

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara
Programa de Pós Graduação em Letras,
Área de concentração em Estudos Literários

IRENE CRISTINA BOSCHIERO

PARA UMA LEITURA EM OUTRAS DIREÇÕES
Arranjos teóricos sobre a *Ars amatoria* de Ovídio

ARARAQUARA

2006

IRENE CRISTINA BOSCHIERO

PARA UMA LEITURA EM OUTRAS DIREÇÕES
Arranjos teóricos sobre a *Ars amatoria* de Ovídio

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras, na área de concentração em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado.

ARARAQUARA

2006

RESUMO:

Assumindo o papel de *praeceptor amoris* (preceptor do amor), Ovídio compõe a *Ars amatoria*, proclamando que tal obra é capaz de tornar instruídos (*docti*) os que não sabem amar. O título dado à preceptística é já esclarecedor, pois evidencia a concepção de amor como *ars*, ou seja, o relaciona à perícia, técnica, habilidade, bem como a método, teoria, sistema de procedimentos. Além da matéria que se propõe a ensinar, o manual ovidiano possui outra característica intrigante: é um poema híbrido, ou seja, um poema didático composto em metro elegíaco e não em hexâmetro, permeado de *topoi* próprios das elegias. Esse hibridismo ou o entrelaçar dos corpos elegíaco e didático é que denuncia o caráter inter e metatextual da *Ars amatoria*. Nas elegias, o leitor é levado a crer que aqueles *topoi* são de fato sentimentos naturais e espontâneos. Quando esse leitor se defronta com a *Ars*, nota que, na verdade, eles são imitações de sentimentos. Em outras palavras, é declarado a ele que a maneira de agir de um apaixonado não passa de uma série de convenções. Assim, Ovídio remete seu leitor para outras obras elegíacas, inclusive as suas próprias (*Amores*, *Heróides*, *Os remédios para o amor*). Esse procedimento capacita o leitor a estabelecer relações entre textos diferentes, ou seja, mostra a ele como ler, como se engajar no discurso erótico, tornando a *Ars amatoria*, mais que um manual de amor, um manual de poesia.

Palavras-chave: *Ars amatoria*, Ovídio, *Ars poética*.

ABSTRACT

Assuming the role of *praeceptor amoris* (preceptor of love), Ovid composes the *Ars amatoria*, proclaiming that such work is able to make experts (*docti*) out of those who don't know how to love. The title given to the poem is significant in itself, since it makes evident the concept of love as *ars*, that is, related to technique, acquired skill, as well as to method, theory, and system of procedures. Aside from the subject it teaches, the ovidian manual has another intriguing feature: it is a hybrid poem, that is, a didactic poem composed in elegiac meter, not in hexameters, permeated of elegiac *topoi*. Intermingling the elegiac with didactic bodies reveals the *Ars amatoria*'s inter and metatextual feature. In elegies, the reader begins to believe that those *topoi* are spontaneous feelings. However, when he faces the *Ars*, the reader notices that those feelings are, in fact, imitations of feelings. In other words, it is declared that being as a passionate person is nothing but following a series of conventions. In order to produce such an effect, Ovid sends the readers to other elegiac works, including his ones (*Amores*, *Heroids*, *Remedia amoris*). By doing that, Ovid enables the reader to establish connexions between different texts, that is, he demonstrates to the reader how he can engage himself in the erotic discourse. Such a procedure makes the *Ars*, more than a manual of love, a manual of poetry.

TRADUÇÕES UTILIZADAS

Ars amatoria: OVÍDIO. *Arte de amar*. Trad. Natália Correia e David Mourão-Ferreira. São Paulo: Ars Poética, 1992.

Amores: OVÍDIO, Públio N. *Obras: os Fastos, os amores, a arte de amar*. Trad. Antônio Feliciano de Castilho. São Paulo: Edições cultura, 1943.

Quando utilizada outra tradução, o fato será observado em nota.

LISTA DE ABREVIações

A.A. : *Arte de amar*

A. P. : Antologia Palatina

Am. : *Amores*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
CAPÍTULO I : A PREPARAÇÃO DO BASTIDOR.....	12
1.1 - A palavra <i>ars</i> e sua linhagem.....	16
1.2.- A manipulação da linguagem para obtenção do efeito desejado.....	18
1.3 - A história do poeta artesão.....	22
Do alvitre	24
CAPÍTULO II : OVÍDIO E O GÊNERO DIDÁTICO.....	26
2.1 - A sinceridade dos poemas.....	27
2.2.- A poesia lírica.....	31
2.3 - Com um pé na cova.....	32
2.4 - Ovídio e seu lugar no gênero.....	39
2.5.- A erotodidaxis.....	42
2.6 - O cômico em Ovídio.....	44
2.6.1 - Referências textuais à alegria e ao riso.....	46
2.6.2 - Os elementos cômicos da tradição elegíaca	48
2.6.2.1 - Os poetas alexandrinos e a formulação das elegias.....	48
2.6.2.2 - A influência da retórica	51
2.6.2.3 - A influência da comédia nova nas elegias.....	52
2.6.3 - Outros recursos cômicos	54
2.6.3.1 - Sátira em Ovídio?	60
Do alvitre	64
CAPÍTULO III: AS IMPLICAÇÕES DO USO DOS RELATOS MITOLÓGICOS NAS ELEGIAS ERÓTICAS DE OVÍDIO	65
3.1 - A linguagem mítica e a linguagem poética	68
3.2 - O mito de Galatéia e as elegias ovidianas	71
Do alvitre	75
CAPÍTULO IV: CRÍTICA COM BASE NOS GÊNEROS.....	78
4.1 - O gênero didático.....	78
Do <i>parvo</i> alvitre	84
CAPÍTULO V: O EFEITO DA MISTURA DE GÊNEROS.....	85
CAPÍTULO VI : A LUZ DA LUA.....	90
Do <i>médio</i> alvitre.....	90

6.1 - Confrontando poéticas.....	90
6.1.1 - <i>Ars e Ingenium</i>	91
6.1.2 - O processo de criação como algo laborioso e feio demais para ser manifesto	93
6.1.3 - A unidade da matéria.....	95
6.1.4 - Adequação do discurso, gênero e metro.....	95
6.1.5 - Sobre o tom dos poemas.....	97
6.1.6 - A crítica como algo inerente à criação, proporcionando experiência – a experiência e o trabalho de lima.....	97
6.1.7 - A audiência.....	99
6.2 - Exemplos de <i>arte</i> em Ovídio.....	101
6.3 - A união de <i>ars</i> e <i>ingenium</i>	105
Do <i>magno</i> alvitre	108
 CONCLUSÃO	 114
 BIBLIOGRAFIA	 117
 POEMA	 123



Chega mais perto e
contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas
sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse
pela resposta,
pobre ou terrível, que
lhe deres:

Trouxeste a chave?

Sanitor
indignum
— dura
lig

PARA UMA LEITURA EM OUTRAS DIREÇÕES

Arranjos teóricos sobre a *Ars amatoria* de Ovídio

INTRODUÇÃO

(Onde a autora se nomeia, declara suas intenções, define seu estilo, confessa suas angústias e descreve a estrutura da obra, não raro sem esconder os andaimes que permitiram a sua construção.)

No final de um artigo seu, intitulado *A arte de produzir fome* (que guarda bastante proximidade temática com a *Arte de amar*, já que ambos tratam de como fazer aflorar o desejo), Rubem Alves expressa a seguinte opinião: “*Toda tese acadêmica deveria ser isto: uma maquineta de roubar o objeto que se deseja...*”¹. Mas todos sabemos o quanto nossos desejos podem assumir proporções que exorbitam de nossa potencialidade para concretizá-los e acabam nos atirando num limbo.

No caso de teses e dissertações, isso é mais do que comum, é quase a regra. Não é por menos que Dewey² dedicou um estudo sobre esse fenômeno, no qual determina como condição de realização do desejo a sua transformação em propósito. O desejo é um combustível, capaz de nos levar a qualquer lugar, mas que precisa ser convertido em um conjunto de metas humanamente exeqüíveis, caso contrário, logo se mostra irrealizável. Por outro lado, o desejo não pode ser fraco a ponto de deixar de instilar a volição, sob pena de que o sujeito questione seu plano quando se depara com as inevitáveis tarefas maçantes que fazem parte de qualquer atividade e ponha-se a alterar suas metas aleatoriamente, quando não acaba por questionar o próprio desejo. Em qualquer dos casos, o resultado é o mesmo: uma irremediável sensação de impotência.

Pois não foi outra coisa senão o desejo que levou a dissertadora para a obra de Ovídio, e não foram raros os momentos em que ela se viu na contingência de quem, voltada para o seu desejo, e tentando ser do tamanho

lanitor -
indignum!
- dura
relegate

¹ Rubem Alves, Folha de S. Paulo.

² Dewey, J. *Sociedade e educação*.

dele, não conseguia falar do objeto desse desejo. Fernando Pessoa alertava para esse perigo³.

Contudo, não é só um desejo por demais intenso que pode nos armar icarianas ciladas, mas a própria ação acadêmica de debruçar-se sobre um objeto tão antigo quanto comentado. (*Quid plura dicam?*). Também nessa situação viu-se a dissertadora um sem número de vezes, na situação que Apparicio Torelly captou bem ao relatar a sua aflição diante da imagem de um castelo abandonado e silencioso sobre o qual se dispunha a escrever. Como falar de um castelo abandonado e silencioso sem tirá-lo, com essa atitude, da sua condição de abandonado e silencioso? Isso demonstra como algumas decisões sobre uma obra podem alterar-lhe a condição original e imediatamente passar a negar a proposição com que a caracterizamos. O Barão (codinome de Apparicio – Barão de Itararé) encerra o V Capítulo de sua “historieta chistosa” sobre um castelo abandonado com a seguinte conclusão: “... é certo também que, com um pouco de boa vontade e uma grande dose de arrojo, poderia congelar os alicerces desse castelo e, pelo processo das estacas Franki, removê-lo, como se fosse um templo, para um local habitado e barulhento. Nada disso, entretanto, seria correto. O castelo não é meu. Encontrei-o abandonado e silencioso. O meu dever é deixá-lo como o achei”⁴.

Mas ponderando que a função da linguagem é reconduzir num espaço simbólico aquilo que *não é mais*, substituindo-o pedagogicamente por algo em que o leitor deve crer, a dissertadora imbuu-se de ânimo para levar a termo a empreitada.

E diz Certeau:

Mais exatamente, ela [a escrita] recebe os mortos, feitos por uma mudança social, a fim de que seja marcado o espaço aberto por este passado e para que, no entanto, permaneça possível articular o que surge com o que desaparece. Nomear os ausentes da casa e introduzi-los na linguagem escriturária é liberar o apartamento para os vivos, através de um ato de comunicação, que combina a ausência dos vivos na linguagem com a ausência dos mortos na casa.⁵

³ “Se eu pensasse nessas cousas,/Deixaria de ver as árvores e as plantas/E deixava de ver a Terra,/Para ver só os meus pensamentos.../Entristecia e ficava às escuras/E assim, sem pensar tenho a Terra e o Céu”. (Pessoa, 1980, p. 158).

⁴ Barão de Itararé, 1985. p. 190.

⁵ Certeau, 1982, p. 108.

O castelo com que se deparou a dissertadora, contudo, não estava abandonado e silencioso, pelo contrário, está povoado de presenças cujas vozes lançam luzes a iluminar de tal sorte o ambiente, que tudo nele parece já explicitado. Esse quase aconchego estimulou a dissertadora a atravessar-lhe os portões e percorrer seus corredores. Uma vez lá dentro, tendo desfeito a condição natural, cumpre-lhe apenas realizar, no intervalo desta dissertação, o mesmo objetivo que se propôs o Barão de há pouco ao comentar o texto *O Castelo Abandonado*: “*Mais do que isso, é (...) cheio de nobreza, onde se lê, com emoção, a árdua luta de um grande espírito em prol da verdade, procurando, a todo o transe, manter os compromissos assumidos com o leitor*”⁶. E eis que a dissertadora, a gritar “mehr Licht!” (não se sabe se pedindo ou constatando), como Goethe em seu leito de morte, deparou-se com a dificuldade de reconhecer algum ponto de sombra que pudesse tornar mais nítido por obra de seu artifício. Diante de uma tal tarefa, ela investiu-se das artes de Blimunda⁷. O marido de Blimunda, de nome Sete-Sóis, tinha por ofício forjar peças de metal, nas quais, depois de prontas, ela reconhecia partes que precisavam de reparos. Deles disse então o Padre Bartolomeu:

Tu és Sete-Sóis porque vês às claras, tu serás Sete-Luas porque vês às escuras, e, assim, Blimunda, que até aí só se chamava, como sua mãe, de Jesus, ficou sendo Sete-Luas, e bem baptizada estava, que o baptismo foi de padre, não alcunha de qualquer um. Dormiram nessa noite os sóis e as luas abraçados, enquanto as estrelas giravam devagar no céu, Lua onde estás, Sol aonde vais.

Diante do exposto, a dissertadora postularia ser doravante designada e reconhecida por Sete Luas, mas, no estrito cumprimento dos trâmites acadêmicos, vai mesmo valer-se do discurso impessoal.

Assim se justifica a exposição dos estados emocionais (“*Se não é seca, é enchente*”, diria Catulo⁸) com que a dissertadora Sete-Luas alternou a mirada sobre os textos ovidianos e os demais de que se valeu para mais uma vez falar da obra ovidiana. A demarcação dessas condições é importante para que os leitores possam melhor seguir o raciocínio desenvolvido e dar sentidos às

⁶ Idem, p. 187.

⁷ José Saramago, 1983, p. 90.

⁸ Catulo da Paixão Cearense, poeta cearense.

observações e conclusões subsumidas; enfim, ao que vai dizer para além de tudo o que já se disse sobre esse autor.

O périplo acadêmico que aqui vem relatado – em muitos aspectos semelhante às provações impostas pelos deuses à curiosa Psiquê –, vai estruturado da forma a seguir descrita.

O primeiro capítulo (“A preparação do bastidor”) desenvolve os conceitos de *ars* e de *poeta artesão* que vão servir de substrato para as discussões encaminhadas ao longo de todo o trabalho.

No relato das provações de Psiquê, uma das tarefas que lhe foram determinadas consistia em recolher, em pequena urna, um pouco das águas geladas da fonte sombria que alimentava o rio Estige. Assim dá conta o relato:

*Mal chegou às proximidades do cimo, viu a vastidão da empresa e suas dificuldades mortais. O rochedo era desmesuradamente alto, íngreme, liso, inacessível. As próprias entranhas da pedra vomitavam águas repugnantes que, escapadas das aberturas inclinadas, resvalavam ao longo da encosta, traçando um caminho por um estreito canal, onde se perdiam e caíam, despercebidas, no vale próximo. (...) as águas, dotadas de voz, se defendiam a si mesmas. “Afasta-te!” e “Que fazes? Abre os olhos!”; “Que pensas?”.*⁹

quod
precor,
exiguum
est -

Pois assim também se deu o desenvolvimento do capítulo II (“Ovídio e o gênero elegíaco”), em que é feito um bosquejo histórico acerca das fontes da elegia erótica romana, tentando-se, no restrito âmbito de um capítulo, dar um formato plácido a conceitos tão movediços.

Voltando a Psiquê, incumbiu-se-lhe também de obter, a qualquer custo, flocos da preciosa lã de terríveis ovelhas que “*com seus acerados cornos, sua testa de pedra, e às vezes com suas mordidas envenenadas, atacam os seres humanos, para matá-los.*”¹⁰

Ao buscar a aproximação entre mito e poesia, o capítulo III (“As implicações do uso dos relatos mitológicos nas elegias eróticas de Ovídio”) empreende jornada semelhante à provação de Psiquê. Assim como esta não logrou obter lãs diretamente das ovelhas, mas flocos desprendidos que “*ficam presos nas pontas dos ramos*”⁹, também esse capítulo valeu-se, não de mitos, que beiram o inefável, mas da transposição deles para relatos poéticos, que amiúde torna poetas e poemas tão imortais quanto os próprios mitos.

⁹ Apuleio, *O asno de ouro*, s.d., p. 97.

¹⁰ Idem, p. 96.

Em outra incumbência, tendo sido misturados e confundidos num monte grãos de trigo, de cevada, de milho, de papoula, de ervilha, de lentilha e de fava, disse Vênus: *“Pois bem, eu também quero experimentar se és mesmo diligente. Separa o monte confuso das sementes que aqui estão. Faze a triagem dos grãos e arranja-os em ordem”*¹¹.

Tal foi a tarefa do IV (“Crítica com base nos gêneros”) e V (“O efeito da mistura de gêneros”) capítulos, em que se procurou reconhecer peculiaridades de cada gênero e determinar o modo como Ovídio deles se apropriou e os subverteu no poema híbrido que compôs.

A tarefa final de Psiquê consistiu em descer ao próprio inferno, para de lá trazer um pouco da beleza de Proserpina em uma caixinha. Entre os inúmeros obstáculos com que se deparou pelo caminho, havia o risco do encontro dispersivo com velhas tecelãs: *“Quando tiveres atravessado o rio e caminhado um pouco, velhas tecelãs, tecendo um pano, te pedirão para lhes dares um auxílio. Não toques no seu trabalho, não tens direito”*¹².

A tarefa que se propôs a dissertadora no capítulo VI (“A luz da lua”) foi justamente juntar em boa tecitura as considerações que foi amalhando nos capítulos precedentes, sem esgarçar tecido alheio. Ao voltar do inferno, uma curiosidade temerária apoderou-se do espírito de Psiquê e ela, olhando para a caixinha, em que projetava a beleza aprisionada (uma “arte de amar”), negligenciou a recomendação máxima de não perscrutar o interior da caixa. Psiquê a destampa e depara-se com o imprevisto embrumativo de uma “arte poética”.

Simultaneamente ao percurso discursivo, assentada na premissa – para ela irrecorrível – de transformar a dissertação na própria mensagem de que ela é portadora, a dissertadora lançou mão de recursos de natureza diversa, com os alvitres (de ordem retórica) e plásticos, para presentificar (mais que apenas referir) uma elegia, com a materialização dos seus *tópoi* principais: a porta fechada, a guirlanda pendurada e um lamento que passa pela fechadura, atravessa todo o texto e se estende para além dele (premissa da leitura), proferido pelo eu-lírico transsubstanciado no leitor diante da porta cerrada, prestes a se abrir.

¹¹ Idem, p. 95.

¹² Idem, p. 98.

CAPÍTULO I

A PREPARAÇÃO DO BASTIDOR

Non ego, Phoebe, datas a te mihi mentiar artes,
 Nec nos aeriae voce monemur avis,
 Nec mihi sunt visae Clio Clisque sorores
 Servanti pecudes vallibus, Ascra, tuis:
 Usus opus movet hoc: vati parete perito;
 Vera canam: coeptis, mater Amoris, ades!
 (Ars amatoria, l. 25-30)¹³

O enigma da produção de um texto sempre foi um problema a ser solucionado por escritores e críticos. De um lado, os poetas que se dizem inspirados e levados a escrever por um impulso divino. De outro, muitos escritores contestando tal inspiração, afirmando que um texto é resultado de muito trabalho e racionalidade. Essa idéia, aliás, está implícita na palavra *texto* quando se observa sua origem:

Texo. -is, -ere, texui, textum, v. tr. 1) Tecer, entrelaçar, entrançar, tramar 2) Arranjar, dispor, compor 3) Construir. (Faria, 1967)

obliquum
capiat
semiada
perta

Esse dado etimológico sinaliza como o sentido original da palavra vai ao encontro do conceito moderno de textualidade: um tecido que pode ser, e é até melhor que seja, feito por várias mãos. Toda obra é, então, resposta a uma outra ou a outras que a antecederam. Nesse sentido, ao ser tecida, a nova obra relê, recupera e por vezes subverte determinados temas tratados por obras antecessoras. O poema *Tecendo a manhã*, de João Cabral de Melo Neto, exemplificando metalingüisticamente a “arte de tecer”, é um bom exemplo para ilustrar esse conceito:

Um galo sozinho não tece uma manhã:
 ele precisará sempre de outros galos.
 De um que apanhe esse grito que ele
 e o lance a outro; de um outro galo
 que apanhe o grito de um galo antes
 e o lance a outro; e de outros galos
 que com muitos outros galos se cruzem

¹³ Não mentirei, ó Febo, assegurando/Que por ti esta Arte me foi ditada;/nem que p’la voz dos pássaros em bando/ela, sem eu saber, me foi ditada/nem que de Clio eu tenha recebido/(ou de suas irmãs) esta mensagem./enquanto nalgum vale mais sombrio./O meu próprio rebanho pastoreava .../Nada disso direi, porque somente /Aquilo quanto sei o devo à prática./Graças a ela é que fiquei exp’riente:/Eis o preço maior destas palavras!/De verdades, não mais, aqui se trata./Ó mãe do Amor, secunda o meu intento! (Trad. Natália Correia e David Mourão-Ferreira).

os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.¹⁴

À primeira vista, esse poema inverte causa e efeito: não são os galos que cantam por causa do raiar do dia, a manhã é que é feita a partir dos galos, o que quer dizer que, se os galos se calassem, não haveria mais aurora. Assim, *aurora*, algo que parece natural, é, na verdade, *fabricada* pelos galos para que assim pareça, fenômeno semelhante ao que ocorre em algumas manifestações artísticas. Nesse sentido, uma análise mais detalhada do campo semântico do poema aponta para a leitura deste como ilustração do ato de criação literária concebida com *ars*, ou seja, exigente de técnica, trabalho e construção. O ponto de partida de tal interpretação é o uso do verbo *tecer* logo no título. A origem desse verbo em português é o verbo latino *texo* (“tecer”), cujo supino é *textum*, que, em português, originou a palavra *tecido*, mas também a palavra *texto*. O título traz o verbo *tecer* no gerúndio, ou seja, evidencia o *processo* e não sua conclusão (é o processo de tecer ou o exercício da profissão de tecelão que é mostrado no produto). Além disso, transmite também a idéia de continuidade, de algo que está sempre em movimento, que não é estanque.

Já *galo* nos remete a canto. Ora, a poesia era, em princípio, para ser cantada. A oralidade foi o primeiro estágio da poesia. Soma-se a isso o fato de o próprio João Cabral ter se referido em outros momentos ao ato de compor como *cantar* (Cabral de Melo Neto, 1994, p. 731). Na verdade, o que se cruzam são os *fios de sol dos gritos de galo* (grito concebido como “voz para ser ouvida”). A palavra *fio* refere-se a “gume de instrumentos cortantes”, que lembra a expressão de João Cabral para quem a “palavra é faca afiada”. Já *sol* designa o astro, que, na mitologia greco-romana é Apolo. Assim, a expressão *fios de sol* associa-se à lira de Apolo, deus da música e da poesia. Importante

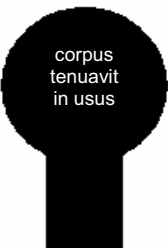
latus.
longus
amor
tales

¹⁴ Cabral de Melo Neto, 1979, p. 19.

notar, nesse sentido, que era Apolo quem presidia os jogos das Musas (inspiradoras dos poetas), e que seus oráculos, capazes de inspirar tanto adivinhos como poetas, eram ditos em forma de verso. Além disso, ainda no âmbito do *canto*, sol é a quinta nota musical.

O galo, para tecer, precisa *apanhar* um grito. O vocábulo *apanhar* em português significa “levantar do chão”, mas também “assenhorear-se”, no caso, de outros *cantos*. Além disso, pode significar “perceber algo com dificuldade e empenho”, o que remete novamente à idéia de processo e trabalho. Tal *assenhorear-se* pode também sugerir os processos intertextuais na tessitura de um texto, ou seja, muitos galos são necessários para tecer o toldo que, depois de tecido, *se eleva por si*. Interessante notar ainda a maneira como os discursos, aqui cantos dos galos, são postos na poesia. Eles não se intercalam; ao contrário, se sobrepõem. Essa imagem é estabelecida pelo recurso utilizado pelo poeta em não terminar, do ponto de vista gramatical, os versos 3, 4 e 5. Assim estruturados, os versos deixam a impressão de que a voz do próximo galo impede que o galo precedente termine seu “discurso”, ou ainda que não é necessário que o próximo galo repita exatamente o canto ouvido anteriormente, mas que somente uma parte de um canto é já capaz de fazer outros galos cantarem os seus próprios.

Ao verbo *apanhar* está ligado o verbo *lançar*. Ambos remetem a *céu* e figuram no vocabulário típico de *jogo*, nuance reforçada no poema pelo neologismo *entretender*: iludir, enganar, ter consciência e desejo do engodo. Ora, a poesia é vista por muitos críticos como um jogo com as palavras (Huizinga, 2001, p. 149). No final da *tessitura*, tem-se uma *tela*. Tal termo em latim é também o plural de *telum* “dardo”, o que reforça a idéia de jogo e também a de *fio* como gume, no caso, de uma arma. Além disso, pensando no plural de dardos, tem-se sugerido um movimento incessante de lançamento, o que remete ao gerúndio do título do poema. *Tela* está também associada a cinema ou quadro, ou seja, algo para ser visto, contemplado. *A tela se ergue tenda*: *erguer* liga-se com *grito* (erguer a voz) no campo sonoro e com *tela* (no campo visual). Tal termo designa também “edificar”. Ora, o poema seguinte a esse na coletânea é intitulado “fábula de um arquiteto”, e evidencia o processo da criação literária. Soma-se à idéia de arquiteto, a idéia trazida pela palavra *tenda*, ou seja, “barraca”, mas também “pequena oficina”.



corpus
tenuavit
in usus

No poema, nota-se também um forte apelo por palavras que remetem ao *aéreo*: *sol*, *lança*, *aéreo*, *plana*, *balão* etc. Depois de tecida, a manhã *plana por si*, ou seja, não precisa mais de seu “motor” (ou autor). Tal imagem remete aos processos de materialização e presentificação da poesia, descritos por Lefebvre. (Lefebvre, 1980, p. 41 ss.). *Balão* está ligado com *ar* e *fogo*. De acordo com Chevalier, o ar é o meio próprio da luz, que também é mencionada no poema. Ora, *luz* está associada a *fogo* e também a algo que esclarece e ilumina, bem como à percepção e inteligência. Ainda seguindo Chevalier, ar está simbolicamente associado ao vento, ao sopro, representando o mundo da expansão. Na mitologia hindu, Vayu é o sopro cósmico, vital e está identificado com o **Verbo**, que é também sopro. No esoterismo israelita, o ar é o princípio da composição e da frutificação. Portanto, os gritos de galo se espalham e estão por toda parte. Já o fogo, é, sobretudo, o motor da regeneração periódica. A essa idéia de regeneração liga-se uma outra acepção de sol, que na físico-química é “colóide” (corpo que não se cristaliza, ou se cristaliza muito dificilmente), e o sentido figurado de *manhã*, ou seja, “começo, princípio”. Tais idéias mostram que, apesar de muitos galos se unirem para formar um tecido, esse é só o começo de outros tecidos, ou textos.



aptaque
subducto
pondere

Se a interpretação do poema de João Cabral nos conta da gênese poética, ela ilustra a composição literária sob a perspectiva do poeta artesão, capaz de manipular conscientemente, racionalmente e, sobretudo, laboriosamente a linguagem para a obtenção, na terminologia de Poe (1944, p. 78), do efeito desejado.

De acordo com João Cabral, a “*composição literária oscila permanentemente entre dois pontos extremos a que é possível levar as idéias de inspiração e trabalho de arte*. Assim, *cada solução que ocorre a um poeta é lograda com a preponderância de um ou outro desses elementos*” (Cabral de Melo Neto, 1994, p. 725). Nos poetas guiados pela inspiração, aqueles que, para Poe, comporiam “*por meio de uma espécie de frenesi, de uma intuição estática*” (Poe, 1944, p. 78) – cuja existência, ressalte-se, o próprio Poe negava –, o poema é “*a cristalização de um momento, de um estado de espírito*”, já que nesses poetas a poesia “*brota, cai ao invés de se compor*” (Cabral de Melo Neto, 1994, p. 723-728). O poeta então se *apaga*, se torna *passivo* para *ouvir* a

voz *descida* (Cabral de Melo Neto, 1994, p. 723-728). Desse modo, como atesta João Cabral, ele pouco tem a *dizer sobre a composição*.

Em contrapartida, os poetas “artesãos” seriam capazes até de formular, por causa de sua experiência como poetas, preceitos para que uma obra de arte seja realmente uma obra de *arte*. *Arte* que se pode ensinar e aprender. Dessa forma, desde a Antiguidade, poetas e críticos se debruçaram a estudar e formular *artifícios* para que o *artifex* compusesse um *artificium* de qualidade, beleza, ou, nas palavras de Longino¹⁵, *sublime*. Isso porque, de acordo com Horácio, “aos poetas, nem os homens, nem os deuses, nem as colunas das livrarias perdoam a mediocridade” (Horácio, *Arte Poética*, 372-373¹⁶).

1.1 A palavra *ars* e sua linhagem

Mas afinal, qual é o sentido de arte para esses poetas artesãos? O termo *arte* tem sua raiz no latim *ars*, que o *Novíssimo Dicionário Latim-Português* (Saraiva, 1993) define como

Ārs, ārtis, s. *apar. f.* (de ἀρετή, boa disposição do corpo ou alma, de ἄρω, adoptar, acomodar; ou de ἄρος, utilidade, vantagem (?)) 1º Arte, artifício, tudo o que é de indústria humana; 2º Qualquer arte, ofício, sciencia; 3º Destresa, perícia, habilidade, prenda, gênio, talento; producto da arte; 4º *Plur.* As Musas¹⁷; 5º Regras, preceitos d'uma arte, a parte theorica d'uma arte, tractado de rhetorica; grammatica. 6º O proceder, o ser bom ou mau; 8º Artificio, ardil, astúcia, alicantina, dolo, engano, fraude, manha, treta.

e o *Oxford Latin Dictionary* (Glare, 1996) como

1 Professional, artistic, or technical skill as something acquired and exercised in practice, skilled work, craftsmanship, art. 2 (spec. Where a contrast w. *natura*, *ingenium*, etc., is stated or implied) Artificial methods, human ingenuity, artificiality, art. 7. A profession, art, craft. 8. Artistic achievement or performance, a person's art or artistry, an artistic design or representation. b (concr. A work of art, an invention, device, or contrivance.

¹⁵ Muito se discute a respeito da autoria da obra *Do Sublime*. Jaime Bruna, tradutor da obra para o português, afirma a falta de certeza em relação ao autor e data da obra, que seria provavelmente o séc. I d.C. De acordo com ele, o autor pode ter se chamado Longino, ou Dionísio, ou Dionísio Longino, mas muitos preferem chamá-lo *Anônimo*. Adotou-se para este trabalho o nome Longino, pela tradição e falta de certezas.

¹⁶ In: BRUNA, J. *A Poética Clássica*. Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direto do grego e do latim por Jaime Bruna. 2ª ed. São Paulo, Cultrix, 1985. (p. 66).

¹⁷ Essa acepção (cujo exemplo provém de Fedro *Chorus Artium*) não deixa de ser intrigante, já que remete às Musas, que são as responsáveis pela inspiração. Mas tal problemática será retomada no momento oportuno.

9. (sg. or pl. The rules or principles of an art, theoretical considerations, theory. b the rules or principles of an art in written form (...). 10. A method, system, procedure; a principle of classification.

À *ars* ligam-se também:

Artifex, -ficus *m.* Also *artufex* 2. An expert practitioner of any art, a specialist, Professional, master. 3. A skilled workman, craftsman, artisan. 4. A craftsman in one of the fine arts, a sculptor, painter or the like, an artist, 6. A maker, creator, producer; the author (of a book). b a contriver (of something artificial). c. the person responsible (for an act, etc.), perpetrator. (*Oxford Dictionary*).

Artificium, -(i)i *n.* 3 The rules or theory of an art, a prescribed method or system. 5. A work of art. (*Oxford Dictionary*).

O *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine* (Ernout e Meillet, 1951) diz que *ars designe souvent une habilité acquise par l'étude ou par la pratique, une connaissance technique; d'où "talent, art", opposé à natura, à ingenium (...).*

De acordo com o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (Houaiss, 2001), a cognação latina inclui *artifex, -ficus* artífice, operário, indivíduo que exerce uma arte (médico, orador, escritor etc.), artista; autor, criador; *artificium, -ii* ocupação (de um artista), mister, emprego; perícia, competência, habilidade; teoria, sistema; artifício, ardil, manha, astúcia, e seus derivados *artificiōsus, a, um* feito com arte, artístico; hábil, engenhoso e *artificiālis, e* artificial, cheio de artifício. De acordo com o mesmo dicionário, a cognação vern. está doc. desde a origem do idioma: arte, artefa(c)tado, artefa(c)tar, artefa(c)to, arte-final, arte-finalista, arteirice, arteiro, arteiroso, artejano, artemages, arte-maior, arte-menor, artesã, artesanal, artesanato, artesanía, artesano/artesão, 'artífice, artice, artícida, artícídio, artífice, artíficeado, artificial, artificialidade, artificialismo, artificialista, artificialístico, artificialização, artificializado, artificializante, artificializar, artificializável, artificar, artifício, artificioso, artimanha, artimanhoso, artinha, artista, artisticidade, artístico, desartificado, desartifício, desartificioso; inartificial, inartificioso, inartístico, inércia, inerciação. Inercial, inerciar, inertância, inerte; solércia, solerte.

Por todas as definições, podemos ver que "arte" está diretamente relacionada à perícia, técnica, habilidade, bem como a método, teoria, sistema

excubias
custodum
leniter ire

de procedimentos. Dessa forma, *artificium* (*ars, facere* = fazer arte) é o proceder com arte e está, em português, diretamente relacionado a astúcia e ardil. Como mostra o *Dicionário Houaiss*, *ars* está também na raiz de palavras como *artificial*, algo manipulado pela habilidade humana. Porém, mais relacionado com a discussão acerca dos poetas “inspirados” e “artesãos” está a oposição que todas as definições trazem entre *ars* e *ingenium* ou *natura*. Estes dois últimos conceitos estariam, portanto, diretamente ligados à inspiração. A palavra *ingenium*, por exemplo, como atesta Dante Tringali, está relacionada com a palavra *genius* (aquele que tem engenho). O gênio seria uma divindade que nasce com e acompanha o homem pela sua vida, determinando as inclinações do indivíduo (Tringali, 1993, p. 59-60).

1.2 A manipulação da linguagem para obtenção do efeito desejado

Na poesia, a manipulação da linguagem que a torna *artificial* tem sempre um objetivo: provocar o que Dufrenne chamou de “estado poético”, um “estado de encantamento, provocado pelos poderes do verbo, no qual uma consciência dócil e feliz realiza o poema” (Dufrenne, 1969, p. 109). Tal “artificialidade” pode também ser comparada a um jogo, como quer Huizinga, para quem “o que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma” (Huizinga, 2001, p. 149). Idéia semelhante é enfatizada por Poe na *Filosofia da Composição*. De acordo com ele, a composição de *O Corvo* começou com a *consideração de um efeito* e não teve nenhuma “ajuda” do acaso ou da intuição, já que “o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a seqüência rígida de um problema matemático” (Poe, 1944, p. 79).

No entanto, atesta Horácio que “*não basta que os poemas sejam belos, é preciso que sejam doces e transportem o espírito do ouvinte para onde quiserem*” (Tringali, 1993, p. 29)¹⁸. Ora, é exatamente este o objetivo da Eloquência, ou seja, *mouere*. Quintiliano remonta a Isócrates a definição de

¹⁸ Non satis est pulchra esse poemata; dulcia suntu/et, quocumque uolent, animum auditoris agunto (Horácio, *Arte Poética* 99-100).

Eloquência como uma força de persuadir. No entanto, chama a atenção para o fato de que outras coisas, o dinheiro, por exemplo, persuadem, tornando, então, incompleta a definição. Frente a isso, em consonância com Górgias e Teodetes, Quintiliano define Eloquência como sendo uma faculdade de persuadir por meio do discurso, sendo o seu fim o de mover os homens por meio desse discurso àquilo a que o orador quiser¹⁹. Levando em consideração essa semelhança, uma ligação entre poeta e orador pode ser estabelecida “*since in antiquity there was no fixed boundary between poetry and rhetoric at any period*” (Cairns, 1972, p. 36).

A retórica era, para Cícero, *eloquência artificiosa*, já que, como mostra Quintiliano, se existe uma arte de tecer, de edificar, também o falar bem não teria chegado ao alto grau que alcançou sem uma arte. No entanto, Quintiliano não nega o fator natural que tem a eloquência: apenas afirma que o exercício é capaz de aprimorar essa capacidade. Isso porque a eloquência existiu antes da arte, não dependendo, portanto, dela. Lembra ainda Quintiliano que toda arte tem seus princípios na natureza. Assim, não foi a eloquência que nasceu com a arte, mas sim os oradores. Nesse sentido, um orador será tanto melhor quanto mais empregar em seus discursos a arte, que demanda “*trabalho, estudo, exercício, longa experiência, e uma prudência*”. Essa idéia é muito próxima à de Horácio, para quem a disciplina e o trabalho formam o poeta.

Da mesma forma que os preceitos horacianos na *Ars Poética* (quando é discutida, por exemplo, a questão do melhor metro para determinado tema), baseiam-se nas leis da conveniência, para Quintiliano o mais importante para o orador é a observação do que é decente e conveniente.

Mas, com tanto raciocínio e rigor matemático, com tantas *artes*, como é possível que poesia seja definida “*pelo poder de exercer uma ação de um certo modo físico, como fazem uma droga, uma música enfeitiçante e frenética ou um espetáculo fascinante*”? (Dufrenne, 1969, p. 102). Também é de se perguntar como é possível que o orador lograsse mover os afetos inconstantes de seus ouvintes com uma arte prescrita em manuais?

A eloquência demonstra a sua maior força quando tira o ouvinte da reflexão e do raciocínio e o inquieta com as paixões, pois só assim ela move os

¹⁹ O verbo que designa o *mover* em Quintiliano é *mouere* e em Horácio *agere*. No entanto, fica claro que o objetivo, tanto do poeta como o do orador, é o mesmo.

afetos. De acordo com Lausberg, O *genus sublime* (*grande, robusto, vehemens, amplo, grandiloquum, válido*; *ἄδρον γένος*) tem o *ornatus* patético, porque quer comover (*mouēre*) (Lausberg, 1967, 272). O *ornatus* corresponderia (*aptum*) à necessidade, que todo o homem (tanto sujeito falante, como ouvinte) sente, de que haja beleza nas expressões humanas da vida e na apresentação do próprio homem em geral (Lausberg, 1967, p. 138). No entanto, a beleza do *ornatus* está relacionada tanto aos pensamentos (*res*) quanto à formulação lingüística (*uerba*), existindo, então, um *ornatus* de pensamento e um *ornatus* de palavra (Lausberg, 1967, p. 138).

Longino dá também ao “jogo” com a linguagem uma importância crucial para a obtenção do sublime. De acordo com ele, as fontes do sublime são cinco, sendo as duas primeiras tanto o alçar-se a pensamentos sublimados como o alçar-se à emoção veemente, essencialmente inatas. As restantes, contudo, se adquirem *também pela prática* (Longino, *Do Sublime*, VIII²⁰). Portanto, apesar de considerar a natureza ou a capacidade inata do indivíduo uma parte importante da composição literária, Longino vê na manipulação da linguagem o fator desencadeante do sublime, tanto que formulará preceitos para tal manipulação. Para ele, um autor atrai o ouvinte não apenas pela *escolha das idéias* como também pela *composição das idéias escolhidas*. Assim, o que *consume o primor* do poema *Semelhante aos deuses*, de Safo, é o fato de ter ela conseguido colher e combinar adequadamente os sintomas mais agudos de que os apaixonados são acometidos (Longino, *Do Sublime*, X²¹). Nesse sentido, é relevante lembrar a máxima de Ênio: “*bene facta male locuta male facta arbitror*” (*julgo mal feito aquilo que, embora bem feito, foi mal narrado*).

Assim, como mostra Lausberg:

No domínio interno à obra, a *dispositio* impregna a totalidade da obra artística e cada uma de suas partes, chegando até cada frase isolada, até ao mais pequeno grupo de palavras e a cada som isolado. A liberdade do artista não é a mesma em todos os domínios. 1) Há na língua, p.ex., na seqüência dos sons de uma palavra, leis fixas da *dispositio*, às quais o artista só pode esquivar-

²⁰ BRUNA, J. *A Poética Clássica*. Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direto do grego e do latim por Jaime Bruna. 2.ª ed. São Paulo, Cultrix, 1985, p. 77.

²¹ BRUNA, J. *A Poética Clássica*. Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direto do grego e do latim por Jaime Bruna. 2.ª ed. São Paulo, Cultrix, 1985, p. 81-82.

se por medidas bastante violentas (associais); 2) No domínio da estruturação dos pensamentos, está o artista mais livre, embora também aqui existam leis consuetudinárias, condicionadas pelo meio ambiente. 3) Por conseguinte, o artista não ordena sua obra com plena liberdade, mas sim em contínuo conflito entre a sua liberdade e a coerção mais ou menos forte das normas sociais. Assim também o *aptum* interno tem condições externas à obra. (Lausberg, 1967, p. 97)

De acordo com o exposto, deve o orador, como os poetas, ser capaz de usar convenientemente o *ornatus*, adequando os pensamentos à forma lingüística, que está sujeita a determinadas leis. No entanto, o orador pode buscar o consentimento afetivo do árbitro da situação com o fim de originar uma alteração desta situação em seu benefício, ou seja, provocada pelo árbitro da situação, mas em congruência com o desejo do orador, “*partindo-se, igualmente, do princípio de que o consentimento afetivo pode preencher possíveis lacunas da convicção intelectual*” (Lausberg, 1967, p. 105). Ainda segundo Lausberg (1967, p. 105), “*distinguem-se dois graus de affectos: ethos e pathos. O ethos (affectus, mites atque compositi; ἡ θoς) é o grau mais suave de afetos, “que aparece como um estado de alma permanente e que também pode ser valorizado como caráter” ἡ θoς, mores). O fim pretendido é delectare (consiliare, τέρπειν, ψυχαγωγεί), delectatio (uoluptas; ἡ δονή, ψυχαγωγία), placēre (isto especialmente quanto ao ator dramático, que agrada ao público e é aplaudido). De acordo com Lausberg, esse grau afetivo “é especialmente indicado para o exórdio, a fim de que se obtenha a benevolência (beneuolentia), e aparece, além disso, no discurso geralmente como ornatus”. Por sua vez, o pathos (affectus concitati; πάθος) é o grau mais violento de afetos e sua finalidade é a de mouēre (commouēre, ἐ χπλήσσειν, ἐ ξιστάναι), sendo, por esse motivo, indicado para a “peroratio, como impulso imediato, que leva à acção, e que consiste em que seja pronunciada uma sentença favorável ao partido” (Lausberg, 1967, p. 105).*

Reforçando a idéia de Poe, a da obtenção de um efeito, a composição do poema, embora racional e “ardilosamente” elaborada, visa não à persuasão do leitor, mas ao arrebatamento, já que “o admirável, com seu impacto, supera sempre o que visa a persuadir e agradar”; o persuasivo “ordinariamente,



simulacra
que vana
timebam;

depende de nós, ao passo que aqueles lances [geniais] carregam um poder, uma força irresistível e subjagam inteiramente o ouvinte” (Longino, *Do Sublime*, II²²). Dessa forma, defende o autor do *Sublime* (em citação que, embora extensa, se faz pertinente nesse ponto):

O arranjo, que é certa harmonia da linguagem (...) move espécies variadas de palavras, pensamentos, ações, belezas, musicalidades – coisas essas que conosco nascem e crescem; do mesmo passo, pela combinação e múltiplas formas de seus próprios sons, transmite à alma dos circunstantes a emoção existente no orador, fazendo os ouvintes comparti-las e, pela gradação dos termos, edifica o sublime; não é certo que por esses mesmos meios, ao mesmo tempo nos fascina e infalivelmente nos dispõe para o majestoso, o valioso, o sublime e tudo que encerra em si, dominando totalmente a nossa inteligência? (Longino, *Do sublime*, XXXIX²³).

Seria o que Dufrenne chamou de fazer “*jus igualmente a dois inconciliáveis: o intelecto e o sentimento, de conquistar o sentimento sobre o intelecto*” (Dufrenne, 1969, p. 127).

mirabar,
tenebris
quisquis

1.3 A história do poeta artesão

Também Dufrenne distingue dois tipos de imagens de poetas, o artesão e o inspirado (Dufrenne, 1969, p. 122). De acordo com ele, “*a primeira tende a negar o estado poético em proveito do ato poético*”, ressaltando o caráter “*voluntário, laborioso, em suma artesanal, desse ato*”. Em consonância com a acepção 7 do *Oxford Latin Dictionary*, Dufrenne atesta que “*o poeta é o homem de uma profissão*”, conhecedor de “*todas as receitas de sua arte por ter feito longamente seu aprendizado ao inscrever-se na escola dos mestres*”. No exercício dessa profissão, portanto, o poeta é responsável, de algum modo, “*pelo destino da linguagem, e, através da linguagem, pelas relações entre o homem e o mundo: sua operação o transcende e o associa ao sagrado*”. Por causa de tão importante papel, o poeta não pode deixar-se *arrastar livremente pela improvisação*, já que é o *depositário de uma verdade que, para ser*

²² BRUNA, J. *Id.*, p. 72.

²³ BRUNA, J. *Ibid.*, p. 108.

preservada, deve ser repetida sem alterações. Tal imagem de poeta está presente em várias civilizações arcaicas. Sendo o poeta aquele que *encarna a linguagem* (citando Jousse Étude, Dufrenne afirma que “*essa foi impressa em sua carne, segundo os métodos severos e por vezes cruéis de uma memotecnia orgânica*”), ele torna-se um *declamador infalível*, vivendo com seu corpo uma linguagem extremamente ritmada. Seria esse o modo de compor dos profetas hebreus e dos aedos gregos. Sendo assim, o *bardo* que parece improvisar foi submetido a uma “história” de disciplina que parece espontânea *à força de trabalhoso exercício* (Dufrenne, 1969, p. 123-124). E, mesmo quando a poesia não se associa diretamente à religião, a figura do poeta artesão não desaparece. É o caso dos poetas romanos, por exemplo. De acordo com Dufrenne, citando Maritain, a poesia clássica tinha necessidade da música das palavras e de todas as exigências prosódicas de uma forma rigorosa. Para ele, essas leis todas são instrumentos da *libertação do sentido poético* (Dufrenne, 1969, p. 126-127). Tais leis exigiam então dos poetas um difícil trabalho de lima. De acordo com Horácio (Horácio, *Arte Poética*, 290-291²⁴), o Lácio “*não seria mais poderoso (...) pela bravura e gloriosos feitos de guerra do que pela língua, se não entediasses cada um dos poetas o demorado trabalho da lima*”. É por isso que ele aconselha que os destinatários de sua carta²⁵ “*retenham o poema que não tenha sido apurado em longos dias por muita rasura, polido dez vezes até que uma unha bem aparada não sinta asperezas*” (Horácio, *Arte Poética*, 292-294²⁶).

Também Ovídio escrevia sob essa concepção. No entanto, a obra em que a palavra *ars* aparece logo no título não é, a princípio, um tratado de arte poética: trata-se de seu livro *Ars Amatoria* ou *Ars Amandi*. Usou-se a expressão “a princípio” porque os preceitos formulados e ensinados em diferentes tratados sobre a arte poética apresentam semelhanças muito importantes com os preceitos ditados por Ovídio para a conquista e manutenção do amor. A principal semelhança entre o tratado prático de amor e as poéticas dos poetas artesãos está na crença de que, para dominar ambos



iturus
erat.risit,
ut
audirem,

²⁴ BRUNA, J. *A Poética Clássica*. Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direto do grego e do latim por Jaime Bruna. 2ª ed. São Paulo, Cultrix, 1985, p. 63.

²⁵ A chamada *Arte Poética* de Horácio é uma carta endereçada aos Pisões (*Epistula ad Pisones*).

²⁶ BRUNA, J. *A Poética Clássica*. Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direto do grego e do latim por Jaime Bruna. 2ª ed. São Paulo, Cultrix, 1985, p. 63-64.

os assuntos, podem-se formular e aprender preceitos práticos. As artes poéticas que regem o trabalho do artesanato irão conceber a produção poética como *ars*, ou seja, prática e teoria como aspectos importantes na arte de escrever. Ora, para Ovídio, o amor e sua conquista também podem ser adquiridos por meio de prática, de conhecimento técnico. Assim, temos o mesmo princípio em todas as obras: *ars* como meio de se atingir o objetivo, seja esse escrever ou amar. Soma-se a essa semelhança o fato de as obras ovidianas possuírem um forte apelo metatextual, estando o poeta freqüentemente refletindo sobre o seu próprio exercício. O que parece haver é uma transposição de discursos, os dos preceitos artísticos para os dos preceitos amorosos.

Do alvitre

Um ponto—uma laçada, reza a cartilha da tecelã. E tendo tecido já uma parte da peça, convém arrematá-la para que as pontas que a ligarão às demais partes não restem nem incomunicáveis de si para diante, nem frouxas de si para trás.

São três as pontas que hão de aguardar aqui a concorrência das que serão traçadas nos capítulos subseqüentes: a idéia de que várias mãos concorrem na feitura do texto, sejam citações e convenções, sejam musas ou deuses personificados. A segunda ponta, oferecida por João Cabral, vem da inversão que o poema *Tecendo a manhã* comete: o texto cria o fato. Valemo-nos aqui da idéia de sistematização: a linguagem põe ordem na profusão da experiência bruta, daí a idéia que resta de que ela é que estaria instaurando a realidade. Por fim, a idéia de recrutamento do processo no ato mesmo de referenciação, ou, dito de outra perspectiva, a plasmação da referência no modo de referir.

E é nessa perspectiva de que o *arranjo* impõe-se ao tema, que esta parte será arrematada com o trecho de uma crônica de Machado de Assis, na qual a composição, sob a orientação de uma deusa grega, em se tecendo a si própria (o autor vai falando da necessidade prosaica de compor um texto), tece o pano de fundo dos acontecimentos que preenchem a vida cotidiana naquela

tenera
cum
matre
Cupido

semana. Vai um trecho do tecido, para mal cobrir uma pequena parcela da curiosidade:

– (...) Digo-lhe mais: êste mundo em que a senhora supõe viver, não passa talvez de um simples boato. Os anjos, para matar o imortal tempo, fizeram correr pelo infinito o boato da criação, e nós, que imaginamos existir, não passamos das próprias palavras do boato, que rolam por todos os séculos dos séculos.

– Palavras apenas?

– Palavras, frases. A senhora é uma linda frase de artista. Tem nas formas um magnífico substantivo: os adjetivos são da casa de Madame Guimarães. A bôca é um verbo. *Et verbo caro facta est*.

– Aí vem o senhor com as suas graças sem graça. Não me há de fazer crer que a explosão da ilha Mocanguê foi uma vírgula...

– Não foi outra cousa. O bombardeio é uma reticência, a moléstia um solecismo, a morte um hiato, o casamento um ditongo, as lutas parlamentares, eleitorais e outras uma cacofonia.

(...)

– Não, não me mande embora, deixe-me ficar ainda um instante. É tão bom vê-la, mirá-la... E depois, advirto que estou apenas na tira oitava, e tenho de dar, têrmo médio, doze.

– Vamos; fale por tiras.

– Tomara poder falar-lhe por volumes, por bibliotecas. Não esgotaria o assunto; tudo seria pouco para dizer os seus feitiços e o gôsto que sinto em estar a seu lado.²⁷

et leviter
'fies tu
quoque

²⁷ Crônica de 29 out. 1893. In: Machado de Assis, 1962.

Capítulo II

OVÍDIO E O GÊNERO ELEGÍACO

Sob outro ponto de vista, a representação cabralina do fazer poético, analisada no capítulo anterior, dialoga, de certo modo, com recentes encaminhamentos de crítica literária no âmbito dos Estudos Clássicos. Poder-se-ia pensar em cantos de galo como metáforas dos temas ou *topoi* utilizados por um autor, enquadrando sua obra em uma tradição. Segundo Francis Cairns, os autores escreviam de acordo com o que ele chamou de “composição genérica”, que pode ser entendida como uma forma de arte alusiva em que um autor lança mão de uma série de lugares-comuns de um gênero ao escrever sua obra. Assim, “*the poems and speeches of classical antiquity are not internally complete, individual works but are members of classes of literature known in antiquity as γένη ἑίδη, which will be described (...) as genres*”. (Cairns, 1972, p. 5-6).

Assim, dependendo da maneira de o leitor encarar a poesia, o exposto não parece estar muito distante do que acontece mesmo hoje na gênese de uma obra. No entanto, alguns conceitos, como imitação, por exemplo, muito condenados após o Romantismo, em se tratando de literatura clássica, tinham um valor muito diferente daquele estabelecido por autores e leitores que clamam por originalidade²⁸. Além disso, o tema “poesia”, sobretudo lírica, atrai leitores desesperados em escrutinar as obras num afã de encontrar traços biográficos que justifiquem determinado comportamento do eu literário, como se cada pedra erguida sob o som da flauta de Anfion tivesse que ser um pedaço de seu corpo e não a pedra adequada para a construção das muralhas

fortis' ait.
nec mora,
venit
amor—

²⁸ Caberia aqui uma discussão sobre imitação e emulação. Porém ficará evidente, ao longo do trabalho, que o poeta vai além da condenada “imitação”. Nesse sentido, ficam para reflexão e esclarecimento desses pontos as palavras de Oliva Neto: *É apenas com a (...) instância da imitação que se definem uma linhagem e até uma tradição, ou seja, é no momento da primeira repetição, amiúde tão depreciada, que se percebe que os procedimentos poéticos de um inventor são apreciados e valorizados, passando à nobre condição de τόποι κοινói, loci communes, lugares-comuns, tão importantes para a configuração das várias dimensões de gênero na poesia da Antiguidade. Se imitar permitia reconhecer, como homenagem, a procedência de tudo aquilo que só então é admitido como paradigma, a emulação, porém, não deixa de demonstrar, nos imitadores, a tentativa igualmente nobre de superar seu modelo. A emulação é precisamente o que faz com que a imitação não seja servil* (Oliva, 1997, p. 96-7).

de Tebas. Se uma poesia concebida como efusão de sentimentos pessoais ou depósito de experiências reais existe na Antiguidade não é a discussão posta em pauta no momento, apesar de acreditar-se que tal crença é ingênua. O fato é que não era essa a concepção de poesia dos autores do chamado período clássico da literatura latina, assim como não é mesmo para alguns autores modernos. E, mais uma vez, é a João Cabral que vamos recorrer:

Nós nunca nos livramos do Romantismo. A maior desgraça que aconteceu para a humanidade talvez tenha sido o Romantismo. No Brasil, então, ninguém até hoje se livrou do romantismo. Por isso eu fico chateado quando me chamam poeta... Você imagina logo aquele cara com cabelo grande, uma gravata cavaliê, um sujeito irresponsável, talvez até homossexual... (...) Então eu procuro justificar esse meu, vamos dizer, cerebralismo, intelectualismo, o máximo que um artista deve aspirar... Porque todo mundo é contra o cerebral. Eu acho que não: eu gostaria de fazer uma poesia mais cerebral do que faço. (Cabral de Melo Neto, 1989, p.14)²⁹

A aproximação da concepção de “cerebral” em João Cabral com as poéticas da Antiguidade é estabelecida somente porque, nos dois casos, a poesia é vista como profissão e técnica. Esse “cerebralismo” nos poetas clássicos estaria ligado, entre outros elementos, à noção de composição genérica e sua busca por dar à tradição a qual deseja se incorporar uma contribuição própria, ou seja, uma originalidade que não consistia em negar, mas em manipular, de forma inédita, “cartas” já conhecidas. De acordo com Achcar, “*para as poéticas clássicas, a dificuldade de encontrar as portas que dêem acesso à expressão nova não se resolve pelo arrombamento das portas conhecidas*”. Procura-se “*chegar através delas a passagens que não foram freqüentadas, ou abrir nessas passagens outras portas que levem a caminhos ainda inexistentes*” (Achcar, 1994, p.18-19).

non
umbras
nocte
volantis.

2.1 A sinceridade dos poemas

Para alguns críticos, entre eles Leoni, o fato de Ovídio ter usado forma e temas da tradição elegíaca para mostrar sua genialidade enquanto poeta e não

²⁹ Interessante notar a semelhança entre o perfil traçado para o *poeta* em João Cabral e em Horácio, quando este se refere aos poetas que não se dedicam ao estudo e comportam-se como loucos. (*Ars Poética*, 295-304)

seus sentimentos pessoais o fazem um poeta menor. De acordo com ele, “o esplendor da poesia de Ovídio é ilusório: há apenas a forma, enquanto que a substância já está vazia” (Leoni, 1966, p. 83). Essa *substância vazia* ovidiana se deve ao fato de ele não cantar seus próprios sentimentos e por descrever uma mulher que não tem vida, diferentemente de Délia e Cíntia (que, para o crítico em questão, têm existência empírica comprovada), o que torna sua poesia “sem comoções ou vibrações humanas” (Leoni, 1966, p. 84). Ora, se fôssemos pensar a poesia a partir dessa perspectiva, teríamos que excluir dos grandes nomes da literatura Fernando Pessoa, por exemplo, por ter assumido que *o poeta é um fingidor*. É por isso que, do ponto de vista de Sharrock, “*the elegiac woman is as much muse and poetry as she is flesh and blood*” (Sharrock, 2003, p. 101). O que Ovídio faz em seus trabalhos que versam sobre o amor é colocar “*private life on display, a fiction played out for real, a reality fantasized*” (Sharrock, 2003, p. 150). Nesse sentido, *Amores* constitui um conjunto de poemas permeados dos *topoi* da elegia amorosa: a milícia amorosa, o amante implorando junto à porta, a existência de um rival, a infidelidade da amada, as eventuais vezes em que a amada lhe abre a porta etc. É pertinente ainda notar que Ovídio, como atesta Sharrock, por vezes introduz esses elementos da elegia em ordem inversa: “*Where Propertius has Cynthia prima bringing love bringing elegy bringing elegiac couplets, in Ovid’s schema the enforced elegiac couplet brings elegy bringing love bringing a beloved*” (Sharrock, 2003, p. 156). Ou então os vestem com outras roupagens: em *Amores* II 15, por exemplo, Ovídio desenvolve o *topos*, muito comum nos epigramas helenísticos, de se transformar num objeto ou num animal para se aproximar da amada. No entanto, Ovídio dá um tratamento diferenciado a esse *topos*, já que, como notou McKeown³⁰, o eu-lírico não só tem emoções humanas, como também retém suas próprias emoções e características físicas.

E é baseado em constatações dessa amplitude que, para Veyne, a elegia é “*uma poesia pseudo-autobiográfica onde o poeta é conveniente com seus leitores às custas de seu próprio Ego*”. Ele vai até mesmo tecer comentários afirmando que a elegia era na verdade “*poesia divertida, (...) no fato de que não era para ser levada a sério*” (Veyne, 1985, p. 79).



non timeo
strictas in
mea fata
manus.

³⁰ Apud Hardie, 2002, p. 55.

Dessa forma, quem quer que tome por “sinceridade” de um poeta o fato de ele ser capaz de transpor para o papel a experiência, tal qual ela se deu na vida real do autor, irá se decepcionar com as elegias latinas, sobretudo se comparar peças de diferentes autores. Afinal, não parece paradoxal que, ao falar de suas experiências pessoais frente ao amor, como fazem Propércio e Ovídio, os poetas usem elementos gerais e convencionados em uma tradição? Tal procedimento não fará a obra parecer carente de sinceridade?

Em artigo intitulado “*Sincerity and the Roman elegists*”, Allen, de certa forma, responde essas questões ao discutir a noção de “sinceridade” nas elegias, afirmando que, diferentemente do leitor moderno, “*the ancient reader expected this conformity of individual with general experience. When the elegist took for his material traditional commonplaces of erotic literature, he did so because those commonplaces were the repository of a practiced attitude toward love and because through them the poet established a community of experience with his readers*”. Dessa forma, continua Allen, “*if sincerity is considered a function of style, both Propertius and Ovid, writing in their characteristic manners, are sincere because each employs a style which accords with the character his elegies portray*” (Allen, 1950, p. 157).

Para demonstrar que sinceridade na poesia latina tem um conceito muito diferente do moderno, Allen destaca que, em se tratando de retórica, o orador precisa fazer com que as pessoas acreditem em seu discurso. Para tanto, ele precisa que sua argumentação não simplesmente convença a audiência, mas que esta fique convencida de sua sinceridade. Dessa forma, para Allen, o termo *fides* é o que estaria mais próximo da idéia de “sinceridade”, tanto na poesia quanto na oratória. Porém é digno de destaque que “*fides contains simultaneously the ideas of ‘sincerity’ and ‘persuasiveness’*” (Allen, 1950, p. 146). Nas palavras do crítico: “*The fides of an orator depends on the conviction which he arouses that he possesses the qualities which he claims. Fides involves a relationship between the speaker and his audience; it means both good faith on the part of a speaker and the acceptance by an audience of his pretension to speak in good faith*” (Allen, 1950, p. 147). Nesse ponto, vale lembrar Quintiliano: *aut habeat, aut habere credatur* (ou a tenha ou faça crer possuí-la). Dessa forma, sinceridade ou verdade são antes efeitos produzidos



te
nimium
lentum
timeo,

pelo eu que finge (de *finco*, “fingir”, mas também “modelar”, “dar forma”) o poema com um eficiente arranjo discursivo.

Para Allen, o orador que obtém sucesso é o que conhece a arte de encantar seus ouvintes, sem pecar por excesso ou afetação e que, portanto, pode convencê-lo do “*soundness of his character and the justice of his case*”. Assim, *fides*, a impressão de sinceridade resultante da persuasão, é produto do estilo. “*Sincerity, then, as we find it in ancient criticism, involves a relation between the artist and the public; it is established by the style of the work of art. The personality of the artist, except as it appears to the public in the work of art, is irrelevant to the question of sincerity*” (Allen, 1950, p. 147). Nesse sentido, vale citar Achcar: “*Dizer que certo poema nos parece carente de sinceridade é antes um julgamento estético que psicológico. Esse me parece ser o sentido profundo da afirmação de Ezra Pound segundo a qual a técnica do escritor é a prova de sua sinceridade*” (Achcar, 1994, p. 51).

No entanto, muitos críticos tentaram traçar a biografia dos autores latinos baseados em suas obras, apesar de os próprios autores declararem que tal empresa é inútil, como atestam:



Catulo

nam castum esse decet pium poetam
ipsum, uersiculos nihil necesse est;

A um poeta pio convém ser casto
ele mesmo, aos seus versos não há lei
(Catulo XVI, 5-8)³¹

Ovídio

Crede mihi, distant mores a carmine nostro
(uita uerecunda est, Musa iocosa mea)
magnaue pars mendax operum est et ficta meorum:
plus sibi permisit compositore suo.
Nec liber indicium est animi, sed honesta uoluntas:
plurima mulcendis auribus apta feres.

Acredita em mim, nossos costumes diferem de nossos versos:
Minha vida é respeitável, minha musa é que é brincalhona;
Grande parte da minha obra, mentira e ficção,
Permitiu mais a si mesma que a seu escritor;

³¹ Tradução de João Ângelo Oliva Neto.

Meu livro não revela meu estado de espírito; ele é, sim, um prazer
inocente,
Trazendo algo capaz de acariciar os ouvidos.

(Ovídio, Tristes II, 353-358) ³²

Marcial

lasciua est nobis pagina, uita proba.

Licenciosa é nossa página; nossa vida, decente.

(Marcial, I 4, 8) ³³

Se esta pesquisadora logrou êxito na tentativa de expor a problemática da sinceridade dos autores latinos e suas obras, escritas sob a ótica da já elucidada composição genérica, o que a filia a uma tradição, faz-se necessário tecer alguns comentários acerca da tradição na qual Ovídio se insere.

2.2 A poesia lírica

De acordo com Bowra, a palavra **λυρικός** ³⁴ aparece pela primeira vez em Alexandria (Bowra, 1961, p. 2), onde os poetas alexandrinos, no intuito de classificar os poetas que os precederam, elaboraram uma lista dos ἑννέα **λυρικοί** ³⁵. A lista é mencionada em dois epigramas gregos anônimos (A. P. 9 184 e 571) de datação incerta, mas que trazem, embora em ordem diferente, os seguintes nomes: Píndaro, Baquilides, Safo, Anacreonte, Estesícoro, Simônides, Íbico, Alceu e Alcman. Cada um desses poetas, para os alexandrinos, era chamado de **λυρικός** por comporem canções para a λύρα ³⁶. É o que também afirma Lesky: “Se, no Helenismo, a expressão ‘lírico’ (**λυρικός**) se torna comum, ela tem um sentido bem concreto: uma poesia que se cantava ao som da lira” (Lesky, 1995, p. 134). A associação entre poesia e

tu, me
quo
possis
perdere,

³² Trad. Paulo Sérgio Vasconcellos.

³³ Trad. Paulo Sérgio Vasconcellos.

³⁴ O autor, em nota, observa que a palavra usada anteriormente era μελοποιός (Aristoph. *Ran.* 1250; Plat. *Íon* 533e, 534a; *Prot.* 326a).

³⁵ Bowra menciona o desejo de Horácio em ser incluído como um poeta lírico (C. I 1, 35-36) e uma passagem em Petronio como atestados de existência da lista e conhecimento de uma tradição anterior a eles, que conheciam a escola alexandrina.

³⁶ Bowra mostra que existe um problema nessa classificação, já que também a epopéia era acompanhada, nos primórdios, por uma espécie de lira (φάρμιγξ). Além disso, mesmo os poetas líricos não se restringem ao uso da lira, como, por exemplo, Píndaro e Baquilides, que mencionam flautas (instrumentos usados para acompanhar elegias) como parte do acompanhamento musical. Nesse sentido, Bowra registra que “the Alexandrians were justified in drawing up a list of the nine λυρικοί, for each of them composed songs for the lyre, and this serve to

música é recorrente, já que a poesia, ao que tudo indica, originou-se da **Mousiké** “a arte das musas”, compartilhando com ela o ritmo e a melodia.

A lírica tinha duas formas principais de manifestação, a jâmbica (nome derivado de *iambo*, metro em que era composta e que, segundo Aristóteles, expressava o sarcasmo) e a elegíaca. Esta, de acordo com Fränkel, estava mais próxima da epopéia pelo metro, mas se diferenciava dela pela brevidade, construção (seqüência de dois versos ao invés de hexâmetros repetidos) e por seu conteúdo: “*En ocasiones, narran, pero sus objetivos específicos son la admonición, la enseñanza y la reflexión*” (Fränkel, 1993, p. 154).

2.3 Com um pé na cova³⁷

O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* define elegia como

1 LIT poema composto de versos hexâmetros e pentâmetros alternados 2 LIT poema lírico de tom ger. terno e triste 3 MÚS canção de lamento; nênia. ETIM lat. *elegía* ou *elegéa*, ae 'elegia, espécie de poesia; musa da elegia', do gr. *elegeía*, as 'elegia, canto elegíaco'; ver *elegi(o)*- SIN/VAR trenó. HOM elegia(fl.eleger)

fulmen
habes.
Adspice -

atestando que, em português, assim como em toda a literatura, o nome elegia parece vir sempre associado à idéia de lamento, tornando possível aceitar a origem que lhe é atribuída. De acordo com Lesky, “*elegeion* aparece pela primeira vez no séc. V em Crítias (frg. 4B, DK,3), *como designação do chamado pentâmetro, que é composto pela repetição da metade do hexâmetro que precede a cesura masculina e que, juntamente com o hexâmetro, constitui a breve estrofe do dístico elegíaco*”. Lesky também chama a atenção para o fato de *elegos* ser usado no sentido de lamentação. Assim, continua o crítico, “*não podemos deixar de lado as informações dos antigos que, como Dídimo em particular, consideram que o canto fúnebre foi o domínio originário da elegia*” (Lesky, 1995, p. 144). E é com o valor de lamentação que o termo *ελεγος* é usado por Eurípides (Iph. Taur. 1091/ Tro.119) no lamento de Alcíone por seu marido Ceíce, e em Aristófanes (Av. 218) para o lamento do vendaval noturno sobre Ítis. E é também o termo *ελεγῖον* usado por Tucídides (I, 132) para a

differentiate them from other poets who composed for other, or for no, instruments, or, if they used the lyre, used it in a different way” (Bowra, 1962, p. 3).

³⁷ Esse título remete à origem do termo *elegia*, bem como à perda de um dos pés do hexâmetro, que “teria sido enterrado” para que nascesse o dístico elegíaco – daí dizer-se que a elegia tem um “pé na cova”.

inscrição do tripé votivo erguido pelos gregos em Delfos a partir dos espólios da guerra contra os persas. Parece claro, então, que o metro usado no primeiro estágio de desenvolvimento da elegia era tido como adequado para a lamentação e o epigrama. Essa é, por exemplo, a opinião de López, quando afirma que “[A elegia] *habiendo comenzado a ser expresión de dolor por la muerte de alguien (Versibus impariter iunctis querimonia primum, que decia Horacio em Ars Poet. 75, opinión que transmite también Dídimo en sus escolios a Aristófanes, Aves 217), varió e multiplicó sus posibilidades temáticas en la literatura griega*”³⁸.

As primeiras ocorrências do metro em grego, as evocações heróicas de Calino (primeira metade do séc. VII) para seus compatriotas e de Tirteu (séc. VII) para os espartanos, possuem um teor bem diferente dos “imbelles elegi” dos poetas romanos, e dos poetas gregos que estes seguiram. Assim, as obras de Sólon (640 a.C.) e as máximas gnômicas de Teógnis (segunda metade do séc. VI), assim como a obra de Focílides, embora compostas em dísticos elegíacos, prestaram-se para a expressão de contestações políticas, estando, portanto, bem distantes do “pessoal” e a princípio “não reflexivos” ditos sentimentais da elegia latina. Com isso, conclui-se que o metro elegíaco, o qual, de acordo com Sellar³⁹, desenvolveu-se do hexâmetro épico por um processo de enfraquecimento, foi usado na grande era da literatura grega para a expressão de assuntos menos carregados de paixão e reflexões pessoais que aquele da poesia lírica.

Dentre os primeiros poetas elegíacos, somente o nome de Mimnermo (segunda metade do século VII a.C – início do séc. VI) é associado ao amor. A obra desse poeta, apesar de alguns fragmentos conterem traços de patriotismo, distancia-se das de Calino e Tirteu, já que canta a brevidade da vida, o amor carnal, a juventude e seus prazeres. Propércio e Horácio aludem a ele como protótipo dos que fizeram do amor o tema principal de seus versos e o principal propósito de suas vidas.

No fim do século VII e início do Século VI, o amor como paixão encontrou sua maior expressão na poesia lírica de Safo, cujos cantos, predominantemente consagrados a mulheres, exaltam a beleza destas e a

uti videas,
inmitia
claustra
relaxa -

³⁸ López In OVIDIO NASÓN, 1995, p. 26.

paixão. No mesmo período, está Alceu, que cantou as alegrias da vida, mas diferentemente de Safo, não centrou essas alegrias no amor, além de ter lançado mão de narrativas mitológicas para compor hinos aos deuses e de ter escrito poemas políticos. Mesmo não sendo elegíacos, esses poetas estão presentes na elegia romana, fato que é comprovado (para ficar com o exemplo mais óbvio) por Catulo e sua amada Lésbia. Mais ou menos contemporâneos a Safo e Alceu estão Anacreonte, que compôs poemas de inspiração palaciana, e Xenófanes, conhecido por sua obra filosófica.

Se como paixão o amor encontrou a maior expressão com Safo, como passatempo foi tratado num tom gracioso e vivo por Anacreonte. Na parte em que figura como tragédia na vida humana, ele encontrou em Eurípides seu poeta representativo e, na parte em que está ligado a situações cômicas, em Menandro (Sellar, 1924, p. 206).

Assim, a partir do helenismo, que pôde beber nas fontes da lírica, da tragédia e da comédia nova, a expressão de sentimentos pessoais e da experiência erótica pôde ser posta em literatura. Foi então na Jônia, depois que o ânimo guerreiro das cidades começou a desaparecer, que a essência da elegia erótica foi primeiramente mostrada. *“So it was after the decay of Greek enterprise and creative genius, in an age of luxury and learned leisure, that the love of the poet for his mistress became the principal motive of the poetry which drew its material from actual life”* (Sellar, 1924, p. 206). As histórias de amor do passado (cujo renascimento foi proporcionado por boa parte da atividade literária dos alexandrinos) foram de certa forma moldadas pelo desejo de idealizar o prazer que os seus autores viviam em seus próprios dias. Para a expressão desse sentimento, a cadência do metro elegíaco foi vista como o veículo mais adequado, sendo a forma e a composição dos poemas, no qual o metro era empregado, delimitadas por uma arte cuidadosamente elaborada. Assim, com os alexandrinos, o metro elegíaco se tornou identificável com a poesia do prazer (Sellar, 1924, p. 206).

uda sit ut
lacrimis
ianua

³⁹ A maior parte dos apontamentos relativos ao bosquejo histórico da elegia latina foi traçada a partir do capítulo “The elegiac poets” in SELLAR, W. Y. *Horace and the elegiac poets*. Oxford, Clarendon, 1924.

No entanto, antes do que é estritamente tida como idade alexandrina, Antímaco de Colófão havia composto alguns livros de elegias com o título de *Lide*, sua amada⁴⁰.

Mas são Filetas, Teócrito e Calímaco os principais poetas de Alexandria, capital da cultura entre os séculos IV e II a.C. Filetas de Cós (340 a.C.) parece ter sido o primeiro a limitar o escopo da elegia para cantar o amor do poeta por sua amante. É digno de nota que Filetas tem sua arte e gênio freqüentemente exaltados pelas alusões que fazem a ele, especialmente Propércio e Ovídio e mesmo Teócrito, que o teve como mestre. Teócrito não compôs em dísticos elegíacos, mas seus idílios, freqüentados por Virgílio nas *Bucólicas*, e a poesia pastoril serviram a propósitos dos elegíacos. Cairns, tomando o idílio 12, chama-o de “*typical piece of Alexandrian poetry*”, já que combina sofisticação emocional, sofisticação genérica e conhecimento etiológico e explicativo (Cairns, 1972, p. 31), elementos que também caracterizam as elegias latinas.

Outros poetas alexandrinos também escreveram seus amores em elegias, como Hermesianax, que cantou sua paixão por Nanno, e Euforião. Este último foi um autor popular dentre os poetas mais jovens dos últimos dias da república romana (os neotéricos), a quem Cícero chamava pejorativamente de seguidores de Euforião. No entanto, é Calímaco, o poeta dos *Aitia* e dos *Hinos*, o representante da chamada tradição Alexandrina: “*Of the Alexandrian spirit and culture Callimachus was the recognised representative. The line by which characterizes him – Quamuis ingenio non valet, arte valet (embora não seja vigoroso pelo talento natural, o é pela arte) – is probably as true as that where the father of Roman poetry is characterized in exactly opposite terms, Ennius, ingenio maximus, arte rudis*” (Sellar, 1924, p. 207). Uma idéia de sua cultura e talento nas elegias, que estão perdidas, pode ser traçada a partir da tradução feita por Catulo de sua *Coma Berenices*, poema considerado carente de espontaneidade, mas de elaborada composição. Até que ponto Catulo se guia pelo original, não se sabe. A hipótese aceita é a de que o poema de Catulo imita a maneira de composição de Calímaco, porém, como atesta Oliva Neto em nota ao poema, “*se, para o caso de Calímaco, há, no matrimônio factual que louva, traços de poesia palaciana, a tradução do poema feita por*

Facta
meis!
certe ego,

⁴⁰ Ovídio a menciona em *Tristes* I 6, 1.

Catulo, por afastamento de espaço e tempo, neutraliza esses traços e apropria-se apenas do matrimônio temático, que é o quanto lhe interessa, por fazer relacionar a tradução, que agora é seu poema, e o 65, que o anuncia, a todos os poemas longos precedentes (Catulo, 1996, p. 228).

À parte desse tributo por Catulo, a aclamação feita por Propércio, quando diz ser o Calímaco romano, e a imitação, por parte de Ovídio, em sua *Íbis* e sua aparente adoção da idéia de *Áíττα* para a composição dos *Fastos* e de *As Metamorfoses*, bem como sua menção depois de Homero e Hesíodo e juntamente com Sófocles e Menandro, dentre os poetas cujos trabalhos viveriam para sempre (*Battides semper toto cantabitur orbe*), mostram que os poetas elegíacos romanos o têm especialmente como modelo e mestre. Quintiliano o coloca em primeiro lugar entre os poetas elegíacos gregos, conferindo o segundo a Filetas (Sellar, 1924, p. 207)⁴¹.

Antes de ser usado como instrumento para expressão de sentimentos carregados de paixão pelos poetas da época de Augusto, o metro elegíaco teve uma história em Roma. A introdução do dístico em Roma é atribuída a Ênio (239–169(?) a.C.), que o utilizou para a composição de epigramas à moda alexandrina. Lucílio (aproximadamente 180 a.C.–102 a.C.) empregou o mesmo metro em um de seus livros de sátiras, do qual pouca coisa restou, sendo impossível definir com que nuance o utilizou.

No primeiro século antes de Cristo, o metro elegíaco foi empregado por Catulo e Valério Aedituus na composição de pequenas peças eróticas. Os poemas de Meleagro, que era quase contemporâneo deles, eram certamente familiares aos poetas elegíacos posteriores. Mas foi Catulo o primeiro romano a fazer um uso diversificado do metro. Ele antecipou os usos que dele fariam os elegíacos posteriores, com um tom ora carinhoso, ora amargo, ora lamentoso. Antecipou também Marcial no que diz respeito ao uso do metro para dar a “ferroada” do epigrama. É digno de nota que, no poema 65, em que Catulo marca o início da parte elegíaca de sua obra, está ilustrada a passagem da

cum
posita
stares ad
verbera

⁴¹ Para resumir: “A lírica grega desenvolveu-se com base na adoção de dois tipos de métrica: o iambo e o dístico elegíaco. Essas formas métricas serviam para definir a classe ou categoria de composição em que o poeta decide expressar-se. Tal convenção define a composição elegíaca antes como forma do que como conteúdo, uma vez que se percebe do exame realizado que, no que diz respeito aos temas preferidos pelos autores, a elegia grega celebrou assuntos variados (amor objetivo, relatos mitológicos, poemas didáticos etc.), os quais receberam um tratamento por vezes distinto (inspiradas na exaltação da vocação heróica e guerreira, na política, na filosofia etc.), variando conforme a época e as contingências em que os poetas estavam imersos (por exemplo: momentos de paz ou de conturbação social; haja vista o caso de Sólon)” (Prado, 1990, p. 62).

lamentação – função primeira da elegia – para a temática erótica – principal tema da elegia romana. Nesse poema, temos a menção de duas vertentes da elegia: “doctae uirgines” (v. 2), que se refere à erudição, característica proeminente da poesia praticada pelos elegíacos, e Calímaco (*Battiadae*, v. 16), que é modelo de poeta para esses autores. Oliva Neto, em nota ao poema, salienta que a maçã, no idílio 3 10/15 de Teócrito, representa o amor⁴².

Também Licínio Calvo, amigo de Catulo, provavelmente compôs em dísticos o poema em que lamenta a morte de Quintília. E foi provavelmente no mesmo metro que Varrão de Átax celebrou as alegrias de Leucadia. À parte dos elegíacos “puros”, outras amostras do emprego do metro são encontradas no período de Augusto: um ou dois pequenos poemas, nos formatos do epigrama, atribuídos a Virgílio.

Com base no exposto, conclui-se que o dístico elegíaco foi originalmente empregado pelos poetas latinos mais para os epigramas e outros propósitos que para a poesia de amor. A distinção com relação ao uso do metro por seus antecessores e pelos elegíacos da época apóia-se em firmar para a elegia o espaço ideal para a expressão do sentimento e da paixão do amor. Em outras palavras, eles fizeram com a elegia alexandrina obra análoga à que Virgílio havia feito com o canto pastoral de Teócrito. Portanto, “*ya em Tibulo, Propercio y Ovidio nos hallamos, efectivamente, con poemas em dísticos elegíacos, de más de 25 versos por lo general, de temática amorosa subjetiva, que son las muestras de lo que conocemos como elegía romana. Y es, por tanto, en esta intensificación de lo autobiográfico, en este romper los moldes del epigrama alejandrino, henchidos por la expresión del propio sentimiento, donde reside la novedad del género em las letras latinas*”⁴³.

veste, ad
dominam
pro te
verba

⁴² Não é necessário aqui dissertar sobre o teor erótico que tem a maçã, no entanto, convém citar os comentários acerca do assunto feitos por David Arrigucci em apreciação ao poema “maçã” de Manuel Bandeira: *Pomo da discórdia; fruto proibido da árvore da ciência; pomo de ouro do jardim das Hespérides, com o poder da imortalidade... Na direção que aqui nos interessa, isto é, ligada ao amor (...), ela aparece ao longo de toda a história da literatura, rodeada de ressonâncias bíblicas e clássicas. Não é apenas um dos atributos de Vênus ou um objeto ritualístico das cerimônias de casamento, cujas raízes remontam provavelmente aos cultos de fertilidade e aos festivais de aldeia (...). No Cântico dos Cânticos, idílio cheio de imagens da poesia pastoral, é várias vezes termo de comparação para a amada, com evidente conotação erótica, e, segundo Orígenes, uma encarnação da fecundidade do Verbo divino. Ela aparece ao lado do cacho de uva e da romã (...), em relação com partes do corpo feminino e, pelo menos uma vez nitidamente como oferenda de amor. Na poesia pastoral clássica, como em Teócrito, ela surge exatamente com esse duplo sentido, ligada aos seios da mulher e como dádiva de amor.* (Arrigucci, 1990, p. 36).

⁴³ López in OVIDIO NASÓN, 1995, p. 30.

A paixão amorosa como o sentimento mais arrebatador de todas as emoções pessoais e a mais passível de tratamento idealizado tornou-se o tema superior na poesia tanto na Grécia como em Roma, na decadência do sentimento nacional e público (Sellar, 1924, p. 210). O tema havia entrado anteriormente na literatura romana: as intrigas provocadas pelos relacionamentos amorosos dos efebos, por exemplo, representadas nas comédias de Plauto, Terêncio e outros poetas cômicos; e o IV livro de *De rerum natura*, que Lucrécio dedica ao amor e seus tormentos. Ovídio, como lembra Sellar, em sua apologia endereçada a Augusto a partir de seu exílio, menciona nomes de oradores e políticos, bem como de poetas e homens de letras, que tinham sido culpados de ofensa similar a que ele cometera, ou seja, haviam escrito sobre o amor. Dentre eles, além dos grandes nomes de Catulo e Calvo, estão Hortensius e Memmius, Cinna e Anser, Cornificius e o gramático Catão, pertencentes à última parte da república, e Galo, Varrão e Tibulo, à época de Augusto. Há menção também ao que deve ter sido um livro de elegias sobre o título de *Perilla*, em que Metella era a heroína e Tícida, o autor. Propércio (II 34), para exaltar sua arte, adiciona ao nome de Calvo e Catulo, Virgílio, Varrão e Galo, os quais tinham merecido fama por seus versos de amor bem como por escritos mais sérios (Sellar, 1924, p. 210-211). Embora a lista de poetas que cantaram o amor seja extensa, somente quatro – Galo, Tibulo, Propércio e Ovídio – são mencionados por Quintiliano como elegíacos. A justificativa para esse rol pode residir no não confinamento desses outros poetas ao uso do dístico elegíaco, caso de Catulo e de Lévio, autor de *Erotopaegnia*, que empregaram uma variedade de metros líricos.

Os poetas elegíacos, como nos mimos, mas com um refinamento que estes últimos não tinham, fizeram das intrigas da vida privada o principal tema de sua arte. Não era objetivo deles combinar “*utile*” com “*dulce*”, exceto na sua tendência didática natural para essa temática, como na *Arte de Amar*. A arte para eles se tornou preferencialmente um exercício apologético sobre o prazer. O período segue o movimento corrente na literatura de levar as tendências alexandrinas para a perfeição, o que havia sido feito com certa profundidade por Catulo e seus contemporâneos (Sellar, 1924, p. 212-213).

Após explicitar o que se entende por composição genérica, traçar o histórico da elegia e de delimitar os temas e interesses composicionais que



tremente
tuli. ergo
quae

permeavam as obras de Galo, Tibulo, Propércio e Ovídio, será adotada para o trabalho a definição de elegia elaborada por Prado: “Toda *peça poética* que contenha, simultaneamente, pelo menos estas três características: 1ª seja escrita em *dístico elegíaco*; 2ª contenha um número igual ou superior a vinte versos; 3ª desenvolva temas como o *nacionalismo, morte, amizade, mitologia, religião e, sobretudo, o amor*; temas esses que devem ser tratados com *subjetivismo*, ou seja, o poeta os *descreverá com boa dose de impressões pessoais e, preferivelmente, narrará em primeira pessoa*” (Prado, 1990, p. 48)⁴⁴.

2.4 Ovídio e seu lugar no gênero

É de Quintiliano (*Inst.* X 1, 93) a lista canônica, bem como as características dos elegíacos romanos. Mas Ovídio era consciente de sua importante contribuição para o gênero, como atestam as passagens *Trist.* IV 10, 47-56 ou *Rem.* 395-396 :

Tantum se nobis elegi debere fatentur,
Quantum Vergilio nobile debet epos.⁴⁵

As elegias confessam que devem a mim tanto quanto a nobre épica deve a Virgílio.

E, assim como Propércio, Ovídio parecia conceber a função da elegia romana como a de dar uma forma subjetiva a uma experiência geral.⁴⁶

Para López, a elegia romana chega a seu ponto máximo com Ovídio, que a cultivou com maior extensão e variedade que seus predecessores (López, 1995, p. 25). Ovídio conhecia-os a fundo, caracterizando Catulo como *doctus* (*Am.* III.9.62), Tibulo como *cultus* (*Am.* I.15.28 e III.9.66) e *comis* (*Tr.* V.1.18), Propércio como *tener* (*A.A.* III.333) e *blandus* (*Tr.* II.465 e V. 1.17).

⁴⁴ O autor chegou a tal definição após farta pesquisa, entre cujas fontes destacamos: *Dicionário de literatura Steinberg* (1953, p. 178-9), *Dicionário de Errandonea* (1954, p. 578), *Dicionário de literatura* organizado por Shipley (1966, p. 110), *Dicionário de Cuddon* (1979, 213-6), *Dicionário de Harvey* (1987, p. 185).

⁴⁵ Nesses versos, o *status* de Virgílio ajuda o poeta a sustentar a posição de grande elegíaco, pois se não admitirmos a contribuição de Ovídio para a elegia, temos também que rever a incontestável posição de Virgílio perante a épica romana.

⁴⁶ me legat in sponsi facie non frigida virgo, /et rudis ignoto tactus amore puer;/atque aliquis iuvenum quo nunc ego saucius arcu/agnoscat flammae conscia signa suae,/miratusque diu 'quo' dicat 'ab indice doctus/composuit casus iste poeta meos?' (*Amores* II 1, 5-10).

me legat assidue post haec neglectus amator,/ et prosint illi cognita nostra mala. (Propércio I 7, 13-14)

tum me non humilem mirabere saepe poetam,/ tunc ego Romanis praeferar ingeniis./ [nec poterunt iuvenes nostro reticere sepulcro/ 'ardoris nostri magne poeta iaces.' (Propércio I 7, 21-24)

Dentre eles, o que parece ter sido mais imitado por Ovídio foi Propércio, a quem, segundo *Trist.* IV 10,45 e ss., o poeta ia assistir. Nesse sentido, López aponta como parentescos temáticos as obras: Prop. II 15, e Ov., *Am.* I 5, Prop. II 22 e *Am.* II 4 e 9; Prop. I 8 e *Am.* II 11.

López sugere que o próprio nome Corina foi de inspiração catuliana (já que Corina era uma poetisa grega), assim como, em Catulo, Lésbia é uma referência a Safo. (Ovídio Nasón, 1995, p. 81). Nesse sentido, valem também os paralelos entre Catulo 85 e *Am.* II 1,5 / *Am.* II 4, II 5 e II 6.

Em *Amores* III 9, Ovídio descreve a morte de Tibulo. Segundo López, é este o poema em que Ovídio mais imita Tibulo. A presença de Tibulo está no tema e em referências textuais, já que Tibulo tinha também cantado sobre a própria morte.

Outros poetas têm presença no *corpus* ovidiano. Galo, por exemplo, é mencionado com frequência: *Am.* I 15, 29-30; III 9, 64; *Ars* II 334 e 537; *Rem.* 765; *Trist.* IV 10,53. Além disso, como lembra López (Ovídio Nasón, 1995, p. 83), Ovídio nomeia sua obra *Amores*, mesmo título da obra dedicada a Licóride por Galo.

Percebe-se, então, como Ovídio conserva traços genéricos de uma tradição que começou a se desenvolver muito antes dele. Muitos dos elementos dessa tradição chegaram até Ovídio por intermédio de certos precedentes dentro da cultura romana, como procuram evidenciar as referências há pouco citadas. Encontram-se também paralelos temáticos entre a obra ovidiana e os poetas helenísticos⁴⁷ (Ovídio Nasón, 1995, p. 88):

- Falta de exclusividade no amor (*Am.* II 10, 1-4 e Calímaco *A P* XII 102);
- O poeta investiu de fama a sua amada e é então responsável pelo fato de ela o trair (*Am.* III 12 e Discórides *A.P.* V 56; e Calímaco *A.P.* XII 51);
- Pedido para que a Aurora demore mais a vir (*Am.* I 13 e Meleagro *A.P.* V 172 e em V 173; XII 114; XII 136 e XII 137);
- O desejo do poeta em transformar-se no anel da amada (*Am.* II 15, 7 e ss. e *A.P.* V 84; V 85, XII 190, etc.);
- A luz do candeeiro (Propércio II 15 que evoca Asclepiades e Meleagro e *Am.* I 5);

⁴⁷ López in OVIDIO NASÓN, 1995, p. 88.

- O deus que diz ao poeta a que tipo de poesia deve se dedicar (Virgílio, *Ecl.* VI, Horácio, *Carm.* IV 15, Propércio III 3 e o prólogo dos *Aitia* de Calímaco).
- O lamento frente à porta (*Am.* I 6 e Meleagro *A.P.* V 191; XII 23; XII 72);
- Epitáfio a um animal (*Am.* II 6 e Meleagro *A.P.* VII 207);
- Impotência momentânea (*Am.* III 7 e Filodemo *A.P.* XI 30).

Também a imitação de si próprio é uma das características de muitos poetas da Antigüidade. Para os helenistas e os poetas da época de Augusto, revisitar um poema já feito, imitá-lo com variações era uma prática tão importante quanto imitar outros autores e fontes literárias. Essa prática, segundo Cairns, foi incentivada por antologias de epigramas, como a de Meleagro de Gádara, que justapunha poemas que versavam sobre um mesmo tema. Outros exemplos de *self-imitation* traçados por Cairns: Catulo e os três *basia* poemas, os *komoi* de Tibulo (I.2; I.5 e II.2) bem como suas três versões de *erotodidaxis* (I.4, I.6 e I.8), Propércio I.3 em II. 29 e I.8 em II.26 (Cairns, 1979, p. 124)⁴⁸. E é também o que faz Ovídio em *Amores* III.11, ao tomar como fonte um outro poema seu, *Amores* II.9, ambos contendo formulas próprias do gênero *renuntiatio amoris*. Qual a intenção, ou melhor, qual a consequência de tal procedimento?

pro me
nunc
valet illa
parum?

Há diferentes maneiras de interpretar a imitação de si próprio. O poeta, inserido já numa tradição e, portanto, adotando uma estrutura que atende aos *topoi* dessa tradição e de um determinado gênero, pode reutilizar o material já estabelecido ao invés de inventar um outro. Assim, ele estaria melhorando a sua performance precedente. Esse procedimento estaria, a princípio, ligado mais a uma reflexão da produção poética do poeta em questão do que com uma resposta do leitor. Por outro lado, tal procedimento pode estar dando um sinal ao leitor: o poeta estaria fazendo uma leitura de sua obra, indicando alguma mudança em sua postura ou em sua identidade poética. Cairns (1979, p. 136-137) lembra que casos significativos de *self-imitation* são pares de poemas como Tibulo I.8 e I.9 ou II.3 e II.4 que ficam lado a lado num livro e versam sobre o mesmo tema. Ou então estão separados por um único poema, como são os casos de Catulo V e VII e Propércio I.7 e I.9. Nesses exemplos, é

⁴⁸ Segundo Cairns, “when a predecessor is himself imitating an earlier work, imitation of the predecessor may involve a simultaneous reference to the earlier work. Finally the poet may in addition to his principal source be adding material from one or more secondary sources. This is the so called contamination which seems to be a hallmark of much Hellenistic and post-Hellenistic literature” (Cairns, 1979, p. 121).

fácil comparar os poemas e ler um à luz do outro. No entanto, Cairns chama atenção para o fato de que a *self-imitation* de Ovídio se dá em livros diferentes, apesar de figurarem na mesma coletânea. Dessa forma, a identidade do gênero e o grande número de referências são guias essenciais para o leitor. Ao traçar paralelos com outros autores que versaram sobre a mesma *renuntiatio*, Cairns sustenta a leitura de que Ovídio está mostrando o seu status como elegíaco: em *Amores* II.9, Ovídio compõe uma elegia sem usar largamente outros exemplos elegíacos do gênero. Já em III.11, ele combina imitação dele mesmo (II 9) com o uso mais livre das *renuntiationes* de seus predecessores. Agindo dessa forma, Ovídio está assegurando que sua posição é par à de Catulo, Propércio e Tibulo, ou seja, é ele um autor estabelecido dentro de um gênero, digno então de ser imitado, mesmo que por ele mesmo.

2.5 A erotodidaxis

Ficou demonstrado que o gênero elegíaco contava com uma tradição didática, o que será mais detida e convenientemente explorado na sequência. No entanto, é necessário, por hora, focar um gênero didático especializado que teve uma posição proeminente na elegia romana, a *erotodidaxis*. Cairns cita como exemplo desse gênero o *Iambo* 5 de Calímaco, cujo mote é também encontrado em Propércio I.9, 5-6. Calímaco, no referido *iambo*, é irônico e deixa transparecer nos meandros do poema o conhecimento de uma tradição que versava sobre “ensinamentos amorosos”. Essa tradição pode também ser atestada quando levados em consideração Suetônio (*Tib.* XLIII 2) e Marcial (XII.43), que citam uma poetisa grega, de nome Elefântide, como autora de obras erótico-didáticas. De acordo com Day, “*it may be true that erotodidaxis, arising from Comedy and developed in elegy, reached its culmination in the Ars Amatoria of Ovid; but it is possible that such satiric-technical works existed earlier than Menander, and that Ovid’s Art is quite independent of the more casual precepts in Latin elegy*”. O crítico ressalta ainda a existência de uma *Ars Poetica* anônima, composta em hexâmetros, mencionada por Herodicus (Athenaeus, V, 29), em que Sócrates é mostrado citando uma instrução erótica de Aspásia (Day, 1938, p. 92).



redde
vicem
meritis!

Partindo do princípio de que tal gênero possuía já uma tradição anterior aos elegíacos romanos, é pertinente pensar, em termos de composição genérica, com que cores os elegíacos e, sobretudo Ovídio, inscreveram seus nomes nessa tradição. A. L. Wheeler⁴⁹, que pesquisou largamente o gênero em questão, nota que há diferentes tipos de preceptores amorosos, o que pode fazer com que os conselhos dados também variem. No entanto, os seguintes tipos de ensinamentos e professores podem ser destacados:

- 1) Instrução, que tem por objetivo promover um amor recíproco e não fundado numa atitude mercenária. Tal instrução é dada pelo deus Amor, por uma cortesã, por um amante experiente ou pelo poeta no papel de “professor do amor”.
- 2) O poeta como “professor do amor”, com o intuito de fazer com que sua amada volte suas atenções e afetos unicamente à voz que dá conselhos, ensina as artimanhas para que ela traia o marido ou algum outro rival do poeta.
- 3) Conselho, dado normalmente por uma cortesã, para que a *puella* tenha vários amantes simultaneamente e que consiga de todos dinheiro e presentes.

grato licet
esse
quod
optas.

Em Tibulo, exemplos de *erotodidaxis* são as elegias I 4, I 5 e I 6. Em I 6, Tibulo segue, basicamente, os tipos estabelecidos por Wheeler como próprios do gênero *erotodidaxis*. Porém, a utilização criativa deles por Tibulo dá à obra nuances especiais, fazendo com que Cairns a cite como exemplo de composição genérica. O uso de mais de um tipo estabelecido por Wheeler num mesmo poema, ou, mais especificamente, a justaposição do tipo 1 e 2, confere à obra ironia. A ironia apontada reside no fato de Tibulo se lembrar de ter ensinado Délia a trair o amante e ver que, agora, a *puella* está usando essa mesma instrução para trair Tibulo. Seria interessante criar, *ante oculos nostros*, uma conversa imaginária entre Tibulo e Ovídio, para deixar a ironia ainda mais clara e a situação mais desconfortável para o eu tibuliano, dizendo: *lustus uterque fuit; neque enim lex aequior ulla est/ Quam necis artifices arte perire sua* (Ars I. 653-655)⁵⁰. No entanto, um colóquio entre Tibulo e Ovídio, embora absurdo nesse caso imaginado, dá-se em outras instâncias, as literárias. Como o intuito do trabalho não é comparar Tibulo e Ovídio, vale apenas ressaltar

⁴⁹ Apud Cairns, 1972, p. 173-4.

algumas proximidades textuais ou temáticas utilizadas por ambos: a recomendação para insistir na conquista (I 4, 15-20 e *Ars* I 475); deixar-se vencer no jogo (I 4, 51-52 e *Ars* II 193-228); o amor venal (Tibulo I 4, 57-60 e *Ars* II 275-280); elogio do poeta e exortação do amor pela poesia (Tibulo I 4, 61-70 e *Ars* III 329-348); pedido para que os celebrem como mestres (Tibulo I 4 75-70 e *Ars* II 743-744 e III 811-812)⁵¹. É relevante ressaltar que também em Propércio tem-se exemplos de *erotodidaxis* que são retomados por Ovídio. Em *Amores* I 8, por exemplo, temos a presença de Propércio I 5.

É digno de nota o fato de o termo *ironia* ter perpassado todo esse subcapítulo, bem como o fato de Day estabelecer a Comédia como origem da *erotodidaxis*. Assim, faz-se necessário analisar os pontos de comicidade na obra ovidiana, quer por eles serem inerentes à tradição, quer pelo fato de que, se detectado o efeito cômico, as intenções aparentemente idôneas dos “ensinamentos amorosos” deverão ser ponderadas sob uma outra perspectiva.

tempora
noctis
eunt;

2.6 O cômico em Ovídio

Quis credat? discunt etiam ridere puellae,
Quaeritur atque illis hac quoque parte decor.
Sint modici rictus, parvaeque utrimque lacunae,
Et summos dentes ima labella tegant.
Nec sua perpetuo contendant ilia risu,
Sed leve nescio quid femineumque sonent.
Est, quae perverso distorqueat ora cachinno:
Risum concussa est altera, flere putes.
Illa sonat raucum quiddam atque inamabile ridet,
Ut rudit a scabra turpis asella mola.
(Ovídio, *Ars amatoria*, III 281-290)

De arte precisa a dama, ater quando se alegre;
crede, é só graça o rir na que se ri com regra.
Quer-se módico o rasgue, as covinhas pequenas,
e o lábio inferior dentes mostrando apenas,
sem lados a arquejar em doidas gargalhadas;
um rir suave, um rir de damas delicadas;
não como os de umas tais que hei visto em seus folgares

a arremedarem choro, horrendas co'os esgares,
ou desprendendo uns sons roucos, ingratos, feios,
de asnhina em atafona estúpidos orneios.⁵²
(Ovídio, 1943, p. 478)

⁵⁰ Não há lei mais conforme à equidade/do que a lei que destrói com o próprio invento/aqueles que para o crime executar/inventaram um pérfido instrumento. Trad. Natália Correia e David Mourão-Ferreira.

⁵¹ Ovídio Nasón, 1995, p. 108-109.

Há de ser feita uma primeira ressalva com relação ao subtítulo utilizado: “O cômico em Ovídio”. A opção pelo termo “cômico” foi feita para designar as diversas ocorrências em que o texto ovidiano suscita, de alguma forma, o riso. Ficará claro, no decorrer do estudo, que termos mais específicos, tais como humor ou sátira e outros que designem desdobramentos da atitude cômica dos versos ovidianos, também serão usados. Optou-se, portanto, pela definição mais ampla de “cômico” pelo fato de a obra aqui estudada não se tratar de uma comédia e da dificuldade de enquadrar Ovídio, um autor do primeiro século de nossa era, e sua obra em uma única teoria. Nesse sentido, lançou-se mão de autores que se debruçaram a estudar o humor latino, como Minois e Graf, e de teorias sobre o riso, como a de Bergson, bem como classicistas que pudessem esclarecer aspectos da obra ovidiana.

É Minois quem chama a atenção para o fato de que a literatura dos romanos, cujo mundo *era o mundo do sério* (Minois, 2003, p. 77), está repleta de humor, “até em obras em que não o esperávamos. Tome-se o *Tratado de agricultura*, de Varrão. [...] Tome-se ainda *A arte de amar*, de Ovídio: o amor se apresenta aí com humor e é amplamente desmistificado. A arte de amar revela-se, antes de tudo, uma arte de enganar galantemente, de dar o troco, de produzir uma falsa imagem de si” (Minois, 2003, p. 80). Procurou-se verificar de que modo tal afirmação se concretiza, delimitando-se um caminho cujas diretrizes são:

- 1) referências textuais à alegria e ao riso;
- 2) os elementos cômicos da tradição elegíaca: a influência da retórica e da comédia nova;
- 3) outros recursos do cômico.

2.6.1 Referências textuais à alegria e ao riso

Decidiu-se, aqui, chamar *referências textuais à alegria e ao riso* algumas passagens em que Ovídio chama a atenção para a importância desses dois elementos no amor. A epígrafe desse capítulo é uma delas. Se a alegria é um componente de suma importância para o amor, o manual não poderia deixar de

excute
poste
seram!

⁵² Nesse capítulo, utilizou-se a tradução de Antônio Feliciano de Castilho mesmo nos trechos da *Ars amatoria*, por

ensinar como rir convenientemente ou com graça. É interessante notar também que Ovídio compara as mulheres que não riem com arte a *asinhas*, procedimento descrito por Quintiliano para a caracterização do tipo vicioso, em que se transfere ao humano características de animais, de bestialidade, excluindo-o da racionalidade.

Outra passagem do mesmo calibre está também no livro III da A.A., em que Ovídio alega que as mulheres “tristes” não são dignas de dizer palavras ternas ao Amor:

Odimus et maestis: Tecmessam diligat Aiax;
 Nos hilarem populum femina laeta capit.
 Numquam ego te, Andromache, nec te, Tecmessa, rogaem,
 Ut mea de vobis altera amica foret.
 Credere vix videor, cum cogar credere partu,
 Vos ego cum vestris concubuisse viris.
 Scilicet Aiace mulier maestissima dixit
 'Lux mea' quaeque solent verba iuvare viros?
 (Ovídio, *Ars amatoria*, III 517-524)

Aspecto dolorido é também mau. Tecmessas
 serão gratas a Ajax; quem folga, não quer dessas.
 Uma Tecmessa a mim, uma Andrômaca em pranto,
 não me venham tentar, que lhes não acho encanto;
 nem mesmo entenderia, a não lhes ver filhinhos,
 que houvessem jamais tido os conjugais carinhos.
 Tecmessa! Pois Tecmessa havia, angustiada,
 dizer a Ajax: - “Meu sol”, e o mais que o amor agrada?
 (Ovídio, 1943, p. 484)

Excute!
 sic,
 inquam,
 longa

Também ao se referir ao momento propício para se aproximar de uma mulher, Ovídio esclarece que deve ser quando esta estiver alegre. Nesse sentido, lança mão do mito da guerra de Tróia para ilustrar seu preceito, chegando a comparar a queda de Tróia com a conquista da amante, estabelecendo a comparação entre amantes e soldados, evidenciada em *Amores*, I.9:

Mens erit apta capi tum, cum laetissima rerum
 Ut seges in pingui luxuriabit humo.
 Pectora dum gaudent nec sunt adstricta dolore,
 Ipsa patent, blanda tum subit arte Venus.
 Tum, cum tristis erat, defensa est Ilios armis:
 Militibus gravidum laeta recepit equum.
 (Ovídio, *Ars amatoria*, I 359-364)

uma questão de padronização, já que os trechos de *Amores* são do mesmo tradutor.

A hora de ouro é quando inteiramente a vir
 Qual messe em ledó campo, amena, alegre, a rir.
 Um coração sem dor, um ânimo contente,
 Às ternas tentações abrem mais facilmente.
 Tróia, enquanto triste, heróica resistiu;
 Festiva expõe-se ao logro, abrasa-se; caiu.

(A arte de amar, I, p. 434)

A alegria permeia todos os ensinamentos da *Arte de amar*, o que significa dizer que esse deve ser o ânimo dos amantes. Quando o texto fala em lágrimas, estas é que são fingidas⁵³:

Et lacrimae prosunt: lacrimis adamanta movebis:
 Fac madidas videat, si potes, illa genas.
 Si lacrimae (neque enim veniunt in tempore semper)
 Deficient, uda lumina tange manu.

(Ovídio, *Ars amatoria*, I 657-660)

Lágrimas vencem muito; abrandam te diamante;
 se puderes chorar, que o veja a tua amante.

Se as lágrimas (nem sempre as há quando se quer)
 não vem, dedos molhados aos olhos é mister.

(Arte de amar, III, p. 443)

releveré
 catena
 nec tibi

Concebendo a *Arte de amar* como um poema metatextual em que Ovídio descreve a teoria cuja aplicação prática são os *Amores* e as *Heróides*, ou mais ainda, em que lança preceitos de seu próprio fazer poético, a referência constante à alegria indica duas possibilidades de interpretação: 1) que ele discorre de forma alegre, cômica sobre o tema amor; e isso está na interpretação que Paul Veyne faz da elegia latina como “*poesia divertida, (...) no fato de que não era para ser levada a sério*” (Veyne, 1985), o que ficará confirmado no decorrer do presente trabalho; 2) que ele está tratando de assunto mais ameno, ou *mollis*, como querem os latinos, menos sério que a epopéia, por exemplo; o que o poema 1 de *Amores*, I deixa claro:

Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat:
 ferrea cum vestris bella valeté modis!

(...)

Musa, per undenos emodulanda pedes!

(Ovídio, *Amores*, I, 1 25-30).

⁵³ Ver nesse sentido *Amores*, I, 8.

Adeus glória, adeus combates!
 Adeus vós e o metro vosso!
 (...)
 Vem pois, Musa, e em verso humilde
 Cantemos a escravidão!
 (Ovídio, 1943, p. 230)

2.6.2 Os elementos cômicos da tradição elegíaca

2.6.2.1 Os poetas alexandrinos e a formulação das elegias

De acordo com Veyne, se Lucrécio adaptou Epicuro, os elegíacos romanos invocaram a influência de Calímaco; é a receita que desejam continuar (Veyne, 1985, p. 32). Em Calímaco, o humor está presente. Ao “*lê-lo, somos cem vezes tentados a pronunciar a palavra paródia para retirá-la logo em seguida. Este humor não é defensivo, é condescendente e benevolente ao mesmo tempo*” (Veyne, 1985, p. 33). Da tradição elegíaca, podemos dizer que também Ovídio herdou esse humor. Os poemas dos *Amores* têm como fio condutor o amor que o eu-lírico sente por Corina e estão, como manda a tradição, permeados de relatos mitológicos. De acordo com Veyne, “*a elegia erótica guardará esta tradição de rir das crenças populares, de pastichar o texto das leis sagradas e dos ex-votos. (...) A falsa ingenuidade em matéria de religião é tradicional na elegia; (...) O único Júpiter que conhece a elegia é o deus donjuanesco de inúmeras amantes do qual falava a mitologia*” (Veyne, 1985, p. 47-48). A elegia está, assim, do lado oposto da ironia lírica de Heine ou Laforgue, feita de impotência, fruto dos conflitos políticos e religiosos e do mal estar do artista no mundo burguês. Há também impotência nas elegias, mas esta é representada: o poeta se finge escravo de uma paixão, mas não está verdadeiramente em conflito com as coisas, não milita junto a seus leitores para modificar suas idéias sobre as superstições religiosas ou sobre as mulheres que são consideradas fáceis demais (Veyne, 1985, p. 51). Para Veyne, a atitude geradora das elegias é humorística em si mesma. O poeta finge amar energicamente a amante, mas a noção de que isso é falso provém do sentimento de conjunto:

perpetuo
 serva
 bibatur
 aqua!

Quid? non et clipei dominus septemplicis Ajax
 stravit deprensos lata per arva greges,
 et, vindex in matre patris, malus ultor, Orestes
 ausus in arcanas poscere tela deas?
 ergo ego digestos potui laniare capillos?
 nec dominam motae dedecueret comae.
 sic formosa fuit. talem Schoeneida dicam
 Maenalias arcu sollicitasse feras;
 talis periuri promissaque velaque Thesei
 flevit praecipites Cressa tulisse Notos;
 sic, nisi vittatis quod erat Cassandra capillis,
 procubuit templo, casta Minerva, tuo.

(Ovídio, *Amores*. I, 7. 7-18)

Assim também desgrenhada
 Atalanta era formosa,
 Quando, arco e frecha na mão
 Seguia as menálias feras
 Que lhe fugiam em vão.

Assim pelas ermas praias
 A desprezada Cretense
 Solta em lágrimas correu,
 Levando-lhe o vento as velas
 E as promessas de Teseu.

Assim também, só diversa
 Em ter enastrada a coma,
 Se viu Cassandra afrontar,
 Minerva em teu próprio templo
 À face do teu altar.

(Ovídio, 1943, p. 254)

ferreus
 orantem
 nequiquam,

O eu-lírico está completamente apaixonado por sua amante e se dirige a ela no início da elegia, mas, logo em seguida, começa uma longa digressão calcada em mitos. Em outras palavras, a amante não passa de um mero pretexto para mostrar a erudição do poeta, o que não deixa de ter certa comicidade.

Outro recurso que resulta cômico é a impressão de que as elegias são como cartas interceptadas pelo leitor. Nesse sentido, temos um primeiro poema em que o eu-lírico jura a Corina que não a traiu:

Ecce novum crimen! sollers ornare Cypassis
 obicitur dominae contemnerasse torum.
 di melius, quam me, si sit peccasse libido,
 sordida contemptae sortis amica iuvet!

(Ovídio, *Amores* II, 7 16-19).

Eis meu crime de hoje!
 Profanei com Cipasse
 (Aia fiel que ao toucador te assiste)
 teu leito, minha fé, nossos amores!
 Eu com Cipasse! Eu infiel! Ó Numes!
 Se a tentação de o ser me entrasse um dia,
 Nunca o céu permitisse aos meus afetos
 Empregar-se tão baixo; estes meus olhos
 Em que a própria Corina os teus fitava
 Iriam delirar, arder cativos
 Nos de uma abjeta escrava?

(Ovídio, 1943, p. 316)

O poema é de tal modo apelativo, que o leitor chega a sentir pena do eu-lírico... até ler o poema seguinte:

Ponendis in mille modos perfecta capillis,
 comere sed solas digna, Cypassi, deas,
 et mihi iucundo non rustica cognita furto,
 apta quidem dominae, sed magis apta mihi
 quis fuit inter nos sociati corporis index?
 (...)
 Pro quibus officiis pretium mihi dulce repende
 concubitus hodie, fusca Cypassi, tuos!
 quid renuis fingisque novos, ingrata, timores?
 unum est e dominis emeruisse satis.

(Ovídio, *Amores*, II. 8, 1-5; 21-24)

Minha Cipasse! graciosa mestra
 Do toucador no caprichoso ofício,
 Mas digna só de pentear deidades;
 Naquele nosso furto
 Conheci a esperteza e a inteligência;
 Tu, útil a Corina,
 Mas mais útil a mim; sabes dizer-me,
 Podes adivinhar, gentil Cipasse,
 Quem à tua senhora
 Aquele nosso brinco segredasse?
 (...)
 E tu, minha adorável trigueirinha,
 Tu, doce prenda minha,
 Não me darás do meu serviço em prêmio,
 Esta noite outra noite de ventura?
 Que repugnas, cruel? Que estás fingindo
 Novos temores vãos? Pensa o que fazes;
 Já tens Corina infesta,
 Se perdes meu abrigo, o que te resta?

(Ovídio, 1943, p. 319)

ianitor,
 audis,
 roboribus

Nesse, o leitor descobre que o eu-lírico de fato traiu Corina e, mais, que pede uma recompensa à escrava por ter conseguido persuadir Corina no poema anterior.

2.6.2.2 A influência da retórica

Na mesma linha dos ensinamentos relativos a como rir ou à importância da alegria para conquistar o objeto do amor, está um trecho de *Ars amatoria* em que Ovídio discorre sobre o “ar” que deve ter o rosto da mulher para que ela seja atraente:

Pertinet ad faciem rabidos compescere mores:
Candida pax homines, trux decet ira feras.
Ora tument ira: nigrescunt sanguine venae:
Lumina Gorgoneo saevius igne micant.
'I procul hinc,' dixit 'non es mihi, tibia, tanti,'
Ut vidit vultus Pallas in amne suos.
Vos quoque si media speculum spectetis in ira,
Cognoscat faciem vix satis ulla suam.
Nec minus in vultu damnosa superbia vestro:
Comibus est oculis alliciendus amor.
Odimus inmodicos (experto credite) fastus:
Saepe tacens odii semina vultus habet.
Spectantem specta, ridenti mollia ride:
Innuet, acceptas tu quoque redde notas.

(Ovídio, *Ars amatoria*, III 501-514)



Desdiz em lindo aspecto a índole violenta.
O que humano é benigno, a fera truculenta.
Incha co'a ira o rosto, as veias se arroxéiam,
nos olhos, a saltar, chamas furiais se ateiam.
Palas, vendo num lago a entumecida cara:
“Vai-te, flauta – bradou –” já te não quero, és cara.”
Se vos vireis no espelho, estando enraivecidas,
por vós mesmas não sei se fôreis conhecidas.

Tampouco vos aprovo uma cara altiva:
Olhar suave e meigo é quem a Amor cativa.
Muito orgulho (fiai o que nos vos diz um prático)
faz-se odioso; dá tédio um senho majestático.
Olhai a quem vos olhe, e ride a quem vos ria,
Retribuí com sinais a quem vô-los envia.

(Ovídio, 1943, p. 484)

Na mesma direção temática desse trecho, pode-se considerar as *Epístolas* XXIV e XXV de Filostratus e o tratado *De ira*, I.13; II.35 de Sêneca.

Também dentro do que se intitulou “influência da retórica” poderá achar lugar o trecho em que Ovídio faz a “defesa” ou absolvição de Helena. Nesse sentido, convém lembrar o célebre *Elogio à Helena* de Górgias e os exercícios retóricos dos sofistas, que poderiam criar sua própria verdade através do poder persuasivo das palavras:

Sed mora tuta brevis: lentescunt tempore curae,
 Vanescitque absens et novus intrat amor.
 Dum Menelaus abest, Helene, ne sola iaceret,
 Hospitis est tepido nocte recepta sinu.
 Quis stupor hic, Menelae, fuit? tu solus abibas,
 Isdem sub tectis hospes et uxor erant.
 Accipitri timidas credis, furiose, columbas?
 Plenum montano credis ovile lupo?
 Nil Helene peccat, nihil hic committit adulter:
 Quod tu, quod faceret quilibet, ille facit.
 Cogis adulterium dando tempusque locumque;
 Quid nisi consilio est usa puella tuo?
 (Ovídio, *Ars amatoria*, II 357-368)

Porém, se ausência ateia, ausência nímia apaga:
 Sai um amor falido, entra segundo, e paga.
 Tardava Menelau; era medrosa a dama,
 Temia dormir só: do hóspede entrou na cama.

Partir! Deixá-los sós! Sós sob o mesmo teto!
 E pasmares depois!... oh! Que amador discreto!
 Confiar tanto monta as pombas ao milhafre,
 E em guarda ao teu redil por o lobaz mais caere.
 Que exprobas crime a Helena, e a Paris felonía?
 Tu, qualquer outro, o mesmo em seu lugar faria.
 Acusas o adultério! Imputa-to primeiro.
 (Ovídio, 1943, p. 458)



urbibus
obsessis
clausae

O trecho não precisa de explicações para se fazer engraçado, mas é interessante notar os motivos pelos quais Ovídio diz ter Helena se deitado com Páris. Não atribui a culpa da grega à cegueira causada pela deusa Afrodite por sua promessa a Páris, argumento digno de uma tragédia, e, sim, ao medo infantil que a filha de Leda tinha de dormir sozinha.

2.6.2.3 A influência da comédia nova nas elegias

De acordo com Veyne, o procedimento de justapor cenas ou idéias numa mesma elegia “*não deve certamente nada ao movimento de um coração*

pleno. Estas cenas do gênero tendem freqüentemente ao típico, à comédia de costumes (o ciumento, as artimanhas da mulher adúltera) e o ego é apenas um procedimento. A elegia é uma fotomontagem de sentimentos e de situações típicas da vida passional irregular, expostos na primeira pessoa” (Veyne, 1985, p. 60).

Também Archibald A. Day, no capítulo V do livro intitulado *The origins of latin love-elegy*, mostra a relação entre a comédia nova e a elegia latina. De acordo com ele, a influência da comédia nova nas elegias latinas pode ser traçada e atestada por:

- 1) Referências diretas à comédia nova em Propércio e Ovídio (Propércio II, 6; III, 21, 27-28; IV, 5,41 e Ovídio: Am. I,15, 17-18; A.A. III, 331-2, A.A III, 604; Rem. Am. 382; Trist. II, 369).
- 2) Passagens paralelas das elegias e comédia nova, incluindo referências gregas. O conflito entre raiva e paixão impotente (Catulo VIII e Báquides, 500-5), por exemplo.
- 3) Passagens da elegia latina para a qual existem fragmentos em ambos, na comédia nova e nos escritores gregos eróticos posteriores, como Luciano, Filostratus, Alciphron, Aquiles Tatius, Longo, Aristanetus. Nesse sentido, é preciso considerar também que os paralelos entre a literatura erótica grega posterior e as elegias, quando não tratam de lugares comuns traçados a partir da vida, são atribuídas a fontes comuns. Uma dessas fontes é a comédia nova. É também atestado por muitos críticos o fato de ter a erotodidaxis emergido da comédia e ter sido desenvolvida na elegia, atingindo o cume na *Arte de amar* de Ovídio. Porém outras fontes devem ser consideradas nesse sentido, como Platão, *O banquete* 201d; Xenofonte, *Mem*, III, II. Também o uso da magia, poções e drogas, tema recorrente nas elegias, teriam sua origem na comédia.
- 4) Similaridades entre as elegias latinas e os escritores gregos de literatura erótica para os quais uma fonte na comédia nova não pode ser atestada.
- 5) Passagens da elegia latina e comédia nova em textos retóricos, o que pode referir-se ao uso de Menandro nas escolas de retórica.



munimina
portae
prosunt;

Optou-se por não comentar todos os itens estabelecidos por Archibald pelo fato de eles se distanciarem muito do tema proposto para o presente estudo. No entanto, é importante ressaltar novamente a presença dos “tipos” da comédia nas elegias ovidianas. Assim, o eu-lírico apaixonado nos remete ao jovem apaixonado de Plauto⁵⁴. As damas de vida irregular das elegias, sempre

⁵⁴ É digna de nota a obra *Os caracteres*, de Teofrasto. Contudo, não se faz uso aqui desse autor, por se entender que os “tipos” ovidianos têm, de fato, características estabelecidas por Teofrasto, “filtrados” pela comédia.

em busca de presentes, nos remetem às espertas cortesãs das comédias, bem como às alcoviteiras ou ao escravo que guarda a porta da casa da amada.

Voltando ao primeiro item destacado por Archibald, como referências diretas à comédia, transcreve-se a seguinte passagem de Ovídio:

Sit tibi Callimachi, sit Coi nota poetae,
 Sit quoque vinosi Teia Musa senis;
 Nota sit et Sappho (quid enim lascivius illa?),
 Cuive pater vafri luditur arte Getae.
 (Ovídio, *Ars amatoria*, III 329-332)

Conheci as poesias de Calímaco,
 as do poeta de Cós e as do velho de Teos
 que era amigo do vinho.
 Li igualmente Safo (quem como ela
 a voluptuosidade cultivou?)
 Li também o poeta
 Que nos representou
 um pai que do astuto Geta
 os artifícios expiou.
 (Ovídio, 1992, p. 205)

A menção de Geta, um escravo malandro das obras de Menandro, é muito significativa para a leitura da obra ovidiana como poema metatextual. É mister notar que tal trecho está inserido no terceiro livro da *Arte de amar* e tem a finalidade de enumerar às mulheres os autores que elas devem ler para serem cultas e dignas de interesse. Na interpretação de que todo o poema ovidiano é um metatexto, essa passagem estaria se referindo às fontes em que a elegia, ou pelo menos a obra de Ovídio, teria bebido. Dito de outro modo, a sugestão de leitura às mulheres para despertar o amor pode ser lida em paralelo com a indicação de fontes para a composição elegíaca aos futuros poetas que serão formados por Ovídio: Calímaco, Filetas e Safo.

in media
 pace quid
 arma
 times?

2.6.3 Outros recursos cômicos

Ainda percorrendo sobre a comédia, cabe uma citação de Graf, para quem “a comédia romana criou um mundo desordenado de realidade invertida, onde tudo o que é normalmente proibido torna-se permitido. A comédia plautina era um evento carnavalesco; seu humor específico era o humor do carnaval,

em que eram abandonadas as regras da vida cotidiana. Mas o principal campo do humor plautino é puramente teatral” (Graf, 2000, p. 59). À luz dessas palavras, encontra-se um paralelo entre o cômico plautino e ovidiano: o aspecto teatral. Embora com relação à *Arte de amar* ou às outras elegias não se trate de peças teatrais, cuja encenação seria o elemento a suscitar o riso, como ocorre em Plauto, as regras ditadas por Ovídio não deixam de ser regras de interpretação, de fingimento, ou, indo um pouco mais longe, de formação de atores em algum nível. No caminho da mesma reflexão, é importante salientar Bergson, para quem o riso decorre do automatismo dos personagens envolvidos, quando estes são guiados pelo autor como se fossem fantoches (Bergson, 2004, p. 26). Assim, na *Arte de amar* II, por exemplo, Ovídio pede para que os homens insistam em “agarrar” as mulheres, mesmo que essas não os pareçam querer. De acordo com ele, elas fazem tal gesto por “puro charme”. No livro seguinte, quando se dirige às mulheres, Ovídio pede para que elas finjam certa resistência, pois os homens gostam disso. Se pensarmos então no encontro desse homem instruído pelo livro II e dessa mulher, instruída pelo livro III, teremos uma cena de teatro ou até de dança com movimentos perfeitamente sincronizados e ditados pelo *praeceptor amoris*.

Ainda de acordo com Bergson, “o efeito é mais cômico quando podemos explicar de modo mais natural a sua causa” (Bergson, 2004, p. 19). Ele atesta, por exemplo, que o distraído nos faz rir, mas a distração nos parecerá mais ridícula se conhecermos sua origem e pudermos traçar sua história. Transportando esse raciocínio para Ovídio, temos, na *Arte de amar*, os mesmo temas dos *Amores*, ou, em outras palavras, a origem do amor de *Amores* está toda descrita e desmistificada na *Arte de amar*. Na *Arte de amar*, por exemplo, Ovídio pede para que os amantes combinem sinais para se comunicar quando em meio a outras pessoas. Em *Amores*, I, 4 ele mostra como isso se dá na prática. Ao ler, então, os *Amores*, o leitor é levado a rir, pois sabe o que move esse amor e que ele é fingido, já que essa “pista” é dada na *Arte de amar*.

Embora os preceitos para os homens pareçam casar com os das mulheres como numa dança, Ovídio surpreende seu leitor usando outro recurso cômico: a contradição. O livro II discorre sobre como os homens devem fingir para conquistar suas amantes, mas em certa altura do livro III, o *praeceptor amoris* adverte as mulheres sobre a existência de homens



quid
facies
hosti,

mentirosos. Além disso, Ovídio alega que seu livro não é dirigido às mulheres casadas, mas ensina como enganar os maridos. Argumenta também que não é elegante tratar do ato amoroso e acaba por ditar regras para o “interior do quarto”.

Ovídio usa também do exagero para fazer emergir o cômico, como em *Amores*, III, 7:

exigere a nobis angusta nocte Corinnam
me memini numeros sustinuisse novem.
(*Amores* III 7, 25-26)

Numa só noite, e rápida
(Rápida mas divina)
Assaltos nove, intrépida,
Me deu gentil Corina.

E os nove assaltos fervidos
Fervido sustentei;
Nove lauréis explêndidos
Num só troféu juntei

(Ovídio, 1943, p. 388)

quí sic
excludis
amantem?

em que lamenta o fato de estar impotente e defende sua masculinidade exagerando no número de vezes que satisfaz Corina numa única e *rápida* noite.⁵⁵

No âmbito da paródia, podemos colocar o poema 6 de *Amores* II, escrito em lamentação à morte do papagaio de Corina. Sabe-se que os epigramas eram a princípio composições breves (de 1 a 8 versos) com a finalidade prática de serem gravados em objetos votivos, estátuas honoríficas ou tumbas. Havia, portanto, três tipos: sepulcrais, votivos e honoríficos. A partir do século IV a.C., os epigramas ficam cada vez mais extensos e perdem sua finalidade prática, adquirindo fins literários. Aparece então um grande número de temas novos, principalmente a partir da época helenística: amorosos, descritivos, epidíticos, satíricos etc. A elegia, então, a partir do século V, quase desaparece e o epigrama herda uma ampla gama de temas. Nessa época, o epigrama se aproxima tanto da elegia que é difícil dizer se temos uma elegia curta ou um epigrama extenso.

⁵⁵ Essa passagem pode também ser interpretada como um eco textual do poema 32 de Catulo: *nouem continuas fututiones*.

Na Antiguidade, o nome era de extrema importância. Não era só a representação da coisa, mas a coisa em si. Era a maneira de continuar vivo depois de morto. A sobrevivência do morto por meio de seu nome está ligada à pronúncia deste. Cada vez que se pronunciava o nome do defunto em voz alta, ele era arrancado e levado ao mundo dos vivos por um instante. O nome era, pois, o vínculo entre os dois mundos. Era, principalmente, por isso que se escrevia o nome dos mortos nas tumbas e se dedicavam poemas a eles. Deve-se também aos gregos o costume de colocar os túmulos ao longo do caminho, para que os que andassem por ali se detivessem a ler os nomes dos mortos. A inscrição em verso ajudaria na memorização e posterior lembrança por parte do leitor. Há então vários tipos de epigramas. Um deles é o voltado a animais. Ao que tudo indica, foi a poetisa Ánite de Tegea (300 a.C.) a iniciadora desse tipo de epigrama⁵⁶.

septima lux venit non exhibitura sequentem,
et stabat vacuo iam tibi Parca colo.
nec tamen ignavo stupuerunt verba palato;
clamavit moriens lingua: 'Corinna, vale!'.
(*Amores* II 6, 45-48)

(...)
Dos dias da penosa enfermidade
Raiara enfim o sétimo, o medonho;
O que, a teus olhos desfazendo um sonho,
Tinha de anoitecer na eternidade.
A Parca, vendo a roca já despida,
Gemeu, dando no fuso o último giro;
Sentiste a hora da final partida;
Tua voz, já mortal e a custo ouvida,
Disse: - "Corina, adeus -" e num suspiro
Exalaste caindo o amor e a vida.
(Ovídio, 1943, p. 312)

tempora
noctis
eunt;

Embora atestada a existência de epigramas para animais, são evidentes o exagero presente nesse poema de Ovídio e seu caráter cômico. Enquanto Catulo fala do pardal de Lésbia, Ovídio descreve a morte de um papagaio. Também a elegia é extensa demais. Sem contar o *pathos*, que, de tão exagerado, transcende os limites entre o trágico e o cômico.

Outra elegia que parodia a origem do gênero elegíaco é a 14 de Amores, I, uma *lamentatio* aos cabelos perdidos.

⁵⁶ VEJA, M. L. del B. *Epigramas funerários gregos*. Madrid: Gredos, 1992.

Segundo Bergson, ao imaginar “*algumas personagens em determinada situação: será obtida uma cena cômica se a situação se inverter e os papéis forem trocados*” (Bergson, 2004, p. 69). Para ele, tudo o que lembre “mundo às avessas” pode resultar cômico. E é exatamente isso o que faz Ovídio em *Amores* II.19:

Si tibi non opus est servata, stulte, puella,
at mihi fac serves, quo magis ipse velim!
quod licet, ingratum est; quod non licet acrius urit.
ferreus est, siquis, quod sinit alter, amat
speremus pariter, pariter metuamus amantes,
et faciat voto rara repulsa locum.

(...)

ei mihi, ne monitis torquere ipse meis!
quidlibet eveniat, nocet indulgentia nobis —
quod sequitur, fugio; quod fugit, ipse sequor.
At tu, formosae nimium secure puellae,
incipere iam prima claudere nocte forem.

(...)

lentus es et pateris nulli patiunda marito;
at mihi concessi finis amoris erit!
Scilicet infelix numquam prohibebor adire?
nox mihi sub nullo vindice semper erit?
nil metuam? per nulla traham suspiria somnos?
nil facies, cur te iure perissem velim?
quid mihi cum facili, quid cum lenone marito?
corrumpit vitio gaudia nostra suo.
quin alium, quem tanta iuvat patientia, quaeris?
me tibi rivalem si iuvat esse, veta!

(Ovídio, *Amores*, II. 19 1-6; 34-39; 51-60)

Marido néscio, apático, insensível,
Ouve-me! Eu vou ser franco. É necessário
Mudarmos de papel. Se não te importa,
Por teu próprio interesse,
Guardar melhor a esposa...ao menos guarda-a
Pelo interesse meu, que a amo, e a quero,
E preciso de a amar. O permitido
Nenhuma graça tem, mas ao defeso
Sôfrego o coração revoa aceso.

(...)

O arbítrio que vos dou, por minha história o sei;
Ai triste! O meu martírio, eu próprio o decretei!
O agro-doce do amor não temais que me enoje;
Eu fujo a que me segue, e sigo a que me foge.

Tu, de tão linda esposa esposo indigno e vil,
Que da fé conjugal à sombra em paz descansas,
Que nem julgas sequer possíveis as mudanças,
Que ignoras do ciúme o veneno sutil!
Alma incapaz de amar, mistura de aço e gelo,

excute
poste
seram!

Guarda como dragão tesouro tão gentil!
 Desperta do letargo, abre teu peito ao zelo...
 No mundo há tentações, e amor tem fraudes mil.

Costuma-te a fechar a porta inda com dia!
 (...)
 Com marido covarde, inculcador, infame,
 Que pela sua inércia estraga o meu prazer
 Que tenho eu que fazer?
 Toma a tua mulher. Procure quem a ame!
 Talvez encontrarás quem prese um sestro igual;
 Quanto a mim, já mostrei meu gênio escrupuloso.
 Sê meu perseguidor, sê bravo, sê zeloso,
 Se algum prazer te dá que eu seja teu rival.
 (Ovídio, 1943, p. 353-356)

A inversão está clara nessa elegia, quer pelo fato de o eu-lírico *fugir a que o segue, e seguir a que lhe foge*, quer pelo fato de chamar a atenção do marido que não vigia convenientemente a esposa, tirando da vida do amante a emoção de se saber subversivo e desafiador. O esperado é que o amante peça para que o marido seja menos severo, mas não é o que ocorre aqui. Entretanto, essa elegia dialoga com a que é apresentada a seguir:



quo tibi formosam, si non nisi casta placebat?
 non possunt ullis ista coire modis.
 Si sapis, indulge dominae vultusque severos
 exue, nec rigidi iura tuere viri,
 et cole quos dederit — multos dabit — uxor amicos.
 gratia sic minimo magna labore venit;
 sic poteris iuvenum convivia semper inire
 et, quae non dederis, multa videre domi.
 (Ovídio, *Amores*, III. 4, 41-48)

Não buscasses linda esposa,
 Se virtuosa a querias;
 Casta e bela ao mesmo tempo...
 Muito é para em nossos dias.

Se tens alguma prudência,
 Esquece o teu ar severo;
 Torna-te esposo benigno,
 Em vez de censor austero!

Seus amigos te festejam...
 Festeja-os como ela, é justo;
 Assim terás larga roda
 Com muito pequeno custo.

Receberás milconvites
 Para festas, para ceias,
 E de cousas não compradas

Verás tuas casas cheias.

(Ovídio, 1943, p. 378)

Nesse caso, não temos inversão do papel do marido e do amante. Porém o mundo às avessas continua presente se pensarmos que o marido será querido nas festas e terá sua casa cheia de presentes não por ser merecedor disso ele próprio, mas por ter desposado uma esposa *linda*, porém não *virtuosa*, o que seria demais na época. Nesse sentido, vale lembrar os romances picarescos, em especial *Lazarilho de Tormes*, cuja situação financeira relativamente cômoda do anti-herói é atingida quando esse divide a mulher com outro homem que sustenta o casal.

2.6.3.1 Sátira em Ovídio?

É difícil delimitar em Ovídio o elemento satírico. Se pensarmos que a sátira é datada, ou seja, refere-se a um tempo e espaço específicos, então Ovídio é mesmo um satirista, já que declarou em *Arte de amar* III:

Simplicitas rudis ante fuit: nunc aurea Roma est,
Et domiti magnas possidet orbis opes.
Aspice quae nunc sunt Capitolia, quaeque fuerunt:
Alterius dices illa fuisse Iovis.
Curia, concilio quae nunc dignissima tanto,
De stipula Tatius regna tenente fuit.
Quae nunc sub Phoebus ducibusque Palatia fulgent,
Quid nisi araturis pascua bubus erant?
Prisca iuvent alios: ego me nunc denique natum
Gratulor: haec aetas moribus apta meis.
Non quia nunc terrae lentum subducitur aurum,
Lectaque diverso litore concha venit:
Nec quia decrescunt effosso marmore montes,
Nec quia caeruleae mole fugantur aquae:
Sed quia cultus adest, nec nostros mansit in annos
Rusticitas, priscis illa superstes avis.

(Ovídio, *Ars amatoria* III, 113-128)

Foi pobre, rude foi! De palmas hoje à sombra,
Roma, em seu trono de ouro ao globo exausto assombra!
Capitólio; o que foste! E o que és ante o universo?
Chamar-te-iam mansão de um Júpiter diverso.
Esta cúria, condigna a teu senado, ó Lácio,
Tinha teto de feno em dias de el-rei Tácio.
Criava o Palatino os bois dos lavradores:
Hoje fulge, sagrado a Febo e a imperadores.

venio
comitatus
et armis;

**Gabem outros o antigo; eu prezo a nossa idade;
folgo de viver nessa, e sinto-me à vontade;**

não já porque se arranca ouro abundante às minas,
manda púrpuras Tiro, o oriente per'las finas,
as montanhas se vão de mármore esfazendo,
e com moles a terra invade o mar horrendo;
mas sim porque, ao revez dessa avita rudeza,
hoje há gosto e primor, luxo e delicadeza.

(Ovídio, 1943, p. 473-474. Grifo nosso)

Nessa passagem é nítida a alusão àquele trecho da Eneida em que Enéias encontra Evandro, e Virgílio lamenta a corrupção vigente em sua época, contrastada ao ambiente rústico dos primórdios de Roma. Tal alusão pode ser interpretada de duas maneiras:

- 1) Ovídio se refere ao fato de que escreve elegias e não epopéias que relatam fatos gloriosos do passado;
- 2) Ovídio satiriza, não Virgílio, mas a vontade de pertencer a um passado, tido como mais digno, mais glorioso e em congruência com a *pietas* de Enéias.

solus
eram, si
non
saevus

Tal interpretação se sustenta, já que Ovídio vivia num tempo em que *“Augusto tentava a todo preço resgatar a velha moral romana, reformar os costumes e ressuscitar as antigas tradições”*⁵⁷. De acordo com Zélia Cardoso, Ovídio *“pôde acompanhar, de perto, os passos que levaram à Pax Romana, presenciou a implantação das políticas do princeps, observou a evolução social e cultural que se processava na “Cidade Eterna” e viveu intensamente as conseqüências determinadas pela consolidação de uma estrutura nova”*⁵⁸. Sua obra refletiria, então, esse momento particular, sendo *Amores* e *Heróides*, embora discorrendo sobre personagens mitológicos, retratos da sociedade de sua época. Nesse sentido, sua obra é uma sátira: é datada, urbana e reflete os momentos de “decadência” que a propaganda vigente não queria admitir. A obra faria de Ovídio um “inimigo de toda a hipocrisia”, como se disse certa vez a respeito de Gregório de Matos⁵⁹. No entanto, seu riso não é o riso cáustico de Catão ou o urbano de Horácio, que serve de *“instrumento a serviço da causa moral”* (Minois, 2003, p. 83). Tomando-se os preceitos de Frye, há, sim, um tipo

⁵⁷ CARDOSO, Z. In: OVÍDIO, 1992, p. 8.

⁵⁸ CARDOSO, Z. In: OVÍDIO, 1992, p. 7.

⁵⁹ HANSEN, J.A. *A sátira e o engenho*: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 24.

de atitude militante em Ovídio, mas às avessas. Diz-se às avessas, pois a moralização é tida como inerente à sátira e é “*basicamente conservadora, tendendo a corrigir, em qualquer lugar, a perversão por meio do escárnio (ridentem dicere uerum, como diz Horácio)*” (Graf, 2000, p. 61). Ora, a obra ovidiana não vai a serviço da moral vigente, ou da *uirtus* que quer a *ciuitas*. Ovídio não se faz distante da sociedade à qual pertence, mas sim do novo projeto de constituição de uma moral tradicional que já não existe. Ao contrário daqueles para quem a arte serve a *ciuitas*, sua arte serve para desmistificar. Raciocínio que ganha força se aceitarmos o argumento de que Ovídio foi exilado exatamente por causa de seus versos da *Arte de amar*, tema demasiado polêmico para ser discutido no âmbito deste trabalho.

Conforme anteriormente explicitado, Minois atesta que o humor ovidiano desmistifica o amor idealizado, algo que ele fará novamente no relato do mito de Narciso em *As Metamorfoses*. Ao invés de glorificar o amor estóico ou a atitude de quem abandona um amor para servir à pátria, como faz Enéias, Ovídio faz de sua obra uma apologia do amor interesseiro, ou seja, da situação tida como viciosa. A crítica vai em direção a quem está fora da “nova ordem social”:



adesset
Amor.
hunc
ego,

Este procul, lites et amarae proelia linguae:
Dulcibus est verbis mollis alendus amor.
Lite fugent nuptaeque viros nuptasque mariti,
Inque vicem credant res sibi semper agi;
Hoc decet uxores; dos est uxoria lites:
Audiat optatos semper amica sonos.
Non legis iussu lectum venistis in unum:
Fungitur in vobis munere legis amor.
(Ovídio, *Ars amatoria*, II, 151-158)

Fora as altercações, os vômitos de injúrias;
Com mel amor se nutre, e não com fel das fúrias.

Que esposos muito embora alterquem, se afugentem,
Muita intenção de agravo um contra o outro invertem;
À casada está bem, pois são seu dote as brigas;
Mas a amante só ouça as frases mais amigas.
Nenhuma lei vos força a 'star no mesmo leito;
Amor, o terno amor, em vós só tem direito.
(Ovídio, 1943, p. 452)

Há, de certa forma, uma atitude punitiva no cômico ovidiano. O que é satirizado, aqui, é o casamento como instituição. Via de regra, não se casava

por amor e a punição ovidiana para isso seria amar; o que ele se propõe a ensinar, ou seja, seu humor não pune diretamente, mas sua literatura ensina como punir. Para Sharrock, a sexualidade em Ovídio oferece uma visão alternativa do mundo, mais explicitamente em *Ars amatoria* “*where sex is set up as an alternative to Augustan citizenship. Although the poem poses as denying that it teaches anything against the Augustan adultery laws, at almost every turn its presentation belies its protestation*” (Sharrock, 2003, p. 105). Isso não quer dizer que Ovídio acredita que o adultério encerre um valor positivo, mas o tem como uma forma de aliviar o controle social exercido por Augusto.

De acordo com Bergson, “*risível será, portanto, uma imagem que nos sugira a idéia de uma sociedade fantasiada e, por assim dizer, de uma mascarada social*” (Bergson, 2004, p. 33). Nesse sentido, vale destacar a obra intitulada *De Medicamine faciei feminae*, traduzida tradicionalmente por *Cosméticos para o rosto feminino*. Tal título pode servir de metáfora para a maneira de se disfarçar (por isso cosméticos) em meio à hipocrisia da época. E é exatamente isso que Ovídio ensina na *Arte de amar*: como fingir (maquiar) um amor. E é nessa direção que vai todo o investimento semântico da obra.

Para Minois, Ovídio está em uma das etapas da extinção do riso moralizador da sátira romana, riso esse que se “*torna mais difícil sob o Império, quando a paródia das classes dominantes pode ser punida com açoite ou banimento*”. Para o autor, a consequência disso é a degradação da verve cômica “*em ditos espirituosos, preciosismos, jogos de palavras para público esnobe*”. Para um romano, é difícil resistir a um jogo de palavras, a um trocadilho, que a língua latina tão bem pode proporcionar. “*Cícero sucumbe a isso muitas vezes; com Catulo, [torna-se] um hábito; com Ovídio, uma obsessão*” (Minois, 2003, p. 94). Mais uma vez, então, Ovídio se aproxima de Plauto, pelo menos da interpretação de Graf de Plauto, como alguém que não usa o humor para acusar ou criticar como o fizeram Cícero e os satiristas. De acordo com ele, na “*longa história de sua aceitação, Plauto é admirado não por sua moralidade, mas por seu talento e espirituosidade*” (Graf, 2000, p. 63).

E é exatamente a “espirituosidade” ovidiana que fez e faz crescer sua legião de soldados amantes (*Amores* I.9), declarando *Naso Magister erat* (*Arte de amar*, II, 744), dentre eles Chaucer, Petrarca e Shakespeare, que atendem o pedido feito em *Arte de amar* II, 739-740:



si
cupiam,
nusquam
dimittere

Me uatem celebrate, uiri, mihi dicite laudes:
Cantetur toto nomen in Orbe meum.⁶⁰

Do alvitre

Com base na definição de elegia adotada, faz-se necessário um comentário acerca do uso dos relatos mitológicos em Ovídio.

A posição desse capítulo sobre os mitos em Ovídio foi conscientemente estabelecida, já que figura entre o capítulo sobre o gênero elegíaco e didático, representando, como ocorre em Ovídio, a “descida do céu para a terra”.

Fert animus propius consistere; supprime habenas,
Musa, nec admissis excutiare rotis.
(Ovídio, III, 467-468)⁶¹

possum;
ante vel a
membris

⁶⁰ *Homens, o vosso poeta celebrai!/Enchei-me de louvores. Seja o meu nome/no universo inteiro festejado.* In: OVÍDIO, 1992. p. 168-169.

⁶¹ *Quero cingir a barreira mais de perto./ Musa, sustém as rédeas dos cavalos!/ Não vão eles lançar-te/ Fora do carro a toda a velocidade.* In: OVÍDIO, 1992. p. 217.

Capítulo III

AS IMPLICAÇÕES DO USO DOS RELATOS MITOLÓGICOS NAS ELEGIAS ERÓTICAS DE OVÍDIO

[Eros] dociamargo
[Eros] que atormenta
[Eros] tecelão de mitos⁶²

Na leitura das elegias eróticas romanas, e as de Ovídio não são exceções, verifica-se uma forte presença de relatos mitológicos. Presença essa, como querem os críticos, entre eles Paul Veyne, explicada pela herança e influência da poesia helenística. Tal poesia, de fato marcada pela grande erudição de seus poetas, recorria a mitos nem sempre conhecidos para falar, entre outros temas, de amor. Como explicitação dessa herança, pode-se dizer, portanto, que os relatos mitológicos são o pano de fundo por onde transita o eu-lírico ovidiano, Corina e os demais personagens do “romance” em forma de elegias, intitulado *Amores*. É claro que tais relatos estão presentes também em *A arte de amar* e são o “motor” das *Heróides*. É mister observar que se utilizou o termo “relato mitológico” para designar as ocorrências do mito na poesia ovidiana pelo fato de este estar mais próximo da maneira como Ovídio, um romano, concebia o mito, ou seja, como sinônimo de fábula. Com tal termo pretende-se referir a que Ovídio não “acreditava” em tais relatos, mas utilizava-os artisticamente. Muito diferente, então, do que ocorria nas culturas primitivas, em que o universo era concebido através do mito, capaz de recriar o mundo cada vez que era celebrado. Em tais culturas, pode-se dizer que arte e rito religioso eram inseparáveis. De acordo com Ernesto Grassi, “*o mito e a arte são o fundamento da vida dos povos primitivos, pois o fenômeno religioso está difuso nas eras primitivas por quase toda a vida social*” (Grassi, 19-? ,p. 113). O mito, nessas sociedades, não é simples ficção, mas *realidade viva* (Grassi, 19 - ?, p. 115). Com o passar do tempo, entretanto, o mito foi perdendo tal *realidade* e deixou o campo da religião, sendo entendido cada vez mais como ficção, e assim pôde ser tratado como literatura. A implicação disso na Roma de Ovídio é que os leitores das elegias “*não acreditavam em sua mitologia mais do que*

dividir
ipse
meis.

⁶² Safo, apud FONTES, p. 409.

nós mesmos acreditamos hoje em dia e faziam delas, de acordo com Veyne, altas e doudas fantasias” (Veyne, 1985, p. 179).

Parece unânime entre os estudiosos de Ovídio que a recorrência a tais relatos se dê pela exigência do gênero elegíaco, cuja apreciação não deixa de mencionar o adjetivo *douto*. As alusões à mitologia seriam assim o equivalente às nossas citações latinas, pura demonstração de erudição. De acordo com Fontes, o texto poético no período de Ovídio é tecido de referências eruditas, paráfrases ou citações. É assim que ele entende o apelo à mitologia por parte dos elegíacos, apoiando-se nas seguintes palavras de Paul Veyne: “*Quando se empregava a Fábula, entendia-se que se fazia literatura*” (Fontes, 2003, p. 69). Assim, na concepção de Fontes, um poema de amor de Ovídio “*é uma brincadeira galante, belas palavras no pano de fundo do mito e da retórica*” (Fontes, 2003, p. 107). Também para Veyne, a mitologia nas elegias romanas é uma “*ciência divertida*”, *um jogo de pedantismo entre iniciados*, jogo este que resultava em diversão (Veyne, 1985, p. 180). De acordo com esse autor, ao escrever *Os Amores*, Ovídio queria se divertir e foi por isso que usou muita mitologia nessa obra, mitologia esta que “*aparece em vagas, em rajadas, como os provérbios de Sancho Pança*; Para Veyne, *tratava-se, pois, do prazer da citação. A Fábula serve à argumentação prazenteira (...), e a argumentação passa a ser enumeração: mais vale citar quatro heróis do que três*” (Veyne, 1985, p. 185).

Mas é claro que tais personagens mitológicos, nesse contexto de amor e brincadeira, aparecem diferentes de suas roupagens homéricas. Discorrendo sobre Propércio, Veyne afirma que metade dos poemas desse autor são “*pequenos quadros nos quais heróis e heroínas da mitologia estão no mesmo plano dos humanos vulgares. (...) o poeta não parece sentir a diferença entre os seres fantásticos e estes seres de carne*” (Veyne, 1985, p. 179). Tal afirmação pode ser aplicada a Ovídio, que utiliza fatos tomados da mitologia como se tivessem acabado de acontecer, bem como heróis mitológicos como se fossem seus amigos. Tal constatação é mais palpitante ainda nas *Heróides*, em que Ovídio transforma os personagens míticos em pessoas de sentimentos tão mundanos como as que ele encontrava na *urbs*: os deuses e heróis da epopéia ou da tragédia passam a desfilar no mundo de paixão, escravidão e crise das elegias. É fato que essa “humanização” dos personagens míticos não



ergo
Amor et
modicum

é inaugurada por Ovídio, visto que era um exercício nas escolas de retórica defender ou acusar determinado herói com o intuito de pôr em prática o poder da argumentação. Porém Ovídio “executa” tal exercício com nuances diferentes. De acordo com Vega, tradutora das *Heróides* para a edição da Gredos de 1994, “*el verdadero mérito de su resultado literário es el de hacer creado unos personajes verosímiles, aunque partiendo del material de escuela*” (Ovídio, 1994b, p.16). O poeta parece encontrar nos mitos um antecedente capaz de eximi-lo de culpa ou compartilhar de seus sofrimentos, criando assim, principalmente nas *Heróides*, um “*universo ligeira e deliberadamente anacrônico: numa paisagem onírica, movem-se personagens solenes, irreais... mas, falando – e, sobretudo, argumentando – à maneira dos homens do tempo de Augusto*” (Fontes, 2003, p. 66-67). Cabe ressaltar que os mitos em Ovídio não são apenas relatos, servem de metáfora para a situação em que se encontra o poeta.

Para Quintiliano, a recorrência a mitos serve como “*exemplos*”, ficando na classe que ele chamou de provas extrínsecas às causas. Para ele, esses exemplos que são tirados das fábulas poéticas devem ter tratamento semelhante ao dos exemplos históricos (sem a mesma asseveração desses), podendo, portanto, ser narrados por inteiro ou simplesmente apontados, dependendo do conhecimento dos ouvintes e da relevância deles para a causa. Seria aqui um pouco fora de propósito analisar um poema ou trecho da obra de Ovídio em busca da consonância dos relatos mitológicos com os preceitos de Quintiliano. Ficou claro, com os comentários sobre as *Heróides*, que Ovídio estava ciente dos exercícios de retórica e sua utilização criativa em poesia. No entanto, o que se propõe é que, usando esses relatos, Ovídio esteja recorrendo a outro recurso trazido por Quintiliano: a autoridade humana. De acordo com o autor, os poetas ilustres podem ser trazidos para a prova. Assim, aludir aos *tópoi* de uma tradição, com a reelaboração dos relatos mitológicos presentes em outros poetas, não deixa de ser uma tentativa de persuadir os leitores, por meio de seu discurso (o poema), a ver a sua contribuição para o gênero que está desenvolvendo, permitindo, consoante Certeau em trecho já citado, que “*permaneça possível articular o que surge com o que desaparece*”.

Parece ter ficado evidente, pela opinião dos comentaristas citados, que a tradição do gênero elegíaco pedia a ocorrência de relatos mitológicos. Porém



circa
mea
tempora
vinum

as implicações da utilização do mito em poesia superam essa simples constatação. De acordo com Fontes, *“onde o romântico faria a natureza e o universo inteiro gritar em seu nome; onde o contemporâneo multiplicaria a vertigem das imagens, o latino recorre a uma seqüência de símiles, unidos pelo ritmo binário do dístico e dignificados pela referência ao universo mitológico”* (Fontes, 2003, p. 75). O que se encontra em tal afirmação é uma aproximação de recursos poéticos em diferentes épocas. A questão que emerge dessa aproximação é: por que, ao escrever poesia, *“o romântico [faz] a natureza e o universo inteiro gritar em seu nome, o contemporâneo [multiplica] a vertigem das imagens e um latino recorre a uma seqüência de símiles (...) dignificados pela referência ao universo mitológico”*? Em busca de uma resposta para tal questão, é necessário e pertinente uma investigação acerca de características que rodeiam a essência da poesia e do que os poetas, independentemente de suas épocas, querem expressar e, assim, poder chegar mais perto do entendimento do porquê da insistente recorrência aos relatos mitológicos nas elegias.



mecum
est et
madidis

3.1 A linguagem mítica e a linguagem poética

Para Aristóteles, uma obra seria “bela”, se o autor fosse capaz de compor “mitos”. Tal concepção de beleza, atrelada a mito, nos remete novamente à associação, anteriormente citada, entre arte, mais especificamente poesia, e religião. Nas culturas primitivas, a poesia é culto, adivinhação, profecia. Em outras palavras, a interpretação da realidade era *“de ordem religiosa: era formulada pelo vates, o vidente, o profeta, cujas palavras eram de providência sobrenatural: só assim ele podia prenunciar o que ainda não acontecera. Quando o mundo mítico ruiu, foi substituído pelos poetas e pelos filósofos na sua função de intérprete dos sinais sagrados”* (Grassi, 19-?, p. 131). É por isso que Grassi afirma que assim como a filosofia, *“também a poesia nunca poderá negar a sua origem mítica”* (Grassi, 19-?, p. 131). Devido a essa origem mítica, a poesia compartilha dos “poderes” do mito.

Nas culturas primitivas, em que o mundo era recriado a cada celebração do mito, entende-se que este tinha a intenção de *“dominar o caos e de incluir o*

espectador como comparsa nesse seu mundo, transformando-o e enfeitiçando-o” (Grassi, 19-?, p. 130). O poder de “enfeitiçar” que possui o mito é também o da poesia, conforme definida por Dufrenne⁶³. Esse poder de “encantar”, atribuído ao mito por Grassi, deve-se, entre outros fatores, à capacidade que ele tem de suspender o tempo. De acordo com esse autor, a essência do mito relacionada com o fenômeno do tempo “*representa um acontecer tal como ocorreu “in principio” ou seja num instante e fora do tempo, numa era sagrada*” (Grassi, 19-?, p. 118). Assim, ao narrar ou ouvir um mito, o tempo é suspenso e os envolvidos são transportados para um tempo mítico. E, mesmo que a história narrada diga respeito a um lugar distante no espaço, ainda assim possui validade, já que essa história, carregada de divindade, adquire uma significação eterna. Em outras palavras, ou melhor, nas palavras de Guimarães Rosa, “*as aventuras não têm tempo, não têm princípio nem fim*” (Rosa, 1995, p. 36). É por isso que ele podia afirmar que vivia no infinito (Rosa, 1995, p. 37). Também o poema compartilha dessa característica de transcender a história (Paz, 1986, p. 23). De acordo com Octavio Paz, durante a leitura do poema, há um *instante* que “*contiene todos los instantes. Sin dejar fluir, el tiempo se detiene, colmado de sí*” (Paz, 1986, p. 25). Nesse sentido, o poema é a comunicação com o “*tiempo puro, inmersión em las águas originales de la existencia*” (Paz, 1986, p. 26).

Em busca desse “tempo puro”, a literatura procura também a expressão da linguagem original. Segundo Calasso, o gesto por excelência da literatura é conduzir-nos para o lugar *de onde brota a palavra* (Calasso, 2004, p. 128). É isso o que buscam os “alquimistas do verbo”, ou seja, decifrar o que para os discípulos de Hermes se chamava “língua dos pássaros”, a significação primeira das palavras, que pode levá-los à transcendência. Para os poetas, tal exercício consiste em libertar as palavras dos sentidos que foram se impregnando nelas no seu uso cotidiano (Paz, 1986, p. 22). Para Dufrenne, a poesia é capaz de restituir “*a linguagem a seu estado de natureza: pois a linguagem, que se pode considerar artificial enquanto significante, encontra, como ser expressivo, a densidade e o brilho das coisas naturais, e seu movimento tem a espontaneidade da vida*” (Dufrenne, 1969, p. 111). Ora,

⁶³ Conforme discutido no capítulo I deste trabalho.

também o mito, de acordo com Almeida, citando Vicente Ferreira da Silva, “*expressa-se numa linguagem originária, a linguagem poética*” (Almeida, 1988, p. 64). Assim, tanto o mito como a poesia “*buscam uma compreensão da realidade humana na sua totalidade, através da linguagem simbólica*” (Almeida, 1988, p. 64).

É dessa busca do sentido original da palavra, de acordo com Guimarães Rosa, que depende o bem-estar do homem. Ao devolver à *palavra seu sentido original*, ao meditar sobre ela, o homem “*se descobre a si mesmo. Com isso repete o processo da criação*” (Rosa, 1995, p. 48). É pertinente lembrar aqui a já apontada capacidade que tem o mito de repetir o processo da criação. Importante ressaltar também, nas palavras de Guimarães Rosa, a referência a uma “descoberta de si”, que equivaleria a uma “compreensão da realidade humana”, apontada por Almeida. Em poesia, seria o equivalente a dizer que “*o homem que lê quer ler-se no que lê, quer encontrar-se naquilo que ele é incapaz de fazer*” (Melo Neto, 1994, p. 736). É nesse sentido que Dufrenne afirma ser a poesia verdadeira, já que o mundo revelado por ela compreende e esclarece o homem. Esse mesmo autor, citando Bachelard, atesta que “*é possível que se analise melhor uma infância através de poemas*” – e somos aqui tentados a sobrepor, ao termo poema, o termo mito – “*do que através de recordações, melhor através de devaneios, do que de fatos*” (Dufrenne, 1969, p. 110).

Atestada, então, a proximidade entre mito e poesia, constata-se que a ocorrência dos relatos mitológicos nas elegias possui um significado muito maior que uma simples adequação a um gênero literário. Nesse sentido, concorda-se com Prado, para quem:

A utilização de relatos mitológicos, pelo menos na elegia romana (...), desempenhou uma função, qual seja, resgatar a força expressiva dos mitos, como símbolos de uma experiência subjetiva e, portanto, muito apropriados para uso em elegias, e devolvê-la, ampliada pela força expressiva da própria poesia, ao leitor, que participava de uma sociedade, cujo fundamento religioso (mitológico) fornecia o substrato pessoal necessário para percebê-lo, ou, pelo menos, senti-lo. Tal fato explica por que os relatos mitológicos e as alusões a seus ritos de celebração ocorrem tão insistentemente nas obras dos elegíacos. (Prado, 1990, p. 138)



arma
quis
haec
timeat?

Antes de encerrar tal argumentação, convém mencionar algumas considerações tecidas por Roberto Calasso em obra intitulada *A literatura e os deuses*. Esse autor, citando o lingüista Jacob Wackergagel, chama a atenção para o fato de que a palavra grega *théos* (*deus*) não é declinada no vocativo e seu sentido é, então, predicativo: *indica algo que acontece* (Calasso, 2004, p. 11). Nesse sentido, as palavras de Virgílio *Iovis omnia plena* fazem soar “a certeza de uma presença que se encontra por toda parte no mundo, na multiplicidade de seus eventos, no entrelaçamento de suas formas” (Calasso, 2004, p. 11). Essa presença divina não é necessariamente a presença do Deus cristão, ou dos deuses míticos: engloba todos eles. Seria o equivalente ao Uno dos alquimistas, ou aquilo que, segundo Calasso, “da forma mais intensa possível, nos dá a sensação de estar vivos” (Calasso, 2004, p. 33). E assim, esse autor chega à definição de “literatura absoluta”, inacessível por outro meio que não o literário e absoluta por dizer respeito à busca do absoluto, do todo. Nesse sentido, os verdadeiros escritores, ainda que se detestem, se oponham ou nem mesmo se conheçam, *falam do mesmo objeto* (Calasso, 2004, p. 123). A arte seria, então, um meio de ir diretamente a Deus, sem a mediação da igreja (Dufrenne, 1969, p. 130). Pode-se, pois, supor que a presença de tantas divindades nos poemas em questão tem a função de verbalizar, de atestar essa presença do absoluto, característica da obra literária.

quis non
eat
obvius
illis?

3.2 O mito de Galatéia e as elegias ovidianas

Os *Amores* de Ovídio se iniciam com uma personificação. Ovídio ou, antes, o eu-lírico que “narra” o poema, se introduz como a própria obra *Amores*, que toma voz no epigrama que prefacia toda a obra. De acordo com Hardie, Cupido estaria no poema representando não o deus Amor, mas o desejo. Dois importantes detalhes, presentes no primeiro poema, põem em questão a real presença do deus e o próprio texto. Assim, o verbo *dicitur* (quarta linha do poema) seria, na verdade, uma nota alexandrina e serviria para colocar a epifania de Cupido no plano da ficção e da alusão textual. Também o fato de Cupido ter transformado o poema épico que Ovídio estava escrevendo em elegíaco, roubando-lhe um pé (do poeta ou do metro utilizado pelo poeta?)

também contribui para a confusão entre presença pessoal ou textual e ajuda na identificação do poeta com seu livro (Hardie, 2002, p. 36). O objeto de desejo de Ovídio está ausente quando ele se torna escravo do amor. No decorrer da coletânea, porém, o leitor vai descobrindo, juntamente com o poeta, alguns traços de Corina. Para Hardie, “*the roles of the male imagination and of writing are focusing in the device of the elegiac pseudonym, which imposes on the puella a identity founded on male poet’s projection of his desires on to a fantasy derived from a written tradition*” (Hardie, 2002, p. 32). Assim, a Lésbia de Catulo está associada à ilha onde Safo escrevia seus poemas. A Cynthia cantada por Propércio está ligada à Cynthus, a colina em Delos, onde Apolo, o deus da poesia, e sua irmã Diana, a deusa da caça, nasceram (a forma Κύνθιος foi usada por Calímaco para designar Apolo). Já a Corina de Ovídio está associada a uma poetisa grega (famosa por sua beleza e por versos difíceis) que muitos associam à preceptora de Píndaro.

A leitura de Hardie para *Amores* I.5 é bastante intrigante. Fazendo uma análise freudiana e lacaniana do que ele chamou de “objeto de desejo”, Hardie enfatiza que, no poema citado, a pergunta feita por Ovídio (*cetera quis nescit?*) forja uma aliança entre poeta e leitor, fazendo com que a memória (que o leitor tem de situações como essa) e o desejo compartilhados criem a ilusão da presença física de Corina no texto (Hardie, 2002, p. 42). Hardie elenca outros elementos para sustentar sua leitura: a idéia de “meio” que emerge do poema (janela parte aberta, parte fechada; meio-dia, os membros no meio da cama). Citando Stephen Hinds, Hardie mostra que, na linha 10, *candida diuidua* faz uma alusão à epifania de Lésbia em Catulo 68, 70-1: *quo mea se molli candida diu a pede/ intulit*. Quando lemos em Ovídio toda a palavra, ou seja *diu-idua*, um epíteto para o cabelo “repartido” de Corina, tem-se no nível lingüístico a estratégia do poeta em mostrar Corina como alguém dividida entre ser ou não ser uma deusa (Hardie, 2002, p. 43). Mesmo concebendo-se uma presença física de Corina no texto, ela é mostrada ao poeta e ao leitor de maneira fragmentada (ombros, braços, peitos etc.), do modo que Hardie chamou de *fetishistic metonymisation and dismemberment*. Quando, no ato sexual o corpo deve ser “montado”, o poeta se recusa a dizer mais e faz a já citada interrogação *cetera quis nescit?* Corina se transforma em algo impossível, porém mais sedutor: um texto, objeto de desejo, ou seja, uma potente tela para



tempora
noctis
eunt;

a projeção da fantasia masculina (Hardie, 2002, p. 46). Para Hardie, “*reader in the Amores, where, as we saw, the climatic encounter between Corina and Ovid in I.5 leaves the poet in possession of an object that is hardly less textual, less written, than that which the reader holds in his hands*” (Hardie, 2002, p. 50). Tentando confirmar sua teoria a respeito das *puellae* dos poetas, Hardie, citando Girard, mostra que, em Catulo 51, a presença de Lésbia é tão forte que o eu-lírico precisa emprestar uma outra voz, a de Safo, para descrever a situação. Nesse caso, o homem que contempla Lésbia tem um papel importante, é o mediador. Um objeto desejado por outro confere ao objeto de desejo um valor maior. Assim, quando Ovídio diz que tornou sua Corina imortal, ele está sendo um mediador e transformando sua *puella* em um objeto desejadíssimo para a terceira parte, ou seja, o leitor (Hardie, 2002, p. 52-3).

De fato, em *Amores*, III.12, o leitor é surpreendido com as reclamações do eu-lírico acerca dos inúmeros cortejadores de Corina, que só conseguiu tal fama graças aos versos do poeta. Paralelamente às reclamações e no molde das demais elegias, o poeta discorre sobre diversos relatos mitológicos, cantados por ele em *As Metamorfoses*. E é exatamente nessa obra que ele canta o mito do qual irá se tratar aqui: a transformação de Galatéia, estátua de marfim, em mulher.

Para traçar os comentários seguintes, parte-se da hipótese de que a Corina de Ovídio não existiu de fato caminhando pelas ruas de Roma, a não ser que alguém que caminhasse estivesse portando as elegias de que ela é o tema. Não entraremos aqui na discussão da existência “real” das mulheres das elegias, já que, no caso de Ovídio, a tradição não parece ter dúvidas de seu caráter fictício. Este trabalho apoiou-se no tratado escrito por Paul Veyne, em que se demonstra, de maneira convincente, que as elegias são encenações de amores em primeira pessoa.

O que se propõe é que Ovídio esteja agindo como Pigmalião, ou seja, criando Corina, que terá em Roma força de mulher “real”. Assim como Pigmalião, Ovídio não estava apaixonado, até que Cupido, em *Amores*, I.1, praticamente impõe que esse poeta cante o amor. Ovídio-Pigmalião, então, com arte admirável (*mira arte*), “*esculpiu em níveo marfim, uma figura de uma beleza que nenhuma mulher pode ter; apaixonou-se por sua obra*” (Ovídio, 1983, p. 189). É mister ressaltar que tal obra se deu com *ars*. Cabe ressaltar



excute
poste
seram!

também que a estátua em questão apresentava uma beleza não equivalente à de nenhuma mulher de carne e osso, já que se tratava de um trabalho artístico. Assim, no projeto de elevar Corina à categoria de mito, Ovídio com a arte de um escultor vai traçando e percorrendo os contornos de Corina ao sabor dos movimentos de seu *stilus*.

Em *Amores* I.3, quando a *puella* aparece, os três nomes, Io, Leda e Europa estão ligados a contos de metamorfoses, como se Ovídio estivesse antecipando seu poema narrativo e legitimando a metamorfose de Corina em Galatéia.

É por meio do amor que Galatéia se transforma em mulher; por meio do amor que Pigmalião sente por ela e por intermédio de Vênus, deusa do amor. Ora, é exatamente por meio do amor, ou seja, o amor tema das elegias, que Corina adquire fama, ou ainda, por meio do amor personificado (Cupido), que ordenou que Ovídio o cantasse.

cum multis vereor ne sit habenda mihi.
Fallimur, an nostris innotuit illa libellis?
sic erit — ingenio prostitit illa meo.
et merito! quid enim formae praeconia feci?
vendibilis culpa facta puella mea est.
(Ovídio, *Amores*, III.12, 6-10)

Já de rivais inúmeros
A vejo cortejada;
Ah! Vejo-a por meus êmulos,
Como por mim, gozada,
E sinto-me abrasar.

Erro? Ou, co'a musa impróvida
Correndo esta cidade,
Eu próprio fui que aos méritos
Te dei celebridade,
Te ornei de nímia luz?

Não erro, não! Meus cânticos
Vaidosos, imprudentes,
Hão posto aos olhos públicos
Os dotes seus patentes;
À venda eu mesmo a pus.
(Ovídio, 1943, p. 409-410)

É claro que é possível estabelecer uma comparação entre tal mito e qualquer obra literária de grande alcance. O que se pretende é mostrar que, para Ovídio, o poeta é responsável por cristalizar mitos, ou mesmo por tecê-los. O poeta tem consciência de que é na literatura, ou nos escritos, que os

Lentus
es: an
somnia,

acontecimentos são imortalizados. Tal consciência é mais palpitante em *Pônticas*: são os poetas que criam o mundo dos mitos e, de certa forma, até os próprios deuses (Ex Ponto IV.8.51-59). Assim, parece clara a consciência do poeta de que as coisas só sobrevivem se forem escritas e que os livros deixaram os poetas, mas também os heróis e deuses, conhecidos. Assim, para Ovídio, os deuses só existem por estarem cristalizados em poemas. Se Hesíodo não tivesse escrito sobre os deuses, como eles sobreviveriam ou mesmo existiriam? É, portanto, a poesia que torna os deuses imortais. Nesse sentido, cabe voltar à concepção de beleza de Aristóteles ou à epígrafe deste capítulo, em que se afirma que o poeta é um tecelão de mitos.

Do alvitre

Chamou-se a atenção, neste trabalho, para o fato de que, para entender poesia, o leitor precisa ler-se nela. Também se afirmou que, nas elegias, os deuses e relatos mitológicos são postos lado a lado com experiências do cotidiano do poeta. Em outras palavras, o poeta se iguala aos deuses: cria um mito e imortaliza os mitos já existentes (não seria Corina-Galatéia um exemplo disso?). Tal fato é sentido com mais veemência nas *Heróides*, em que a poetisa Safo está entre os personagens mitológicos. Ao colocar Safo entre as demais heroínas, o poeta das *Heróides* está confirmando todas as características e afinidades entre mito e poesia, sua capacidade de expressar a divindade, o absoluto. E aqui é pertinente citar Heráclito: “*O que de fato são os homens? Deuses mortais. O que de fato são os deuses? Homens imortais*”. Ao afirmar, portanto, que o poeta se iguala aos deuses, faz-se mister um esclarecimento sobre a direção do movimento dessa equiparação. Nesse *modus operandi* com relação ao mito, Ovídio cria uma ucronia em que o ser é confrontado com a imagem idealizada do ser universal, o ser no todo, na plenitude da potencialidade. O fato de esses relatos estarem presentes na poesia lírica só aumenta sua força em elevar o indivíduo para o atemporal e atópico, já que essa poesia, por ser subjetiva, tem o poder de desamarrar o indivíduo do chão. No entanto, Ovídio traz o mítico aos homens e não o contrário. Em outras palavras, ele faz o céu descer à terra e é exatamente por

qui te
male
perdat,
amantis

isso que ele mescla os relatos mitológicos com o que há de mais mundano: a corte amorosa. Uma imagem poética de como isso se dá pode ser obtida no poema *The ecstasy* de John Donne:

(...)
 A influência dos céus em nós atua
 Só depois de se ter impresso no ar.
 Também é lei de amor que alma não flua
 Em alma sem os corpos transpassar.
 Como o sangue trabalha para dar
 Espíritos, que às almas são conformes,
 Pois tais dedos carecem de apertar
 Esse invisível nó que nos faz homens,
 Assim as almas dos amantes devem
 Descer às afeições e às faculdades
 Que os sentidos atingem e percebem,
 Senão um Príncipe jaz aprisionado.
 Aos corpos, finalmente, retornemos,
 Descortinando o amor a toda a gente;
 Os mistérios do amor, a alma os sente,
 Porém o corpo é as páginas que lemos.
 Se alguém – amante como nós – tiver
 Esse diálogo a um ouvido a ambos,
 Que observe ainda e não verá qualquer
 Mudança quando aos corpos nos mudamos.⁶⁴

verba
dat in
ventos

O há pouco citado Heráclito pode igualmente ser usado para refutar tal hipótese de “descida” dos céus à terra: “O *caminho para cima e para baixo é um e o mesmo*”. Poder-se-ia argumentar ainda que a corte amorosa não é uma característica exclusiva dos homens, já que, no Olimpo, as relações amorosas continuam todas as angústias e alegrias “mundanas”. O próprio Ovídio chama a atenção para o fato de Júpiter cometer perjúrios em nome de suas paixões e lembra o célebre caso de adultério cometido por Vênus e Marte. No entanto, na corte amorosa ovidiana, com todas as suas especificidades de ardil, fingimento e teatro, o elemento de “urbanidade” (*urbanitas, -atis*) é muito proeminente. As descrições dos costumes elegantes da Roma antiga são a tal ponto detalhadas, que fazem com que o texto da *Ars* suscite interesse histórico. Além disso, o que se propõe de fato é que Ovídio, na manipulação dos gêneros aos quais sua obra se filia por traços compositivos específicos, ou seja, o elegíaco e o didático, realiza, com relação à poesia, processo análogo ao que executou ao lidar com os mitos. No entanto, é necessário tecer alguns comentários capazes de elucidar a maneira de conceber a classificação genérica neste

⁶⁴ Trad. de Augusto de Campos.

trabalho, bem como levantar aspectos do gênero didático relevantes para a pesquisa.



aure
repulsa
tua?

Capítulo IV

CRÍTICA COM BASE NOS GÊNEROS

De acordo com Dalzell, crítico que se debruçou a pesquisar os traços de didatismo nas obras de Lucrécio, Virgílio e Ovídio, *“if books are written out of other books, then the intertextual relationship has to be a central concern of the critic and genre will be part of that concern”* (Dalzell, 1996, p. 5). Assim, a verificação, a partir do confronto de várias obras, da presença de traços em comum pode caracterizar tais textos como membros de uma classe. No entanto, tais traços não devem ser concebidos como um conjunto de regras das quais não se permitia a fuga, hipótese que a existência de tratados de poética, como a *Epistula ad Pisones* de Horácio, por exemplo, pode levar a crer. Nesse sentido, é mister observar que os romanos não escreviam um corpo de regras para serem rigidamente seguidas. É certo que encontramos em Horácio a expressão “legitimum... poema” (Epist. 2.2.109), contudo essas *leges* a que o poema “obedecia” constituíam-se mais em diretrizes na busca da perfeição que em castradores da criatividade poética: os poetas jogavam com essas regras com o intuito de dar a sua contribuição para uma determinada tradição. À luz das palavras de Dalzell, *“theory had not hardened into dogma, and Roman writers seem in practice to have felt free to develop the tradition as best suited their purpose”* (Dalzell, 1996, p. 5). Ainda Dalzell, citando o professor Rosenmeyer, lembra que os gêneros são “miragens” e que *“instead of genre criticism the ancients practised model criticism”* (Dalzell, 1996, p. 23). A influência desse modelo determinava alguns traços “formais” do gênero, como metro, estilo etc. Assim, a busca por elementos que caracterizem uma obra como pertencente a uma ou outra tradição é não uma forma de catalogar, mas um método para lidar com os textos e trazer à tona um número de relações literárias.



at,
memini,
primo,

4.1 O gênero didático

Há uma crença de que toda obra literária é didática. Tal crença era mais evidente na Antigüidade, período em que, com raras exceções, o poeta era

visto como professor. De fato, os poetas eram vistos como possuidores de inspiração divina e, conseqüentemente, detentores de um conhecimento que ultrapassava o dos homens comuns. Na medida em que essa imagem ia desaparecendo, a crença no *ingenium* vinha a formular outra para ocupar o espaço deixado. O poeta passou a ser visto como o possuidor de um talento nato que o fazia superar os demais homens. Assim, a idéia da autoridade do poeta nunca desapareceu completamente. Dessa forma, mais capazes de deter um determinado conhecimento, seriam propensos a ensinar aos demais, o que legitimou a poesia didática e tornou didática toda a poesia. Esse conhecimento pode, inclusive, ser especializado em diferentes assuntos. Assim, Aristófanes (*As rãs* 1031-6) diz que alguém pode aprender sobre agricultura com Hesíodo, sobre medicina com Musaeus e sobre a arte da guerra com a epopéia (Dalzell, 1996, p. 10).⁶⁵

No entanto, mesmo na concepção de que poesia é uma inspiração divina, essa fonte de inspiração nem sempre é confiável. E um dos primeiros exemplos de poesia (e de poesia didática) chama a atenção para isso: na *Teogonia*, as musas dizem a Hesíodo que, quando querem, podem contar mentiras que soam como verdades. Ou seja, as musas falam da essência da ficcionalidade. É por isso que, para Aristóteles, poesia e ‘tratado’ eram coisas distintas, o que fez o estagirita afirmar que Empédocles e Homero nada tinham em comum a não ser o metro. De acordo com Dalzell, tal distinção se dá em Aristóteles por ele considerar que a verdadeira arte é mimética, é uma representação. Nesse sentido, é essencialmente ficcional, diferentemente do que deve ocorrer nos “tratados”. É essa a diferença entre historiador e poeta: um conta as coisas como aconteceram, o outro, como poderiam ter acontecido. Assim, a função do poeta não é contar a verdade, mas representar os humanos em ação. Insistir na verdade do que se diz é uma questão de gênero, não um critério de literariedade (Dalzell, 1996, p. 18).



cum te
celare
volebam,

⁶⁵ Vale aqui citar Michel Detienne: *No cerne do saber tradicional, a epopéia homérica constitui a enciclopédia dos conhecimentos coletivos. Homero não apenas se pronunciou sobre os assuntos mais importantes, como a guerra, o comando dos exércitos, a administração dos estados, a educação do homem, mas revelou-se mestre em todas as artes: rituais detalhados, procedimentos jurídicos, gestos e práticas de sacrifícios, modelos de vida familiar, relações com os deuses e até instruções completas sobre a maneira de se construir um barco fazem parte das informações fornecidas pelos milhares de versos da Ilíada e da Odisséia. Homero assume uma função didática sem igual. E Havelock o comprova em Platão, nos primeiros anos do século IV, com A República, que mostra exhaustivamente com citações, que os poetas, e sobretudo o Poeta, tem a merecida reputação de “conhecer todas as artes”.* (Detienne, 1992, p. 58)

O fato é que com Hesíodo tem início o que a tradição denominou como gênero didático. Na verdade, tal gênero nunca foi visto pelos críticos como de fato um gênero separado. Em termos estilísticos, ele ficava ao lado da epopéia, sendo um subconjunto do verso hexâmetro, figurando, por exemplo, como um dos gêneros listados por Cícero ou Horácio. Os poetas didáticos eram incluídos na classe dos escritores que usavam o metro hexâmetro, como quer, por exemplo Quintiliano, para quem essa poesia era expressa em hexâmetro e tratava de assuntos épicos ou pastorais.

No entanto, há códigos literários capazes de distinguir tal poesia das demais, de tratá-la como gênero. O mais óbvio deles, segundo Dalzell é apelar para a autoridade de Hesíodo, o precursor dessa classe. Assim, “*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 Works are later echoed by Columella (10. 436). Nicander appeals to the testimony of ‘Ascraean Hesiod’ near the beginning of his poem on poisonous snakes*” (Dalzell, 1996, p. 21-22). Uma prática comum dos poetas latinos era indicar, logo no início da obra, suas filiações literárias. Manílio, por exemplo, começa a *Astronômica* com uma tradução da primeira linha da *Teogonia* de Hesíodo. Essas referências a Hesíodo indicariam que os poetas estavam conscientes de sua posição numa tradição, o que mostra que a literatura clássica admitia o *status* de gênero para a poesia didática.

Além dessa referência à tradição, a poesia didática é moldada pela complexa relação entre professor, aprendiz e matéria ensinada. Nesse sentido, é interessante perceber como cada um desses elementos é apresentado nesse tipo de poesia. Para receber o título de *magister*, este precisa mostrar sua autoridade no assunto que se propôs a ensinar. Assim, Hesíodo encontra as musas do Helicão que o inspiram a cantar o passado e o futuro. Esse tema da inspiração divina tornou-se também uma convenção da poesia didática. Ovídio, por exemplo, faz referência à passagem com ironia (*Ars amatoria* I. 25-29). Pode-se dizer que a autoridade da matéria narrada é também assegurada pelo uso de exemplos mitológicos nessa poesia. Nesse sentido, o mito é visto como um discurso de autoridade passado de geração para geração. Além disso, os exemplos mitológicos têm a função de elevar o tom e quebrar um possível estado de fastio devido ao didatismo.

Outro traço característico dessa poesia é a presença do *magister*, sentida por suas várias intervenções na narrativa para dar exemplos de seu próprio proceder. A poesia didática, assim como a poesia lírica, é em primeira pessoa, mas espera-se que o leitor não se identifique com o “eu”, senão com o aprendiz, elemento fundamental para que o didatismo se sustente. Virgílio, por exemplo, nomeia Mecenas como destinatário; Hesíodo, Perses; Lucrécio, Mêmio. Na verdade, a existência empírica dessas pessoas importa muito pouco, o que importa é que o poema dê a impressão de que está ensinando alguém, nomeado como nos exemplos acima, bem como em Parmênides, Empédocles, ou não, como em Arato, Manílio e Ovídio. No entanto, características formais, como o uso do imperativo ou o pronome de segunda pessoa, por exemplo, dão a impressão dessa presença durante a leitura da obra. Porém, mesmo nos casos em que o poema tem um destinatário específico, é óbvio que esse destinatário abarca uma audiência maior. Assim, Mecenas, em Virgílio, passa a ser todo leitor de seu texto. Para Sharrock, a poesia didática tem um destinatário interno (Leitor), uma audiência maior (leitor) e um uso abundante da segunda pessoa do singular (Sharrock, 1992, p. 11). Nesse sentido, qualquer leitor pode ser o irmão metafórico de Hesíodo, por exemplo.



sidera
noctis
eras.

No que diz respeito à relevância da matéria narrada, esta é muitas vezes posta de lado em detrimento da arte do poeta. Para Dalzell, com relação à verdade do que se propõe a ensinar, devem-se fazer duas perguntas: qual a atitude do autor perante o leitor implícito no texto? Qual a atitude do autor perante a mensagem didática? (Dalzell, 1996, p. 33).

Com o intuito, não de responder, mas de refletir como Ovídio se apropria de elementos do gênero didático, faz-se necessária uma pesquisa acerca da manipulação poética dos elementos pertencentes a essa tradição.

O que filia a *Ars amatoria* à tradição didática é, primeiramente, a já referida referência a Hesíodo no início da obra (*Ars amatoria* I. 27-28). Além disso, o poema, por diversas vezes, toma emprestado dessa tradição imagens náuticas e agrícolas, por exemplo. Cabe ainda ressaltar outros traços: reiteração da competência; linguagem pedagógica a ver com estrutura lógica (proposição, prova, recapitulação); fórmulas para transição dos assuntos, presentes, por exemplo, em Lucrécio e Virgílio; digressões mitológicas etc.

Soma-se a isso o fato de o poema ter uma ordem cronológica (Ovídio “narra” todos os passos do relacionamento amoroso, desde a procura pelo objeto do amor até o clímax da relação sexual), o que está de acordo para o gênero didático e é estranho para o universo elegíaco (que relata passagens diferentes mas não necessariamente sucessivas na vida do indivíduo). Outro ponto que conduz para essa direção é a ordenação dos objetivos da obra no livro I: *Principio (...) Proximus (...) Tertius (...)* (*Ars amatoria* I. 35-38)⁶⁶, que constitui um “passo a passo” muito caro àquilo que se atribui um caráter didático.

Com relação à autoridade do *praeceptor*, Ovídio lembra que, ao contrário do que ocorreu com Hesíodo, não são as musas, nem Apolo quem dita a ele a obra: esta é fruto da experiência (*usus*) do poeta (*Ars amatoria*, I. 25-29). E vai mais longe: diferentemente das musas de Hesíodo, que podiam contar coisas falsas, Ovídio clama que só tratará de verdades (uera). Além disso, e seguindo a tradição didática, o poeta intervém para dar exemplos de sua experiência.

Com relação ao destinatário, a *Ars amatoria* não possui um indivíduo identificável pelo nome. Ao contrário, a obra se destina “a alguém entre o povo que não conheça a arte de amar” (*Ars amatoria* I, 1), ou seja, uma gama considerável de pessoas, senão todas as pessoas. No decorrer da obra, o Leitor, na já exposta teoria de Sharrock, é construído como ingênuo, pronto a receber o conhecimento do mestre. E os leitores podem acompanhar o percurso de aprendizado que, para a autora, é de fato uma manipulação desse aprendiz. Essa manipulação é também exercida sobre o leitor, já que temos prazer em assistir ao jogo no qual o Leitor foi envolvido.

Resta saber como é tratada a matéria ensinada. De acordo com Schiesaro⁶⁷, a tarefa de poetas didáticos, tais como Virgílio e Lucrécio “is (...) parallel to that of paternalistic, authoritarian princeps, as they both convey unquestionable truths and norms validated by divine authority” (Schiesaro, 2003, p. 63). Porém Ovídio rejeita esse modelo, já que tanto *Ars* como *Fasti* e *Remedia* descrevem “a world of uncertainty dominated more by mutable

forsitan
et
tecum

⁶⁶ Principio, quod amare velis, reperire labora./ Qui nova nunc primum miles in arma venis./ Proximus huic labor est placitam exorare puellam:/ Tertius, ut longo tempore duret amor (Ovídio, *Ars amatoria* I, 35-38). “Se vais ao amor como quem vai/ pela primeira vez ao fogo das pelejas./ trata de procurar, antes de mais,/aquela a quem desejas./ Trata depois, então,/ de conquistar o coração/ da jovem que elegeste entre as demais mulheres./ E trata finalmente, em último lugar,/ de esse amor prolongar (Ovídio, 1992, p. 21)”.

desires (human and divine) and elusive memories than by unyielding natural or providential laws" (Schiesaro, 2003, p. 62). Que a obra não discorra sobre *providential laws* é um fato, mas é mister observar que Ovídio a trata como um *ludus* "jogo" (*Tristia* 1.9.61-2; *Ars amatoria* III. 809)

No que concerne ao uso dos relatos mitológicos como um traço de didatismo, cabe fazer menção ao mito de Dédalos, narrado no início do segundo livro. É essa a maior narrativa mitológica do poema (vinte e um versos) e algumas de suas implicações na obra serão tratadas em momento oportuno⁶⁸. Mas o dado relevante para essa discussão é a imagem de Dédalos como um híbrido que, na opinião de Sharrock, "[reflects] metaphorically two not unconnected features of the work: first, the mixture of genre (elegy and didactic), and, secondly, or generally, the very nature of elegiac couplet" (Sharrock, 1994, p. 130).

A observação da autora traz a necessidade de confrontar os elementos da poesia elegíaca e da poesia didática presentes na *Ars amatoria*, já que essa "mistura" talvez seja o "carvão pulverizado", imprescindível para ler a carta escrita por Ovídio com leite fresco (*Ars amatoria* III 627-28).

O elemento didático foi introduzido na elegia erótica desde o começo (Propércio I.7, Tibulo I.4), com a preocupação de narrar os eventos da vida amorosa para uma audiência jovem que poderia achar o material útil. Além disso, o tema da preceptística amorosa era abordado na comédia com a diferença de que, nesse contexto, os amantes terminavam a peça juntos e felizes.

Segundo Harrison⁶⁹:

The *Ars* begins with some epic analogies for its speaker (*Ars* I. 5-8), adapts the metaphors and rhetorical and narratorial devices of the hexameter didactic of Virgil's *Georgics* and Lucretius' *De rerum natura*, includes a lengthy catalogue of passionate heroines from Attic tragedy and Hellenistic/neoteric narrative poetry, a clear link with the *Heroides* (l. 283-342), and even parodies an archaic function of elegy, that of civic instruction, with a glance at the civic element of contemporary didactic of the *Georgics*. Its opening couplet, with its

tua nunc
requiescit
amica -

⁶⁷ SCHIESARO, Alessandro. "Ovid and the professional discourse of scholarship, religion, rhetoric". In HARDIE, P. (ed.) *The Cambridge companion to Ovid*. United Kingdom: Cambridge, 2003.

⁶⁸ Ver capítulo VI deste trabalho, subitem "Exemplos de *ars* em Ovídio".

⁶⁹ HARRISON, S. "Ovid and genre: evolutions of an elegist". In HARDIE, P. (ed.) *The Cambridge companion to Ovid*. United Kingdom: Cambridge, 2003.

explicit identification of the people of Rome as the addressee of its precepts (*Ars* I. 1-2), looks back with amusement on the moralizing advice handed down to the people of the Athenians in the archaic elegies of Solon (e.g. fr. 37 West). (Harrison, 2003, p. 83)

A poesia didática, cujos precursores são as *uaticinia*, *sortes* e *sententiae*, tem como expoentes em Roma Lucrécio e Virgílio. Ao levantar os nomes de Virgílio e Lucrécio, a impressão que se tem é a de que os poemas didáticos abordavam somente temas “sérios”. No entanto, ao lado dessa tradição havia poemas didáticos destinados a temas mais banais. Ovídio, em *Tristia* 2.471-94, chama a atenção para poemas sobre pintar a face, nadar, jogar, etc. O tomar como assunto de uma obra didática temas banais, ou, a princípio, pouco poéticos remonta a uma tradição helenística. A diferença de Ovídio não está no tema, mas na forma do poema. De acordo com Dalzell, a novidade de Ovídio foi escrever *Ars* no metro elegíaco e não no hexâmetro (*Ars amatoria* I. 264: *praecipit imparibus uecta Thalea rotis*⁷⁰). Isso faz da *Ars amatoria* um híbrido: poema didático com o metro e os *topoi* das elegias. O mesmo crítico chama a atenção para o fato de que as questões relacionadas com o gênero foram a maior preocupação de Ovídio ao longo de sua carreira. Nenhum dos outros elegíacos foi tão consciente dos limites do gênero e das maneiras de os transcender (Dalzell, 1996, p. 136).



heu,
melhor
quanto

Do parvo alvitre

Uma imagem que, ainda que muito óbvia, pode vir à tona nesse confronto de gêneros é a de um ato sexual (e tratando-se de Ovídio tal hipótese ganha força). Assim, *ad metam properate simul* (*Ars*, II. 727) diz respeito não só aos amantes, mas também aos gêneros. Ainda mais se tomadas as palavras de Sharrock, “*writing poetry, for Ovid, is not just about ‘sexuality’; it is itself an erotic experience, in which it is impossible to distinguish clearly between sex and poetry*” (Sharrock, 2003, p. 99). O fato de Ovídio dar espaço para leitores de ambos os sexos também pode depor a esse favor.

Foi essa imagem que colaborou na escolha da epígrafe do próximo capítulo.

Capítulo V

O EFEITO DA MISTURA DE GÊNEROS

O corpo noutro corpo entrelaçado,
fundido, dissolvido, volta à origem
dos seres, que Platão viu completados:
é um, perfeito em dois; são dois em um.⁷¹

O entrelaçar dos corpos elegíaco e didático é o que denuncia o caráter inter e metatextual da *Ars amatoria*. Esse entrelaçamento propiciará uma subversão nos traços de cada gênero: a transferência do mundo elegíaco⁷² para um modelo didático provoca, a princípio, uma mudança de ponto de vista. O eu-lírico elegíaco e o *praeceptor amoris* lidam com o mesmo objeto, mas sob perspectivas diferentes. Enquanto o mundo elegíaco era o da frustração, da hesitação, o mundo didático precisa assegurar a competência do *magister*. Na elegia, o amor é pesar, sofrimento. Já na *Ars*, o amor é visto como algo administrável. Se comparados os trechos em que a *Ars* toma os *topoi* elegíacos empregados em *Amores* (*Ars* I, 565-606, e *Amores* I.4, por exemplo), observa-se, ao invés de uma cena dramática de tristeza dos *Amores*, uma série de preceitos calculados na *Ars*. É como se, agora, o eu-poético de *Amores*, sob a pele de *magister*, estivesse fora da ação, somente dando conselhos: “*what is comic drama in the Amores unravels into a series of scheming directive*” (Dalzell, 1996, p.143).

Na poesia amorosa, temos um “eu”, normalmente um homem, que sofre por causa de uma mulher. Olhando mais de perto, o que é descrito não é nem a mulher, nem o eu, mas os sentimentos que a relação entre eles proporciona. Na verdade, esses sentimentos precisam, na maioria das vezes ser tristes e provocados pela crueldade da amada⁷³. Nesse sentido, ser amado significa

sors tua
sorte
mea!

⁷⁰ Eis os elementos que até aqui colheste/ de Tália conduzida por rodas desiguais. (Ovídio, 1992, p. 45)

⁷¹ “Amor, pois que é palavra essencial”. In DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos.

⁷² In Book I alone we meet the following elegiac topics and situations from Ovid’s own *Amores* or from the Works of the other elegists: seeking a girl in Pompey’s Colonnade (67-8); devotion to Isis (77-8); Romulus as agent of love (89-134); accompanying a girl to the Circus (135-62), or to the gladiatorial games (163-70), or to a military triumph (177-228), or to a party (229-52); temptations of Baiae (255-8); women at Aricia (259-62); violence of female passion (283-342); the girl’s maid (351-98); mercenary love (339-436); borrowing and not returning (433-4); love letters (437-86); behavior at a banquet (565-630); lover’s oaths (631-6); female perjury (637); lovers’ tears (659-68); violence in love (669-80); the wan lover (723-38); sleepless nights (735-6); false friends (739-54). It will be obvious at once that this list covers the greater part of the book. It demonstrates the extent to which the *iocosa materia* of the poem is derived from elegy. (Dalzell, 1996, p. 138)

⁷³ Muitos críticos já enfatizaram que a mulher das elegias deve ser vista como uma manifestação da própria poesia. Isso fica mais evidente, de acordo com Sharrock, *when the poet, thinking of writing epic, is forced back into elegy by the puella’s erotic coaxing* (*Am.* 2.1, 2.18), *while the personified Elegy* (3.1) *and the sexy Muse* (various in exile) *are presented also as puellae, it is impossible to resist the implication that these girls are poems.* (Sharrock,

estar ali para ser cantado; é servir de objeto e não ter uma participação efetiva no processo. O que importa é o que o eu sente a partir do outro, não o outro. Nesse sentido, o amado é um escravo do poeta, já que só será celebrado em verso se o poeta continuar amando e, sobretudo, sofrendo⁷⁴. A poesia amorosa é também convencionalmente sincera, confessional, e o uso da primeira pessoa intensifica esse caráter. Porém, quando os sinais de amor da poesia são removidos de seu contexto elegíaco e postos no contexto didático, eles sofrem um processo de aniquilamento de sentimento. Na didascália, o poeta que se dizia escravo é, na verdade, o dono do discurso, transformando, pois, os seus discípulos em “escravos” dependentes dos preceitos do professor. No processo de leitura dos *Amores*, o leitor se identifica com o eu-lírico, porém, embora também em primeira pessoa, na *Ars amatoria*, o leitor tende a se identificar, até certo ponto, não com o *magister*, mas com o discípulo. No entanto, essa relação de dominância do *praeceptor* é explorada ao máximo por Ovídio, a ponto de este “trair” seus discípulos. Para Allen, o “*preceptor works to throw his readers off balance, to disorient them, in order to make them see themselves and the reading progress from a new angle*” (1992, p. 7).

Nas elegias, o leitor é levado a crer que aqueles *topoi* são de fato sentimentos naturais e espontâneos. Quando esse leitor se defronta com a *Ars*, nota que na verdade eles são imitações de sentimentos. Em outras palavras, é declarado a ele que a maneira de agir de um apaixonado não passa de uma série de convenções. Assim, ele reconhece que agir como apaixonado é o equivalente a estar apaixonado. Para Allen, esse reconhecimento é construído pela *Ars* e *Remedia amoris*, quando o leitor, tendo sido ensinado a criar uma ilusão do amor em *Amores*, é, de repente, confrontado com um livro que coloca o amor e suas convenções como perigosas e falsas (Allen, 1992, p. 9). Isso faz com que o leitor, que acreditava estar seguro em seu mundo tenha que refletir sobre a dicotomia realidade/ficção. É mister salientar, apesar de estar claro, que esse “escancorar” da ficcionalidade da poesia se deu por meio da



dummo
do sic,
in me

2003, p. 151). A mesma autora chama a atenção para o poema 2.19 de *Amores*, que, de acordo com ela reflete o conceito Calimaquiano de que a poesia tem mais validade quanto maior dificuldade apresentar na produção. Assim, a amante (poesia) é mais atraente na proporção da dificuldade para alcançá-la. (Sharrock, 2003, p. 155)

⁷⁴ Sobre esse mesmo tema há um poema de Hilda Hilst: Porque tu sabes que é de poesia/Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,/Que a teu lado te amando,/Antes de ser mulher sou inteira poeta./E que o teu corpo existe porque o meu/Sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio,/É que move o grande corpo teu//Ainda que tu me vejas extrema e suplicante/ Quando amanheces e me dizes adeus. HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001, p. 60.

transposição do material elegíaco em didático. Assim, “*each time the Ars refers to Amores, Ovid shows his readers that the love affairs his elegies describe are strictly poetic, and they should be read as such*” (Allen, 1992, p. 35). E esse é só o primeiro ardil elaborado pelo *magister*. No capítulo destinado a tecer comentários acerca do humor nas elegias, um item abordado foi “contradição”. Cabe agora uma discussão mais profunda sobre a maneira com que tais “contradições” aparecem na obra ovidiana.

Para Allen, se o leitor simplesmente aceita que foi enganado e não reflete sobre isso, não volta no texto para entender o que de fato aconteceu, ele retém a obra parcialmente. Mas, se percebe que esse processo de criar uma ilusão e deixar claro que ela é só uma ilusão é uma demonstração do poder da ficção, então o texto e suas, a princípio, contradições tornam-se significativas (Allen, 1992, p. 10). Em síntese, o esquema traçado por Allen acontece da seguinte forma: primeiro o professor ensina como o leitor deve criar uma situação especial ou “armação” entre ele e o suposto amante. Essa moldura, ou “armação”, é composta pelos *topoi* da poesia amorosa, ou seja, ele é ensinado a fazer de seu amor uma ficção convencional. Então percebe, aos poucos, que ele mesmo está sendo seduzido pelo professor, já que este só ensina como enganar, iludir, ou seja, dita preceitos permeados de teatralidade e humor⁷⁵. Sendo assim, o discípulo chega à conclusão de que é isso o que o *magister* realmente sabe fazer: enganar, o que coloca seus próprios ensinamentos em questionamento. Durante todo o livro I e II, Ovídio ganha a confiança de seus leitores homens, dizendo que todas as mulheres são passíveis de serem conquistadas e vai armando-os para tanto. Allen chama também a atenção para o fato de Ovídio, ecoando Virgílio, criar imagens relacionando as mulheres aos campos agrícolas (I, 349-50), prontos para serem dominados pelos homens. Porém, no livro III, o mesmo Ovídio, sob a justificativa de que Vênus havia pedido para que ele não deixasse as moças desarmadas, escreve um livro para as mulheres, entregando-lhes todos os segredos ou vantagens que os homens julgavam ter em relação às adversárias. Porém, também nesse momento ele é cínico: quanto mais as mulheres ficarem dispostas a se entregar aos homens do livro I e II, maior



durae
transite
catenae!

⁷⁵ Em *Ars* a performance é o ponto central: lágrimas fingidas (I. 659-62); estar bêbado (I. 597-98); a aparência de um apaixonado (I. 737-38), etc.

vantagem eles terão. No entanto, Ovídio pede para que as discípulas se acautelem com relação aos homens que fingem (exatamente o que ele os ensinou a fazer!). Assim, como atesta Allen, Ovídio encerra tanto a parte “masculina” quanto a “feminina” da obra pedindo para que os discípulos o venerem como *magister* (2.744; 3,812). Cada grupo acredita estar na posição de conquistador em relação ao outro, enquanto o preceptor é mestre dos dois (Allen, 1992, p. 25).

Como se isso não bastasse, o *magister* escreve um quarto livro que serve de “antídoto” para os precedentes. O que coloca todo o seu trabalho em xeque, pois, se qualquer pessoa que não soubesse amar seguisse os conselhos de *Ars*, conselhos esses ditados pela experiência de alguém que se propôs a tratar de verdades (*uera*), não precisaria de um remédio, já que não fracassaria.

Dalzell afirma que o leitor ideal para a *Ars* é alguém que está preparado para ficar chocado, ou, pelo menos, alguém que terá prazer em pensar que outros leitores se chocarão (Dalzell, 1996, p. 155). No entanto, parece que o propósito da obra é formar um leitor ideal. Com os sucessivos ardis do *magister*, o leitor reconhece que o texto é todo ficção e se percebe, ele também, dentro dessa ficção. E é essa a principal lição da *Ars*: como se tornar um leitor de poesia amorosa, admitindo que toda obra literária é uma ficção. Para Allen, no fim da experiência, o discípulo pode ter se tornado a “*well-read student of elegiac poetry*” (Allen, 1992, p. 16). A hipótese levantada por ele é a de que o leitor não precisa acreditar no que o texto diz, mas precisa entendê-lo como ficção literária: um texto que é falso com ele mesmo de tantas maneiras que não pode ser lido como verdadeiro (Allen, 1992, p. 17). “*This interpretive method teaches the reader how fictional lovers behave and what that role demands. It also shows the reader how to bridge the gap between his or her individual identity and the identity of the reader inscribed in the texts, and demonstrates the power of literary conventions and the pleasures of amatory fiction. Such reading is itself a kind of love*” (Allen, 1992, p. 12). Assim, com essas “traições”, o leitor não questiona mais a validade da informação, se ela é falsa ou verdadeira, isto é, se a obra realmente ensina como seduzir alguém: aos poucos, o leitor passa a notar que o professor na verdade não fala de amor e sim de arte. Em outras palavras, ele evidencia de que modo se dá a sedução



tempora
noctis
eunt;

da arte e a *Ars* passa de um manual de amor a um manual de teoria literária⁷⁶. Ovídio, ao invés de descrever ou definir como se dá o processo de leitura, faz com que o leitor experimente esse processo. Assim se explica o fato de *usus* (experiência) ditar a obra: o termo se refere à experiência de Ovídio poeta e à experiência do confronto com a ficcionalidade.



excute
poste
seram!

⁷⁶ Uma passagem como a encontrada em *Ars* III. 344-5, por exemplo, vai a favor dessa hipótese, já que demonstra a preocupação de Ovídio com a maneira de ler seus poemas: *Elige, quod docili molliter ore legas:/ Vel tibi composita cantetur Epistola voce:* (Ovídio, *Ars amatoria*, III, 344-345). “Escolhe um poema, lê-lo com voz suave e comovida/ ou com brilho declama uma das suas cartas, (Ovídio, 1992, p. 207)”.

Capítulo VI

A LUZ DA LUA

Do *medio* alvitre

De como a dissertadora pretende passar de *discipula* a *magistra*

A tese de que a *Ars amatoria* é um “ensinar a ler” sob a pele de um “ensinar a amar” fez com que a obra adquirisse novas nuances. Então, como se Psiquê fosse, porém já douda em mitos, portanto, tomando cuidado para não derramar azeite fervente, sai a dissertadora à procura do “marido”. E então lembra das palavras do *magister* que clama poder o *Amor remanere per artes* (fixar o Amor por meio de artes) e vê que a melhor diretriz para trilhar seu caminho é pesquisar como a arte se dá, já que é por meio dela (*per artes*) que o amor foi preso. Para tanto, busca os ensinamentos contidos nos manuais de literatura e nos testemunhos de poetas que concebiam a poesia como técnica, com o intuito de compará-los aos preceitos ditados por Ovídio e, assim, desvendar como ele pôde trazer e manter o Amor.

Fallimur,
an verso
sonuerunt

6.1 Confrontando poéticas

Na bagagem para uma tal jornada, segue a comparação entre alguns preceitos de diferentes tratados sobre poesia, principalmente o de Horácio, que foi contemporâneo de Ovídio, e os preceitos ovidianos contidos na *Arte de amar*. Dessa forma, apesar de concordar com João Cabral que *cada poeta tem sua poética* (Cabral de Melo Neto, 1994, p. 724), selecionaram-se semelhanças entre momentos diferentes da expressão do artesanato poético, de modo a estabelecer como que um modelo de arte poética.

6.1.1 *Ars e ingenium*

Conforme se apresentou anteriormente, na Antigüidade o artista é, como atesta Roberto Brandão, *inimigo da improvisação*, sendo importante para a obra o seu plano e execução. Para Horácio, a perfeição só será atingida quando o poeta tiver *pleno domínio do material criativo*, possível através da *razão*, do *trabalho* e da *disciplina*, instâncias implícitas no conceito de *arte*. No entanto, para Horácio, a “arte” está sempre ligada à “natureza”, que, *no seu estado bruto, é informe, caótica*. Assim, *arte e engenho* são complementares “*como instâncias específicas, mas mutuamente compromissadas*”⁷⁷:

Natura fieret laudabile carmen an arte,
quaesitum est; ego nec studium sine diuite uena
nec rude quid prosit uideo ingenium; alterius sic
altera poscit opem res et coniurat amice.
Qui studet optatam cursu contingere metam,
multa tulit fecitque puer, sudauit et alsit,
abstinuit uenere et uino; qui Pythia cantat
tibicen, didicit prius extimuitque magistrum.

(Horácio, *Arte Poética*, 408-415)

cardine
postes,

Já se perguntou se o que faz digno de louvor um poema é a natureza ou a arte. Eu por mim não vejo o que adianta, sem uma veia rica, o esforço, nem, sem cultivo, o gênio; assim, um pede o outro, numa conspiração amistosa. Muito suporta e faz desde a infância, suando, sofrendo o frio, abstendo-se do amor e do vinho, quem almeja alcançar na pista a desejada meta; o flautista que toca no concurso pítico estudou antes e temeu o mestre. (Bruna, 1985, p. 67)

Também Longino, em congruência com o conceito de *techné* retórica e poética da antigüidade, debruça-se a discutir se existe ou não uma “arte do sublime”. E, apesar de reconhecer que algumas pessoas consideram a obtenção do sublime um dom inato, Longino mostra que o sublime tem suas próprias leis e que, se “*a natureza é sua fonte, cabe ao método mostrar seus limites adequados*”⁷⁸:

(...) ela constitui a causa primeira e princípio modelar de toda produção; quanto, porém, a dimensões e oportunidade de cada obra e, bem assim, quanto à mais segura prática e uso, compete ao

⁷⁷ BRUNA, 1985, p. 8.

⁷⁸ BRUNA, 1985, p. 13.

método estabelecer âmbito e conveniência. (Longino, *Do sublime*, II, 2)

Também Ovídio considera necessário unir as qualidades “inatas”, como os “dons do espírito”, a beleza e a sorte com a disciplina, o estudo e a *ars*:

Vt dominam teneas, nec te mirere relictum,
Ingenii dotes corporis adde bonis.
Forma bonum fragile est, quantumque accedit ad annos
Fit minor, et spatio carpitur ipsa suo.
(Ovídio, *Ara amatoria* II, 111-115)

Se pretendes guardar a tua amiga / e não ter a surpresa de ser abandonado/ (...) / junta os dons do espírito às vantagens do corpo. / A beleza é um bem demasiado frágil, / tudo aquilo que aos anos se acrescenta/ com rigor a beleza diminui: a própria duração a faz murchar. (Ovídio, 1992, p. 109)

Nec levis ingenuas pectus coluisse per artes
Cura sit et linguas edidicisse duas.
Non formosus erat, sed erat facundus Ulixes,
Et tamen aequoreas torsit amore deas.
(*Arte de amar* II, 121-124)

Não te pareça um frívolo cuidado/ pelas artes liberais a inteligência enriquecer/ e as duas línguas aprender/ Não era belo Ulisses mas o dom tinha da eloquência/ Tanto basta/ para que as duas marinhas divindades/ dos tormentos do amor sofram a penitência (Ovídio, 1992, p.111).

Nec minor est virtus, quam quaerere, parta tueri:
Casus inest illic; hoc erit **artis** opus.
(*Arte de amar* II, 13-14)

Na conquista o acaso toma parte./ A conservá-la/ te ensinará a minha arte (Ovídio, 1992, p. 99).

Percebe-se, na *Arte Poética*, que Horácio tem aversão aos poetas que só possuem o “gênio” e não cultivam a arte. Dessa forma, tais poetas tornam-se semelhantes a “loucos” (*Arte Poética*, 453-456):

Ingenium misera quia fortunatius arte
credit et excludit sanos Helicone poetas
Democritus, bona pars non unguis ponere curat,
non barbam, secreta petit loca, balnea uitat.
(Horácio, *Arte Poética*, 295-298)



raucaque
concussae

Porque Demócrito crê que o engenho é mais afortunado que a mísera arte e exclui do Helicão os poetas equilibrados, uma boa parte deles não cuida de cortar as unhas nem barba, busca os lugares retirados, evita os banhos. (Tringali, 1993, p. 33)

Ovídio também pede para que seus “alunos” não se descuidem da aparência:

Nec male deformat rigidos tonsura capillos:
Sit coma, sit trita barba resecta manu.
Et nihil emineant, et sint sine sordibus unguis:
Inque cava nullus stet tibi nare pilus.
(Ovídio, *Ars amatoria*, I, 517-520)

que os teus cabelos não sejam deformados/ por um mau corte nem fiquem eriçados;/ sejam por um barbeiro experiente/ os pêlos da tua barba trabalhados;/ que as tuas unhas sempre se apresentem/ limpas e bem cortadas/ e nenhum pêlo desponte das narinas;
(Ovídio, 1992, p.69)

Sed tibi nec ferro placeat torquere capillos,
Nec tua mordaci pumice crura teras.
Ista iube faciant, quorum Cybeleia mater
Concinitur Phrygiis exululata modis.
Forma viros neglecta decet; (...).
(Ovídio, *Ars amatoria*, I, 503-507)

Oh! Não frises com ferro os teus cabelos
Com a pedra pomes as pernas não depiles.
Esses cuidados deixa àqueles que com uivos
À moda frígia a Cibele rendem culto.
Convém aos homens a beleza descuidada.
(Ovídio, 1992, p. 69)

signa
dedere
fores?

6.1.2 O processo de criação como algo laborioso e feio demais para ser manifesto

Para João Cabral, o ato do poema é um ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas. De acordo com ele, os poetas da inspiração não descrevem o momento da criação por saberem que a força que os faz escrever “é feita de mil fracassos, de truques que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir (João Cabral de Melo Neto, 1994, p. 723). A mesma idéia de “vergonha” em deixar ver por trás dos bastidores é mostrada por Poe, que salienta “os

inúmeros relances de idéia, que não chegam à maturidade da visão completa, (...) as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpolações, numa palavra, para as roídas e rodinhas, os apetrechos de mudança do cenário, as escadinhas e os alçapões do palco (...), a tinta vermelha e os disfarces postiços que, em noventa e nove por cento dos casos, constituem a característica do histrião literário” (Poe, 1944, p. 78).

Também Ovídio pede para que as mulheres só se apresentem diante de seu amante quando estiverem prontas, para que eles nunca as vejam durante o ato de preparação. É interessante notar que tanto Ovídio como Poe usam metáforas vindas do teatro para elucidar tal idéia:

Cur mihi nota tuo causa est candoris in ore?
 Claude forem thalami! quid rude prodis opus?
 Multa viros nescire decet; pars maxima rerum
 Offendat, si non interiora tegas.
 Aurea quae splendent ornato signa theatro,
 Inspice, contemnes: brattea ligna tegit;
 Sed neque ad illa licet populo, nisi facta, venire,
 Nec nisi summotis forma paranda viris.
 (Ovídio, *Ars amatoria*, III, 227-234)

Fallimur -
 impulsa
 est
 animoso

Não!, recuso-me a saber /De onde te vem a brancura /A nívea cor do teu rosto./ Fecha a porta do teu quarto/ Não mostres obra imperfeita./ Há muita coisa que aos homens/ Convém ignorar./ Como elas nos chocariam/ se as víssemos por dentro./ Contempla as decorações/ douradas que ornam a cena:/ que leve folha delgada/ de metal sobre a madeira!/ Mas não se mostram ao público/ enquanto não acabadas./ Do mesmo modo, mulheres, / é na ausência dos homens/ que a beleza é preparada (Ovídio, 1992, p. 195)

Estabeleceu-se, portanto, uma aproximação entre o “rosto belo” e “obra acabada, perfeita”. Tal aproximação é pertinente por conta da palavra usada por Ovídio nesse trecho: *opus*. Tal termo, empregado por Ovídio em *não mostres obra imperfeita*, referindo-se a rosto, tem, em latim, a acepção de obra literária, e Ovídio a emprega nessa acepção para tratar de obras de grande importância. Em *Arte de amar* I, 29, Ovídio diz que a experiência (*usus*) é que move sua obra (*opus*), no caso, referindo-se à própria *Arte de amar*. Em *Arte de amar* III, 338, Ovídio emprega novamente a palavra *opus*, agora para referir-se à *Eneida*, a “obra mais ilustre que o Lácio produziu” (*A.A.*, III, 338). Em *Arte de amar* III, 414, Ovídio usa a mesma palavra para se referir à *Ilíada*.

6.1.3 A unidade da matéria

Um princípio que une as diferentes poéticas está relacionado com a unidade de tema e extensão da obra. Assim Horácio salienta que “*em suma, o que quer que se faça seja, pelo menos, uno*” (Horácio, *Arte Poética*, 23⁷⁹). Prega também, seguindo o preceito de Catão, segundo o qual “*rem tene, verba sequentur*” (domina o assunto, as palavras seguirão), que os escritores dominem um assunto e, antes de escrever, ponderem se darão conta de tal empresa. Assim procede Ovídio que, em *Amores* III, 1 escolhe qual Musa irá atender, se a da tragédia ou da elegia amorosa. A unidade é também preceito para os amantes. Em *Amores*, II.4, Ovídio assevera que há centenas de tipos diferentes (de mulheres) para amar. No entanto ele pede para que os homens elejam uma só mulher para ser o objeto de seu amor: “*Elige cui dicas 'tu mihi sola places' – escolha uma mulher e diga 'só tu me agradas'*” (Ovídio, *Arte de Amar*, I, 42. Grifos nossos).

Para Aristóteles, o *belo reside na extensão e na ordem*, sendo mister que as fábulas tenham uma extensão que a memória possa abranger inteira (Aristóteles, 1985, p. 27).

Para Poe, a obra de Milton era constituída de cinquenta por cento de prosa pois “*o conjunto se vê privado, por sua extrema extensão, do vastamente importante elemento artístico, a totalidade, ou unidade de efeito*” (Poe, 1944, p.79).



ianua
vento.

6.1.4 Adequação do discurso, gênero e metro

Outra característica unificadora das poéticas é a exigência da adequação do gênero, discurso e metro. Assim, com o único intuito de fazer um paralelo entre idéias semelhantes, apresentam-se a seguir os trechos mais significativos em que os autores discorrem sobre tal preocupação:

Discriptas seruare uices operumque colores
cur ego, si nequeo ignoroque, poeta salutor?

⁷⁹ BRUNA, 1985, p. 55.

Cur nescire pudens praue quam discere malo?
 (...)
 Singula quaeque locum teneant sortita decentem.
 (Horácio, *Arte Poética*, 86-88; 92)

Se não posso nem sei respeitar o domínio e o tom de cada gênero literário, por que saudar em mim um poeta? Por que a falsa modéstia de preferir a ignorância ao estudo? (...) Guarde cada gênero o lugar que lhe coube e lhe assenta⁸⁰.

Finiturus eram, sed sunt diversa puellis
 Pectora: mille animos excipe mille modis.
 Nec tellus eadem parit omnia; vitibus illa
 Convenit, haec oleis; hac bene farra virent.
 Pectoribus mores tot sunt, quot in ore figurae;
 Qui sapit, innumeris moribus aptus erit,
 (...)
 Nec tibi conveniet cunctos modus unus ad annos:
 (Ovídio, *Ars amatoria*, I, 753-763)

Aqui dispunha-me eu a terminar/ mas manda-me a verdade declarar/
 que diferem as almas das mulheres./ Para almas tão diferentes
 conquistar/ importa mil recursos empregar/ De uma só terra não
 podes tudo recolher,/ Neste terreno dá-se melhor a vinha; / àquele
 agrada mais a oliveira; / aqui despontam verdes cereais./ Têm os
 corações tantas facetas/ quantos semblantes o mundo abriga./ O
 homem que procede com prudência/ sabe adaptar-se a esta
 divergência; / (...) / A mesma tática não é recomendável/ para todas
 as idades (Ovídio, 1992, p. 93-94).

ei mihi,
 quam
 longe

Vt **ridentibus** **adrient**, ita **flentibus** adsunt
 humani **uultus**; si uis me flere, dolendum est
 primum ipsi tibi; tum tua me infortunia laedent;
 Telephe uel Peleu; male si mandata loqueris.
 (Horácio, *Arte Poética*, 101-104)

Assim como o rosto humano ri com os que riem, assim compartilha
 com os que choram. Se queres que eu chore, tu mesmo deve sofrer
 por primeiro, então, ó Télefo ou Peleu, os teus infortúnios me
 tocarão⁸¹.

Fac modo, quas partes illa iubebit, agas.
 Arguet, arguito; quidquid probat illa, probato;
 Quod dicet, dicas; quod negat illa, neges.
Riserit, adride; si flebit, flere memento;
 Imponat leges **uultibus** illa tuis.
 (Ovídio, *Ars amatoria*, II, 198-202)

Desempenha o papel que ela quiser./ Se ela censura, serás
 censurador;/ o que ela aprova, não deixe de aprovar;/ dirás o que ela
 poderá dizer;/ e nega o que ela poderá negar;/ se tua amiga ri, rirás

⁸⁰ Bruna, 1985, p. 57.

⁸¹ Tringali, 1993, p. 29.

com gosto;/ se chora, não te esqueças de chorar./ Guia tua expressão pelo seu rosto. (Ovídio, 1992, p. 117)

De acordo com a experiência, o metro que se ajusta é o heróico. Se, com efeito, alguém compusesse uma imitação narrativa em qualquer outro ou em vários metros, a inadequação seria flagrante. (Aristóteles, 1985, p. 47)

Entretanto, a pompa do vocabulário nem sempre é vantajosa, pois empregar sem assuntos de pouca monta palavreado grandioso e solene pareceria o mesmo que assentar uma grande máscara trágica numa criancinha. (Longino, *Do sublime*, XXX⁸²)

6.1.5 Sobre o tom dos poemas

Non satis est pulchra esse poemata; **dulcia** sunt
et, quocumque uolent, animum auditoris agunt.
(Horácio, *Arte Poética*, 99-100)

Não basta que os poemas sejam belos, é preciso que sejam doces e transportem o espírito do ouvinte para onde quiserem⁸³

Este procul, lites et amarae proelia linguae:
Dulcibus est verbis mollis lendus amor.
(Ovídio, *Ars amatoria*, II, 151-152)

Longe de nós as ásperas discussões/ e os combates travados pelas línguas mordazes./ Doces palavras, eis o alimento/ que nutre o terno amor. (Ovídio, 1992, p.113)

spem
tulit
aura
meam!

6.1.6 A crítica como algo inerente à criação, proporcionando experiência – a experiência e o trabalho de lima

Roberto Brandão observa que, para Horácio, o trabalho do poeta não acontece só no momento da criação, *mas representa o acúmulo da experiência criativa*⁸⁴ e representava ainda uma quase incessante “briga” com os versos. Tal afirmação pode ser atestada nos seguintes excertos da *Arte Poética*:

Quintilio siquid recitares: "Corrige, sodes,
hoc" aiebat "et hoc"; melius te posse negares,
bis terque expertum frustra; delere iubebat
et male tornatos incudi reddere uersus.

⁸² Bruna, 1985, p. 99.

⁸³ Tringali, 1993, p. 29.

⁸⁴ Bruna, 1985, p. 9.

Si defendere delictum quam uertere malles,
nullum ultra uerbum aut operam insumebat inanem,
quin sine ruali teque et tua solus amares.

(Horácio, *Arte Poética*, 438-444)

Quando se recitava alguma coisa a Quintílio, ele dizia: “por favor, corrige isto e também isto”; quando você, após duas ou três tentativas frustradas, se dizia incapaz de fazer melhor, ele mandava desfazer os versos mal torneados e repô-los na bigorna. Se, a modificar a falha, você preferiria defendê-la, não dizia mais uma única palavra, nem se dava ao trabalho inútil de evitar que você amasse, sem rivais, a si mesmo e à sua obra⁸⁵.

Vir bonus et prudens uersus reprehendet inertis,
culpabit duos, in comptis adlinet atrum
transorso calamo signum, ambitiosa recidet
ornamenta, parum claris lucem dare coget,
arguet ambigue dictum, mutanda notabit,
fiet Aristarchus, nec dicet: "Cur ego amicum
offendam in nugis?" Hae nugae seria ducent
in mala derisum semel exceptumque sinistre.

(Horácio, *Arte Poética*, 445-452)

Um homem honesto e entendido criticará os versos sem arte, condenará os duros, traçará, com o cálam⁸⁶, de través, um sinal negro junto aos desgrehados, cortará os ornatos pretensiosos, obrigará a dar luz aos poucos claros, apontará as ambigüidades, marcará o que deva ser mudado, virará um Aristarco e não dirá: “Por que hei eu de magoar um amigo por causa duma ninharia?” Tais ninharias levarão o autor a sérios dissabores, uma vez achincalhado e recebido desfavoravelmente⁸⁷.

si satis
es
raptae,

Ao encontro de Horácio vai Longino, que afirma que *o julgamento do estilo é resultado final de uma longa experiência* (Longino, *Do sublime*, c. VI).

Também para João Cabral o trabalho dos artesãos não é limitado ao “*retoque (...) ao material que o instinto fornece*”. Sendo assim, “*o poema é escrito pelo olho crítico, por um crítico que elabora as experiências que antes vivera, como poeta*” (João Cabral de Melo Neto, 1994, p. 733).

Ovídio, por sua vez, se diz capaz de escrever um tratado sobre o processo do amor porque é experiente no assunto. Não atribui a “tessitura” do poema a Apolo, mas sim à sua experiência enquanto amante; mais, enquanto poeta:

⁸⁵ Bruna, 1985, p. 67-68.

⁸⁶ O correspondente da caneta vermelha atual.

⁸⁷ Bruna, *id.* p. 68.

Non ego, Phoebe, datas a te mihi mentiar artes,
 Nec nos aëriae voce monemur avis,
 Nec mihi sunt visae Clio Clisque sorores
 Servanti pecudes vallibus, Ascra, tuis:
 Usus opus movet hoc: vati parete perito.
 (Ovídio, *Ars amatoria*, I, 25-29).

Não mentirei, ó Febo, assegurando/que por ti esta Arte me foi dada;/nem que p'la voz dos pássaros em bando/ela, sem eu saber, me foi ditada;/nem que de Clio eu tenha recebido/(ou de suas irmãs) esta mensagem, /enquanto, nalgum vale mais sombrio,/ o meu próprio rebanho pastoreava.../Nada disso direi, porque somente/aquilo quanto o sei o devo à prática./Graças a ela é que fiquei exp'riente: /eis o preço maior dessas palavras!(Ovídio, 1992, p. 21)

6.1.7 A audiência

Outro princípio importante para esses poetas é o papel da audiência que, segundo Roberto Brandão, no caso de Horácio, é um fator implícito no poema. Sendo assim, o leitor é co-produtor da obra e sua expectativa “*determina as exigências estruturais que o poeta deve atender se quiser obter a aprovação do público*”:

Tu quid ego et populus mecum desideret audi,
 si ploris eges aulae manentis et usque
 sessuri donec cantor. "Vos plaudite" dicat.
 (Horácio, *Arte Poética*, 153-155)

Ouça você o que desejo eu e comigo o povo, se quer que a platéia aplauda e espere, sentada, a descida do pano, até o ator pedir “aplaudi”⁸⁸.

Citando ainda Roberto Brandão, a audiência condiciona o modo de composição da obra, não apenas por exigência da necessidade retórica de adesão, mas como um meio para se atingirem fins mais importantes, “*que Platão, embora negasse à arte, entendia como utilidade moral inscrita no conhecimento da verdade, Aristóteles descrevia como uma forma de prazer específico, o autor do Tratado do Sublime apontaria como a manifestação da elevação da alma humana, e Horácio, na Arte Poética, resume na fórmula visceralmente romana do utile dulci*” (Horácio, *Arte Poética*, 343-344).

⁸⁸ Bruna, 1985, p. 59.

Com base nesse raciocínio, fica claro porque Longino parece dar “a todos” a capacidade de apreciar o sublime:

Em resumo, considera belas e verdadeiramente sublimes as passagens que agradam sempre e a todos. Quando pois, mau grado da diversidade das preocupações, do teor de vida, dos gostos, da idade, do idioma, todos ao mesmo tempo pensam unânimes o mesmo a respeito duma mesma coisa, então essa, digamos assim, sentença concorde de juizes discordes outorga ao objeto da admiração uma garantia sólida e incontestável. (Longino, *Do sublime*, VII, 4)

Assim, para Longino, o “sublime é o ponto mais alto e a excelência, por assim dizer, do discurso e que, por nenhuma outra razão senão essa, primaram e cercaram de eternidade a sua glória os maiores poetas e escritores” (Longino, *Do sublime*, I, 1)⁸⁹.

Nesse sentido, de acordo com Phillip Hardie, de todos os poetas da Antiguidade, “Ovid is perhaps the most aware of the rewards and hazards of his own reception” (Hardie, 2003, p. 3). Em *Amores* II, 1, e em *Arte de amar*, ele endereça seus poemas a ambos os sexos, ou seja, a todas as pessoas. Já no epílogo de *As Metamorfoses*, Ovídio “predicts that (...) will be ever ‘on the lips of the people’”⁹⁰. Dessa maneira, os textos ovidianos trazem a consciência de seu status “as books to be circulated and read, and Ovid has some claim to be the inventor of the generic ‘dear reader’”. Tarrant vê nas críticas sofridas por Ovídio, no que concerne ao excesso de estilo (Sêneca, *Contr.*, 9.5.17: *nescit quod bene cessit relinquere*), uma prova de que Ovídio estava sempre revisando seu trabalho. Com efeito, “Ovid acts as his own strong reader, constantly seeing new possibilities in apparently finished work”⁹¹. Para Tarrant, isso fez com que ele se transformasse de elegíaco em tragediógrafo, de poeta amoroso em professor do amor, de escritor de elegia em escritor de épica e poesia etiológica e, então, todos esses poetas no poeta do exílio.

Ovídio também reclama seu lugar como grande poeta pelo fato de que todas as pessoas o conhecem e o aclamam, o que o torna um grande escritor (em consonância com as observações de Longino e Horácio),

⁸⁹ Bruna, 1985, p. 71.

⁹⁰ Tarrant, R. *Ovid and ancient literary history*. In Hardie, P. (ed.) *The Cambridge companion to Ovid*. United Kingdom: Cambridge, 2003. (p. 23).

independentemente das críticas contrárias que, segundo Ovídio, refletem a inveja de seus opositores:

Nuper enim nostros quidam carpere libellos,/Quorum censura Musa proterva mea est./Dummodo sic placeam, dum toto canter in orbe,/Quamlibet impugnent unus et alter opus. (...)/Rumpere, Livor edax: magnum iam nomen habemus;/Maius erit, tantum quo pede coepit eat./Sed nimium properas: vivam modo, plura dolebis;/Et capiunt animi carmina multa mei./Nam iuvat et studium famae mihi crevit honore. (Ovídio, *Remedia amoris*, 361-393)

É que recentemente alguns andaram criticando meus livrinhos; segundo dizem meus sensores, é licenciosa minha Musa. Contanto que eu agrade assim, contanto que recitem meus versos por todo o mundo, um ou dois podem atacar a obra que quiserem. (...) Rala-te, voraz inveja; já tenho um grande nome; maior será, basta que eu ande com os passos da estréia. Estás apressada demais; possa eu apenas viver e mais irás sofrer; muitos poemas cabem em minha cabeça. O amor da glória me deleita e cresce em mim com o reconhecimento.(Ovídio, 1994, p. 53)

tunde
foris! urbe
silent
tota,

6.2 Exemplos de arte em Ovídio

Mas como se dá o trabalho de arte em Ovídio? Poder-se-ia esmiuçar toda a obra de Ovídio para citar vários exemplos. Selecionaram-se, então, alguns trechos em que o trabalho de artesanato poético fica evidente para comprovar que os preceitos amorosos do *artifex dicendi* (“o artífice da palavra”, para usar uma expressão de Cícero), anteriormente comparados com preceitos poéticos, estão de acordo com o seu próprio *modus operandi* de poeta. Poder-se-ia dizer que seus preceitos se lhe aplicam várias vezes: o poeta dita as fórmulas para a conquista amorosa, pois é experiente em amar (como escritor ele também pode ditar preceitos, é também experiente, já que escreveu os *Amores*). Em *Arte de amar* III, Ovídio enumera alguns autores para que as mulheres se tornem mais atraentes aos olhos dos homens. Dentre os autores citados nessa passagem, alguns são fontes da elegia erótica romana (Calímaco, Filetas, Anacreonte, Safo e Terêncio), outros realizadores dessa poética (Propércio, Galo, Tibulo e o próprio Ovídio). Nessa mesma passagem,

⁹¹ Tarrant, R. *Ovid and ancient literary history*. In Hardie, P. (ed.) *The Cambridge companion to Ovid*. United Kingdom: Cambridge, 2003. (p. 27).

Ovídio aconselha as *puellae* a lerem seus livros *Amores* e *Heróides* (gênero epistolar que ele criou). Uma outra recomendação aos “alunos” diz respeito à importância de escrever cartas aos destinatários de seus amores. Ora, ele mesmo escreveu as *Heróides*, uma coletânea de cartas de amor de personagens históricos e mitológicos.

No início do livro II da *Arte de amar*, Ovídio, após pedir a ajuda de Cupido, de Vênus e da musa Erato para a empreita de escrever em versos seus ensinamentos, começa a narrar o feito de Dédalo, a quem, no livro VIII de *As Metamorfoses*, chamou de *ingenio fabrae celeberrimus artis* – “o mais célebre dos artistas em metal”⁹² (Ovídio, *Metamorfoses*, VIII, 159). Não é à toa que esse mito é narrado nesse momento, já que o trabalho de Ovídio, ou seja, a “tessitura” do poema, será equivalente ao de um artífice. Dédalo, de acordo com Ovídio, é capaz de voltar seu espírito para *artes desconhecidas e inovar a natureza (ignotas animum dimittit in artes naturamque novat*⁹³ (*Met.*, VIII, 188-189). No trecho da *Arte de Amar*, Dédalo declara que chegou a hora de mostrar o seu engenho (*Materiam, qua sis ingeniosus, habes* – *Arte de Amar*, II, 34⁹⁴), ou seja, é hora de Ovídio mostrar toda sua habilidade enquanto *artifex* de elegias. Sua aproximação com Dédalo dá-se também pela similaridade da expressão dita por Dédalo a seu filho, quando o está ensinando a voar: “Guiado por mim, estará seguro”. O *praeceptor amoris* também se propõe a “guiar” os jovens em todas as “etapas” do amor. Tal aproximação dá-se também com relação à empresa de ambos: enquanto Dédalo foge de Minos por meio de asas, Ovídio precisa aprisionar o alado Cupido. Tal aprisionamento pode ser interpretado de duas formas: o aprisionamento do amor de outrem ou o do tema “amor” na forma de elegia.

Aliás, a *arte* de unir forma e conteúdo é algo muito presente na obra de Ovídio. Nesse sentido, é pertinente chamar a atenção para as observações de López (Ovídio, 1995, p. 101) em um outro trecho presente em *Amores*, I, 4, 31-32. Nesse poema, Ovídio está ensinando sua amante que irá, acompanhada do marido, a um banquete em que o poeta vai estar. Devido ao “empecilho”, Ovídio combina sinais com sua amante para que eles possam comunicar o que

⁹² OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Trad. David Gomes Jardim Júnior. São Paulo: Ediouro, 1983. (p. 147).

⁹³ “Trata de voltar o espírito para artes desconhecidas e inovar a natureza”. Ovídio, 1983, p. 147.

⁹⁴ *A ocasião de mostrares teu engenho, ó Dédalo, é chegada* (Ovídio, 1992, p. 101).

estão sentindo sem que ninguém perceba. Ovídio, então, se propõe a fazer tudo o que a amada fizer, nos seguintes termos:

quae tu reddideris, ego *primus pocula* sumam
et *qua* tu biberis, *hac* ego *parte* bibam.
(Ovídio, *Amores*, I, 4, 31-32)

Onde os lábios teus puseste,
Porei logo ardentes lábios;
Beberei néctar celeste;
(Ovídio, 1943, p. 241)

Temos aqui, no plano da forma, um espelho em que *tu* e *ego*, pertencentes a hemistíquios diferentes dentro do verso, se refletem. É o que está acontecendo realmente no plano do conteúdo.

Em *Amores* II, 4 9-10, Ovídio mostra a variedade de tipos femininos que existem e afirma que todos lhe agradam. Ele usa a palavra *amores* no plural, o que nos remete tanto aos amores do homem Ovídio quanto aos *Amores*, título de seu livro:

non est certa meos quae forma invitet amores
centum sunt causae, cur ego semper amem.
(Ovídio, *Amores* II. 4, 9-10)

Não é certa a formosura
Quem meus amores motiva;
Mil causas diversas fazem
Que eu sempre de amores viva
(Ovídio, 1943 p. 301)

Talvez o poema *Amores* I, 1, em que Ovídio discorre sobre sua opção pelo gênero elegíaco em detrimento do épico, seja o poema mais elucidativo dessa união formal e conteudística:

Arma gravi numero violentaque bella parabam
edere, materia conveniente modis.
par erat inferior versus—rississe Cupido
dicitur atque unum surripuisse pedem.
(...)
cum bene **surrexit** versu nova pagina primo,
attenuat nervos proximus ille meos; (grifos nossos)
(Ovídio, *Amores* I, 1)

Ser de Homero rival lembrou-me um dia; / Cantar guerras, heróis; e
em nobres vãos/ À grandeza do assunto alçar meus versos./ Já na
destra o clarim, na frente os louros,/ Na mente a glória, me ensaiava

tempora
noctis
eunt;

aos cantos./ Riu-se Cupido...e rindo-se furtou-me/ O laurel, o instrumento;/ De rosas e de murtas/ C'roou-me num momneto;/ Pôs-me nas mãos a lira/ Tão cara à mãe de Amor. (...) Apenas tenho escrito uma só linha/ Em majestoso estilo,/ Ei-lo acode a afrouxar-me, e a destruí-lo!

(Ovídio, 1943, p. 231)

Primeiramente, cabe observar o diálogo que essa elegia metatextual trava com o gênero épico. Cairns, dando como exemplo o *Idílio* 12 de Teócrito, chama a atenção para o fato de que “*indirect initial announcements of the genre of a piece are common in ancient literature, and they play an important part in generic communication between author and audience. Their function is sometimes to alert the audience to the further occurrence of standard topoi in less obvious and more sophisticated forms*” (Cairns, 1972, p. 25). Tal diálogo é prontamente estabelecido na primeira palavra do poema, ou seja, *arma*. Ao ler *arma*, os leitores são facilmente remetidos aos primeiros versos da Eneida *arma uirumque cano* (...) (canto as armas e o homem). Kennedy (1993, p. 31) chama a atenção para o fato de que o adjetivo *durus* (duro, rígido) e *mollis* (mole, flexível) são “*so gender-specific*” que a palavra *mollitia* (sensibilidade, fraqueza) pode ser usada pejorativamente em se tratando de um homem⁹⁵. Ao adjetivo *durus* está, portanto, ligada a idéia de virilidade ou, em termos literários, à épica. Já o adjetivo *mollis* estaria mais próximo de *delicatus*, como atestado em Catulo 16⁹⁶. Ora, enquanto o verso está em hexâmetro (metro da epopéia), o poeta usa o verbo *surgo* (no perf. *surrexi*) “levantar, surgir, elevar-se, crescer”. Quando o verso é um pentâmetro (que evidencia que o metro usado no poema é o dístico elegíaco), o tom cai (de épico, de maior prestígio, passa a elegíaco, de menor) e, portanto, o verbo utilizado é *attenuo* “diminuir, enfraquecer, (Ret.) reduzir o estilo à expressão mais simples”(Faria, 1967, p. 114). Soma-se a essas noções expressas pelos verbos citados o fato de que o que é atenuado são os *neruos* “nervo, músculo, tendão”. Todo o dístico, portanto, pode ser lido como uma metáfora do ato sexual. A flecha de Cupido torna Ovídio uma “*love-machine, alternately erect and flacid*”, mantendo a

excute
poste
seram!

⁹⁵ Ver nesse sentido Catulo 16.

⁹⁶ Propertius, in urging his friend Lynceus to turn from epic to elegiac verse, wrote: *Incipe iam angusto versus includere torno./ Inque tuos ignes, dure poeta, veni* [ii. 34,43-44]. The writing of elegy can, as here be described either as writing in a polished style or as writing of one's own love. As an epic poet Lynceus was *durus*, but if he would turn to elegy and the theme of love he would become a *tener poeta*. From this point of view the personality of the poet himself, in so far as he is a poet, is determined by the style in which he writes. (Allen, 1950, p. 146).

cadência do metro elegíaco⁹⁷. Durante o hexâmetro, metro da épica, o homem se manifesta. Quando Cupido *surripuit pedem* “roubou-lhe um pé”, o homem é atenuado e a obra se torna uma elegia. É também pertinente salientar a adequação entre forma e conteúdo nos versos em que o “roubo” se dá: estava o poeta escrevendo a sua obra em hexâmetros (*gravi numero*) e, assim que Cupido lhe tira um pé, o verso seguinte já aparece “furtado”, ou seja já é um pentâmetro.

A leitura de que o poema representa o ato sexual é também atestada pelo participio presente (*conueniente*) do verbo *conuenio*, uma forma polida para *copular*. Assim, de acordo com Kennedy, [materia] *conueniente modis*, pode indicar as diferentes posições para o ato sexual.

6.3 A união de *ars* e *ingenium*

Retomando a acepção 4 do *Novíssimo Dicionário Latim-Português* percebe-se que, embora a palavra *ars* se refira a “trabalho de lima”, está também ligada às Musas e, portanto, à inspiração. De fato, para os poetas da Antiguidade *ars* e *ingenium* não poderiam andar separados. Longino, por exemplo, declara que “[...] no discurso (...) o pensamento e a linguagem se implicam mutuamente” e que “a beleza das palavras é luz própria do pensamento” (Longino, *Do sublime*, c. XXX).

De acordo com João Cabral, as duas maneiras de composição (pela inspiração e pela arte) não se opõem essencialmente. De acordo com ele, houve épocas em que essas formas “*não se repeliam como pólos de uma mesma natureza. Épocas essas em que a arte [incluía] a inspiração. Não só as [dirigia]. [Executava]-as também*” (João Cabral de Melo Neto, 1994, p. 736).

Quando Poe afirma, em trecho já citado, que a composição de *O Corvo* se deu como a resolução de um problema matemático (Poe, 1944, p. 78), remete o leitor a um conto de sua autoria: *O escaravelho de ouro*. Nesse conto, que se assemelha à teoria de composição de Poe, o protagonista deixa claro que o acaso, ou a fortuna, deu o ponta-pé inicial para todo o desenlace da

Aut ego
iam
ferroque

⁹⁷ HABINEK, T. *Ovid and empire*. In HARDIE, P. (ed.) *The Cambridge companion to Ovid*. United Kingdom: Cambridge, 2003, p. 47.

história, mas coube ao protagonista (que agora passa a representar o poeta) usar essa “Fortuna” adequadamente. Idéia semelhante à de Horácio, para quem a inspiração ou o *ingenium* por si só não basta, pois é informe e caótico:

Já que a fortuna julgou por bem me presenteá-lo [o escaravelho], só me cabe utilizá-lo convenientemente. (Poe, 1981, p. 344)

É mister comparar o trecho acima com o seguinte excerto de Longino:

Demóstenes declara que, na vida comum dos homens, ter sorte é o maior dos bens; o segundo, não inferior ao primeiro, é tomar boas decisões e quando falta este, se anula totalmente o primeiro. (Longino, *Do sublime*, II, 2).

Poder-se-ia, então, continuar a citação de Poe com a conclusão de Longino: “o mesmo podemos dizer da literatura: a natureza ocupa o lugar da boa sorte; a arte, o da boa decisão. E, o que é mais importante, mesmo o dependerem exclusivamente da natureza alguns dos predicados do estilo, temos de aprendê-lo da arte e de nenhuma outra fonte” (Longino, *Do sublime*, II, 2). A expressão utilizada por Longino, traduzida por *arte*, foi τέχνη, de que *ars* é o equivalente latino. Já para expressar *boa sorte*, a expressão foi της ευτυχίας, que o tradutor da Loeb para o inglês traduziu como *good fortune*, evidenciando ainda mais a proximidade entre os trechos.

ignique
paratior
ipse,

Longino ainda vai mais longe, afirmando que “a natureza, embora quase sempre siga leis próprias nas emoções elevadas, não costuma ser tão fortuita e totalmente sem método”. Dessa forma, compete ao método estabelecer a conveniência nas obras, já que os gênios, se “muitas vezes precisam de espora, muitas outras, de freio”.

Também Aristóteles, que dita vários preceitos para uma boa composição, verifica que existem “poderes” que a técnica não pode atingir: a obtenção de boas metáforas, por exemplo. Segundo ele, “unicamente isso não se pode aprender de outrem e é de talento natural, pois ser capaz de belas metáforas é ser capaz de apreender as semelhanças” (Aristóteles, 1985, p. 45).

Horácio, por sua vez, também não vê como separar, num grande poeta, *ars* e *ingenium*:

Natura fieret laudabile carmen an arte,
 quaesitum est; ego nec studium sine diuite uena
 nec rude quid prosit uideo ingenium; alterius sic
 altera poscit opem res et coniurat amice.
 Qui studet optatam cursu contingere metam,
 multa tulit fecitque puer, sudauit et alsit,
 abstinuit uenere et uino; qui Pythia cantat
 tibicen, didicit prius extimuitque magistrum.

(Horácio, *Arte Poética*, 408-415)

Já se perguntou se o que faz digno de louvor um poema é a natureza ou a arte. Eu por mim não vejo o que adianta, sem uma veia rica, o esforço, nem, sem cultivo, o gênio; assim, um pede o outro, numa conspiração amistosa. Muito suporta e faz desde a infância, suando, sofrendo o frio, abstendo-se do amor e do vinho, quem almeja alcançar na pista a desejada meta; o flautista que toca no concurso pítico estudou antes e temeu o mestre. Hoje em dia, o poeta se contenta em dizer: “Eu componho poemas admiráveis; apanhe a sarna quem chegar por último; seria para mim vergonha ficar para trás e confessar que deveras não sei o que não aprendi.”⁹⁸

Dufrenne também se questiona sobre a existência ou não do estado poético no poeta. A conclusão dele é a de que não se mede uma obra pela quantidade de trabalho, sendo necessário, portanto, “e *Malraux também já havia insistido sobre isto – que alguma coisa distinga os poetas felizes que saem do anonimato de uma escola ou de uma tradição para inventar: os verdadeiros poetas, os que conseguem selar a difícil aliança do som e do sentido, da significação e da expressão*”. De acordo com Dufrenne, é necessário reconhecer no poeta uma “*natureza especial*”, que se revela a ele “*em certo minuto de infinito preço*”. Infinito para ele, acrescenta Valéry, pois só o trabalho pode possibilitar a esses momentos um porvir (Dufrenne, 1969, p. 128). Nesse sentido, conclui Dufrenne, “*é inútil separar inspiração e trabalho: o trabalho explora a inspiração, é propriamente ele que é inspirado*”. Dessa forma, se não houvesse o trabalho de arte, a inspiração seria “*um relâmpago na noite, uma ilusão...*”. Dufrenne afirma ainda que a distinção feita entre “inspirados” e “artesãos” nunca foi aceita pelos *verdadeiros poetas*, para quem escrever poemas se caracteriza como a *coisa mais importante do mundo* (Dufrenne, 1969, p. 138).

quem
face
sustêneo,

⁹⁸ Bruna, 1985, p. 67.

Para finalizar, Longino partilha da mesma idéia ao atestar que, em tudo, convém “*pedir à arte que ajude a natureza, pois talvez consista a perfeição numa aliança estreita entre ambas*” (Longino, *Do sublime*, XXXVI, 2)⁹⁹.

Do magno alvitre

Para Dalzell, o tom cínico da *Ars* “*is in part the consequence of its didactic pose, and that in turn is explained by the nature of the experience described*, o que torna a obra um *delightful poem to read – provided that one meets it on Ovid’s terms. It is in every sense a mock didactic poem, a didactic poem for those who do not need to learn*” (Dalzell, 1996, p. 164). Uma afirmação como essa dá a entender que a *Ars amatoria* não cumpre seu primeiro objetivo: tornar o leitor *doctus*. No início do poema, quando evidencia os possíveis destinatários de sua obra, Ovídio assegura que os que não conhecem a arte de amar se tornarão *docti*¹⁰⁰ ao ler o seu canto. O adjetivo *doctus*, sendo o participio passado de *doceo* (“ensinar, instruir”), designa o que é instruído, sábio, douto, prudente, hábil, astuto. Ora, terá mesmo Ovídio fracassado em seu intuito? Uma afirmação como a de Dalzell só se justifica se considerada a sedução ou corte amorosa como a principal “lição” da obra. No entanto, nesse “seduzir” ou “fazer-se amar” está latente uma outra idéia, que o carácter híbrido da obra acaba por revelar. Na transposição do material elegíaco em didático, verifica-se uma alteração de ponto de vista: *magister* passa de apaixonado das elegias a professor em *Ars amatoria*, passando, então, a ensinar como se tornar o *amator* que o *praeceptor* costumava ser (Allen, 1992, p. 17). No entanto, durante a instrução, o método didático do *preceptor* se baseia em “pregar peças” em seus *discipuli*, o que põe em dúvida a própria matéria que ele propõe ensinar. Para Allen, com essas “peças”, o professor tem em mente outra lição: com tantos deslizes do professor, o aluno passa gradualmente a acreditar neles mesmos. Essa desconstrução da credibilidade do professor é reforçada, por exemplo, quando este confessa não só sua dificuldade, mas também seu fracasso em seguir determinados preceitos.

tecta
superba
petam.

⁹⁹ Bruna, Cultrix, 1985. p. 106.

¹⁰⁰ *Si quis in hoc artem populo non nouit amandi, Hoc legat et lecto carmine doctus amet.* (*Ars amatoria*, I.1-2).

Além disso, pouco a pouco, o aluno vai reconhecendo que muitas das situações narradas estavam já presentes em outra obra do *magister*: *Amores*. Tal “dica” é dada pelo próprio professor que, além de citar Corina no corpo da *Ars amatoria*, pede textualmente para que seus alunos leiam a obra em que ela é cantada. O aluno, então, vai vendo que a experiência atestada do professor provém, não da vida do homem, mas sim da vida do poeta. Em outras palavras, seus leitores recordam que ele é mais feliz em compor poesia que em amar efetivamente (Allen, 1992, p. 19-20). É conveniente lembrar também que a elegia latina depende de convenções que dão diretrizes para que o leitor a reconheça como tal. Na elegia, é nítido que o eu-lírico é mais poeta que amante¹⁰¹. Ovídio, por exemplo, começa o primeiro livro dos *Amores* escrevendo um poema. Até a chegada de Cupido, o eu-lírico não estava apaixonado: Cupido é responsável por trazer tanto a inspiração como o amor. Explorando um pouco mais essa imagem, o que Ovídio descreve é o “furto” de um pé métrico, o que acarreta a transformação de sua potencial epopéia em elegia. Tal “furto” tem implicações de outra ordem: ele não só se mostra escrevendo elegia, mas também discutindo gêneros literários e sua opção por um deles.



nox et
Amor
vinumque

O procedimento de remeter o leitor para sua outra obra faz com que este estabeleça relações entre textos diferentes, além de mostrar que “*that literary love (as manifested in the Roman elegiac tradition, and specically in his own elegies, the Amores) is a conventional and constructed fiction which poet and reader creat together, and which can exist only within the clearly designated bounds of the textual world*” (Allen, 1992, p. 1-2).

No processo de adequar o material elegíaco em didático, de acordo com Sharrock, o poeta conta ao leitor como ler, como olhar para o mundo, como se engajar no discurso erótico. Assim, e confrontando com a citação de Dalzell, o *magister* ensina “*not only where to find a girl, how to choose, how to make the first approach, how to avoid giving expensive presents, and how to feel like a lover, but also how to read love poetry, how to write himself into the Amores*” (Sharrock, 2003, p. 159). É isso que faz Sharrock afirmar que a obra “*is nearly*

¹⁰¹ Resgatar, nesse sentido, também a idéia de que Corina é uma criação literária. Hipótese esclarecida no capítulo III, que versa sobre as implicações do uso dos relatos mitológicos em Ovídio.

as much obsessed with its own metapoetics as it is with Eros” (Sharrock, 2003, p.160).

A característica metapoética da obra, apontada por Allen e Sharrock, ligada ao conceito de *ars* que permeia todo o poema, propicia um olhar para a *Ars amatoria* sob um novo ângulo. É por meio de *ars* que Cupido, o menino alado, pode ser capturado e mantido prisioneiro. Entretanto, chama a atenção em Ovídio que, para ser realmente útil, essa *ars* deve estar sempre latente¹⁰². No conceito de arte latente está implícita a noção de fingimento¹⁰³. Assim, o auge da aplicação da *ars* é “parecer” e não “ser”, o que remete à idéia de artificialismo, bem como de ficcionalidade.

Para Schiesaro, o “‘knowledge’ [ovidiano] will eschew Lucretius’ atomistic foundationalism and Virgil’s theodicy, and will be shown to be based, if anything, on the powers and perils of rhetoric” (Schiesaro, 2003, p. 63). Assim, nesse “parecer” a retórica é essencial:

Nominibus mollire licet mala. Fusca uocetur,
Nigror illyrica cui pice sanguis erit;
Si paeta est, Veneris similis; si flaua, Minervae;
(Ovídio, *Ars amatoria* II, 657-659)

Com palavras abrandam-se os defeitos.
Morena chamarás aquela cujo sangue
é mais negro que a pimenta da Ilíria.
Se for ruiva, compara-a a Minerva.
Se for vesga, com Vênus é parecida.
(Ovídio, 1992, p. 161)

nihil
moderabile
suadent;

Como bem observou Sharrock, “the reader cannot really control love, but he might learn love’s discourses: cum dare non possem numera, uerba dabam¹⁰⁴ (*Ars* II, 166)” (Sharrock, 2003, p. 160).

Isso tudo leva a crer que, ao evidenciar o poder da retórica (que nada mais é senão evidenciar o poder da manipulação da linguagem por meio de *ars*), e ao remeter o leitor a suas obras e “pregar peças”, Ovídio está, de fato, ensinando como escrever poesia. Todo o “treino” pelo qual passou o leitor tinha

¹⁰² Preceito importante também para a retórica. Quintiliano pede para que tudo pareça advir mais da causa que do orador. Parece não haver arte onde ela não se deixa ver, porém, para Quintiliano, a arte deixa de ser quando aparece.

¹⁰³ Nesse sentido está, por exemplo, a passagem: Tantum, cum finges, ne sis manifesta, caveto:/Effice per motum luminaque ipsa fidem. (*A. A.* III. 801-802) Mas cuidado não seja o fingimento/manifesto e visível./Que a fingida expressão e os movimentos/que o teu amante enganam/seja aos teus olhos crível. (Ovídio, 1992, p. 247)

¹⁰⁴ Quando presentes não podia dar/ palavras oferecia (Ovídio, 1992, p. 115).

o intuito de fazê-lo entender como funciona a ficção, não só para que ele ficasse *doctus* em ler, mas também *doctus* em escrever. É mister lembrar que esse mesmo adjetivo é usado para designar os poetas e ainda a poesia elegíaca. Assim, quando enumera os *topoi* da elegia, Ovídio na verdade quer que seu leitor os utilize como *topoi* de poesia. Usou-se mal, aqui, a expressão “quer que”, já que Ovídio, mais que querer, seduz seus leitores a querer; em suma, trata-se antes de um manipulativo “fazer querer”. A pergunta mais óbvia para refutar tal hipótese é: por que então não fez ele um manual de teoria poética como o de Horácio? A resposta é simples: Ovídio, não fala sobre o método: deixa falar o método na própria linguagem do artifício. Já não é mais ele quem está falando: é a própria poesia.

Cumpre, portanto, ele mesmo, o que denominou como a ação mais justa: morrer o artífice pelo próprio artifício.

lustus uterque fuit; neque enim lex aequior ulla est
Quam necis artífices arte perire sua.
(Ovídio, 1992, p. 83)

Não há lei mais conforme à equidade
do que a lei que destrói com o próprio invento
aqueles que para o crime executar
inventaram um pérfido instrumento.
(Ovídio, *Ars amatoria*, l. 653-655)

illa
pudore
vacat.
Liber

Ao escancarar seu fazer poético de *Amores*, Ovídio, na verdade, está deixando o leitor ver os bastidores da poesia. Assim, ela é desmistificada, mostrada como pura ficção. E, nesse escancarar, ele vai fornecendo, pouco a pouco, ao futuro escritor, os *topoi* e convenções de que ele precisa para escrever uma obra. Todo esse processo é muito mais sedutor que um convencional tratado didático sobre poesia. Nesse sentido, o título é o primeiro elemento de sedução. Muitos críticos discutem a utilidade da mensagem ovidiana, já que é muito difícil acreditar que alguém lograria êxito em seduzir pelo fato de deter o conhecimento de preceitos técnicos. No entanto, o manual não só fala de sedução, mas é sedutor, sendo, portanto, essencialmente um manual de sedução: sedução do leitor em ver a linguagem manipulada, de se sentir “enganado” e de ver, finalmente, que tudo era uma ficção que, enquanto durou, absorveu-o integralmente.

Nesse processo ocorre o que Ovídio salientou com diferentes imagens: por causa do amor, alguém pode passar de patrono a cliente, expectador a ator, ou, de leitor a poeta.

Quique aliis cauit, non cauet ipse sibi;
(Ovídio, *Ars amatoria*, I, 84)

E aquele que a causa de outro advoga
a própria não defende.
(Ovídio, 1992, p. 27)

Hunc Venus e templis, quae sunt confinia, ridet;
Qui modo patronus, nunc cupit esse cliens.
(Ovídio, *Ars amatoria*, I, 87-88)

Vênus sorri maliciosamente:
aquele que ainda há pouco era patrono
candidata-se agora a cliente.
(Ovídio, 1992, p. 27)

Spectatum ueniunt, ueniunt spectentur ut ipsae.
(Ovídio, *Ars amatoria*, I, 99)

Porque se vêm gozar o espetáculo
também gozam o espetáculo que dão.
(Ovídio, 1992, p. 27)

Illa saepe puer Veneris pugnavit arena,
Et qui spectauit uulnera uulnus habet.
Dum loquitur, tangitque manum, poscitque libellum,
Et quaerit, posito pignore, uincat uter,
Saucis ingemuit telumque uolatile sensit,
Et pars spectati muneris ipse fuit.
(Ovídio, *Ars amatoria*, I, 165-170)

Quantas vezes foi essa mesma areia/ Das lutas de Cupido/ O campo
belicoso!/E quem alheias feridas contemplava/ A si mesmo ferido se
encontrava. / Tais são os meios: durante uma conversa / tocam-se as
mãos e pede-se um programa,/ fazem-se apostas sobre o vencedor/
e eis que uma ferida os faz gemer,/ uma rápida flecha o peito atinge./
É assim que te volves em ator /Do espetáculo a que assistes.
(Ovídio, 1992, p. 35)

Em sua *Arte Poética*, Horácio afirma:

Non satis est pulchra esse poemata; dulcia suntu
et, quocumque uolent, animum auditoris agunto.
(Horácio, *Arte Poética* 99-100)

Não basta que os poemas sejam belos, é preciso que sejam doces e
transportem o espírito do ouvinte para onde quiserem¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Tringali, 1993, p. 29.



Existe convite mais sedutor que ser transportado e posto a espiar pelo buraco da fechadura?

Naso Magister erat (*Ars Amatoria* II.744; III. 812)

Pars superat coepti, pars est exhausta laboris.

Hic teneat nostras ancora iacta rates.¹⁰⁶

(Ovídio, *Ars amatoria*, I. 769-770)



consumpsi,
nec te
precibusque

¹⁰⁶ *Resta uma parte da tarefa empreendida;/ a outra, aqui a dou por concluída./ Detenhamos aqui o nosso navio/ e a âncora lancemos* (Ovídio, 1992, p. 95).

CONCLUSÃO

“O amor de duas criaturas humanas talvez seja a tarefa mais difícil que nos foi imposta, a maior e última prova, a obra para a qual todas as outras são apenas uma preparação. Por isso, pessoas jovens que ainda são estreantes em tudo, não sabem amar: têm que aprendê-lo”. À primeira vista, pode parecer ter sido com constatação semelhante a essa de Rilke que, há mais de dois mil anos, Ovídio compôs a *Ars amatoria*. Colocando-se na posição de *praeceptor amoris* (preceptor do amor), ele proclama que sua obra é capaz de tornar instruídos (*docti*) os que não sabem amar. O título dado à preceptística evidencia uma concepção de amor como *ars*, ou seja, relacionada à perícia, técnica, habilidade, bem como a método, teoria, sistema de procedimentos. Dessa forma, *artificium* (*ars, facere* = fazer arte) é o proceder com arte, *arte* que pode ser ensinada e aprendida. No entanto, apesar de as acepções de *ars* parecerem capazes de imantar a obra de traços sérios, uma série de elementos cômicos permeia o poema, tais como: referências textuais à alegria e ao riso, comicidade presente na tradição elegíaca (os poetas alexandrinos, a influência da retórica, a influência da comédia nova), aspectos teatrais do texto ovidiano, desmistificação e elucidação da origem do amor descrito, contradição, exagero, paródia, inversão e sátira. O cômico presente na obra ovidiana está, sobretudo, relacionado à idéia de arte latente e fingimento, ou, em outras palavras, presta-se para evidenciar o papel da ficcionalidade. Para deixar mais evidente esse papel e mostrar o poder que ele pode ter, Ovídio faz um uso bem próprio de relatos mitológicos, lugar comum da poesia elegíaca. No que diz respeito às implicações do uso desses relatos, traçando um paralelo entre a linguagem mítica e a linguagem poética e entre o mito de Galatéia e a construção de Corina nos *Amores*, constata-se que Ovídio põe deuses e relatos mitológicos lado a lado com experiências de seu cotidiano. Em outras palavras, o poeta se iguala aos deuses: cria um mito e imortaliza os mitos já existentes (não seria Corina-Galatéia um exemplo disso?).

O assunto ao qual a *ars* é aplicada é, para dizer o mínimo, intrigante: como acreditar que alguém é capaz de “domar Eros”? Como crer que essa pessoa é também capaz de ensinar tamanha façanha? A maneira como Ovídio



minisque
movimus,
o foribus
durior

responde essas questões no poema, ou seja, o modo como esse “domar” é ensinado tem o poder de enredar o leitor. E enredar, no poema ovidiano, suporta duas acepções do termo: envolver e ludibriar. O adjetivo intrigante, usado para qualificar o tema da obra, pode ser estendido também ao caráter híbrido do texto: um poema didático composto em metro elegíaco e não em hexâmetro (*Ars amatoria* I. 264: *praecipit imparibus uecta Thalea rotis*), permeado de *topoi* próprios das elegias. E é o entrelaçar dos corpos elegíaco e didático que denuncia o caráter inter e metatextual da *Ars amatoria*. Se, nas elegias de *Amores*, o leitor é levado a crer que aqueles *topoi*, circunscritos à realidade dessa obra, são de fato sentimentos naturais e espontâneos, quando esse leitor se defronta com a *Ars*, nota que, na verdade, eles são imitações de sentimentos. Em outras palavras, é declarado a ele que a maneira de agir de um apaixonado não passa de uma série de convenções. Assim, ele reconhece que agir como apaixonado é o equivalente a estar apaixonado. Isso faz com que o leitor, que acreditava estar seguro em seu mundo, tenha que refletir sobre a dicotomia realidade/ficção. Aos poucos, percebe também que ele mesmo está sendo seduzido pelo professor, já que este só ensina como enganar, iludir, ou seja, dita preceitos permeados de teatralidade e humor. Sendo assim, chega à conclusão de que é isso o que o *magister* realmente sabe fazer: enganar, o que põe em xeque seus próprios ensinamentos. Agindo dessa forma, Ovídio remete seu leitor para outras obras elegíacas, inclusive as suas próprias (*Amores*, *Heróides*, *Os remédios para o amor*), capacitando-o a estabelecer relações entre textos diferentes. Nesse processo de adequar o material elegíaco em didático, de acordo com Sharrock, o poeta conta ao leitor como ler, como olhar para o mundo, como se engajar no discurso erótico.

Há ainda de ser ressaltada a existência de semelhanças muito importantes com os preceitos ditados por Ovídio para a conquista e manutenção do amor com preceitos formulados e ensinados em diferentes momentos da expressão do artesanato poético (Aristóteles, Horácio, Longino, Poe, João Cabral), de modo a ser possível o estabelecimento de uma espécie de arte poética, tomando como temas: *ars* e *ingenium*, o processo de criação como algo laborioso e feio para ser manifesto, a unidade da matéria, adequação do discurso, gênero e metro, o tom dos poemas, a crítica como algo inerente à criação (experiência e trabalho de lima), a audiência. O que parece



ipse tuis.
non te
formosae

haver é uma transposição de discursos, os dos preceitos artísticos para os preceitos amorosos.

Assim, ao evidenciar o poder da manipulação da linguagem por meio de *ars*, remeter o leitor a suas obras e “pregar peças”, Ovídio está, de fato, ensinando como escrever poesia. Todo o “treino” pelo qual passou o leitor tinha o intuito de fazê-lo entender como funciona a ficção, não só para que ele ficasse *doctus* em ler, mas também *doctus* em escrever. É importante lembrar que esse mesmo adjetivo é usado para designar os poetas e ainda a poesia elegíaca. Assim, quando enumera os *tópoi* da elegia, Ovídio quer que seu leitor os utilize como *topoi* de poesia. Usou-se mal a expressão “quer que”, já que Ovídio, mais que querer, seduz seus leitores a querer. Ao escancarar seu fazer poético de *Amores*, Ovídio, na verdade, está deixando o leitor ver os bastidores da poesia. Assim, ela é desmistificada, mostrada como pura ficção. E, nesse escancarar, ele vai fornecendo, pouco a pouco, ao futuro escritor, os *topoi* e convenções de que ele precisa para escrever uma obra. Todo esse processo é muito mais sedutor que um convencional tratado didático sobre poesia. Nesse sentido, o título é o primeiro elemento num processo de sedução no qual o leitor se transformará num grande amante: se não o for na vida real, será na ficção, que ele agora, graças ao *magister*, sabe como criar.



deciit
servare
puellae

BIBLIOGRAFIA

Todas as obras abaixo listadas contribuíram direta ou indiretamente para a elaboração desta pesquisa, embora nem todas sejam citadas no corpo do trabalho.

EDIÇÕES:

OVÍDIO. *Amores*. A cura di Fabio Varieschi. Milano: Oscar Mondadori, 1994a.

_____. *Arte de amar*. Trad. Natália Correia e David Mourão-Ferreira. São Paulo: Ars Poética, 1992.

_____. *As Metamorfoses*. Tradução de António Feliciano de Castilho. Rio de Janeiro, "Organização Simões" Editora, 1959.

_____. *As Metamorfoses*. Trad. David Gomes Jardim Junior. São Paulo: Ediouro, 1983.

_____. *Cartas de las heroínas; Íbis*. Trad., introdução e notas Ana Pérez Vega. Gredos: Madrid, 1994b. (Biblioteca clásica Gredos, 194).

_____. *L'arte di amare*. A cura di Emilio Pianezolla, commento di Gianluigi Baldo, Lucio Cristane, Emilio Pianezolla. Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore, s.d.

_____. *Obras: os Fastos, os amores, a arte de amar*. Trad. Antônio Feliciano de Castilho. São Paulo: Edições cultura, 1943.

_____. *Os remédios do amor; Os cosméticos para o rosto da mulher*. Trad. Antônio da Silveira Mendonça. São Paulo: Nova Alexandria, 1994c.

_____. *Poemas da Carne e do Exílio*. Seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

_____. *Tristes; Pônticas*. Trad., intr. e notas José Gonzáles Vásquez. Madrid: Gredos, 1992. (Biblioteca clásica gredos, 165).

OVIDIO NASÓN, P. *Amores; Arte de Amar; Sobre la cosmética del rostro femenino; Remedios contra el amor*. Trad. Por Vicente Cristóbal López. Madrid: Gredos, 1995.

APARATO CRÍTICO:

ACHCAR, F. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994. (Ensaio de cultura, vol.4).

limina,
sollicito
carcere
dignus

ALLEN, A. "Sincerity" and the Roman Elegists. *Classical Philology*, 45 (3), 1950, p. 145-60.

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

ALMEIDA, M. da P. E. de. *Mito: metáfora viva?* In MORAIS, Regis (org.) *As razões do mito*. Campinas: Papirus, 1988.

APULEIO, L. *O asno de ouro*. Introdução, notas e tradução direta do latim de Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte Poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho; introdução e notas de Jean Voilquin e Jean Capele. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, s.d.

ARRIGUCCI Jr, D. *Humildade, paixão e morte*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

ASSIS, M. *Obras completas*. 31 v. Rio de Janeiro: Livro do Mês, 1962.

BERGSON, E. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BOWRA, C. M. *Greek Lyric Poetry: from Alcman to Simonides*. Oxford, Oxford, 1961.

BOYD, B. W. *Ovid's literary loves: influence and innovation in the Amores*. EUA: University of Michigan, 1997.

BREMMER, J. (org.) *De Safo a Sade: momentos na história da sexualidade*. Trad. Cid Knipel Moreira. Campinas: Papirus, 1995.

BRUNA, J. *A Poética Clássica*. Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direto do grego e do latim por Jaime Bruna. 2ª ed. São Paulo, Cultrix, 1985.

CABRAL DE MELO NETO, J. *Obra completa* Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Poesias completas: 1940-1965*. 3ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

_____. "Entrevista" In 34. Rio de Janeiro: 34 literatura em colaboração com a Ed. Marca d'água, 1989. (número 3).

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

eras.
lamque
pruinosis

_____. Self-imitation within a generic framework. In. WEST. D.; WOODMAN, T. (ed.) *Creative Imitation and Latin Literature*. London: Cambridge, 1979.

CALASSO, R. *A literatura e os deuses*. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

CAMPBELL, D. A. *The golden lyre: the themes of the Greek lyric poets*. London: Duckworth, 1983.

CARDOSO, Z. A. *A literatura latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CATULO. *O cancionero de Lésbia*. Tradução de Paulo Sérgio de Vasconcellos. São Paulo, Hucitec, 1991.

CATULO. *O livro de Catulo*. Tradução, introdução e notas de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 1996. (Texto e arte; 13).

CERTEAU, M. de. *A escrita da história*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes; revisão técnica Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CONTE, G. B. "Ovid" in: *Latin Literature: a History*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1994.

CONTE, G. B. *The Rhetoric of Imitation*. Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets. Ithac and London, Cornell University Press, 1996.

DALZELL, A. *The criticism of didactic poetry: essays on Lucretius, Virgil and Ovid*. Canadá: University of Toronto Press, 1996.

DAY, A. A. *The origins of Latin love-elegy*. Oxford: Basil Blackwell, 1938.

DETIENNE, M. *A invenção da mitologia*. Tradução de André Telles, Gilza Martins Saldanha da Gama. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: UNB, 1998.

DEWEY, J. *Experiência e educação*. Tradução de Anísio Teixeira. 3. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1979. (Atualidades Pedagógicas; v. 131).

DUFRENNE, M. *O poético*. Trad. Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

EASTERLING, P. E. ; KNOX, B.M.W. (Ed.) *The Cambridge history of Classical Literature*. New York: Cambridge, 1988. (I Greek Literature).

ELIADE, M. *Mito e realidade*. Trad. Ploa Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FONTES, J. B. *Eros, tecelão de mitos: a poesia de Safos de Lesbos*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

FRÄNKEL, H. *Poesia y Filosofía de la Grécia Arcaica*: una historia de la épica, la lírica y la prosa griegas hasta la mitad Del siglo quinto. Madrid, Visor, 1993. (La balsa de la Medusa, 63 – Colección dirigida por Valeriano Bozal).

FRYE, N. *The Educated Imagination*. Bloomington: Indiana University Press, 1964.

GENTILLI, B. *Poesia e pubblico nella Grécia ântica*: da Omero al V secolo. Editori Laterza, 1995.

GRAF, Fritz. Cícero, Plauto e o riso romano. In: BREMMER, J. e ROODENBURG, H. (org.) *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GRASSI, E. *Arte e mito*. Trad. Manuela Pinto dos Santos. Lisboa: Edição “Livros do Brasil” (Coleção vida e cultura).

GREENE, E. *The erotics of domination. Male desire and the mistress in Latin love poetry*. Baltimore and London, The Johns Hopkins Press, 1998.

GRIMAL, P. *O amor em Roma*. Trad. Hildegard Fernanda Feist. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

HARDIE, P. *Ovid’s poetics of illusion*. United Kingdom: Cambridge, 2002.

_____. (ed.) *The Cambridge companion to Ovid*. United Kingdom: Cambridge, 2003.

HAVELOCK, E. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Editora da Unesp, 1996.

HILST, Hilda. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001 (p. 60).

HOPKINSON, N. (ed.) *A Hellenistic anthology*. New York: Cambridge, 1999.

HUIZINGA, J. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. João Paulo Monteiro. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ITARARÉ, Barão de. *Máximas e mínimas do Barão de Itararé*. Seleção e organização de Afonso Félix de Sousa; apresentação Jorge Amado. Rio de Janeiro: Record, 1985.

JESI, F. *Literatura y mito*. Barral editores, 1972.

KENNEDY, D. F. *The arts of love: five studies in the discourse of Roman love elegy*. New York: Cambridge University Press, 1993.

inque
suum
miseros
excitat

LABATE, M. *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*. Pisa, Giardini Editori, 1984.

LEFEBVE, M. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: livraria Almedina, 1980.

LESKY, A. *História da literatura grega*. Trad. Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

LEONI, G. D. *Literatura Universal*. Rio de Janeiro: Publicação das edições de ouro, 1966.

LORENZ, G. Diálogo com Guimarães Rosa. In ROSA, J. G. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MILLER, P. A. *Subjecting verses: Latin love elegy and the emergence of the real*. New Jersey: Princeton University Press, 2004.

MINOIS, G. "O riso unificado dos latinos" In *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

OLIVA, J. A. "Priapéia grega" In *Cadernos de literatura em tradução, nº 4*. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 1997.

PARATORE, E. *História da literatura latina*. Tradução de Manuel Losa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, s.d.

PASQUALI, G. "Arte Allusiva" in: *Pagine Stravaganti*. Firenze: Sansoni, 1968. V. II.

PAZ, O. *El arco y la lira*. México: Fondo de cultura econômica, 1986.

PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus: seleção poética; seleção e nota editorial [de] Afrânio Coutinho*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

POE, E. A. *Histórias extraordinárias*. Trad. Breno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

POE, E. A. *Poesia e prosa*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1944. (Vol. 1).

PRADO, J. B. T. *Elegias de Tibulo: introdução, tradução e notas*. São Paulo, 1990. 325 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

QUINTILIANO, F. *Instituições oratórias*. Tradução em língua portuguesa por Jerônimo Soares Barbosa. São Paulo: Edições Cultura, 1944 (Tomo I e II).

SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. São Paulo: DIFEL, 1983.

ales
opus.at
tu, non
laetis

SELLAR, W. Y. *Horace and the elegiac poets*. Oxford, Clarendon, 1924.

SHARROCK, Alison. *Seduction and repetition in Ovid's Ars amatoria*2. Oxford: Clarendon Press, 1994.

TRINGALI, D. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa Editora, 1993.

VEJA, M. L. del B. *Epigramas funerários gregos*. Madrid: Gredos, 1992.

VEYNE, P. *A elegia erótica romana*. Trad. Milton Meira do Nascimento; Maria das Graças de Souza Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

WEST, D.; WOODMAN, T. (Ed.) *Creative imitation and Latin literature*. London: Cambridge, 1979.

WILLIAMS, G. *Tradition and Originality in Roman Poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1985.

Dicionários:

CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos*. Coord. Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.

ERNOUT, A.; MEILLET, A. *Dictionnaire Etymologique de la langue latine*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1951. (Tome 1).

FARIA, E. *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro: MEC, 1967.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

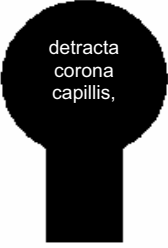
GLARE, P. G. W. (ed.) *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

OXFORD LATIN DICTIONARY. Oxford: Clarendon Press, 1969.

GRIMAL, P. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Tradução de Victor Jabouille. 3ª ed. Rio de Janeiro, 1997.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo Dicionário Latino-Português*. 10ª ed. Rio de Janeiro, Garnier, 1993.

TORRINHA, F. *Dicionário Latino-Português*. Porto, Edições Maramus, 1945.



detracta
corona
capillis,

Não-coincidência
entre
fim da dissertação
e
poema-em-outra-direção

lembrar que
para além de quaisquer interpretações

POESIA
é ela própria um convite de si mesma



dura
super
tota
limina