz, em suma, um panorama sobre a relação dos autores antigos com a mitologia, nos possibilitando compreender melhor interpretações diversas para as narrativas míticas, quanto ao seu valor de verdade e plausibilidade, quanto a sua função como elemento moralizante, como componente e marca distintiva de tradições literárias e, finalmente, pelo valor estético e ilustrativo (de exemplificação) que possuem.

A função do valor ilustrativo da mitologia é apontada também por A. Michalopoulos.[275] O autor destaca que, para além do uso da mitologia como *exempla* em suas obras elegíaco-didáticas, Ovídio faz amplo uso da mitologia em outras obras, como as *Heroides* e as *Metamorfoses*:

> O interesse entusiástico de Ovídio pela mitologia é visível nos *Amores* e nas *Heroides*, e culmina nas *Metamorfoses*, que já estava planejada e possivelmente iniciada no momento em que estava completando os *Remedia amoris*. Tanto na *Ars amatoria* quanto nos *Remedia amoris*, Ovídio embasa seu aconselhamento com numerosas referências mitológicas, as quais ele extrai da tradição da literatura grega e romana.[276]

D. Jones (1997) também aponta a função que o mito cumpre nas poesias elegíaco-didáticas ovidianas, a saber, a de *exempla* míticos usados como evidências para atestar a legitimidade dos preceitos transmitidos:

> O tipo mais comum de *Exemplum* especificamente humano é o *Exemplum* mitológico, que oferece ao poeta a grande oportunidade de manipular os vários níveis da coincidência que existem entre os destinatários e o material Exemplar, devido à familiaridade da audiência tanto com os próprios mitos, quanto com as numerosas estratégias poéticas através das quais eles são empregados. Na poesia didática de Ovídio, na qual a maioria dos *Exempla* mitológicos tem a função ostensiva de agir como uma evidência argumentativa, elas não exibem a mais ampla gama de funções narrativas como os *Exempla* mitológicos em outros tipos de poesia.[277]

---

[275] Outros autores tratam do uso da mitologia como *exemplum* em *Ars amatoria* e *Remedia amoris*, ver também P. Watson, *Mythological exempla in Ovid's Ars amatoria*, CP 78 (1983), p. 117-126 e M. Myerowitz, *Ovid's game of love*, Detroit, 1985.

[276] *Ovid's warm interest in mythology is visible in the* Amores *and the* Heroides*, and culminates in the* Metamorphoses*, already planned and possibly started by the time he was completing the* Remedia amoris. *Both in the* Ars amatoria *and the* Remedia amoris *Ovid supports his advice with numerous mythological references, which he draws from the rich tradition of Greek and Roman literature.* (A. N. Michalopoulos, "Ovid's mythological 'exempla' in his advice on amatory correspondence in the *Ars matoria* and the *Remedia amoris*", in: *Sandalion*, 2000, p. 39).

[277] *The most common type of specific human* Exemplum *is the mythological* Exemplum *and it offers the poet a great opportunity to manipulate the various levels of coincidence which exist between the addressees and the Exemplary material due to the audience's familiarity both with the myths themselves*

O texto de Jones (1997), após classificar os *exempla* de *Remedia amoris* em *ex rebus humanis*,[278] *ex natura*[279] e *ex animalibus*,[280] afirma que, em relação aos exemplos do universo humano (*ex rebus humanis*), os míticos são os mais frequentes e permitem que o poeta estabeleça comparações entre o que é aconselhado e os exemplos aludidos. Para que o leitor reconheça essas convergências, é preciso que ele tenha familiaridade não só com as narrativas que exemplificam a preceituação, como também com as estratégias poéticas utilizadas para empregar tais exemplos. D. Jones (1997) afirma, ainda, que a predominância, no gênero didático, não é da função narrativa do mito (como ocorre, por exemplo, na épica) e sim de sua função como "evidência argumentativa" (*argumentative evidence*), usado para fundamentar a argumentação do *magister*.

Tais reflexões nos trazem alguns pontos importantes de serem reiterados, para, a seguir, prosseguirmos com nossa exposição, buscando observar de que maneira Ovídio recorre à mitologia na composição de seus versos didático-elegíacos. A mitologia, recorrentemente utilizada na poesia da Antiguidade Clássica, em especial (por ser nosso interesse neste capítulo), na poesia didática, confere aos textos interessantes e diversificados efeitos de sentido: primeiro, citamos a filiação à tradição didascálica, que ocorre através das evocações aos mitos usados por poetas predecessores: quando um

---

and with the numerous poetic strategies within which they are employed. In Ovid's didactic poetry, where the majority of mythological Exempla *have the ostensible function of acting as argumentative evidence, they do not exhibit as broad a range of narratival duties as the mythological Exempla in certain other types of poetry.* (D. Jones, *op. cit.*, p. 50).

[278] Os *exempla* considerados *ex rebus humanis* são, para D. Jones (*op. cit.*, p. 42), os que se valem de elementos pertencentes à esfera humana, como ocorre nos seguintes versos: "Quem, senão um sem-coração, proibiria uma mãe de / chorar no enterro do filho? Não é esse o momento para tal sacrifício; / quando houver vertido lágrimas e carregado a alma com pesares, / tal dor deverá ser acalmada com palavras." – *Quis matrem, nisi mentis inops, in funere nati / flere vetet? Non hoc illa monenda loco est; / cum dederit lacrimas animumque implereverit aegrum, / ille dolor verbis emoderandus erit.* (*Rem*., v. 127-30). Os diversos exemplos mítico-narrativos, os quais listamos a seguir, são também considerados pelo autor *ex rebus humanis*.

[279] Jones (*op. cit.*, p. 59) considera exemplos retirados do universo natural os que são compostos dos elementos da natureza, como nos seguintes versos: "Todo amor engana e encontra alimento na demora; / o melhor dia para a libertação é o que se avizinha. / Vês poucos riachos surgindo das enormes fontes; / a maioria se multiplica com as volumosas águas." – *Verba dat omnis amor reperitque alimenta morando; / optima vindictae proxima quaeque dies. / Flumina pauca vides de magnis fontibus orta; / plurima collectis multiplicantur aquis.* (*Rem*., v. 95-8).

[280] Para ilustrar os exemplos *ex animalibus* (Jones, *op. cit.*, p. 65 ss.), podemos citar os seguintes versos: Talvez alguém diga que essas são pequenas coisas (porque o são, de fato), / mas, as coisas que sozinhas não se aproveitam, juntas são muito úteis. / A pequena serpente mata o touro imenso com uma mordida; / o javali é muitas vezes detido por um cão não tão grande. – *Forsitan haec aliquis (nam sunt quoque) parva vocabit, / sed, quae non prosunt singula, multa iuvant. / Parva necat morsu spatiosum vipera taurum; / a cane non magno saepe tenetur aper.* (*Rem*., 419-22).

poeta se vale de um mito frequentemente usado em autores que o antecedem, é como se ele atestasse sua relação de filiação com tais autores e, consequentemente, afirmasse sua inserção na tradição estabelecida por esses modelos – os quais tomam a poesia didática de Hesíodo como referência; segundo, contemplamos algumas definições e funções do mito (*fabula*, para usar a expressão latina), apresentadas por Graf (2002), a saber, a relação que tais narrativas possuem com as sociedades que os constroem, o valor de verdade e plausibilidade que podem conter, e suas funções etiológicas ou ilustrativas, essa última notadamente utilizada pelo gênero didático: para ensinar seu "aluno", o "professor" se vale de exemplos, míticos em sua maioria, para representar explicações, sentimentos e situações que compõem a poesia didática.

Após verificarmos algumas questões relativas à mitologia e sua presença na literatura Clássica, passamos à seção seguinte na qual pretendemos observar a trilogia elegíaco-didática de Ovídio à luz das reflexões sobre a presença da mitologia no gênero didático acima apontadas.

2.1.1. O PAINEL MÍTICO-NARRATIVO DE *REMEDIA AMORIS*

Na seção anterior deste segundo capítulo, contemplamos algumas questões relativas às narrativas mitológicas, utilizadas pelo poeta didático como forma de se filiar a uma tradição estabelecida por poetas predecessores e fundada, como apontam os estudiosos, pelo poeta grego Hesíodo. Além disso, os mitos são referidos, também na poesia didática, como ilustração e exemplificação das instruções dadas, a tal uso dá-se o nome, segundo F. Graf (2002), de *exemplum*, elemento da poesia didática para o qual daremos maior atenção na exposição que se segue.

Se, como *exemplum*, o mito atende à função de ilustrar, já se pode pressupor, *a priori*, que a maioria das lendas evocadas em *Remedia* possuem temáticas relacionadas ao sentimento amoroso visto como uma doença ou ferida. De fato, ao observarmos mais detalhadamente as alusões mitológicas desse poema, constatamos que a maioria nos mostra histórias de relacionamentos malfadados, que resultam em morte e suicídio dos amantes, em crimes ou até mesmo em guerras. São histórias que nos permitem compreender a metáfora do amor como um mal e, até mesmo, "crer" que o sentimento

seja uma doença. O objetivo do *magister*, claro, é persuadir o seu *discipulus* da relevância dos ensinamentos transmitidos.

Para demonstrar a necessidade de suas intervenções, três episódios míticos são mencionados, no início do poema, a saber, o de Ífis (v. 17-8), o de Fílis (v. 55-6) e o de Dido (v. 57-8). Mostraremos, a seguir, em qual contexto tais menções ocorrem e narraremos, de maneira breve, tais histórias, para, dessa forma, observarmos mais detalhadamente os efeitos de sentido que tais evocações trazem ao texto. As citações dos versos que mencionam os mitos analisados estão dispostas após as narrativas e, a seguir, complementamos nossa investigações com algumas reflexões sobre tais evocações e suas possíveis significações.

Cumpre, antes de passarmos à análise dos mitos, retomar o contexto inicial da obra. O *magister* constrói sua defesa no início do poema (v. 3-40) após o deus manifestar seu desagrado em relação a *Remedia amoris*, uma obra que parece opor-se a ele (v. 1-2). Mediante a fala do pequeno deus, o eu poético passa a enumerar argumentos para tentar provar o contrário: sua militância pelas causas amorosas (v. 4), o fato de ele se diferenciar daqueles que, como Diomedes, atentam contra o amor (v. 5-6), ou daqueles que não amam (v. 7-8), e, por fim, a experiência literária anterior (ou seja, a *Ars amatoria*) que ensina a conquistar o amor. Os argumentos servem, então, para provar que o eu poético é, na verdade, a favor do sentimento.

Após tentar provar sua inocência (v. 3-12) e estabelecer a audiência para quem se dirige (v. 13-16), o eu poético, ainda no proêmio, alude de forma indireta a mitos de amores devastadores. O primeiro mito narrado é o de Ífis,[281] uma história de amor não correspondido, na qual o jovem se apaixona por Anaxárete, uma donzela que vivia na ilha de Chipre. A profunda paixão de Ífis, no entanto, não comovia Anaxárete: ao contrário, a jovem alegrava-se com o sofrimento do amante. A dor do sentimento não correspondido faz Ífis cometer suicídio à porta da casa da moça. Nem diante da trágica morte, a jovem se compadece e, por sua crueldade, acaba por provocar a ira da deusa grega do amor, Afrodite, que a transforma em uma estátua de pedra. Os versos de *Remedia* em que o mito de Ífis é mencionado são os que seguem:

Cur aliquis laqueo collum nodatus amator

[281] Para as histórias aqui narradas, salvo indicação específica, consultamos o *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, de Pierre Grimal (tradução de Victor Jabouille, 4ª ed., Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 2000).

a trabe sublimi triste pependit onus? (*Rem.*, v. 17-8)

Por que um amante, com um nó atado ao pescoço,
dependurou-se da alta viga como um triste peso?

Duas interessantes questões sobre a evocação que ocorre nesses versos: em primeiro lugar, notamos como a crueldade da amada de Ífis assemelha-se à da *puella* elegíaca, conforme discutido no capítulo anterior deste estudo – uma menção que nos parece bastante significativa, em um contexto no qual o poeta tenta convencer o deus Cupido da importância do objetivo de suas lições, a saber, impedir que histórias de amor trágicas (elegíacas, mais precisamente...) ocorram. Além disso, Ovídio menciona aqui um mito em que a deusa do amor se mostra benevolente com o jovem sofredor, querendo vingá-lo pela impiedade da amada. Tal postura da deusa mostra-se bastante similar à do *magister* de *Remedia,* que intervém em situações extremas, como a do padecer de amor, em benefício do amante que sofre. A intervenção desse eu poético, portanto, impediria o suicídio de jovens como Ífis e ainda impediria que Cupido fosse acusado de ser causador, motivador de assassinatos.[282]

O próximo mito a ser mencionado por Ovídio, cuja temática é o suicídio provocado pela dor do amor, é o de Fílis.[283] Nas versões conhecidas do mito,[284] Fílis apaixona-se por Demofonte (ou Acamante, em algumas das versões da história), quando a nau em que viajava o herói, regresso de Troia, é arrastada por uma tempestade e vai parar na costa da Trácia. Nesse local, Demofonte é acolhido pelo rei Fileu, pai da moça. Demofonte e Fílis se casam, mas, logo após a união, o herói precisa regressar a Troia. Ele promete voltar e, no dia marcado para o reencontro, a moça desce ao porto para esperar o amado, mas não o encontra. Por nove vezes, ela refaz, em vão, o caminho da cidade ao porto. Até que, desesperançada, comete suicídio. Ovídio faz menção ao mito de Fílis em diversos momentos de sua composição; a primeira delas[285] ocorre logo no início do poema, como demonstramos a seguir:

---

[282] "Tu te contentarás com essas lágrimas, sem as acusações de morte" – *His lacrimis contentus eris sine crimine mortis* (*Rem.*, v. 37).

[283] Conforme apontamos em nossa tradução (em nota ao verso 19), Lazzarini (*op. cit.*, p. 128) destaca a passagem do v. 19 como uma antecipação do suicídio de Fílis, mencionado em versos posteriores. Há que se apontar, também, a possibilidade de o verso estar antecipando o mito de Dido. Seja como for, um e outro mito servem para reforçar a argumentação do *magister*: o amor pode ser prejudicial e, para tais casos, deve-se atentar aos conselhos de *Remedia*.

[284] Reiteramos que as versões dos mitos resumidas nesta seção foram consultadas no dicionário de mitologia Grega e Romana de P. Grimal (2000).

[285] O episódio de Fílis é novamente citado no verso 591, em que a solidão parece ser a causadora do suicídio da jovem ("O que, senão os bosques isolados, fez mal à Fílis?" – *Quid nisi secretae laeserunt*

Vixisset Phyllis, si me foret usa magistro,
et per quod novies, saepius isset iter. (*Rem*., v. 55-6)

Teria Fílis vivido, se eu tivesse sido seu professor
e por aquele caminho das nove vezes, muitas outras ela teria
[ido.

A menção ao episódio de Fílis e Demofonte ocorre no início das lições proferidas por Ovídio, após o fim do proêmio da obra (v. 40). Tendo-se dirigido ao deus Cupido, ainda no proêmio, tentando convencer o deus de suas boas intenções, o *magister* passa a balizar o público para quem suas "aulas" se direcionam (v. 13-6; v. 41-2; v. 49-52)[286] e o objetivo de suas instruções (v. 53-4). A seguir, o *magister* valida a importância de sua função de sanar o mal do amor afirmando que, com sua intervenção (*si me foret usa magistro*, v. 55), a jovem teria vivido (*Vixisset Phyllis*, v. 55) para percorrer tanto quanto quisesse o caminho que a levava da cidade ao porto (*et per quod novies, saepius isset iter*, v. 56). Interessante é notar como Ovídio não se coloca, nesse trecho, como aquele que evitaria o sofrimento, pois a jovem continuaria a buscar por seu amado ("muitas outras ela teria ido" – *saepius isset iter*, v. 56), mas sim como aquele que evitaria sua morte, o que se adequa melhor à argumentação do *magister* que, desde o v. 17, tenta convencer seu interlocutor de que pode evitar a morte dos amantes, o que seria mais urgente do que curá-los, efetivamente, do sentimento. A cura viria, poderíamos pensar, após o momento em que o *magister* evita que o amante se suicide, ou seja, após uma intervenção mais imediata, pois, como o próprio poeta afirma, a cura

Phyllida silvae?) e no dístico 606-7, em que o fato de estar sozinha é mais uma vez apontado como causador de sua desgraça ("Filha de Sitão, queria que, naquele momento, tu não estivesses sozinha: / a floresta não teria chorado por Fílis, dispondo-se de seus cabelos. / A exemplo de Fílis, tem muito medo da solidão, / tu que és um homem ferido por mulher, ou mulher ferida por homem." – *Sithoni, tum certe vellem non sola fuisses: / non flesset positis Phyllida silva comis. / Phyllidis exemplo nimium secreta timete, / laese vir a domina, laesa puella viro.* (*Rem*., v. 605-8). Examinamos essa passagem no próximo capítulo deste estudo.

[286] Tais passagens são observadas na seção posterior a esta, na qual discutimos a função do *magister* e do *discipulus* dentro da trilogia erótico-didática.

precisa ser feita no tempo adequado[287] e cada estágio da doença exige uma técnica específica.[288]

Logo após mencionar Fílis, o poeta evoca um dos mais famosos episódios de suicídio amoroso na mitologia romana: o da rainha Dido. O episódio de Dido, narrado por Virgílio no livro IV, da *Eneida*, conta a história da rainha que se apaixona por Eneias, quando ele, empurrado para a costa da África por uma tempestade, é acolhido pelos habitantes de Cartago. Com a ajuda da deusa Vênus, a rainha consuma seu amor com o herói romano. Júpiter, sabendo que Roma deveria ser fundada longe da África, dá ordem de partida ao herói, que nunca mais volta a ver a amante abandonada. É a dor da abrupta separação que faz com que Dido finque no peito a espada (um presente dado por Eneias) e caia na pira fúnebre que ela mesma erguera. Nos versos de Ovídio, a história é brevemente mencionada:

> *Nec moriens Dido summa vidisset ab arce*
> *Dardanias vento vela dedisse rates* (*Rem*., v. 57-8)
>
> Nem Dido, morrendo, teria avistado, do alto da cidadela,
> Dardânias naus darem ao vento as velas

Novamente vemos o argumento que perpassa todo o excerto que aqui analisamos: o *magister* ovidiano de *Remedia* seria capaz de, com sua terapêutica, evitar que amantes cometessem o suicídio. A cena evocada por Ovídio mostra a partida do amado (v. 58) ocorrendo simultaneamente à morte da amante (v. 58). Tal simultaneidade é marcada pelos termos *moriens* e *vidisset* (v. 57), que nos permitem reconstruir toda a cena da épica virgiliana: o herói se afasta, com sua frota, pelo mar, a rainha assiste à partida dele, enquanto a vida dela se extingue. Ovídio não especifica a forma como Dido morre, mas o leitor de *Eneida* possivelmente se recordará do trecho em que a rainha finca no peito a espada com a qual Eneias a presenteara e cai morta em meio ao fogo (*Eneida*, IV. 629-93). Talvez o leitor se lembre, ainda, na alusão ao mito

[287] "A medicina é quase como a arte do tempo: o vinho, dado no tempo certo, / é útil, e dado no tempo errado, é nocivo." – *Temporis ars medicina fere est: data tempore prosunt / et data non apto tempore vina nocent.* (*Rem.*, v. 131-2).

[288] "De fato, visto que variam os sentimentos, vario as técnicas; / milhares são as formas da doença, milhares serão as curas." – *Nam quoniam variant animi, variabimus artes; / mille mali species, mille salustis erunt.* (*Rem.*, v. 525-6).

de Dido, de como a rainha é retratada logo no início do livro IV: ferida e inquieta.[289] A imagem do amor como uma ferida, que acomete Dido na *Eneida*, adequa-se à imagem do amor combatido por Ovídio em *Remedia*;[290] reforça, portanto, a imagem da rainha Dido como uma potencial "paciente" do *magister*-médico ovidiano.

Os mitos de Ífis, o de Fílis e o de Dido estão unidos por uma mesma temática, do suicídio amoroso. A menção ao primeiro mito aparece no trecho em que o poeta se dirige a Cupido; já os dois últimos são mencionados quando se narra uma longa lista de histórias malfadadas de amor, que vai do verso 55 ao 70. Os outros dois *exempla*, dos quais se vale o poeta no trecho seguinte, não nos remetem, precisamente, ao suicídio, mas evocam personagens com histórias de amor igualmente infelizes que também resultaram em morte:

> *nec dolor armasset contra sua viscera matrem,*
> *quae socii damno sanguinis ulta virum est.*
> *Arte mea Tereus, quamvis Philomela placeret,*
> *per facinus fieri non meruisset avis.* (*Rem.*, 59-62)
>
> nem o ressentimento teria armado contra seu próprio ventre a [mãe
> que, condenando a prole de sua união, vingou-se do marido.
> Com a minha arte, Tereu, ainda que Filomela lhe agradasse,
> não teria merecido, por seu crime, ser transformado em ave.

A primeira personagem citada no trecho é Medeia.[291] O episódio, no entanto, é tão célebre que Ovídio não precisa nomear as personagens: basta indicar o desfecho da história para que reconheçamos de quem se trata.[292] É sabido que a feiticeira da Cólquida é quem viabiliza a conquista do velo de ouro pelos Argonautas, fazendo, em troca, com que Jasão prometesse que se casaria com ela. Após ajudar os Argonautas na conquista, Medeia foge com Jasão e, mais tarde, o desposa. A ruína dessa união principia quando o casal passa a viver em Corinto: o rei Creonte, desejando dar sua filha em casamento a Jasão, decreta o banimento de Medeia. Ela, então, consegue adiar sua

[289] "Quanto à Rainha, ferida de cega paixão desde muito, nutre nas veias a chaga e no oculto braseiro se fina (...)" – *At regina graui iamdudum saucia cura uolnus alit uenis et caeco carpitur igni.*(*Eneida,* IV. 1-2; as traduções transcritas neste estudo são de Carlos Alberto Nunes – Publius Vergilius Maro, *Eneida*, trad. de Carlos Alberto Nunes, Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: A Montanha, 1983).
[290] Retornaremos à questão da caracterização do amor em *Remedia* no capítulo 3 deste estudo.
[291] Medeia, a feiticeira de Cólquida, é referida também nos versos 261-2.
[292] Cf. Henderson, *op. cit.*, p. 43 e Lazzarini, *op. cit.*, p. 132. Para obras que tratam do mito de Medeia, ver nota ao verso 60 que consta de nossa tradução de *Remedia*.

partida por um dia e tramar uma vingança: faz chegar à noiva de Jasão, filha de Creonte, uma túnica envenenada que, ao ser vestida pela jovem, ateia fogo em seu corpo, ocorrendo o mesmo com o pai que tentava ajudá-la. Em seguida, Medeia, complementando sua vingança, assassina os próprios filhos.

Após mencionar Medeia, o *magister*, cita Tereu (*Tereus*, v. 61) e Filomela (*Philomela*, v. 61). A narrativa envolve as personagens irmãs Procne e Filomela: a primeira é esposa de Tereu e mãe de seu filho; a segunda é cunhada do herói e quem desperta nele uma paixão que culmina em um crime. Tereu viola Filomela e, para que a moça não pudesse se queixar, corta-lhe a língua. A jovem consegue, no entanto, contar à irmã, por meio de bordados, o que ocorrera. Procne decide, então, vingar-se e, para tanto, mata e cozinha o próprio filho, servindo a carne ao marido. Quando Tereu percebe a armadilha, persegue as irmãs para tentar matá-las. Perseguidas, as jovens imploram pela ajuda dos deuses, que delas se apiedam e transformam-nas em aves: Procne, em um rouxinol; Filomela, em uma andorinha.[293] Tereu também sofre a metamorfose, sendo transformado em poupa, uma ave típica da Europa.

Assim como vemos ocorrer nos mitos de Ífis, Fílis e Dido, uma mesma temática perpassa as narrativas evocadas por Ovídio no trecho acima referido (v. 59-62). As vinganças tramadas por Procne e por Medeia envolvem, ambas, o assassinato dos próprios filhos. Na menção ao mito de Medeia, o crime cometido contra a prole fica evidenciado (*armasset contra sua viscera matrem*, v. 59). O crime de Procne, no entanto, não é referido pelo poeta, restando ao leitor a tarefa de preencher tal lacuna, valendo-se dos indícios que constam do texto, a saber, a menção às personagens Tereu e Filomela. Seria preciso, portanto, que o leitor recorresse ao seu conhecimento, ou memória, como propõe Conte (2012), da tradição mitológica grega e romana, para que pudesse, assim, perceber que o mesmo tipo de relação que associa os mitos de Ífis, Fílis e Dido, unidos pela temática do suicídio, também ocorre nas menções dos mitos de Medeia e Tereu, narrativas unidas pelo tema de uma vingança dos amantes que recai sobre suas proles.

No excerto a seguir, vemos novos mitos citados e, ao observarmos os enredos dessas lendas, notamos a presença de pontos convergentes entre eles:

Da mihi Pasiphaen, iam tauri ponet amorem;

[293] P. Grimal (*op. cit.*, verbete "Filomela") aponta que as versões desse mito variam: por vezes, Procne é apontada como a irmã violada, transformada em andorinha e Filomela é apontada como a esposa, metamorfoseada em rouxinol.

da Phaedram, Phaedrae turpis abibit amor .
Redde Parin nobis, Helenen Menelaus habebit
nec manibus Danais Pergama victa cadent.
Impia si nostros legisset Scylla libellos,
haesisset capiti purpura, Nise, tuo. (*Rem*., 63-68)

Dá-me Pasífaa; nela logo cessará o amor por um touro;
dá-me Fedra, de Fedra o torpe amor se afastará.
Confia Páris a mim, a Helena Menelau terá,
e, pelas mãos dos dânaos, Pérgamo não cairá vencida.
A ímpia Cila, se tivesse lido este livrinho,
teria mantido na tua cabeça, Niso, teus púrpuros cabelos.

Os mitos evocados nesse trecho servem à argumentação do *magister*, no sentido de demonstrar o quão nocivo pode ser o sentimento amoroso. Muito além de histórias que contemplam uma tragédia amorosa, os mitos aludidos pelo poeta representam uma rede temática, composta por temas como o suicídio, o assassinato ou a violência sexual. Tal cadeia de temas faz com que os enredos sejam, em diversos aspectos, convergentes entre si, como objetivamos demonstrar nos exemplos que já mencionamos, e também nos que serão referidos a seguir.

Na lenda mítica de Pasífaa, o rei Minos, seu esposo, pede ao deus Posídon que lhe mande um sinal de que o trono de Creta deveria ser seu. O deus lhe envia um touro que deveria ser sacrificado por Minos. O rei, contudo, não cumpre sua promessa e, por ira do deus Posídon, sua esposa acaba se apaixonando pelo belo touro e se unindo ao animal. Um sentimento nocivo e controverso também tematiza a história de Fedra, a esposa de Teseu, que se apaixona por seu enteado, Hipólito. Tendo sido rejeitada, no entanto, Fedra acusa Hipólito de ter tentado seduzi-la, diante do que o pai pede a morte do filho a Posídon e o deus atende sua prece. Sentindo-se culpada pela morte do enteado, Fedra comete suicídio.

Além de Pasífaa e Fedra, Cila também é mencionada por Ovídio no trecho: a filha do rei Niso apaixona-se por Minos quando ele ataca a sua terra, Mégara. Para ajudar o amado, a filha corta os cabelos púrpuros do próprio pai – elemento que o deixava invencível – e provoca sua derrota. Mas, horrorizado com o crime, Minos amarra a jovem Cila na popa do navio, o que causa seu afogamento e consequente morte. Apiendando-se da jovem, o deus marítimo metamorfoseia-a em ave. Por fim,

citamos a famosa história do rapto de Helena por Páris, um dos motivos da guerra de Troia, que também é utilizada por Ovídio nesse trecho de sua argumentação.[294]

A rede de temas que associa tais histórias colabora para construir a argumentação do *magister* ovidiano, que lança mão de *exempla* mítico-narrativos cujos enredos convergem em alguns de seus aspectos. As histórias, da forma como estão dispostas no texto, em sequência, mudam de um verso, ou de um dístico, ao outro sem que o poeta se demore em detalhes. É desejável, então, como dissemos, que o leitor encontre elementos convergentes entre as histórias, que possam servir como pontos de apoio que o ajudem a percorrê-las sem maiores dificuldades. Ou seja: se o leitor conhece as lendas, é possível evocar seus enredos e, principalmente, compreender o arrazoado exposto pelo "professor" – já que é este o intuito de um texto injuntivo, que contenha instruções e ensinamentos que possam ser compreendidos. Talvez, ainda, o leitor possa, inclusive, prever quais mitos serão mencionados adiante, apenas pelo caminho temático que os *exempla* parecem percorrer. Nos dois trechos que vimos acima, as histórias parecem se articular nessa espécie de rede temática: Pasífaa (*Pasiphaen*, v. 63), conforme a tradição, é ciumenta e possui dotes de feiticeira assim como Circe, que será adiante mencionada, e como Medeia, a mãe citada no v. 59 (*nec dolor armasset contra sua viscera matrem*). Tal semelhança não se dá ao acaso: na tradição mitológica, Pasífaa é irmã de Eetes, pai de Medeia; Fedra, mencionada logo após (*Phaedram, Phaedrae*, v. 64), é filha de Pasífaa e de Minos; esse último, por sua vez, é aquele por quem Cila (*Scylla*, v. 67) se apaixona, na lenda dos púrpuros cabelos (*capiti purpura*, v. 68) do rei Niso (*Nise*). Além disso, a intervenção de Posídon dá-se tanto na lenda de Pasífaa quanto na de Fedra e na de Cila, e a tradição mitológica grega atribui uma relação de ancestralidade entre Posídon e Minos.[295] Cabe ainda mencionar que a metamorfose que o deus provoca em Cila é a mesma sofrida pelos personagens da história de Filomela (v. 62). É notável, por fim, que a história de Fedra culmine em um suicídio, como nas lendas que envolvem o amor de Dido e Eneias (v. 57-8), e também, em Fílis e Demofonte.

---

[294] Vale lembrar que as versões dos mitos narradas nesta seção foram consultadas no dicionário de P. Grimal (2000).

[295] Reiteramos que nossa fonte de consulta para todos os mitos aqui discutidos é o *Dicionário de Mitologia grega e romana*, de P. Grimal. Nessa obra de referência, o quadro genealógico nº 3 (*op. cit.*, p. 66) nos mostra uma certa Líbia com quem Posídon teria se unido e, da união, nasceu Agenor, pai de Europa e avô de Minos.

Quanto à lenda de Páris e Helena, a menção parece um tanto quanto deslocada e isenta de convergências em relação às outras histórias citadas no trecho.[296] No entanto, ao observarmos as lendas que podem ser evocadas pelo nome de Cila, notamos que uma delas refere-se a uma outra personagem, a irmã de Príamo, esposa de Tiestes, com quem teve um filho chamado Munipo. A criança nascera na mesma época em que Hécuba estava grávida de Páris, e Príamo, tendo consultado um adivinho, interpreta equivocadamente a profecia de que o menino que ia nascer provocaria a perda de Troia e manda matar sua irmã e seu sobrinho.

Ainda que a Cila mencionada em *Remedia* refira-se a uma personagem diferente da irmã de Príamo – o que se pode perceber através de indícios como o adjetivo "ímpia" (*Impia*, v. 67) que, conforme aponta Grimal (2000), costuma qualificar Cila pelo fato de a jovem ter se voltado contra seu próprio pai para beneficiar seu amado, e como a menção a Niso (v. 68), o pai da jovem Cila, e dos cabelos púrpuros que ela cortou para tirar dele a força e causar sua derrota–, é possível pensar que, num primeiro momento, o leitor, ao ler o nome de Cila, possa evocar mais de uma narrativa que tem uma personagem com esse nome, até que possa, através dos indícios fornecidos pelo texto, evocar a narrativa mais adequada para sustentar a argumentação do *magister* ovidiano. Ou seja, a menção a Páris e a Helena poderia suscitar, na memória do leitor, a Cila a quem se atribui um grau de parentesco com tais personagens; a menção, entretanto, à crueldade da moça, associada com a referência ao seu pai, Niso, e aos cabelos púrpuros dele, desfazem a equivocada evocação, mas a relação estabelecida incialmente possivelmente permanecerá na mente do leitor.

O painel mítico-narrativo é utilizado por Ovídio também em outras passagens do poema, nas quais é possível notar como os mitos exercem a função de exemplificar e ilustrar os preceitos transmitidos pelo *magister*. É o que ocorre após a menção ao primeiro conselho do *magister* de *Remedia*: o "paciente" deve evitar o ócio, pois a falta

[296] Sobre o uso de *exempla* pertencentes ao universo épico, ver o que aponta A. N. Michalopoulos (*op. cit.*, p. 47): para o autor a escolha de tais mitos, pouco ou nada adequados aos temas elegíacos – mitos da esfera épica, relacionados a universos de batalha – nas obras elegíaco-didáticas ovidianas é, na verdade, a representação ora de um tratamento cômico que é dado à matéria amorosa, ora da extrapolação do argumento com a finalidade de convencer.

de atividade é propícia para o amor,[297] e, a fim de evitá-lo, pode-se recorrer às leis, aos amigos e às viagens e conquistas.[298]

O primeiro mito a ser mencionado, com a intenção de corroborar a argumentação de que o ócio é prejudicial ao amor, é o de Diomedes, herói que se expõe à cólera da deusa Afrodite ao acertá-la com sua lança:[299]

> *Ut semel Aetola Venus est a cuspide laesa,*
> *mandat amatori bella gerenda suo.*(*Rem*., v. 159-60)
>
> No momento em que Vênus é ferida pela etólia lança,
> encarrega seu amante de declarar guerra.

O trecho se refere a uma passagem do poema homérico *Ilíada* (V. 234 ss.), na qual há uma cena de batalha em que Diomedes ataca e tenta ferir Eneias. Nesse momento, Afrodite intervém na tentativa de salvar seu filho (V. 314) e Diomedes acaba por feri-la nas mãos (V. 336).[300] A deusa pede, então, que Ares lhe empreste os cavalos para que ela, ferida, retorne ao Olimpo. Quando Diomedes regressa ao lar, após o término da guerra, encontra sua esposa sendo infiel: era a cólera da deusa se manifestando através do adultério da esposa do herói. Após a primeira menção ao episódio de Diomedes em *Remedia amoris* (v. 5-6), novamente o mito é retomado nesse excerto, sendo que, na primeira menção, o poeta se refere a Diomedes como um exemplo a não ser seguido, já que a argumentação ali construída visa a demonstrar como *Remedia* não é um "atentado" contra o amor, tal qual o cometido por Diomedes, que feriu a deusa do amor durante a guerra de Troia. Já no excerto acima (v. 159-60), o poeta vale-se do personagem mítico para atestar como a escolha pelas atividades de guerra pode, ao espantar o ócio, afastar também o amor. O conselho, nesse último caso, inverte-se: é necessário que o *discipulus* se comporte como Diomedes (mencionado metonimicamente através da expressão *Aetola... cuspide*, v. 159), optando pela guerra

---

[297] "Portanto, quando te parecer que podes ser curado com nossa técnica, / faz como eu digo: evita, em primeiro lugar, o ócio." – *Ergo ubi visus eris nostrae medicabilis arti, / fac monitis fugias otia prima meis.* (*Rem*., v. 135-6).

[298] "Existem os tribunais, existem as leis, existem (que tu os guardes) os amigos: / marcha através dos famosos acampamentos da toga urbana. / Ou dos trabalhos juvenis de Marte, o sanguinário, / encarrega-te: logo os deleites te darão as costas." – *Sunt fora, sunt leges, sunt, quos tuearis, amici: / vade per urbanae splendida castra togae. / Vel tu sanguinei iuvenalia munera Martis / suscipe: deliciae iam tibi terga dabunt.* (*Rem*., v. 151-4).

[299] O herói é mencionado logo no início de *Remedia*, quando o *magister* objetiva provar que sua intenção não é, como a de Diomedes, de ferir os deuses do amor. Ver nota ao verso 5, em nossa tradução.

[300] Cf. *Am*., I. 7. 31-2.

(representada por Marte, amante de Vênus: *amatori... suo*, v. 160) e afastando Vênus. Mesmo sem ter a intenção de ferir a deusa, o simples ato de guerrear bastou para que Diomedes a afastasse e, posteriormente, em decorrência desse acidente, perdesse ainda o amor de sua esposa.

O *exemplum* seguinte, citado por Ovídio, intenciona demonstrar como o ócio pode favorecer o amor – e como tal favorecimento pode ser nocivo:

> *Quaeritis, Aegisthus quare sit factus adulter?*
> *In promptu causa est: desidiosus erat.*
> *Pugnabant alii tardis apud Ilion armis;*
> *transtulerat vires Graecia tota suas.*
> *Sive operam bellis vellet dare, nulla gerebat,*
> *sive foro, vacuum litibus Argos erat.*
> *Quod potuit, ne nil illic ageretur, amavit.* (*Rem*., v. 161-7)
>
> Perguntais por que Egisto se tornou um adúltero?
> Em evidência está o motivo: era ocioso.
> Lutavam os outros em uma longa batalha em Ílio;
> a Grécia inteira transferira para lá suas forças.
> Se ele quisesse se dedicar à guerra, nenhuma ocorria;
> se ao tribunal, Argos estava sem processos.
> O que ele pôde, ele fez – para não ficar parado, amou.

Na lenda de Egisto, personagem mencionado no trecho acima (*Aegisthus*, v. 161), Agamêmnon e Menelau encontram-se a lutar em Troia (*Pugnabant alii tardis apud Ilion armis*, v. 163), enquanto ele, tendo permanecido no Peloponeso, tenta seduzir Clitemnestra. Ela resiste, mas cede às investidas de Egisto, unindo-se a ele. Em seu regresso, o marido traído de Clitemnestra, Agamêmnon, é assassinado pelo traidor Egisto (ou, em algumas versões, pela própria Clitemnestra), que passa a reinar no trono de Micenas por sete anos, até ser morto por Orestes. A traição e trama do assassinato de Agamêmnon revelam uma intenção de vingança e tentativa de destruir o Atrida[301] por

[301] P. Grimal (*op. cit.*, verbete "Egisto") nos conta que, tendo sido banido pelo seu próprio irmão, Atreu, que também massacrara seus filhos, Tiestes recebe de um oráculo a profecia de que seria um filho seu, gerado no ventre de sua própria filha, quem o vingaria. Por isso, Tiestes, escondendo sua identidade, viola a filha Pelopeia. A jovem, pouco depois, casa-se com Atreu e dá à luz a Egisto. Atreu cria a criança como se fosse seu próprio filho. Quando Egisto atinge a idade adulta, Atreu manda-o buscar Tiestes, pois tinha intenção de matá-lo. Mas quando o jovem encontra o pai, esse revela, a ele e a Pelopeia, o segredo de seu nascimento, diante do que a jovem se suicida. Egisto, então, assassina Atreu. Interessante notar que a união incestuosa que permeia o nascimento de Egisto é semelhante à que ocorre no mito de Mirra, mencionada anteriormente: "Se tivesses percebido de pronto tamanho erro que cometerias, / não terias coberto com cortiça, Mirra, teu rosto." – *Si cito sensisses quantum peccare parares, / non tegeres vultus cortice, Myrrha, tuos.* (*Rem*., v. 99-100).

parte de Egisto. É notável, no entanto, que, para adequar a tradição mítica a sua argumentação, o poeta realize uma alteração na lenda, ou uma leitura particular ao afirmar que o que motivou Clitemnestra a cometer o adultério com Egisto foi, não a referida vingança, mas sim o ócio, convertendo, assim, um mito trágico em um mito elegíaco. Não podendo se dedicar às guerras (*Sive operam bellis vellet dare, nulla gerebat*, v. 165), nem às leis (*sive foro, vacuum litibus Argos erat*, v. 166), restou a Egisto amar (*Quod potuit, ne nil illic ageretur, amavit.*, v. 167).

Outras passagens evidenciam o uso dos *exempla* mitológicos que compõem o painel ilustrativo de *Remedia amoris* como uma estratégia de legitimar as instruções propostas pelo *magister*. As feiticeiras Circe e Medeia, por exemplo, são mencionadas quando o poeta afirma a impossibilidade de curar o amor através do uso de magia:[302]

> *Quid te Phasiacae iuverunt gramina terrae,*
> *cum cuperes patria, Colchi, manere domo?*
> *Quid tibi profuerunt, Circe, Perseides herbae,*
> *cum sua Neritias abstulit aura rates?* (*Rem*., 261-4)
>
> De que te serviram as ervas do solo da Cólquida,
> quando desejaste, Medeia, permanecer na casa de teu pai?
> De que te serviram, Circe, as ervas perseidas,
> quando o vento levou de ti os remos de Nérito[303]?

No excerto, para atestar a inutilidade da magia nos casos amorosos, Medeia e Circe são mencionadas como exemplos em que tal artifício de fato não foi suficiente para resolver as mazelas do amor. Conforme mencionamos acima, o amor por Jasão, somado à decepção de perdê-lo para outra esposa, leva Medeia a cometer crimes indizíveis; quanto a Circe, personagem também conhecida por seus dotes mágicos, as ervas também não lhe serviram para manter Ulisses (representado pela expressão *Neritias... rates*, v. 264) ao seu lado.[304]

---

[302] "Se alguém pensa que as ervas nocivas da Hemônia, / e as artes da magia podem ser úteis, que pense de novo!" – *Viderit, Haemoniae si quis mala pabula terrae / et magicas artes posse iuvare putat.* (*Rem*., v. 249-50).

[303] Ou seja, Ulisses. Henderson (*op. cit.*¸ p. 76) afirma que o adjetivo *Neritias* só é utilizado por Ovídio.

[304] Após o monólogo de Circe (*Rem*., v. 273-84), no qual a feiticeira tenta, desesperadamente, valer-se de todo tipo de argumento para convencer o amado a permanecer em Cólquida, o *magister* enfatiza a tentativa vã de Circe em utilizar feitiçaria para tal fim: "Abrasa-se Circe e recorre às artes costumeiras; / contudo, o amor não é enfraquecido por elas". – *Ardet et adsuetas Circe decurrit ad artes; / nec tamen est illis adtenuatus amor.* (*Rem*., v. 287-8).

Os mitos estão, portanto, articulados em *Remedia amoris* aos argumentos, instruções e conselhos dados pelo *magister*, conferindo-lhes cenários ilustrativos e legitimando-os. Alguns aspectos importantes foram ressaltados aqui sobre o uso desses *exempla* mitológicos, os quais listamos a seguir: 1) quase sempre as lendas mencionadas reafirmam o caráter nocivo do amor; 2) ao analisarmos os enredos de mitos agrupados em algumas das passagens, notamos pontos de semelhança que evidenciam o caminho temático percorrido pelo *magister* e colaboram com a leitura do poema, ampliando a compreensão das instruções dadas; e, por fim, 3) alguns detalhes dos enredos das narrativas evocadas contribuem para fundamentar instruções específicas, como evocar personagens feiticeiras que, por meio de suas artes mágicas, não puderam evitar as consequências perniciosas do sentimento amoroso. Interessante ressaltar, ainda, que ao consultarmos a obra didática de Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, que, como dissemos acima, estabelece a tradição didática, não identificamos a presença dos mitos de *Remedia* aqui destacados. Poderíamos concluir, assim, que *Remedia*, apesar de se valer de recursos tipicamente didascálicos, possui um painel mítico-narrativo que se adequa muito mais ao universo elegíaco de amantes infelizes.

Após contemplarmos o painel mítico-narrativo de *Remedia*, e os efeitos de sentido que as evocações dos mitos podem trazer ao poema, apontaremos, na seção seguinte, características do *magister amoris* ovidiano, buscando compreender como tal elemento didático é construído em *Remedia amoris*, evidenciando versos que compõem a imagem desse eu poético.

2.2. O *PRAECEPTOR AMORIS*

Além da mitologia, acima referida como um importante elemento na composição das obras elegíaco-didáticas ovidianas, a interação entre o *magister* (também chamado de *praeceptor*) e o *discipulus* é, como vimos na introdução deste capítulo, um dos elementos que caracterizam a tradição didascálica. Nossa intenção, nesta seção, é discutir a presença do *magister amoris* ovidiano e da experiência e conhecimento que lhe permitem transmitir preceitos. Para tanto, observaremos os versos de *Remedia* nos quais a interação "professor-aluno" fica evidenciada, de forma a caracterizar o eu

poético dessa obra e identificar as menções a sua confiabilidade como perito dos assuntos amorosos.

As definições discutidas acima nos mostram o *magister* como o emissor da mensagem poética didática, a voz única a partir da qual os preceitos são transmitidos. O eu poético dos poemas didáticos costuma afirmar, em variadas passagens, sua função como professor e detentor do conhecimento e da experiência necessários para cumprir a empreita a que se pretende, a de ensinar. A atmosfera que permeia a didascália se assemelha a uma espécie de "aula", na qual professor e discípulo(s) interagem através da mensagem poética, sendo a voz autoral notada, por todo o poema, nos indícios dessa presença. São tais indícios que pretendemos investigar a seguir.

Remetemo-nos, no entanto, antes de prosseguir com nossa observação de passagens selecionadas dos *Remedia amoris*, a alguns apontamentos sobre o *magister* da poesia didática. Destacamos, incialmente, a importância que P. Toohey (2010) atribui a tal elemento. Após elencar as características fundamentais da poesia didática,[305] Toohey (2010) detalha o emissor da mensagem poética, ressaltando sua importância na dinâmica do gênero:

> Devemos enaltecer a primeira característica, a da voz. Ela é, de certa forma, a chave para o sucesso didático. Por quê? Poesia didática, objetivando ensinar, requer a presença de uma voz única que ensina, uma voz direcionada a alguma forma de um destinatário ou destinatários implícitos. Ocorre que, quando essa relação autor-audiência é mais bem explorada, o resultado pode ser um texto poético de notável relação imediata e poder. À voz didática pode ser dada caracterização adicional. Sendo irônica ou séria, pode ser caracterizada por uma enunciação declarativa e denotativa. O tom e o desenvolvimento dessa voz são cruciais.[306]

[305] "A posia didática, para ser realmente bem-sucedida, deve exibir: / 1 uma voz forte, singular e persuasiva / 2 um assunto notável, até mesmo sensacional / 3 uma variação marcada na narrativa, no texto, no gênero e até mesmo no tipo discursiva / 4 simplicidade conceitual / 5 tensão entre prática e instrução." – *Didactic poetry, to be really successful, ought to exhibit: / 1 a strong, singular, and persuasive voice / 2 striking, even sensational subject matter / 3 marked variety in narrative, textual, generic, even discursive type / 4 conceptual simplicity / 5 a tension between play and instruction.* (P. Toohey, *op. cit.*, p. 15).

[306] *We ought to flag the first feature, that of voice. It is, in some ways, the key to didactic success. Why? Didactic poetry, aiming to teach, requires the presence of a single teaching voice, a voice directed at some form of an implied addressee or addressees. It follows that, when this author-audience relationship is best exploited, the result can be a poetic text of remarkable immediacy and power. The didactic voice may be given further characterization. Whether ironic or serious, it may be characterized by declarative, denotative utterance. The tone and deployment of this voice is crucial.* (P. Toohey, *op. cit.*, p. 15).

Toohey (2010) aponta o *magister*, ou a voz poética a partir da qual a expressão didática é emitida, como um elemento fundamental da poesia didascálica. É sua presença, segundo o autor, que atribui a função de ensinar ao poema e, quanto mais explorada a interação entre o eu poético (*magister*) e o leitor (*discipulus*), mais efetiva é a filiação da obra à tradição didascálica. Dito de outra forma, é fundamental que, para que haja a função de "ensinar", característica do gênero didático, haja também o veículo a partir do qual o ensinamento é emitido, ou seja, a figura do "mestre", que mobiliza e transmite o conhecimento, direcionado a uma audiência formado por um ou mais "alunos". O *magister*, portanto, segundo Toohey (2010) é fundamental para estabelecer a dinâmica do gênero e transformar em efetivamente didático um poema.

Além da questão da relevância da voz poética da poesia didática, apontada por Toohey (2010), discute-se, ainda, como apontamos anteriormente, a relação que esse *magister* tem com a vivência e o conhecimento, que são afirmados e frequentemente repetidos nos poemas didáticos: será mesmo o *magister* perito no assunto que ensina? E quanto à experiência que afirma ter, corresponderia à "realidade", ao "autor de carne e osso"? M. Trevizam (2014), tomando como referência a discussão elaborada por Sharrock (1994), afirma que a correspondência entre o *praeceptor* e a figura, por assim dizer, "real" do autor não pode ser confirmada e, em determinados casos, pareceria mesmo absurdo que os poetas tivessem determinados conhecimentos:

> Ora, em princípio, esclareceremos que seria simplista identificar por inteiro a própria figura do *magister* didático, aquele de quem "partem" os ensinamentos por força da dinâmica textual engendrada *em todas as obras dessa categoria compositiva*, com a efetiva personalidade histórica dos autores das obras. Aqui se trata, antes, de uma instância discursiva geral e artificialmente condicionada de todo e qualquer poema didático, sem necessários pontos de contato com o que, de fato, foram um Virgílio Marão ou um Ovídio Nasão (...).[307]

O *magister* apresenta-se, então, como uma função do gênero didático, muito mais do que como uma representação do poeta como figura histórica. Não há necessariamente, como afirma o autor no trecho citado, "pontos de contato" entre o poeta e os elementos que compõem o eu poético didático. Por isso, não poderíamos afirmar, com toda a certeza, que os poetas didáticos possuem o conhecimento necessário

[307] M. Trevizam, *op. cit.*, p. 31; os grifos são do autor.

para ensinar o conteúdo proposto na poesia didática, mas tal conhecimento pertence, na verdade, ao *magister*, uma "instância discursiva geral", ou seja, uma construção do discurso didático, forjada pelo poeta e que só existe no próprio poema.

Se levarmos em consideração as duas questões que aqui discutimos sobre o *magister* – a saber, sua importância na composição didática e o fato de ele se caracterizar como uma construção na poesia desse gênero – para pensarmos sobre o *magister* ovidiano de *Remedia amoris* e, por extensão de *Ars amatoria e Medicamina faciei femineae*, podemos constatar que é a presença desse preceptor que norteia o poema e que seu *usus* advém da experiência que o poeta possui com duas esferas intimamente relacionadas, mas ambas poéticas e ficcionais: a vivência amorosa, relatada pelas elegias dos *Amores*, e a experiência com o próprio gênero elegíaco, se pensarmos no *praeceptor* ovidiano de uma perspectiva metapoética.

Em uma das primeiras passagens em que o eu poético de *Remedia* se estabelece como preceptor do amor, a noção da experiência do *magister* é manifestada:

> *Me duce damnosas, homines, conpescite curas,*
> *rectaque cum sociis me duce navis eat.*
> *Naso legendus erat tum cum didicistis amare;*
> *idem nunc vobis Naso legendus erit.*
> *Publicus assertor dominis supressa levabo*
> *pectora: vindictae quisque favet suae.* (*Rem*., 69-74)
>
> Sob meu comando, refreai, homens, as nocivas aflições; e que,
> [sob meu comando,
> a nau siga, com seus tripulantes, na direção certa.
> Nasão devia ser lido no passado, quando aprendestes a amar;
> agora o mesmo Nasão deverá ser lido por vós.
> Defensor do meu povo, aliviarei os corações reprimidos pelo
> domínio, que cada um colabore com sua libertação

O excerto se inicia com uma referência à função do eu poético como um *magister*: a expressão *me duce* (v. 69/70) evidencia tanto a presença do "eu", através do pronome *me* (e, também, do verbo *levabo*, flexionado na 1ª pessoa), quanto caracteriza o "eu" como um "comandante" da empreita proposta no poema, a saber, curar os que sofrem do amor. Podemos compreender a metáfora da "nau" (*navis*, v. 70) que segue (*eat*, v. 70) seu rumo sob comando do *magister* como uma representação das instruções relacionadas à cura do amor (ou ainda, em *Ars*, que também é aqui mencionada, à arte

da conquista). Além de representar a empreita do poeta, carros e naus são utilizados para construir uma imagem de algo que avança, progride, como um trabalho ou uma obra de arte.[308] O progresso a ser buscado pela "nau-poema", para usar uma expressão que contemple a função metafórica expressa no excerto, equivale, como afirma o *magister*, a libertar o *discipulus* da submissão amorosa (*Publicus assertor dominis supressa levabo / pectora*, v. 73-4).

A menção à metáfora da obra como uma nau comandada pelo *magister* (v. 69-70) se mistura à menção da atividade de leitura (*legendus erat* / *legendus erit*, v. 71/72), que representa o que de fato (concretamente, e não mais metaforicamente) ocorre na situação de enunciação do poema na *Ars amatoria*[309], Nasão (*Naso*, v. 71/72) devia ser lido (*legendus erat*) como o preceptor do amor, já que o *discipulus* aprende com ele a amar (*cum didicistis amare*, v. 71); no *Remedia* deve ser lido (*legendus erit*, v. 72), com o intuito de aprender a curar o amor infeliz. Ou seja, o que o *praeceptor* ovidiano ensina em *Ars* é a amar; o mesmo *praeceptor* (ou, o mesmo Nasão) ensina, aqui em *Remedia*, a libertar "os corações reprimidos pelo domínio" de uma *puella* impiedosa – ou, para nos remetermos à leitura metapoética proposta em nosso capítulo anterior, libertar um jovem poeta do domínio do gênero (e do amor) elegíaco.

A presença de metáforas náuticas[310] em *Remedia* pode ainda nos remeter a *Ars amatoria*, que se vale de tal representação, principalmente, em proêmios ou epílogos dos livros. A empreita do poeta é representada como um veículo a ser conduzido pelo *magister,* e tal menção, posicionada em um local de destaque do poema (no início), ocorre nos versos de *Ars* abaixo citados:

> *Arte citae vueloque rates remoque mouentur,*
> *arte leue currus; arte regendus Amor.*
> *Curribus Automedon lentisque erat aptus habenis;*
> *Tiphys in haemonia puppe magister erat.*
> *Me Venus artificem tenero praefecit Amori;*
> *Tiphys et Automedon dicar Amoris ego.* (*Ars*, I. 3-8)

[308] Cf. Henderson, *op. cit.*, p. 45-6.
[309] A referência a *Ars amatoria* ocorre em outras passagens dos *Remedia*, como por exemplo, no v. 12: "nem a nova Musa anulou a obra pretérita." – *nec nova praeteritum Musa retexit opus.*
[310] Tal metáfora é recorrente no poema e pode ser encontrada, por exemplo, na passagem a seguir: "para de lutar: os ventos trazem de volta tuas velas, / para onde as ondas te invocam, para lá devem os remos te guiar." – *desine luctari; referant tua carbasa venti, / quaque vocant fluctus, hac tibi remus eat.* (*Rem.*, 531-2). Ocorre, ainda em *Remedia*, nos v. 577-8.

> Pela arte e ágeis remos as naus velozes são impelidas; pela arte, o leve carro; pela arte é preciso reger-se o Amor. Com os carros e flexíveis rédeas Automedonte era habilidoso; Tífis, na Hemônia, foi o mestre de uma popa; a mim, Vênus designou preceptor do terno Amor: um Tífis e um Automedonte do Amor possam chamar-me!

Ainda que não expresse contundentemente, como no trecho de *Remedia* acima citado, a metáfora da empreita poética como uma nau,[311] o excerto de *Ars* manifesta a comparação do próprio *praeceptor* a um comandante, como Tífis, piloto da nau dos Argonautas, ou como Automedonte, o cocheiro de Aquiles, na *Ilíada*. O que o *praceptor* de *Ars* faz, tal qual os referidos personagens míticos, é comandar o Amor, função a ele atribuída pela própria deusa Vênus (*Me Venus artificem tenero praefecit Amori*, v. 7). A presença dos pronomes de 1ª pessoa (*me*, v. 7; *ego*, v. 8) sublinham, assim como demonstramos ocorrer em *Remedia* (v. 69, 70 e 73), a presença de uma voz poética única que emite os preceitos amorosos. Reconhecemos a função didascálica desse eu poético através da presença de termos pertencentes ao universo semântico da didática e da técnica, como *didicistis* (*Rem*., v. 71), *magister* (*Ars*, v. 6) e *artificem* (*Ars*, v. 7).

Assim como a metáfora do veículo a ser conduzido pelo poeta-professor, outras imagens e expressões típicas da poesia didascálica ovidiana são utilizadas em *Remedia*: *nec labor efficere est* (v. 409), oração que pode ser compreendida como uma forma de o *magister* encorajar seu *discipulus*, apontando como simples o cumprimento de uma instrução;[312] *dum licet* (v. 79), que é descrita por Henderson (1979) como uma "fórmula admonitória"[313] que chama a atenção do *discipulus* para a urgência do tratamento; *praecepta* (v. 41), substantivo por meio do qual se vislumbra a atmosfera didática que caracteriza o poema. Tais expressões, como é possível observar, sinalizam a presença do *magister*, pois avultam sua função de admoestar, instruir e encorajar o leitor. A presença do leitor é igualmente sinalizada no poema através do uso de pronomes referentes à 2ª pessoa (singular e plural) como *tuus* (v. 82), *tu* (v. 151; 199; 274 etc.); verbos flexionados na 2ª pessoa, como em *amas* (v. 297), *eris* (v. 135), dentre outros.

---

[311] Para outras referências, em *Ars amatoria,* à metáfora náutica, ver: I. 769-70; II. 5-6 e 9-10.

[312] Nesse caso, o conselho dado pelo *magister* é: "faz até o ato de Vênus na posição / que julgas ser a menos favorável para ela" – *Venerem quoque iunge figura, / qua minime iungi quamque decere putas* (*Rem*., v. 407-8).

[313] *Admonitory formula*, Henderson, *op. cit.*, p. 51. O autor aponta, ainda, outras passagens de poemas ovidianos que também fazem uso dessa fórmula: *Am*., I. 9.34; *Her.*, V. 119, XII. 134; *Ars*, I. 41; III. 61; *Met.*, IX. 577, XI. 468.

Alguns epítetos e substantivos também são utilizados para destacar essa presença do leitor-discípulo, frequentemente retratado como um "doente" ou "infeliz", como ocorre em *decepti iuvenes* (v. 41), *homines* (v. 69), *aegro* (v. 109).

As representações do eu poético em *Remedia amoris*, no entanto, não correspondem apenas ao momento da enunciação, ou seja, ao momento em que a função desse "eu didático" é predominantemente professoral, um momento, por assim dizer, concomitante àquele em que o poeta ensina. Há, também, no poema, a referência a uma função "exercida" pelo eu poético em um momento anterior ao da enunciação de *Remedia*, e, de fato, tal momento anterior é referido no poema por verbos no passado, como veremos a seguir, e muitas dessas menções, como vimos no capítulo 1 deste estudo, referem-se ao passado elegíaco do eu poético e retratam uma vivência amorosa (elegíaca, mais precisamente) do poeta retratada nos *Amores*. Tal experiência (amorosa e elegíaca) representa o *usus* que permite ao *magister* transmitir preceitos amorosos, como é possível notar no trecho a seguir:

> *Haeserat in quadam nuper mea cura puella;*
> *conveniens animo non erat illa meo.*
> *Curabar propriis aeger Podalirius herbis*
> *(et, fateor, medicus turpiter aeger eram):*
> *profuit adsidue vitiis insistere amicae,*
> *idque mihi factum saepe salubre fuit.* (*Rem*., v. 313-6)
>
> Outrora fixei meu pensamento em uma certa moça;
> ela não se acomodava em meu peito.
> Eu, doente, me curava com as ervas de Podalírio,
> (e, confesso, doente eu era um médico vergonhoso):
> muitas vezes me foi proveitoso insistir nos defeitos da amante,
> e isso frequentemente me tornou saudável.

O tempo elegíaco e pretérito do poeta é marcado, nesse excerto, pelo advérbio "outrora" (*haeserat*, v. 313) e por verbos flexionados no tempo passado (por exemplo, *eram*, v. 314; *profuit*, v. 315 e *fuit*, v, 316). A flexão dos verbos no pretérito é ainda contrastada com verbos flexionados no presente (*fateor*, v. 314) em que, nos parece, o eu elegíaco é, de certa maneira, assimilado ao didático. A experiência, além de localizada em um tempo passado da vida ficcional do eu poético, é também permeada pela doença provocada pelo sentimento amoroso e pela *puella* (v. 313). A presença do tratamento do amor como uma doença é notada através de termos como *curabar* (v.

315) e *aeger*, além da menção a Podalírio, o médico citado na *Ilíada*.[314] Vemos, então, um discurso de alguém que, estando doente de amor, tentou, em vão, se curar com ervas (inúteis nesses casos, como apontam os versos mencionados anteriormente). A cura (*salubre fuit*, v. 316) só foi possível ao aplicar um dos conselhos dados pelo próprio eu poético: "insistir nos defeitos da amante" (*vitiis insistere amicae*, v. 315). Notável é, ainda, o fato de que, além da experiência obtida através da vivência amorosa, o excerto também revela uma primeira tentativa (ainda que vergonhosa – *turpiter,* v. 314) do eu poético de atuar como um médico (*medicus*, v. 314), o que também poderia legitimar sua atuação em *Remedia*.

O leitor ciente da produção elegíaca ovidiana, representada, principalmente, pela obra *Amores*, talvez reconheça esse passado elegíaco também em passagens como:

> *Saepe ego, ne biberem, volui dormire videri:*
> *dum videor, somno lumina victa dedi.* (*Rem*., v. 499-500)
>
> Eu, muitas vezes, para não beber, quis fingir estar dormindo:
> enquanto eu fingia, ao sono entreguei meus olhos vencidos.

Os versos acima se relacionam ao conselho dado anteriormente, no poema: o amante deve fingir estar bem,[315] deve fingir que já esqueceu a *puella*, e, estando com outra(s) mulher(es), deve enaganar os outros e a si mesmo para que, com o tempo, o que era fingimento passe a corresponder a sentimentos verdadeiros.[316] Tal instrução é apresentada no v. 441,[317] e retomada e parafraseada nos versos 462, no qual o preceito adquire um aspecto de "prova gnômica"[318], 484 e 497.[319] O *exemplum* utilizado para

---

[314] Comentamos a presença da temática do amor como doença nessa passagem a seguir, no capítulo 3, quando retomamos os versos aqui citados.

[315] "(...) ainda que tu estejas torrando no meio do vulcão Etna, / faz com que pareças mais frio para tua dona. / E finje estar bem, se acaso sentires alguma dor, / e faz com que ela note, e sorri, quando for para chorar." – *quamvis infelix media torreberis Aetna, / frigidior dominae fac videare tuae. / Et sanum simula nec, si quid forte dolebis, / sentiat, et ride, cum tibi flendus eris.* (*Rem*., v. 4491-4).

[316] "quem puder fingir que está são, estará são." – *qui poterit sanum fingere, sanus erit.* (*Rem*., v. 504).

[317] "E eu vos exorto a ter, ao mesmo tempo, duas amantes de cada vez; / torna-se mais inabalável aquele que puder ter mais" – *Hortor et ut pariter binas habeatis amicas; / fortior est, plures si quis habere potest*, (*Rem*., v. 441-2). Cf. *Am*., 10. 4, poema no qual o eu elegíaco afirma amar duas mulheres ao mesmo tempo.

[318] *Gnomic proof*, expressão usada por D. Jones (*op. cit.*, p. 45) para designar versos com caráter proverbial que são utilizados como provas da eficácia dos preceitos, conselhos e admoestações que constam do poema didático. O tom proverbial também é encontrado, em *Remedia amoris*, no dístico 119-20: Quando, feroz, a paixão arrebata, deixa que se espalhe ferozmente: / todo ímpeto tem uma chegada dolorosa. – *Dum furor in cursu est, currenti cede furori: / difficiles aditus impetus omnis habet.*

[319] "Todo amor é vencido por um novo, que vem a seguir." – *Successore novo vincitur omnis amor.* (*Rem*., v. 462); "e, tendo afastado sua paixão, uma paixão nova colocou-se no lugar." – *et posita est cura*

atestar a legitimidade de tal conselho nos remete a uma experiência "vivida" pelo eu poético, quando de sua atividade elegíaca, relatada nos *Amores*. Na elegia 5, do livro II, o eu poético se lamuria por ter sido traído pela *puella*,[320] o cenário parece ser o de um banquete,[321] no qual o amante e sua *puella* estão presentes. Ele finge dormir e presencia, assim, a traição de sua amada:

> *ipse miser uidi, cum me dormire putares,*
> *sobrius apposito crimina uestra mero* (*Am.*, II. 5.13-4)
>
> Servido o vinho, eu mesmo, infeliz e sóbrio,
> vi os vossos crimes, enquanto me julgavas adormecido

Os versos dos *Amores* acima mencionados revelam uma situação semelhante àquela apresentada nos *Remedia* (v. 499-500): o vinho é servido (*apposito... mero*, *Am.*, II. 5.14), mas o amante não o bebe (*ne biberem*, *Rem.*, v. 499), ao contrário, finge dormir (*cum me dormire putares*, *Am.*, II. 5.13; *volui dormire videri*, *Rem.*, v. 499). Nos *Amores*, o objetivo do fingimento é estar atento aos maus passos da amada; em *Remedia*, o objetivo é demonstrar como é possível tornar verídica uma mentira. O *magister* de *Remedia*, no entanto, altera um pouco a narrativa da referida elegia dos *Amores*, afirmando que, ao fingir dormir, acabou dormindo. Na elegia II. 5 dos *Amores*, o eu poético finge dormir, mas presencia o momento da traição da *puella*.[322] Em *Remedia*, quando narrada pelo *magister*, o desfecho do episódio nos mostra o amante caindo, efetivamente, no sono; tal acomodação dos "fatos" atende melhor à legitimação do conselho dado, isto é, fingir não sentir mais o amor pode resultar no fim efetivo do sentimento, que é, inclusive, o objetivo, não apenas desse, mas também dos outros conselhos e admoestações prescritos como remédios para o amor.

---

cura repulsa nova. (*Rem*., 484); "Dissimula o que não existe e finge que teus ardores evaporaram" – *Quod non es, simula positosque imitare furores* (*Rem*., v. 497). O poeta usa um mecanismo didático semelhante nos versos 315-6, quando anuncia uma lição, apontando, adiante, os *exempla* que a ilustram (v. 317-22) e retomando, versos após, a lição dada (v. 323-6).

[320] "Desejo morrer, ai de mim, quando me recordo de tua traição, / menina nascida para meu mal perpétuo." – *uota mori mea sunt, cum te peccasse recordor, / o mihi perpetuum nata puella malum.* (*Am*., II. 5.3-4).

[321] "Mesmo os convivas usuais já haviam deixado a mesa posta" – *iamque frequens ierat mensa conuiua relicta* (*Am*., II. 5.21).

[322] "Foi então que vi a troca de ímprobos beijos, / (tive certeza que vossas línguas se entrelaçavam)" – *improba tum uero iungentes oscula uidi / (illa mihi lingua nexa fuisse liquet)*, (*Am*., II. 5.23-4).

O *usus* do *magister* de *Remedia*, além de legitimado através da vivência narrada nos *Amores*, também se verifica nas menções a atividades relacionadas à prática da medicina:

> *Vidi ego, quod fuerat primo sanabile, vulnus*
> *dilatum longae damna tulisse morae* (*Rem*., v. 101-2)
>
> Eu mesmo vi feridas, que de início teriam sido sanáveis,
> aumentarem os danos que trouxe a longa demora."

O excerto poderia ser interpretado como uma reflexão do *magister*-médico sobre antigos "pacientes" que, aguardando longo tempo para buscar a cura de sua doença, acabaram por provocar a piora da ferida de amor (*vulnus / dilatum longae damna tulisse morae*, v. 101-2). O conhecimento adquirido pelo *magister* é legitimado pela expressão *Vidi ego* (v. 101), pois é como se ele se valesse de seu conhecimento prático, de quem curou outros amores, para afirmar que as feridas não curadas trazem danos (*damna*, v. 102) que dificultam o tratamento.

O *usus* do eu poético, que o possibilita assumir sua função de *magister*, se confirma, portanto, através das experiências vividas na esfera da poesia elegíaca. É o eu poético – anteriormente, nos *Amores*, elegíaco, agora, em *Remedia amoris*, *praeceptor amoris* – que atua na transmissão dos preceitos e que não somente manifesta seu conhecimento por meio da experiência que possui, como também constrói sua própria imagem de professor, ora cruel:

> *Dura aliquis praecepta vocet mea; dura fatemur*
> *esse, sed ut valeas multa dolenda feres.* (*Rem*., v. 225-6)
>
> Alguém chamará de insensíveis minhas lições; admitimos serem
> insensíveis, mas para teres saúde, suportarás muitas dores.

Ora compreensivo e simpático às dificuldades enfrentadas pelo *discipulus*:

> *Non ego te iubeo medias abrumpere curas:*
> *non sunt imperii tam fera iussa mei.* (*Rem*., 495-6)

Não te encorajo a romper bruscamente com o alvo de teu
[sofrimento:
não são tão cruéis assim meus desmandos.

Os dois dísticos acima citados revelam duas faces do *magister* de *Remedia*: uma, mais insensível e severa (*dura... praecepta*, v. 225); outra, mais benevolente com o "processo de aprendizagem" do *discipulus* (*non sunt imperii tam fera iussa mei*, v. 496). Interessante notar que, ao assumir a face mais insensível, o *magister* se vale do termo *praecepta* (v. 225), um substantivo com sentido mais ameno para nomear sua ação didática no trecho em que ela é qualificada como "insensível" (v. 225), se comparado ao termo *imperii* (v. 496), um substantivo cujo significado é claramente imperativo, sendo mais enfático que "lições". Dessa forma, a expressão *iubeo* (v. 495), mais incisiva, é usada no trecho em que a ação é qualificada como *non sunt imperii* (v. 496), expressão que minimiza a ênfase do verbo *iubeo*; e a expressão *pracepta*, mais atenuada que a ordem, é, por sua vez, acompanhada de uma qualificação mais incisiva. Ou seja, as "lições" (*praecepta*), mesmo sendo um substantivo de significado mais ameno (se comparado à expressão *iubeo* ou *imperii*, que indicam uma ordem) são adjetivadas como "insensíveis", e, por causa delas, o *discipulus* terá de suportar dores (*multa dolenda feres*, v. 226). Já os "desmandos" (*imperii*, v. 496), expressão que possui um aspecto semântico mais enfático que aquele encontrado em *praecepta* (v. 225), são adjetivados de uma forma mais amena (*non sunt... tam fera iussa*, v. 496) e, ainda que haja, no excerto, a indicação de que se trata de uma ordem, e não de uma lição, os métodos que acompanham a ordem parecem não ser tão dolorosos (quanto as *dura... praecepta*).

Essa autoridade do *magister* de *Remedia*, a quem cabe mandar e dar ordens aos discípulos, também se reflete em outras expressões, como se vê em mais um exemplo:

Explenda est sitis ista tibi, qua perditus ardes:
cedimus; e medio iam licet amne bibas. (*Rem.*, 533-4)

Deve ser saciada aquela tua sede, que te abrasa e te arruína;
permitiremos: já mereces o direito de beber do meio do rio.

É Henderson (1979) quem destaca o aspecto autoritário que o termo *cedimus* (v. 534) carrega. Para o autor, o tom do *magister* é imperativo e representa a posição

superior que o mestre ocupa em relação a seu discípulo. A prescrição apresentada é se aproveitar da *puella* amada para além da saciedade,[323] isto é, se fartar de sua amada, até ficar "enjoado" dela. E essa ação só pode ocorrer quando é dada ao amante a permissão (*cedimus*, v. 544) para tal prática – chamamos a atenção para o fato de que, mais adiante o conselho dado será justamente o inverso: o de evitar o encontro e tudo o mais que lembre sua amada.[324]

O *magister* é, dessa forma, caracterizado como uma instância poética, construída em *Remedia*, ressaltando-se não somente o caráter incisivo e doloroso de seu tratamento, que restringe o *discipulus* quanto ao saciar de suas vontades, como também sua benevolência evidenciada em alguns preceitos e conselhos dados, como ocorre em v. 495-6 acima referidos. A autoridade do *magister*, também manifestada em algumas passagens do poema, é justificada através de sua experiência com as questões relativas ao amor, adquirida através das vivências do eu poético como amante e também como médico. Os versos citados acima nos revelam, portanto, uma oscilação na caracterização do *praeceptor* de *Remedia*, que, ora aparece como um "professor compreensivo" (v. 46), ora como um mestre rigoroso, que insiste que o sofrimento do *discipulus* deve acompanhar sua aprendizagem (v. 225-6). É com tal oscilação na representação do *magister* que o poeta acomoda os elementos didáticos aos preceitos, conselhos e admoestações transmitidos na obra. Observar tais componentes da figura do *magister* de *Remedia* contribui para que possamos compreender melhor de que forma o gênero didático compõe, juntamente com o elegíaco, esse poema.

A seguir, nossa intenção é observar alguns aspectos que têm em comum essas obras constituintes da trilogia elegíaco-didática ovidiana, com o objetivo de complementar nossa discussão sobre o gênero dessa obra. Buscamos, também, com o prosseguimento de nossa investigação, complementar a caracterização do gênero didático em Ovídio, assim como reafirmar a caracterização do gênero de tais poemas como o resultado da hibridização da didascália e da elegia erótica romana.

---

[323] "Vai, aproveita-te de tua menina sem interrupções e sem nenhuma restrição; / que ela as tuas noites, que ela os teus dias ocupe." – *I, fruere usque tua nullo prohibente puella; / illa tibi noctes auferat, illa dies.* (*Rem*., v. 537-8).
[324] Cf. v. 715 ss.

2.3. A TRILOGIA ELEGÍACO-DIDÁTICA

Nas seções anteriores deste capítulo, investigamos o gênero didático e enumeramos algumas de suas características, na tentativa de compreender como elas se articulam em *Remedia*. Após observarmos mais detalhadamente o painel mítico do poema, destacando alguns dos mitos evocados e suas funções na composição dos sentidos do texto, seguimos para a análise do *magister amoris* ovidiano, elencando os versos em que menções a tal elemento são observadas. Na presente seção, intencionamos evidenciar alguns dos aspectos de *Remedia amoris* que se repetem nas outras duas obras elegíaco-didáticas de Ovídio, *Ars amatoria* e *Medicamine faciei femineae.*

As três obras que formam o ciclo didático ovidiano apropriam-se da temática amorosa, cada qual com suas peculiaridades. Primeiramente, a obra que inaugura sua trajetória didática, *Ars amatoria*, propõe-se ensinar os homens (nos livros I e II) a conquistar suas amadas e as mulheres (no livro III) a manterem-se na relação amorosa. Posteriormente, Ovídio compõe *Remedia amoris*, obra em que o professor (e médico) ensina e prescreve a cura para a doença do amor; e, por fim, *Medicamine faciei femineae*, que ensina a mulher a utilizar-se dos cosméticos a fim de valorizar sua beleza e tornar-se mais atraente – procedimento que também faz parte do jogo amoroso.[325]

O cerne do gênero didático – ensinar – é, portanto, contemplado por essas três obras. Outros elementos desse gênero também são encontrados na tríade didática ovidiana: a voz emissora da mensagem, assumindo a postura do *magister*, determinando seu aluno-alvo, o *discipulus*, articulando seus conselhos com os *exempla* com temáticas naturais, míticas e que trazem à baila a experiência (*usus*) do eu poético. No entanto, um dos aspectos do poema didático não consta das referidas obras: o hexâmetro. Em Ovídio, como já mencionamos anteriormente, o metro escolhido é sempre o elegíaco, com exceção das *Metamorfoses*, obra épica composta em hexâmetros. Isso inclui, portanto, as três obras didáticas.

---

[325] Cf. *Medicamine faciei femineae*, v. 1-2 (as traduções aqui transcritas desse poema são de A. da Silveira Mendonça, *op. cit.*, p. 95): "Aprendei, jovens beldades, que cuidados tornam atraente vosso rosto e de que modo deveis preservar vossa beleza" – *Discite, quae faciem commendet cura, puellae, / Et quo sit uobis forma tuenda modo*; e ainda, v. 34-5: "Será melhor despertar o amor desta forma do que com ervas poderosas que mão feiticeira corte com arte temível" – *Sic potius consurget amor quam fortibus herbis, / Quas maga terribili subsecat arte manus*.

No cotejo dos três poemas, no entanto, encontramos convergências para além de tais aspectos formais. Há passagens encontradas em *Remedia amoris* que claramente aludem à *Ars amatoria*, como é o caso do excerto abaixo:

Flumina pauca vides de magnis fontibus orta;
plurima collectis multiplicantur aquis.
Si cito sensisses quantum peccare parares,
non tegeres vultus cortice, Myrrha, tuos.
Vidi ego, quod fuerat primo sanabile, vulnus
dilatum longae damna tulisse morae. (*Rem*., 97-102)

Vês poucos riachos surgindo das enormes fontes;
a maioria se multiplica com as volumosas águas.
Se tivesses percebido de pronto tamanho erro que cometerias,
não terias coberto com cortiça, Mirra, teu rosto.
Eu mesmo vi feridas, que de início teriam sido sanáveis,
serem aumentadas pelos danos trazidos pela longa demora.

O trecho é bastante representativo do que compõe *Remedia*, uma vez que contém três tipos de *exempla* frequentemente utilizados em contextos didáticos, a saber, os que se referem ao mundo natural, os referentes ao mundo mítico e os que remetem à experiência pessoal do eu poético, ou, na classificação de D. Jones (1997), os chamados *exempla ex rebus humanis* e *ex natura*, já apontados e exemplificados anteriormente neste capítulo 2. No excerto, que busca ilustrar o preceito de que o amor aumenta com o passar do tempo,[326] o primeiro dístico (v. 97-8) corresponde, nos termos de D. Jones (1997), ao *exemplum ex natura*, pois se vale da imagem de um riacho que aumenta seu volume conforme avança seu curso; o segundo dístico do excerto (v. 99-100) traz um *exemplum* retirado da tradição mitológica que, segundo Jones (1997), conforme discutimos anteriormente, agrupa-se junto aos *exempla ex rebus humanis*. O mito citado é o da jovem Mirra, que, para ser salva de um amor incestuoso, foi transformada em árvore;[327] o *praeceptor* alega, no trecho, que poderia ter evitado esse fim funesto com sua terapêutica. Por fim, o exemplo relativo à própria vivência do eu poético, também classificado por Jones (1997) como *ex rebus humanis*, é mencionado no último dísitico

[326] "Todo amor engana e encontra alimento na demora" – *Verba dat omnis amor reperitque alimenta morando* (*Rem*., v. 95).
[327] Para mais detalhes da história de Mirra, ver nota a esse dístico em nossa tradução, no final deste estudo.

do excerto (v. 101-2), em que o poeta afirma ter comprovado seu preceito (a ferida do amor aumenta com o tempo) empiricamente, observando, segundo nossa interpretação, outros pacientes com o mesmo mal.

Encontramos em *Ars amatoria* um excerto análogo à referida passagem:

> *Quem taurum metuis, uitulum mulcere solebas;*
> *sub qua nunc recubas arbore uirga fuit.*
> *Nascitur exiguus, se dopes acquirit eundo,*
> *quaque uenit, multas accipit amnis aquas.* (*Ars*, II. 341-4);
>
> O touro temido, tu o afagavas quando era um bezerrinho; a árvore sob a qual agora te deitas foi um simples ramo; a torrente brota exígua, mas adquire forças ao deslizar e recebe águas copiosas pelo caminho.

O trecho traz, também, três *exempla*, assim como o excerto de *Remedia* acima mencionado. Tais *exempla* em *Ars*, no entanto, são sobre elementos pertencentes ao universo natural: o touro (*taurum*, v. 341), a árvore (*arbore*, v. 342) e as águas (*aquas*, v. 344). Compartilham, no entanto, ambos os excertos, o tema a ser ilustrado por tais *exempla*: o tempo faz do amor um sentimento cada vez mais forte.[328]

Ainda em *Remedia*, outro excerto pode ser mencionado como uma evocação de *Ars*:

> *Nec labor efficere est: rarae sibi vera fatentur,*
> *et nihil est, quod se dedecuisse putent.* (*Rem*., 409-10)
>
> E não terás trabalho: poucas mulheres confessam verdades a si [mesmas
> e não há nada, parece-lhes, que não convenha a elas.

Em *Ars*, uma passagem apresenta uma temática semelhante e aspectos linguísticos próximos ao excerto de *Remedia*:

> *Nec credi labor est; sibi quaeque uidetur amanda;*
> *pessima sit, nulli non sua forma placet.* (*Ars*, I. 613-15)

[328] Em *Ars*, tal ideia encontra-se em: "Enquanto um novo amor erra, fortalece-se pelo hábito; se bem o nutrires, há de firmar-se com o tempo." – *Dum nouus errat amor, uires sibi colligat usu; / Si bene nutrieris, tempore firmus erit*. (*Ars*, II. 339-40).

> Não é trabalhoso parecer confiável: cada mulher se julga digna de que a ames, e ainda que seja péssima, a todas agrada a própria aparência.

A fórmula que inicia ambos os trechos é, como apontamos na seção anterior, um mecanismo didático para atenuar a dificuldade de determinada lição, o que pode ser interpretado como uma maneira de encorajar o discípulo a seguir as instruções dadas. A expressão *Nec labor efficere est* (v. 409), utilizada em *Remedia*, parece aludir à expressão utilizada em *Ars*, *Nec credi labor est* (I. 611), por sua semelhança no que concerne aos aspectos semânticos e também sintáticos, ou seja, possuem significados muito próximos – o *magister* afirma para o leitor que sua instrução não será trabalhosa de cumprir – e estruturas sintáticas bastante análogas – possuem o advérbio *nec* na posição incial da oração, bem como o verbo *est* no final –, além disso o substantivo *labor* é precedido, em *Ars*, e seguido, em *Remedia*, de um verbo no infinitivo. A presença do pronome *sibi* na segunda metade de ambos os hexâmetros também aumenta a compatibilidade entre os trechos, bem como a assonância em *a*, *ae* e em *eu* que ocorre no mesmo trecho (em *Remedia*: ***r*a*r*a*e*** *sibi* ***v*e*r*a** **f*a*t*e*ntur*; em *Ars*: *sibi* ***q*ua*e*qu*e*** *uidetur* ***a**m**a**nd**a***).

Ainda observando convergências morfológicas e sintáticas entre os textos, notam-se verbos na voz passiva em um e outro excerto (*fatentur* e *uidetur*); notam-se, também, a presença de palavras com sentido negativo, como *nihil*, em *Remedia* (v. 410), *nulli* e *non*, em *Ars*, em cujo excerto vê-se ainda o adjetivo *pessima* (v. 615), também de sentido pejorativo, mas dessa vez, qualificando a amada. A expressão, aliás, em que tal adjetivo se posiciona encontra-se no início do pentâmetro do dístico (*pessima sit*, v. 614), início esse que em muito se assemelha ao pentâmetro do dístico de *Remedia* (*et nihil est*, v. 410) em termos semânticos, pelos sentidos negativos de *nihil* e *pessima,* e sintáticos, pela presença do verbo *esse* no fim da expressão, ainda que flexionado em modos diversos. Por fim, observamos ainda que o termo que encerra o pentâmetro em um e outro dístico é um verbo flexionado na terceira pessoa do plural em *Remedia* (*putent*, v. 410), e do singular em *Ars* (*placet*, v. 614).

Além de elementos formais análogos, as temáticas encontradas nos dois trechos são também semelhantes: as mulheres escondem seus próprios defeitos e sempre se julgam dignas de serem amadas. O conselho dado, porém, é diferente em cada obra: em

Remedia, o amante deve se concentrar nos defeitos dela;[329] em *Ars*, a instrução é enchê-la de elogios, para conseguir, dessa forma, conquistá-la.[330] Tal divergência, no entanto, não é de se estranhar, uma vez que as duas obras, compartilham a mesma temática – o amor –, mas seguem caminhos opostos nas instruções dadas e no objetivo que visam a alcançar.

A temática relacionada à percepção que o amante tem da *puella* e a ênfase a ser dada em defeitos ou qualidades da amada são encontradas em outra passagem de *Remedia amoris*:

> *Quin etiam, quacumque caret tua femina dote,*
> *hanc moveat, blandis usque precare sonis* (*Rem.*, 331-2)
>
> E, além disso, qualquer dom que tua mulher não possua
> invoca-o; faz o pedido sempre com palavras meigas

E um conselho diverso, mas com a mesma temática, é encontrado também em *Ars amatoria*:

> *Parcite praecipue vitia exprobrare puellis,*
> *Utile quae multis dissimulasse fuit.* (*Ars*, II. 641-2)
>
> E já que para muitos foi útil dissimular, abstém-te especialmente de criticar os defeitos das meninas.

O *discipulus* dos *Remedia* é instruído a evidenciar os talentos que a amada não possui (*quacumque caret tua femina dote, / hanc moveat*, *Rem*., v. 331-2); em *Ars*, o conselho é, justamente, o de não apontar os defeitos da *puella* (*Parcite praecipue vitia exprobrare puellis*, *Ars*, II. 641). Tal comparação nos mostra como estão relacionadas

[329] "mantém, então, em tua mente, todo lugar do corpo dela com imperfeições, / e os olhos, mantém-nos nos defeitos dela." – *tunc animo signa, quodcumque in corpore mendum est, / luminaque in vitiis illius usque tene.* (*Rem*., v. 417-8). Na verdade, o conselho que antecede esse dístico é: "faz até o ato de Vênus na posição / que julgas ser a menos favorável para ela." – *Venerem quoque iunge figura, / qua minime iungi quamque decere putas* (*Rem*., 407-8). O objetivo de fazer o ato de Vênus numa posição que desfavoreça a amada é justamente fazer com que os defeitos dela fiquem evidentes e, dessa forma, contribuir para a cura do sentimento amoroso.

[330] "Não hesites em louvar-lhe a face, os cabelos, os dedos bem torneados e o pé pequeno. Os elogios à beleza deleitam até as castas" – *Nec faciem, nec te pigeat laudare capillos / et teretes digitos exiguumque pedem: / delectant etiam castas praeconia formae*, (*Ars*, I. 621-3).

essas obras: embora percorram, em seus argumentos e preceitos, caminhos diver gentes, aspectos temáticos e formais se repetem em um e outro poema, em espelho.

Outras imagens presentes em *Remedia amoris* parecem aludir a trechos de *Ars*, como é possível observar ao comparar os excertos abaixo:

> *obrue versata Cerealia semina terra,*
> *quae tibi cum multo fenore reddat ager;*
> *aspice curvatos pomorum pondere ramos* (*Rem.*, v. 173-5)
>
> planta na terra lavrada as sementes de Ceres,
> as quais a ti o campo possa devolver com muito lucro;
> olha os galhos arqueados com o peso dos frutos...
>
> *Credita non semper sulci cum faenore reddunt,*
> *Nec semper dubias adiuvat aura rates;*
> *Quod iuvat, exiguum, plus est, quod laedat amantes...* (*Ars*, II. 513-5)
>
> Nem sempre os sulcos restituem com lucro o que lhes foi confiado, nem sempre a brisa ajuda as naus vacilantes; o que favorece é muito pouco, mais há que possa lesar os amantes...
>
> *Dum bene dives ager, cum rami pondere nutant...* (*Ars*, II. 263)
>
> Enquanto o campo é luxuriante e os ramos se vergam com o peso...

O trecho de *Remedia* elenca atividades a que o amante pode se dedicar como uma das formas de curar o amor, que tanto se beneficia do ócio e da inatividade dos amantes.[331] A agricultura é uma dessas atividades (*Rem.*, v. 173), e, ao plantio, o campo devolve com lucro (*cum multo fenore reddat*, *Rem.*, v. 174). Em *Ars*, contudo, a noção apresentada é divergente da que vemos em *Remedia*: nem sempre o campo devolve com lucro o que foi plantado (*non semper... cum faenore reddunt*, *Ars*, II. 513). As ideias, coerentemente, em um e outro excerto são opostas, mas os termos usados em muito se aproximam (***cum*** *multo* ***fenore reddat*** **/** *non semper...* ***cum faenore reddunt***).

[331] Dois excertos manifestam a predileção dos deuses do amor, Vênus e Cupido, em relação ao ócio e à preguiça: "... tanto Vênus ama o ócio: ao buscares o fim do amor / (perece o amor com o ofício), ocupa-te e estarás seguro." – *tam Venus otia amat: qui finem quaeris amoris, / (cedit amor rebus) res age, tutus eris.* (*Rem.*, 143-4); e "A preguiça aquele menino costuma seguir; ele odeia os ativos; / dá à mente vazia, para que se ocupe, uma tarefa." – *Desidiam puer ille sequi solet, odit agentes: / da vacuae menti, quo teneatur, opus.* (*Rem.*, v. 149-50).

Interessante notar que a advertência feita pelo *magister* de *Ars* no final desse trecho (*Quod iuvat, exiguum, plus est, quod laedat amantes*, II. 515) seria mais adequada ao propósito didático de *Remedia*, poema no qual é evidenciado um aspecto mais pernicioso do amor.

Ainda no cotejo dos trechos acima citados, é possível observar que a ideia dos ramos que se curvam com o peso dos frutos está presente tanto em *Remedia* (v. 175) quanto em *Ars* (II. 263). Em *Remedia*, a imagem serve para ilustrar o conselho de que o amante deve evitar o ócio, por exemplo, plantando (*obrue versata Cerealia semina terra*, *Rem*., v. 173) – o verso final do excerto simulam uma situação na qual o *magister* aponta (*aspice*, v. 175) os galhos curvados com o peso dos frutos (*curvatos pomorum* ***pondere ramos***, v. 175), para demonstrar como a terra pode ser generosa ao ser semeada. Em *Ars*, o sentido da segunda metade do verso II. 263 é bastante similar (*cum* ***rami pondere*** *nutant*), o contexto, por outro lado, é diverso: trata-se de aconselhar o *discipulus* a presentear sua amada sem gastar muito;[332] para tanto, o amante pode se servir dos frutos que os campos ofertam. Os dois excertos nos revelam semelhanças que podem ser observadas, e também evidenciam alterações de uma obra para outra, não somente no contexto que permeia o excerto, como dissemos anteriormente, como também nos termos usados para designar o efeito do peso dos frutos nos ramos (*curvatos*, *Rem*, v. 175; *nutant*, *Ars*, II. 263).

Ainda tendo como ponto de partida os *Remedia amoris*, é possível encontrar excertos que aludem diretamente tanto à *Ars amatoria* quanto ao *Medicamina faciei feminae*. Quanto à alusão à *Ars*, podemos observá-la, por exemplo, no excerto abaixo:

> *Nec te, blande puer, nec nostras prodimus artes,*
> *nec nova praeteritum Musa retexit opus.* (*Rem*., v. 11-2)
>
> E não traímos nem a ti, sedutora criança, nem às nossas artes,
> nem a nova Musa anulou a obra pretérita.

O trecho de *Remedia*, retirado do proêmio do poema, no qual o *magister* se dirige a Cupido, tentando provar sua lealdade ao deus, é uma clara referência à *Ars* (*praeteritum... opus*, *Rem*., v. 12). Também é possível notar essa relação de antagonismo entre ambos os textos através da oposição entre as expressões ***nova***...

[332] "Não aconselho que a presenteies com bens de custo elevado: dá-lhe coisas pequenas, mas escolhe astuciosamente dentre elas o que melhor convir." – *Nec dominam iubeo pretioso munere dones: / parva, sed e parvis callidus apta dato*. (*Ars*, II. 261-2).

Musa, referindo-se aos *Remédios*, e ***praeteritum**... opus*, que, como dissemos, nos remete à *Ars*. Tal oposição parece ser mediada pelo verbo *retexit* (v. 12), que, acompanhado do advérbio negativo *nec*, nos mostra como, apesar de diversas, uma obra não anula a outra.

Além de mencionar a *Ars*, *Remedia* também faz menção à *Medicamina*, no trecho citado a seguir:

> *Tum quoque compositis cum collinit ora venenis,*
> *ad dominae vultus, nec pudor obstet, eas:*
> *pyxidas invenies et rerum mille colores*
> *et fluere in tepidos oesypa lapsa sinus.*
> *Illa tuas redolent, Phineu, medicamina mensas;*
> *non semel hinc stomacho nausea fact meo est.* (*Rem*., v. 351-6)
>
> Também naquela hora, quando ela passa na cara uma mistura de [cosméticos,
> que tu te encontres pessoalmente com tua senhora:
> encontrarás uma maleta com mil cores
> e os cremes escorrendo por todo o seu colo tépido.
> Essas loções têm o cheiro de tua mesa, Fineu,
> não foi uma vez só que elas me causaram náuseas no [estômago.

O trecho aconselha o *discipulus* a acompanhar o momento em que a amada se cobre com cosméticos – uma situação na qual poderíamos imaginar que a moça poderia se valer, justamente, do tratado ovidiano que ensina a lidar com cosméticos, ou seja, o poema intitulado *Medicamina faciei feminae*. Os ensinamentos para o embelezamento da mulher podem ser vistos como uma preparação prévia para as práticas amorosas[333] e, se for necessário evitá-las, como é o proposto em *Remedia amoris*, melhor evitar, também, encontrar a mulher já enfeitada e preparada para elas. Em *Ars*, no entanto, especialmente no livro III, os conselhos oferecidos à mulher seguem no sentido de conduzi-la através das artes do amor, processo do qual a pintura do rosto com cosméticos faz parte. Dessa forma, preparar-se com cosméticos faz parte do jogo amoroso, como se pode perceber no excerto abaixo:

[333] "Às jovens mulheres interessa e é cara a própria beleza. Quando lhe louvam a plumagem, a ave de Juno a desdobra e, no seu silêncio, se ufana de sua beleza. / Será melhor despertar o amor desta forma do que com ervas poderosas que mão feiticeira corta com arte temível." – *Virginibus cirdu grataque forma suast; / laudatas homini uolucris Iunonia penas / explicat, et forma muta superbit auis. / Sic potius consurget amor quam fortibus herbis*. (*Medicamina*, v. 32-35).

Scitis et inducta candorem quaerere creta:
sanguine quae vero non rubet, arte rubet.
Arte supercilii confinia nuda repletis,
parvaque sinceras velat aluta genas.
Nec pudor est oculos tenui signare favilla,
vel prope te nato, lucide Cydne, croco.
Est mihi, quo dixi vestrae medicamina formae,
Parvus, sed cura grande, libellus, opus;
hinc quoque praesidium laesae petitote figurae;
non est pro vestris ars mea rebus iners. (*Ars*, III. 199-208)

Sabeis também obter uma tez clara pelo uso do alvaiade; quem não enrubesce pelo próprio sangue, obtém o rubor com arte. Com arte preencheis o vão entre as sobrancelhas, e um pouco de cosmético recobre as maçãs nuas. Não é vergonha realçar os olhos com a cinza fina ou com o açafrão que nasceu em tuas margens, ó Cidno cristalino.
Compus um livrinho, pequeno pelo tamanho, mas muito laborioso, em que descrevi os cuidados de vossa beleza. Lá também buscareis proteção contra os danos que a beleza sofre. Minha arte não é ineficaz no resguardo do que é vosso.

Há, no excerto, um breve guia de maquiagem para as mulheres; breve, pois, se desejar instruções mais completas, o próprio *magister* de *Ars* avisa, deve buscar sua obra que trata especificamente de métodos de embelezamento para a mulher. O "alvaiade",[334] por exemplo, recomendado para clarear a pele em *Ars* (*inducta candorem quaerere creta*, III. 199-208), também é sugerido em *Medicamina*;[335] às maçãs do rosto aplica-se um cosmético que o *magister* de *Ars* não especifica qual é; em *Medicamina,* todavia, é possível encontrar algumas receitas que servem para serem aplicadas na pele do rosto.[336] O próprio *praeceptor* de *Ars* afirma ter composto um livro (*Parvus, sed cura grande, libellus, opus*, *Ars*, III. 206), em que é possível encontrar receitas para

[334] Segundo o *Grande Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, o termo "alvaiade" refere-se a "um pigmento branco, constituído de carbonato de chumbo, us. em pintura de exteriores" (verbete "alvaiade").
[335] "Não deixes faltar o alvaiade..." – *Nec cerussa tibi*.. (*Med.*, v. 73). Nota-se, no entanto, que o termo utilizado para se referir a esse pigmento branco, em *Medicamina*, é *cerussa*, enquanto que, em *Ars*, o termo usado é *creta* (III. 199). Uma consulta ao *OLD*, verificamos que há uma certa diferença entre os termos, ainda que ambos designem um componente da cor branca: *cerussa* se refere ao "carbonato de chumbo" (*carbonate of lead*; *white lead*, *OLD*, verbete "cerussa"); *creta* refere-se a uma argila branca que tem diversas aplicações, dentre elas, cosmética (*clay or chalk used in various applications: (...) f. as a cosmetic*, *OLD*, verbete "creta").
[336] "Mistura o incenso com o nitro, que torna os corpos bem lisos; faz que cada um tenha, em dose justa, o terço de uma libra." – *Tus ubi miscueris radenti corpora nitro, / ponderibus iustis fac sit utrumque triens* (*Med*., v. 85-6).

minimizar os danos sofridos na pele causados pelo tempo.[337] Mas o *magister* de *Ars* enfatiza:

> *Non tamen expositas mensa deprendat amator*
> *pyxidas: ars faciem dissimulata iuvat.*
> *Quem non offendat toto faex inlita vultu,*
> *cum fluit in tepidos pondere lapsa sinus?*
> *Oesypa quid redolent? quamvis mittatur Athenis*
> *demptus ab inmundo vellere sucus ovis.*
> *Nec coram mixtas cervae sumpsisse medullas,*
> *nec coram dentes defricuisse probem;*
> *ista dabunt formam, sed erunt deformia visu:*
> *multaque, dum fiunt, turpia, facta placent;* (*Ars*, II. 209-18)
>
> Entretanto, que um amante não surpreenda caixinhas expostas na mesa; a arte dissimulada favorece a formosura. A quem não desagradaria a borra friccionada em toda uma face, quando escorre pesadamente para a tepidez dos seios? Que odor exala o êsipo, mesmo que se envie de Atenas o sumo extraído do velo imundo da ovelha? Eu não aprovaria que na frente de todos se empregasse um emplastro de medula de corça nem que na frente de todos se escovassem os dentes. Esses recursos embelezam, mas causarão repulsa pela aparência; muitas coisas, horríveis enquanto se fazem, agradam depois de feitas.

O *magister* de *Ars* aconselha a mulher a esconder sua mesa de cosméticos, para que amante não a veja no processo de embelezamento (*Non tamen expositas mensa deprendat amator / pyxidas*, II. 209-10), pois ela só ficará apresentável quando todo o processo estiver terminado – como se o momento em que se utiliza dos cosméticos fossem os "bastidores" da encenação amorosa, e só interessa ao amante ver o momento da cena, mas não a preparação que a antecede, o que poderia romper com sua ilusão sobre a beleza da mulher e findar o jogo da conquista. É justamente tal momento de preparação, sobre o qual o texto de *Medicamina* versa, que o *magister* de *Ars amatoria* recomenda evitar, mas que o *praeceptor* de *Remedia* instrui a flagrar (v, 352-4), já que o objetivo nessa obra é extinguir o sentimento amoroso e romper com a ilusão sobre a beleza da mulher é um dos caminhos para tal extinção. Inclusive, é precisamente o momento em que *Ars* recomenda à mulher que evite encontrar com o amante (*cum* ***fluit***

[337] No verso 207 de *Ars*, em que se menciona os danos que a beleza da mulher sofre, não há menção explicítica do fator temporal, mas é possível inferir sua participação nesse processo, mais ainda se pensarmos nos seguintes versos de *Medicamina*: "O Amor fundado no caráter é seguro. A idade irá devastar a beleza, e o rosto será sulcado pela rugas." – *Certus amor morum est; formam populabitur aetas, / et placitus rugis uultus aratus erit. (Med*., v. 45-6).

in tepidos *pondere* ***lapsa sinus***, II. 212), que é o certo para que o amante desiludido, *discipulus* de *Remedia*, encontre sua amada (***fluere in tepidos*** *oesypa* ***lapsa sinus***, *Rem.*, v. 354), e a confirmação da equivalência de tais momentos pode ser vislumbrada na semelhança vocabular dos dois versos.

Dessa forma, os intertextos entre as três obras elegíaco-didáticas de Ovídio, apontados nesta seção, demonstram como é possível vislumbrar a construção dessas obras de modo a formar uma trilogia que versa sobre o sentimento amoroso de três diferentes pontos de vista: a preparação da mulher para o amor; a conquista; a extinção do sentimento. É notável correlação autotextual que se estabelece entre tais poemas, nos quais observamos constantes evocações, principalmente considerando *Remedia amoris* e a *Ars amatoria*, por serem textos claramente divergentes quanto a seu propósito central: um ensina a amar, o outro a desamar. Tal sentimento, no entanto, é abordado de formas semelhantes em uma e outra obra, seja pela semelhança temática (temos, às vezes, o mesmo conselho usado com propósitos distintos), seja pela semelhança linguística. Não somente entre *Ars* e *Remedia* pode-se observar uma espécie de rede alusiva, mas notamos que, em ambas as obras, há menções à *Medicamina*, o que justifica nossa compreensão de tais textos como constituintes de uma trilogia: essas três obras possuem características pertencentes tanto ao gênero elegíaco quanto ao didático, o que nos leva a considerar sua caracterização genérica como um híbrido que acomoda harmoniosamente o gênero elegíaco e o didático.

Tais pontos de vista poderiam, ainda, nos conduzir a uma percepção metapoética de tais textos, interpretados como obras didáticas que ensinam sobre a elegia, no que tange 1) à construção de sua matéria central, isto é, a *puella* – que é metaforicamente "construída" através dos cosméticos que a embelezam e que, além disso, é alvo da conquista do *discipulus* de *Ars amatoria* e motivo do tormento do *discipulus* de *Remedia*; 2) ao processo de vivência do sentimento amoroso, ainda que forjado, o que possibilita a composição dos versos elegíacos – lembrando que, em muitos dos versos que mencionamos nos capítulos anteriores, o fazer elegíaco equivale a praticar o amor. Tal vivência é caracterizada, em *Ars*, pelo amante em busca da amada, em *Medicamina*, pela *puella* que se embeleza para o jogo de sedução, e, em *Remedia*, pelo amante que, não obtendo sucesso na conquista amorosa, busca a cura de seus males; e, por fim, 3) à despedida do gênero, quando o amante-poeta deve deixar de compor elegia e, portanto, de amar, após já ter passado pelas "etapas" anteriores da preparação para a conquista, em *Medicamina*, e da própria conquista, em *Ars*.

Buscamos, portanto, nesta seção, destacar alguns dos diálogos que podem ser observados no cotejo das três obras que, como cremos, constituem uma trilogia elegíaco-didática na obra ovidiana, que acompanha os amantes nos três passos do jogo da sedução: na preparação da *puella*, que se utiliza dos cosméticos para tornar-se mais bela; na conquista da *puella* pelo amante; e, no caso dessa conquista trazer infelicidade, na cura para as dores de amor. Encerramos aqui, portanto, nossa discussão sobre aspectos do gênero didático que julgamos relevantes para compreender a composição híbrida de tais obras, no que se refere ao gênero. No capítulo a seguir, nosso intento é observar a presença do sentimento amoroso na elegia erótica romana, mais especificamente em *Remedia amoris*, observando passagens nas quais encontramos referências ao amor como ferida, como doença ou como chama. Observamos, posteriormente, as menções aos deuses do amor, Vênus e Cupido, bem como menções ao deus Apolo, evocado como guia do *magister* em *Remedia amoris*, por seu caráter de protetor da poesia e também da medicina.

3. O AMOR EM *REMEDIA AMORIS*

Observamos, até este momento de nosso estudo, a caracterização dos gêneros elegíaco e didático, tendo em vista, principalmente, a caracterização do gênero de *Remedia*, em que vemos a presença de ambos os gêneros muito bem acomodados em sua textualidade. Após algumas reflexões sobre os aspectos formais desse poema, relativos a questões de gênero, seguimos com nossa investigação, observando a maneira como o tema central de *Remedia* – o amor – é referido em passagens da obra, e também o tratamento que os deuses do amor, Vênus e Cupido, recebem nessa obra e a maneira como são referidos nos preceitos que constam do poema.

O amor como matéria literária é recorrente nos mais diversos gêneros, dos poéticos aos prosaicos, presente nos mais diversos momentos da Literatura ocidental, da Antiguidade à Modernidade. O sentimento é uma temática tão explorada pelos autores, que Rainer Maria Rilke, em *Cartas a um jovem poeta*, aconselha seu interlocutor, um jovem poeta aprendiz, a evitá-la, por serem temáticas muito "usuais e muito comuns", por serem "as mais difíceis, pois é necessária uma força grande e amadurecida para manifestar algo de próprio onde há uma profusão de tradições boas, algumas brilhantes."[338]

A preferência por temas relacionados ao sentimento amoroso, entretanto, voltou-se a uma forma específica de amar: a que não conhece correspondência ou o contentamento. O amor que constantemente se canta na literatura é o amor turbulento, que causa dor e infelicidade aos que amam. Sobre tal preferência, o estudioso Denis de Rougemont (1988) afirma:

> Amor e morte, amor mortal: se isso não é toda poesia, é, ao menos, tudo o que há de popular, tudo que há de universalmente emotivo em nossas literaturas; em nossas mais antigas lendas e em nossas mais belas canções. O amor feliz não tem história. Só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida. O que o lirismo ocidental exalta não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. É menos o amor realizado do que a paixão de amor. E paixão significa sofrimento. Eis o fato fundamental.[339]

[338] Rainer Maria Rilke, *Cartas a um jovem poeta*, tradução de Pedro Süssekind, Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 24.
[339] Denis de Rougemont, *O amor e o Ocidente*. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora Guanabara, 1988, p. 17.

Mais do que um sentimento nefasto, a literatura (e também outras áreas do conhecimento humano, como a filosofia) representou o amor como uma doença não só da mente (como uma espécie de loucura), como também do corpo, uma doença que chegaria a causar, inclusive, sintomas físicos. Como exemplos de versos não apenas clássicos, como também modernos que representam essa concepção do sentimento amoroso como doença, citamos: o fragmento 31 LP da poetiza grega Safo ("Um frio suor me recobre, um frêmito do corpo / Se apodera, mais verde do que as ervas eu fico; / Que estou a um passo da morte, / Parece");[340] o poema 51 de Catulo, já referido anteriormente; um trecho do poema 10 da poetisa brasileira moderna Hilda Hilst ("Tenho pedido a todos que descansem / De tudo o que cansa e mortifica / O amor, a fome, o átomo e o câncer"),[341] e um excerto de *Os Lusíadas* (Canto III, estrofe 119), em que o interlocutor é o Amor, retratado como um deus cruel, e que, ainda que não haja referência direta à metáfora do amor como doença, o sangue dos que amam é o que mata sua sede ("Se dizem, fero Amor, que a sede tua / Nem com lágrimas tristes se mitiga, / É porque queres, áspero e tirano, / Tuas aras banhar em sangue humano"). São, portanto, excertos que, mesmo datados de diferentes épocas (Antiguidade, Renascimento e Era Moderna), expõem semelhantes concepções do sentimento amoroso. Dessa forma, o amor que representa uma doença, tema tão caro aos elegíacos romanos, pode ser identificado também em poemas que não pertencem a tal esfera, não apenas na Antiguidade, em que tal representação é encontrada, por exemplo, em Safo e em Catulo, como também em outros períodos, o que buscamos ilustrar com os versos de Camões e de Hilda Hilst.

Rougemont (1988), ao discutir a representação do amor na lenda medieval de *Tristão e Isolda*, aborda, ainda que brevemente, a relação dos antigos com tal sentimento. O autor nos lembra que a Antiguidade Clássica também conheceu, através das composições poéticas e reflexões filosóficas, a imagem do amor como uma doença e aponta-nos a presença de tal concepção nesse período:

> É por demais sabido que para os gregos e romanos o amor era uma doença (Menandro), na medida em que transcende a volúpia, que é o seu fim natural. 'É um frenesi', diz Plutarco. "Alguns pensaram que

[340] Tradução de J. F. Brasil, in *Safo de Lesbos: poemas e fragmentos*, 2003, p. 21.
[341] *Exercícios*, São Paulo: Globo, 2002, p. 239.

> era um furor... Assim, aqueles que estão apaixonados devem ser perdoados, como se estivessem doentes".[342]

De fato, o mal do amor foi descrito na filosofia Antiga em momentos diversos. Em *Fedro*, de Platão, por exemplo, o discurso do personagem Lísias tenta provar que o melhor é viver sem amar, pois os que amam não se encontram em seu juízo normal. O estoico, por sua vez, recusa o amor que traz perturbações. Lucrécio, em *De rerum naturae* (IV. 1037 ss.), valendo-se da perspectiva epicurista, alega que a paixão amorosa, quando dedicada a uma só pessoa, é uma enfermidade muito perigosa.[343]

Essa imagem do sentimento (o amor como um malefício), é, portanto, recorrente no pensamento humano em diversas épocas. Na elegia erótica romana, ela constituiu-se como um *topos*, o que apenas retoma um pensamento já vigente na época – e que permaneceu vigente após o período de Augusto. Poetas como Catulo, em seu poema 51,[344] Propércio, Tibulo e o próprio Ovídio versaram sobre o caráter nefasto do sentimento amoroso e trataram-no como uma doença, nociva e dotada de sintomas. Em Propércio, a tópica do amor como doença é mencionada já na primeira elegia:

> *Aut uos, quis ero lapsum reuocatis, amici,*
> *quaerite non sani pectoris auxilia.* (Prop., I. 1.25-6)
>
> Ou vós, que tarde vindes levantar-me, amigos,
> buscai auxílio para um peito enfermo.

E, também, mais adiante, na primeira elegia do segundo livro, quando Propércio se refere ao amor como uma doença incurável pela medicina:

> *Omnis humanos sanat medicina dolores:*
> *solus Amor morbi non amat artificem*" (Prop., II. 1.55-6)

---

[342] *Op. cit.*, p. 47.

[343] Sobre a visão de Lucrécio a respeito do sentimento amoroso, ver o trabalho de mestrado de Darla Gonçalves Monteiro da Silva, do qual retiramos o excerto a seguir: "O amor é, então, uma desordem mental causada pela demasiada importância que o amante dá exclusivamente a outro corpo, como se apenas ele fosse capaz de proporcionar alívio sexual, impedindo, assim, que o amante obtenha seu prazer quando necessário e, consequentemente, perturbando seu espírito." (Darla Gonçalves Monteiro da Silva, *O amor em Lucrécio e Virgílio [manuscrito]: um estudo comparado entre o início do Livro I e trechos do Livro IV do* De Rerum Natura *e as* Geórgicas III. 2016. 182 f. Dissertação (Mestre) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016, p. 52).

[344] Os poemas 76 e 83 de Catulo também podem ser mencionados como exemplos da presença da temática do amor como doença na literatura romana antiga.

A medicina cura toda a dor dos homens –
somente Amor não ama seu remédio.

Em Tibulo, a temática também é referida, quando o eu poético descreve os efeitos físicos do amor em Márato:

Parce, precor, tenero. Non illi sontica causa est,
sed nimius luto corpora tingit amor. (Tib., I. 8. 51-2)

Poupa, imploro, o frágil. Não é tão justo o seu pretexto,
mas o amor em excesso lhe tinge de amarelo o corpo

Em Ovídio, especificamente, como tentamos demonstrar nos capítulos anteriores, o amor infeliz é temática central. O eu poético de *Amores* chega a afirmar que o amor, e, por conseguinte, toda a sua produção poética que aborda o sentimento, é constituído unicamente de sofrimento:

Nil ego, quod nullo tempore laedat, amo (*Am*., II. 19.8)

Eu não amo nada que nunca me faça sofrer[345].

Vemos, então, que o amor associado a um mal é um tema caro aos elegíacos, como nos mostram os versos de Propércio e Tibulo, e também de Ovídio, acima citados, e o sentimento é sempre representado por histórias de escassas alegrias e infindos desgostos. Para além de seu papel na poesia, principalmente elegíaca, o amor possuía, entre os romanos, um *status* de loucura, de perda do autocontrole e do juízo do amante, conforme o trecho do texto de A. Sharrock, transcrito a seguir, nos mostra:

> O "problema" para os elegíacos, e especialmente para Ovídio, tem dois aspectos: primeiro, os romanos, para generalizar, não têm problemas com o sexo, mas têm problemas com o amor, que faz um homem perder seu autocontrole e, até mesmo, sua riqueza material

[345] O verbo *laedo*, apesar de ter o sentido amplo de "sofrer" ("causar dor ou incômodo a, aborrecer, ofender, vexar" – *to cause pain or annoyance to, displease, offend, vex*, *OLD*, verbete "laedo", sentido 2) também possui, entre suas significações, a ideia de provocar dano, lesar (injuriar, prejudicar, causar dano, ferir – *to injure, damage, harm, hurt*, *OLD*, verbete "laedo", sentido 2). Há, inclusive, um dos sentidos que mais especificamente se associa à ideia "errar no amor" (*to wrong in love*, *OLD*, verbete "laedo", sentido 2b).

> ancestral; e, segundo, as tentativas de Augusto de controlar o que chamamos generalizadamente de moralidade estão ligadas não tanto aos valores sexuais pessoais, mas à estabilidade e ao controle das classes média e alta.[346]

Havia, portanto, nos poetas e nos cidadãos romanos antigos, uma compreensão de que o amor era um sentimento perigoso, capaz de conduzir o amante para situações deploráveis. Na elegia erótica romana, esse sentimento é notável por seu efeito devastador, mas mais notável ainda é a devoção por esse sentimento que o eu elegíaco manifesta em seus versos. Thea Thorsen (2013) afirma que a abordagem que a elegia faz do amor é singular e representa uma guinada na concepção de tal sentimento na literatura ocidental:

> O ideal de amor na elegia erótica latina representa uma guinada na história literária do Ocidente. Isso não quer dizer que o amor é um tema sem importância na literatura clássica fora da elegia erótica romana, mas sim que o amor dentro deste gênero literário é de um tipo diferente. Amor por causa do amor: essa é a regra no mundo da elegia erótica romana. O amor elegíaco romano não tem explicação; ele aparece como sua própria causa e efeito e parece auto-suficiente.[347]

O *magister* ovidiano de *Remedia* propõe a cura para o amor, mas será que o amante elegíaco deseja curar-se? Questionamo-nos se, ao fazê-lo, Ovídio não está, como afirmou Conte (1986), a curar um gênero literário, haja vista que, ao deixar de amar, de forma incondicional e cega, o amante deixa de ser elegíaco e dispõe, portanto, de seu ofício como poeta elegíaco.[348] São questões que pretendemos discutir na continuidade deste capítulo.

---

[346] *The "problem" for the elegists, and especially for Ovid, is twofold: first, the Romans, to generalise, don't have a problem with sex, but do have a problem with love, which makes a man lose his self-control and perhaps also his ancestral material wealth; and, second, the Augustan attempts to control what we loosely call morality are bound up not so much with personal sexual values but with the stability and control of middle and upper-class society.* (A. Sharrock, *op.cit.*, p. 82).

[347] *The ideal of love in Latin love elegy represents a turning point in the literary history of the West. This is not to say that love is an unimportant theme in classical literature outside Latin love elegy, but rather that love within this literary genre is of a different kind. Love for love's sake: that is the rule in the world of Latin love elegy. Latin elegiac love has no explanation; it appears as its own cause and effect and seems self-sufficient.* (T. Thorsen, 2013, p. 4).

[348] "Os *Remédios contra o amor* apresentam-se como uma cura para os que estão amando, mas funcionam, na verdade, como um remédio contra uma forma de literatura". – *The Remedies against Love present themselves as a cure for those in love, but in fact they function as a remedy against a form of literature.* Cf., também, a discussão sobre a inseparabilidade entre o amar e o fazer poético da elegia de D. F. Kennedy, *The arts of love: five studies in the discourse of Roman love elegy*. Cambridge: University Press, 1993, p. 50-1.

Para complementar essa discussão, objetivamos também realizar uma breve análise da forma como a temática amorosa é retratada em algumas elegias, principalmente de Ovídio, sendo nosso enfoque a obra *Remedia amoris*, e de Propércio, buscando, nesses poemas, referências ao *topos* do *morbus amoris*. Outras imagens que representam o sentimento, como a loucura e a chama também serão observadas nas seções a seguir, bem como as terapias que Ovídio propõe em *Remedia amoris* para se livrar desse mal.

3.1. *MORBUS AMORIS*

Conforme mencionamos na introdução deste capítulo, o amor é visto, na Antiguidade Clássica, como uma doença de alma, causadora de perturbações no espírito. Acreditava-se, assim, que o cidadão romano deveria se comportar de modo razoável e ter domínio de si – um domínio que o amor poderia obliterar. É justamente tal perda do autocontrole emocional que ocorre com o amante na elegia erótica romana: esse domínio é suplantado pelo sentimento, como afirma G. G. Flores,[349] "O indivíduo apaixonado está fora de si, perdeu seu controle, está no limiar da civilidade". A mesma ideia é apresentada por Citroni *et al*., que, sobre o sentimento amoroso, afirmam: "Um condição assim dolorosa e frustrante dos poetas elegíacos não podia ser apresentada como fruto de uma escolha racional, mas antes como uma escravatura, uma enfermidade, uma loucura."[350]

Além do desequilíbrio emocional, outras características parecem ser típicas do amante elegíaco. Conte (1989) caracteriza-o como cego e ridículo – premissa da qual partem a *Ars* e *Remedia*.

> Tanto *Ars* quanto *Remedia* consideram valiosa a diatribe da qual Lucrécio era o porta-voz: amantes são cegos a tal ponto de se tornarem ridículos. Dessa concepção, advêm duas possibilidades opostas: se alguém quiser demonstrar que está apaixonado, deve aceitar a consequência de parecer cego e ridículo (em *Ars*); se esse

[349] *Op. cit.*, p. 15.
[350] Citroni *et al.*, *op. cit.*, p. 550.

> alguém deseja se livrar do amor, deve abrir bem os olhos e, talvez, enxergar até demais (em *Remedia*).[351]

O autor admite também que as consequências do amor são desastrosas para o indivíduo e acrescenta que a cegueira é causada, justamente, por essa perda da sanidade: "Este era, claro, o amor que cega e restringe, que faz as pessoas perderem seu senso de medida e propriedades, que, como eu sugeri, leva-os à loucura, autodestruição e até mesmo, em certos casos, suicídio. Esse furor corresponde ao do amante elegíaco."[352]

Os comentários dos dois autores acima referidos nos mostram que comentar a elegia muitas vezes equivale a comentar o sentimento desmedido que leva o amante à loucura. O amor é comparado a uma chama e provoca sintomas tal qual uma doença, é essa a representação do amor que se observa na elegia. O amor infeliz é central, também, em *Remedia*: o poema contém, como vimos nos capítulo anteriores, influxos tanto do gênero didático, quanto do elegíaco (constituindo o gênero híbrido elegíaco-didático), e da elegia, especificamente, *Remedia amoris* empresta a temática e constrói todo o seu sistema de preceitos sobre a noção de como se livrar do amor que adoece. Por isso, em diversas passagens é possível observar o amor sendo representado como uma doença, um mal, uma ferida, ou uma chama, como veremos em algumas passagens a seguir.

A forma como o *magister amoris* de *Remedia* caracteriza os *discipuli* a quem se dirigem as prescrições de cura já denota a presença de percepção do sentimento como um sofrimento:

> *Si quis amat quod amare iuvat, felicter ardens*
> *gaudeat et vento naviget ille suo;*
> *at si quis male fert indignae regna puellae,*
> *ne pereat, nostrae sentiat artis opem.* (*Rem*., v. 13-6)
>
> Se alguém ama porque amar agrada, que, feliz e ardente,
> alegre-se e navegue com o vento a seu favor;

[351] *Both the Ars and the Remedia treasure the lesson of diatribe for which Lucretius had been the spokesman: Lovers are blind to the point of being ridiculous. From this proposition follow two opposite possibilities: If one wishes to show that one is in love, one must accept the consequence of seeming blind and ridiculous (the Ars); if one wishes to free oneself from love, one must open one's eyes wide, and perhaps even see too much (the Remedia).* (Conte, 1989, p. 467).

[352] *This was, of course, the love that blinds and dispossesses, that makes people lose their sense of measure and social proprieties, that, as I have suggested, leads them to madness, self-destruction, and, in certain cases, even suicide. This furor is like the elegiac lover's.* (Conte, *op. cit.*, p. 465).

mas se alguém sofre com as tiranias de uma moça indigna,
que experimente, para não perecer, o poder de nossa técnica.

O poeta especifica com clareza a quem suas lições se destinam: aos *decepti iuuenes* (v. 41), ou seja, jovens desiludidos que padecem (*male fert*, v. 15) por causa do amor. O *discipulus* é bem caracterizado como o amante infeliz que o poeta contrasta com aquele a quem o amor agrada (v. 13-4). A este último não é destinado o livro, ele deve seguir seu caminho "a favor do vento" (*vento naviget ille suo*, v. 14). O excerto ainda traz a expressão *artis opem* (v. 16), que, conforme Lazzarini[353] afirma, destaca a confiabilidade da técnica médica do *magister*.

A situação descrita nesses versos é tipicamente elegíaca: o amante padece pelas tiranias de uma *indigna puella* (v. 15). De fato, as convergências de *Remedia* com a poesia elegíaca romana, já que versa sobre a temática amorosa, especificamente, a cura do amor malfadado e que causa sofrimento, é um dos fatores que levaram Conte (1989) a concluir que a obra apresenta uma cura, na verdade, de uma forma de literatura, mais do que apenas do sentimento amoroso. O amor infeliz é o cerne dessa poesia, equivalendo-se o ato de amar incondicionalmente uma única *puella*[354] ao fazer elegíaco.

O trecho acima reflete a presença da elegia em *Remedia* e caracteriza o leitor-discípulo como sofredor, mas não se refere, especificamente, à imagem do amor como uma ferida, como ocorre na passagem abaixo citada:

Discite sanari *per quem* ***didiscitis amare****;*
una manus vobis ***vulnus opem****que feret.* (*Rem*., 43-4)

Aprendei a vos **curar** com quem **aprendestes a amar**;
a mesma mão vos trará **a ferida e a cura**.

Identificamos alguns dos elementos do excerto que constituem a metáfora do sentimento amoroso como ferida: a oposição entre as expressões *Discite sanari* e *didiscitis amare* (v. 43), que fazem referência aos assuntos ensinados pelo *magister amoris* ovidiano, e às suas facetas do *magister*: só ele que ensinou a amar, pode ensinar a se curar dessa doença, assim como Télefo que só pode ser salvo por Aquiles, que foi

[353] *Op. cit.*, p. 129.
[354] Cabe ressaltar que, a despeito da caracterização do gênero elegíaco como poesia devotada a uma única mulher, alguns poetas, como Ovídio e Tibulo, admitem o amor a mais de uma *puella*.

quem lhe impingiu a ferida, mito aludido no pentâmetro: somente a mão que fere é que trará a ferida (v. 44) . O *magister* tem sua imagem construída por uma referência ao universo épico, bem como ao universo da medicina, pois ele é comparado de certa forma a uma médico em *Remedia*, em que ele ensina a curar o amor, ou ao gênero elegíaco, do qual o amor infeliz é temática central. O verbo *sanari* (v. 43) expressa claramente a noção de se intervir em uma doença em busca da cura, pois pertence ao universo lexical da medicina.[355] A oposição entre provocar e curar uma doença, que representa as posturas antagônicas do *magister* de *Ars* e de *Remedia*, é manifestada, ainda, pelos substantivos *vulnus* e *opem* (v. 44), que se referem, respectivamente, à ferida (ou seja, a *Ars*) e ao auxílio (ou seja, os *Remedia*).[356]

Assumindo claramente o ponto vista de um médico, o *magister* se refere à ferida de amor ainda em outras passagens, como se a tivesse observado em "pacientes" antes de ensinar ao *discipulus*:[357]

> *Vidi ego, quod fuerat primo* ***sanabile, vulnus***
> *dilatum longae* ***damna*** *tulisse morae.* (*Rem*., v. 101-2)
>
> Eu mesmo vi feridas, que de início teriam sido sanáveis,
> serem aumentadas pelos danos trazidos pela longa demora.

[355] A consulta ao *OLD* revela a relação do verbo *sano* com o campo lexical da medicina já no primeiro sentido que apresenta para a palavra: Curar fisicamente, sarar, restaurar a saúde: **a** (de pacientes, de seus corpos, etc.). **b** (doenças, feridas, etc.). – *To cure phisically, heal, restore to health:* ***a*** *(patients, their bodies, etc.).* ***b*** *(diseases, wounds, etc.).* (*OLD*, verbete "sano", sentido 1). Parece interessante notar, ainda, a ambiguidade do termo, cujo sentido figurado se refere à sanidade mental de alguém que se encontra perturbado: "(fig.) **a** Curar, trazer à razão (uma pessoa ou sua mente). **b** corrigir (tendências nocivas), recuperar, reparar (uma perda ou erro); curar, aliviar (a tristeza, etc.)." – *(fig.)* ***a*** *To cure, bring to reason (a person or his mind).* ***b*** *to correct (harmful tendencies), to retrieve, put right (a loss or error); to cure, allay (sorrow, etc.).* Esse segundo sentido do termo parece reafirmar a metáfora do amor como doença: o sentimento pode provocar sintomas físicos e também psicológicos (perturbações e desequilíbrio emocional); à cura expressa pelo verbo *sanare* atende aos dois tipos de manifestações da doença. (*OLD*, verbete "sano", sentido 2).

[356] A oposição entre o salutar e o nocivo se repete, ainda, no exemplo utilizado nos versos seguintes, que expressa a atuação do *magister* ovidiano como uma "terra" (*terra*, v. 45) que alimenta (*nutrit*, v. 46) tanto as ervas nocivas quanto as salutares (*salutares herbas... nocentes*, v. 46), tanto a urtiga quanto a rosa (*urticae... rosa*, v. 46): "A terra faz brotar as ervas salutares e ela mesma, / as nocivas, e não raro ao lado da urtiga está a rosa" – *Terra salutares herbas eademque nocentes / nutrit, et urticae proxima saepe rosa est* (*Rem*., v. 45-6).

[357] O mesmo ocorre no dístico v. 609-10: "Um jovem havia feito tudo aquilo que prescrevia a minha Musa, / e ele estava quase chegando no porto de sua salvação." – *Praestiterat iuvenis, quidquid mea Musa iubebat, / inque suae portu paene salutis erat.* O trecho refere-se a um paciente tratado pelo *magister* que, estando a ponto de se recuperar, se mistura a outros jovens apaixonados e acaba colocando o tratamento a perder ("Teve uma recaída, por ter se misturado a amantes apaixonados" - *Reccidit, ut cupidos inter devenit amantes*, *Rem*., v. 611).

E, ainda, se remete à ferida do próprio leitor, *discipulus* a quem o *magister* se dirige em *Remedia*, que só pode ser tratada caso o doente aceite o tratamento:

> *Impatiens animus nec adhuc* ***tractabilis arte***
> *respuit atque odio verba* ***monentis*** *habet.*
> *Adgrediar melius tum cum sua* ***vulnera*** *tangi*
> *iam sinet et veris vocibus aptus erit.* (*Rem*., v. 123-6)
>
> Um coração irrequieto ainda não é tratável com minha técnica:
> despreza e odeia as palavras de cura.
> Aproximar-me-ei melhor quando ele então me permitir
> tocar suas feridas e estiver pronto para a voz da verdade.

Os termos que corroboram a metáfora do amor como ferida são recorrentes também nas passagens citadas acima: *sanabile*, *vulnus* (v. 101), *damna* (v. 102), *tractabilis arte*, *verba monentis* (v. 123), *vulnera* (v. 125). São termos que contrastam, uma vez mais, o aspecto nocivo do amor (*vulnus*, *damna*, *vulnera*) e o caráter "medicinal" e admonitório[358] do poema (*tractabilis arte*, *verba monentis*). O *magister* afirma ainda que a sua terapia não é eficaz em espíritos irrequietos (*impatiens*, v. 123), que não aceitam ser tratados (v. 124), e que é necessário o amante permitir a aproximação de seu médico, para que a cura possa ocorrer (v. 125-6).

O leitor-discípulo de *Remedia* é de novo mencionado como alguém ferido pelo amor no dístico abaixo:

> *Phyllidis exemplo nimium secreta timete,*
> *laese vir a domina, laesa puella viro.* (*Rem*., 607-8)
>
> A exemplo de Fílis, tem muito medo da solidão,
> tu que és um homem ferido por mulher, ou mulher ferida por
> [homem.

O verso 608, apontado pelos comentadores como o fim da primeira parte da *tractatio*, na qual o poeta aponta o tratamento no período inicial da doença, reforça a imagem do *discipulus* como um indivíduo, homem ou mulher, ferido pelo sentimento amoroso dedicado a uma só pessoa, que sabemos ser típico da relação elegíaca. O

[358] *Moneo* (presente na expressão *verba monentis*, v. 124) pode significar "sugerir o curso de uma ação para, aconselhar, recomendar, advertir, dizer" (*to suggest a course of action to*, *to recommend, warn, tell...*, *OLD*, verbete "moneo", sentido 2).

excerto retoma ainda o mito de Fílis, discutido na primeira subseção deste capítulo 3: a trágica história da jovem que, sofrendo com a distância do amado, se suicida – uma chaga de amor que resulta, como afirmou Conte (1989), em uma situação extrema.

Essa chaga provocada pelo amor também se revela no seguinte trecho:

> *Alter item iam sanus erat; vicina laesit:*
> *occursum dominae non tulit ille suae.*
> *Vulnus in antiquum rediit male firma cicatrix,*
> *successumque artes non habuere meae.* (Rem, 621-24)
>
> Um outro, que também já estava curado, feriu-se pela [proximidade:
> ele não suportou o encontro com sua amada.
> A cicatriz, pouco resistente, voltou a ser a antiga ferida,
> e minhas artes não foram bem sucedidas.

É possível notar, no excerto acima, a presença de diversos termos que se relacionam ao universo semântico da medicina, como o adjetivo *sanus* (v. 621), cujo sentido é antagônico ao verbo *laesit*, que aparece logo a seguir (ainda no v. 621). A ideia de que o sentimento domina o amante pode ser vislumbrada no termo usado para se referir à amada como uma senhora dominadora (*dominae... suae*, v. 622), sua presença (*occursum*, v. 622) piora o estado do amante, e sua ferida, mesmo estando cicatrizada (*cicatrix*, v. 623), torna a ser exposta (*Vulnus in antiquum rediit*, v. 624). A "cicatrização" da ferida amorosa é conquistada através das prescrições do *magister amoris* (v. 609), mas o tratamento não tem sucesso (*successumque artes non habuere meae*, v. 624), por conta do encontro, entre o amante e sua amada, que reabre feridas. É, portanto, a presença dos termos relacionados à sanidade e à doença que nos remetem a esse universo médico, no qual é possível conceber o sentimento amoroso como um mal.

Recorrer a um vocabulário pertencente ao campo lexical da medicina, que contrasta a doença do amor e a sua cura, é uma constante na composição de *Remedia*, como é possível constatar ao observar o excerto abaixo:

> *Corpora uix ferro quaedam sanantur acuto;*
> *auxilium multis sucus et herba fuit.*
> *Mollior es neque abire potes vinctusque teneris*
> *et tua saevus Amor sub pede colla premit* (*Rem*., 527-30)
>
> Alguns corpos são curados a custo, com uma faca afiada;

para muitos, o remédio era uma seiva ou uma erva.
Estás mais fraco, não consegues renunciar e estás acorrentado;
e o fero Amor te esmaga o pescoço com o pé

O trecho se inicia já com um dístico (v. 527-8) que nos remete ao universo médico, uma vez que expressa dois possíveis métodos de cura para a doença do amor: uma das terapêuticas se vale de medicamentos (*sucos et herba*, v. 528), e a outra faz uso da cirurgia (expressa através da metonímia *ferro acuto*, v. 527) como intervenção curativa. O aspecto físico da doença fica evidenciado, nesses versos, através do uso dos termos *corpora* (v. 527), local onde o mal e a cura atuam, e *mollior* (v. 528), adjetivo que destaca um dos sintomas do amor: a fraqueza (física e psíquica).[359] Não podemos deixar de mencionar, ainda, o fato de esse termo ser frequentemente usado para se referir à própria elegia erótica romana, pois esse gênero costuma tratar de temáticas amenas, em oposição, por exemplo, ao gênero épico, que trata de temáticas mais sérias, elevadas.[360]

O trecho nos revela ainda uma caracterização do Cupido como um deus raivoso (*saevus Amor*, v. 530), e evidencia a opressão que a divindade inflige sobre o amante. Essa opressão se refere, de forma metonímica, ao sentimento amoroso, que aprisiona aquele que o sente (*vinctusque teneris*, v. 529), e, de forma metafórica, à ação desse sentimento sobre o amante (*sub pede colla premit*, v. 530).

Além de comparar o próprio sentimento com uma chaga, o eu poético de *Remedia*, ao mencionar seu passado elegíaco, se refere a si mesmo como um "doente":

Curabar propriis aeger Podalirius herbis
(et, fateor, medicus turpiter aeger eram):
profuit adsidue vitiis insistere amicae,
idque mihi factum saepe salubre fuit. (*Rem*., v. 313-6)

Eu, doente, me curava com as ervas de Podalírio,
(e, confesso, doente eu era um médico vergonhoso):

[359] O adjetivo possui tanto significados mais concretos, relacionados ao aspecto físico ("(sobre pessoas) Fisicamente fraco, débil" – *(of persons) Physically weak, feeble*, *OLD*, verbete "mollis", sentido 5), quanto sentidos mais abstratos (como "macio" – *soft*, *OLD*, verbete "mollis", sentido 1; "tenro" – *tender*, sentido 3; "brando" – *mild*, sentido 7) e até mesmo significados diretamente relacionados à caracterização de textos amatórios ("lânguido, voluptuosos; (sobre escritos) amoroso" – *languid, voluptous; (of writings) amorous OLD*, verbete "mollis", sentido 16).

[360] "Quereis saber por que eu escrevo meus Amores, / por que meu livro vem suave aos lábios:". – *quaeritis, unde mihi totiens scribantur amores, / unde meus ueniat mollis in ora liber*. (Prop., II. 1.1-2).

muitas vezes me foi proveitoso insistir nos defeitos da amante,
e isso frequentemente me tornou saudável.

Cumpre destacar algumas interessantes questões observadas no trecho: o poeta se autointitula um "doente" (*aeger*, v. 313) e afirma que, estando nessas condições, não seria capaz de atuar como um médico (*medicus turpiter aeger eram*, v. 314), função representada pela figura mítica de Podalírio, que, conforme apontamos em nossa tradução (em nota ao v. 313), é um célebre médico, presente em Homero (*Il.*, II. 732), que acompanhou, junto ao seu irmão Macáon, a frota grega em Troia. Se pensarmos de um ponto vista metapoético, poderíamos interpretar o trecho como se o poeta afirmasse que, sendo um poeta elegíaco, não poderia ser um *magister*-médico, mas toda a experiência com o amor (e o gênero) elegíaco conquistada nesse passado lhe permitiu assumir a sua presente função de "mestre" nas questões relacionadas a tal sentimento.

A medicina e, por conseguinte, a imagem do amor como uma doença a ser curada, é expressa pelos termos *aeger, curabar* (v. 313) e *salubre* (v. 316), sendo o primeiro o que inicia o trecho, e o último o que o encerra, e ainda pelo termo *medicus* (v. 314). Tais posições desses termos no verso poderíam ser interpretadas como a trajetória que se percorre na tentativa de combater uma doença: de início, tem-se a doença e, no fim do caminho, a cura, sendo ambos os extremos da situação (doença-cura) mediados pela presença do médico. Cumpre notar ainda que, nesse excerto, o poeta lança mão de sua própria experiência pessoal para demonstrar que seu conselho para tratar a doença amorosa ("insistir nos defeitos da amante" – *vitiis insistere amicae*, v. 315) é eficaz.

Cabe-nos, por fim, ressaltar que o tratamento que o amor recebe em *Remedia*, como uma doença, é frequentemente variado, uma vez que o poeta aponta outras metáforas para caracterizar o sentimento. O amor é, dessa forma, qualificado também como uma semente nociva, como demonstram os versos a seguir:

Dum licet et modici tangunt praecordia motus,
si piget, in primo limine siste pedem:
opprime, dum nova sunt, subiti mala semina morbi (*Rem.*, v. 79-81)

Enquanto é possível, e as emoções te tocam moderadas o peito,
se for para ti desagradável, interrompe teu passo no início:

oprime, enquanto estão novas, as sementes danosas do súbito
[mal

A noção expressa nesses versos corresponde a um dos preceitos que *Remedia* apresenta: tanto maior será a eficácia do tratamento contra o amor, quanto mais inicial for o estágio da doença (v. 79-80). Esse preceito, evidenciado no trecho acima, contém duas metáforas: a do amor como uma jornada, que deve ser interrompida logo em seu introito (*in primo limine siste pedem*, v. 80) e a do amor como uma semente (*subiti mala semina morbi*, v. 81), que se enraíza conforme cresce o sentimento, tornando-o mais forte.

Há, ainda, além da representação do amor como uma planta (frágil no início; forte com o passar do tempo), a metáfora do sentimento como uma chama, como se pode notar no excerto abaixo:

Aut nova, si possis, sedare incendia temptes
aut ubi per vires procubuere suas.
Dum furor in cursu est, currenti cede furori:
difficiles aditus impetus omnis habet. (*Rem*., v. 117-20)

Quando recente, tentas, se é que podes, aplacar o fogo;
ou quando, por sua própria voracidade, ele se amainou.
Quando, feroz, a paixão arrebata, deixa que se espalhe
[ferozmente:
todo ímpeto tem uma chegada dolorosa.

Ainda versando sobre o conselho de como se curar o amor no estágio inicial da doença (*aut nova*, v. 117), o poeta vale-se da imagem do fogo (*incendia*, v. 117) para se remeter ao sentimento voraz (*vires... suas*, v. 118) que arrebata o amante. A imagem da insanidade, representada pelo termo *furor* (v. 119), também é utilizada nesse verso, o que amplia o efeito de sentido que a referência ao fogo causa no trecho. Parece-nos interessante o uso desse termo em tal contexto, já que sua ambígua significação[361] nos remete tanto à perturbação do espírito e à loucura, quanto ao desejo provocado pela paixão, o que nos leva à constatação de que, em certa medida, quando o poeta se vale do

[361] *Furor*, pelo *OLD*, significa "loucura violenta, delírio, distúrbio mental" (*Violent madness, delirium, brainstorm,* verbete "furor", sentido 1) e, ainda, "desejo passional, anseio furioso **b** o objeto da paixão (*Passionate desire, furious longing **b** an object of passion*, verbete "furor", sentido 3).

substantivo *furor* para falar sobre o amor (ou sobre a paixão, mais especificamente), está, de fato, equivalendo-o à loucura, considerando-os como sinônimos.

Outras passagens se servem da comparação entre o amor e o fogo (ou chama).[362] Embora não seja precisamente a imagem da ferida ou da doença representando o amor – o que de fato se pode chamar de *morbus amoris* –, o fogo como elemento representativo do sentimento amoroso também nos conduz, ainda que indiretamente, à ideia da ferida, já que é esse o efeito do fogo ao ter contato com a pele de uma pessoa. Na verdade, não se pode evitar mencionar o efeito devastador do fogo sobre qualquer superfície que toca.

A caracterização do amor, enfim, dá-se em *Remedia amoris* através de imagens que se adequam àquilo que o *magister* propõe fazer com seus discípulos, isto é, curá-los do mal do amor. Sendo assim, para justificar sua função como médico, o poeta reafirma constantemente, através de sua escolha lexical, a semelhança do sentimento com qualquer outro sofrimento, seja ele físico (como uma dor, ferida, ou patologia) ou mental (como uma perturbação ou insanidade); palavras como *sanus*, *aeger*, *laesit*, *vulnus*, *damna*, dentre outras, se articulam para estabelecer o contraste entre o poema *Remedia amoris*, com sua intenção curativa, e o amor (a ser curado), com sua caracterização como um distúrbio. Após termos focado, especificamente, no amor como doença, ressaltaremos, na seção a seguir, a caracterização do poema como cura.

3.2. TERAPIAS AMOROSAS

Após investigar, na seção anterior, algumas das passagens de *Remedia* que contém a temática do amor como doença ou como ferida, ou ainda como uma erva daninha (como a semente do mal) ou chama, consideramos, nesta seção, as terapias amorosas – os conselhos, avisos e remédios – apresentados em *Remedia* como formas de sanar esse mal. Escolhemos evidenciar tais traços conteudísticos do poema, para que pudéssemos observar mais detalhadamente elementos que contemplam tanto o lado elegíaco, quanto o didático de *Remedia amoris*: didático, porque constituem os ensinamentos transmitidos pelo *magister*; elegíacos, porque tomam como referência a temática principal da elegia romana, o Amor, seu metro, observamos ainda as várias referência aos versos das elegias de Propércio, Tibulo e do próprio Ovídio (*Amores*)

[362] Por exemplo, no v. 105.

para compor tais preceitos, reforçando assim, a noção expressa por Conte (1989) de que o poema funciona, na verdade, como uma cura ao gênero elegíaco. Os ensinamentos presentes em *Remedia* se constituem, portanto, de um componente formal didático e de um componente conteudístico elegíaco.

Há, dessa forma, uma lista de preceitos, instruções e conselhos a serem dados ao *discipulus* para livrá-lo de sua doença. Henderson (1979) mapeia a terapêutica ovidiana dessa obra, listando os versos que correspondem a tais elementos preceptivos e é a classificação elaborada por esse autor[363] que tomamos como ponto de partida para identificar e examinar a terapia amorosa proposta por Ovídio em *Remedia amoris*.

Vale, em princípio, retomar a divisão que o autor faz do referido poema, já apontada no capítulo 1, de acordo com sua estrutura e seus conteúdos, para logo após observarmos as lições oferecidas no poema. *Remedia* inicia-se com um prefácio (v. 1-38), em que o eu poético, tendo o próprio deus *Amor* como interlocutor, reafirma sua relação com o sentimento amoroso e nomeia os amantes a quem interessam as lições dadas no poema; logo após, Henderson (1979) aponta o *exordium* (v. 39-79), no qual o *magister* se dirige ao verdadeiro interlocutor do poema (o jovem desiludido com o amor), além de evocar Apolo, divindade que servirá de guia do poeta por toda a obra; o excerto seguinte da *tractatio* (v. 77-798), na qual efetivamente as lições ocorrem; e, por fim, o epílogo (v. 799-814), que encerra o poema. Interessa-nos observar, nesta seção, especificamente, a *tractatio*, trecho em que constam as passagens que selecionamos para constar de nossa análise.

A primeira lição dada não é, especificamente, uma terapêutica contra o sentimento, e sim um conselho sobre o momento certo de se iniciar o tratamento quando se é acometido pela doença do amor.[364] O trecho que compreende os versos 79 ao 135 classifica a doença em dois estágios: um, inicial, o outro, mais avançado. O dístico 79-80, já citado anteriormente, introduz o trecho que versa sobre a etapa inicial da doença, é nesse momento que o sentimento, ainda moderado, pode ser mais facilmente controlado com o tratamento. Além da já referida metáfora das sementes nocivas (v. 81), faz-se agora referência à duração do tempo como elemento fortificador do amor e, consequentemente, do enraizamento da doença amorosa. Desse modo, *exempla*

[363] Henderson, 1979, p. xx-xxi.
[364] Interessante destacar que a *Ars amatoria,* de certo modo, ensina a arte do "bem amar", no sentido de não se deixar ser infectado pelo sentimento. O *magister* dessa obra, tal qual o *magister* de *Remedia*, ensina técnicas para viver o amor, sem que ocorra o envolvimento amoroso, sem ser infectado ou queimado por ele. Poderíamos afirmar, assim, que um certo tipo de amor é evitado em ambos os livros...

relacionados aos benefícios do transcorrer do tempo são mencionados[365] para reforçar o seguinte preceito: diversas coisas, assim como o sentimento amoroso, tornam-se mais vigorosos com o passar do tempo. A lição é novamente retomada nos versos seguintes (v. 91-6), e novos exemplos são mencionados (v. 97-106), corroborando a noção de que o tempo fortalece o amor, dificultando, assim, sua cura, por isso ser melhor tratá-lo logo. Conforme apontamos em nosso capítulo 1, é a poesia elegíaca que serve à construção dos preceitos que o *magister* de *Remedia* expõe, e a ideia de que "Todo amor engana e encontra alimento na demora"[366] é manifestada, de forma semelhante, em Propércio.[367]

No estágio avançado da doença, o tratamento será mais difícil, mas ainda assim, há possibilidade de cura.

> *Si tamen auxilii perierunt tempora primi*
> *et vetus in capto pectore sedit amor,*
> *maius opus superest; sed non, quia serior aegro*
> *advocor, ille mihi destituendus erit.* (*Rem*., v. 107-10)
>
> Se, contudo, se perde o momento do primeiro auxílio,
> e o velho amor se alojar no coração capturado,
> o ofício precisará de mais empenho; mas não é porque sou
> [chamado
> tarde junto ao doente que ele será por mim abandonado.

Os amantes que há tempos padecem com o sentimento amoroso receberão do *magister*-médico outro tipo de tratamento. A estrutura apresentada nessa segunda parte do aconselhamento (v. 107-34) é bastante similar à disposição que encontramos no excerto acima referido, em que se aconselha o *discipulus* a interromper o mal logo no início: após a introdução do conselho (v. 107-10), diversos *exempla* são apontados para

---

[365] "... e que teu cavalo, já no princípio, se recuse a avançar. / Pois a demora fortalece: a demora amadurece as tenras uvas / e transforma em robustas colheitas o que era relva. / A árvore que oferece largas sombras aos passantes, / no início, quando foi plantada, era um broto; / podia-se, então, arrancar da superfície da terra com as mãos; / agora, ergue-se na imensidão, imponente, com suas próprias forças." – *et tuus incipiens ire resistat equus. / Nam mora dat vires: teneras mora percoquit uvas / et validas segetes, quae fuit herba, facit. / Quae praebet latas arbor spatiantibus umbras, / quo posita est primum tempore, virga fuit; / tum poterat manibus summa tellure revelli; / nunc stat in immensum viribus aucta suis.* (*Rem.*, v. 82-8).

[366] *Verba dat omnis amor reperitque alimenta morando* (*Rem*., v. 95).

[367] Por exemplo, em "Pois quanto mais a vejo, mais aumenta a ânsia: / todo amor se alimenta de si mesmo" – *Crescit enim assidue spectando cura puellae: / ipse alimenta sibi máxima praebet Amor.* (Prop., III. 21.3-4). Reiteramos que outros exemplos de convergências entre *Remedia* e a elegia erótica romana constam do capítulo 1 deste estudo.

legitimar o conselho dado (v. 111-6), a seguir, o preceito é retomado (v. 117-20), e novos *exempla* são introduzidos (v. 121-34).

Após os conselhos preliminares,[368] o primeiro "remédio" contra o amor é apresentado:

> *Ergo ubi visus eris nostrae medicabilis arti,*
> *fac monitis fugias otia prima meis.* (*Rem.* 135-6)
>
> Portanto, quando te parecer que podes ser curado com nossa [técnica,
> faz como eu digo: evita, em primeiro lugar, o ócio.

O ócio é enfatizado como um "vilão" na batalha contra o amor em *Remedia* (v. 135-50), pois os deuses que favorecem o sentimento (Vênus e Cupido) são afugentados por uma vida ativa (v. 139-44). De fato, Tibulo, em seu poema programático do livro I, já indica seu desejo de ter uma "vida inerte",[369] e o próprio eu elegíaco ovidiano dos *Amores* admite repousar "à indolente sombra de Vênus";[370] tais exemplos poderiam justificar a intenção do *magister* de *Remedia* em combater a ociosidade: os próprios elegíacos afirmam serem adeptos de uma vida indolente. Além disso, a elegia demanda uma dedicação exclusiva às práticas amorosas, não sendo possível ao amante se dedicar a outras atividades (nem à composição de outros gêneros).[371]

O *magister* sugere, ainda, diversas atividades que podem ser exercidas para evitar o ócio: praticar a lei (v. 151-52); alistar-se no exército (v. 153-68); cuidar da fazenda (v. 169-98);[372] caçar, pescar, pegar pássaros (v. 199-212); viajar (v. 213-248). A magia, no entanto, é referida como uma atividade que o *discipulus* deve evitar (v. 249-90), a exemplo de personagens como Circe e Medeia, a quem a feitiçaria não ajudou (conforme discutimos em seção anterior, neste capítulo).

---

[368] Emprestamos a expressão *preliminary advice* de Henderson, *op. cit.*, p. xx.
[369] "... que me conduza minha pobreza por uma vida inerte" – *... me mea paupertas uita traducat inerti* (Tib., I. 1.5). Reiteramos que as traduções do livro I de Tibulo aqui mencionadas são de Daniel B. de Melo Serrano (2013).
[370] "Enquanto tu prolongas versos a um irado Aquiles / e revestes heróis jurados com armas priscas, / eu, Macro, repouso à indolente sombra de Vênus / e o terno Amor me quebranta, quando ouso gestas grandiosas". – *Carmen ad iratum dum tu perducis Achillem / primaque iuratis induis arma uiris, / nos, Macer, ignaua Veneris cessamus in umbra, / et tener ausuros grandia frangit Amor.* (*Am*., II. 18.1-4).
[371] Cf., por exemplo, Propércio, I. 7.
[372] Cf. G. B. Miles, *Virgil's Georgics: a new interprtation*. Berkeley / Los Angeles / London, p. 1-63, 1980.

Caso o *discipulus* não possa, porém, afastar-se de Roma (viajar para evitar o ócio e o encontro com a amada), deve aceitar os conselhos dados nos versos 291 a 356: rememorar os males causados pela *puella* (v. 291-310), como, por exemplo, pôr à venda a casa do amante (v. 302), fazer juras falsas (v. 303), amar outros homens (v. 305-6); o *discipulus* deve, ainda, encontrar e expor os defeitos da amada (v. 311-40) e desfazer as ilusões construídas pelos artifícios da *puella*, como os enfeites que ela usa (v. 345-6) e os cosméticos que a deixam mais bonita (v. 347-56).[373]

Logo após aconselhar o amante a romper com as ilusões construídas pelos artifícios femininos de embelezamento, o *magister* introduz a seguinte lição:

> *Nunc tibi, quae medio Veneris praestemus in usu,*
> *eloquar: ex omni est parte fugandus Amor.*
> *Multa quidem ex illis pudor est mihi dicere, sed tu*
> *ingenio verbis concipe plura meis.* (*Rem.*, v. 357-60)
>
> Agora como proceder nas práticas de Vênus,
> eu te direi: por todos os lados deves evitar o Amor.
> Na verdade, muitas dessas coisas eu tenho vergonha de dizer,
> [mas tu
> com tua inteligência, compreenderás muito mais minhas
> [palavras.

A lição desse excerto relaciona-se às práticas de Vênus (*Veneris... in usu*, v. 357), as quais o *magister* aconselha o *discipulus* a evitar (*ex omni est parte fugandus Amor*, v. 358). Mas a lição é interrompida após sua breve introdução, e o poeta segue por um longo trecho de defesa das críticas a sua obra prévia, a *Ars amatoria*, e de reflexões sobre aspectos da composição da poesia antiga (v. 361-98). Apenas ao fim dessa exposição, aparentemente destacada do contexto que a permeia, é que o *magister* retoma sua função de mestre e volta a desenvolver os conselhos relacionados às práticas de Vênus, ou, como classifica Henderson (1979), como os conselhos que se referem à "alcova"[374]: aliviar o desejo antes de encontrar com a amada (v. 399-406), fazer o ato sexual de maneira a evidenciar os defeitos dela (v. 407-36), ter mais de uma amante de cada vez (v. 437-83), fingir indiferença (v. 485-518), fartar-se da *puella*, para que o excesso faça o amante se cansar e rejeitar sua amada (v. 519-42) e evitar o ciúme (v. 543-54).

---

[373] Alguns versos desse excerto foram discutidos na seção ulterior deste capítulo.
[374] *The boudoir* (Henderson, *op. cit.*, p. xxi).

Todos esses conselhos e admoestações são intercalados com *exempla* e também com versos que retomam as lições já apresentadas, compondo um esquema didático em que o *magister* apresenta a lição, ilustra-a ou exemplifica e, por fim, a retoma, por vezes com um enunciado gnômico, fazendo uma espécie de "revisão" do conteúdo ensinado; frequentemente, após tal retomada, mais *exempla* são apresentados. D. Jones (1997) analisa esse e outros recursos e mecanismos didáticos presentes em *Remedia*, apontando seus componentes estruturais, partindo da ideia de que a tática retórica de Ovídio, muito comum em textos didáticos antigos é uma soma de "preceitos" (*enjoinders*) e "argumentos" (*arguments*), que contam com o uso de enunciados gnômicos e *exempla* articulados com o objetivo de persuadir o leitor.[375] Tal soma (*E+A*, ou seja, *Enjoinders+Arguments*) é assim definida pelo autor:

> Essa [fórmula] E+A evidencia uma característica comum a outras encontradas em Homero, Hesíodo e outros poetas do período pré-filosófico, assim como naquelas encontradas no próprio *Remedia amoris*, em que o argumento que se adequa ao "preceito" é composto de um raciocínio sentencioso e analógico que emprega verdades amplamente conhecidas e paradigmas familiares, mais do que um raciocínio complexo e casuístico.[376]

Dessa forma, é possível compreender, a partir de Jones (1997), que as instruções ou admoestações dadas por Ovídio em *Remedia* são legitimadas e têm sua eficácia garantida ao serem articuladas aos "argumentos", isto é, exemplos, enunciados proverbiais e analogias.[377] Seguindo esse esquema didático, valendo-se sempre de um "preceito" e de um ou mais tipos de "argumentos", o poeta apresenta diversas de suas lições. Mas, além de "preceitos" seguidos de argumentos, outros mecanismos persuasivos também são utilizados pelo poeta para legitimar suas lições:

---

[375] D. Jones, o*p. cit.*, p. 11. Discutimos alguns dos mecanismos didáticos de *Remedia*, com base em Jones (1997) e em outros autores, no capítulo 2 deste estudo.

[376] *This E+A displays a characteristic common to others found in Homer, Hesiod and other poets of the pre-philosophical period, as well as to many of those in the Remedia Amoris itself, in that the argument for compliance to the enjoinder is composed of sententious and analogical reasoning employing widely held truths and familiar paradigms, rather than complex ratiocination and casuistry.* (D. Jones, *op. cit*., p. 12).

[377] D. Jones (*op. cit*., p. 17) descreve os componentes estruturais da formula E+A da seguinte forma: "Preceito – elemento(s) imperativo(s); Provas – enunciado(s) usados como provas da eficácia do Preceito; *Exempla* – evidência exemplar para a adequação de ambas as Provas e os termos Promissórios." – *Enjoinder – imperatival element(s); Proofs – statement(s) made as proof for the efficacy of the Enjoinder; Exempla – exemplar evidence for the appropriatness of both Proofs and Promissory terms*.

Ad mala quisque animum referat sua ponet amorem:
omnibus illa deus plusve minusve dedit. (*Rem.*, 559-60)

Qualquer um que revolver dores no espírito, deixará de amar:
a todos um deus causa males, às vezes mais, às vezes
[menos.

A lição acima mencionada (a preocupação com o amor, causado pelo Cupido, pode ser substituída pela preocupação com outros problemas, causados por outros deuses) é atribuída ao próprio deus do amor. O *magister* afirma ter recebido sua visita (em sonho, talvez)[378] e, às lições já fornecidas até esse momento do poema, listadas anteriormente nesta seção, ele acrescenta mais uma: ao se ocupar com outros problemas, o amante pode deixar de se preocupar com o amor. O preceito ocupa todo o trecho que vai do verso 549 ao 576: há uma introdução sobre o templo de Vênus e de Cupido (v. 549-54), a chegada do Cupido junto ao *magister* (v. 555-6), a fala do deus, em que o preceito é exposto (v. 557-74) e sua partida (v. 575-6). A legitimação da lição dada no excerto realiza-se através de exemplos de problemas e preocupações que podem substituir o amor (ou a amada) na mente do amante – preocupar-se, por exemplo, com dívidas (v. 561-2) ou com um filho que é soldado (v. 571). A principal confirmação, no entanto, de que se trata de um conselho eficaz é o fato de que ele advém de uma divindade: é Cupido quem atesta a relevância de seu próprio conselho, o que faz do *magister*-médico um vate inspirado e guiado por Apolo, mas também auxiliado pelo pequeno deus. O texto estruturado como um discurso direto, que reproduz a fala da divindade, contribui para dar maior credibilidade, por assim dizer, ao que o *magister* diz serem as próprias palavras de Cupido.

O próximo conselho dá-se logo após a intervenção de Cupido:

Quisquis amas, loca sola nocent: loca sola caveto;
quo fugis? In populo tutior esse potes. (*Rem.*, v. 579-80)

Seja quem fores tu que amas, lugares isolados te fazem mal,
[cuidado com eles;

[378] Antes da fala de Cupido, o poeta parece considerar a aparição do pequeno deus um sonho: "Esse deus assim me disse (pergunto-me se foi o verdadeiro Cupido, / ou se foi um sonho, mas penso que tenha sido um sonho)" - *Is mihi sic dixit (dubito verusne Cupido / an somnus fuerit; sed, puto, somnus erat)* (*Rem.*, v. 555-6). A seguir, inverte seu ponto de vista, tentado a considerar a presença do deus como real, o que corrobora sua dúvida sobre o fenômeno: "E mais coisas ele disse, e então a aparição pueril / desapareceu num sonho plácido, se é que era mesmo só um sonho." - *Plura loquebatur; placidum puerilis imago / destituit somnum, si modo somnus erat.* (*Rem.*, v. 575-6).

para onde tu foges? Em público deves estar mais seguro.

Voltando a utilizar o mecanismo didático de articular preceitos e argumentos, após ter apelado para a autoridade divina, o *magister* expõe a ordem dada ao *discipulus* do v. 579 ao 608, afirmando ser necessário que o amante evite a solidão, pois ela aumenta as paixões (v. 581). O conselho seguinte faz, no entanto uma ressalva: os amantes devem evitar o contato com outros apaixonados, para evitar o contágio da doença. O excerto que apresenta tal conselho é o que se segue:

Praestiterat iuvenis, quidquid mea Musa iubebat,
inque suae portu paene salutis erat.
Reccidit, ut cupidos inter devenit amantes
et, quae condiderat, tela resumpsit Amor. (*Rem.*, v. 609-12)

Um jovem havia feito tudo aquilo que prescrevia a minha
[Musa,
e ele estava quase chegando no porto de sua salvação.
Teve uma recaída, por ter se misturado a amantes apaixonados,
e o Amor recobrou suas flechas, que já estavam guardadas.

O contágio, segundo o exemplo dado pelo *magister*, pôs a perder o tratamento de certo jovem que se encaminhava para a cura. O excerto segue explanando tal conselho, articulando-o a argumentos que o sustentam, até o verso 626. Já nos versos 627-8, o conselho é ainda sobre manter a distância, mas, dessa vez, da própria amada, evitando os locais passíveis de serem frequentados por ela:

Nec, quae ferre solet spatiantem porticus illam,
te ferat, officium neve colatur idem. (*Rem.*, v. 627-8)

O pórtico que costuma tê-la a passear, que ele não te
tenha, e que tu não cultives as mesmas tarefas que ela.

Mantendo distância da amada, outras precauções devem ser tomadas pelo amante: deve-se evitar contato com a família (v. 637-8) e com os escravos dela (v. 639-40), as queixas sobre a amada também devem ser evitadas (v. 641-8), bem como não se

deve partir do amor para o mais completo ódio,[379] e os amantes devem se separar em paz, pois é mais seguro extinguir a chama do amor aos poucos (v. 649-72).

Da mesma forma que diversos conselhos são dados para que o amante os siga quando estiver distante da amada (v. 627-72), outros tantos são apresentados para que sejam cumpridos na presença da amada (673-6): pensar no rival, que tanto sofrimento trouxe ao amante (v. 677-8); não se preocupar em se arrumar para agradar à amada (v. 679-81); não crer nas palavras (687-8), nem nas lágrimas dela (v. 689-92); esconder o motivo da separação (v. 693-4); não apontar os defeitos dela, para que ela não tenha a chance de justificá-los (v. 695-6), nem proferir injúrias contra ela (v. 697-8).

Estando, novamente, longe da amada, novas lições são oferecidas: o amante deve comparar sua *puella* com outras moças mais belas (v. 707-12) e mais talentosas (v. 713-4); deve, também, desfazer-se das cartas enviadas por ela (v. 717-8), ateando fogo a tudo, como se estivesse queimando seu próprio sentimento (v. 719-22). O retrato dela (v. 723-4), os lugares em que mantiveram relações sexuais (v. 725-8). São as lembranças que reavivam a ferida de amor e tornam doente quem já estava a ponto de ser saudável:

> *Admonitu refricatur amor vulnusque novatum*
> *scinditur: infirmis culpa pusilla nocet.*
> *Ut, paene extinctum cinerem si sulphure tangas,*
> *vivet et e minimo maximus ignis erit,*
> *sic, nisi vitaris quidquid renovabit amorem,*
> *flamma redardescet, quae modo nulla fuit.* (*Rem*., 729-34)
>
> Com essas lembranças, o amor se renova e a ferida novamente
> abre-se: esse erro, mesmo que ínfimo, é nocivo para os
> [enfermos.
> Da mesma forma, se tu tocares com o enxofre uma cinza quase
> [apagada,
> ela reacende e o fogo, de muito fraco, se tonará forte;
> assim, se tu não evitares tudo o que renova o amor,
> inflama-se de novo a chama, que há pouco estava apagada.

São, portanto, os objetos e lugares que fazem com que o amante traga à mente sua *puella* que devem ser evitados. É a preocupação com e o foco exclusivo na amada que devem ser extintos para sucesso do tratamento da doença do amor – são tais,

[379] Henderson (*op. cit.*, p. xxi) nomeia tal conselho como "partir amigavelmente" (*part amicably*).

justamente, os elementos fundamentais da elegia erótica romana: praticar o amor e amar apenas uma mulher, dedicando-lhe todas as composições poéticas, dedicando-se, assim, a um só gênero literário. Tais convergências entre os temas e cenários desenvolvidos na poesia elegíaca e os elementos que *Remedia amoris* visa a combater corroboram a visão de Conte (1989), da qual partimos para elaborar algumas de nossas reflexões: os *Remédios para o amor* propõe uma cura para tal sentimento, que é, na verdade, a cura de um gênero – o que equivale a deixar de compor poesia elegíaca.

O conselho a seguir revela mais uma dessas semelhanças entre as vivências relatadas nas elegias romanas e os elementos combatidos em *Remedia*:

> *Perdat opes Phaedra, parces, Neptune, nepoti,*
> *nec faciet pavidos taurus avitus equos.*
> *Cnosida fecisses inopem, sapienter amasset:*
> *divitiis alitur luxuriosus amor.*
> *Cur nemo est, Hecalen, nulla est, quae ceperit Iron?*
> *Nempe quod alter egens, altera pauper erat.*
> *Non habet unde suum paupertas pascat amorem* (*Rem*., 743-9)
>
> Que Fedra perca seus poderes; tu, Netuno, pouparás teu neto,
> e o touro do avô não amedrontará os cavalos.
> Se a moça de Cnossos tivesse ficado pobre, teria amado com [sabedoria:
> com a riqueza, o amor desenfreado se nutre.
> Por que ninguém quis se apoderar de Hécale e nenhuma mulher, [de Iro?
> Seguramente porque ele era indigente, e ela era pobre.
> Não há como a pobreza alimentar o amor;

A instrução dada é bastante clara: o amante que estiver pobre há de evitar o amor mais facilmente. Para o leitor familiarizado com a elegia romana, será possível retomar o conflito do amante elegíaco que, perto do *diues amator*, é pobre e não pode dar à amada todos os presentes que ela demanda.[380] Algumas atividades também devem ser evitadas para se manter afastado da amada e, por conseguinte, do sentimento amoroso: ir ao teatro (v. 751-4), ler poesia amatória (v. 757-67) e pensar sobre os seus rivais (v. 767-84). Sendo todos esses conselhos seguidos pelo *discipulus*, ele será capaz de passar

[380] O amante elegíaco de Tibulo afirma seu "voto" de pobreza já na primeira elegia do livro I (I. 1.5). Não podemos nos esquecer, ainda, da velha alcoviteira Díspade, que, em uma das elegias dos *Amores*, aconselha a sua menina a não se entregar a amantes pobres: Vê, o que esse teu vate oferece além de novos / Poemas? Conseguirás muitos milhões do amante. - *Ecce, quid iste tuus praeter noua carmina uates / Donat? amatoris milia multa leges.* (*Am*., I. 8.57-8).

ileso em frente à porta da ex-amada e seguir firme (v. 785-92), resistindo à tentação que acomete todo amante elegíaco de se lamuriar em frente à porta da amada.[381]

Os últimos conselhos dados relacionam-se à dietética que deve ser mantida pelo *discipulus* para manter-se saudável:

> *Ecce, cibos etiam, medicinae fungar ut omni*
> *munere, quos fugias quosque sequare, dabo.*
> (*Rem*., v. 795-6)
>
> Eis que, para exercer bem a medicina, te darei conselhos sobre
> [tudo,
> até mesmo sobre quais alimentos consumir e quais evitar.

Alguns alimentos considerados, segundo o *magister*, afrodisíacos, como a cebola (v. 797-8) e a rúcula (v. 799), preparam os corpos para as práticas amorosas (v. 800). A arruda, em contrapartida, deve ser utilizada, pois ajuda a resistir ao amor (v. 801-2). O vinho, por sua vez, deve ser consumido em excesso, ou não ser consumido em absoluto – ou seja, o amante deve estar totalmente sóbrio ou totalmente embriagado, pois é o meio termo entre esses dois extremos que preparam para os atos de Vênus (v. 803-10). Assim, se encerram os preceitos fornecidos pelo *magister* em *Remedia*, e, tendo seguido todos os seus conselhos, espera-se que os *discipuli* estejam curados (v. 813-4).

A observação mais detalhada de tais preceitos contribui para ampliar nossa discussão sobre a presença de elementos elegíacos nos preceitos ovidianos de *Remedia*, pois eles, evidentemente, lidam com os componentes desse gênero, e de elementos didáticos do poema, pois, no limite, toda a sua estrutura é baseada em sua função instrutiva e admoestativa. Uma observação, portanto, que corrobora nossa concepção, na esteira de Sharrock (2012) e outros autores, de que se deve considerar os *Remedia amoris* um poema cujo gênero é híbrido, que lança mão de sua porção elegíaca, tanto quanto de sua porção didática.

Para complementar nossa discussão sobre o poema, verificaremos, na seção seguinte, as divindades que estão presentes em *Remedia*: Vênus, Cupido e Apolo, sendo os dois primeiros os deuses cujo principal atributo é o amor, e o último, a divindade evocada pelo *magister*-médico como guia em sua empreita terapêutica e poética.

---

[381] Sobre o *topos* da *Paraklausýthiron*, ver nossa discussão no capítulo 1, no qual apontamos alguns exemplos de elegias em que tal temática ocorre.

3.3. AS DIVINDADES DO AMOR E DA CURA

Como intencionamos demonstrar no capítulo 1 deste estudo, o sentimento amoroso assume uma posição de destaque na elegia erótica romana, sendo frequentemente representado como um mal. Essa representação se dá por meio de vocábulos como *morbus*, *laesa*, *uulnus*, dentre outros. Mas, além dessa caracterização, encontramos também o amor referenciado de forma metonímica através dos nomes dos deuses cujos atributos relacionam-se a tal sentimento. Nas seções anteriores deste capítulo 3, discutimos a presença de diversificadas imagens representativas do sentimento amoroso, destacando o uso da tópica do *morbus amoris* na poesia elegíaca, e observamos a terapêutica que o *magister* ovidiano de *Remedia* propõe para extinguir tal doença. Para complementar nossa discussão sobre as representações do amor nesse poema ovidiano, verificaremos de que forma os deuses do amor são articulados aos preceitos transmitidos na composição de *Remedia*, mencionados como metonímias para o sentimento ou como personagens de narrativas míticas. Vênus, a deusa romana do amor, e seu filho Cupido, responsável por infundir o sentimento nos mortais e nos deuses, são constantemente mencionados nos poemas ovidianos, e suas participações em produções poéticas amatórias são inevitáveis, por isso, dedicamos as subseções seguintes a tais deuses.

Apolo também está listado entre as divindades relevantes para composição poética de *Remedia amoris*, apesar de não ser um deus do amor. Sua importância reside na inspiração que conduzirá essa obra ovidiana: é Apolo o deus evocado para servir de guia ao eu poético em sua empreita poética. O *magister* de *Remedia* e o deus Apolo têm em comum o fato de se dedicarem, ao mesmo tempo, à poesia e a curar através da arte da medicina, por isso Apolo é o deus ideal para guiá-lo. Iniciamos nossa exposição, a seguir, com a caracterização de Cupido na mitologia romana verificando, posteriormente, a presença do deus em *Remedia*, observando referências a eles em passagens selecionadas do poema. Após a observação do deus Cupido, investigaremos, também, as ocorrências do nome da deusa Vênus e do deus Apolo no poema ovidiano.

3.3.1. CUPIDO

Trataremos, nesta subseção, após discutirmos as terapias amorosas apresentadas em *Remedia amoris*, da presença de Cupido nesse poema ovidiano. Nosso objetivo, com tal análise, é complementarmos nossa discussão sobre a obra, observando como os referidos deuses são articulados aos ensinamentos e às temáticas elegíacas, buscando demonstrar como tais referências oscilam entre representar essas divindades de forma metonímica ou como guias do poeta na empreita literária e aludir a narrativas míticas que as envolvem como personagens.

Enfocamos, em princípio, a descrição de Cupido no *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, de Pierre Grimal. Na verdade, não encontramos nessa obra um verbete dedicado ao deus romano, mas há um sobre o deus grego, denominado Eros – que seria, pelas semelhanças nas representações e por possuir o amor como atributo, equivalente a Cupido.[382] Eros, deus do Amor, é retratado como tendo uma personalidade inquieta e insatisfeita. Há diversas versões que relatam o surgimento dessa divindade: ora teria sido criado junto à Terra, a partir do Caos primitivo, ora teria nascido a partir do Ovo primordial gerado pela noite -, de toda forma, em uma e outra versão, Eros representa uma força vital do mundo.[383] As tradições mais conhecidas, no entanto, atribuem o nascimento do deus à união de Hermes com Afrodite, ou, ainda, consideram-no filho de Ares e Afrodite. Ressalta-se, ainda, a genealogia de Eros dada no *Banquete*, de Platão, segundo a qual o deus seria filho de Póros e de Penía.

Ainda segundo o dicionário de P. Grimal, a tradicional representação de Eros foi sendo delineada por poetas: um deus-criança, geralmente alado, que se alegra ao

---

[382] De fato, *Cupido* é um termo registrado pelo *OLD* em duas entradas: uma, correspondente ao substantivo comum, cujo significado é "desejo apaixonado, cobiça; um desejo particular" (*Passionate desire, longing; a particular desire*, *OLD*, verbete "cupido", sentido 1) e ainda "desejo carnal, luxúria" (*carnal desire, lust*, *OLD*, verbete "cupido", sentido 2); a outra entrada refere-se ao substantivo próprio e é definido como "A personificação do desejo carnal, frequentemente considerado um deus, filho de Vênus, Cupido" (*The personification of carnal desire, often regarded as god, the son of Venus, Cupid, OLD*, verbete "Cupido", sentido único).

[383] Destaca-se, aqui, para ilustrar a compreensão do amor como uma força vital da natureza, citamos um trecho de *Remedia amoris* em que o poeta parece equivaler o amor a outras forças da natureza (que, no contexto em que se insereme os versos, são descritas como invencíveis pela magia): "a colheita não vai se transpor de um campo para outro / e não ficará pálido, inesperadamente, o círculo de Febo; / como sempre, o deus do Tibre passará para as ondas do mar; / como sempre, a lua será levada por seus brancos cavalos. / Nenhum peito se livrará de suas aflições com encantamentos / e nem o amor fugirá vencido pelo enxofre poderoso." – *non seges ex aliis alios transbit in agros / nec subito Phoebi pallidus orbis erit; / ut solet, aequoreas ibit Tiberinus in undas; / ut solet, in niveis Luna vehetur equis. / Nulla recantatas deponent pectora curas, / nec fugiet vivo sulphure victus Amor.* (*Rem*., v. 255-60).

perturbar os corações dos deuses e dos homens, queimando-os com tochas ou fazendo-os sangrar com suas flechas. Entre os mitos que narram as atuações de Eros ao incutir o sentimento amoroso, diversos alvos do deus são mencionados, como, por exemplo, Héracles, o deus Apolo, Zeus e sua própria mãe, Afrodite, além, claro, dos corações mortais que também sofreram com as armas do Amor.

Encontramos ainda, em Thea Thorsen (2013), uma descrição do deus Cupido que o relaciona com o gênero elegíaco em Roma:

> Sem dúvida, o conceito elegíaco do amor pode, ocasionalmente, assemelhar-se a uma maldição divina. Especificamente, o deus-criança Amor, também chamado de Cupido (Luxúria), é propenso a infligir dor e tormento no amante elegíaco. Entretanto, por causa da inconstância com a qual o deus-criança elegíaco é representado, essa divindade parece nunca seguir a lógica de um deus injustiçado em busca de vingança, como ocorre na épica e na tragédia.[384]

As descrições acima elencadas nos revelam, então, a imagem de um deus infantil, que brinca com os corações de homens e deuses, desferindo golpes cruéis com suas tochas e flechas, e que é responsável pela dor e sofrimento do amante elegíaco causados pelo sentimento amoroso. Por ser uma divindade relacionada às questões amorosas, Cupido, também referido como *Amor*, está amplamente presente na obra de Ovídio: em *Ars amatoria*, por exemplo, 21 ocorrências do nome do pequeno deus do amor são encontradas; nos três livros dos *Amores*, o deus é citado 37 vezes; 14 menções são encontradas nas *Heroides*; já em *Remedia amoris*, especificamente, contamos 14 vezes para a menção à divindade.[385] Tais números nos revelam um fato que, pela temática preferida de tais obras (o sentimento amoroso), já esperávamos: a presença do deus é frequente na obra elegíaca e elegíaco-didática ovidiana. Não só sua presença é

---

[384] *To be sure, elegiac concept of love may ocasionally resemble a divine curse. Especially the child-god Amor (Love), also called Cupid (Lust), is prone to inflict pain and misery on the Latin elegiac lover. However, because of the inconstancy with which the elegia child-god is depicted, this divinity never seems to acquire the rationale of a wronged god in search of vengeance as in epic and tragedy.* (T. Thorsen, *op. cit.*, p. 3).

[385] Não é significativa, no entanto, a presença de menções ao deus nos Fastos, em que apenas um verso é encontrado (II. 463), e nas *Metamorfoses*, na qual encontramos apenas 9 menções ao nome de Cupido. Destacamos que os números das referências aos deuses aqui expressos deram-se através da consulta ao *Index* das edições da Loeb. Seguem as referências: Ovid, *Heroides, Amores*, translation by Grant Showerman, revised by G. P. Goold, Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1977, p. 513-27; *The art of love and other poems*, translation by J. H. Mozley, revised by G. P. Goold, Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1979, p. 373-79.

frequente, como também, por vezes, o deus é apontado como responsável pelo fato do poeta optar por compor em gênero elegíaco.[386]

Mencionamos, então, algumas dessas ocorrências em *Remedia amoris*, por ser nosso foco de análise neste estudo, e, eventualmente, referimo-nos a uma ou outra menção do deus em outras obras. Nos *Remedia*, a menção ao deus *Amor* surge logo no início, para interpelar o poeta sobre sua empreitada e lhe acusar, já que o título do poema sugere que o poeta está a travar uma guerra contra si.[387] Nos versos que se seguem, considerados como o proêmio da obra (v. 1-40), o poeta tenta se defender da acusação do deus, comparando-se com outros personagens míticos que, de fato, investiram contra o amor (como, por exemplo, Diomedes, que fere a deusa Vênus em meio à guerra de Troia, v. 5-6), ou com jovens que, ao contrário dele, não amam (v. 7-8). A descrição que o poeta faz, nesse início do poema, do deus Cupido, representa-o como um deus pacífico:

> *Invidiam caedis pacis amator habes.*
> *Qui, nisi desierit, misero periturus amore est,*
> *desinat, et nulli funeris auctor eris.*
> *Et puer es, nec te quicquam nisi ludere oportet:*
> *lude; decent annos mollia regna tuos.*
> *[Nam poteras uti nudis ad bella sagittis,*
> *sed tua mortifero sanguine tela carent.]*
> *Vitricus et gladiis et acuta dimicet hasta*
> *et victor multa caede cruentus eat;*
> *tu cole maternas, tuto quibus utimur, artes*
> *et quarum vitio nulla fit orba parens:*
> *effice, nocturna frangatur ianua rixa*
> *et tegat ornatas multa corona fores;*
> *fac coeant furtim iuvenes timidaeque puellae*
> *verbaque dent cauto qualibet arte viro,*
> *et modo blanditias rigido, modo iurgia, posti*
> *dicat et exclusus flebile cantet amans.*
> *His lacrimis contentus eris sine crimine mortis:*
> *non tua fax avidos digna subire rogos".* (*Rem.*, v. 20-38).
>
> Tu, que és amante da paz, tens rancor da morte.
> Quem, caso não desista, estiver prestes a perecer por um amor [infeliz,

[386] É o que se observa em *Amores*, I. 1.1-4, quando o Cupido rouba um pé de um hexâmetro, transformando o metro do poema em dístico elegíaco, e ainda fazendo o eu elegíaco se apaixonar. Em Propércio (I. 7.15) também há a alusão ao papel do deus como causador do amor e da composição elegíaca.

[387] "Lera o Amor o título e o nome deste livrinho / 'Guerras, estou vendo, são guerras armadas contra mim', disse." – *Legerat huius Amor titulum nomenque libelli: / "Bella mihi, video, bella parantur" ait.*

que desista, e tu não serás o causador do funeral de ninguém.
E és uma criança, tu não deves senão brincar:
brinca: convêm a teus anos suaves reinados.
[Pois tu poderias estar na guerra com tuas flechas nuas,
mas tuas armas carecem do sangue da morte.]
Que o teu padrasto combata com a espada e com a lança afiada
e siga, vitorioso e manchado de sangue, em meio a grande
[massacre;
cultiva tu as artes maternas, das quais usufruímos em segurança:
por culpa delas, nenhuma mãe ficou sem filho:
trata de que, em briga noturna, a porta se quebre
e que muita guirlanda cubra os magníficos batentes;
faz com que se encontrem furtivamente os jovens e as tímidas
[moças
e que eles enganem o desconfiado marido com um artifício
[qualquer,
e que o amante diga ora palavras doces, ora injúrias
ao umbral da porta e que, excluído, ele cante lamurioso.
Tu te contentarás com essas lágrimas, sem as acusações de
[morte:
tua tocha não é adequada para acender as ávidas piras
[fúnebres".

O *magister* faz uma clara distinção entre aqueles que sofrem com o amor e aqueles que se alegram com o sentimento (v. 13-6). Dentre os que sofrem, muitos, como enumera o poeta, chegaram até mesmo a cometer suicídio (v. 17-9 – tais mitos são discutidos no capítulo anterior deste estudo), e o poeta tenta isentar Cupido da culpa por essas mortes, afirmando, como demonstra o trecho acima, que ele é um "amante da paz" (*pacis amator*, v. 20), que odeia a morte (*Invidiam caedis*, v. 20). Dessa forma, com a intervenção do *magister* ao salvar os corações perdidos, o deus não carregará a culpa pela morte dos amantes (v. 21-2). Tal é o contexto do excerto acima citado.

O trecho nos traz, ainda, diversos elementos descritivos que coadunam com as caracterizações de Grimal (2000) e T. Thorsen (2013) que elencamos no início desta seção: Cupido é qualificado como uma criança (*puer*, v. 23) que deve, apenas, brincar (*nec te quicquam nisi ludere oportet*, v. 23) e que não carrega consigo armas mortais e sanguinárias; o deus carrega, sim, armas que poderiam estar nas guerras (v. 25-6), mas não estão, suas flechas, segundo o *magister*, não são manchadas com o sangue da morte, nem suas tochas ateiam fogo em piras fúnebres (v. 38). Sua filiação também é apontada no excerto, ainda que de maneira indireta (v. 27-30): sua mãe, a deusa Vênus, é referida como a deusa cujas artes são seguras (v. 29); seu padrasto é aludido como aquele que,

com espada e lanças, protagoniza massacres (v. 27-8), ou seja, o deus Marte. Possivelmente, então, Cupido é considerado, seguindo uma das tradições apontadas por Grimal (2000), filho de Vênus e Mercúrio (mais precisamente, seus equivalentes gregos Afrodite e Hermes são apontados pelo autor como os pais do deus Eros).

O deus não é, então, associado ao sofrimento da guerra, temática, vale apontar, tipicamente épica. Sua responsabilidade recai, todavia, em outro tipo de sofrimento: o do amante queixoso à porta da amada (v. 36). O trecho que descreve os assuntos dos quais Cupido deve tratar enumera diversas temáticas elegíacas: a briga noturna de rivais (v. 31), a presença da porta nos cenários amorosos (v. 31, 32 e 36) e da guirlanda nos batentes (v. 32), o encontro furtivo entre amantes (v. 33), o marido traído (v. 34) e a oscilação emocional do amante (v. 35).[388] Cupido, poderíamos concluir, é um deus que melhor se adequa à elegia e aos seus temas "suaves", adjetivo usado para caracterizar o próprio deus (*blande puer*, v. 11).[389]

Ovídio, em sua fala dirigida ao deus, o caracteriza como um amante da paz (v. 20), como um deus pacífico, o que pode soar contraditório se considerarmos outras passagens dos *Remedia*, dos *Amores*, e também de descrições encontradas no dicionário de Grimal (2000), em que o deus é descrito como cruel e irascível. Partindo, primeiramente, da descrição encontrada no dicionário, observamos que as ações do deus são adjetivadas como cruéis: "Mas, debaixo da frágil figura da criança aparentemente inocente, sempre se advinha o deus poderoso que pode desferir, ao sabor de sua fantasia, golpes cruéis (...)."[390] Além disso, nos próprios versos de *Remedia*, o deus é caracterizado como irascível, tal representação é encontrada em mais de uma passagem do poema:

> *Quod nisi firmata properaris mente reverti,*
> *inferet arma tibi saeva rebellis Amor* (*Rem.*, v. 245-6)
>
> Porque se te apressares a voltar sem estar bem resolvido,
> avançará as armas ferozes contra ti o revoltoso Amor,
>
> *Adtrahet ille puer contentos fortius arcus,*

[388] Para exemplos de elegias que contenham tais temáticas, cf. capítulo 1 deste estudo.
[389] Em *Ars*, a adjetivação do deus como "tenro" e "suave" é encontrado logo no início do primeiro livro: "... a mim, Vênus designou preceptor do termo Amor: um Tífis e um Automedonte do Amor possam chamar-me" – *me Venus artificem tenero praeficit Amori; / Tiphys et Automedon dicar Amoris ego.* (*Ars*, I. 7-8).
[390] P. Grimal, *op. cit.* verbete "Eros".

saucia maiorem turba petetis opem. (*Rem*., v. 435-6)

O moleque famoso sacará, com mais violência, o arco estirado;
pedireis, junto a uma multidão ferida, uma ajuda mais
[significativa.

adfluit incautis insidiosus Amor. (*Rem*., v. 148)

insinua-se aos descuidados o ardiloso Amor.

As passagens aqui citadas trazem expressões que adjetivam Cupido como "revoltoso" (*rebellis Amor*, v. 246), violento (*contentos*, v. 435) e "ardiloso" (*insidiosus Amor*, v. 148). Tais adjetivações seriam suficientes para antagonizar a descrição inicial do deus-criança como pacífico. Mas, ainda nos referidos excertos, há outros indícios que contradizem a atribuição do adjetivo "pacífico" à divindade: suas armas também são descritas como ferozes (*arma... saeva*, v. 246) e sua ação recai sobre os "descuidados" (*adfluit incautis*, v. 148).

Não é apenas em *Remedia* que o deus é referido por sua crueldade. Uma das ocorrências do nome do deus nos *Amores* também corrobora essa imagem de Cupido, como ilustra a passagem abaixo:

Sic erit; haeserunt tenues in corde sagittae,
et possessa ferus pectora uersat Amor. (*Am*., I. 2.7-8)

Assim será; fixaram-se em meu coração as tênues flechas,
e o feroz Amor revolve o possuído peito.

Nesses versos, é possível observar a adjetivação do deus como feroz (*ferus*, I. 2.8) e notar, ainda, a referência às flechas do deus (*tenues... sagittae*, I. 2.7) como causadoras do sofrimento no peito do amante. Além da caracterização do deus *Amor* como cruel e mau, que encontramos não só em *Remedia*, como também nos *Amores*, dos versos de *Remedia* ainda constam algumas descrições que versam sobre a aparência física do deus, e suas armas também são repetidamente referidas. O trecho abaixo, por exemplo, nos revela a construção da imagem de Cupido como um deus alado:

Cum semel haec animum coepit mulcere voluptas,

debilibus pinnis inritus exit Amor. (*Rem*., v. 197-8)

Na primeira vez em que este prazer começa a aliviar o coração,
com enfraquecidas asas e frustrado foge o Amor.

A instrução dada ao *discipulus* é: ocupe-se para afastar o amor, pois o ócio favorece o sentimento (v. 135-6). O dístico citado acima se refere, especificamente, a uma das atividades que podem "aliviar o coração" (v. 197) do amante sofredor, a saber, a agricultura (v. 193-6). Esse é um dos prazeres que podem fazer com que o deus Amor (e, por conseguinte, o sentimento) fuja (*exit*, v. 198). O deus é, então, retratado como alado, quando o poeta afirma que a vida ativa do amante enfraquecerá as asas do Cupido e o fará fugir frustrado (v. 198). As asas do deus são novamente referidas na passagem a seguir:

nec nos purpureas pueri resecabimus alas,
nec sacer arte mea laxior arcus erit. (*Rem*., v. 701-2)

E não cortarei as brilhantes asas do menino,
nem será minha arte a afrouxar seu arco sagrado.

O *magister* reafirma que sua empreitada poética não é ir contra o deus, tampouco atacá-lo, seus métodos de cura não são violentos ou extremos; o que se espera é que o deus vá embora. Na verdade, todo o sucesso do tratamento consiste na obediência do *discipulus* em seguir os conselhos dados, e na orientação de Febo (cuja presença em *Remedia* discutimos nas subseções posteriores), o que, paulatinamente, resultará em sua cura (v. 703-4).[391]

O dístico acima referido (v. 197-8) menciona, como dissemos, a fuga do deus Cupido diante dos remédios para o amor. Mais precisamente, se o amante se ocupar com atividades como a caça ou a agricultura (v. 136-206), pondo fim ao ócio, afugentará o deus do amor. Tal fuga é contrastada com outras passagens nas quais se constata que o insucesso do tratamento atrai novamente as pérfidas ações de Cupido:

Praestiterat iuvenis, quidquid mea Musa iubebat,
inque suae portu paene salutis erat.
Reccidit, ut cupidos inter devenit amantes

[391] Cf. Henderson, *op. cit*., p. 124.

et, quae condiderat, tela resumpsit Amor. (*Rem*., v. 609-12)

Um jovem havia feito tudo aquilo que prescrevia a minha Musa,
e ele estava quase chegando no porto de sua salvação.
Teve uma recaída, por ter se misturado a amantes apaixonados,
e o Amor recobrou suas flechas, que já estavam guardadas.

O jovem usado como exemplo pelo poeta estava prestes a se curar (v. 610), quando, ao entrar em contato com jovens apaixonados, tem uma recaída (v. 611). A recaída do amante é representada pelo "retorno" de Cupido, que, diante do tratamento da doença do amor, já havia guardado suas flechas; o reavivar da doença, no entanto, faz com que o deus retome suas armas.

Concluímos, então, que as passagens acima mencionadas, comparadas com as descrições que Grimal (2000) e T. Thorsen (2013) fazem do deus *Amor*, nos revelam uma visão do deus como uma divindade infantil e brincalhona, afugentada pelos conselhos de cura dados em *Remedia amoris*, mas atraída pela possibilidade da recaída do doente. Encontramos, nos versos desse poema ovidiano, duas representações do deus, como um "amante da paz" (v. 20) e como ardiloso e violento (v. 148, 246 e 435). Tais qualificações podem parecer contraditórias, mas, se levarmos em conta as circunstâncias em que cada uma deles é utilizada, essa contradição poderá se desfazer: a adjetivação de Cupido como pacífico adequa-se à argumentação do *magister*, que, tentando convencer o deus de suas boas intenções, afirma ser um militante a carregar o estandarte de Cupido (v. 3-4), ambos, soldado e general, devem ter os mesmos interesses, ou seja, o amor e a paz. Já ao utilizar a imagem do deus como sanhoso, o *magister* visa a convencer seu *discipulus* a temê-lo, justificando, assim, seus conselhos de cura.

Após observarmos as referências a Cupido nos versos de *Remedia*, passaremos às observações sobre a presença da deusa Vênus nesse poema, para, a seguir, verificarmos como Apolo, guia dessa empreita poética, é, também, ali representado.

3.3.2. VÊNUS

Tendo analisado, então, algumas das menções ao deus *Amor* em *Remedia*, principalmente, mas também em outras obras ovidianas, seguiremos com nossas observações a respeito das menções à deusa Vênus na obra amatória de Ovídio (elegíaca e elegíaco-didática), dando especial enfoque aos *Remedia amoris*, por ser, como já dissemos, nosso foco neste estudo. À semelhança da estrutura da subseção anterior, iniciamos com uma descrição de Vênus, apontando algumas das questões elencadas por P. Grimal (1991) referentes ao culto da deusa em Roma. Junto a essas reflexões sobre a deusa, analisamos versos de poetas elegíacos romanos, Propércio e Tibulo, e da obra amatória ovidiana, dos quais constam menções ao nome dessa divindade, para, posteriormente, enfocarmos, especificamente, nas referências à Vênus que encontramos em *Remedia amoris.*

Quanto à origem de Vênus em Roma, bem como a de seu culto, P. Grimal[392] afirma ser uma questão obscura. Sabe-se, no entanto, ainda conforme Grimal (1991), que a divindade fora assimilada à deusa grega Afrodite e que sua função era bem definida em Roma: presidir as relações amorosas.[393] É a ela (e também a seu filho, o deus *Amor*) que se voltam os olhares da poesia elegíaca da época de Augusto – a elegia erótica romana. A presença da deusa Vênus, segundo o estudioso afirma, não estava, porém, restrita à literatura: ela fazia parte das convenções religiosas em Roma, sendo símbolo de alegria divina e da boa sorte, evocada não só no amor, como também no exército, no jogo e nos negócios.[394] Os aspectos sociais do culto à deusa em Roma não são nosso foco neste estudo – ainda que, mais adiante, retornemos a essa questão para prosseguir com nossa investigação – nosso enfoque é dado, portanto, à presença da deusa na literatura, mais especificamente, nos gêneros elegíaco romano e elegíaco-didático.

Sendo assim, tal qual notamos em relação a Cupido, a frequência com a qual Vênus aparece em toda a elegia romana, especificamente, na elegia ovidiana, nos leva a crer que tal divindade está diretamente relacionada a esse gênero. Tanto é assim, que

---

[392] "O amor e o sagrado", In: *O amor em Roma*, trad. de Hildegard Fernanda Feist, São Paulo: Martins Fontes, 1991.
[393] P. Grimal, *op. cit.*, p. 49 e ss.
[394] *Op. cit*., p. 57-60.

sua presença é facilmente observável nos poemas elegíacos, como se vê em Propércio, por exemplo, já em sua primeira elegia (v. 33):

> *In me mostra Venus noctes exercet amaras.* (Prop., I. 1.33)
>
> A mim a nossa Vênus traz noites amargas.

O exemplo do verso properciano representa aquilo que se pode chamar de menção metonímica ao amor: o que traz o amargor ao eu elegíaco é o sentimento, atributo da deusa Vênus. Assim, o poeta lança mão do nome da deusa para substituir a menção ao sentimento amoroso, mas o leitor familiarizado com as tradições míticas grega e romana é capaz de, com facilidade, compreender a referência ao amor através da menção ao substantivo *Venus*.

Já em Tibulo, na passagem abaixo referida, o que observamos não é uma referência ao nome da deusa como um substituto para o substantivo "amor", mas sim a menção à própria divindade:

> *Eveniet; dat signa deus: sunt numina amanti,*
> *saeuit et iniusta lege relicta Venus.* (Tib., I. 5.57-8)
>
> Resultará: dá os sinais um deus. Há numes dos amantes,
> e Vênus se enfurece, relegada pela injusta lei.

No excerto, Vênus aparece como protetora dos amantes (*numina amanti*, I. 5.57) e, ainda, como uma deusa enfurecida com Délia, *puella* do eu elegíaco de Tibulo, por ela ter quebrado o acordo entre os amantes (I. 5.58).[395] A referência aqui é, portanto, ao caráter sagrado de Vênus, em seu papel de "guardiã" dos que a cultuam, sendo a prática amorosa uma forma de executar tal culto. E, claro, também em Ovídio, como já destacamos, encontramos referências à deusa do amor, tanto na poesia elegíaco-didática, quanto na poesia elegíaca. Em *Ars amatoria*, assim como demonstramos ocorrer em Propércio, em Tibulo e nos *Amores*, de Ovídio, a deusa do amor assume

[395] Tal interpretação é feita por D. Serrano (*op. cit*., p. 141), na esteira de outros estudiosos, como M. Putnam (*Tibullus: a commentary*. Norman: University Oklahoma Press, 1973, p. 106) e Maltby (Tibullus, *Elegies*: text, introduction and commentary by Robert Maltby. Cambridge: Francis Cairns Publications, 2002. p. 256).

funções diversas. Ela é evocada para guiar a empreitada poética do *magister*, já no início do livro I, quando da explicação da matéria a ser ensinada na obra.[396] Deparamo-nos, também nessa obra, com a menção a mitos que contam com a participação de Vênus[397] e, ainda, com menções metonímicas às práticas amorosas,[398] conforme vimos ocorrer nos versos mencionados acima.

Além disso, as referências a mitos que envolvem a deusa como personagem também são comuns na obra ovidiana. A diversidade apresenta-se, inclusive, na forma como ela é caracterizada – através de sua face mais cruel ou mais benevolente.[399] De forma metonímica ou representando mitos que possuem a deusa como personagem, a Vênus dos *Amores*, como parece ocorrer em outras obras ovidianas,[400] é multifacetada. Ora é citada na obra como sinônimo para o termo "amante",[401] ora como metonímia para o sentimento amoroso ou o próprio ato sexual.[402] A Vênus, por assim dizer, mítica, ou seja, a menção aos mitos nos quais a deusa do amor é personagem ou a sua função como deusa do amor, também são recorrentes na trilogia elegíaca dos *Amores*. Ovídio retoma, por exemplo, para provar seus pontos de vista ou o valor de seus conselhos, o papel da deusa como esposa de Vulcano[403] e como amante do deus Marte.[404] Até mesmo o célebre amante de Vênus, Adônis, e o mito que narra sua morte, é mencionado

---

[396] *Ars* I. 7, verso citado acima.

[397] "Não te esqueça Adônis que Vênus pranteou" – *Nec te praeterat Veneri ploratus Adonis* (*Ars*, I. 75).

[398] "Caso ela te agrade não apenas pela solicitude mas também pela beleza ao entregar ou receber bilhetes, possua-se primeiro a senhora: que a criada venha em seguida. Não deves principiar Vênus pela escrava." – *Si tamen illa tibi, dum dat recipitque tabellas, / corpore, non tantum sedulitate placet, / fac domina potiare prius, comes illa sequatur: / non tibi ab ancilla est incipienda venus*. (*Ars*, I. 383-6).

[399] Posteriormente, pretendemos desenvolver melhor essas afirmativas, explicitando outras passagens que contam com a presença da deusa.

[400] Nossa pesquisa de mestrado que antecede este estudo (*Metamorfoses de* Venus *na poesia de Ovídio*, defendida na Universidade Estadual de Campinas, em 2011) discute a presença da deusa nas *Metamorfoses*, privilegiando as temáticas e mitos que trazem uma imagem do amor como uma doença.

[401] "Que homem livre gostaria de deitar-se com uma Vênus servil / e abraçar costas lanhadas pelo açoite?" – *quis Veneris famulae conubia liber inire / tergaque complecti uerbere secta uelit?* (*Am*., II. 7.21-2).

[402] "... contudo, caiba a mim perder as forças no movimento de Vênus / e, quando for morrer, que expire no meio do ato" – *at mihi contingat Veneris languescere motu, / cum moriar, medium soluar et inter opus* (*Am.* II.10.35-6).

[403] "Vênus pertence a Vulcano, embora ele, ao deixar / a incude, manque feiamente de um pé."*Vulcani – Venus est, quamuis incude relicta / turpiter obliquo claudicet ille pede*. (*Am.* II.17.19).

[404] "os quais, acredita-se, Febo não trocaria com Diana, / mas Vênus teria trocado com seu Marte várias vezes." – *qualia credibile est non Phoebo ferre Dianam, / sed Venerem Marti saepe tulisse suo.* (*Am*, II. 5.27-8). Nesse poema, o eu elegíaco finge dormir em um banquete e acaba presenciando as traições da sua *puella*. Nos versos aqui citados, ele diz que os beijos dados por ela em outro homem não eram fraternais, como Febo daria em Diana, (*non Phoebo ferre Dianam*, v. 27) e sim beijos de amor erótico, como os que Vênus daria em seu amante, o deus Marte (*Venerem Marti saepe tulisse suo*, v. 28).

na obra, em uma elegia que narra a morte de Tibulo.[405] A devoção religiosa à deusa é outra referência que manifesta, nas elegias dos *Amores*, a presença de Vênus. O eu poético faz juras em seu nome[406] e ainda se remete, através dos ensinamentos da *lena* à *puella*, ao fato da deusa proteger os amantes,[407] assim como vimos ocorrer nos versos tibulianos citados no início desta subseção.

A atmosfera elegíaca é, portanto, permeada pelo amor, já que essa é sua temática preferida. Justamente por esse fato, a deusa Vênus encontra-se amplamente presente em tal gênero, que é também o mais recorrente na produção literária ovidiana – até mesmo sua obra didática é, também, elegíaca. Sendo assim, já eram esperadas as diversas referências à deusa do amor nos versos desse poeta romano (e os exemplos acima confirmam tal expectativa). De fato, nos *Amores*, primeira obra do poeta composta de elegias, contam-se 31 ocorrências do nome da deusa do amor. Nas *Heroides,* 28; em *Ars,* 44; em *Remedia*, 12; nos *Fastos*, 17.[408] Até mesmo nas *Metamorfoses*, obra a qual não se atribui o gênero elegíaco, o nome de Vênus é bastante recorrente, aparecendo 72 vezes em seus 15 livros. Tais números demonstram, quantitativamente, como se dá a presença do amor, através da menção aos deuses dos quais tal sentimento é atributo.

O nome da Vênus, ao ser mencionado em determinados versos ovidianos, é, por vezes, acompanhado de adjetivos, em um recurso de caracterização da deusa que muito se assemelha à forma como seu culto e seus atributos foram assimilados pelos romanos. Explicamos. Em Ovídio, os termos que aparecem acompanhando (e qualificando) o substantivo *Venus / uenus* podem ser pronominais,[409] ou ainda, adjetivos.[410] Assim como se altera, nas elegias romanas, a maneira como a deusa é caracterizada (ora avarenta, ora benevolente), também o epíteto de Vênus altera-se na história da consolidação de seu culto na Roma Antiga: a "Vênus calva", a Vênus Ericina, a Vênus

---

[405] "Junto ao moribundo Tibulo, Vênus não ficou menos aflita / que outrora, quando o feroz javali rompeu o flanco do jovem." – *nec minus est confusa Venus moriente Tibullo / quam iuueni rupit cum ferus inguen aper.* (*Am* III.9.15-6).

[406] "Por Vênus juro e pelo arco de seu menino alado / sou culpado por ter cometido tais crimes." – *per Venerem iuro puerique uolatilis arcus / me non admissi criminis esse reum.* (*Am.*, II. 7.27)

[407] "Se ludibrias alguém, tu não temas perjurar; / Vênus, para tais jogos, consegue tornar surdos os deuses" – *Nec, siquem falles, tu periurare timeto; / Commodat in lusus numina surda Venus.* (*Am*., I. 8.85-6).

[408] Sobre a presença de Vênus nos *Fastos*, cf. a dissertação de mestrado de Raquel Faustino (*Fastos II – gênero e metapoesia*. 2014. 275 f. Dissertação (Mestre) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014).

[409] "Quando a lascívia de **nossa Vênus** te ocorrer" – *Cum tibi succurret* ***ueneris*** *lasciuia* ***nostrae****.* (*Am*., I. 4.21)

[410] "Que as carícias calem e avarenta seja Vênus" – *Blanditiae taceant, sitque maligna uenus* (*Am*. I. 4.66) e também em "Eu vos aclamo, doce Vênus e teus meninos de arco / potente" – *nos tibi, blanda Venus, puerisque potentibus arcu / plaudimus*. (*Am*., III. 2.55-6).

Verticordia, a Vênus *Genetrix*, são as formas diversas de se referir a tal divindade, conforme nos aponta P. Grimal.[411] Cada um desses epítetos designa a deusa com uma específica função religiosa e, ainda, social. Interrompemos nossa análise dos versos para explicar, brevemente, em que consistem tais representações de Vênus.

Sobre a "Vênus calva", há duas lendas: em uma, a deusa seria a representação, segundo Grimal (1991), das mulheres do Capitólio que cortaram seus próprios cabelos, para fornecer matéria para fabricar cordas e cabos das máquinas de guerra; na outra versão da lenda, as mulheres romanas de um tempo remoto, inclusive a rainha, teriam sido acometidas por uma doença que fizeram com que perdessem os cabelos. Para homenagear sua esposa, o rei Anco Márcio teria mandado erguer uma estátua representando a rainha sem seus cabelos; após a estátua ser erguida, como que por milagre, os cabelos das moças voltaram a crescer. Os romanos, por gratidão, passaram, então, a cultuar a Vênus calva, a quem tal feito divino fora atribuído.

Sobre a Vênus do monte Erix, Grimal (1991) nos informa que seu culto fora instaurado para que, durante a ruína de Roma nas guerras púnicas, os senadores pudessem cultuar aquela que é considerada a "mãe" dos romanos e o fizeram retomando a Vênus do monte Erix, local onde se encontrava o templo da deusa e a base de operações de Roma durante a guerra. A chamada Vênus Ericinia introduziu em Roma, a despeito da moral tradicional romana, a deusa do amor passional.

Já a Vênus *Verticordia* era considerada, como sugere o epíteto, a deusa que "verte os corações", ou que desvia das paixões perigosas. Tal estátua fora consagrada a essa "nova" Vênus com o objetivo de afastar as virgens e as mulheres casadas da devassidão propiciada pelo afrouxamento da tensão moral decorrente da guerra.

A Vênus *Genetrix*, por fim, era a deusa reivindicada por César, que se vangloriava por ter Eneias, e, por conseguinte, a deusa Vênus como ancestral. A proteção da deusa *Genetrix*, segundo a crença estimulada por César, garantia a felicidade e o sucesso que tanto faltara a Roma no passado; por isso, a deusa considerada mãe por Júlio César ganhou um templo esplendoroso no centro do foro romano.

Dessa forma, notamos que as diversas facetas de Vênus cultuadas em Roma compõem um quadro de caracterizações diversificadas da Vênus, fato que associamos, conforme apontamos acima, às também diversas menções da deusa na obra dos

[411] 1991, p. 49-60.

elegíacos romanos. Ou seja, as diversas faces que Vênus assume na sociedade romana correspondem às também diversas faces com as quais a deusa é retratada na literatura romana.

Após observarmos, assim, a descrição feita por Grimal (1991) do culto da deusa Vênus em Roma e, após também elencarmos algumas das ocorrências do nome da deusa do amor em alguns versos elegíacos e elegíaco-didáticos, retornaremos às nossas reflexões sobre *Remedia amoris*, apontando algumas das ocorrências do substantivo Vênus nessa obra. Assim como os exemplos dos versos acima referidos revelaram, tais ocorrências nos mostram uma variação na forma como aparecem: podem ser metonímicas, quando o nome da deusa substitui o substantivo comum "amor"; podem funcionar como *exempla*, quando aludem aos mitos que envolvem a presença da deusa como personagem; podem, ainda, se referir ao fato da deusa ser a protetora do sentimento amoroso e dos amantes. Em *Remedia*, a presença da deusa parece ser mais recorrente em sua forma metonímica, embora alguns mitos que têm a deusa como personagem sejam também referidos para servirem ao *magister* como *exempla*.

A primeira dessas ocorrências é, justamente, um *exemplum*, e dá-se logo no princípio do poema (v. 5-6)[412], quando o eu poético menciona Diomedes, herói célebre, por ter ferido a mãe de Enéias na guerra (*Ilíada*, V. 234 ss.). Nessa primeira ocorrência, todavia, o nome da deusa não é mencionado, sendo, dessa forma, uma referência indireta. A referência seguinte, que também ocorre de forma indireta, faz menção à deusa por meio de sua filiação,[413] mas o enfoque dado no verso, que pertence ao proêmio da obra, é justamente ao Cupido, filho da deusa, e não à própria deusa.

A primeira referência direta à deusa, que efetivamente cita seu nome, ocorre na passagem a seguir:

> *Sed, quia delectat Veneris decerpere fructum,*
> *dicimus adsidue "Cras quoque fiet idem".* (*Rem.*, 103-4)
>
> No entanto, por ser um prazer colher o fruto de Vênus,
> dizemos sempre: "Amanhã, se o fizer, será a mesma coisa".

[412] "Não sou eu o filho de Tideu; por sua causa tua mãe, ferida, / ao límpido céu retornou na carruagem de Marte." – *Non ego Tydides, a quo tua saucia mater / in liquidum rediit aethera Martis equis.* (*Rem.*, v. 5-6). O episódio é também referido, juntamente ao nome da deusa, no dístico 159-60: "No momento em que Vênus é ferida pela etólia lança, / encarrega seu amante de declarar guerra" – *Ut semel Aetola Venus est a cuspide laesa, / mandat amatori bella gerenda suo.*

[413] "cultiva tu as artes maternas, das quais usufruímos em segurança" – *tu cole maternas, tuto quibus utimur, artes* (*Rem.*, v. 29).

A ocorrência do substantivo *Venus* nesse trecho é claramente metonímica. Nesses versos, é possível observar a menção ao nome da deusa, presente na expressão *Veneris... fructum* (v. 103), na qual o substantivo próprio exerce a clara função de substituir o comum, uma vez que representam, ambos os termos, a mesma ideia. A menção seguinte também pode ser interpretada como metonímica:

> *tam Venus otia amat: qui finem quaeris amoris,*
> *(cedit amor rebus) res age, tutus eris.* (*Rem.*, v. 143-4)
>
> tanto Vênus ama o ócio: ao buscares o fim do amor
> (perece o amor com o ofício), ocupa-te e estarás seguro.

Como já apontamos na seção anterior a esta, os versos acima destacam como um dos remédios para o amor evitar o ócio. O substantivo Vênus é, então, claramente equivalente ao substantivo que designa o sentimento amoroso, a ponto de ocuparem posições semelhantes no dístico: ambos encontram-se no início de cada um dos dois versos (*tam Venus*, v. 143 / *cedit amor*, v. 144). Além de estarem em lugares semelhantes do dístico, a equivalência dos dois termos (*Venus* / *amor*) também pode ser verificada se considerarmos o aspecto semântico dos versos: há uma nítida oposição entre o ócio (*otia*, v. 143), amado por Vênus e, portanto, propício ao amor, e o ofício (*rebus*, v. 144), que afugenta o amor e é, portanto, (pode-se inferir), odiado por Vênus.

Mais adiante, ainda em um excerto que versa sobre a vida ativa como remédio para o amor, o nome da deusa é novamente mencionado, uma menção que, à primeira vista pode parecer um *exemplum* mítico:

> *Vel tu venandi studium cole: saepe recessit*
> *turpiter a Phoebi victa sorore Venus.* (*Rem.*, v. 199-200)
>
> Ou cultiva o hábito de caçar: vezes sem conta recuou
> desonrosamente a deusa Vênus, vencida pela irmã de Febo.

Apesar de parecer ser uma alusão a algum episódio mítico, o que configuraria tal menção a Vênus como um *exemplum*, a ausência de narrativas míticas que envolvam uma situação de disputa entre Vênus e Diana ("irmã de Febo" – *Phoebi... sorore*, v.

200) leva à constatação de que se trata, na verdade, de duas menções metonímicas: Diana (v. 200), representação da caça (*venandi*, v. 199), atributo da deusa, e Vênus, representação do amor.[414]

As menções seguintes são, também, metonímicas, e se referem às práticas amorosas, mais especificamente, ao ato sexual:

> *Nunc tibi, quae medio Veneris praestemus in usu,*
> *eloquar: ex omni est parte fugandus Amor.* (*Rem*., v. 357-8)
>
> Agora como proceder nas práticas de Vênus,
> eu te direi: por todos os lados deves evitar o Amor.

> *Sustentata Venus gratissima: frigore soles,*
> *sole iuvant umbrae, grata fit unda siti.*
> *Et pudet, et dicam: Venerem quoque iunge figura,*
> *qua minime iungi quamque decere putas.* (*Rem*., v. 405-8)
>
> Vênus fica muito grata com a demora: no frio, o sol
> apraz; no sol, a sombra; a água torna-se bem vinda na sede.
> Envergonha-me, mas direi: faz até o ato de Vênus na posição
> que julgas ser a menos favorável para ela.

> *ille quod a Veneris rebus surgente puella*
> *vidit in inmundo signa pudenda toro.* (*Rem*., 431-2)
>
> um outro, que, quando a moça se levantou das artes de Vênus,
> olhou as embaraçosas manchas no leito imundo.

Nas passagens acima elencadas, diversas expressões são usadas para se referir ao ato sexual, e a presença do substantivo *Venus* é um forte indício para tal interpretação. Assim, tal prática amorosa é citada como *Veneris... in usu* (v. 357), *Venerem... iunge* (v. 407), *Veneris rebus* (v. 431), expressões nas quais o nome da deusa ocupa a posição inicial e mais proeminente. Todas essas alusões à deusa representam o amor, e cumprem, portanto, uma função metonímica, como dissemos.

---

[414] "… não há registro de Vênus ter sofrido uma 'vergonhosa' derrota nas mãos de Diana (muito menos uma série de derrotas (199 *saepe*); o mais próximo disso é, talvez, a perda de Adônis, que transgrediu involuntariamente contra Diana. Isto não é, portanto, um *exemplum*, à maneira usual de Ovídio, mas uma metáfora metonímica ou alegoria (...) – *there is no record of Venus' having suffered a "shameful" defeat at the hands of Diana (let alone a series of defeats (199* saepe*); the nearest approach to one is perhaps the loss of Adonis, who transgressed unwittingly against Diana. This is, therefore not an* exemplum*, in Ovid's usual manner, but a metonymic metaphor or allegory (...).* (Henderson, 1979, p. 67-8).

O uso desse tipo de representação, no entanto, pode significar muito mais do que uma simples substituição de termos sinônimos: evoca uma tradição mítica que atribui a essa deusa todas as questões relacionadas ao amor. Traz, ainda, à mente do leitor atento, diversas narrativas míticas em que a intervenção de Vênus resultou em cenários nefastos para os amantes – o que se adequa à argumentação do *magister*, cujo pressuposto é a representação do amor (pelo menos, de algumas das manifestações desse sentimento) como um mal. As frequentes metonímias poderiam, também, nos remeter ao fato da deusa, a despeito de outros cultos existentes em Roma, ser mesmo evocada para presidir as relações amorosas, tal era, segundo Grimal (1991) a sua principal função na mitologia romana.[415]

Independente da maneira como interpretamos a presença desses usos metonímicos em *Remedia*, sua recorrência fica evidente com as passagens acima mencionadas, e ainda, com o excerto que citamos a seguir, que chama atenção pela frequência com a qual o nome da deusa é repetido:

> *nec minus erucas aptum vitare salaces*
> *et quicquid Veneri corpora nostra parat.*
> *Utilius sumas acuentis lumina rutas,*
> *et quidquid Veneri corpora nostra negat.*
> *Quid tibi praecipiam de Bacchi munere, quaeris?*
> *Spe brevius monitis expediere meis.*
> *Vina parant animum Veneri, nisi plurima sumas*
> *ut stupeant multo corda sepulta mero..* (*Rem.*, v. 799-806)
>
> e não menos útil é evitar a rúcula afrodisíaca e tudo
> aquilo que prepara nosso corpo para Vênus.
> Que tu te encarregues do uso da arruda, que aguça os olhos,
> e de tudo aquilo que faz nosso corpo resistir a Vênus.
> Indagas o que, dentre os dons de Baco, eu te recomendarei?
> Mais breve do que esperas, exporei meus conselhos.
> O vinho prepara o espírito para Vênus, exceto se passares da [conta,
> entorpecendo o espírito, submergindo-o na embriaguez.

Em um excerto de 8 versos, o nome da deusa é por 3 vezes mencionado (v. 800; 802 e 805) – uma frequência significativa, de uma menção, em média, a cada dois

[415] "Bem pouco nos importa definir a função essencial da Vênus mais antiga, pois, por mais que recuemos na história de Roma, encontramo-la investida de uma missão muito definida, a de presidir as relações amorosas." (Grimal, 1991, p. 50).

versos. Além dessa notável presença, o fato de ocuparem um excerto que se aproxima do encerramento do poema parece-nos também relevante, na medida em que pode nos remeter à presença do amor quando já não deveria mais existir o sentimento, por estar o *discipulus* já curado de sua doença. Poderíamos pensar nessa recorrência como sendo uma afirmação da presença da Vênus e, por conseguinte, do amor e da elegia, até o fim do poema, que, ainda que represente, como cremos, a cura do gênero elegíaco, ou seja, não mais compor versos elegíacos, vale-se justamente dele na composição do poema.

Apontamos, assim, as menções encontradas em *Remedia amoris*, e também na obra de outros elegíacos, à Vênus, a divindade que representa o sentimento amoroso e que nos remete, muitas vezes, à face nociva das intervenções da deusa no destino dos relacionamentos de deuses e mortais. Ainda que o poema conte com algumas menções a narrativas míticas que possuem a Vênus como personagem, e que, muitas vezes, tais alusões sejam feitas, justamente, através da menção ao nome da deusa, pudemos notar, contemplando as passagens selecionadas, que as menções metonímicas são mais frequentes, ao menos em *Remedia*.

A seguir, intencionamos descrever, de forma semelhante como fizemos nesta seção, a presença de Apolo em *Remedia*, poema no qual esse deus é evocado como guia, por ser a divindade cujos atributos são tanto a medicina, quanto a poesia.

3.3.3. APOLO

Nas duas subseções anteriores, nosso enfoque foi dado sobre a presença de duas divindades importante na poesia elegíaca romana: Vênus e Cupido. Consideramos importantes tais presenças, pois, como intencionamos demonstrar até o momento, a forma como esses deuses participam da composição dos textos elegíacos é influenciada pela argumentação usada pelo poeta ao falar do sentimento amoroso, para ensiná-lo ou para curá-lo. E, de fato, como vimos nas citações acima, a menção a tais deuses é bastante recorrente nos versos elegíacos, em geral, e nos versos elegíaco-didáticos de Ovídio. Esses fatores justificam, então, porque, ao buscar compreender as alusões que os poetas fazem desses deuses, compreendemos, também, de forma mais ampla o próprio gênero elegíaco e, ainda, o elegíaco-didático.

Nesta última subseção, pretendemos, então, verificar a presença do deus Apolo em *Remedia amoris*, iniciando, conforme fizemos nas subseções anteriores, por uma breve descrição da tradição mítica que permeia tal divindade, partindo, a seguir, para a observação das passagens desse poema que mencionam o deus. O que justifica, no entanto, o fato de tal divindade, cujo atributo não é o amor, tenha destaque numa obra como *Remedia*, elegíaca e didática? É o que buscamos responder ao longo das linhas que se seguem. Nosso objetivo, reiteramos, com tais observações, é delinear as formas como os gêneros elegíaco-didático e elegíaco articulam as presenças das divindades com seus temas e situações convencionais.

Sobre a origem do deus, o dicionário de mitologia de P. Grimal (2000) nos conta que, segundo a tradição mitológica grega, ele teria nascido de Latona e de Zeus, numa ilha chamada Ortígia. Tendo sido reconhecido como uma divindade, Apolo fixou a ilha onde nascera no centro do mundo grego, dando-lhe o nome de Delos, "a brilhante". Do mesmo parto que deu à luz a Apolo, nasceu também sua irmã, Ártemis. Zeus presenteou seu filho recém-nascido com uma mitra de ouro, uma lira e um carro puxado por cisnes.

Sua aparência física é também descrita pelo mitógrafo: um deus muito belo, alto, dotado de lindos cabelos negros de reflexos azuis. Além disso, faz parte da descrição do deus os amores que viveu com ninfas e mortais. Uma dessas lendas chama-nos a atenção: Eros, enraivecido por Apolo ter zombado de seu arco (arma de ambos os deuses), insufla-lhe o amor pela ninfa Dafne, que não corresponde ao sentimento. Apolo a persegue; ela, desesperada, suplica aos deuses por ajuda e eles a transformam em um loureiro, a árvore consagrada a Apolo. O interesse nessa lenda, especificamente, dá-se pelo fato de se colocarem em jogo dois atributos, a guerra, relacionada às habilidades de Apolo com seu arco, e o amor, relacionado à habilidade de Eros com o arco.[416]

O deus Apolo é representado sobre o monte Parnaso, ao lado das musas, como o deus da música e da poesia. Incluem-se, também, entre seus atributos, a adivinhação e a

[416] R. Armstrong ("Retiring Apollo: Ovid on the politics and poetics of self-sufficiency", *Classical Quarterly*, 54.2, 2004, p. 528-550) destaca o fato de tal querela entre Eros (Cupido) e Apolo ser retratada nas *Metamorfoes* (I. 452 ss.) de forma metapoética: "A querela entre Cupido e Apolo nas *Metamorfoses* I é também considerada uma competição entre gêneros, uma batalha metapoética que, ironicamente, atesta a superioridade da elegia erótica sobre a épica em um poema que é, ao menos superficialmente, ele mesmo uma épica. A subsequente tentativa vã de Apolo em violar Dafne mostra-o como um amante fracassado (e um poeta elegíaco fracassado bem como um fracassado promotor da épica". – *The quarrel between Cupid and Apollo in* Metamorphoses 1*, has also been seen as a competition between genres, a meta-poetic struggle which playfully asserts the superiority of the elegiac and erotic over the epic within a poem which is, at least superficially, itself an epic. Appolo's subsequent unsuccessful attempt to rape Daphne displays hims as a failed lover (and failed elegiac poet?) as well as a failed promoter of epic*. (R. Armstrong, *op. cit.*, p. 528)

arte da guerra, pois Apolo dominava, assim como sua irmã, o uso do arco e flecha. A relação do deus com a medicina advém de seu filho, Asclépio, que teria sido instruído nas artes médicas pelo Centauro Quíron e que, evoluindo seu conhecimento a ponto de ser capaz de ressuscitar os mortos, despertou a ira de Zeus, que o matou. Asclépio é considerado, assim, o deus da medicina e fundador da escola de artes médicas que Hipócrates teria frequentado.

Sendo assim, Apolo é retratado, pela tradição mítica greco-romana, como um deus cujos principais atributos são a música e a poesia, sua arma, tal qual a de Eros (Cupido) é o arco e a flecha, e, como pai de Asclépio, deus da medicina. Mas não é apenas por conta de Asclépio que a relação de Apolo com a medicina é apontada. Segundo R. Armstrong (2004), tal associação entre o Apolo e a medicina era recorrente na sociedade da Roma antiga:

> O culto a Apolo foi instituído em Roma em 430 a.C., após uma praga. O primeiro templo do deus em Roma foi dedicado a Apolo em sua manifestação como médico: o primeiro e, de fato, o único templo até a construção do templo Palatino de Augusto dedicado ao deus quatro séculos depois. A função de Apolo na cidade, por muito tempo, foi a de um deus que cura, não a de um poeta ou guerreiro.[417]

O texto do estudioso nos mostra, então, que, a despeito da tradição grega que destaca as funções de Apolo como poeta, como músico e até mesmo como guerreiro, hábil com seu arco e flecha, relacionando-o à medicina apenas por meio de seu filho Asclépio, a sociedade romana, por sua vez, por quatro séculos, cultuou Apolo por sua função curativa, em detrimento de sua representação como divindade da poesia e da música. É justamente dessa imagem do Apolo *medicus* que o *magister* de *Remedia amoris* se vale, ao evocar a divindade como guia de sua empreita poética:

> *Te precor incipiens; adsit tua laurea nobis,*
> *carminis et medicae Phoebe repertor opis;*
> *tu pariter vati, pariter succurre medenti:*
> *utraque tutelae subdita cura tuae est.* (*Rem.*, v. 75-8)

[417] *The worship of Apollo was instituted at Rome in the 430s B.C following a plague. The god's first temple at Rome was dedicated to Apollo in his manifestation as a healer: the first, and indeed, the only temple until the building of Augustus' Palatine temple to the god four centuries later. Apolo's long-standing function in the city was that of a healing god, not a poet or a warrior.* (R. Armstrong, *op. cit.*, p. 544).

Ao começar, imploro-te: que teus louros me assistam,
ó Febo, inventor da poesia e da arte médica;
ajuda tu a quem é tanto um vate quanto um médico:
uma e outra matéria estão sujeitas aos teus cuidados.

O excerto acima marca o encerramento do proêmio da obra, no qual o eu poético dirige-se ao deus *Amor*, defendendo-se das acusações de atentar contra o sentimento amoroso. Após encerrar seu diálogo com Cupido (v. 1-40) e dirigir-se a sua audiência, argumentando em favor da sua função como médico do amor, necessária diante de tantos sofrimentos revelados nas narrativas míticas (v. 41-74), o eu poético retoma sua função de *magister*, para, então, iniciar suas lições de cura do amor. Como o próprio *magister* destaca, a função que exerce no poema é dupla (v. 77): atua como poeta-professor, uma vez que seu objetivo inclui, até mesmo por convenção do gênero didático, transmitir preceitos; e como poeta-médico, visto que seu *discipulus* encontra-se acometido por um mal, uma doença – e é, portanto, além de aluno, paciente a quem se destina a cura a ser preceituada. A dupla função do *magister* é comparada à dupla função de Apolo, ou Febo (*Phoebe*, v. 76),[418] divindade considerada, tanto pelos gregos quanto pelos romanos, deus da poesia, e, segundo a tradição mitológica romana, deus-médico. Sua função em *Remedia*, como guia (*adsit*, v. 75; *sucurre*, v. 77) da empreita poética, lembra ainda a função de um professor que assiste ao seu aluno.

O *magister* de *Remedia* compara-se, então, a Apolo, por terem, ambos, três funções em comum: poeta, médico e vate. Como dissemos acima, são esses dois dísticos (v. 75-8) que dão início à *tractatio*, ou seja, que inauguram a exposição didática do poeta. Tal componente do poema é, ainda, encerrado também com uma evocação, ainda que indireta, a Apolo:

Hoc opus exegi: fessae date serta carinae;
contigimus portus, quo mihi cursus erat.
Postmodo reddetis sacro pia vota poetae,
carmine sanati femina virque meo. (*Rem.*, 811-4)

É o fim desta obra: oferecei coroas à minha nau cansada;
chegamos ao porto, era este o meu caminho.
Em seguida, oferecereis a este sacro poeta pios votos,
vós, homens e mulheres curados pelo meu poema.

[418] Segundo Grimal (2000, verbete "Febo"), Febo, "o Brilhante", é o epíteto dado a Apolo, que, muitas vezes, substitui o nome próprio do deus. É, ainda, a forma como o deus é referido em latim.

É Henderson[419] quem nos aponta o uso do adjetivo "sacro" (*sacro... poetae*, v. 813) como uma reafirmação da filiação do *magister* a Apolo (já exposta nos v. 75-8), e não a Cupido. O autor destaca, também, o fato das evocações a Apolo no início e no fim da *tractatio* do poema serem do mesmo tamanho (4 versos), como se formasse uma moldura em torno da exposição do *magister*.

Se pensarmos nessas duas ocorrências (v. 75-8 e v. 811-4), na esteira de Henderson (1979), como uma moldura para o poema, poderíamos compreender melhor o papel da presença do Cupido no proêmio da obra (v. 1-40) em contraste com a evocação de Febo. O diálogo com o pequeno deus encontra-se fora dessa moldura, como se fosse uma conversa a parte, antes do início efetivo das lições, "necessária" por conta da militância do eu elegíaco ovidiano no "quartel do Cupido" (v. 3-4) – como se o "soldado" pedisse licença ao seu "general" para escrever um poema que se propõe a eliminar o sentimento que é atributo desse deus. Após o deus conceder a "licença" ao poeta de seguir com sua empreita,[420] ele parece "se afastar" (v. 39) da obra, para ceder lugar, poder-se-ia dizer, ao deus Apolo, que é quem assumirá o papel de inspirar e guiar sua empreita. É essa espécie de moldura que, nos parece, assinala esse "movimento" dos deuses na cena poética – um deus "sai", para que o outro assuma seu lugar. E, de fato, o lugar que Apolo ocupa nesse poema era, em poemas ovidianos anteriores, ocupado pelo próprio Cupido, como tentamos demonstrar nas subseções anteriores deste estudo.[421]

Outras passagens, além das que destacam o início e o fim da *Tractatio*, também apontam a função de Apolo como divindade-guia do *magister* ovidiano em *Remedia*:

> *Quod si quid praecepta valent mea, si quid Apollo*
> *utile mortales perdocet ore meo...* (*Rem*., 489-90)
>
> Porque se algum dos meus conselhos serve de algo, se Apolo,
> através de minha boca ensina de fato algo aos mortais...

[419] *Op. cit.*, p. 138.
[420] "Assim eu falei; o áureo Amor moveu suas cintilantes asas / e: 'Termina' disse-me 'a obra que intenta'". – *Haec ego; movit Amor gemmatas aureus alas / et mihi "Propositum perfice" dixit "opus".* (*Rem*., v. 39-40).
[421] Lembremo-nos, por exemplo, do início dos *Amores* (I. 1-4), em que o Cupido é responsável por transformar a pretensa épica em uma elegia, criando um pentâmetro ao roubar um pé de um dos hexâmetros.

Para legitimar seu conselho (aparentar frieza com a amada, v. 492), o *magister* vale-se de um argumento que interpretamos como se ele dissesse algo mais ou menos assim: "se o deus Apolo é meu guia" (e, sabemos pelo início da *tractatio*, que ele de fato o é!), "então, meus conselhos são confiáveis" – uma confiabilidade que a própria inspiração divina confere ao poema. O *magister* menciona ainda, para reforçar tal confiabilidade, que Apolo fala através da boca do próprio poeta (*si quid Apollo / utile mortales perdocet ore meo...*, v. 489-90). Quem ensina (*perdocet*, v. 490), portanto, através dos versos do *magister*, é Apolo, por isso pode-se seguir suas instruções tranquilamente.

Uma estrutura similar é encontrada também na passagem a seguir:

> *Quod nisi dux operis vatem frustratur Apollo,*
> *aemulus est nostri maxima causa mali.* (*Rem.*, v. 767-8)
>
> Exceto se Apolo, o guia desta obra, estiver enganando o poeta,
> é o rival o maior motivo para nosso sofrimento.

Novamente, o mesmo tipo de argumento é usado: se o leitor confia em Apolo, pode também confiar no *magister*; por conseguinte, se o *magister* enganar seu *discipulus*, a "responsabilidade" é do deus, pois partem de Apolo os conselhos transmitidos em *Remedia* (v. 490). Há ainda, no dístico acima, uma expressão que manifesta a função de Febo como guia do poema (*dux operis,* v. 767) que também corrobora a construção da imagem de Apolo como a inspiração divina dessa obra.

Salvo as expressões que apontam apenas para a função de Apolo como guia do poeta, há ainda uma menção à relação do deus com o universo da medicina:

> *Consilium est, quodcumque cano: parete canenti,*
> *utque facis, coeptis, Phoebe salubre, ades.*
> *Phoebus adest: sonuere lyrae, sonuere pharetrae;*
> *signa deum nosco per sua; Phoebus adest.* (*Rem.*, 703-6)
>
> Há prudência em tudo aquilo que canto: obedecei-me,
> e tu, Febo, o salubre, estejas comigo em minhas empreitas,
> [como tens feito.
> Febo está comigo: sua lira ressoa, sua aljava ressoa;
> os sinais me fazem reconhecer o deus: Febo está comigo.

Ao adjetivar Febo como *salubre* (v. 704),[422] o *magister* destaca seu caráter curativo, bastante disseminado em Roma, conforme apontamos acima, no início desta subseção. Ao afirmar que é Apolo o elemento que remete à salubridade do poema, reforça-se, de certa forma, a noção de que o deus fala através do poeta – a cura vem pelos conselhos dados através da voz do poeta, mas, como vimos nos versos citados anteriormente, essa voz é apenas o instrumento que Apolo utiliza para divulgar suas instruções. Além disso, segundo Henderson,[423] o termo *cano* (v. 703) atribui ao poema um caráter divino, de inspiração profética, que, como sabemos, vem de Apolo (v. 704).

Ainda sobre o excerto acima, é notável que a expressão que encerra o v. 704 (*Phoebus salubre, ades*) se repete nos versos seguintes (v. 705 e 706 *Phoebus adest*), mas com uma ligeira alteração na flexão verbal: primeiro, o *magister* se dirige ao deus, confirmando sua presença (*ades*, v. 704), em seguida, utiliza outros sinais (o som da lira e da aljava, que, segundo Grimal (2000) são característicos do deus) para atestar sua presença (*adest*, v. 704 e 705). As posições da expressão *Phoebus adest* (iniciando o v. 704 e encerrando o v. 705) chamam, também, nossa atenção: parecem emoldurar (tal qual a presença de Apolo no início e fim da *Tractatio*) os indícios da presença do deus durante a composição do poema.

Destacamos, por fim, uma última referência a Apolo,[424] nos *Remedia amoris*:

> *Ista veneficii vetus est via; noster Apollo*
> *innocuam sacro carmine monstrat opem.* (*Rem*., 251-2)
>
> Esse caminho da feitiçaria é proibido; Apolo nos
> oferece, com seu canto sagrado, um auxílio inofensivo

A menção a Apolo nesse dístico nos indica duas questões que nos parecem relevantes: primeiro, o excerto nos revela uma nova referência à função do deus como

[422] O adjetivo tem como sentido primitivo de "que conduz a uma condição saudável, salubre" (*Conducive to a healthy condition*, salubre, *OLD*, verbete "saluber", sentido 1) e ainda "Que conduz a uma melhor condição ou situação, salutar, benéfico" (*Conducive to a better condition or situation, salutar, benefical*, *OLD*, verbete "saluber", sentido 3).
[423] *Op. cit.*, p. 125.
[424] O deus é ainda mencionado no v. 200, que faz referência à sua irmã, Diana; no v. 256, que alude ao "círculo de Febo"; e no v. 585, como uma menção metonímica ("horas de Febo", representando o dia, em contraste com a noite). Optamos por analisar, em nossa exposição, apenas as passagens mais relevantes para nossa argumentação, a saber, as que nos revelam a referência a Apolo como guia do poeta em *Remedia*.

guia do *magister* (*noster Apollo / ... monstrat*, v. 251-2) e como fonte para os preceitos transmitidos (*innocuam... opem*, v. 252); segundo, contrasta a arte da medicina, atribuída a Apolo pela tradição romana, com a feitiçaria (*veneficii*, v. 251). Ou, como afirma R. Armstrong (2004):

> Neste trabalho, o deus representa uma abordagem racional, erudita para curar a doença do amor: tente a magia, se quiser, diz o poeta, mas *noster Apollo innocuam sacro carmine monstrat opem* (…). Apolo, parece, não é mais uma força a ser ressentida, resistida e ignorada, mas, ao invés, bem-vinda.[425]

Dessa forma, além de oferecer uma caracterização do deus como guia do *magister*, cujos atributos materiais são a aljava e a lira, Ovídio ainda reforça a caracterização de sua arte como uma técnica erudita, capaz, efetivamente, de curar os corações oprimidos, e oposta à magia, arte inútil nas causas amorosas (v. 249-90). O que as passagens selecionadas para nossa observação nos revelam, portanto, é a relevância da presença do deus Apolo em *Remedia* enquanto divindade inspiradora da empreitada poética e análoga ao *magister*: ambos, poetas e médicos. Os versos citados nos mostram, ainda, que, além de relevante, essa presença é recorrente e garante ao poeta a legitimidade de seus preceitos, justamente porque eles possuem uma origem racional e erudita.

Não se pode deixar de destacar, enfim, que todo esse conhecimento divino sobre medicina, oferecido em *Remedia amoris* por Febo, tem por objetivo, somado ao conhecimento "técnico" que o *magister* possui do amor, curar esse sentimento e libertar os corações dos jovens. De uma perspectiva metapoética, diríamos, também, que a presença de Apolo, deus não muito comum na poesia elegíaca,[426] vêm justamente para curar esse gênero,[427] que costumava ser presidido (imposto, melhor dizendo) por Cupido. Até mesmo quando não queriam escrever elegia, os poetas romanos, perdidamente apaixonados, por culpa do deus *Amor*, estavam condenados a tais

---

[425] *In this work, the god representes a rational, enlighted approach to curing lovesickness: try magic if you want, says the poet, but* noster Apollo innocuam sacro carmine monstrat opem *(...). Apollo's is a force no longer to be resented, resisted or ignored, it seems, but rather welcomed* (R. Armstrong, *op. cit.*, p. 544)

[426] Cf. R. Armstrong, 2004.

[427] Poder-se-ia inferir, pela relação entre a cura e a doença, que o gênero seja, em si, um mal. Na verdade, compreendemos que o mal é sentir o amor, o que, em termos metapoéticos, equivale a compor poemas elegíacos.

composições poéticas, a iluminação de Apolo é o que parece ser capaz de, junto ao *magister* ovidiano, curá-los da elegia.

CONCLUSÃO

O poema *Remedia amoris*, de Ovídio, revela-se, a cada leitura, uma interessante fonte de reflexões sobre questões relacionadas à tradição elegíaca na Roma Antiga. Quanto ao gênero que a ela se atribui, essa obra foi frequentemente interpretada por alguns estudiosos, como A. Sharrock (2012) e J. Farrell (2012), como híbrida, por conter influxos da poesia didática e da elegia. Por tal característica, encontramos uma variação na nomeação desse gênero, conforme destacamos no capítulo 1, chamado "erotodidático" por Henderson (1979), F. Cairns (1972) e outros autores, e "erótico-didático" por Holzberg (2002). Outras nomenclaturas foram ainda apontadas em nossa exposição: *erotodidaxis*, expressão usada por Trevizam (2014) e por Jones (1997), alternadamente com "*didaxis* elegíaca", e "didática", forma como Gale (2007) se refere a tais obras, omitindo o componente elegíaco dessas composições. Por interpretarmos a poesia de *Remedia* como composta pelos gêneros elegíaco e didático, que incidem sobre a obra na mesma medida, optamos por, na esteira de Roy Gibson (2007), tratar a trilogia ovidiana (*Remedia*, *Ars* e *Medicamina*) como elegíaco-didática, expressão que manifesta, de maneira mais consistente, o hibridismo de gênero.

Partindo da noção de que o encontro das tradições elegíaca e didática em *Remedia* podem gerar interessantes efeitos de sentido para a leitura dessa obra, optamos por nos valer de um ponto de vista intertextual para observá-la e cotejá-la com outras composições elegíacas e elegíaco-didáticas. Para refletir sobre tal perspectiva intertextual, baseamo-nos nos textos de autores como Pasqualli (1968), Conte (2012) e Achcar (1994), que nos trazem os conceitos da tradição, como um discurso que se repete ao longo dos textos clássicos por meio do mecanismo da alusão, e do repertório do leitor que, familiarizado com a "*langue* poética", identifica a menção do poeta aos predecessores que compõem o sistema literário. Para compreender melhor o hibridismo em *Remedia*, investigamos a caracterização dos gêneros elegíaco e didático, considerando as descrições dos estudiosos e passagens das composições dos poetas que compõem as referidas tradições. Além disso, observamos a trilogia elegíaco-didática ovidiana, focando em *Remedia amoris*, com o intuito de identificar, nela, a presença dos gêneros elegíaco e didático, presença observada justamente no cotejo de *Remedia* com outros textos didáticos e elegíacos.

Quanto à elegia romana, identificamos, em nossa investigação, alguns elementos associados a esse gênero que os estudiosos consultados, como B. Gold (2012), T. Thorsen (2013), R. Gibson (2007), apontam em suas definições: 1) o metro, que corresponde ao dístico, formado por um pentâmetro e um hexâmetro; 2) amor, como o tema mais recorrente nesse tipo de composição, especificamente, aquele que é considerado um mal ou uma doença física ou mental; 3) o período de existência desse gênero em Roma, (50 – 1 a.C., conforme Thorsen (2013)); 4) o ponto de vista subjetivo, marcado pela presença de um eu poético que canta seus poemas em primeira pessoa; e, finalmente, 5) o caráter metapoético do gênero, que se refere ao fato de a poesia elegíaca, além de tratar dos temas relacionados ao amor (e, ainda, por vezes, de outros temas, como ocorre nas elegias cívicas do livro IV de Propércio), fala de si mesma, ou dos próprios mecanismos de sua composição. Além desses traços distintivos, vimos que os poemas analisados de Propércio, Tibulo e do próprio Ovídio em *Amores*, bem como as exposições dos estudiosos acima citados, evidenciam o uso de diversas convenções do gênero elegíaco, como a *militia*, a *seruitium* e o *morbus amoris*, além da *paraklausíthyron*, *topos* protagonizado pela porta que se fecha separando a *puella* (que também pode ser considerada uma convenção elegíaca) do amante. Ao observarmos mais detalhadamente o poema *Remedia amoris*, identificamos excertos que nos remetem a tais convenções e traços, o que evidencia a presença da elegia nessa obra, a saber, a presença do amor doentio (o qual se pretende curar), dos diversos *topoi* elegíacos, de menções à *puella* e a composição em metro elegíaco.

Esses *topoi* parecem destacar que a confluência de gêneros é uma característica que consta da própria poesia elegíaca: as menções à poesia épica, por exemplo, ocorrem através dos *topoi* da *militia amoris* e da *recusatio*. A referência à poesia didática, por sua vez, ocorre na elegia romana quando o próprio eu poético ovidiano assume a função de *magister* ou *praeceptor amoris*. Em relação ao gênero didático, também consultamos definições de estudiosos, como Dalzell (1996), Volk (2002), Gale (2007) e Trevizam (2003; 2014) e apontamos para a diferença entre um tom instrutivo ou um caráter formador que a poesia assume na Antiguidade Clássica e o gênero efetivamente didático, que tem como características fundamentais: 1) a presença de um eu poético que assume a função de *magister*; 2) de um leitor, referido como o *discipulus* a quem se destinam os conselhos; 3) a presença de painéis ilustrativos, retirados dos universos mítico, natural e humano para corroborar os preceitos transmitidos; e, por fim, 4) a composição em hexâmetros (com exceção da poesia elegíaco-didática de Ovídio, que é

composta em dísticos elegíacos). Ao observar *Remedia*, levando-se em consideração os elementos apontados pelos estudiosos, identificamos o eu poético como um *magister amoris* com caráter e postura de médico em certos momentos, retomando sua função de amante, em outros, dirigindo-se a um leitor-discípulo, cuja peculiaridade é ser um amante que sofre com os malefícios do amor-doença. Além disso, identificamos, também nessa obra, a recorrência de painéis que têm a função de ilustrar as lições dadas e que funcionam como recursos persuasivos, um mecanismo típico da poesia didática.

Ora, se a relação do eu poético com a função didática revela-se presente na elegia, por que não fundir os dois gêneros, extrapolando essa relação? É o que faz Ovídio, em sua trilogia elegíaco-didática: vale-se de um gênero que possui uma natureza híbrida (o elegíaco) e extrapola essa característica utilizando influxos didáticos, possibilitando vislumbrar a presença sistemática de um gênero no outro, o que resulta em um hibridismo, em uma obra que pode ser caracterizada, ao mesmo tempo, como elegíaca e como didática. Ou seja, a relação entre o eu poético que vivencia o amor (o amante elegíaco) e o que ensina questões relacionadas a tal sentimento (o *magister*), encontram-se, ambos, tanto na elegia, gênero no qual a função de amante impera, quanto na elegia-didática, gênero no qual a função de mestre nas questões do amor é predominante. O fato de o poeta alternar tais funções em suas composições revela, portanto, a possibilidade de se acomodar as convenções dos dois gêneros para formar a elegia-didática, pois já se encontra, na própria elegia, a semente dessa relação.

Ao explorar, então, essa relação da elegia com a didática, Ovídio compõe seus *Remedia amoris*, anunciando-os como uma obra que visa a curar o amor infeliz. Na observação mais minuciosa desse poema, identificamos, no entanto, que o objetivo do poeta vai além de propor a cura do sentimento amoroso, a proposta, na verdade, como afirmou Conte (1989), é de curar a própria elegia. É possível notar, em *Remedia*, a presença de *topoi* desse gênero que são, por vezes, alterados para se acomodarem aos fundamentos de uma obra que aconselha o discípulo (amante e poeta elegíaco) a não mais amar e, portanto, a não mais escrever elegia. Apesar da recorrente tentativa do poeta em agradar aos deuses Vênus e Cupido, divindades que, desde os *Amores*, acompanham as empreitas poéticas ovidianas, investir contra o gênero elegíaco é, dentro da perspectiva dessa tradição, que iguala o fazer poético às práticas amorosas, equivalente a parar de amar – por isso, o eu poético de Ovídio deve convencer os deuses do amor, como faz no início de *Remedia* com Cupido, que sua obra se trata de uma

investida contra um tipo específico de amor, aquele que deve ser curado por representar um mal aos homens e aos deuses.

Dessa forma, o amor elegíaco é tratado como uma patologia, ou, como nos dizem Citroni *et al.* (2006), é um sentimento que expressa uma "condição assim dolorosa e frustrante dos poetas elegíacos" que "não podia ser apresentada como fruto de uma escolha racional, mas antes como uma escravatura, uma enfermidade, uma loucura".[428] O *morbus amoris*, referência temática para a construção das lições terapêuticas em *Remedia*, já é apresentado, como demonstramos, na elegia romana, sendo considerado, por Propércio, por exemplo, um mal que não tem cura (I. 5.28; II. 1.55-6). Ao cotejarmos, aliás, a afirmativa de Propércio, de que o amor não tem cura, com *Remedia amoris*, um interessante efeito de sentido parece surgir: Propércio caracteriza o amor como sendo uma doença incurável, e Ovídio, como que respondendo a tal poeta, propõe, justamente, a cura desse sentimento. Ao se propor curar o amor, é evidente que, para o *magister* de *Remedia*, essa cura não é impossível, como Propércio (I. 5.28) afirmou ser, uma vez que ele dedica um poema a essa temática. Mas, claro, para viabilizar a cura do mal do amor, o amante deve seguir os conselhos do *magister*, o que resultará na cura do gênero elegíaco, já que, reiteramos, a prática elegíaca inclui amar e escrever poemas.

Se amar é escrever elegia, e, para escrever elegia, é necessário amar, poderíamos pensar em uma construção metapoética do amor, relacionando-a com a flecha do deus Cupido, elemento que provoca uma ferida. Àquele que é tocado pela flecha, só resta amar e produzir elegias (como podemos ver pelas elegias I. 7 e I. 9, de Propércio, nas quais o amante é tratado como um refém da tradição elegíaca e do amor). Assim, se um elegíaco se pergunta como se curar desse sentimento ou gênero, Ovídio responde: curando o gênero e, consequentemente, o sentimento.

Para a cura do amor, ou, como tentamos demonstrar em nossa exposição, do gênero elegíaco, Ovídio se vale de mecanismos didáticos em *Remedia amoris*, da mesma forma que se vale, em *Ars*, da tradição didascálica para ensinar as artes da conquista. Nossa investigação sobre essa tradição revelou-nos a presença, na Antiguidade Clássica, de uma concepção de arte como instrumento utilizado para compor a formação do indivíduo, como apontam autores como P. Veyne (2009), A. Dalzell (1996) e M. Trevizam (2003; 2014). Revelou-nos, ainda, contrastando com o

[428] Citronni *et alli*, *op. cit.*, p. 550.

chamado “tom instrutivo” (VOLK, 2002) que consta dos textos clássicos em geral, a presença de um gênero didático, que possui particularidades como a presença de um conteúdo a ser ensinado, seja ele técnico, como a pesca ou a agricultura, por exemplo, ou filosófico, como o epicurismo. Também como uma peculiaridade do gênero didático, os autores apontam a presença de uma voz que transmite ensinamentos, chamada de *magister*, e de um *discipulus* (ou um grupo de *discipuli*), a quem se destinam as lições dadas. Apesar de os poemas didáticos antigos se valerem do hexâmetro para suas composições, esses elementos são os responsáveis por diferenciá-los como uma tradição apartada da épica, poesia que também era composta nesse mesmo metro.

Não obstante a presença desses componentes ser também identificada em *Remedia amoris*, obra na qual encontramos a voz de um *magister amoris*, que ensina a curar o amor, um *discipulus*-amante, que precisa da cura para seu amor infeliz e, como dissemos, para a prática elegíaca, e ainda, uma matéria a ser ensinada, isto é, a terapêutica amorosa, os *Remedia* se diferenciam dos outros poemas da tradição didascálica, principalmente, como já dissemos, por ser uma composição em dísticos, o metro tipicamente elegíaco. Cumpre lembrar que o metro utilizado na composição poética é, para a tradição Clássica Antiga, um fator relevante, até mesmo central, para filiar um texto à determinada tradição literária, conforme ressalta Gale (2007), e tal argumento corrobora nossa concepção de *Remedia* como um poema elegíaco, bem como os outros componentes, acima listados, corroboram a atribuição, também a essa obra, do gênero didático. Reafirma-se, assim, a visão dessa obra como um texto que acomoda ambas as tradições, a elegíaca e a didática.

Outro componente tipicamente didático que é possível identificar em *Remedia*, ao qual também dedicamos parte de nossas reflexões, é o painel ilustrativo, cuja função é corroborar e sustentar os argumentos do *magister*, contribuindo para persuadir o leitor de que ele deve seguir os conselhos dados no poema. O que pudemos notar, quanto ao material mítico-exemplar do qual se vale Ovídio em sua argumentação, é que as narrativas aludidas pelo *magister* representam o universo elegíaco, no que tange, principalmente, aos seus conteúdos. São histórias de amor malfadadas, representativas da miséria dos personagens que, arrebatados pela doença do amor, têm trágicos finais. As lendas que Ovídio utiliza para ilustrar suas lições acabam em assassinato, como é o caso de Medeia, que, para se vingar do amado Jasão, assassina os próprios filhos, ou em suicídio, como ocorre com Ífis, que se mata diante do desprezo de sua cruel amada Anaxárete, para citar apenas alguns dos *exempla* evocados por Ovídio em *Remedia*.

A tradição mitológica é, dessa forma, um componente do qual se vale o *magister* ovidiano para sustentar sua argumentação. A mesma função é cumprida pelo *usus* do poeta: as experiências amorosas, confirmadas pelas elegias ovidianas dos *Amores*, nas quais o poeta vivencia o sentimento elegíaco, também compõem o painel ilustrativo de *Remedia* e contribuem para garantir a confiabilidade do mestre que ensina a curar o amor, e, consequentemente, cessar sua trajetória na composição de poemas que se filiam à tradição elegíaca.

Curar-se do sentimento amoroso e do gênero elegíaco é a temática e o objetivo centrais de *Remedia amoris*. Por necessitar de cura, sabe-se que o tratamento dado ao amor nesse poema é o que o equivale a uma doença, e, dessa forma, o poeta retoma, o *topos* elegíaco do *morbus amoris*. Para compor *Remedia*, o poeta vale-se da evocação a três divindades: Vênus, presente no poema por representar, de forma metonímica, as práticas amorosas; Cupido, deus-criança responsável por incutir o amor nos corações dos deuses e dos mortais, a quem o poeta pede "licença" para seguir com sua empreita para eliminar o amor elegíaco; e, por fim, Apolo, deus que, semelhantemente ao *magister* ovidiano, ocupa a dupla função de poeta e médico. Nosso objetivo, ao realizar tal análise, foi complementar nossa discussão sobre *Remedia amoris*, observando de que forma esses deuses são articulados aos ensinamentos e às temáticas elegíacas, buscando demonstrar como essas referências podem ser metonímicas, ou ainda, aludir ao papel da divindade como guia da empreita poética ou como personagens das narrativas míticas.

Nossas reflexões sobre a presença de tais divindades na obra *Remedia amoris* evidenciaram-nos algumas questões que nos parecem ser interessantes e que elencamos a seguir. Cupido é retratado nesse poema como um deus ora pacífico (v. 20), quando o *magister* deseja demostrar que ainda pertence ao seu "exército" de amantes, ora violento (v. 148 e outros), mas a sua imagem como uma divindade brincalhona parece ser recorrente, não só em *Remedia*, como em outros textos, conforme nos apontam Grimal (2000) e Thorsen (2013). Além disso, o pequeno deus oscila entre ser afugentado pelos conselhos de cura do amor e ser atraído pela possibilidade de reavivação da ferida do amor no peito dos amantes. Na discussão sobre a presença de Vênus em *Remedia*, contrastada com a presença da deusa em outros elegíacos, pudemos constatar que a maior parte das referências a essa divindade do amor, em *Remedia*, é metonímica, ainda que menções a narrativas míticas que têm a deusa como personagem ocorram nesse poema, e também em outros elegíacos. Sobre as menções a Apolo, nossas reflexões

indicaram a sua presença como um guia do *magister* ovidiano, escolhido pelo poeta por representar a poesia e o universo da medicina.

A discussão exposta neste trabalho, longe de encerrar as questões aqui propostas, intencionou refletir sobre alguns aspectos de gênero na poesia elegíaco-didática ovidiana, especialmente, em *Remedia amoris*, poema no qual é possível vislumbrar, em termos de sua estrutura e conteúdo, mais do que uma invectiva contra o sentimento amoroso: a obra, como afirmou Conte (1989), representa a cura de uma forma de composição literária, a elegia, e se revela como um elemento que encerra a trajetória elegíaca ovidiana (e, cumpre lembrar, Ovídio é o último poeta a escrever elegia na Roma Antiga), uma trajetória digna do engenho de um poeta inventivo dotado de uma consciência literária e do conhecimento da tradição poética clássica, uma consciência e um conhecimento que se manifestam a cada leitura e a cada sentido construído no cotejo de seus versos e dos versos de poetas didáticos e, principalmente elegíacos.

TRADUÇÃO DE REMEDIA AMORIS

Remedia amoris[429]

Legerat huius Amor titulum nomenque libelli:
"Bella mihi, video, bella parantur" ait.
"Parce tuum vatem sceleris damnare, Cupido,
tradita qui toties te duce signa tuli.
Non ego Tydides, a quo tua saucia mater
in liquidum rediit aethera Martis equis.
Saepe tepent alii iuvenes; ego semper amavi,
et si, quis faciam nunc quoque, quaeris, amo.
Quin etiam docui qua possis arte parari,

[429] O texto latino foi transcrito a partir da edição bilíngue *Remedia amoris* com tradução de Caterina Lazzarini e comentários de Gian Biagio Conte: *Ovidio - Rimedi contro l'amore*, a cura de Caterina Lazzarini, com un saggio di Gian Biagio Conte, Marsilio Editori: Venezia, 1986.

Os remédios para o amor

Lera[430] o Amor o título e o nome[431] deste livrinho[432]
"Guerras, estou vendo, são guerras[433] armadas contra mim", disse.
"Não acuses teu vate de ter cometido um crime, Cupido,[434]
eu que amiúde portei, sob teu comando, o estandarte[435] a mim designado.[436]
Não sou eu o filho de Tideu;[437] por sua causa tua mãe, ferida,
ao límpido céu retornou na carruagem[438] de Marte.
Muitas vezes, esfriam os outros jovens; eu sempre amei,[439]
e se perguntares o que ainda agora estou fazendo: amo.
Além disso, ensinei com que arte poderiam conquistar-te,

[430] *Legerat*: Henderson (*op. cit.*, p. 29) assinala o dátilo presente no início desse poema, assim como ocorre em outros poemas programáticos da obra ovidiana.
[431] *Titulus*, que só assume o sentido de "título" na época pós-Augusto, seria uma etiqueta feita de madeira, pedra ou pele (no caso do livro) que trazia um aviso, uma inscrição ou identificação (*Oxford Latin Dictionary*, "verbete titulus", sentido 1). *Nomen* refere-se, segundo Lazzarini (*op. cit.,* p. 128), ao nome presente no próprio título (*Remedia Amoris*), que é o do deus (*Amor*), constituindo-se, assim, um jogo entre o substantivo comum e o próprio – algo como se Ovídio dissesse que Cupido teria visto o seu próprio nome (*Amor*) no título do livro (*Remedia* ***Amor****is*).
[432] Inicia-se, neste primeiro dístico, o proêmio, que contém o diálogo entre o poeta e Cupido (v. 1-40). Lazzarini (*op. cit.,* p. 127) compara esse início ao dos *Amores*, que teria servido de modelo para Ovídio em *Remedia.* No poema inicial dos *Amores*, a conversa entre o vate e Cupido determina a opção de gênero do poema, já que o poeta se preparava para **cantar guerras** em verso heroico (*Arma graui numero uiolentaque* ***bella parabam*** **/** *Edere, materia conueniente modis – Am.*, I. 1.1-2; os grifos são nossos) e o deus do amor rouba um pé, transformando o hexâmetro em um pentâmetro (*Par erat inferior uersus; risisse* ***Cupido****/Dicitur atque unum surripuisse pedem. – Am.*, I. 1.3-4). A autora aponta, ainda, que o esquema retórico desse diálogo inicial em *Remedia* se assemelha ao exercício retórico da *suasoria*, em que o orador formula um discurso que dissuadiria o herói de um mito ou um personagem histórico a mudar o curso de uma decisão que fora tomada.
[433] Lazzarini (*op. cit.*, p. 128) compara a reação de Cupido ao ler o título do livro com o diálogo entre Sibila e Eneias, na *Eneida* de Virgilio (VI. 86 ss.): "guerras, horríveis guerras eu vejo" – *bella, horrida bela /... cerno*. Henderson (*op. cit.*, p. 29) comenta, além dos ecos virgilianos em Ovídio, os ecos de *libelli* em *bella.*
[434] O verso 3 é o que D. Jones (*op. cit.*¸ p. 20) chama de *enjoinders* – uma espécie de imperativo, um conselho, uma imposição ou um pedido.
[435] Ver análise deste excerto no capítulo 1 deste estudo, na seção que discute o *topos* elegíaco *militia amoris*.
[436] A partir do verso 4, o vate inicia uma lista de "serviços prestados" ao deus *Amor* (cf. D. Jones, *op. cit*., p. 20).
[437] *Tydides* (v. 5) é o epíteto para o herói Diomedes. Na *Ilíada* (V. 234 ss.), Diomedes ataca e fere Eneias; nesse momento, a deusa do amor vem para salvar seu filho (V. 314) e o herói a fere nas mãos (V. 336). É Ares quem lhe empresta os cavalos para que ela retorne ao Olimpo.
[438] *Equis*: traduzido aqui, metonimicamente, como carruagem, conforme o comentário de Henderson (*op. cit.*, p. 128) que ressalta a ocorrência desse uso em Homero (*Il*., V.13, X. 330, etc.) e em Virgílio (*En.*, XII. 736).
[439] A argumentação de Ovídio objetiva conquistar a confiança do deus *Amor* remetendo-se à fidelidade e a *militia* que fazem parte de sua obra – o que se pode notar nos *Amores* (p. ex., em I. 9.1, II. 3.10, II. 12.14) e na *Ars amatoria* (p. ex. em *Ars*, II. 234). De tal momento da *suasoria*, em que o orador tenta garantir a confiança de seu público, diz-se *conciliare* (Lazzarini, *op. cit.,* p. 128). O trecho remete-nos também à recorrente leitura biográfica que se fez da poesia elegíaca por sua subjetividade e pela afirmação dos poetas de uma vida exclusivamente dedicada ao amor.

et, quod nunc ratio est, impetus ante fuit.
Nec te, blande puer, nec nostras prodimus artes,
nec nova praeteritum Musa retexit opus.
Si quis amat quod amare iuvat, felicter ardens
gaudeat et vento naviget ille suo;
at si quis male fert indignae regna puellae,
ne pereat, nostrae sentiat artis opem.
Cur aliquis laqueo collum nodatus amator
a trabe sublimi triste pependit onus?
Cur aliquis rigido fodit sua pectora ferro?

e o que agora é razão, era antes um impulso.[440]
E não traímos nem a ti, sedutora criança, nem às nossas artes,
nem[441] a nova Musa anulou a obra pretérita.[442]
Se alguém ama porque amar agrada, que, feliz e ardente,
alegre-se e navegue com o vento a seu favor; [443]
mas se alguém sofre com as tiranias de uma moça indigna,[444]
que experimente, para não perecer, o poder de nossa técnica.[445]
Por que um amante, com um nó atado ao pescoço,
dependurou-se da alta viga como um triste peso?
Por que certo alguém atravessou seu peito com a dura espada?[446]

[440] A oposição entre *ratio* e *impetus* aponta o caminho da argumentação ovidiana: antes (leia-se: na obra *Amores*), o eu elegíaco, então amante, era puro "impulso" (i*mpetus*), ou seja, comportava-se sem juízo, sem autocontrole; agora, enquanto escreve este poema, o estado do poeta-*magister* é o oposto, expresso pelo termo *ratio*, que representa a sua racionalidade. Mesmo amando (ou ainda, escrevendo elegia), ele é racional e, por isso, pode-se confiar nele como *magister*. Henderson (*op. cit.*, p. 31) elenca a sinonímia, presente em outros versos, de *ratio* (*ars* e *consilium*, v. 703) e de *impetus* (*furor*, v. 119 s.) e menciona ainda uma das virtudes apontadas pela filosofia estoica: os ímpetos e instintos animais subordinados pela razão (*ratio*). Para o autor, a evocação de tal conhecimento filosófico visa demonstrar ao leitor a confiabilidade do *magister*, cujo conhecimento tem embasamento, é respeitável e, portanto, é confiável.

[441] Cf. Henderson (*op. cit.*, p. 31): a repetição e a posição dos advérbios de negação na tradução dos versos 11 e 12 intenta reproduzir o *tricolon auctum* que ocorre no texto latino (*nec te... nec nostras... / nec nova...*) e que enfatiza um importante elemento para a defesa do poeta *amator*: ele, ao escrever *Remedia*, não traiu o Cupido, não traiu as artes do amor, nem tampouco anulou os ensinamentos da obra anterior, a saber, a *Ars amatoria*. Seu alvo aqui, lembramos, não é qualquer forma do amor; é aquela que causa dor a quem sente, conforme os versos seguintes anunciarão.

[442] A expressão "obra pretérita" (*praeteritu... opus*) refere-se, possivelmente, à *Ars amatoria* ou aos *Amores*, pelos traços didáticos que também são notados em algumas das elegias dessa obra.

[443] A comparação do amor com as dificuldades e as facilidades de navegar é um lugar-comum helenístico, tendo sido muito utilizada em epigramas e na Comédia Nova (Henderson, *op. cit*., p. 32).

[444] Ovídio anuncia a quem seus ensinamentos se dirigem: aos *decepti iuuenes* (v. 41), que são os jovens que sofrem por conta de um amor infeliz – situação tipicamente elegíaca, em que o amante padece pelas tiranias de uma *indigna puella,* como se vê no v. 15 e no modelo do gênero representado pelo poeta Galo, em Virgílio, *Eclogae*, X. 10 (Lazzarini, *op. cit.*, p. 128). São, portanto, aqueles a quem a *Ars amatoria* não ajudou...

[445] *Artis opem*: expressão que assinala a presença confiável da técnica médica (Lazzarini, *op. cit.*, p. 129).

[446] Nos v. 17-19, o poeta apela, segundo o comentário de Lazzarini (*op. cit.*, p. 128), para o "efeito patético do suicídio por amor" ("*effetto patetico del suicidio per amore*"), constituindo-se assim o *promovere*, momento também presente na *suasoria*. A autora também menciona a antecipação de um mito que será evocado mais adiante (v. 55 s. e 601 s.), o de Fílis, que se suicida por amor enforcando-se. Henderson (*op. cit.*, p. 33) lembra-nos, ainda, da lenda de Píramo e Tisbe, a qual resumimos no capítulo 2 deste estudo. O suicídio mencionado no v. 19 poderia, também, referir-se à Dido, cujo episódio também comentamos no capítulo 2. Podemos mencionar ainda dois outros exemplos de suicídio por causa do amor: na carta IV. 4 de Sêneca, e no canto IV (v. 651-662) da *Eneida*, de Virgílio.

Invidiam caedis pacis amator habes.
Qui, nisi desierit, misero periturus amore est,
desinat, et nulli funeris auctor eris.
Et puer es, nec te quicquam nisi ludere oportet:
lude; decent annos mollia regna tuos.
[Nam poteras uti nudis ad bella sagittis,
sed tua mortifero sanguine tela carent.]
Vitricus et gladiis et acuta dimicet hasta
et victor multa caede cruentus eat;
tu cole maternas, tuto quibus utimur, artes
et quarum vitio nulla fit orba parens:
effice, nocturna frangatur ianua rixa
et tegat ornatas multa corona fores;
fac coeant furtim iuvenes timidaeque puellae
verbaque dent cauto qualibet arte viro,
et modo blanditias rigido, modo iurgia, posti
dicat et exclusus flebile cantet amans.
His lacrimis contentus eris sine crimine mortis:
non tua fax avidos digna subire rogos".

Tu, que és amante da paz, tens rancor da morte.
Quem, caso não desista, estiver prestes a perecer por um amor infeliz,
que desista, e tu não serás o causador do funeral de ninguém.
E és uma criança, tu não deves senão brincar:
brinca: convêm a teus anos suaves reinados.
[Pois tu poderias estar na guerra com tuas flechas nuas,
mas tuas armas carecem do sangue da morte.]
Que o teu padrasto combata com a espada e com a lança afiada
e siga, vitorioso e manchado de sangue, em meio a grande massacre;
cultiva tu as artes maternas,[447] das quais usufruímos em segurança:[448]
por culpa delas, nenhuma mãe ficou sem filho:[449]
trata de que, em briga noturna, a porta se quebre[450]
e que muita guirlanda cubra os magníficos batentes;[451]
faz com que se encontrem furtivamente os jovens e as tímidas[452] moças
e que eles enganem o desconfiado marido com um artifício[453] qualquer,
e que o amante diga ora palavras doces, ora injúrias
ao umbral da porta e que, excluído, ele cante lamurioso.[454]
Tu te contentarás com essas lágrimas, sem as acusações de morte:
tua tocha não é adequada para acender as ávidas piras fúnebres".[455]

---

[447] Para Tibulo (I. 2.16 ss.), é Vênus quem instrui os amantes para alcançarem seus objetivos. (Henderson, *op. cit.*, p. 35)

[448] A segurança é garantida por Vênus e Cupido àqueles que usufruem do amor. Tal noção é bastante presente em Tibulo, por exemplo, em I. 2.25 ss. e I. 6.51 s. (Henderson, *op. cit.*, p. 35).

[449] Nos versos 23-30, está expressa a tipicamente elegíaca oposição entre o amor e a guerra, representados pelos deuses Cupido e Marte (Lazzarini, *op. cit*., p. 129).

[450] Segundo D. Jones (*op. cit.,* p. 20), do verso 31 ao 38 há uma fórmula recorrente em orações, que cataloga os deveres do deus, apresentados na forma de imperativos (*enjoinders*). Nessa fórmula, o eu poético insere os temas da poesia amatória. Alguns desses temas estão mais detalhadamente observados no capítulo 1 deste estudo e a presença dos imperativos encontra-se comentada no capítulo 2. Henderson (*op. cit.*, p. 35) aponta o diálogo entre o verso 31 de *Remedia* e o verso 71 do livro 3 de *Ars amatoria*: ambos os versos abordam o *topos* da briga entre rivais, fazendo serenata à porta da mesma mulher.

[451] Henderson (*op. cit.*, p. 36) elenca as menções ao costume de se enfeitar a porta do amado com guirlandas: Lucrécio, IV. 1177 ss.; Catulo, 63.66; Propércio, I. 16.7; Tibulo, I. 2.14; Ovídio, *Am.*, I. 6.67, *Ars*, II. 258.

[452] Henderson (*op. cit.*, p. 36) afirma que, provavelmente, esse adjetivo (*timidaeque*) estaria também caracterizando *iuvenes*, uma vez que não há um segundo epíteto que dê paralelismo sintático a tal construção.

[453] Interessante destacar esta menção à *ars*, substantivo que pode significar "artificialidade" ou "ardil, engano, estratagema" (*OLD*, sentidos 2 e 3, respectivamente). Tais sentidos são recorrentes na *Ars amatoria*: diversas narrativas míticas, lições e conselhos do *magister* da *Ars* envolvem a habilidade de enganar, esconder, iludir. Cf., por exemplo, *Ars*, II. 555-8; II. 571-92; II. 641-62.

[454] Há aqui dois *topoi* da elegia erótica romana: o *paraklausíthyron* e o *exclusus amator*. Comentamos mais detalhadamente tais *topoi* elegíacos no capítulo 1 deste estudo.

[455] Sobre a ambivalência das tochas do Cupido, cf. Lazzarini, *op. cit*., p. 130 e Henderson, *op. cit.,* p. 37.

Haec ego; movit Amor gemmatas aureus alas
et mihi "Propositum perfice" dixit "opus".
Ad mea, decepti iuvenes, praecepta venite,
quos suus ex omni parte fefellit amor.
Discite sanari per quem didiscitis amare;
una manus vobis vulnus opemque feret.
Terra salutares herbas eademque nocentes
nutrit, et urticae proxima saepe rosa est;
vulnus in Herculeo quae quondam fecerat hoste,
vulneris auxilium Pelias hasta tulit.
(Sed, quaecumque viris, vobis quoque dicta, puellae,
credite: diversis partibus arma damus.

Assim eu falei; o áureo Amor moveu[456] suas cintilantes[457] asas
e: "Termina" disse-me "a obra que intentas".
Vinde às minhas lições, jovens iludidos,[458]
a quem vosso amor de todas as formas enganou.[459]
Aprendei a vos curar[460] com quem aprendestes a amar;
a mesma mão vos trará a ferida e a cura. [461]
A terra faz brotar as ervas salutares e ela mesma,
as nocivas, e não raro ao lado da urtiga está a rosa;
a lança Pelíada,[462] que outrora ferira o inimigo,
filho de Hércules, trouxe a cura à ferida.[463]
(Mas, aquilo que for dito aos homens, ó moças, a vós também o será,[464]
acreditai: damos as armas a ambos os lados.[465]

[456] Para Henderson (*op. cit.*, p. 38), há uma ambiguidade nesse verbo: além de designar o movimento das asas de Cupido, designa também o fato de o deus estar comovido (ou convencido) pelo discurso do eu poético ovidiano, que se encerra no verso 40.
[457] Sobre a caracterização de Vênus e de Cupido, cf. Henderson, *op. cit.*, p. 38 e Lazzarini, *op. cit.*, p. 130.
[458] Lazzarini (*op. cit.*, p. 130) denomina o trecho que se inicia neste verso de "segundo proêmio", já que é onde o *magister* definirá, como é feito no início da poesia didascálica, a quem se dirigem suas lições (v. 41 e v. 49-52). Henderson (*op. cit.*, p. 38) ressalta ainda que se inicia neste verso o *exordium* da obra (v. 41-78), que é dividido em duas partes: o endereçamento ao leitor-paciente, somado à definição do tema e escopo do poema (v. 41-74), e a evocação a Apolo (v. 75-8).
[459] Nesse dístico (v. 41-2), o eu poético perde a máscara do orador, cujo objetivo era convencer Cupido de suas boas intenções, e assume a postura do *magister*, estipulando o alvo de suas lições, a saber, o sofrido amante (elegíaco). O engano, representado aqui pelos verbos *decepit* e *fefellit*, é, segundo Henderson (*op. cit.*, p. 131) um tema explorado por Ovídio, não só com esta menção em *Remedia*, como também em *Ars amatoria* (por exemplo, em I. 276-7) – poema em que, aliás, o engano faz parte da conduta ideal do amante. Cf. nota ao v. 34.
[460] *Sanare*: expressa o cerne de *Remedia*, ao fazer alusão à medicina. O verbo assinala ainda a oposição entre *sanus*, aquele que está livre, e *insanus*, aquele que é cativo (*capio*) pelo mal do amor, tema recorrente na poesia e filosofia antigas (cf. Lazzarini, *op. cit*., p. 131).
[461] Versos 43-4: o discípulo-amante do *magister* ovidiano aprendera a amar com a obra anterior, a *Ars amatoria*, e também com as elegias de *Amores*. A função didática da elegia erótica romana está mais bem discutida no capítulo 1 deste estudo.
[462] Ou seja, a lança de Aquiles, herói nascido no monte Pélion.
[463] Télefo, filho de Hércules, teria sido ferido por Aquiles na guerra de Troia e apenas a lança que o feriu seria capaz de curá-lo.
[464] É possível estabelecer um diálogo entre este dístico e o proêmio do livro III de *Ars amatoria*, no qual o *magister* afirma que, ao fornecer conselhos às mulheres, tal qual fornecera aos homens (nos livros I e II), está garantindo igualdade de condições para que ambos lutem: "Armei os dânaos contra as amazonas; sobejam armas que a ti, ó Pentesiléia, e a tua tropa possa dar. Ide igualados ao combate; vençam os que a boa Dione e o menino que voa pelo mundo todo favorecerem. Não seria justo investirdes indefesas contra homens armados, e seria torpe que vencêsseis deste modo, ó varões." – *Arma dedi Danais in Amazonas; arma supersunt, / Quae tibi dem et turmae, Penthesilea, tuae. / Ite in bella pares; vincant, quibus alma Dione / Faverit et toto qui volat orbe puer. / Non erat armatis aequum concurre nudas; / sic etiam vobi vincere turpe, viri.* (*Ars*, III. 1-6).
[465] O dístico 49-50 antecipa uma possível crítica à obra, por ser voltada apenas ao público masculino; Ovídio já adverte o leitor de que seus conselhos servem tanto ao homem quanto à mulher. Lazzarini (*op. cit.*, p. 131) ressalta, entretanto, que o termo usado no v. 50 para remeter à milícia amorosa (*arma*) é um tanto quanto contraditório em relação ao proêmio, no qual o Cupido é referido como um "amante da paz" (*pacis amator*, v. 20).

E quibus ad vestros si quid non pertinet usus,
at tamen exemplo multa docere potest).
Utile propositum est saevas extinguere flammas
nec servum vitii[466] *pectus habere sui.*
Vixisset Phyllis, si me foret usa magistro,
et per quod novies, saepius isset iter.
Nec moriens Dido summa vidisset ab arce
Dardanias vento vela dedisse rates,
nec dolor armasset contra sua viscera matrem,
quae socii damno sanguinis ulta virum est.
Arte mea Tereus, quamvis Philomela placeret,
per facinus fieri non meruisset avis.
Da mihi Pasiphaen, iam tauri ponet amorem;
da Phaedram, Phaedrae turpis abibit amor .
Redde Parin nobis, Helenen Menelaus habebit

[466] *Servum vitii*: identificado por Henderson (*op. cit.*, p. 42) como um jogo de palavras que ecoa a palavra *seruitium*, referindo-se ao *topus* da *seruitium amoris*, "o estado de escravidão emocional professada por poetas amatórios" – *the state of emotional bondage professed by the love poets*. Comentamos mais detalhadamente esse *topos* no capítulo 1.

E dessas, se alguma não cabe em vossos usos,
contudo, pelo exemplo, pode ensinar-vos muita coisa).
Nosso justo objetivo é apagar as chamas cruéis
e não ter, escravo do seu mal, o coração.
Teria Fílis vivido, se eu tivesse sido seu professor
e por aquele caminho das nove vezes, muitas outras ela teria ido.[467]
Nem Dido, morrendo, teria avistado, do alto da cidadela,[468]
Dardânias naus darem ao vento as velas;[469]
nem o ressentimento teria armado contra seu próprio ventre a mãe
que, condenando a prole de sua união, vingou-se do marido.[470]
Com a minha arte, Tereu, ainda que Filomela lhe agradasse,
não teria merecido, por seu crime, ser transformado em ave.[471]
Dá-me Pasífaa; nela logo cessará o amor por um touro;[472]
dá-me Fedra, de Fedra o torpe amor se afastará.[473]
Confia Páris[474] a mim, a Helena Menelau terá,

[467] Fílis, por nove vezes, dirigiu-se ao porto para esperar, em vão, pelo amado. Ainda sobre o mito mencionado nesse *exemplum*, ver notas aos versos 19 e 601.

[468] Inicia-se aqui uma lista de famosas histórias míticas, cujas personagens foram vítimas do mal do amor e o sentimento causou-lhes destrutivos efeitos, mas que, se tivessem recorrido aos cuidados do *magister* ovidiano de *Remedia*, não teriam tido fins nefastos. As notas a seguir e a análise dos mitos no capítulo 2 deste estudo detalham melhor tais lendas.

[469] No dístico 57-8, a lenda referida é a de Dido, rainha de Cartago, que se apaixona pelo herói Eneias. Essa história é narrada por Virgílio no livro IV da *Eneida*. Há, na *Ars amatoria*, um trecho que evoca o mesmo mito: "E, conquanto tenha fama de piedoso, o hóspede ofereceu-te uma espada e a causa de tua morte, ó Elisa" – *Et famam pietatis habet tamen hospes et ensem / praebuit et causam mortis, Elissa, tuae*. (*Ars*, III. 39-40). A referência feita pelo poeta é à espada que foi dada por Eneias à rainha de Cartago; foi, justamente, essa espada que Dido usou para cometer suicídio. Henderson (*op. cit.*, p. 43) chama-nos a atenção, ainda, para a aliteração em *d* e em *u* (como semivogal) que tentamos reproduzir em nossa tradução para o verso 57.

[470] Os comentadores aqui consultados (a saber, Henderson, *op. cit.*, p. 43 e Lazzarini, *op. cit.*, p. 132) apontam o fato de Ovídio não mencionar o nome de Medeia, a figura mítica que é aqui aludida. Para esses estudiosos, tal menção não seria necessária, uma vez que esse mito era amplamente conhecido e divulgado através da literatura. Temos, como exemplo, as tragédias *Medeia*, de Eurípedes, e a de Ovídio, que não chegou até nossa era. O próprio Ovídio menciona o mito também em *Ars*, I. 336 e III. 33-40, *Am*., II. 14.29, dentre outras passagens.

[471] No dístico 61-2, o mito mencionado é o de Filomela, personagem que teria despertado a paixão em seu cunhado Tereu, marido de sua irmã Procne, e, por isso, foi violentada por ele. Para que a jovem não delatasse o crime, ele cortou-lhe a língua. Mas Filomela conseguiu contar à irmã o ocorrido através de seus bordados. Para vingar-se, Procne matou o próprio filho e serviu a carne ao marido. Ao descobrir a vingança da cunhada e da esposa, Tereu perseguiu-as para assassiná-las, ao que as moças pediram a proteção dos deuses. Eles, ouvindo as súplicas, transformaram-nas em aves, bem como Tereu, também atingido pela metamorfose (Grimal, *op. cit.*, verbete "Filomela"). O mito é mais detalhadamente narrado nas *Metamorfoses* de Ovídio, na passagem VI. 412-674.

[472] Em uma das versões do mito, Pasífaa, desprezando o culto de Afrodite, teria sofrido com a vingança da deusa, que a fez apaixonar-se por um touro. (Grimal, *op. cit.*, verbete "Pasífae"). Da união de Pasífaa com o animal, nasceu o Minotauro.

[473] Fedra, filha de Pasífaa e esposa de Teseu, apaixonou-se pelo enteado Hipólito e, tendo sido rejeitada pelo jovem, mentiu para seu marido, dizendo-lhe que Hipólito a violentara.

nec manibus Danais Pergama victa cadent.
Impia si nostros legisset Scylla libellos,
haesisset capiti purpura, Nise, tuo.
Me duce damnosas, homines, conpescite curas,
rectaque cum sociis me duce navis eat. 70
Naso legendus erat tum cum didicistis amare;
idem nunc vobis Naso legendus erit.
Publicus assertor dominis supressa levabo
pectora: vindictae quisque favet suae.
Te precor incipiens; adsit tua laurea nobis, 75
carminis et medicae Phoebe repertor opis;
tu pariter vati, pariter succurre medenti:

[474] Henderson (*op. cit.*, p. 44-5) destaca a aliteração em *p* e *ph* que ocorre com os nomes mitológicos mencionados nesse excerto (v. 55-66): *Phyllis*, *Philomela*, *Pasiphaen*, *Phaedram*, *Phaedrae*, *Parin*, *Pergama*.

e, pelas mãos dos dânaos, Pérgamo não cairá vencida.[475]
A ímpia Cila, se tivesse lido este livrinho,
teria mantido na tua cabeça, Niso, teus púrpuros cabelos.[476]
Sob meu comando, refreai, homens, as nocivas aflições; e que, sob meu comando,
a nau siga, com seus tripulantes[477], na direção certa.[478]
Nasão[479] devia ser lido no passado, quando aprendestes a amar;[480]
agora o mesmo Nasão deverá ser lido por vós.[481]
Defensor do meu povo, aliviarei os corações reprimidos pelo
domínio,[482] que cada um colabore com sua libertação.
Ao começar, imploro-te: que teus louros me assistam,[483]
ó Febo, inventor da poesia e da arte médica;
ajuda tu a quem é tanto um vate quanto um médico:[484]

[475] O efeito cômico do trecho é ressaltado por Henderson (*op. cit.*, p. 44-5): se Ovídio tivesse cuidado de Páris, teria evitado a guerra de Tróia.
[476] O nome de Cila remete ao mito da filha de Niso, o rei de Mégara. Narra o mito que Minos, ao tentar tomar a pátria de Niso, arrebatou de paixão a jovem Cila. Ela, sabendo que o poder de invencibilidade do pai advinha dos púrpuros cabelos dele, cortou-os para favorecer o amado. Minos venceu a guerra, mas, horrorizado com o crime da moça, amarrou-a na proa do navio e ela afogou-se. Apiedando-se dela, os deuses transformaram-na em ave. (Grimal, *op. cit.*, verbete "Cila"). O mito também está presente em *Ars amatoria* (I. 283 ss.).
[477] Apesar da tradução aqui escolhida indicar o contrário, o significado de *sociis* é amplo, e designa membros de um conjunto, ou seja, os companheiros infelizes por causa do amor. Henderson (*op. cit*., p. 45) ilustra a significação de tal termo neste contexto como "todos os que se encontram 'no mesmo barco'" – *all those in the same boat*.
[478] Os dísticos 69-70 e 71-2 fazem referência direta à função de *magister* do eu poético; a nau sob comando dele é a metáfora utilizada para referir-se às ações relacionadas ao amor (conquistar ou esquecer aquela (ou aquele) a quem se ama). Henderson (*op. cit.*, p. 45-6) comenta que carros e naus constroem a imagem de algo que se encontra em progresso, avançando, como um trabalho ou uma obra de arte. O progresso aqui se refere à libertação do *discipulus* da submissão amorosa. Vale destacar a presença de metáforas náuticas em *Ars amatoria*, principalmente em proêmios ou epílogos dos livros. Cf. *Ars*, I. 3-4; I. 769-70; II. 5-6 e 9-10. Comentamos, no capítulo 2 deste estudo, sobre a presença de referências à função didática de *Remedia amoris*.
[479] Sobre a utilização do nome próprio do poeta, cf. Henderson, *op. cit*., p. 46-7.
[480] Novamente (ver v. 12), Ovídio faz menção à sua anterior obra didática, a *Ars amatoria.*
[481] Por ser detentor dos conhecimentos relativos ao sentimento amoroso, o *magister* ovidiano declara-se capaz de fazer amar e desamar. Sua experiência com o amor (especificamente, com gêneros amatórios) é o que lhe permite percorrer todos os aspectos do sentimento.
[482] *Dominis*: há, neste termo, uma ambiguidade de gênero difícil de ser ressaltada em português, contemplando os gêneros feminino e masculino. Henderson (*op. cit.*, p. 47) aponta três possíveis significações para o substantivo: 1) "donos", remetendo ao universo da escravidão amorosa; 2) cortesãs (*mistresses*) e amantes; e 3) referindo-se à paixão dominadora.
[483] Inicia-se, neste verso, a invocação às divindades protetoras e inspiradoras da obra. Aqui, o deus evocado, além do já presente Cupido (v. 1-40), é Febo (v. 76), por ter a poesia e a arte médica como atributos (conforme detalhamos no capítulo 3). Lazzarini (*op. cit.*, p. 133) chama a atenção para a deferência com a tradição poética que esse trecho revela: é característica do poeta da Antiguidade Clássica evocar Musas ou deuses como guias de suas produções literárias. O trecho aqui em *Remedia* segue a estrutura formular desse tipo de imprecação, mas contém suas particularidades, como a anáfora do pronome de segunda pessoa do singular (*Te*, *tua*, *tu*, *tuae*).
[484] O próprio *magister* de *Remedia amoris* indica a dupla função que exerce aqui: a de professor, uma vez que seu objetivo inclui, até mesmo por convenção do gênero didático, transmitir preceitos; e a de médico,

utraque tutelae subdita cura tuae est.
Dum licet et modici tangunt praecordia motus,
si piget, in primo limine siste pedem: 80
opprime,[485] *dum nova sunt, subiti mala semina morbi*
et tuus incipiens ire resistat equus.
Nam mora dat vires: teneras mora percoquit uvas
et validas segetes, quae fuit herba, facit.
Quae praebet latas arbor spatiantibus umbras, 85
quo posita est primum tempore, virga fuit;
tum poterat manibus summa tellure revelli;
nunc stat in immensum[486] *viribus aucta suis.*
Quale sit id quod amas, celeri circumspice mente,

visto que seu *discipulus* encontra-se acometido por um mal, uma doença – e é, portanto, além de aluno, paciente. Tentamos reproduzir a repetição enfática de *pariter* através da expressão "tanto um... quanto um...".

[485] Interessante notar a proximidade de sons, que ocorre entre a expressão *in primo* (v. 80) e o verbo *oprime* (v. 81) e a aliteração em *p* e em *r* que poderia ser interpretada como uma alusão à interrupção brusca do mal, proposta nesses versos – *p* e *r*, sendo sons consonantais, necessitam da obstrução de algum órgão do aparelho fonador para que ocorram.

[486] Adotamos aqui, a versão do texto estabelecido por Henderson (*op. cit.*, p. 5).

uma e outra matéria estão sujeitas aos teus cuidados.[487]
Enquanto é possível, e as emoções te tocam moderadas o peito,[488]
se for para ti desagradável, interrompe teu passo na entrada:[489]
oprime, enquanto estão novas, as sementes danosas[490] do súbito mal
e que teu cavalo, já no princípio, se recuse a avançar.[491]
Pois a demora fortalece: a demora amadurece as tenras uvas
e transforma em robustas colheitas o que era relva.
A árvore que oferece largas sombras aos passantes,[492]
no início, quando foi plantada, era um broto;[493]
podia-se, então, arrancar da superfície da terra com as mãos;
agora, ergue-se na imensidão, imponente, com suas próprias forças.
De que natureza é aquilo que amas, observa com mente ágil,

[487] O verso 78, que sucede a evocação de Apolo, encerra o proêmio da obra.
[488] A ideia que se desenvolve a partir deste verso (até o v. 127) é a de que o amor mais antigo é curado com mais dificuldade. Em Catulo, no poema 76 há a mesma ideia: "é difícil de um longo amor desfazer-se de súbito" (tradução nossa) – *difficile est longum subito deponere amorem* (v. 23). Nesse poema, o eu lírico assume a posição de uma espécie de conselheiro, que tenta demover Catulo de seu amor doentio – que o levará à degradação moral. No capítulo 2 deste estudo, discutimos a função didática desse eu poético. Sobre o eu "cindido" em razão e emoção, presente na poesia catuliana, ver E. Green, *op. cit*., p. 13 ss. Nota-se, ainda, a presença de um verso semelhante em *Ars amatoria*, I. 41-2: *"*Enquanto é lícito e de rédeas soltas ao acaso podes ir, escolhe a quem dizer: 'Só tu me agradas'." – *Dum licet, et loris passim ire solutis, / elige cui dicas "tu mihi sola places*."
[489] No dístico 79-80, inicia-se a *Tractatio* do poema. Após 78 versos introdutórios, incluindo o proêmio e a evocação ao deus Apolo, o primeiro conselho é dado ao *discipulus*, justamente no início da efetiva ação didática (a saber, a ação de aconselhar e, neste caso, curar). Tal ação inicia-se pelo conselho aqui exposto e seria essa a primeira etapa do tratamento. Henderson (*op. cit.*, p. 50) atenta para a correspondência das etapas expostas em *Remedia* com os da medicina antiga. A primeira etapa seria a "dietética"; a segunda, a "medicação"; e a terceira, a "cirurgia" (Celsus, *proem.* 9 *apud* Henderson, *op. cit.*, p. 50). Ovídio, segundo o autor, inverte essa ordem, iniciando o tratamento pela "cirurgia": remoção da parte infectada, antes que o mal se alastre (v. 79-88).
[490] Sobre a imagem do amor como uma semente, cf. Henderson, *op. cit.*, p. 51.
[491] Neste verso, o *magister* aconselha o seu *discipulus* a deter seu cavalo já logo no início. A cena aqui construída poderia ser assim descrita: o amante, montado em seu cavalo, inicia sua jornada amorosa; o poeta-médico aconselha-o a deter-se já nesse início. Henderson (*op. cit.*, p. 52) aponta para uma interessante interpretação desse excerto: o cavalo representaria uma 'infecção galopante' – ideia que é reforçada pelos dáctilos que se sucedem sem interrupção, num ritmo constante (longa – breve – breve).
[492] O termo *spatiantibus*, aqui traduzido como "passantes", carrega, segundo Henderson (*op. cit.*, p. 52), o sentido de aqueles que "tomam um ar", "passeiam". A passagem dialoga com *Ars*, I. 67 e com Propércio, IV. 8.75.
[493] A ideia expressa no dístico 85-6 (da árvore que se fortalece à medida em que cresce) aparece também em *Ars*, II. 342.

et tua laesuro subtrahe colla iugo.
Principiis obsta: sero medicina paratur,
cum mala per longas convaluere moras.
Sed propoera nec te venturas differ in horas:
qui non est hodie, cras minus aptus erit.
Verba dat omnis amor reperitque alimenta morando;
optima vindictae proxima quaeque dies.
Flumina pauca vides de magnis fontibus orta;
plurima collectis multiplicantur aquis.
Si cito sensisses quantum peccare parares,
non tegeres vultus cortice, Myrrha, tuos.
Vidi ego, quod fuerat primo sanabile, vulnus
dilatum longae damna tulisse morae.
Sed, quia delectat Veneris decerpere fructum,
dicimus adsidue "Cras quoque fiet idem".

e retira teu pescoço do jugo que irá ferir.[494]
Resiste no início: o remédio é preparado tarde[495]
quando o mal se fortaleceu com o longo tempo.
Apressa-te, porém, e não deixes para depois:
quem não está pronto hoje, amanhã estará menos ainda.[496]
Todo amor engana e encontra alimento na demora;[497]
o melhor dia para a libertação é o que se avizinha.
Vês poucos riachos surgindo das enormes fontes;
a maioria se multiplica com as volumosas águas.
Se tivesses percebido de pronto o tamanho do erro que cometerias,
não terias coberto com cortiça, Mirra, teu rosto.[498]
Eu mesmo[499] vi feridas, que de início teriam sido sanáveis,
serem aumentadas pelos danos trazidos pela longa demora.
No entanto, por ser um prazer colher o fruto de Vênus,[500]
dizemos sempre: "Amanhã, se o fizer, será a mesma coisa".[501]

[494] Lazzarini (*op. cit.*, p. 135) aponta a metáfora da união conjugal como um jugo, uma imagem característica da *seruitium amoris*, conforme destacamos no capítulo 1 deste estudo.
[495] O trecho que vai do verso 91 ao 96 retoma Propércio I. 1.25-6 ("Ou vós, que tarde vindes levantar-me, amigos, / buscai auxílio para um peito enfermo." – *Aut uos, quis ero lapsum reuocatis, amici, / quaerite non sani pectoris auxilia*.) e II. 14.15-6 ("Quem me dera eu não tardasse em conhecer tais meios! / Mas o remédio agora é dado às cinzas" – *Atque utinam non tam sero mihi nota fuisset / condicio! Cineri nunc medicina datur.*). Interessante notar a semelhança dos *topoi* elegíacos utilizados aqui e em Propércio: o *topos* do *morbus amoris* (*Rem.*, v. 91-2, e Prop., I. 1.26 e II. 14.16) e a temática do amor que se fortalece com o passar do tempo (*Rem.*, v. 91-4, e Prop., I. 1.25-6 e II. 14.15-6).
[496] Essa noção consta também da poesia de Tibulo (II. 6.19 s.).
[497] O amor que cresce na medida em que o tempo passa é um tema presente em Propércio (III. 21.4, além das elegias mencionadas em nota ao verso 91) e na *Arte de amar*, de Ovídio (III, 752). Cf. Henderson, *op. cit.*, p. 53.
[498] O mito de Mirra narra a história de uma jovem que se apaixonou pelo seu próprio pai, o rei Cíniras, e, após consumar esse amor com a ajuda de sua aia, foi vítima da ira do pai, que a perseguiu na tentativa de assassiná-la. Os deuses, para salvá-la, transformam-na em árvore – por isso a menção à cortiça que ocorre no v. 100. Esse mito é narrado também nas *Metamorfoses* de Ovídio (X. 298-502) e a relação entre as duas passagens foi observada em nossa dissertação de mestrado.
[499] *Vidi ego*: essa expressão reaviva a noção, que permeia todo o poema, de que o *magister* tem experiência com a matéria que ensina. Henderson (*op. cit.*, p. 54) indica a presença do termo formular *vidi* em outros poemas didáticos como em Lucrécio (IV. 577; VI. 1044), Virgílio (*Georg.*, I. 193, 318, etc.) e ainda no elegíaco Tibulo (I. 2.89), em uma passagem que Henderson considera *quasi-didatic*. Examinamos mais profundamente essa passagem no capítulo 2 deste estudo.
[500] O amor é representado como um fruto de Vênus também no *De rerum natura*, de Lucrécio (IV. 1073) e em Hor., *Sat.*, I. 2.78 s. Cf. Lazzarini, *op.cit.*, p. 136 e Henderson, *op. cit.*, p. 54.
[501] O eu elegíaco de Tibulo é um exemplo do amante que posterga o rompimento (a cura) da relação de amor danosa, no excerto II. 6.20.

Interea tacitae serpunt in viscera flammae
et mala radices altius arbor agit.
Si tamen auxilii perierunt tempora primi
et vetus in capto pectore sedit amor,
maius opus superest; sed non, quia serior aegro
advocor, ille mihi destituendus erit.
Quam laesus fuerat, partem Poeantius heros
certa debuerat praesecuisse manu;
post tamen hic multos sanatus creditur annos
supremam bellis imposuisse manum.
Qui modo nascentis properabam pellere morbos,
admoveo tardam nunc tibi lentus opem.
Aut nova, si possis, sedare incendia temptes
aut ubi per vires procubuere suas.
Dum furor in cursu est, currenti cede furori:
difficiles aditus impetus omnis habet.
Stultus, ab obliquo, qui, cum descendere possit,

Enquanto isso, silenciosas, as chamas infiltram-se no coração[502]
    e a erva daninha lança suas raízes mais fundo.
Se, contudo, se perde o momento do primeiro auxílio,
    e o velho amor se alojar no coração capturado,[503]
será necessário maior empenho; mas não é porque sou chamado
    tarde junto ao doente que ele será por mim abandonado.[504]
A parte em que foi ferido, o herói, filho de Peante,,[505]
    devia ter cortado com a mão certeira;
acredita-se que ele, curado depois de muitos anos,
    o golpe final da guerra teria desferido.[506]
Há pouco eu, apressado, agia para expulsar a doença que nascia,[507]
    agora, com calma, prescrevo-te um lento tratamento.[508]
Tentas, se puderes, aplacar o fogo, ou quando recente[509]
    ou quando, por sua própria voracidade, ele se amainou.
Quando, feroz, a paixão arrebata, deixa que se espalhe ferozmente:
    todo ímpeto tem uma chegada dolorosa.[510]
É tolo o nadador que, podendo descer de esguelha,

[502] Lazzarini (*op. cit.*, p 136) destaca a alusão desse dístico ao amor de Dido, narrado na Eneida, de Virgílio (IV. 66 s.). As chamas (*flammae*) representam o tipo de paixão trágica, exemplificada pelo sentimento da rainha de Cartago pelo herói romano Eneias.
[503] Há neste verso a alusão ao *topos* elegíaco da *servitium amoris*, conforme apontam Henderson (*op. cit.*, p. 55) e Lazzarini (*op. cit.*, p. 137). O tema é recorrente na elegia erótica romana (aparece, por exemplo, em Propércio, III. 19.4 e em Ovídio, *Am.*, I. 2.30).
[504] A partir deste dístico, inicia-se a prescrição do poeta-médico para os pacientes que não contiveram o mal logo em seu princípio e que, por isso, necessitam de outra terapêutica.
[505] Ou seja, Filoctetes, herói filho de Peante, que herdara o arco e as flechas de Héracles. Ao seguir em uma expedição contra Troia, foi mordido por uma serpente, e a ferida resultante da mordida começou a exalar um odor de putrefação – o que teria motivado Ulisses e os outros chefes da expedição a abandonarem o herói ferido em Lemnos, onde passou dez anos. O próprio Ulisses voltou para resgatá-lo após esse tempo, para que Filoctetes ajudasse a vencer a guerra, e o médico Podalírio (ou Macáon) tratou a ferida através de um procedimento cirúrgico, lavando a chaga com vinho e cortando os tecidos mortos. Assim, Filoctetes teria sido o primeiro paciente a ser submetido à cirurgia com anestesia (Grimal, *op. cit.*, verbete Filoctetes). Tal narrativa mítica aparece em Homero (*Il.*, II. 716 ss.; *Od.*, III. 190) e é mencionada como *exemplum* em Propércio (II. 1.59). Cf. Henderson, *op. cit.*, p. 55.
[506] Filoctetes teria emprestado as armas de Héracles para ajudar os gregos a tomarem Troia.
[507] O *magister* retoma a alteração nos procedimentos terapêuticos (cf. v. 107), pressupondo outro tipo de amante – aquele que há muito tempo carrega o sentimento – que não exige o mesmo tratamento daquele que possui o amor ainda em seu princípio. Assim, se o amor há tempos já se instalou no coração do amante, então a cura também deve ser demorada e aplicada no tempo certo.
[508] Henderson (*op. cit.*, p. 57) refere-se à expressão *admouveo... opem* como um jargão médico.
[509] O fogo (*incendia*, v. 117) e a loucura (*furori*, v. 119) são imagens constantemente utilizadas para representar o amor, não somente em Ovídio como em outros poetas (p. ex., em Lucrécio, IV. 1069).
[510] Lazzarini (*op. cit.*, p. 136) destaca o caráter proverbial deste verso, um elemento tipicamente didático.

pugnat in adversas ire natator aquas.
Impatiens animus nec adhuc tractabilis arte
respuit atque odio verba monentis habet.
Adgrediar melius tum cum sua vulnera tangi
iam sinet et veris vocibus aptus erit.
Quis matrem, nisi mentis inops, in funere nati
flere vetet? Non hoc illa monenda loco est;
cum dederit lacrimas animumque implereverit aegrum,
ille dolor verbis emoderandus erit.
Temporis ars medicina fere est: data tempore prosunt
et data non apto tempore vina nocent.
Quin etiam accendas vitia inritesque vetando,
temporibus si non adgrediare suis.
Ergo ubi visus eris nostrae medicabilis arti,
fac monitis fugias otia prima meis.
Haec ut ames faciunt; haec, ut fecere, tuentur;

insiste em ir contra a correnteza.[511]

Um coração irrequieto ainda não é tratável com minha técnica:

despreza e odeia as palavras de cura.

Aproximar-me-ei melhor quando ele então me permitir

tocar suas feridas e estiver pronto para a voz da verdade.

Quem, senão um sem-coração, proibiria uma mãe de

chorar no enterro do filho? Não é esse o momento para aconselhá-la;

é quando houver vertido lágrimas e carregado[512] a alma com pesares,

que tal dor deverá ser acalmada com palavras.

A medicina é quase como a arte do tempo:[513] o vinho, dado no tempo certo,

é útil, e dado no tempo errado, é nocivo.[514]

Mais que isso, acenderias os vícios[515] e, proibindo-os, os estimularias,

se não os combatesses no tempo adequado.

Portanto, quando[516] te parecer que podes ser curado com nossa técnica,

faz como eu digo: evita, em primeiro lugar, o ócio.[517]

Ele faz com que ames; ele, da mesma forma, conserva o amor;

---

[511] Há uma passagem na *Ars amatoria* em que a mesma imagem serve para corroborar o preceito transmitido: "Cruzam-se as águas com complacência, pois não seria possível vencer correntes nadando contra o que seu fluxo pede." – *Obsequio tranatur aquae, nec uincere possis / flumina si contra quam rapit unda nates.* (II. 181 s.).

[512] Henderson (*op. cit.*, p. 57) afirma que esse verbo (*implereverit*) pertence ao universo lexical da medicina. De fato, na consulta ao *OLD* (verbete "impleo"), encontramos o significado "preencher (a depressão causada por uma ferida, etc.)" – *to fill (the depression caused by a wound, etc*.), (*OLD*, sentido 3c). Para o autor, "Ovídio deseja que seu leitor reconheça que o mal do amor é de fato uma doença, e acredite (isto é o mais importante) que ele, Ovídio, é um médico experiente, para quem a terminologia da profissão é tão familiar quanto a linguagem do amor." – *Ovid wishes the reader to recognise that lovesickness is truly a disease, and to believe (this is the more important) that he, Ovid, is an expert doctor, to whom the terminology of the profession is as familiar as the language of love*.

[513] Sobre a relação da medicina com o tempo, cf. *Ars*, I. 357. Henderson (*op. cit.*, p. 57) afirma que a noção de que o tempo de evolução da doença é relevante para determinar o melhor tratamento é uma noção antiga ("O doutrinário senso comum de que a cura deve se adequar à condição, que o que é benéfico em um momento é deletério em outro, é tão velha quanto a própria ciência médica" – *The commonsensical doctrine that the cure must fit the condition, that what is benefical at one time is deleterious at another, is as old as medical Science itself*). Cf. Hipócrates, *Praec.* I, *Aphor.* I. 1, *Acut.*, 20.

[514] A eficácia terapêutica do vinho era muito questionada pelos antigos, causando discordâncias entre os que sobre tal tema versaram (Lazzarini, *op. cit.*, p. 137). Sobre os métodos de Asclepiades, um certo médico da era de Augusto, cf. Henderson, *op. cit.*, p. 57.

[515] *Vitia*: o termo também consta do campo lexical da medicina, pois pode significar "doença", como um sinônimo de *morbus* – um vício é considerado uma doença moral, por exemplo. Em *Amores*, III. 4.11, identificamos uma ideia semelhante: os vícios são estimulados pela proibição: "Crê em mim, deixa de estimular vícios ao proibi-los" – *desine, crede mihi, uitia irritare uetando*.

[516] Segundo Lazzarini (*op. cit.*, p. 137), a expressão *ergo ubi* é uma fórmula didática.

[517] O primeiro conselho efetivamente prático é finalmente expresso e explorado em longa passagem (v. 135-150): o *magister* aconselha o *discipulus* a evitar o ócio, pois ele é causa e estímulo para o amor. Lazzarini (*op. cit.*, p. 137) menciona o caráter popular desse preceito filosófico. A assimilação desta ideia pela elegia erótica romana está mais bem discutida no capítulo 1, no qual analisamos mais vagarosamente a exposição de Henderson sobre esse verso.

haec sunt iucundi causa cibusque mali.
Otia si tollas, periere Cupidinis arcus
contemptaeque iacent et sine luce faces.
Quam platanus vino gaudet, quam populus unda
et quam limosa canna palustris humo,
tam Venus otia amat: qui finem quaeris amoris,
(cedit amor rebus) res age, tutus eris.
Languor et inmodici sub nullo vindice somni
aleaque et multo tempora quassa mero
eripiunt omnes animo sine vulnere nervos;
adfluit incautis insidiosus Amor.
Desidiam puer ille sequi solet, odit agentes:
da vacuae menti, quo teneatur, opus.
Sunt fora, sunt leges, sunt, quos tuearis, amici:
vade per urbanae splendida castra togae.
Vel tu sanguinei iuvenalia munera Martis
suscipe: deliciae iam tibi terga dabunt.
Ecce fugax Parthus, magni nova causa triumphi,
iam videt in campis Caesaris arma suis.
Vince Cupidineas pariter Parthasque sagittas
et refer ad patrios bina tropaea deos.

ele é a causa e o alimento para o prazeroso mal.[518]
Se te livras do ócio, arruínas o arco de Cupido.
E, desprezadas e sem luz, jazem suas tochas.
Quanto o plátano se alegra com o vinho,[519] quanto o choupo com a água,
quanto a cana do pântano com a terra limosa,
tanto Vênus ama o ócio: ao buscares o fim do amor
(perece o amor com as ocupações), ocupa-te e estarás seguro.
O cansaço, os sonhos imoderados, sem nenhum impedimento,
o jogo e os momentos arruinados pelo excesso de vinho
arrebatam, mesmo sem ferir, todas as forças da alma;
insinua-se aos descuidados o ardiloso Amor.
A preguiça aquele menino costuma seguir; ele odeia os ativos;
dá à mente vazia, para que se ocupe, uma tarefa.
Existem os tribunais, existem as leis,[520] existem (que tu os guardes) os amigos:
marcha através dos famosos acampamentos da toga urbana.[521]
Ou dos trabalhos juvenis de Marte,[522] o sanguinário,
encarrega-te: logo os deleites te darão as costas.
Eis que o parta fugitivo, nova causa de grande triunfo,
logo vê, em seus campos, as armas de César.
Vence, de uma só vez, as flechas do Cupido e as do parta,
e oferece aos deuses pátrios os dois troféus.[523]

---

[518] O "prazeroso mal" (*iucundi... mali*) é um oximoro recorrente em Ovídio: *Am.*, II. 9b.26 e II. 8.3.

[519] *Vino* não deve ter um sentido metonímico aqui, pois o plátano não serviria de suporte para uma videira; o verso refere-se, possivelmente, ao costume de derramar vinho na base das plantas para promover seu crescimento (Henderson, *op. cit.*, p. 59). Segundo Lazzarini (*op. cit.*, p. 138), tal costume é mencionado por Plínio (*Naturalis Historia*, 12.8): para os antigos, regar o Plátano com vinho representava um "luxo duplo", de poder desperdiçar vinho para fertilizar uma planta puramente ornamental. Cf. Virgílio, Geórgicas, II. 77-80.

[520] As atividades forenses são símbolos da fidelidade cívica ao *mos maiorum* (assim como as militares) e também são recomendadas na *Ars amatoria* (I. 79 ss.), mas com um objetivo diverso: o de frequentar locais para encontrar uma mulher.

[521] As ocupações aqui listadas para se evitar o ócio correspondem a três elementos importantes do estilo de vida romana: as leis, as legiões (de amigos, por exemplo), e a terra (representando viagens e conquistas). Cf. Henderson, *op. cit.*, p. 61.

[522] Ao recorrer ao atributo de Marte, a saber, a guerra, o amante infeliz combate o atributo de Vênus, ou seja, o amor. A oposição (amor e guerra) está presente na elegia, através da temática da *militia amoris*, discutida como um *topos* da elegia no capítulo 1 deste estudo, no qual investigamos as passagens de *Remedia* que aludem ao tema (v. 50, 153 ss., 358 e 423).

[523] Henderson (*op. cit.*, p. xi) aponta tal passagem como uma indicação temporal para a publicação de *Remedia*: para o autor, trata-se de uma alusão à campanha de Caio César e, por tal alusão, é possível afirmar que a obra foi escrita entre 1 a.C., quando César permaneceu de Prontidão na Síria, e 2 d.C., quando ele conheceu Fraates, rei de Pártia. Henderson menciona, inclusive, a hipótese de que tal trecho

Ut semel Aetola Venus est a cuspide laesa,
mandat amatori bella gerenda suo.
Quaeritis, Aegisthus quare sit factus adulter?
In promptu causa est: desidiosus erat.
Pugnabant alii tardis apud Ilion armis;
transtulerat vires Graecia tota suas.
Sive operam bellis vellet dare, nulla gerebat,
sive foro, vacuum litibus Argos erat.
Quod potuit, ne nil illic ageretur, amavit.
Sic venit ille puer, sic puer ille manet.
Rura quoque oblectant animos studiumque colendi;
quaelibet huic curae cedere cura potest.
Colla iube domitos oneri subponere tauros,
sauciet ut duram vomer aduncus humum;
obrue versata Cerealia semina terra,
quae tibi cum multo fenore reddat ager;
aspice curvatos pomorum pondere ramos,
ut sua quod peperit vix ferat arbor onus;
aspice labentes iucundo murmure rivos;
aspice tondentes fertile gramen oves.
Ecce, petunt rupes praeruptaque saxa capellae:
iam referent haedis ubera plena suis.

teria sido inserido após o término da obra, no momento em que Ovídio soubera do avanço de César. E, em nota, o autor complementa: *Caesaris* refere-se, aqui, a Augusto, como ocorre normalmente.

No momento em que Vênus é ferida pela etólia lança,
encarrega seu amante de declarar guerra.[524]
Perguntais por que Egisto se tornou um adúltero?
Em evidência está o motivo: era ocioso.[525]
Lutavam os outros em uma longa batalha em Ílio;
a Grécia inteira transferira para lá suas forças.
Se ele quisesse se dedicar à guerra, nenhuma ocorria;
se ao tribunal, Argos estava sem processos.
O que ele pôde, ele fez – para não ficar parado, amou.
É assim que aquele menino chega, é assim que aquele menino fica.
Os campos e o esforço no cultivo também divertem o espírito;
toda aquela paixão esta outra paixão[526] pode dissipar.
Faz com que os domados touros atrelem o pescoço à carga,
para que o curvo arado sulque a terra firme;
planta na terra lavrada as sementes de Ceres,[527]
as quais a ti o campo possa devolver com muito lucro;
olha os galhos arqueados com o peso dos frutos,[528]
tanto que a árvore, a custo, suporta o peso dos que ela gerou;
olha os rios que correm num agradável murmúrio;
olha as ovelhas que ceifam a relva abundante.[529]
Eis, as cabras dirigem-se às serras e aos picos dos montes:
logo retornam aos seus cabritos com o seio farto.[530]

[524] A referência é ao episódio de Diomedes, como aponta a nota ao verso 5. O amante de Vênus é Marte, a quem a deusa recorreu após o ferimento. A "etólia lança" (*Aetola... cuspide*) alude metonimicamente à origem do herói (seu avô, Eneu, fora rei de Cálidon, cidade da Etólia). Cf. Henderson, *op. cit.*, p. 62.
[525] A despeito da referência literária para a causa da traição de Egisto com Clitemnestra (a saber, destruir Agamêmnon, filho de Atreu), Ovídio aponta o ócio como motivação para o adultério. Cf. Homero, *Od.*, I. 35 ss., II. 409 ss.; Ésquilo, *Agam.*, 1577 ss., *Cho*., 71 ss., 893 ss.; Sófocles, *El.*, 266 ss.; Eurípedes, *El.*, 914 ss.
[526] O poliptoto que ocorre neste verso 170 é, segundo Henderson (*op. cit.*, p. 63), uma marca da poesia de Ovídio (cf., neste poema, os versos 195, 207, 484, 784, etc.). A polissemia da palavra *cura* foi um dos temas, associados às convenções genéricas da elegia, discutidos no capítulo 1 deste estudo.
[527] Algumas passagens que dialogam com o v. 173 de *Remedia* são elencadas por Henderson (*op. cit.*, p. 63): Tib., II. 6.21-2; Ovídio, *Ars*, II. 513; *Fast*., I. 694; *Ex. P*., I. 5.26.
[528] Cf. *Ars*, II. 263. Também há, neste trecho, termos do universo didascálico, conforme aponta Lazzarini (*op. cit.*, p. 139), o que detalhamos melhor no capítulo 2 deste estudo.
[529] Cf. Lucrécio, II. 317 ss., passagem mencionada por Henderson (*op. cit.*, p. 64).
[530] As imagens rurais são típicas das elegias de Tibulo e também nos remetem às *Geórgicas* de Virgílio. Cf. Henderson (*op. cit.*, p. 64) e Albrecht (*op. cit*., p. 908).

Pastor inaequali modulatur harundine carmen,
nec desunt comites, sedula turba, canes.
Parte sonant alia silvae mugitibus altae
et queritur vitulum mater abesse suum.
Quid, cum supposito fugiunt examina fumos,
ut relevent dempti vimina curva favi?
Poma dat autumnus; formosa est messibus aestas;
ver praebet flores; igne levatur hiems.
Temporibus certis maturam rusticus uvam
deligit, et nudo sub pede musta fluunt;
temporibus certis desectas alligat herbas
et tonsam raro pectine verrit humum.
Ipse potes riguis plantam deponere in hortis;
ipse potes rivos ducere lenis aquae.
Venerit insitio, fac ramum ramus adoptet
stetque peregrinis arbor operta comis.
Cum semel haec animum coepit mulcere voluptas,
debilibus pinnis inritus exit Amor.
Vel tu venandi studium cole: saepe recessit
turpiter a Phoebi victa sorore Venus.
Nunc leporem pronum catulo sectare sagaci,
nunc tua frondosis retia tende iugis;
aut pavidos terre varia formidine cervos,
aut cadat adversa cuspide fossus aper.
Nocte fatigatum somnus, non cura puellae,
excipit et pingui membra quiete levat.

O pastor modula, em flauta inconstante, versos,
e os cães companheiros, assídua turba, não faltam.
Em outro lugar, mata adentro, ressoam mugidos
e uma mãe lamenta a ausência de seu novilho.
Que dizer quando os enxames fogem da fumaça que sobe,
para que, ao retirar o favo, se aliviem as colmeias carregadas?
Frutos, oferta-os o outono; o estio é belo pelas colheitas;[531]
a primavera oferece as flores; o inverno é abrandado pelo fogo.
No momento certo, o camponês colhe a uva
madura, e, sob o pé descalço, o vinho transborda.
No tempo certo, ele enlaça a relva cortada
e varre a terra podada pelo rastelo de dentes largos.
Tu mesmo podes plantar na horta irrigada,
tu mesmo podes canalizar os rios de águas calmas.
Virá o tempo dos enxertos; faz com que o ramo um ramo[532] adote
e com que a árvore se erga coberta com folhagem alheia.
Logo que este prazer começa a aliviar o coração,[533]
com enfraquecidas asas e frustrado foge o Amor.
Ou então cultiva o hábito de caçar: vezes sem conta recuou
desonrosamente a deusa Vênus, vencida pela irmã de Febo.[534]
Uma hora, persegue, com o astuto cão, a lebre que corre,
n'outra hora, estende tuas redes nas frondosas montanhas;
ora os temerosos cervos paralisa com espantalhos coloridos;[535]
ora faz desabar o javali, fincando a lança na sua fronte.
À noite, o sono, e não o pensamento em uma moça, te recebe
cansado e acalma teus membros profundamente.

[531] A partir deste verso (até o v. 192), o poeta compara a arte médica com as estações da natureza e com os tempos exatos para cada tipo de colheita. Cf. Lazzarini (*op. cit.*, p. 139-40) e Henderson (*op. cit.*, p. 65-6).
[532] Tentamos, em nossa tradução, retomar um recurso do poema, em que *ramum* e *ramus* posicionam-se lado a lado, como se representassem o enxerto de plantas, em que um ramo é inserido em outro.
[533] Cf. Henderson (*op. cit.*, p. 67) sobre o v. 197 s. que retoma passagens anteriores deste poema.
[534] A caça como antídoto para o amor está presente em outros poetas, conforme Henderson aponta (*op. cit.*, p. 67): cf. Virgílio, *Ecl.*, X. 52 ss.; Horácio, *Epod.*, II. 31 ss.; Prop., II. 19.17 ss.
[535] Seguimos aqui as traduções de Mendonça (*op. cit.*, p. 41) e de Lazzarini (*variopinti spauracchi*, *op. cit.*, p. 85). A autora comenta que tal objeto, representado pela expressão *varia formidine* (v. 203), designava uma corda atada a duas árvores, ao longo da qual se prendiam plumas ou fitas coloridas, com o objetivo de assustar a presa, fazendo-a correr para outro lado.

Lenius est studium, studium tamen, alite capta
aut lino, aut calamis praemia parva sequi,
vel, quae piscis edax avido male devoret ore,
abdere sub parvis aera recurva cibis.
Aut his aut aliis, donec dediscis amare,
ipse tibi furtim decipiendus eris.
Tu tantum, quamvis firmis retinebere vinclis,
i procul, et longas carpere perge vias.
Flebis, et occurret desertae nomen amicae,
stabit et in media pes tibi saepe via.
Sed quanto minus ire voles, magis ire memento;
perfer, et invitos currere coge pedes.
Nec pluvias opta, nec te peregrina morentur
sabbata nec damnis Allia nota suis;
nec quot transieris, sed quot tibi, quaere, supersint
milia nec, maneas ut prope, finge moras;
tempora nec numera nec crebro respice Romam,
sed fuge: tutus adhuc Parthus ab hoste fuga est.
Dura aliquis praecepta vocet mea; dura fatemur
esse, sed ut valeas multa dolenda feres.
Saepe bibi sucos quamvis invitus amaros
aeger, et oranti mensa negata mihi;

Mais branda atividade (ainda assim é uma atividade) é caçar pombo,
seja com rede ou com canas; mira nas mínimas recompensas,
ou ainda, esconder sob as pequenas iscas o bronze curvo,[536]
que o peixe voraz devore dolorosamente com a boca faminta.
De um jeito ou de outro, contanto que desaprendas a amar,
tu deverás, furtivamente, enganar a ti mesmo.[537]
Tu, por mais fortes que sejam os nós que te prenderem,
vai para muito longe e principia a andar longas estradas.[538]
Chorarás, e pensarás no nome de tua amante abandonada,
e teu pé irá frear-se, muitas vezes, no meio do caminho.
Mas quanto menos quiseres ir, mais te lembra de ir;
persiste, e impele teus pés constrangidos a dispararem.
E não desejes as chuvas, que não te impeça o *Sabbath*[539]
estrangeiro, nem o dia de Ália, famoso por seus danos;[540]
e não perguntes quantas milhas percorreste, e sim quantas te
restam, nem dissimules uma demora para permanecer por perto;
e não te voltes para olhar os momentos, os números,[541] nem, tantas vezes, Roma,
mas foge: a fuga de um parta salvou-o de seu inimigo.
Alguém chamará de insensíveis minhas lições; admitimos serem
insensíveis, mas, para teres saúde, suportarás muitas dores.
Tantas vezes bebi, ainda que forçado, os remédios amargos,[542]
quando estava adoentado, e a mesa[543] a mim, que pedia, me era negada;

[536] Sobre a atividade de pesca para os antigos, cf. Henderson, *op. cit.*, p. 69.
[537] É interessante notar como a temática do engano, que permeia diversos preceitos da *Ars amatoria*, também é retomada em *Remedia amoris*. Cf., por exemplo, *Ars*, III. 797 ss.
[538] Na passagem que se inicia neste dístico, e segue por mais 33 versos (v. 213-48), o *magister* aconselha o amante a sair de Roma para esquecer sua *puella*. A mesma temática encontra-se, por exemplo, em Propércio, I. 1.29-30: "Levai-me por longínquos povos, pelas ondas, / onde mulher alguma encontre o rastro." – *Ferte per extremas gentis et ferte per undas, / qua non ulla meum femina norit iter.*
[539] *Sabbath* é o dia semanal destinado ao descanso e à adoração aos deuses, observado em várias religiões. Sobre a relação do *Sabbath* com os romanos e, especificamente, com os elegíacos, cf. Henderson, *op. cit.*, p. 70.
[540] Menção ao dia 18 de Julho de 390 a.C., data da derrota de Roma pelos gauleses, à beira do rio Ália. Cf. Henderson, *op. cit.*, p. 70.
[541] Cf. Ellen Greene (*op. cit.*, p. 32) para a análise que a autora faz de poemas catulianos que também mencionam quantificações.
[542] Cf. Lucrécio, I. 396 ss. e *Am*., III. 2.8, citados por Henderson, *op. cit*., p. 71.
[543] Termo usado metonimicamente para referir-se a alimentos sólidos. Parece-nos relevante notar que esta pode ser uma menção ao tratamento dado ao doente, que inclui até mesmo o jejum e a administração de medicamentos (*sucos... amaros*, v. 227). Henderson (*op. cit*., p. 71.) aponta para o sentido medicinal que possui a palavra *sucos*.

ut corpus redimas, ferrum patieris et ignes
arida nec sitiens ora levabis aqua:
ut valeas animo, quicquam tolerare negabis?
At pretium pars haec corpore maius habet.
Sed tamen est artis tristissima ianua nostrae,
et labor est unus tempora prima pati.
Aspicis ut prensos urant iuga prima iuvencos
et nova velocem cingula laedat equum?
Forsitan a laribus patriis exire pigebit;
sed tamen exibis; deinde redire voles.
Nec te lar patrius, sed amor revocabit amicae
praetendens culpae splendida verba tuae.
Cum semel exieris, centum solacia curae
et rus et comites et via longa dabit.
Nec satis esse putes discedere; lentus abesto,
dum perdat vires sitque sine igne cinis.
Quod nisi firmata properaris mente reverti,
inferet arma tibi saeva rebellis Amor,
quidquid et afueris, avidus sitiensque redibis
et spatium damno cesserit omne tuo.
Viderit, Haemoniae si quis mala pabula terrae

para que resgates teu corpo, sofrerás com o ferro e o fogo[544]
e não aliviarás, sedento, tua boca seca com água:
para sanares teu espírito, te negarás a suportar algo?
No entanto, essa parte tem mais valor do que teu corpo.[545]
Contudo, o acesso[546] à nossa técnica é muito cruel,
mas o único esforço é o de suportar os primeiros momentos.
Não vês que os primeiros jugos causam feridas nos novilhos presos
e a cilha nova incomoda o cavalo veloz?
Talvez seja pesaroso sair do lar paterno,
mas, contudo, deves sair: logo quererás voltar.
E não é o lar paterno, mas sim o amor da amiga que te atrairá,
encobrindo tua culpa com luminosas palavras.
Tão logo saíres, muitos alívios para tuas inquietações,
o campo, os amigos e um longo caminho te trarão.
E não penses ser suficiente te afastares; afasta-te devagar,
até ele[547] perder suas forças e se tornar cinza sem chama.
Porque se te apressares a voltar sem estar bem resolvido,[548]
avançará as armas ferozes contra ti o revoltoso Amor,[549]
e não importa quanto te ausentares, retornarás ávido e sequioso,
e todo esse tempo não terá efeito em tua desgraça.
Se alguém pensa que as ervas nocivas da Hemônia,[550]

---

[544] Cf. Propércio, I. 1.27 *apud* Henderson (*op. cit.*, p. 71). O autor destaca também o sentido relacionado ao campo semântico da medicina que possui essa expressão.

[545] Henderson (*op. cit.*, p. 71) ressalta a semelhança desse verso com o pensamento platônico (*Phaedo*, 64a ss., 82d ss.) de que o corpo é um obstáculo à operação da alma e deve ser "eliminado" da vida do filósofo tão logo quanto possível.

[546] Literalmente, a "porta" (*ianua*) que dá acesso às técnicas de cura para o amor, ou seja, a própria poesia de *Remedia*. Interessante o uso de tal imagem em um contexto que nos remete à poesia elegíaca, o que, de certa forma, nos sugere uma leitura metapoética: ao abrir a "porta" para dar acesso a suas lições, o *magister* oferece a cura do amor elegíaco; da mesma forma, se a *puella* abre a porta e deixa entrar seu amante, ele não mais precisa lamentar-se à porta da amada, deixando, assim, de cumprir uma das principais ações do elegíaco, a qual compõe o *topos* do *paraklausíthyron*. Em Propércio (II. 14), o eu elegíaco se cura do mal do amor ao partilhar o leito com Cíntia, enquanto outros jovens se lamentam à porta dela.

[547] Ou seja, o amor. O sentimento é representado nesse verso como uma chama que se extinguirá quando o amante se afastar de sua amada.

[548] A questão aqui é, mais uma vez, o tempo, que deve ser adequado aos estágios da doença.

[549] Este verso, de certa forma, se opõe à construção da imagem do Cupido como um deus pacífico, no proêmio desta obra. O cotejo de tais versos dá-se em nosso capítulo 3.

[550] O trecho faz referência à Hemônia, antigo nome da Tessália. Henderson (*op. cit.*, p. 73) comenta tal passagem (v. 249-290) como uma extensão das afirmações de *Ars amatoria*, II. 123, nas quais o *magister* aponta a inutilidade da magia nas questões do amor: "Se alguém recorre às artes hemônias e administra o

et magicas artes posse iuvare putat.
Ista veneficii vetus est via; noster Apollo
innocuam sacro carmine monstrat opem.
Me duce non tumulo prodire iubebitur umbra,
non anus infami carmine rumpet humum,
non seges ex aliis alios transbit in agros
nec subito Phoebi pallidus orbis erit;
ut solet, aequoreas ibit Tiberinus in undas;
ut solet, in niveis Luna vehetur equis.
Nulla recantatas deponent pectora curas,
nec fugiet vivo sulphure victus Amor.
Quid te Phasiacae iuverunt gramina terrae,
cum cuperes patria, Colchi, manere domo?
Quid tibi profuerunt, Circe, Perseides herbae,
cum sua Neritias abstulit aura rates?
Omnia fecisti, ne callidus hospes abiret:
ille dedit certae lintea plena fugae;
omnia fecisti, ne te ferus ureret ignis:
longus et invito pectore sedit amor.
Vertere tu poteras homines in mille figuras;
non poteras animi vertere iura tui.
Diceris his etiam, cum iam discedere vellet,
Dulichium verbis detinuisse ducem:
"Non ego, quod primo, memini, sperare solebam,

que removeu da fronte dum potro jovem, engana-se; as ervas de Medeia e a nênia dos marsos, a que se juntam sons encantatórios, não trarão viço ao Amor; Fasíade e Circe teriam retido Jasão e Ulisses se o Amor pudesse ser mantido por um simples encantamento." – *Fallitur, haemonias si quis decurrit ad artes, / datque quod a teneri fronte reuellet equi. / Non facient, ut uiuat, Medeides herbae, / mixtaque cum magici naenia marsa sontis. / Phasias Aesoniden, Circe tenuisset Vlixem, / si modo seruari carmine posset amor.* (*Ars*, II. 99-104).

e as artes da magia podem ser úteis, que pense de novo!
Esse caminho da feitiçaria é proibido; Apolo[551] nos
oferece, com seu canto sagrado, um auxílio inútil.
A um comando meu, não se ordenará às almas a se erguerem dos túmulos,
uma velha não fenderá a terra com seu canto funesto,
a colheita não vai se transpor de um campo para outro
e não ficará pálido, inesperadamente, o círculo de Febo;
como de costume, o deus do Tibre passará para as ondas do mar;
como de costume, a lua será levada por seus brancos cavalos.
Nenhum peito se livrará de suas aflições com encantamentos
e nem o amor fugirá vencido pelo enxofre poderoso.[552]
De que te serviram as ervas do solo da Cólquida,
quando desejavas, Medeia, permanecer na casa de teu pai?
De que te serviram, Circe, as ervas perseidas,
quando o vento levou de ti os remos de Nérito[553]?
Fizeste de tudo para que o astuto viajante não partisse:
ele içou plenas velas para uma fuga resoluta;
fizeste de tudo para que a chama feroz não te abrasasse:
mas o amor alojou-se amplo em teu coração contra a tua vontade.
Tu podias transformar os homens de mil maneiras;
tu não podias mudar as leis do teu coração.[554]
Diz-se, ainda, que, quando ele já queria partir,
detiveste o general de Ítaca[555] com essas palavras:
"Não, eu já não peço o que, de início (me lembro), costumava[556]

[551] Discutimos, mais pormenorizadamente, tal menção a Apolo no capítulo 2 deste estudo.
[552] O argumento de Ovídio é reforçado: o amor não é vencido com artes mágicas. A prova está nos mitos de Circe e de Medeia – feiticeiras a quem a mágica não ajudou a manterem seus amados, Ulisses e Jasão. Cf. Henderson, *op. cit*., p. 75.
[553] Ou seja, Ulisses. Henderson (*op. cit.*¸ p. 76) afirma que o adjetivo *Neritias* só é utilizado por Ovídio.
[554] Cf. *Am.*, I. 4.1 s. e *Ars*, I. 99.
[555] Cf. Henderson, *op. cit*., p. 76.
[556] O monólogo de Circe presente nesse trecho (v. 273-84) objetiva convencer Ulisses a ficar; o apelo da feiticeira divide-se, conforme aponta Henderson (*op. cit.*, p. 76) em duas partes: a primeira, na qual ela se compromete a ceder, não esperando mais por ocupar o lugar de sua esposa (v. 773-4) – ainda que ela seja uma espécie de "bom-partido", por descender de uma divindade – e a segunda parte de sua fala, em que ela menciona sua pouca ambição no que concerne aos desejos a ele relacionados (ou seja, que ele permaneça por mais tempo). Há ainda, mais um recurso utilizado por Circe: ela compara as perturbações do mar com a sua ilha, estabelecendo uma oposição entre a paz (representada por Eana, ilha onde vive Circe) e o caos (representado pelo mar e seus perigos). O apelo de Circe (que é interrompido pela saída brusca de Ulisses, v. 285) muda de direção, no que concerne à sua tentativa de persuadir o amado,

iam precor, ut coniunx tu meus esse velis.
Et tamen, ut coniunx essem tua, digna videbar,
quod dea, quod magni filia Solis eram.
Ne properes, oro: spatium pro munere posco;
quid minus optari per mea vota potest?
Et freta mota vides, et debes illa timere:
utilior velis postmodo ventus erit.
Quae tibi causa fugae? Non hic nova Troia resurgit,
non aliquis socios rursus ad arma vocat.
Hic amor et pax est, in qua male vulneror una,
totaque sub regno terra futura tuo est".
Illa loquebatur, navem solvebat Ulixes;
inrita cum velis verba tulere Noti.
Ardet et adsuetas Circe decurrit ad artes;
nec tamen est illis adtenuatus amor.
Ergo, quisquis opem nostra tibi poscis ab arte,
deme veneficiis carminibusque fidem.
Si te causa potens domina retinebit in Urbe,
accipe consilium quod sit in Urbe meum.
Optimus ille sui vindex, laedentia pectus
vincula qui rupit dedoluitque semel;
sed cui tantum animi est, illum mirabor et ipse
et dicam "Monitis non eget iste meis".
Tu mihi, qui, quod amas, aegre dediscis amare
nec potes et velles posse, docendus eris.
Saepe refer tecum sceleratae facta puellae
et pone ante oculos omnia damna tuos:
"Illud et illud habet, nec ea contenta rapina est:

---

valendo-se de um argumento a cada dístico – ela promete desejar menos (v. 273-4), demonstra suas qualidades (v. 275-6), diz já querer tão pouco dele (v. 277-8), apela para a racionalidade de Ulisses, aponta para os agitos do mar (279-8), diz como é pacífica sua terra (v. 281-2). Tal perturbação na argumentação de Circe pode ser lida como a expressão do desespero em que ela se encontra, culminando na ida de seu amado e na comprovação do preceito ovidiano anteriormente mencionado (v. 249-60): a magia não é eficaz contra o amor. Mais precisamente, é por ter sido abandonada por Ulisses que Circe sofre (*ardet*, v. 287), mas suas mágicas não são capazes de sanar tal dor (v. 288).

esperar, que tu quisesses ser meu esposo.
E até agora, de ser tua esposa eu me achava digna,
por ser uma deusa, por ser filha do Sol todo-poderoso.
Que não te apresses é o que eu rogo: um tempo, por obséquio, eu te peço;
o que, de menos, posso eu, por meus votos, desejar?
Olha as águas agitadas do mar, e deves temê-las:
mais tarde, o vento será mais propício para as velas.
Qual é a causa de tua fuga? Aqui não está surgindo uma nova Troia,
ninguém chama, novamente, os aliados às armas.
Aqui, onde eu, infelizmente, sou a única magoada, há amor e paz
e toda essa terra há de estar sob teu domínio".
Enquanto ela falava, Ulisses levantava a âncora do navio;
os ventos Notos moveram as velas e as suas palavras vãs.
Abrasa-se Circe e recorre às artes costumeiras;
contudo, o amor não é enfraquecido por elas.
Portanto, seja lá quem fores tu que pedes socorro em nossa arte,
para de acreditar nos feitiços e nas palavras mágicas.
Se um motivo poderoso te mantiver em Roma,
aceita, para viver em Roma, um conselho meu.[557]
É o melhor defensor de si mesmo aquele que, de uma só vez, rompe
os grilhões que lhe ferem o peito[558] e põe fim à sua dor;
mas aquele com tamanha força de vontade me surpreenderá
e eu mesmo direi: "Esse aí passa bem sem meus conselhos".
A ti, porque amas, e a custo desaprendes a amar,
e não podes e não queres poder, para ti eu serei o mestre.
Recorda-te muitas vezes do que foi feito a ti pela cruel menina[559]
e põe diante de teus olhos todas as tuas perdas:
"Tem isso e tem aquilo nela; e ela não se limita a me ter cativado:

[557] Interessante notar o uso de termos brandos como *consilium*, presente neste verso, e outros que trazem o sentido de aconselhamento; mas há também, segundo Henderson (*op. cit.*, p. 79), termos mais peremptórios, que expressam mais ordens do que conselhos, como *iubeo*, v. 411. São aspectos do caráter didático do poema que investigamos com mais vagar no capítulo 2 deste estudo.
[558] Há neste verso uma alusão ao *topos* da *servitium amoris*, apontada e analisada no capítulo 1 deste estudo.
[559] Observamos mais detalhadamente esta referência à crueldade da *puella* (elegíaca) no capítulo 1 deste estudo.

sub titulum nostros misit avara lares.
Sic mihi iuravit, sic me iurata fefellit,
ante suas quotiens passa iacere fores!
Diligit ipsa alios, a me fastidit amari:
institor heu noctes, quas mihi non dat, habet".
Haec tibi per totos inacescant omnia sensus,
haec refer, hinc odii semina quaere tui.
Atque utinam possis etiam facundus in illis
esse: dole tantum, sponte disertus eris.
Haeserat in quadam nuper mea cura puella;
conveniens animo non erat illa meo.
Curabar propriis aeger Podalirius herbis
(et, fateor, medicus turpiter aeger eram):
profuit adsidue vitiis insistere amicae,
idque mihi factum saepe salubre fuit.
"*Quam mala" dicebam "nostrae sunt crura puella"*
(nec tamen, ut vere confiteamur erant);
"bracchia quam non sunt nostrae formosa puellae"
(et tamen, ut vere confiteamur, erant);
"quam brevis est" (nec erat), "quam multum poscit amantem";
haec odio venit maxima causa meo.
Et mala sunt vicina bonis: errore sub illo
pro vitio virtus crimina saepe tulit.
Qua potes, in peius dotes deflecte puellae

insaciável, pôs até minha casa à venda.[560]
Assim ela me fez juras, assim, sob juramento, ela me enganou,
quantos sofreres passei abatido diante de sua porta![561]
A mesma que ama outros homens despreza meu amor:
ah! Um negociante[562] tem as noites que ela não me concede."
Todas essas coisas que desagradam teus sentidos,
recorda-te delas; procura aí a fonte do teu ódio.
E queiram os deuses que tu possas, ainda, ser eloquente
ao falar dela: fixa-te no sofrimento; facilmente serás eloquente.[563]
Outrora fixei meu pensamento em uma certa moça;
ela não convinha ao meu coração.
Eu, um Podalírio doente, me curava com minhas próprias ervas,[564]
(e, confesso, doente eu era um médico vergonhoso):
muitas vezes me foi proveitoso insistir nos defeitos da amante,
e isso frequentemente me tornou saudável.
"Que malfeitas" eu dizia, "são as pernas da minha menina"
(ainda que, devo confessar, não o fossem);
"os braços, como não são belos os de minha menina"
(ainda que, devo confessar, o fossem);
"como é baixinha" (e não era), "quanta coisa exige ela de seu amante";[565]
foi essa a maior motivação do meu ódio.
E o mal é vizinho do bem: a virtude, diante de um erro
frequentemente leva a um pretexto para o mal.
Tanto quanto puderes, deprecia as boas qualidades da moça[566]

[560] Cf. Tibulo, II. 4.54. Parece-nos bastante elegíaca a imagem aqui representada: a da menina que, com seus caprichos, leva o amante à falência. Lazzarini (*op. cit.*, p. 145) afirma que todo o excerto que vai do v. 301 ao v. 306 caracteriza a *puella* elegíaca. Abordamos tal caracterização no primeiro capítulo desta tese.
[561] A temática do *paraklausíthyron* encontra-se discutida também no capítulo1 deste texto.
[562] Sobre a má reputação do vendedor (*institor*) na Antiguidade, cf. *Ars*, I. 421; Horácio, *Carmina*, III. 6.29 ss. e *Epodi*, 17.20.
[563] Cf. *Ars*, II. 121 ss.
[564] Podalírio era filho de Esculápio e célebre médico, que é citado em Homero (*Il.*, II. 732). Acompanhou, ao lado de seu irmão Macáon, a frota grega em Troia como médico. Esta comparação do poeta ovidiano com Podalírio também aparece em *Ars*, II. 735 ss. Ver também, nesta tradução, a nota ao v. 111 e nossa discussão sobre essa passagem nos capítulos 2 e 3 de nosso estudo.
[565] Ao listar os defeitos da amada, que devem ser forjados para colaborar com a cura do amor, o *magister* contrapõe, nos pentâmetros (v. 318 e 320), os defeitos indicados nos hexâmetros (v. 317 e 319). Apenas o verso que se refere aos caprichos materiais da amada não é refutado, dando-nos a entender que se trata de um defeito de fato – que não precisa ser forjado. Com efeito, parte das características da amada incluem as exigências da moça a fim de obter presentes do amante. Cf. *Am.,* I. 10.63 s.

iudiciumque brevi limite falle tuum.
"Turgida", si plena est, si fusca est, "nigra" vocetur;
in gracili "macies" crimen habere potest.
Et poterit dici "petulans" quae rustica non est;
et poteri dici "rustica", si qua proba est.
Quin etiam, quacumque caret tua femina dote,
hanc moveat, blandis usque precare sonis:
exige uti cantet, si qua est sine voce puella;
fac saltet, nescit si qua movere manum;
barbara sermone est, fac tecum multa loquatur;
non didicit chordas tangere, posce lyram;
durius incedit, fac inambulet; omne papillae
pectus habent, vitium fascia nulla tegat;
si male dentata est, narra, quod rideat, illi;
mollibus est oculis, quod fleat illa, refer.
Proderit et subito, cum se non finxerit ulli,
ad dominam celeres mane tulisse gradus.
Auferimur cultu; gemmis auroque teguntur
omnia; pars minima est ipsa puella sui.
Saepe, ubi sit, quod ames, inter tam multa, requiras:
decipit hac oculos aegide dives Amor.
Improvisus ades: deprendes tutus inermem;
infelix vitiis excidet illa suis.
(Non tamen huic nimium praecepto credere tutum est:
fallit enim multos forma sine arte decens).
Tum quoque compositis cum collinit ora venenis,
ad dominae vultus, nec pudor obstet, eas:
pyxidas invenies et rerum mille colores
et fluere in tepidos oesypa lapsa sinus.

[566] O mecanismo de retomar as lições dadas é muito recorrente neste poema: o *magister* anuncia uma lição (v. 315-6), oferece os *exempla* que a ilustram (v. 317-22) e, versos após, retoma a lição dada (v. 323-6). Para um catálogo de mulheres que apresentam tais características, cf. *Am*., II. 4.11-46.

e engana teu juízo com tênues diferenças.
De “inchada” será chamada se for corpulenta; se for morena, de “preta”;
“a magreza” na mulher esguia pode ser vista como um crime.
E poder-se-á dizer “descarada” daquela que não for rústica;
e poder-se-á dizer “rústica”, se ela for austera.[567]
E, além disso, qualquer dom que tua mulher não possua
invoca-o;[568] faz o pedido sempre com palavras meigas:
exige que ela cante, se a moça não tem voz;
faz com que dance, se ela não sabe nem mover as mãos;
se seu modo de falar é rude, faz com que ela fale muito contigo;[569]
se ela não aprendeu a tocar cordas, pede-lhe que toque a lira;
se seu andar é tosco, faz com que desfile; se o bico
ocupa todo o seu peito, que nenhuma faixa lhe cubra o defeito;
se seus dentes são tortos, conte histórias para ela rir;
sendo flácidos seus olhos, para lhe fazer chorar, canta.
E chega, repentino, perto de tua dona logo pela manhã,[570]
quando ela não está arrumada para ver ninguém.
Deixamo-nos levar pela aparência; todas as coisas se escondem
atrás de pedrarias e ouro; de menina, em si, é o que menos há.
Muitas vezes, em meio a tanto enfeite, busca aquela que tu amas:
opulento, o Amor engana nossos olhos com esse escudo.
Aproxima-te inesperado: estarás seguro ao surpreendê-la desarmada;[571]
ela, infeliz, será aniquilada por seus próprios defeitos.
(Não é muito seguro, porém, crer demais em tal preceito:
a beleza sem artifício engana muitos homens).
Também naquela hora em que passa na cara uma mistura de cosméticos,
que tu te encontres (não te impeça o pudor) com tua senhora:
encontrarás uma maleta com mil cores
e os cremes escorrendo por todo o seu colo tépido.

[567] Cf., em *Am*, II. 4.11-96, um “catálogo” de mulheres que atraem o eu poético ovidiano.
[568] O conselho aqui oferecido é o oposto de um dos conselhos dados pelo *magister* da *Ars amatoria*. Nessa obra, o amante é orientado a não notar os defeitos da mulher (*Ars*, II. 641 ss.).
[569] O canto, a dança e a eloquência eram, segundo Lazzarini (*op. cit.*, p. 147), atividades necessárias para a convivência com a alta sociedade romana.
[570] Ver *Ars*, III. 207-50; Lucrécio, IV. 1175 ss. e Tibulo, I. 3.89-94.
[571] Seguimos, aqui, a tradução de A. S. Mendonça (*op. cit.*, p. 51) e Lazzarini (*op. cit.*, p. 94).

Illa tuas redolent, Phineu, medicamina mensas;
non semel hinc stomacho nausea facta meo est.
Nunc tibi, quae medio Veneris praestemus in usu,
eloquar: ex omni est parte fugandus Amor.
Multa quidem ex illis pudor est mihi dicere, sed tu
ingenio verbis concipe plura meis.
Nuper enim nostros quidam carpsere libellos,
quorum censura Musa proterva mea est.
Dummodo sic placeam, dum toto canter in orbe,
qui volet, inpugnent unus et alter opus.
Ingenium magni livor detractat Homeri;
quisquis es, ex illo, Zoile, nomen habes.
Et tua sacrilegae laniarunt carmina linguae,
pertulit huc victos quo duce Troia deos.
Summa petit livor: perflant altissima venti,
summa petunt dextra fulmina missa Iovis.
At tu, quicumque es, quem nostra licentia laedit,

Essas loções têm o cheiro de tua mesa, Fineu,[572]
    não foi uma vez só que elas me causaram náuseas no estômago.
Agora, como proceder nas práticas de Vênus,
    eu te direi: por todos os lados deves evitar o Amor.
Na verdade, muitas dessas coisas eu tenho vergonha de dizer, mas tu
    com tua inteligência, compreenderás muito das minhas palavras.
É fato que, há pouco, criticaram meus escritos;[573]
    para meus críticos, minha Musa é lasciva.
Desde que eu agrade ao ser recitado mundo afora,[574]
    um ou outro que queira, pode atacar minha obra.
A inveja falou mal até do talento do grande Homero;
    quem quer que tu sejas, Zoilo,[575] tu tens um nome por causa dele.
E as línguas sacrílegas despedaçaram teus poemas,[576]
    sob o teu comando, Troia levou até lá os deuses vencidos.[577]
A inveja acomete quem está no topo:[578] os ventos sopram nos céus mais altos;
    é o topo que os raios, lançados pela mão direita de Jove, atingem.
Mas tu, seja quem fores, que se incomoda com minha liberdade,[579]

[572] Uma das versões do mito de Fineu, rei da Trácia, conta que ele fora acometido por uma maldição: as Harpias, gênios alados, tiravam-lhe tudo o que era posto diante dele, principalmente a comida, e aquilo que elas não conseguiam levar, sujavam com excrementos. (P. Grimal, *op. cit*., verbete "Harpias").

[573] Neste dístico (v. 361-2), Ovídio começa a se defender das críticas, possivelmente referindo-se à repercussão que obteve sua obra anterior, *Ars amatoria.* Lazzarini (*op. cit*., p. 149) afirma que Ovídio escolhe um lugar privilegiado para sua defesa: a seção central do poema. Nota-se, ainda, que o dístico desvia o assunto anteriormente anunciado, a saber, as práticas de Vênus, ou o ato sexual – e, de fato, ele assume ter vergonha de falar sobre tal assunto (v. 359).

[574] Esse dístico expressa uma ideia que é recorrente na tradição clássica: o poeta, mesmo com a inveja e a difamação dos críticos, sobressai com seu talento e engenho. Cf. Henderson (*op. cit.*, p. 88).

[575] Zoilo de Anfipoli é um filósofo cínico do século IV a.C., célebre pelas críticas que tecia a Platão, Isócrates e, principalmente, Homero. (Lazzarini, *op. cit*., p. 149).

[576] A imagem trazida pelo verbo *laniare* é intensa: sugere cachorros rasgando o corpo da presa. Tal imagem decorre da menção, no verso 366, ao Zoilo de Anfipoli, que despedaça poemas com suas críticas mordazes (ver nota ao v. 366; cf., também, Henderson, *op. cit.*, p. 89).

[577] Henderson (*op. cit.*, p. 89) aponta a elaborada antonomásia a que recorre Ovídio nesse verso: dirigindo-se a Virgílio, Ovídio afirma ter sido ele a realizar os feitos que, na verdade, foram realizados pelo herói virgiliano, Eneias, ou seja, ele agiu conduzindo, através da narrativa, o herói e seus deuses de Troia para a Itália. A crítica a Virgílio, a exemplo do que ocorreu na Grécia em relação a Homero, partia de Carvilio Pittore (cf. Lazzarini, *op. cit.*, p. 149).

[578] A frase aqui presente expressa um dito proverbial. Cf. Henderson, *op. cit*., p. 89. A ideia da instabilidade das posições elevadas (metáfora, inclusive, para o poder real) é *topos* da literatura clássica e é encontrada, por exemplo, na peça *Agamêmnon*, de Sêneca (*Ag*., 86-107).

[579] O trecho que se inicia no verso 371 e segue até o verso 388 expressa a argumentação de Ovídio em sua própria defesa e contem noções sobre a poética clássica, como observamos nas notas posteriores e também no estudo aqui apresentado. Henderson (*op. cit.*, p. 150) salienta algumas passagens da *Ars poetica*, de Horácio, que versam sobre a necessidade de se adequar a matéria poética ao metro: em v. 73-85, sobre o metro adequado à épica; v. 79, ao jambo; v. 89-92, à tragédia, que não pode ser confundida com a comédia. Afirma, enfim, Horácio: "Que cada gênero, bem distribuído, ocupe o lugar que lhe

si sapis, ad numeros exige quidque suos.
Fortia Maeonio gaudent pede bella referri:
deliciis illic quis locus esse potest?
Grande sonant tragici: tragicos decet ira cothurnos;
usibus e mediis soccus habendus erit.
Liber in adversos hostes stringatur iambus,
seu celer, extremum seu trahat ille pedem.
Blanda pharetratos Elegia cantet Amores
et levis arbitrio ludat amica suo.
Callimachi numeris non est dicendus Achilles;
Cydippe non est oris, Homere, tui.
Quis ferat Andromaches peragentem Thaida partes?
Peccet, in Andromache Thaida quisquis agat.
Thais in arte mea est: lascivia libera nostra est;
nil mihi cum vitta; Thais in arte mea est.
Si mea materiae respondet Musa iocosae,
vicimus, et falsi criminis acta rea est.

compete" – *Singulus queque locum teneant sortita decentem*. (*Ars Poetica*, v. 92, tradução de R. M. Rosado Fernandes, *op. cit.*, p. 119).

se tens bom senso, exige para cada coisa o metro adequado.
As poderosas guerras têm gosto em serem narradas em metro meônio:[580]
que lugar pode haver nele para os prazeres?
Os trágicos são ouvidos em tom elevado: a paixão convém aos trágicos
[coturnos;
os socos da comédia deverão ser usados nos costumes dos homens comuns.[581]
Livre, o iambo é empunhado contra os inimigos,
ou em ritmo breve, ou prologando-se o último pé.[582]
Que a branda Elegia cante os Amores armados com a aljava
e que a amante frívola se divirta à vontade.
Aquiles não deve ser recitado com o metro de Calímaco;
'Cidipe'[583] não há em tuas palavras, Homero.
Quem suportaria ver Taís no papel de Andrômaca?[584]
Seja lá quem for Taís, ela vai mal no papel de Andrômaca.
Taís está em minha arte: minha lascívia não tem limites;
nada de castidade para mim: Taís está em minha arte.
Se minha Musa responde por um tema jocoso,[585]
é minha vitória, e as ações da ré são falsos crimes.[586]

[580] Ou seja, homérico (o hexâmetro épico).
[581] O soco (*soco*, v. 376) é o calçado usado no palco pelo ator da comédia, bem como os *cothurnos* (v. 375) são usados em cena pelos atores da tragédia.
[582] Sobre esse dístico, esclarece-nos Henderson (*op. cit.*, p. 90): o verso iâmbico refere-se, aqui, a dois metros distintos, a saber, o iambo trímetro (associado particularmente a Arquíloco), e o *scázon* ou coliambo, inventado por Hipónax, ambos recorrentes em invectivas, na comédia e na sátira.
[583] A lenda mítica aqui aludida é a do jovem Acôncio, que se apaixonou por Cidipe e, seguindo-a até o templo de Ártemis, usou de uma artimanha para conquistá-la: escreveu num marmelo a frase "Juro pelo Templo de Ártemis casar-me com Acôncio" e lançou-o na direção da jovem. Cidipe leu a mensagem em voz alta e, sem perceber, pronunciou a fórmula que a ligava a Acôncio. Parece-nos interessante a menção a essa história em um contexto que referencia a épica, além de ser mais uma alusão ao embuste como método de conquista amorosa. Tal mito é mencionado também em *Ars*, I. 455-7.
[584] Ovídio afirma, seguindo a poética horaciana (ver nota ao verso 371, acima), o quão desagradável seria ver uma história épica como a da *Ilíada* narrada em versos elegíacos como os de Calímaco, ou uma história de amor como a de Cidipe (ver nota ao v. 371, acima) narrada em versos homéricos; da mesma forma, um ator trágico vestido como Taís (a *meretrix*, da comédia) ou um cômico vestido como a trágica Andrômaca seriam também de se estranhar.
[585] O adjetivo *iocosus*, utilizado aqui por Ovídio, tem seu aspecto semântico atrelado à noção da diversão, do bom-humor (cf. *OLD*, verbete "iocosus"). Henderson (*op.cit.*, p. 91) afirma que o adjetivo é constantemente associado ao lado brincalhão do amor. Poderíamos, levando em consideração o contexto do poema, compreender o termo como uma referência metapoética a temáticas suaves e brandas (como as elegíacas, por exemplo), em oposição aos temas mais graves (como a matéria bélica na épica, por exemplo). Observamos melhor tal passagem no capítulo 1 deste estudo.
[586] A pretensão, em nossa tradução, foi expressar a atmosfera jurídica que, segundo Henderson (*op. cit.*, p. 91), está presente nesses versos e, especificamente, no verbo *respondet*. Para o autor, o sentido deste dístico seria algo semelhante a "Se minha Musa faz justiça com uma matéria amatória suave, eu venci o

Rumpere, Livor edax: magnum iam nomen habemus;
maius erit, tantum, quo pede coepit, eat.
Sed nimium properas: vivam modo, plura dolebis,
et capiunt anni carmina multa mei.
Nam iuvat et studium famae mihi crevit honore;
principio clivi noster anhelat equus.
Tantum se nobis elegi debere fatentur,
quantum Vergilio nobile debet epos.
Hactenus invidiae respondimus: attrahe lora
fortius et gyro curre, poeta, tuo.
Ergo, ubi concubitus et opus iuvenale petetur
et prope promissae tempora noctis erunt,
gaudia ne dominae, pleno si corpore sumes,
te capiant, ineas quamlibet ante velim;
quamlibet invenias, in qua tua prima voluptas
desinat: a prima proxima segnis erit.
Sustentata Venus gratissima: frigore soles,
sole iuvant umbrae, grata fit unda siti.
Et pudet, et dicam: Venerem quoque iunge figura,
qua minime iungi quamque decere putas.
Nec labor efficere est: rarae sibi vera fatentur,
et nihil est, quod se dedecuisse putent.

caso e ela foi trazida ao tribunal por acusações forjadas" – *If my Muse does justice to her light-hearted subject matter, I've won my case, and she was brought into court on a trumped-up charge.*

Passa fora, Inveja voraz:[587] já tenho um nome ilustre;
e tão maior ele será se caminhar com os passos de sempre.
Mas tu te apressas demais: tão somente eu viva, e tu sofrerás mais,
pois meus anos de vida serão feitos de muitos poemas.
Na verdade, apraz-me o gosto pela fama, ele aumenta com minha glória.[588]
Meu cavalo, já no início da ladeira, está ofegante.
Os poemas elegíacos mostram-se tão devedores de mim,
quanto é a nobre épica devedora de Virgílio.
Até aqui, respondi à inveja: segura as rédeas com
mais força e percorre, poeta, o teu caminho.
Portanto, quando teu leito e tua obra jovial[589] forem requisitados,
e estiver se aproximando o momento da noite prometida,[590]
para não te contagiarem os prazeres de tua dona, se te entregares a ela de corpo e alma,
eu gostaria que, antes, tu namorasses até não querer mais,
que tu te encontres até não querer mais com quem amainará tua volúpia
mais premente: depois da primeira, a seguinte será mais improdutiva.
Vênus fica muito grata com a demora: no frio, o sol
apraz; no sol, a sombra; a água torna-se bem vinda na sede.
Envergonha-me,[591] mas direi: faz até o ato de Vênus na posição
que julgas ser a menos favorável para ela.
E não terás trabalho: poucas mulheres confessam verdades a si mesmas,
e não há nada, parece-lhes, que não convenha a elas. [592]

[587] Esse dístico em muito se assemelha à elegia I. 15.1-8, dos *Amores*. Em tais versos, Ovídio faz uma apóstrofe à Inveja, e, para enaltecer a poesia amatória, defende a imortalidade de seus versos.
[588] Cf. Propércio, III. 1.6.
[589] I.e., o ato sexual, considerado uma atividade típica do homem jovem.
[590] Cf. Propércio, II. 17.1, passagem citada por Henderson (*op. cit.*, p. 92) como exemplo de menção à noite prometida pela amante. Observamos o contraste entre essas duas passagens mais vagarosamente na seção 1.1 deste estudo.
[591] Segundo Lazzarini (*op. cit.*, p. 151-2), essa expressão (do *pudor narrandi*) é quase formular em Ovídio; cf. *Metamorfoses*, XIV. 279; *Tristia*, V. 7.57; *Ars*, III. 371 ss. No trecho que compreende os versos 356-60, o pudor em falar do ato sexual é também mencionado.
[592] Lazzarini (*op. cit.*, p. 152) aponta a função didascálica da expressão *nec labor efficere est* e a menção à benevolência da mulher com sua aparência em *Ars*, I. 613 s.

Tunc etiam iubeo totas aperire fenestras
turpiaque admisso membra notare die.
At simul ad metas venit finita voluptas
lassaque cum tota copora mente iacent,
dum piget, ut malles nullam tetigisse puellam
tacturusque tibi non videare diu,
tunc animo signa, quodcumque in corpore mendum est,
luminaque in vitiis illius usque tene.
Forsitan haec aliquis (nam sunt quoque) parva vocabit,
sed, quae non prosunt singula, multa iuvant.
Parva necat morsu spatiosum vipera taurum;
a cane non magno saepe tenetur aper.
Tu tantum numero pugna praeceptaque in unum
contrahe: de multis grandis acervus erit.
Sed quoniam totidem mores totidemque figurae,
non sunt iudiciis omnia danda meis.
Quo tua non possunt offendi pectora facto,
forsitan hoc alio iudice crimen erit.
Ille quod obscenas in aperto corpore partes
viderat, in cursu qui fuit, haesit amor;
ille quod a Veneris rebus surgente puella
vidit in inmundo signa pudenda toro.
Luditis, o si quos potuerunt ista movere:
adflarant tepidae pectora vestra faces.

Convido-te também a abrir, então, as janelas inteiras,[593]
deixando entrar a luz do dia, e a notar as partes feias de seu corpo.
Quando chegar ao fim tua finita volúpia, ao mesmo tempo em que
o corpo inteiro, junto à mente, repousar cansado,
enquanto estiveres tão moroso que preferirias nunca ter tocado moça alguma,
e te pareceres que não irás tocar durante muito tempo,
mantém, então, em tua mente, todo lugar do corpo dela com imperfeições,
e os olhos, mantém-nos nos defeitos dela.
Talvez alguém diga que essas são pequenas coisas (porque o são, de fato),
mas, as coisas que sozinhas não se aproveitam, juntas são muito úteis.
A pequena serpente mata o touro imenso com uma mordida;[594]
o javali é muitas vezes detido por um cão não tão grande.
Luta com uma tropa suficiente e resume minhas lições
em uma: um grande acervo virá de variadas coisas.[595]
Mas, já que existem tantos comportamentos, quantas aparências,
não é tudo que deve ceder aos meus pareceres.[596]
Uma ação que pode não magoar teu coração,
talvez fosse um crime para um outro juiz.
Aquele que, por ter avistado as partes íntimas de um corpo[597]
despido, o amor estancou no caminho que percorria;
um outro, que, quando a moça se levantou das artes de Vênus,
olhou as embaraçosas manchas no leito imundo.
Oh! Estais brincando[598], se tais coisas puderam vos demover:
as chamas tépidas já sopraram em vossos corações.[599]

[593] Henderson (*op. cit.*, p. 93) afirma que o sentido de *totas apire fenestras* seria "abrir as janelas totalmente" (*to their full extent*), e não "abrir todas as janelas", em que encontraríamos *omnes* no lugar de *totas*.
[594] Neste dístico, os *exempla* utilizados pelo *magister* que servem para expressar a força que pequenas coisas podem ter relacionam-se à natureza. Eles contradizem, no entanto, o que é dito no v. 420. Cf. Henderson, *op. cit.*, p. 94.
[595] Cf. *Am.*, I. 6.55-6.
[596] Para variações na interpretação deste verso, cf. Henderson, *op. cit.*, p. 94.
[597] Os dísticos 429-30 e 431-2 dão exemplos de diferentes amantes (pacientes) que experimentaram tratamentos diversos e obtiveram a cura; esses *exempla* ilustram o preceito expresso no dístico 425-6.
[598] Interessante notar que o verbo *ludere* também pode significar "ter um caso amoroso". Cf. Henderson, *op. cit.*, p. 95.
[599] Cf. Prop., I. 13-26; as passagens de Propércio e Ovídio são cotejadas no capítulo 1 deste estudo.

Adtrahet ille puer contentos fortius arcus,
saucia maiorem turba petetis opem.
Quid, qui clam latuit reddente obscena puella
et vidit quae mos ipse videre vetat?
Di melius, quam nos moneamus talia quemquam;
ut prosint, non sunt expedienda tamen.
Hortor et ut pariter binas habeatis amicas;
fortior est, plures si quis habere potest:
secta bipertito cum mens discurrit utroque,
alterius vires subtrahit alter amor.
Grandia per multos tenuantur flumina rivos,
laesaque diducto stipite flamma perit;
non satis una tenet ceratas ancora puppes,
nec satis est liquidis unicus hamus aquis:
qui sibi iam pridem solacia bina paravit,
iam pridem summa victor in Arce fuit.
At tibi, qui fueris dominae male creditus uni,
nunc saltem novus est inveniendus amor.
Pasiphaes Minos in Procride perdidit ignes:
cessit ab Idaea coniuge victa prior;

O moleque famoso[600] sacará, com mais violência, o arco estirado;
    pedireis, junto a uma multidão ferida, uma ajuda mais significativa.
Que dizer de quem, na surdina, se escondeu quando a menina satisfazia suas
[necessidades,
    e viu o que os bons costumes proíbem de ver?
Que os deuses me livrem de aconselhar alguém sobre tais coisas;
    mesmo sendo úteis, tais conselhos não serão dados.
E eu vos exorto a ter, ao mesmo tempo, duas amantes de cada vez;[601]
    torna-se mais inabalável aquele que puder ter mais:
quando, cindido em dois, o pensamento corre de um lado para outro,
    um amor míngua as forças do outro.
Rios volumosos são enfraquecidos por conta dos muitos regatos,
    e a chama, dilacerada, se dispersa pela lenha e se extingue;
uma só âncora não é suficiente para manter imóveis os navios encerados,
    nem é suficiente um único anzol dentro das águas correntes;
quem há muito tempo já dispõe de dois confortos de uma vez,
    já há muito tempo está como um vitorioso no topo da cidade.[602]
Mas para ti que, para tua desgraça, confiaste em uma única senhora,[603]
    pelo menos agora deves encontrar um novo amor.
Minos, ao lado de Prócris, perdeu sua paixão por Pasífaa:
    vencida, a primeira mulher cedeu seu lugar para a esposa frígia;[604]

[600] No capítulo 3 deste texto, investigamos esta e outras menções ao deus Cupido.
[601] Novo remédio para o amor é introduzido neste verso: ao *discipulus*, aconselha-se diversificar sua vida sexual, tendo duas amantes (*binas... amicas*, v. 441) ou mais (*plures*, v. 442). Do v. 441 ao 450, Ovídio explana os benefícios de se ter duas amantes ao mesmo tempo. Henderson (*op. cit.*, p. 96) destaca o novo formato que o trecho inciado por este verso assume; segundo o autor, a estrutura didática deste trecho é mais solta, de conteúdo mais ilustrativo, construído a partir de *exempla* de lendas míticas e anedotas históricas, criando nos discípulos "um senso de identificação com amantes do passado (...)" – *a sense of identification with past lovers (...)*.
[602] Segundo Henderson (*op. cit.*, p. 98), este verso representa o triunfo do general romano, que culminava em uma cerimônia que depositava uma grinalda de louros no colo da estátua de Júpiter, em seu templo no Capitólio. Essa referência está presente também em *Ars*, II. 450.
[603] A devoção e a lealdade a uma única mulher são características das situações amorosas elegíacas. Este verso poderia corroborar a hipótese, apresentada por Conte (1989), de que os *Remedia*, mais que a cura de um sentimento, representam a cura de um gênero literário. Ao menos a ideia de que o alvo de suas prescrições é o amante elegíaco parece-nos, aqui, bastante evidente. Investigamos essa passagem de forma mais detalhada no capítulo 1.
[604] Henderson (*op. cit.*, p. 98) ressalta a frequente representação de Prócris como a esposa fiel, mas ciumenta de Céfalo. Outra versão do mito retrata Prócris como esposa de Minos; ela o teria curado de sua paixão por Pasífaa, que era mobilizada por uma maldição: sempre que se unisse a uma mulher, do corpo de Minos brotariam serpentes que a devorariam. Prócris curou o monarca com uma erva dada por Circe. Notável é o fato de que Ovídio ignora a participação da magia nessa história, talvez para não contradizer

Amphilochi frater ne Phegida semper amaret,
Callirhoe fecit parte recepta tori;
et Parin Oenone summos tenuisset ad annos,
si non Oebalia paelice laesa foret;
coniugis Odrysio placuisset forma tyranno,
sed melior clausae forma sororis erat.
Quid moror exemplis, quorum me turba fatigat?
Successore novo vincitur omnis amor.
Fortius e multis mater desiderat unum
quam quem flens clamat "Tu mihi solus eras".
Et, ne forte putes nova me tibi condere iura
(atque utinam inventi gloria mostra foret!),
vidit id Atrides: quid enim non ille videret,
cuius in arbitrio Graecia tota fuit?
Marte suo captam Chryseida victor amabat;
at senior stulte flebat ubique pater.
Quid lacrimas, odiose senex? Bene convenit illis;
officio natam laedis inepte tuo.
Quam postquam reddi Calchas ope tutus Achillis
iusserat et patria est illa recepta domo,

o argumento, anteriormente usado, de que a magia não é capaz de curar os males do amor. Ovídio menciona esse mito também em *Ars*, III. 686 ss. e em *Met.*, VII. 794 ss.

o irmão de Anfíloco, para não amar a filha de Fegeu para sempre,
fez com que Calírroe ocupasse seu leito;[605]
e Enone teria ficado com Páris até seus derradeiros anos,
se não tivesse sido ofendida pela amante Espartana;[606]
a beleza da esposa havia agradado ao rei dos Trácios,[607]
mas mais bela era sua irmã, que era sua prisioneira.
Por que me estender com exemplos, que são tantos que me cansam?
Todo amor é vencido por um novo, que vem a seguir.
A mãe é mais forte ao perder só um entre tantos filhos,
do que aquela que, aos prantos, exclama: "Tu eras meu único filho".
E que tu não penses que são novas as leis que crio para ti,
(mas quem dera que a glória do invento fosse minha!),[608]
o Atrida compreendeu isso: o que, então, ele não perceberia,
sendo dele a tirania que se abateu sobre a Grécia toda?
Ele, vencedor, amava seu espólio de guerra, a Criseida;
mas, por toda parte, o pai dela, um ancião, chorava copiosamente.
Por que as lágrimas, velho funesto? Para eles, é bom esse amor;
como um tolo, tu prejudicas tua filha com essa tua atitude.[609]
Assim que Calcante, protegido pela força que Aquiles oferecia,
ordenara que ela fosse enviada de volta à casa de seu pai,

[605] O irmão de Anfíloco é Alcméon, que se casou, primeiro com Arsínoe, a filha do rei Fegeu, e em seguida, ao sair em uma empreita motivada por uma profecia do Oráculo, casou-se com Calírroe, filha do deus-rio Aqueloó. (P. Grimal, *op. cit.*, verbeto "Alcméon").

[606] Enone é a ninfa a quem Páris abandonou em troca do amor de Helena, prometido por Vênus. A trágica lenda dessa ninfa, filha do deus-rio Cébren, é estrategicamente usada por Ovídio: Enone, tentando convencer o jovem troiano a ficar, contou-lhe sobre uma previsão de que, ao ser ferido, Páris só poderia ser curado por ela. Quando, ferido por Filoctetes, Páris procurou sua ajuda, ela negou-lhe, furiosa por ter sido trocada por outra mulher. Arrependida, a seguir, procurou Páris para tentar ajudá-lo, mas encontrou-o morto. Tamanha foi a sua tristeza que a ninfa pôs termo à própria vida.

[607] Ou seja, Tereu. Sobre a lenda desse personagem, ver nota ao verso 62. A versão aludida por Ovídio em *Remedia* é a que o próprio poeta narra nas *Metamorfoses* (VI. 424 ss.).

[608] Deste dístico ao verso 486, Ovídio alude ao início da *Ilíada*, de Homero (I. 173 ss.), trecho no qual Agamemnon reivindica Briseida, espólio de Aquiles, em troca de Criseida, que ele deveria devolver ao ancião, pai das moça e sacerdote de Apolo. Cf. Lazzarini, *op. cit.*, p. 155.

[609] Lazzarini (*op. cit.*, p. 155) contrasta a referida passagem da *Ilíada*, na qual a idade de Crises confere-lhe dignidade, a estes versos ovidianos, que representam o mesmo personagem de forma negativa. A autora afirma que o mesmo tema aparece na poesia neotérica (cf. Catulo 5.2 ss.) e na elegia (cf. Propércio, II. 30.13). Henderson (*op. cit.*, p. 101) vê neste verso um oximoro: não parece coerente um pai ferir a filha que tenta proteger. Para o autor, poder-se-ia entender então que Criseida acha embaraçosa a preocupação demonstrada por seu pai, o que seria "uma reinterpretação bastante ovidiana" – *a very Ovidian reinterpretation*.

"Est" ait Atride "illius proxima forma
et, si prima sinat syllaba, nomen idem:
hanc mihi, si sapiat, per se concedat Achilles;
si minus, imperium sentiet ille meum.
Quod si quis vestrum factum hoc accusat, Achivi,
est aliquid valida sceptra tenere manu.
Nam si rex ego sum, nec mecum dormiat ulla,
in mea Thersites regna licebit eat".
Dixit et hanc habuit solacia magna prioris,
et posita est cura cura repulsa nova.
Ergo adsume novas auctore Agamemnone flammas,
ut tuus in bivio distineantur amor.
Quaeris ubi invenias? Artes tu perlege nostras:
plena puellarum iam tibi navis erit.
Quod si quid praecepta valent mea, si quid Apollo
utile mortales perdocet ore meo,
quamvis infelix media torreberis Aetna,
frigidior dominae fac videare tuae.
Et sanum simula nec, si quid forte dolebis,
sentiat, et ride, cum tibi flendus eris.
Non ego te iubeo medias abrumpere curas:
non sunt imperii tam fera iussa mei.

"Há aquela", disse o Atrida "de aparência muito próxima à dela
e, tirando a primeira sílaba, o nome é o mesmo: [610]
Aquiles, se for sensato, conceda-a a mim com boa vontade.
Caso contrário, ele sentirá o peso de meu poder.
Porque se alguém dentre vós, aqueus, censurar essa minha atitude,
farei valer este cetro que seguro em minha mão poderosa.
De fato, se sou um rei e nenhuma mulher dorme ao meu lado,
Tersites[611] terá o direito de assumir meu trono".
Assim falou e dela se apossou; e ela lhe foi um grande consolo pela primeira,
e, tendo afastado sua paixão, uma paixão nova colocou-se no lugar.
Então, aceita, por influência de Agamêmnon, as novas chamas,
para que teu amor seja dividido por dois caminhos.[612]
Queres saber onde encontrá-las?[613] Leia nossas instruções até o fim:
logo, logo teu navio estará cheio de moças.
Porque se algum dos meus conselhos serve de algo, se Apolo,
através de minha boca, ensina de fato algo aos mortais,
ainda que tu estejas torrando no meio do vulcão Etna,[614]
faz com que pareças mais frio para tua dona.
E finje estar bem, se acaso sentires alguma dor,
e faz com que ela note, e sorri, quando for para chorar.
Não te ordena a romper bruscamente com o alvo de teu sofrimento:
não são tão cruéis assim meus desmandos.[615]

[610] Esse dístico refere-se ao fato de que as irmã, Briseida e Criseida, filhas de Crises, são semelhantes, fisicamente, além de seus nomes, com exceção da primeira sílaba, terem o mesmo som.
[611] Tersites representa a feiura física e moral, na *Ilíada* (II. 211. ss.).
[612] Todo o episódio épico que inaugura a *Ilíada* é aqui resumido por Ovídio (v. 466-86), através, principalmente, da fala de Agamêmnon, conforme apontamos acima, em nota ao verso 466.
[613] Provavelmente uma alusão a *Ars amatoria* (I. 49-52), em que o poeta ensina aonde o leitor deve ir para encontrar mulheres: "Tu também, matéria para um longo amor buscando, primeiro aprende onde há muita menina. Não mandarei que o aspirante dê velas ao vento, nem por ti, para achares, uma longa rota deve ser trilhada." – *Tu quoque, materiam longo qui quaeris amori, / ante frequens quo sit disce puella loco. / Non ego quarentem uento dare uela iubebo; nec tibi, ut inuenias, longa terenda uia est.*
[614] Lazzarini (*op. cit*., p. 157) afirma que essa imagem do Etna como metáfora para a paixão amorosa é quase proverbial.
[615] A ideia aqui presente é recorrente na poesia didática, conforme aponta Lazzarini (*op. cit*., p. 157). A autora refere-se à seguintes passagens que confirmam tal recorrência: *Ars*, II. 196; Virgílio, *Geórgicas*, III. 41 e outras passagens de *Remedia*, v. 225 ss. e 523 s. Discutimos em especial, no capítulo 2 desta tese, o referido trecho de *Ars amatoria*, comparando-o a esta passagem de *Remedia amoris*.

Quod non es, simula positosque imitare furores:
sic facies vere, quod meditatus eris.
Saepe ego, ne biberem, volui dormire videri:
dum videor, somno lumina victa dedi.
Deceptum risi, qui se simulabat amare,
in laqueos auceps decideratque suos.
Intrat amor mentes usu dediscitur usu:
qui poterit sanum fingere, sanus erit.
Dixerit ut venias: pacta tibi nocte venito;
veneris, et fuerit ianua clausa: feres;
nec dic blanditas nec fac convicia posti
nec latus in duro limine pone tuum;
postera lux aderit; careant tua verba querelis
et nulla in vultu signa dolentis habe.
Iam ponet fastus, cum te languere videbit
(hoc etiam nostra munus ab arte feres).
Te quoque falle tamen, nec sit tibi finis amandi
propositus: frenis saepe repugnat equus.
Utilitas lateat; quod non profitebere, fiet:
quae nimis apparent retia, vitat avis.

Dissimula o que não existe e finge que teus ardores evaporaram[616]:
assim, tu farás realmente o que tiveres pensado.
Eu, muitas vezes, para não beber, quis fingir estar dormindo:[617]
enquanto eu fingia, ao sono entreguei meus olhos vencidos.
Já sorri ao lado de alguém que me enganou e fingiu me amar e,[618]
como um caçador de passarinhos, caiu em sua própria armadilha.
O amor adentra o pensamento com o hábito, e é esquecido com o hábito;[619]
quem puder fingir que está são, estará são.
Ela pediu que tu viesses: venhas na noite combinada;
se tu chegares e a porta estiver trancada, suportarás;
não digas palavras melosas nem faças escândalos ao umbral,
nem plantes teu corpo embaixo do duro limiar da porta.[620]
O dia seguinte virá; que tuas palavras não tenham lamúrias
e nenhum sinal de dor tenhas em teu rosto.
Ela logo deixará de lado o orgulho, ao te encontrar deprimido
(e tu oferecerás, ainda, esse benefício à minha técnica).
No entanto, engana também a ti mesmo, e que o fim de teu amor não seja
pré-determinado: o cavalo muitas vezes resiste às rédeas.
Esconde as tuas necessidades: o que não for declarado, acontecerá:
quanto mais à mostra estão as redes, mais a ave se esquiva dela.

[616] Seguimos, neste verso, a tradução de Henderson (*op. cit*., p. 103). O autor afirma que o termo *positos* retoma a expressão *posita est* presente no verso 484 de *Remedia* ("e, tendo afastado sua paixão, uma paixão nova colocou-se no lugar." – *et posita est cura cura repulsa nova*). O verso 497 seria, portanto, uma paráfrase do preceito retomado nos versos 462 e 484, após já ter sido apresentado em 441. Tal mecanismo é elencado no capítulo 2 deste estudo como um mecanismo tipicamente didático da poesia ovidiana.

[617] Cf. *Am.*¸ II. 5.13 ss. Por conter a noção do *usus* que é utilizado como exemplo para que Ovídio ilustre seus preceitos, investigamos, no capítulo 2 de nosso estudo, o diálogo entre essa passagem dos *Amores* e o dístico 499-500 de *Remedia*.

[618] A ideia de que o hábito pode acender o amor é um lugar-comum e aparece em Tibulo, I. 4.15, em Propércio, II. 25.15 ss. e em Lucrécio, IV. 1282 (Henderson, *op. cit*., p. 104).

[619] Sobre esta *sententia amatoria*, cf. Ovídio, *Ars amatoria*, I. 47 ss.; II. 339.

[620] O trecho que compreende os versos 506 e 508 aconselha o amante a evitar uma situação tipicamente elegíaca (ou, poderíamos pensar, o *magister* aconselha a recusa a um *topos* elegíaco), a saber, a que coloca o amante à porta fechada da casa (ou do quarto) de sua amada, lamuriando-se. Analisamos melhor, no capítulo 1 deste estudo, essa e outras passagens elegíacas que contenham tal *topos*.

Nec sibi tam placeat nec te contemnere possit:
sume animos, animis cedat ut illa tuis.
Ianua forte patet: quamvis revocabere, transi;
est data nox: dubita nocte venire data.
Posse pati facile est, ubi, si patientia desit,
protinus ex facili gaudia ferre licet.
Et quisquam praecepta potest mea dura vocare?
En, etiam partes conciliantis ago.
Nam quoniam variant animi, variabimus artes;
mille mali species, mille salustis erunt.
Corpora uix ferro quaedam sanantur acuto;
auxilium multis sucus et herba fuit.
Mollior es neque abire potes vinctusque teneris
et tua saevus Amor sub pede colla premit:
desine luctari; referant tua carbasa venti,
quaque vocant fluctus, hac tibi remus eat.
Explenda est sitis ista tibi, qua perditus ardes:
cedimus; e medio iam licet amne bibas.
Sed bibe plus etiam quam quod praecordia poscunt;
gutture fac pleno sumpta redundet aqua.
I, fruere usque tua nullo prohibente puella;
illa tibi noctes auferat, illa dies.

E que ela não se ache tão boa, nem possa desprezar-te:
assume tuas vontades, para que, diante delas, ela recue.
A porta dela, casualmente, está aberta: mesmo que ela te chame, passa reto;
uma noite te é oferecida: demora em chegar para a noite oferecida.
Ter o poder de suportar é fácil quando, na falta de paciência,
é possível alcançar a felicidade facilmente mais adiante.
E alguém pode chamar de cruéis meus ensinamentos?
Olha só: ajo também como conciliador das partes.
De fato, visto que variam os sentimentos, vario as técnicas;
milhares são as formas da doença, milhares serão as curas.
Alguns corpos são curados a custo, com uma faca afiada;
para muitos, o remédio era uma seiva ou uma erva.[621]
Estás mais fraco, não consegues renunciar e estás acorrentado;
e o fero Amor te esmaga o pescoço com o pé:[622]
para de lutar: os ventos trazem de volta tuas velas,[623]
para onde as ondas te invocam, para lá devem os remos te guiar.
Deve ser saciada aquela tua sede, que te abrasa e te arruína;[624]
permitiremos:[625] já mereces o direito de beber do meio do rio.
Bebe, no entanto, mais ainda do que pede teu coração;
faz a água de beber inundar tua garganta inteira.
Vai, aproveita-te de tua menina sem interrupções e sem nenhuma restrição;
que ela as tuas noites, que ela[626] os teus dias ocupe.

[621] O dístico 527-8 traz duas possíveis curas para uma doença: terapêutica através do uso de medicamentos (*sucos et herba*) e a cirurgia, representada, metonimicamente, pela expressão *ferro acuto*. Investigamos melhor essa passagem no capítulo 3, em que discutimos a temática do *morbus amoris*.
[622] Henderson (*op. cit.*, p. 106) ressalta a similaridade desse verso com o seguinte excerto properciano: "Cíntia, a primeira, me prendeu com seus olhinhos, / um coitado intocado por Cupidos. / Então Amor tirou-me a altivez do olhar / e esmagou minha testa com seus pés." – *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis, / contactum nullis ante Cupidinibus. / Tum mihi constantis deiecit lumina fastus / et caput impositis pressit Amor pedibus*. (I. 1.1-4). Nota-se que a referência é ao momento da poesia de Propércio em que o eu poético é capturado pelo sentimento ao olhar para Cíntia; tal momento corresponderia, na terapêutica ovidiana, ao amor em seu estágio incial.
[623] A metáfora náutica aqui expressa é recorrente neste poema, ocorrendo também nos versos 70 e 488.
[624] Henderson (*op. cit.*, p. 107) afirma que é comum a metáfora do amor como a sede. Lucrécio (IV. 1097 ss.) também se vale de tal comparação e Ovídio parece aludir a ele nesta passagem.
[625] Para Henderson (*op. cit.*, p. 107), o termo aqui utilizado representa a autoridade do *magister* em relação ao seu discípulo; por seu caráter didático, investigamos tal passagem no capítulo 2 deste estudo.
[626] Tentamos, em nossa tradução, manter o efeito de sentido que a posição da palavra *illa* no verso parece causar: o termo, referindo à *puella*, está posicionado próximo a *tibi* e a *noctes* no primeiro hemistíquio do verso; no segundo hemistíquio, o termo é repetido ao lado de *dies*; fica representada, assim, a presença da moça tanto nos dias quanto nas noites.

Taedia quaere mali: faciunt et taedia finem;
iam quoque, cum credes posse carere, mane,
dum bene te cumules et copia tollat amorem
et fastidita non iuvet esse domo.
Fit quoque longus amor quem diffidentia nutrit:
hunc tu si quaeres ponere, pone metum.
Qui timet ut sua sit, ne quis sibi detrahat illam,
ille Machaonia vix ope sanus erit:
plus amat e natis mater plerumque duobus,
pro cuius reditu, quod gerit arma, timet.
Est prope Collinam templum venerabile portam,
inposuit templo nomina celsus Eryx.
Est illic Lethaeus Amor, qui pectora sanat
inque suas gelidam lampadas addit aquam;
illic et iuvenes votis oblivia poscunt
et si qua est duro capta puella viro.
Is mihi sic dixit (dubito verusne Cupido
an somnus fuerit; sed, puto, somnus erat):
"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 plusve minusve dedit.

Procura entediar-te, pois o tédio dá fim aos teus males;
e, quando achares que podes passar bem sem ela, fica mais um pouco,
até que estejas bem cheio, e que o excesso afaste o amor,
e que não te agrades estar naquela casa fastidiosa.
O amor torna-se vasto quando nutre a desconfiança:
se tu buscas acabar com ele, acaba com o medo.
Quem teme que ela não lhe pertença ou que alguém a tire de si,
a custo será curado com o auxílio de Macáon:[627]
De seus dois filhos, a mãe ama mais aquele[628]
por cuja volta ela teme, pois ele carrega consigo armas.
Existe um templo sagrado, próximo à Porta Colina;[629]
o elevado monte Érice dá nome a esse templo.
É lá que está o Amor do Letes,[630] que cura os corações,
derramando água fria em suas próprias tochas;
e lá os jovens, com súplicas, pedem para esquecer,
e, enamorada, a moça sofre por um homem insensível.
Esse deus assim me disse (pergunto-me se foi o verdadeiro Cupido,
ou se foi um sonho, mas penso que tenha sido um sonho):
"Ó Nasão, tu que ora aceitas, ora rejeitas os amores[631]
tórridos,[632] junta mais este aos teus conselhos.
Qualquer um que revolver dores no espírito, deixará de amar:
a todos um deus causa males, às vezes mais, às vezes menos.

[627] Ver notas aos versos 111 e 313.
[628] A imagem da mãe, lamentosa ou ansiosa pela volta de um filho, é uma imagem recorrente em *Remedia*. Cf. v. 30, 127-8 e 463-4.
[629] Trata-se de referência ao templo da Vênus Ericínia, no Capitólio.
[630] Segundo Henderson (*op. cit.*, p. 110), Ovídio parece ter inventado a figura do deus Amor que promove o esquecimento, uma vez que não há registros de culto a esse deus. Cupido, aliás, não tinha um templo ou ara dedicado a ele em Roma. O epíteto *Lethaeus*, utilizado por Ovídio para qualificar o deus Amor nesse verso, é usado mais frequentemente como sinônimo de "infernal", "pertencente ao submundo".
[631] Para Henderson (*op. cit*., p. 111), no trecho que vai do verso 557 ao 574, o deus Amor (do Letes) vale-se da ideia de que angústias menores são expulsas de nossa mente por angústias maiores. Interpretamos o trecho, no entanto, como se referindo, especificamente, ao fato de que as preocupações, infligidas pelos deuses, atingem a todos; não haveria, então, motivos para saná-las, uma vez que ocorrem de forma sucessiva na vida do indivíduo. Tal interpretação, a nosso ver, corrobora os versos posteriores ao fim da fala de Cupido (v. 577-8).
[632] O trecho "*modo das, modo demis amores*" parece referir-se às duas obras didáticas de Ovídio e o caráter oposto de suas temáticas: uma que oferece o amor (ou, mais especificamente, os ensinamentos da conquista), ou seja, a *Ars amatoria*, outra que rejeita o amor (ou melhor, ensina como dar fim a tal sentimento), ou seja, os *Remedia amoris*.

Qui Puteal Ianumque timet celeresque Kalendas,
torqueat hunc aeris mutua summa sui;
cui durus pater est, ut voto cetera cedant,
huic pater ante oculos durus habendus erit;
hic male dotata pauper cum coniuge vivit:
uxorem fato credat obesse suo;
est tibi rure bono generosae fertilis uvae
vinea: ne nascens usta sit uva, time;
ille habet in reditu navem: mare semper iniquum
cogitet et damno litora foeda suo;
filius hunc miles, te filia nubilis angat;
et quis non causas mille doloris habet?
Ut posses odisse tuam, Pari, funera fratrum
debueras oculis substituisse tuis".
Plura loquebatur; placidum puerilis imago
destituit somnum, si modo somnus erat.
Quid faciam? Media navem Palinurus in unda
deserit: ignotas cogor inire vias.
Quisquis amas, loca sola nocent: loca sola caveto;
quo fugis? In populo tutior esse potes.
Non tibi secretis (augent secreta furores)
est opus; auxilio turba futura tibi est.

Quem temer o Puteal,[633] Jano[634] e as breves calendas,[635]
que se torture pela quantia de dinheiro emprestado;
aquele que tem um pai severo,[636] por mais que o restante corra bem,
deverá ter o pai severo diante de seus olhos;
um homem humilde que vive com uma esposa de pouco dote:
ele que tenha em mente que a esposa piora a sua sorte;
tu, que em uma boa terra tens uma videira fértil com uvas de boa
qualidade: teme que, ao nascer, a uva fique queimada;
um outro está em um navio em vias de retornar: lembra que o mar
é sempre adverso e que, para sua desgraça, o litoral é terrível;
aquele se aflige pelo filho que é soldado, ou tu, pela filha núbil;
e quem não tem mil motivos para o sofrimento?
Para que tu, Páris, pudesses ter odiado tua mulher, deverias ter
assistido, com teus próprios olhos, a morte de teus irmãos".
E mais coisas ele disse, e então a aparição pueril
desapareceu num sonho plácido, se é que era mesmo só um sonho.
O que farei? Palinuro está abandonando a nau no meio
do mar: sou levado a vagar por caminhos desconhecidos.[637]
Seja quem fores tu que amas, lugares isolados te fazem mal, cuidado com eles;
para onde tu foges? Em público deves estar mais seguro.
Para ti, a solidão (as paixões aumentam com a solidão) não
faz bem: a multidão há de ser de grande ajuda para ti.

---

[633] O *puteal Libonis* era um círculo de pedra colocado em torno de um local do *forum Romanum* que fora atingido por um raio (Henderson, *op. cit.*, p. 111). Lazzarini (*op. cit.*, p. 160) ressalta que o termo *puteal* poderia designar um círculo de pedra construído em volta de qualquer feito divino. A autora aponta ainda o fato de que o bairro vizinho a tal construção era de circulação dos usurários, sendo, portanto, temida pelos devedores.

[634] *Ianus* refere-se, segundo Lazzarini (*op. cit*., p. 160), a um arco posicionado no lado norte do *forum Romanum*, na *Basilica Aemilia*, lugar conhecido como o centro financeiro de Roma.

[635] As *Kalendas*, bem como os *Idus*, eram os dias nos quais, comumente, se realizavam transações financeiras: empréstimos eram feitos ou pagos e os impostos eram recolhidos.

[636] Henderson (*op. cit.*, p. 111) aponta essa expressão como uma alusão ao *senex* da comédia, que controla os gastos do filho e o castiga por suas aventuras amorosas.

[637] Há, no dístico 577-8, a retomada do caráter docente do eu poético de *Remedia* através da metáfora da nau governada por ele. Para Henderson (*op. cit.*, p. 112), Palinuro, timoneiro de Eneias, representaria o deus Amor, e Eneias, portanto, seria o próprio eu poético. Na *Eneida* (V. 859), o deus *Somnus* se apodera do corpo do timoneiro adormecido e provoca-lhe a morte, lançando-lhe ao mar. Tal qual Palinuro, portanto, que "abandonou" a embarcação de Eneias, Cupido também abandona Ovídio na tarefa de curar os males causados pelo próprio deus, uma vez que, sanadas umas dores, outras virão (ver nota ao v. 557). Em tal metáfora, o barco representa a empreita didática do poema – a saber, curar o mal do amor.

Tristis eris, si solus eris, dominaeque relictae
ante oculos facies stabit, ut ipsa, tuos.
Trisitor idcirco nox est quam tempora Phoebi:
quae relevet luctus, turba sodalis abest.
Nec fuge conloquium nec sit tibi ianua clausa
nec tenebris vultus flebilis abde tuos;
semper habe Pyladen aliquem, qui curet Oresten:
hic quoque amicitiae, non levis usus erit.
Quid nisi secretae laeserunt Phyllida silvae?
Certa necis causa est: incomitata fuit.
Ibat, ut Edono referens trieterica Baccho
ire solet fusis barbara turba comis,
et modo, qua poterat, longum spectabat in aequor,
nunc in harenosa lassa iacebat humo;
"Perfide Demophoon" surdas clamabat ad undas,
ruptaque singultu verba loquentis erant.
Limes erat tenuis, longa subnubilus umbra,
qua tulit illa suos ad mare saepe pedes.
Nona terebatur miserae via: "Viderit" inquit
et spectat zonam pallida facta suam,
aspicit et ramos: dubitat refugitque quod audet,
et timet et digitos ad sua colla refert.
Sithoni, tum certe vellem non sola fuisses:
non flesset positis Phyllida silva comis.
Phyllidis exemplo nimium secreta timete,
laese vir a domina, laesa puella viro.

Ficarás triste se estiveres sozinho, e o rosto de tua amada abandonada
permanecerá diante de teus olhos, como se fosse ela própria.
É por isso que a noite é mais triste que as horas de Febo:
a turba de amigos, que aliviaria a dor da perda, sai de cena.
E não evites a conversa, nem feches tua porta,
nem escondas teus sentimentos aflitos na escuridão;
tenhas sempre um Pílade, que é quem cuida de Orestes:
aqui também uma amizade não será de pouca utilidade.
O que, senão os bosques isolados, fez mal à Fílis?[638]
E o motivo de sua morte é indiscutível: ela estava sozinha.
Ia, do jeito que vai a multidão de estrangeiros,
com os cabelos soltos, celebrando as trietéricas[639] de Baco;
ela, quando podia, esperava diante do mar vasto,
ou então, se jogava, exausta, no chão de areia;
ela gritava para as ondas surdas: "Pérfido Demofonte,"
e, enquanto ela falava, as palavras eram interrompidas pelos soluços.
O caminho era estreito, um tanto escuro pela sombra extensa,
que frequentemente guiou seus passos para o mar.
Por nove vezes, esse caminho foi percorrido pela infeliz:[640] "Ele vai ver", diz,
e, empalidecendo, contempla sua cintura,
e avista uns ramos: não acredita e recua e ousa
e tem medo e leva os dedos até o pescoço.
Filha de Sitão, queria que, naquele momento, tu não estivesses sozinha:
a floresta não teria chorado por Fílis, dispondo-se de seus cabelos.
A exemplo de Fílis, temei muito a solidão,
tu que és um homem ferido por mulher, ou mulher ferida por homem.[641]

[638] Sobre esta personagem mítica, ver notas ao verso 56.
[639] *Trieterica* é um termo que se refere às festas ou orgias dedicadas a Baco.
[640] O caminho nove vezes percorrido (v. 601-8), reiteramos, refere-se ao mito de Fílis e de Demofonte (ou Acamante), filho de Teseu, já detalhado em nota ao verso 56.
[641] Tanto Henderson (*op. cit.*, p. 115) quanto Lazzarini (*op. cit*., p. 164) apontam o v. 608 como o fim da primeira parte da *Tractatio*, que versa sobre o tratamento da doença desde a fase inicial à fase mais aguda.

Praestiterat iuvenis, quidquid mea Musa iubebat,
inque suae portu paene salutis erat.
Reccidit, ut cupidos inter devenit amantes
et, quae condiderat, tela resumpsit Amor.
Si quis amas nec vis, facito contagia vites:
haec etiam pecori saepe nocere solent.
Dum spectant laesos oculi, laeduntur et ipsi,
multaque corporibus transitione nocent.
In loca nonnumquam siccis arentia glaebis
de prope currenti flumine manat aqua:
manat amor tectus, si non ab amante recedas,
turbaque in hoc omnes ingeniosa sumus.
Alter item iam sanus erat; vicina laesit:
occursum dominae non tulit ille suae.
Vulnus in antiquum rediit male firma cicatrix,
successumque artes non habuere meae.
Proximus a tectis ignis defenditur aegre:
utile finitimis abstinuisse locis.
Nec, quae ferre solet spatiantem porticus illam,

Um jovem havia feito tudo aquilo que prescrevia a minha Musa,[642]
e ele estava quase chegando no porto de sua salvação.[643]
Teve uma recaída, por ter se misturado a amantes apaixonados,
e o Amor recobrou suas flechas, que já estavam guardadas.
Se tu amas, mas não queres amar, evita o contágio:[644]
ele costuma fazer mal até mesmo aos rebanhos.[645]
Quando os olhos veem as feridas, eles mesmos se ferem,[646]
e o contágio transmite muitas doenças aos corpos.
De vez em quando, nos locais áridos, a água,
vinda de um rio próximo, aflora nos solos secos:
o amor escondido aflora se não te distanciares daquela que amas,
e, nisso, somos todos uma multidão de engenhosos.
Um outro, que também já estava curado, feriu-se pela proximidade:
ele não suportou o encontro[647] com sua amada.
A cicatriz, pouco resistente, voltou a ser a antiga ferida,[648]
e minhas artes não foram bem sucedidas.
O fogo que se aproxima de tua casa deve ser evitado, mesmo que a custo:
é útil se manter afastado dos terrenos vizinhos.
O pórtico[649] que costuma tê-la a passear, que ele não te

[642] O dístico 609-10 afirma, ao mesmo tempo, a eficácia do tratamento exposto até aqui (haja vista que o paciente se aproximava da cura) e o perigo da doença, pois, mesmo com o tratamento, responsável pela ferida cicatrizada (v. 623), o amante não pode se considerar curado, como vemos nos versos seguintes. Analisamos esse trecho mais detalhadamente no capítulo 3 de nosso estudo.

[643] Segundo Lazzarini (*op. cit.*, p. 164), o porto representando segurança é proverbial na literatura grega e na latina. Tal metáfora aparece aqui, adaptada ao contexto didascálico. Ver nota ao v. 71, acima. Henderson destaca ainda a ambiguidade do termo *salus*, usado para qualificar o doente, podendo significar tanto "a salvo" quanto "saudável".

[644] Henderson (*op. cit.*, p. 116) ressalta a recorrência do termo *contagia* com valor semântico moral – designando influências à corrupção ou contaminação moral – em outros autores, mas, em Ovídio, o significado do termo é literal ("contágio"), designando a doença do amor que se propaga através do contato com outros doentes (v. 611) e com a amada, causa da doença (v. 619).

[645] O exemplo retirado da natureza ocorre também em Lucrécio (VI. 1235) e nas *Geórgicas* de Virgílio (III. 468 ss.). Cf. Lazzarini, *op. cit.*, p. 164.

[646] O contágio através da visão, segundo Lazzarini (*op. cit.*, p. 164), é uma convenção epicurista (cf. Lucrécio, VI. 677), também presente em outros autores (como em Sêneca, *De Clementia*, II. 6.4).

[647] O termo *occursum* pode significar uma "investida" ou um "ataque de uma doença", ou ainda a de "reunir uma multidão para barrar o caminho" (*OLD*, verbete "occursus", sentido 2 e 3, respectivamente).

[648] Este verso, por conter a metáfora do amor como ferida, encontra-se melhor analisado no capítulo 3 de nosso estudo.

[649] Os locais frequentados pela *puella* remetem a ambientes tipicamente urbanos e são também mencionados por Ovídio na *Ars amatoria* e nos *Amores*. Em *Ars*, I. 67, o pórtico é mencionado, mas com sentido oposto: o *magister* aconselha seu *discipulus* a passear sob o pórtico. Não há contradição entre as duas menções, uma vez que, em ambos os poemas, o local é frequentado pela *puella*. Entretanto, enquanto em *Ars* o objetivo é o contato com a moça, em *Remedia*, o objetivo é evitar tal contato.

te ferat, officium neve colatur idem.
Quid iuvat admonitu tepidam recalscere mentem?
Alter, si possis, orbis habendus erit.
Non facile esuriens posita retinebere mensa
et multum saliens incitat unda sitim;
non facile est taurum visa retinere iuvenca;
fortis equus visae semper adhinnit equae.
Haec ubi praestiteris, ut tandem litora tangas,
non ipsam satis est deseruisse tibi:
et soror et mater valeant et conscia nutrix
et quisquis dominae pars erit ulla tuae;
nec veniat servus nec flens ancillula fictum
suppliciter dominae nomine dicat "ave".
Nec si scire voles, quid agat, tamen, illa, rogabis;
perfer: erit lucro lingua retenta tuo.
Tu, quoque, qui causam finiti reddis amoris
deque tua domina multa querenda refers,
parce queri: melius sic ulciscere tacendo,
ut desideriis effluat illa tuis.
Et malim taceas quam te desisse loquaris:
qui nimium multis "Non amo" dicit, amat.
Sed meliore fide paulatim extinguitur ignis
quam subito: lente desine, tutus eris.

tenha, e que tu não cultives as mesmas tarefas que ela.
Qual é a vantagem de, com um conselho, aquecer um tépido coração?
Deverias, se pudesses, estar em outro mundo.[650]
Não será fácil para te conteres, faminto, diante da mesa posta,
e a água jorrando aumenta muito tua sede;
não é fácil conter um touro que vê uma novilha;
um cavalo viril sempre relincha ao ver uma égua.
Quando tiveres cumprido tais regras, para que enfim aportes na praia,
não basta que tu abandones tua própria amada;
despede-te também da irmã, da mãe e da ama, sua cúmplice,
e de tudo aquilo que fizer parte da vida de tua senhora;
e que não venha a ti um escravo ou uma criada, fingindo as lágrimas,
dizendo "olá!" humildemente, em nome de tua amada.
E ainda que tu queiras saber como ela está, não perguntarás;
aguenta firme: engole tuas palavras e sairás ganhando.[651]
E tu, que da mesma forma dás motivo para acabar com o amor,
e relatas as muitas queixas que tens de tua senhora[652],
cessa de queixar-te: calar será tua melhor vingança,
para que ela se apague em teus anseios.
Eu preferiria que tu te calasses a que falasses que acabou:
quem excessivamente repete "Não amo", ama.
Mas é mais garantido extinguir o fogo[653] aos poucos
do que de uma vez: renuncia aos poucos e estarás seguro.

[650] Lazzarini (*op. cit.*, p. 165) afirma que a expressão *alter orbis* corresponde à parte do mundo desconhecida e não habitada e opõe-se ao que os romanos chamavam de *noster orbis*. Concluímos, então, que, ao afirmar que o amante deveria viver em outro mundo, o *magister* aconselha-o a sair de Roma, ou ainda, a estar em qualquer lugar onde sua amada não esteja.

[651] O ganho em se calar reside na ideia de que o sentimento amoroso se nutre com palavras, presente em Catulo, 55.18; 83.92 e ainda em Propércio III. 8.11 s. (Lazzarini, *op. cit.*, p. 166).

[652] Henderson (*op. cit*., p. 118) destaca que a palavra *domina*, que traduzimos aqui por "amada", se repete na mesma posição do pentâmetro em três de sete versos. O autor afirma que tal recurso de repetição seria evitado por escritores modernos. Sabe-se, no entanto, que, na literatura antiga, a repetição pode ser usada para dar ênfase a determinado elemento; nesse caso, o elemento enfatizado é *domina*, o que poderia ser interpretado como uma representação da presença maciça da amada (e dos que pertencem ao universo familiar dela) na vida do *discipulus* de *Remedia* – justamente o que o preceito citado nesse trecho (v. 613-46) aconselha que seja evitado.

[653] Com a tradução literal do termo *ignis*, tentamos ressaltar o valor semântico do texto original latino, que destaca o caráter nocivo do amor. Por se tratar de uma metáfora recorrente em *Remedia* (ver, por exemplo, v. 243-4), investigamos esse verso no capítulo 3 desta tese.

Flumine perpetuo torrens solet altior ire,
sed tamen haec brevis est, illa perennis aqua.
Fallat et in tenues evanidus exeat auras
perque gradus molles emoriatur amor.
Sed modo dilectam scelus est odisse puellam;
exitus ingeniis convenit iste feris.
Non curare sat est: odio qui finit amorem,
aut amat aut aegre desinet esse miser.
Turpe vir et mulier, iuncti modo, prostinus hostes;
non illas lites Appias ipsa probat.
Saepe reas faciunt et amant: ubi nulla simultas
indicit, admonitu liber aberrat Amor.
Forte aderam iuveni; dominam lectica tenebat;
horrebant saevis omnia verba minis.
Iamque vadaturus "Lectica prodeat" inquit;
prodierat; visa coniuge mutus erat;
et manus et manibus duplices cecidere tabellae;
venit in amplexus atque ita "Vincis" ait.

A onda costuma ser mais forte do que o rio que corre contínuo,
mas aquela dura pouco, este é para sempre.
Que se desfaça e se rareie com uma leve brisa o amor
efêmero, e que com passos tímidos ele se esvaia.[654]
Mas é crime ter odiado a moça que era há pouco amada[655]
tal resultado convém aos de temperamento feroz.
Não se preocupar com ela é o suficiente: quem põe termo ao amor com o ódio,
ou ama ou a custo deixará de ser infeliz.
É vergonhoso que um homem e uma mulher, há pouco unidos, sigam como inimigos[656];
a famosa Apíade[657] não aprova tais querelas.
Muitas vezes acusam as mulheres e as amam: quando nenhum rancor
surge, o Amor, livre de lembranças, se afasta.
Uma vez, eu defendia um jovem no tribunal, sua senhora estava na liteira;
todas as palavras carregavam ameaças ferozes.
E ele, tão logo pretendia citá-la em juízo, disse: "Que ela saia da liteira",
ela saiu; ao ver[658] sua amada, ele perdeu a voz;
caem-lhe as mãos e, das mãos, as tabuinhas dobradas;
e ele correu para os braços dela, dizendo assim: "Tu venceste![659]"

---

[654] Henderson (*op. cit.*, p. 119) comenta como as metáforas do dístico 653-4 correspondem às imagens do fogo (v. 649-50), a ser extinto aos poucos, com uma brisa leve, e da água (v. 651-2), mais contundente quando é rio, por sua continuidade, do que quando é onda.

[655] A ideia delineada a partir deste verso (até o 672) é de que o ódio é tão nocivo quanto o amor, e passar de uma emoção à outra é típico de alguém de temperamento mais instável, desequilibrado (v. 556), e não serve a quem deseja curar-se do sentimento amoroso, pois é tão fácil passar do amor ao ódio, quanto do ódio ao amor, como demonstrarão os versos seguintes. Cf. Henderson, *op. cit.*, p. 119.

[656] Para Henderson (*op. cit.*, p. 119), o uso da expressão *iuncti modo* somada ao termo *hostes* sugerem a presença do *topos* da *militia amoris*.

[657] "Uma fonte, decorada com estátuas de ninfa d'água chamadas Apíades (Ovídio usa duas vezes o singular coletivo), colocado diante do templo da *Venus Genetrix* in the *forum Illium*. (…) Ovídio quer dizer: nem mesmo aqueles cujo negócio é o litígio (*Appias* = *forum* = *advocati*) aprovam ou querem tomar partido nas querelas entre marido e mulher." – *A fountain, decorated with statues of water-nymphs called* Appiades *(Ovid twice uses the collective singular), played before the temple of* Venus Genetrix *in the* forum Iulium*. (...) Ovid's meaning is: not even those whose business is litigation (*Appias = forum = advocati*) approve of, or willingly take side in, the querrels of husband and wife.* (Henderson, *op. cit.*, p. 120).

[658] Lazzarini (*op. cit.*, p. 167) destaca o fato de que a imagem delineada na anedota narrada nos v. 663 e ss. corroboram o elemento nocivo que é a visão; por meio dela toda a terapêutica pode ser posta a perder. Nesse verso, o exemplo é do amante que, prestes a acusar a amada, muda de ideia ao vê-la; o preceito oferecido nos v. 609 ss. consiste em evitar o encontro com a amada; nos v. 621 ss., é mencionado um exemplo de um jovem que, estando quase curado, abriu feridas antigas ao ver a amada; nos v. 637 ss., Ovídio enfatiza que se deve evitar ver, inclusive, a família da amada.

[659] Segundo Henderson (*op. cit.*, p. 122), a repetição de sons que ocorre em *venit... Vincis* remete à famosa frase de César, "*Veni, vidi, vici*", que se torna "*Veni, vidi, victus sum*" na boca do amante que oscila entre o ódio da amada e o amor por ela.

Tutius est aptumque magis discedere pace
nec petere a thalamis litigiosa fora.
Munera quae dederas, habeat sine lite iubeto:
esse solent magno damna minora bono.
Quod si vos aliquis casus conducet in unum,
mente memor tota, quae damus, arma tene.
Nunc opus est armis; hic o fortissime pugna:
vincenda est telo Penthesilea tuo.
Nunc tibi rivalis, nunc durum limen, amanti,
nunc subeant mediis inrita verba deis.
Nec compone comas, quia sis venturus ad illam,
nec toga sit laxo conspicienda sinu:
nulla sit ut placeas alienae cura puellae;
iam facito e multis uma sit illa tibi.
Sed quid praecipue nostris conatibus obstet,
eloquar, exemplo quemque docente suo:

É mais seguro e mais conveniente se separar em paz,[660]
e não sair do leito direto para os tribunais litigiosos.
Os presentes dados por ti, que ela os guarde sem conflitos:
as perdas de danos menores costumam trazer um bem enorme.[661]
Se o acaso vos levar, pois, para esse mesmo lugar,
mantém em mente todas as defesas que te fornecemos.
É agora que as armas são necessárias; então, oh! bravo homem, luta:
é a hora de Pentesileia[662] ser vencida com tua arma.
É a hora de pensar em teu rival, na porta, tão cruel para o amante,[663]
é a hora de pensar nas palavras mentirosas que foram ditas diante de um deus.[664]
E não ajeites o cabelo só porque estarás em breve junto dela;
e que tua toga não seja notável por suas amplas pregas:[665]
não te preocupes em agradar uma moça que não te pertence;
faz com que ela seja para ti mais uma dentre muitas.
Mas falarei agora sobre o que mais se opõe a nossos[666]
esforços, ainda que cada um deva aprender com seu próprio exemplo:

[660] Segundo Lazarrini (*op. cit.*, p. 168), o excerto do v. 667-82 é cindido em duas partes bem conciliadas: do v. 667 ao 678, os conselhos são sobre as práticas a serem seguidas; do v. 679-682, os conselhos dados são sobre o que não fazer.
[661] Ou seja: as pequenas perdas (materiais) podem acarretar em ganhos (espirituais). Cf. Henderson, *op. cit.*, p. 122.
[662] Henderson (*op. cit.*, p. 122) admira a criatividade de Ovídio ("a mente fértil de Ovídio" – *Ovid's fertile mind*), ao citar a amazona Pentesileia, que teria, na guerra de Troia, corrido à frente de outras amazonas para auxiliar Príamo, após a morte de Heitor (P. Grimal, 2000, verbete "Pentesileia"). Para Henderson, a menção à Pentesileia remete ao *topos* da *seruitium amoris*; a metáfora representa a amada.
[663] Referências ao *topos* da porta cerrada, à qual o amante lamenta, e ao rival do amante-elegíaco (marido ou namorado da amada), típicos da poesia elegíaco, estão destacados e observados no capítulo 1 deste estudo.
[664] O perjúrio dos amantes e as palavras mentirosas também são mencionados nos versos 286 e 303 deste poema.
[665] Conselho similar é dado por Tibulo ao marido de Délia, sua amada: "Distanciai-vos, pois, vós que cuidais com arte dos cabelos / e cuja toga solta se derrame sobre o largo peito" – *tunc procul absitis, quisquis colit arte capillos et fluit effuso cui toga laxa sinu*. (I. 6.39-40; reiteramos que as traduções dos versos de Tibulo nesse estudo são de Daniel B. de Melo Serrano, *Metapoesia no livro I de Tibulo: tradução e estudo*, Monografia, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003). Lazzarini (*op. cit.*, p. 168) acrescenta que uma toga de pregas amplas não era o ideal augustano, mas era característica dos jovens elegantes, tal qual o era um penteado bem feito.
[666] A primeira pessoa do plural utilizada aqui corresponde ao que Henderson (*op. cit.*, p. 123) chama de "primeira pessoa do plural empática" (*sympathetic first person plural*), pois, ainda que Ovídio, como *magister amoris*, tenha superado os obstáculos e vencido a doença do amor, ele se coloca junto aos amantes que o leem, como se dissesse que todos aprendem juntos. Outros exemplos desse mesmo recurso são encontrados nos versos 343 e 620. Ao discutir as representações de mecanismos didáticos em *Remedia*, no capítulo 2 deste estudo, retomamos tais excertos.

desinimus tarde, quia nos speramus amari;
dum sibi quisque placet, credula turba sumus.
At tu nec voces (quid enim fallacius illis?)
crede nec aeternos pondus habere deos.
Neve puellarum lacrimis moveare, caveto:
ut flerent, oculos erudiere suos.
Artibus innumeris mens oppugnatur amantum,
ut lapis aequoreis undique pulsus aquis.
Nec causas aperi quare divortia malis
nec dic quid doleas, clam tamen usque dole;
nec peccata refer, ne diluat: ipse favebis,
ut melior causa causa sit illa tua.
Qui silet, est firmus; qui dicit multa puellae
probra, satisfieri postulat ille sibi.
Non ego Dulichio furari more sagittas
nec raptas ausim tinguere in amne faces,
nec nos purpureas pueri resecabimus alas,
nec sacer arte mea laxior arcus erit.

tardamos em pôr fim ao amor por termos a esperança de sermos amados;
    enquanto formos coniventes, seremos uma multidão de ingênuos.
Mas não creias nas palavras dela (de fato, o que há de mais perigoso?)
    nem no valor que elas possam ter em nome dos deuses imortais.
Toma cuidado para que as lágrimas das moças não te comovam:[667]
    elas adestraram os olhos para derramarem lágrimas.
O coração de quem ama é bombardeado com incontáveis artimanhas,
    assim como a pedra é atingida em todos os lados pela água do mar.
E não reveles as razões que te fazem preferir a separação
    e não digas porque estás sofrendo; esconde, no entanto, tua dor n'algum lugar;[668]
e não apontes os defeitos dela, para que ela não os justifique: tu mesmo
    apoiarás mais os motivos dela que os motivos teus.[669]
Quem silencia, se mantém firme; quem profere inúmeras injúrias
    à sua menina, está exigindo que ela dê satisfações.
Eu não ousarei, estupidamente, como fez Ulisses, roubar as flechas[670]
    e mergulhar na água as tochas roubadas.
E não cortarei as brilhantes[671] asas do menino,
    nem será minha arte a afrouxar seu arco sagrado.[672]

[667] Cf. Ovídio, *Am.*, I. 8.83-4 e *Ars*, I. 659 ss., II. 291 ss., e Prop., III. 25.5 ss.
[668] Conselho semelhante é dado por Propércio, em II. 18a, passagem que investigmamos em nosso capítulo 1: "Frequentes queixas já causaram ódio em muitas: / quase sempre elas cedem ao que cala. / Se algo tu viste, sempre negarás ter visto, / se algo dói muito, nega toda dor." – *Assiduae multis odium peperere querelae: / frangitur in tácito femina saepe uiro. / Si quid uidisti, semper uidisse negato / aut si quid doluit forte, dolere nega!*
[669] A proximidade, no verso original, dos termos *causa causa* sugere a justaposição dos motivos dela (ou seja, das justificativas que ela daria para seus defeitos) sobre os motivos dele (ou seja, a lista de defeitos dela elaborada pelo amante). Assim, o amante deve evitar dizer para a amada quais são os defeitos dela, para que ela não os explique e o convença a não a esquecer. Cf. Henderson, *op. cit.*, p. 124.
[670] Segundo Lazzarini (*op. cit.*, p. 168), o trecho que vai do v. 699 ao 706 compreende um breve *excursus*, com outra declaração de fidelidade ao deus *Amor* e mais uma invocação a Apolo. Henderson (*op. cit*., p. 125) aponta a alusão ao v. 111, que versa sobre o episódio de Filoctetes e Ulisses (ver nota a esse verso acima). Segundo P. Grimal (2000, verbete "Filoctetes") é em uma versão de Eurípedes que Ulisses e Diomedes roubam as armas de Filoctetes e forçam o herói desarmado a acompanhá-los a Troia.
[671] Cf. *Am*. II. 1.38. O cotejo dessas passagens encontra-se em nosso capítulo 1.
[672] Nova referência a Cupido, que investigaremos no capítulo 3 deste estudo.

Consilium est, quodcumque cano: parete canenti,
utque facis, coeptis, Phoebe salubre, ades.
Phoebus adest: sonuere lyrae, sonuere pharetrae;
signa deum nosco per sua; Phoebus adest.
Confer Amyclaeis medicatum vellus aenis
murice cum Tyrio: turpius illud erit.
Vos quoque formosis vestras conferte puellas:
incipiet dominae quemque pudere suae.
Utraque formosae Paridi potuere videri,
sed sibi conlatam vicit utramque Venus.
Nec solam faciem, mores quoque confer et artem;
tantum iudicio ne tuus obsit amor.
Exiguum est, quod deinde canam, sed profuit illud
exiguum multis, in quibus ipse fui.
Scripta cave relegas blandae servata puellae:
constantis animos scripta relecta movent.
Omnia pone feros (pones invitus) in ignes
et dic "Ardoris sit rogus iste mei".

Há prudência em tudo aquilo que canto: obedecei-me,[673]
e tu, Febo, o salubre, estejas comigo em minhas empreitas, como tens feito.
Febo está comigo: sua lira ressoa, sua aljava ressoa;
os sinais me fazem reconhecer o deus: Febo está comigo.
Compara a lã tingida nas tinas de Amiclas[674]
com a tinta púrpura no Tiro: aquela será mais feia.
Vós também, comparai vossas meninas com belas mulheres:
qualquer um começaria a se envergonhar de sua própria donzela.
Uma e outra poderiam parecer belas para Páris,
mas Vênus, ao ser comparada, venceu a ambas.
Compare não só a aparência, como também os hábitos e os talentos;
contanto que teu amor não prejudique teu julgamento.
O que direi a seguir é módico, mas mesmo um conselho módico[675]
foi útil para muitos homens, entre os quais eu mesmo me encontrava.
Evita reler as cartas guardadas de tua meiga menina;
as cartas relidas emocionam o coração até dos mais racionais.
Põe fogo voraz em todas as coisas – e o farás contrariado
e diz: "Que esta fogueira queime minha própria paixão".

[673] Segundo Henderson (*op. cit.*, p. 125), o termo *cano* implica um caráter divino, de inspiração profética, que vem de Apolo (v. 704); assim, com tal inspiração, o poeta pode garantir sua confiabilidade (retomamos esses versos no capítulo 3 de nosso estudo).

[674] Lazzarini (*op. cit.*, p. 169) destaca o fato de o trecho que vai deste verso ao 714 ser uma inserção estranha ao contexto que, desde o verso 609, trata da recuperação do amante mantendo-se afastado da amada; para compará-la com outras mulheres seria necessário trazê-la para perto, nem que fosse à mente, o que seria bastante contraditório em relação aos conselhos dados aqui (v. 609 ss.). O trecho (v. 707-14) seria, conforme afirma a autora, mais apropriado junto ao excerto do v. 311 ss., em que o *magister* aconselha a encontrar defeitos na amada. Sobre Amiclas, Henderson (*op. cit.*, p. 125) afirma: "A cidade de Amiclas (a moderna Aghia Kyriaki) estava, anteriormente, sob o domínio de Menelau (Hom., *Il.* II. 584) (...). Não havia tinturarias no local, nem, parece, em toda a Lacedemónia. O "roxo espartano" era produzido na Citera (…)." – *The town of Amyclae (modern Aghia Kyriaki) was anciently in the domain of Menelaus (Hom., Il. II. 584) (...). It had no dye-works, nor, it appears, were there any in Lacedemon at all. "Spartan purple" was produced on Cytherea (...)*.

[675] O trecho que vai do v. 715 ao 740 é, segundo Henderson (*op. cit*., p. 126), um parágrafo bem construído, no qual três conselhos são oferecidos: 1) queimar as cartas dela (v. 717-20); 2) afastar-se do retrato dela (v. 723) e 3) afastar-se dos lugares onde os amantes fizeram amor (v. 725-6). *Exempla* mitológicos são intercalados a esses conselhos (v. 721-2; v. 724); um trecho com discurso direto garante um efeito dramático (v. 727-8); termos médicos voltam a ocorrer (*vulnus*, v. 729; *infirmis* e *nocet*, v. 730), bem como um dístico com termos da química (v. 731-2). Os versos finais trazem metáforas geográficas (v. 735-740).

Thestias absentem succendit stipite natum:
tu timide flammae perfida verba dabis?
Si potes, et ceras remove: quid imagine muta
carperis? Hoc periit Laodamia modo.
Et loca saepe nocent; fugito loca conscia vestri
concubitus: causas illa doloris habent.
"Hic fuit, hic cubuit, thalamo dormivimus illo;
hic mihi lasciva gaudia nocte dedit".
Admonitu refricatur amor vulnusque novatum
scinditur: infirmis culpa pusilla nocet.
Ut, paene extinctum cinerem si sulphure tangas,
vivet et e minimo maximus ignis erit,
sic, nisi vitaris quidquid renovabit amorem,
flamma redardescet, quae modo nulla fuit.
Argolides cuperent fugisse Capherea puppes
teque, senex luctus ignibus ulte tuos;
praeterita cautus Niseide navita gaudet:
tu loca, quae nimium grata fuere, cave.
Haec tibi sint Syrtes, haec Acroceraunia vita;
hic vomit epotas dira Charybdis aquas.

A filha de Téstio incendiou, com uma tocha, o próprio filho ausente:
tu tens receio de pôr fogo em falsas palavras?
Se puderes, te afasta também da imagem[676] dela: por que te atormentas diante de
tal presença silenciosa? Foi assim que Laodamia[677] arruinou-se.
Até mesmo lugares são nocivos: foge dos lugares que são cúmplices dos
vossos amores: é aí que moram os motivos de tuas aflições.
"Ela esteve aqui, aqui ela se deitou; nós dormimos naquela cama;
foi aqui, naquela noite de amor, que ela me mostrou os prazeres".
Com essas lembranças, o amor se renova e a ferida novamente
abre-se: esse erro, mesmo que ínfimo, é nocivo para os enfermos.
Da mesma forma, se tu tocares com o enxofre uma cinza quase apagada,[678]
ela reacende e o fogo, de muito fraco, se tonará forte;
assim, se tu não evitares tudo o que renova o amor,
inflama-se de novo a chama, que há pouco estava apagada.
Os navios gregos desejaram fugir do Cafareu[679]
e de ti, ancião, que com o fogo vingaste tua perda;
o marinheiro cauteloso se alegra ao passar pela filha de Niso:
toma cuidado com os lugares que te foram aprazíveis.
Que eles sejam tuas Sirtes; evita os montes Acroceráunios:[680]
é nesse lugar que a sinistra Caríbdis vomita as águas tragadas.

[676] A imagem a que se refere Ovídio seria um retrato de cera da moça. Cf. Henderson, *op. cit.*, p. 127.
[677] Ovídio se refere aqui ao mito de Laodamia, cujo marido, Protesilau, teria morrido na guerra de Troia. Desolada, a moça pediu aos deuses que lhe devolvessem seu amado por três horas. Mas, ao termo do tempo, quando Protesilau teve que voltar ao Hades, ela suicidou-se em seus braços. (P. Grimal, 2000, verbete "Laodamia").
[678] A menção ao enxofre também ocorre no v. 260, no qual o uso da substância relaciona-se à cura do amor. No v. 731, o enxofre aparece na metáfora usada para representar a ferida do amor: a lembrança da amada reaviva a ferida (v. 730) tal qual o enxofre reaviva o fogo quase extinto (v. 731-2). Cf. *Ars*, II. 441.
[679] Ao retornar de Troia, as naus argivas foram atraídas, por um sinal falso de Náuplio, para os rochedos do Cafareu, onde a frota foi destruída. O episódio dá-se da seguinte forma: Náuplio, após a morte injusta de seu filho ter sido causada pelos gregos, em especial, por Ulisses, deseja se vingar e, ao ver que os navios gregos se aproximavam do cabo Cafareu, ao sul da Eubeia, o velho (*senex*, v. 736) ateou fogo nos recifes durante a noite. Pensando se tratar de um porto, os gregos avançaram em direção aos rochedos e seus navios foram destruídos.
[680] Três locais perigosos para os marinheiros são mencionados por Ovídio no v. 739-40: Sirtes (v. 740) é o nome dado aos golfos maior e menor localizados no norte da África, bem como os montes Acroceráunios (v. 730), localizados também na costa norte da África, um local rochoso e sujeito a tempestades; Caríbdis (v. 740), a "parceira mitológica de Cila" (*mythological partner of Scylla*), designa um monstro que se acreditava viver no estreito de Messina; concretamente, representava um redemoinho d'água perigoso para os navios que por lá passavam. Ambos são utilizados comos metáforas para o perigo. Cf. Henderson, *op. cit.*, p. 129.

Sunt quae non possunt aliquo cogente iuberi,
saepe tamen casu facta levare solent.
Perdat opes Phaedra, parces, Neptune, nepoti,
nec faciet pavidos taurus avitus equos.
Cnosida fecisses inopem, sapienter amasset:
divitiis alitur luxuriosus amor.
Cur nemo est, Hecalen, nulla est, quae ceperit Iron?
Nempe quod alter egens, altera pauper erat.
Non habet unde suum paupertas pascat amorem;
non tamen hoc tanti est, pauper ut esse velis.
At tanti tibi sit non indulgere theatris,
dum bene de vacuo pectore cedat amor.
Enervant animos citharae lotosque lyraeque
et vox et numeris bracchia mota suis.
Illic adsidue ficti saltantur amantes;
quod caveas actor, qua iuvat arte, docet.
Eloquar invitus: teneros ne tange poetas;
summoveo dotes ipsius ipse meas.

Há coisas que não podem ser impostas a alguém, como obrigação;[681]
se ocorrem, porém, costumam ser muito úteis.
Que Fedra perca seus poderes; tu, Netuno, pouparás teu neto,
e o touro do avô não amedrontará os cavalos.
Se a moça de Cnossos tivesse ficado pobre, teria amado com sabedoria:
com a riqueza, o amor desenfreado se nutre.
Por que ninguém quis se apoderar de Hécale[682] e nenhuma mulher, de Iro[683]?
Seguramente porque ele era indigente, e ela era pobre.
Não há como a pobreza alimentar o amor;
no entanto, isso não é suficiente para que tu queiras ser pobre.
Ao invés disso, é importante que tu não te entregues ao teatro,[684]
até que o amor vá-se embora deixando livre teu peito.
Amolecem o coração as cítaras, as flautas[685] e as liras[686]
e também a voz e os braços que dançam com ritmo.
Aí dançam sem cessar os supostos amantes;
o ator, com sua arte, ensina e também apraz à sua plateia.
Contra minha vontade, vou te dizer: não te apegues aos poetas amatórios;
eu mesmo estou me afastando de meus próprios talentos.[687]

---

[681] O trecho que compreende os versos 741 ao 750 é, segundo Henderson (*op. cit.*, p. 129), dotado de uma argumentação difícil de se acompanhar. Ovídio menciona a pobreza como um fator acidental (*casu facta*, v. 742) que ajuda na cura do sentimento amoroso. No entanto, os exemplos usados pelo *magister* mostram que os preceitos do trecho envolvem saber amar mais do que saber "desamar", como vemos no v. 745 ("teria amado com sabedoria" - *sapienter amasset*).

[682] Teseu, ao partir para uma expedição que tinha como objetivo lutar contra o touro de Máraton, passa a noite em um povoado da Ática e é acolhido por Hécale, uma anciã que vivia numa cabana. Na noite em que o herói permanece em sua casa, desperta o amor de Hécale e, como Teseu tinha que partir para seguir sua empreita, Hécale promete a Zeus um sacrifício caso o jovem regressasse vivo. Teseu volta à Ática, após conquistar sua presa, mas a velha já havia morrido, o que teria feito Teseu fundar um culto em honra dela: o culto a Zeus Hecalésio. Tal episódio fora narrado por Calímaco (P. Grimal, *op. cit.*, verbetes "Hécale" e "Teseu").

[683] Iro é o mendigo referido na *Odisseia* (XVIII. 1 ss.), contra quem Ulisses teve que lutar para divertir dos pretendentes de Penélope. (P. Grimal, *op. cit.*, verbete 'Iro").

[684] Manter-se distante do teatro é um conselho diverso daquele dado pelo *magister* de *Ars amatoria* (I. 89 ss.): aqui, o teatro é um espaço cuja atmosfera favorece os encontros amorosos (v. 752-3); em *Ars*, justamente por ser um local em que os encontros ocorrem, o teatro deve ser frequentado pelos que querem conquistar uma mulher (cf. Lazzarini, *op. cit.*, p. 172).

[685] *Lotos* refere-se, originalmente, a uma árvore e, posteriormente, por metonímia, passa a indicar um tipo de flauta que era feita a partir da madeira dessa árvore (cf. Lazzarini, *op. cit.*, p. 172).

[686] O verso alude, segundo Lazzarini (*op. cit*., p. 172), às pantomimas, um gênero desenvolvido em Roma que muito agradava a Augusto. Os autores representavam histórias, em sua maioria a partir das lendas míticas, através de gestos e dança, e eram acompanhados pelo coro e pelo *scabillarii*, que marcava o tempo.

[687] Para Henderson (*op. cit.*, p. 132), tais proibições do *magister* ovidiano atestam a sua deslealdade em relação a Cupido e também ao próprio poeta Ovídio, justamente por ser ele o autor de *Ars amatoria* e, principalmente, dos *Amores*.

Callimachum fugito, non est inimicus amori;
et cum Callimacho tu quoque, Coe, noces.
Me certe Sappho meliorem fecit amicae,
nec rigidos mores Teia Musa dedit.
Carmina quis potuit tuto legisse Tibulli
vel tua, cuius opus Cynthia sola fuit?
Quis poterit lecto durus discedere Gallo?
Et mea nescio quid carmina tale sonant.
Quod nisi dux operis vatem frustratur Apollo,
aemulus est nostri maxima causa mali.
At tu rivalem noli tibi fingere quemquam
inque suo solam crede iacere toro.
Acrius Hermionem ideo dilexit Orestes,

Foge de Calímaco: ele não é inimigo do amor;[688]
    e, ao lado de Calímaco, tu, poeta de Cós, também és nocivo.
Com certeza, Safo me tornou melhor para minha amada,
    e a musa de Teos não me ofereceu as sérias condutas.
Quem pôde ter lido, a salvo[689], os poemas de Tibulo,
    ou os teus, cuja obra foi toda sobre Cíntia?[690]
Quem poderá sair ileso tendo lido Galo?
    E não sei se meus poemas também não tem o mesmo efeito.
Exceto se Apolo, o guia desta obra,[691] estiver enganando o poeta,
    é o rival o maior motivo para nosso sofrimento.[692]
Mas não queiras inventar que tens um rival
    e crê que tua amada esteja dormindo sozinha em seu leito.
Por esse motivo, Orestes amou ardentemente Hermíone,[693]

[688] São os próprios poetas elegíacos romanos que enumeram Calímaco e Filitas ("poeta de Cós", v. 760) como expoentes da elegia grega amorosa (cf. Prop., II. 34.31-2; III. 1.1 ss.; III. 9.43-4; Ovídio, *Ars*, III. 329). Essa questão encontra-se melhor discutida no capítulo 1 de nosso estudo.

[689] Henderson (*op. cit.*, p. 132) afirma que o termo *tuto* significa "sair ileso"; nesse contexto, "sem que o desejo o acometa".

[690] Tibulo e Propércio são também mencionados por Ovídio, em contexto similar, em *Tr.*, IV. 10.51 ss.

[691] Este verso consta de nossa análise sobre as menções a Apolo, "guia" do poeta na composição de *Remedia amoris.*

[692] Cf. *Ars*, II. 535 ss., quando o poeta afirma que a presença do rival é um detalhe essencial, ainda que árduo, na arte da conquista. Sobre o rival, mencionado no excerto v. 767-94, Henderson (*op. cit.*, p. 133) afirma: "Para concluir o curso de sua psicoterapia, Ovídio se dirige ao Problema do Rival. Seja ou não a existência – ou existência imaginada – de um outro requerente para o afeto da amante é como crê Ovídio, a *máxima causa mali* na vida real, a importância central dessa figura na elegia erótica, como na comédia, justifica a preominência dada a ele aqui." – *To conclude this course of psychotherapy Ovid turns to the Problem of the Rival* (…). *Whether or not the existence – or imagined existence – of another claimant to one's mistress's affections is, as Ovid believes, the* maxima causa mali *in real life, the central importance of this figure in love elegy, as in comedy, justifies the proeminence given to him here*.

[693] Na *Odisseia* (IV. 4.3 ss.), Hermíone fora prometida, por seu pai Menelau, em casamento para Neoptólemo, filho de Aquiles, tendo a união ocorrido quando ele regressou à Lacedemônia. Na versão seguida pelos trágicos, no entanto, é a Orestes que Menelau promete a mão de sua filha, antes da guerra de Troia. Mas Menelau voltou atrás em sua palavra e prometeu a filha a Neoptólemo, para garantir a cooperação de Aquiles na guerra e Troia pudesse ser tomada. Mesmo já estando casado com ela, Orestes foi obrigado a devolvê-la, o que fez nascer a rivalidade entre ele e o filho de Aquiles. Mais tarde, Orestes mata Neoptólemo e retoma o casamento com Hermíone (P. Grimal, *op. cit.*, verbete "Hermíone"). Nos versos ovidanos, o que faz Orestes desejar ardentemente sua amada é o fato de ela ter pertencido ao outro homem.

esse quod alterius coeperat illa viri.
Quid, Menelae, doles? Ibas sine coniuge Creten
et poteras nupta lentus abesse tua.
Ut Paris hanc rapuit, nunc demum uxore carere
non potes: alterius crevit amore tuus.
Hoc et in abducta Briseide flebat Achilles,
illam Plisthenio gaudia ferre viro.
Nec frustra flebat, mihi credite: fecit Atrides,
quod si non faceret, turpiter esset iners.
Certe ego fecissem, nec sum sapientior illo:
invidiae fructus maximus ille fuit.
Nam sibi quod numquam tactam Briseida iurat
per sceptrum, sceptrum non putat esse deos.
Di faciant, possis dominae transire relictae
limina, proposito sufficiantque pedes.
Et poteris, modo velle tene; nunc fortiter ire,
nunc opus est celeri subdere calcar equo.

por ela, no passado, ter sido de outro homem.
O que te aflige, Menelau? Ias sem tua esposa para Creta
e pudeste calmamente escapar de tua companheira.
Como Páris dela se apoderou, agora, justamente, não podes passar
sem tua mulher: o amor do outro fez crescer o teu.
Quando Briseida foi raptada, Aquiles chorou,[694]
pois ela oferecia seus prazeres ao filho de Plístenes[695].
E, acredita, ele não chorou em vão: se o Atrida não fizesse[696]
o que fez, seria tido, que vergonha!, como um fraco.
Era, sem dúvida, o que eu teria feito, e não sou mais sensato que ele:
foram muito vastas as consequências desse ciúme.
De fato, ele jura por seu reino nunca ter tocado em Briseida,
uma vez que o reino, para ele, não é o mesmo que um deus.
Queiram os deuses que tu possas passar pela porta da
ex-amada, e que teus pés fiquem firmes em teu propósito.
E tu serás capaz, contanto que te mantenhas decidido; é hora de ir com coragem,
nessa hora é necessário bater com as esporas para acelerar o cavalo.[697]

[694] Segundo Henderson (*op. cit.*, p. 134), este verso retoma o verso 33 da elegia I. 9 dos *Amores* de Ovídio. Cf. também, Prop. II. 10.1.
[695] Ou seja, Agamêmnon. Plístenes era filho de Pélope e irmão de Atreu e Tiestes. Apesar de normalmente considerados filhos de Atreu, Menelau e Agamêmnon constam, em algumas das versões do mito, provavelmente a mais usada pelos trágicos, como filhos de Plístenes. Pela morte prematura do pai, os filhos de Plístenes foram criados pelo avô e daí adivinha o epíteto "Atrida" comumente aplicado a Menelau e Agamêmnon.
[696] Henderson (*op. cit.*, p. 134) trata o trecho v. 779-84 como uma inserção digressiva no poema. O discurso central é retomado no v. 785, através da expressão "Queiram os deuses" – *Di faciant*. O autor ainda complementa, afirmando que a transição da digressão para o discurso principal desenvolvido no trecho é feita através do final do v. 784, com o substantivo *deos*, e o início do v. 785, com o substantivo *di*.
[697] A metáfora utilizada aqui é a mesma que ocorre no início da *Tractatio* deste poema, no v. 79-82, o que poderia representar o encaminhamento para o encerramento do poema, da mesma forma que a metáfora colocada no início representa a abertura da composição de *Remedia*. Cf. Henderson, *op. cit.*, p. 135.

Illo Lotophagos, illo Sirenas in antro
esse puta; remis adice vela tuis.
Hunc quoque, quo quondam nimium rivale dolebas,
vellem desineres hostis habere loco.
At certe, quamvis odio remanente, saluta;
oscula cum poteris iam dare, sanus eris.
Ecce, cibos etiam, medicinae fungar ut omni
munere, quos fugias quosque sequare, dabo.
Daunius, an Libycis bulbus tibi missus ab oris,
an veniat Megaris, noxius omnis erit;
nec minus erucas aptum vitare salaces
et quicquid Veneri corpora nostra parat.
Utilius sumas acuentis lumina rutas,
et quidquid Veneri corpora nostra negat.
Quid tibi praecipiam de Bacchi munere, quaeris?
Spe brevius monitis expediere meis.
Vina parant animum Veneri, nisi plurima sumas
ut stupeant multo corda sepulta mero.

Crê que naquele antro[698] estão os lotófagos ou
as sereias e deita os remos e velas em teu navio.[699]
Até aquele um, que tanto te causou um sofrer sem limites com a rivalidade,
eu gostaria que tu desistisses de ter um inimigo desse tipo.
Mas pelo menos a cumprimenta, ainda que reste algum ódio;
quando já puderes beijá-la, estarás curado.
Eis que, para exercer bem a medicina, te darei conselhos sobre tudo,[700]
até mesmo sobre quais alimentos consumir e quais evitar.
A cebola, vinda da Apúlia ou enviada da costa da Líbia,
ou que venha de Mégara, te será prejudicial;
e não menos útil é evitar a rúcula afrodisíaca e tudo
aquilo que prepara nosso corpo para Vênus.[701]
Que tu te encarregues do uso da arruda, que aguça os olhos,
e de tudo aquilo que faz nosso corpo resistir a Vênus.
Indagas o que, dentre os dons de Baco, eu te recomendarei?
Mais breve do que esperas, exporei meus conselhos.
O vinho prepara o espírito para Vênus, exceto se passares da conta,
entorpecendo o espírito, submergindo-o na embriaguez.

[698] Ou seja, a morada da amada, que deve ser evitada por conter prazeres perigosos como aqueles representados pelas sereias e pelos lotófagos.
[699] Os lotófagos e as sereias são exemplos de prazeres que trazem a ruína para aquele que os experimentar. Cf. Hom., *Od*., XIX. 83 ss. e XII. 39 ss., 158 ss.
[700] Henderson (*op. cit*., p. 136) nos informa que a inserção, no fim do poema, de um excerto sobre comidas e bebidas apropriadas para o tratamento (v. 795-810) pode parecer equivocada ou anticlimática; o autor afirma, no entanto, que a posição do excerto atende ao esquema ovidiano de se adequar à doutrina médica de seu tempo, que aconselhava que a dieta fosse indicada ao paciente em recuperação. Para outros versos ovidianos sobre comidas e bebidas afrodisíacas, cf. *Ars*, II. 421 ss.
[701] Os versos 800 e 802 são, evidentemente, similares, com uma pequena variação do verbo *parat* (v. 800) para o verbo *negat* (v. 802). Segundo Henderson (*op. cit.*, p. 137), essas fórmulas em pares são muito comuns na épica ovidiana *Metamorfoses*, mas raros na elegia, por causa do metro elegíaco que não favorece esse tipo de paralelismo como o hexâmetro. Para outros exemplos desse paralelismo na elegia cf. *Tr*., I. 2.19-22; III. 12.13-6; IV. 3.42/44; *Am*., II. 10.2/4.

Nutritur vento, vento restinguitur ignis;
lenis alit flammas, grandior aura necat.
Aut nulla ebrietas, aut tanta sit, ut tibi curas
eripiat: si qua est inter utrumque, nocet. *810*
Hoc opus exegi: fessae date serta carinae;
contigimus portus, quo mihi cursus erat.
Postmodo reddetis sacro pia vota poetae,
carmine sanati femina virque meo.

O fogo alimenta-se com o vento, com o vento ele é suprimido;
se é suave, a brisa aumenta o incêndio; se é mais forte, extingue-o.
Que a falta da embriaguez, ou o excesso dela, te arrebate
as aflições: o que quer que esteja entre ambas, será nocivo.
É o fim desta obra: ofereceu coroas à minha nau cansada;[702]
chegamos ao porto, era este o meu caminho.
Em seguida, oferecereis a este sacro poeta[703] pios votos,
vós, homens e mulheres[704] curados pelo meu poema.

[702] Mais uma vez, nos últimos versos, a atividade docente que conduziu o poema é referida através da metáfora da nau (ver notas aos versos 69-72 e 577), que também ocorre nos versos 498, 531 ss., 739 ss. e 789 ss. Henderson (*op. cit.*, p. 138) destaca o verso como o incício do Epílogo (v. 811-4).
[703] A adjetivação do poeta como *sacer* é, para Henderson (*op. cit.*, p. 138), uma reafirmação da sua filiação a Apolo (já exposta no *Exordium* da obra), e não a Cupido. O autor aponta ainda para o fato de que as evocações a Apolo no Epílogo e no início da *Tractatio* do poema são do mesmo tamanho, como se emoldurassem a *Tractatio*. Examinamos esses versos também no capítulo 3 de nosso estudo.
[704] Para outras referências dentro do poema à mulher como parte da audiência de Ovídio em *Remedia*, ver v. 49-50, 553-4 e 608.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Dicionários:

ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA. *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa.* Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1940.

GLARE, P. W. *Oxford Latin dictionary*. Oxford: Clarendon, 1969.

GRIMAL, P. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, tradução de Victor Jabouille, 4ª ed., Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 2000.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2008.

Textos clássicos:

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias,* edição, tradução, introdução e notas de Alessandro Rolim de Moura, Curitiba, PR: Segesta, 2012.

HORÁCIO. *Arte Poética – Sátira, I, 4; Epístolas II, 1, a Augusto; II, 2, a Floro; Epístola aos Pisões, ou ARTE POÉTICA*, introdução, tradução e comentário de R. M. Rosado Fernandes. 4ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

NASONIS, P. O. *Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, iteratis cvris edidit E. J. Keney, New York: Oxford University Press, 1994.

_____. *Remedia amoris*, edited with introduction and commentary by A. A. R. Henderson, Edinburgh: Scottish Academic Press, 1979.

_____. *Remedia amoris*, edited with introductions and Commentary by A. A. R. Henderson, Edinburgh: Scottish Academic Press, 1979.

OVID. *The art of love and other poems*, with an English translation by J. H. Mozley, revised by G. P. Goold, Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1979.

OVIDE. *Les remede a l'amour: les produit de beaute pour le visage de la femme*, texte etabili et traduit par Henri Bonecque, Paris: Les Belles Lettres, 1961.

OVÍDIO. *A arte de amar: incluindo: Os remédios para o amor e Os produtos de beleza para o rosto da mulher*, Porto Alegre, RS: L&PM Editores, 2001.

_____. *Desligações Perigosas*, tradução de António M. Gonçalves, Sintra: Colares Editora, 1993.

_____. *Os remédios do amor; Os cosméticos para o rosto da mulher*, tradução Antônio da Silveira Mendonça, São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

OVIDIO. *Remedia amoris*: *I pericoli dell'amore,* Ovidio, *Rimedi contro il mal d'amore*, a cura di Andrea Filippetti, Santarcangelo di Romagna: Rusconi Libri, 2014.

_____. *Rimedi contro l'amore*, a cura di Caterina Lazzarini con un saggio de Gian Biagio Conte, Venezia: Marsilio Editori, 1992.

SÊNECA. *Agamêmnon*, tradução, apresentação, posfácio e notas de J. E. S. Lohner. São Paulo: Editora Globo, 2009.

TIBULLUS. *Elegies*, text, introduction and commentary by Robert Maltby, Cambridge: Francis Cairns Publications, 2002.

Outras referências:

ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

ALVES, J. P. M. *Elegias de Tibulo: tradução e comentário*. 2014, 293 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2014.

ARMSTRONG, R. "Retiring Apollo: Ovid on the politics and poetics of self-sufficiency", *Classical Quarterly*, 54.2, 2004, p. 528-550.

BARCHIESI, A. "L'epos", in: G. Cavallo et al., *Lo spazio Letterario di Roma Antica*, Roma: Laberno, 1993, p. 115-41.

_____. "Otto punti su una mappa dei naufragi", in: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 39, 1997, p. 209-226.

BEM, L. A. de. *O amor e a Guerra no livro I d'*Os Amores *de Ovídio*. 2007. 266 p. Dissertação (Mestre) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

_____. *Metapoesia e confluência genérica nos* Amores *de Ovídio*. 2011. 391 p. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

BOSCHIERO, I. C. *Para uma leitura em outras direções: arranjos teóricos sobre a* Ars amatoria *de Ovídio*. 2006. 124 p. Dissertação (Mestre) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.

CAIRNS, F. *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1972.

_____. "Dido and the elegiac tradition". In F. Cairns. *Virgil's Augustan Epic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

CARY, M. (ed.), *The Oxford Classical Dictionary*, London: Oxford University Press, 1949.

CITRONI, M. *et al.*, *Literatura de Roma Antiga*, tradução de Margarida Miranda e Isaías Hipólito, revisado por Walter de Sousa Medeiros, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

CONTE, G. B. *Latin Literature – A History*, tradução Joseph B. Solodow, revisão Don Fowler and Glenn W. Most, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1994, p. 340-66.

_____. *Memori dei poeti e sistema letterario: Catulo, Virgilio, Ovídio e Lucano*, Pallermo: Sellerio, 2012.

_____.; MOST, G. W. "Love without elegy: The *Remedia amoris* and the logic of a genre, *Poetics Today*, Vol. 10, No. 3, 1989, p. 441-469.

COPLEY, F. O. "Servitium amoris *in the Roman Elegists*", *TAPA* 78, 1947, p. 285-300.

CORDEIRO, W. P. Tópoi *elegíacos nas* Heroides *de Ovídio*. 2013. 137 p. Dissertação (Mestre) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

DALZELL, A. *The criticism of didactic poetry – Essays on Lucretius, Virgil and Ovid*, Toronto, Búfalo, Londres: University of Toronto Press, 1996.

DRINKWATER, M. O. "An amateur's art: Paris and Helen in Ovid's 'Heroides'", *CPh*, 108 (2): 2013, p. 111-125.

FARRELL, J. "Calling out the greeks: Dynamics of the elegiac canon", in: B. Gold (ed.), *A companion to Roman love elegy.* Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 2012, p. 11-24.

_____. "Classical Genre in Theory and Practice". *New Literary History, 34*(3), 2003, p. 383-408.

FAUSTINO, R. *Fastos II – gênero e metapoesia*. 2014. 275 f. Dissertação (Mestre) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

FILIPPETTI, A. *Il "remedium amoris" da Ovidio a Shakespeare*, Pisa: Pisa University Press, 2014.

FLORES, G. G. *Elegias de Sexto Propércio*, organização, tradução, introdução e notas Guilherme Gontijo Flores, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

FONTES, J. B. *Safo de Lesbos: poemas e fragmentos*, São Paulo: Iluminuras, 2003.

GALE, M. “Didatic epic”, in: S. Harrison (ed.), *A companion to Latin Literature,* Blacwell Publishing, 2007.

GIANGRANDE, G. “Topoi ellenistic nell’*Ars amatoria*. In: GALLO, I.; NICASTRI, L. (org.). *Cultura poesia ideologia nell’opera di Ovidio*. Napoli: Edizione Schientifiche Italiene, 1991.

GIBSON, R. “Love elegy”, in: S. Harrison (ed.), *A companion to Latin Literature,* Blacwell Publishing, 2007, p. 159-73.

GOLD, B. “Introduction”, in: _____ (ed.), *A companion to Roman love elegy*. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 2012, p. 1-7.

GRAF, F. “Myth in Ovid”, *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 108-21.

GRIMAL, P. “O amor e o sagrado”, in: *O amor em Roma*, trad. de Hildegard Fernanda Feist, São Paulo: Martins Fontes, 1991.

HELDMANN, K. “Jupiters Nebeldecke und die Wolke des Zeus: Ovids Io-Erzählung (met. 1,588-750) und ihr literarhistorischer Kontext”, *Hermes*, 142 (3): 2014, p. 326-348.

HILST, H. *Exercícios*, São Paulo: Globo, 2002.

HINDS, S. *The metamorphosis of Persephone – Ovid and the self-conscious Muse*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

HOLZBERG, N. *Ovid: the poet and his work*, translated from the german by G. M. Goshgarian, Ithaca and London: Cornell University Press, 2002.

HOUGHTON, L. B. T. “Ovid, *Remedia amoris* 95: ‘*Verba dat omnis amor*’”, *CQ*, N. S. 63 (1): 2013, p. 447-449.

JAEGER, W. *Paideia – A formação do homem grego,* trad. Artur M. Parreira, São Paulo: Martins Fontes, 2003.

JONES, D. *Enjoinder and argument in Ovid’s* Remedia amoris, Stuttgart: Steiner, 1997.

KIMPTON, F. “The ‘Fasti’’s celestial world and the limitations of astronomical knowledge”, *CPh*, 109 (1): p. 26-47, 2014.

KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise.* Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.

LAROSA, B. “Conjugal fidelity and mythical parallels in Ovid's exile poetry: continuity and evolution of literary models, *Latomus*, 73 (2): 2014, p. 368-384.

LAUSBERG, H. *Elementos de Retórica Literária*, ed. e trad. R. M. Rosado Fernandes, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

LOPES, C. G. *Confluência genérica na Elegia Erótica de Ovídio ou a Elegia Erótica em elevação*. 2009. 161 f. Dissertação (Mestre) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

LUCK, G. "Introduction to the *Latin Love Elegy*", in: *Latin erotic elegy: an anthology and reader*, edited with an introductions and commentary by Paul Allen Miller, Routledge: New York, NY, 2002.

_____. "Love elegy", in: P. E. Easterling, E. E. Kenney (general editors); B. M. W. Kkox, W. V. Clausen (advisory editors), *The Cambridge History of Classical Literature*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1983-1989, p. 405-57.

MARO, P. V. M. *Eneida*, trad. de Carlos Alberto Nunes, Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: A Montanha, 1983.

MCGOWAN, M. M. "What distinguishes Ovid's Pythagoras from the Pythagoras of Ausonius and Martianus Capella?", *Anabases*, No. 19: 2014, p. 189-204.

McKEOWN, J. C. "Militat Omnis Amans", *The Classical Journal*, Vol. 90, No. 3, Feb. - Mar., 1995, p. 295-304.

McKEOWN, J. C. *Ovid: Amores II - A commentary on book one*. Leeds: London, 1989.

MICHALOPOULOS, A. N. "Ovid's mythological 'exempla' in his advice on amatory correspondence in the *Ars matoria* and the *Remedia amoris*", in: Sandalion, 2000.

MILLER, P. A. "Imitations of immortality: Du Bellay's Les Regrets, Petrarch, Horace, and Ovid", *Intertexts*, 17.1-2: 2013, p. 23 ss.

MYEROWITZ, M. *Ovid's game of love*, Detroit, MI: Wayne State University Press, 1985.

MURGATROYD, P. "Militia amoris and the Roman Elegists", *Latomus* 34, 1975, p. 77-79.

O'ROURKE, D. "Lovers in arms: empedoclean Love and Strife in Lucretius and the elegists", *Dictynna*m 11, 2014.

OROSCO, G. S. *Metamorfoses de* Venus *na poesia de Ovídio*. 2011. 195 p. Dissertação (Mestre) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

OLSTEIN, K. *Amores* I 3 and duplicity as a way of love. In: *Transactions of the American philological association*, vol. 105, 1975.

OVID. *Epistulae ex Ponto. Book I*, ed. by Garth Tissol, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2014, p. IX-191.

PARATORE, E. *Storia della letteratura latina*, 3ª ed., Firenze: Sansoni Editore Nuova, 1986.

PASQUALI, G. "Arte allusiva", in: *Pagine stravaganti*, Firenze: Sansoni, 1968, v. II.

PRATA, P. *O caráter intertextual dos* Tristes *de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos.* 2007. 408 p. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

PRATA, P. *O caráter alusivo dos* Tristes *de Ovídio: uma leitura intertextual do livro I*. 2002. 163 p. Dissertação (Mestre) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

PUTNAM, M. *Tibullus: a commentary*, Norman: University Oklahoma Press, 1973.

RILKE, R. M. *Cartas a um jovem poeta*, tradução de Pedro Süssekind, Porto Alegre: L&PM, 2009.

ROUGEMONT, D. *O amor e o Ocidente*, 2ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Editora Guanabara, 1988.

SANTOS, L. S. *Autobiografia e a presença da* Ars Amatoria *nos* Tristia *de Ovídio*. 2015. 111 p. Dissertação (Mestre) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

SCHIESARO A. "'Materiam superabat opus': Lucretius metamorphosed", *JRS*, 104, 2014, p. 73-104.

SEBESTA, J. L. "Textbooks in Greek and Latin", *Classical World*, 103.3: 2010, p. 291-344. *Project MUSE*. Web. 1 Jul. 2016.

SERIGNOLLI, L. V. G. Imagines Amoris: *as figurações de Amor em Roma do final da República ao Período Augustano.* 2013. 215 p. Dissertação (Mestre) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SERRANO, D. B. M. *Metapoesia no livro I de Tibulo: tradução e estudo*, defendida no Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, SP, 2013.

SHARROCK, A. "Ovid", in: B. Boyd (ed.), *A companion to Roman love elegy*. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell, 2012, p. 70-85.

SHARROCK, A. *Seduction and repetition in Ovid's "Ars amatoria" 2*, Oxford: Claredon Press, 1994.

SILVA, D. G. M. *O amor em Lucrécio e Virgílio [manuscrito]: um estudo comparado entre o início do Livro I e trechos do Livro IV do* De Rerum Natura *e as* Geórgicas III. 2016. 182 f. Dissertação (Mestre) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

SOARES, M. L. L. *Ovídio e o poema calendário:* Os Fastos, *livro II, o mês das expiações*. 2008. 85 p. Dissertação (Mestre) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

THORSEN, T. S. "Introduction", in: _____ (ed.), *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, p. 1-20.

TOOHEY, P. *Epic lessons: An introduction to ancient didactic poetry*, New York, NY: Routledge, 2010.

TREVIZAM, M. *A elegia erótica romana e a tradição didascálica como matrizes compositivas da* Ars amatoria *de Ovídio.* 2003. 280 p. Dissertação (Mestre) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

TREVIZAM, M. *Poesia Didática*: Virgílio, Ovidio e Lucrécio, Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

UDEN, J.; FIELDING, I. "Latin Elegy in the Old Age of the World: The Elegiac Corpus of Maximianus", *Arethusa,* 43.3: *Project MUSE*. 2010, p. 439-460.

VASCONCELLOS, P. S. de. *Efeitos Intertextuais na* Eneida *de Virgílio*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: Fapesp, 2001.

VEYNE, P. *História da vida privada, 1: do Império Romano ao ano mil,* tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VIAL, H. "Puissance transformatrice et passion du pouvoir: Vénus et ses enfants dans les "Métamorphoses" d'Ovide." *Aphrodite-Vénus et ses enfants,* p. 93-111, 2005.

VOLK, K. *The poetics of Latin didatic – Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*, Nova York: Oxford University Press, 2002.

VON ALBRECHT, M. *Historia de la literatura romana desde Andrónico hasta Boecio* – vol I, tradução Dulce Estefanía; Andrés Pociña Pérez, Barcelona: Empresa Editorial Herder S.A., 1997, p. 729-61.

_____. *Ovids "Metamorphosen": Texte, Themen, Illustrationen,* Heidelberg: Winter, 2014.

WATSON, P. "Mythological *exempla* in Ovid's *Ars amatoria*", *CP*, 78, 1983, p. 117-126.

WILKINSON, L. P. *The "Georgics" of Virgil. A critical Survey,* Norman: University of Oklahoma Press, 1997.