

 UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara – SP

JAQUELINE VANSAN

A PUELLA NA ELEGIA DE OVÍDIO



ARARAQUARA- SP

2021

JAQUELINE VANSAN

A PUELLA NA ELEGIA DE OVÍDIO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia

Orientador: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

ARARAQUARA - SP

2021

V277p Vansan, Jaqueline
A puella na elegia de Ovídio / Jaqueline Vansan. -- Araraquara,
2021
160 f.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientador: João Batista Toledo Prado

1. Ovídio. 2. Elegia latina. 3. puella. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de
Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

JAQUELINE VANSAN

A PUELLA NA ELEGIA DE OVÍDIO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia

Orientador: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

Data da defesa: 05/07/2021

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. João Batista Toledo Prado

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Membro Titular: Profa. Dra. Elaine Cristina Prado dos Santos

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Membro Titular: Profa. Dra. Carol Martins da Rocha

Universidade Federal de Juiz de Fora

Membro Titular: Prof. Dr. Paulo Martins

Universidade de São Paulo

Membro Titular: Prof. Dr. Márcio Natalino Thamos

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus pais, Jair e Regina, e à minha irmã, Janaina, sem os quais nada seria possível.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. João Batista Toledo Prado, pela orientação precisa, atenta e paciente, por sempre acreditar em meu potencial e por me incentivar a seguir com este projeto.

Ao Prof., Dr. Márcio Thamos pelas valiosas contribuições durante o exame de qualificação e por ter aceitado compor a banca de defesa.

Ao Prof. Dr. Brunno Vinícius Gonçalves Vieira pelas importantes sugestões feitas no exame de qualificação e por indicar e fornecer materiais que enriqueceram a pesquisa.

À Profa. Dra. Elaine Cristina Prado dos Santos, à Profa. Dra. Carol Martins da Rocha e ao Prof. Dr. Paulo Martins, que aceitaram, muito generosamente, participar da banca de defesa em meio a tantos outros compromissos.

A todos os professores da Graduação em Letras e da Pós-Graduação em Estudos Literários da FCLAr-Unesp por contribuírem sobremaneira com minha formação acadêmico-profissional.

Aos meus amados pais, Jair e Regina, por sempre me encorajarem a seguir com meus projetos e por me darem suporte afetivo e material durante toda a minha formação.

À minha irmã, Janaina, e ao meu cunhado, Fabrício, pelo indispensável incentivo e por sempre estarem dispostos a ajudar em tudo o que fosse preciso.

A todos os funcionários da Seção técnica de Pós-Graduação da FCLAr – Unesp pelo excelente atendimento e auxílio em todas as etapas necessárias para a defesa de tese.

Ars adeo latet arte sua.
(OVÍDIO, **Metamorphoses**, X, 252)

RESUMO

O gênero elegíaco latino, desenvolvido em Roma no século I a. C. e representado pelas obras supérstites de Tibulo, Propércio e Ovídio, caracterizava-se principalmente pela metrificação em dísticos elegíacos – estrofe que alternava um hexâmetro datílico (verso de seis pés métricos) e um pentâmetro datílico (verso de cinco pés métricos) – e pela temática lamentosa, que girava em torno da paixão de um eu elegíaco, nomeado como o próprio poeta, por uma jovem mulher, identificada por um nome grego e descrita, na maior parte das vezes, como perversa e corruptível. A *puella*, nesse sentido, é uma das personagens principais a povoar o mundo elegíaco, sendo com frequência associada, pela crítica do século XIX, a amantes reais daqueles que se dedicavam a cantá-las. Diferente dos demais elegíacos, cuja existência das amadas passou a ser questionada mais efetivamente a partir dos anos 1950, Ovídio parece fugir desse paradigma concebido pelos estudos biografistas ao não esconder a ficcionalidade da figura de sua amada em *Amores*, atribuindo a inclinação ao gênero de temática amorosa a uma imposição do deus Cupido e não à paixão avassaladora a uma jovem. O poeta originário de Sulmona também é responsável por trabalhar, de forma ampla, a elegia romana em perspectiva diferente da usual, nas *Heroides*, ao substituir voz poética masculina pela de mulheres míticas. Tendo em vista a relação das figuras femininas com a tendência ovidiana em variar, dentro daquilo que a tradição do gênero pregava, a elegia amorosa romana, a presente tese tem o objetivo de investigar, a partir de revisão bibliográfica e análise de poemas, a forma como Ovídio se vale da *puella* em suas composições e demonstrar como essa personagem torna-se importante elemento tanto para a celebração do ofício poético quanto para a exaltação do gênero elegíaco a domínios da literatura considerada mais elevada. Nesse sentido, constatam-se traços de metalinguagem, nos *Amores*, que identificam a *puella*, bem como o ardor por essa garota, com a própria elegia e a dedicação integral à produção dos dísticos. Ademais, observa-se, nas *Heroides*, a sobreposição de Ovídio, como autor implícito, ao eu elegíaco feminino, proveniente de fontes literárias elevadas, como a tragédia e a épica, que permite explorar a elegia em perspectivas pouco habituais, principalmente pela inversão de lugares comuns do gênero, e materializar o império do gênero elegíaco romano ao se fundir às tramas austeras.

Palavras-chaves: Elegia amorosa romana; Ovídio; *puella*, *Amores*, *Heroides*.

ABSTRACT

The Latin elegiac genre, developed in Rome in the 1st century BC and represented by the surviving works of Tibullus, Propertius and Ovid, was characterized mainly by the metrification in elegiac couplets – stanza that alternated a dactylic hexameter (a six-foot verse) and a dactylic pentameter (a five-foot verse) – and by the love theme, which revolved around the passion of a lyrical subject, named after the poet himself, for a young woman, identified by a Greek name and described, in most cases, as perverse and corruptible. The *puella*, thus, is one of the main characters to inhabit the elegiac world, often associated, by nineteenth-century critics, with real lovers of those who dedicated themselves to making poetry about them. Different from other elegiac poets, whose lovers' existence started being questioned more effectively in the 1950's, Ovid seems to escape from this paradigm conceived by biographist studies, by not hiding the fictionality of his beloved's figure in *Amores*, attributing the inclination to the genre of love themes to an imposition of the god Cupid and not to the overwhelming passion for a young woman. The poet from Sulmona is also responsible for, in a broad way, working with the Roman elegy in a perspective that is different from the usual one in *Heroides*, by replacing the male poetic voice with that of mythical women. Considering the relationship of female figures with the Ovidian tendency to vary within the tradition preached by the Roman love elegy genre, this thesis aims to investigate, from a bibliographical review and analysis of poems, how Ovid makes use of the *puella* in his compositions and to demonstrate how this character becomes an important element both for the celebration of the poetic work and for the elevation of the elegiac genre to the domains of higher literature. In that regard, there are traces of metalanguage, in *Amores*, that identify the *puella*, as well as the ardor for this girl, with the elegy itself and the complete dedication to the production of couplets. Moreover, in *Heroides*, it is possible to observe Ovid's overlapping, as an implicit author, with the female lyrical subject that comes from high literary sources, such as the tragedy and epic texts, which allows the exploration of the elegy in unusual perspectives, mainly due to the inversion of commonplaces of the genre, and the materialization of the empire of the Roman elegiac genre when merging with austere plots.

Key words: Roman love elegy; Ovid; *puella*, *Amores*, *Heroides*.

Sumário

INTRODUÇÃO	10
1 – CAMINHOS DA ELEGIA: DA GRÉCIA ARCAICA A ROMA DO SÉCULO I a. C.....	21
1.1 Dos primeiros registros gregos.....	21
1.2 A elegia no período helenístico.....	26
1.2.1 O período helenístico	27
1.2.2 Filetas de Cós, Calímaco e os elegíacos romanos	30
2 FLORESCIMENTO DA ELEGIA EM ROMA	40
2.1 Antecedentes da elegia em Roma.....	40
2.1.2 Elegia latina e Comédia Nova.....	40
2.1.2.1 A comédia nova na elegia latina: personagens.....	53
2.2 Elegia e os <i>poetae noui</i>	65
2.2.1 A produção de Catulo e a elegia.....	68
2.2.2 Lésbia e as <i>puellae</i> elegíacas	75
2.3 A elegia amorosa romana	80
2.3.1 Galo, Tibulo, Propércio e Ovídio	85
3 SOBRE A PUELLA NA ELEGIA DE OVÍDIO	92
3.1 A <i>puella</i> em Amores	92
3.1.1 A elaborada tessitura de Amores.....	92
3.1.2 Ovídio e o ardor pela criação	96
3.1.3 Poema I.1 – Ausência da <i>puella</i>	101
3.1.4 Elegia III, 1: Corina como reflexo da Elegia personificada.....	109
3.2 A <i>puella</i> nas Heroides.....	124
3.2.1 A voz feminina na elegia.....	124
3.2.2 Fedra autora de elegias.....	134
3.2.3 Briseida <i>serua amoris</i>	141
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	149
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	153

INTRODUÇÃO

O gênero elegíaco, tal como se desenvolveu na Antiguidade, caracterizado precipuamente pela estrutura formal, ou seja, pela sucessão de um hexâmetro datílico – verso de seis pés métricos – e um pentâmetro – verso de cinco pés métricos – foi veículo, conforme se sabe, pelos registros supérstites existentes desde a lírica grega arcaica (século VII -V a. C.), para os mais variados assuntos: do tema bélico à celebração religiosa, do canto lutuoso à erudição mitológica. Porém, ao se consolidar em Roma, no século I a. C., na época de Augusto, a elegia adquire contornos temáticos bem definidos e passa a cultivar de forma quase exclusiva o subjetivismo amoroso.

Galo, Tibulo, Propércio e Ovídio, principais nomes ligados à elegia romana, dedicaram-se naquela época a elaborar versos centrados na paixão de um eu elegíaco, que se identificava com o próprio poeta, por uma jovem mulher, referida por meio de um pseudônimo de origem grega. Em decorrência desse manifesto subjetivismo, já mesmo na Antiguidade procurava-se descobrir, tal como ocorreu com a Lésbia de Catulo, a identidade das *dominae* elegíacas, assim qualificadas devido ao poder de instigar no amante o desejo por uma servidão amorosa voluntária.

Exemplo disso se encontra na *Apologia* (X, 3), autodefesa elaborada por Apuleio, no século II d.C., para se livrar das acusações de prática de magia. Nela, o autor, argumentando sobre a tradição do uso de pseudônimos na poesia latina, a fim de rebater aos que atacavam sua moral, a partir de um poema erótico que havia composto para os filhos de um amigo, cita o que alega ser a identidade das amadas de certos poetas, dentre eles, alguns dos elegíacos augustanos (Propércio e Tibulo):

Eadem igitur opera accusent C. Catul<l>um, quod Lesbiam pro Clodia nominarit, et Tigidam similiter, quod quae Metella erat Perillam scripserit, et Propertium, qui Cinthiam dicat, Hostiam dissimulet, et Tibullum, quod ei sit Plania in animo, Delia in uersu (APULEIO, *Apologia*, X, 3)¹

Assim, acusem igualmente Gaio Catulo de ter nomeado Lésbia, em vez de Clódia; e semelhantemente, Tícidas, de ter escrito Perila em lugar de Metela; Propércio, de dizer Cíntia, dissimulando Hóstia; e Tibulo de ter Plânia na mente, Délia no verso (Tradução de Paulo Sergio de Vasconcellos in VASCONCELLOS, 2016, p.76)

Na contemporaneidade, os estudos biografistas ganharam força principalmente no século XIX, tornando-se comuns interpretações que enxergavam, em versos artisticamente elaborados, confissões da exata realidade vivida pelos autores da

¹ Apud VASCONCELLOS, 2016, p. 76.

Antiguidade (MARTINS, 2008, p. 191-192). Assim como ocorreu no texto de Apuleio há pouco transcrito – e por meio da influência dele na crítica posterior – emergiram em manuais de literatura latina, como o de Ettore Paratore (1983, p. 489-490²), explicações que pretendiam apresentar uma determinada figura histórica que corresponderia às *puellae* da elegia, elaborando, inclusive, justificativas que pretendiam validar tal identidade.

Nesse mesmo contexto, por exemplo, determinou-se que o nome Licoris, musa inspiradora dos *Amores* de Cornélio Galo, considerado o pioneiro do gênero amoroso em terras romanas, esconderia a identidade de Citeris (“garota de Afrodite”), nome artístico da atriz de mimos Volumnia, ex-escrava de P. Volumnio Eutrapelo e também amante de Augusto entre os anos 49-46 a.C. (KEITH, 2012, p. 289). Já a identidade de Cíntia, razão da existência dos versos propercianos, da forma como determinou Apuleio (*Apologia*, X, 3), foi reconhecida como Hóstia, devido à equivalência métrica desse nome com o codinome poético da *domina*. A confirmação de Plânia, por seu turno, como a figura histórica amada por Tibulo, fundamentar-se-ia na correspondência do nome fictício Délia, com o adjetivo grego *δῆλος*, que tem como um dos equivalentes latinos o termo *planus* (KENNEDY, 2017, p. 193), em sua acepção de “claro, nítido”. Até mesmo a identidade de Corina, presente nos versos dos *Amores* de Ovídio, cuja existência não é sequer citada na argumentação de Apuleio (*Apologia* X, 3) e, por consequência, é assumida como construção poética até pela crítica biografista³, foi alvo de especulações, como as de Green (2011, p.19), que aventou a possibilidade de essa *puella* ser inspirada na primeira esposa do poeta de Sulmona:

“Ex nihilo nihil fit; e, se fizermos todas as concessões possíveis aos empréstimos literários e à fantasia inventiva, é quase impossível não chegar à conclusão de que Corina se baseou, pelo menos em parte, na misteriosa primeira esposa do poeta” (GREEN, 2011, p. 19)⁴

² Neste trecho, Paratore parece tomar a narrativa construída pelas elegias de Propércio, como expressão da biografia do autor e enxerga Cíntia como um amor real que dominou a vida desse poeta: “*Mas Cíntia foi, depois, toda a sua vida [...]. O amor por Cíntia enche verdadeiramente todo o livro, com exceção das duas elegias finais em que canta livremente o outro sentimento que domina o seu espírito, a dor pela pátria e pela família destruídas. Mesmo quando censura o amigo Pôntico por escrever carmes épicos, mesmo quando se entretém com o amigo Galo, que é céptico em questões de amor, o pensamento dominante é o de Cíntia: ele constitui o metro para qualquer outro juízo.* (PARATORE, 1983, p. 489-90, grifo nosso).

³ Tome-se como exemplo, a citação de G. D. Leoni, que admite a existência histórica de Délia e Cíntia, mas não de Corina, julgando esse fato, inclusive, como algo que tornaria as elegias do autor de *Amores* como inferiores: “Mas já nessa primeira obra notamos uma diversidade substancial dos grandes poetas elegíacos latinos: Ovídio descreve suas aventuras com uma mulher de sua imaginação, não uma mulher real, como era Délia ou Cíntia; de fato, essa mulher não tem vida e o que o poeta descreve constitui fria retórica, sem comições e vibrações humanas. (LEONI, 1967, pp. 86-87)

⁴ Publicado em língua portuguesa com tradução de Luiz A. de Araújo.

Ainda que experiências reais vividas ou testemunhadas possam ter influenciado as composições dos autores elegíacos, a atenção exclusiva em uma análise que priorizava, como método de apreciação, encontrar fatos externos ao texto em fontes puramente literárias – enxergando confissões em lugar de representações e entendendo como verdade aquilo que se constrói como verossímil – acabava por obscurecer o complexo trabalho poético empregado nas práticas letradas latinas, regidas pelos preceitos das retóricas e poéticas clássicas, bem como pela filiação à tradição precedente, em composições em que se reconhecem um distinto caráter alusivo e um trabalho com lugares comuns adequados aos assuntos cantados.

O compromisso primeiro dos elegíacos, assim como o de qualquer poeta, era, portanto, com o próprio fazer literário. Convergem para essa perspectiva justamente os mesmos pseudônimos que estimularam o biografismo, uma vez que denotam e até divinizam, por meio de ligações etimológicas, a arte de compor tais textos poéticos. Galo, Propércio e Tibulo, dessa forma, para além de tentar esconder os nomes de possíveis amantes reais, selecionaram epítetos que mantêm vínculos com cultos de Apolo, olímpico patrono da poesia, reverenciado como mestre por Calímaco (*Aetia*, I, 21-28), poeta helenístico cuja obra se mostra como uma das principais fontes de inspiração para os praticantes da elegia amorosa romana.

Conforme indica Keith (2012, p. 289), Licoris, personagem central dos *Amores* de Cornélio Galo, deve seu nome ao ritual em homenagem a Apolo Licoreu, realizado na cidade grega de Delfos. A properciana Cíntia, por sua vez, tinha como referência as cerimônias realizadas em honra a Apolo Cíntio, da mesma forma que o codinome de Délia, *puella* de Tibulo, apoiava-se no culto a Apolo Délio (KEITH, 2012, p. 291;295). Já Ovídio, embora escolha denominação alheia a uma referência direta ao deus ligado às artes, não deixa de ligar o nome de Corina às práticas letradas, se se levar em consideração a hipótese de esse substantivo próprio remeter à importante poetisa grega homônima⁵, tal como o fez Catulo, outro importante precursor do gênero elegíaco latino, que buscou no

⁵ Segundo Ragusa e Delfito (2020, p. 3), a obra de Corina chegou aos dias atuais de maneira bastante fragmentária, tal como ocorre com a maioria dos *corpora* líricos da poesia grega arcaica. Originária, de acordo com o *Suda*, da cidade de Tebas ou de Tanagra, a poetisa foi acrescentada, por Dionísio da Trácia, gramático do século II-I a.C., como décimo elemento dos nove grandes nomes da poesia mélica grega: Anacreonte, Alcman, Alceu, Baquilides, Íbico, Píndaro, Estesícoro, Simônides e Safo (RAGUSA e DELFITO, 2003, p. 5-6). Estudos dos fragmentos supérstites das composições de Corina, de datação provável do século V a.C., sugerem que seus versos giravam em torno de mitos e contos locais da região da Beócia, feitos para serem apresentados em festivais públicos cívico-culturais (RAGUSA e DELFITO, 2020, p. 8).

lugar de origem da poetisa Safo – a ilha de Lesbos – a alcunha de Lésbia (KEITH, 2012, p. 285; 297; HALLET, 2012, p. 271).

Uma nova visão crítica da literatura antiga, ademais, colaborou para o fortalecimento de leituras que investigam as instâncias que participam da construção do objeto poético clássico e, conseqüentemente, no âmbito da elegia de Roma, também para interpretações que privilegiam sentidos que ultrapassam a ideia, construída a partir da mensagem lida na superfície do texto, de que os dísticos refletiam simplesmente arroubos apaixonados de jovens escritores, revelando composições que guardam nas entrelinhas um interesse pelo trabalho poético em si mesmo.

O texto de Allen (1950), *Sincerity and the Roman Elegists*, de acordo com Martins (2008, p. 193), do qual inclusive o presente trabalho se vale, mais adiante, para explicar o conceito de sinceridade ou *fides* na elegia latina – efeito de sentido que provém do estilo engendrado pelo trabalho artístico do poeta – foi o primeiro a questionar a leitura biográfica, ao atestar haver, nos mesmos termos que a crítica de viés romântico acreditava veicular reflexos explícitos da vida dos elegíacos, referências a conceitos ligados ao próprio fazer poético, que envolviam tanto a produção quanto a recepção dessas composições artísticas. Seguindo essa premissa, o autor do célebre artigo (ALLEN, 1950, p. 145) mostra que adjetivos como *tersus*⁶, *elegans*⁷, *lascivus*⁸ e *durus*⁹, empregados por Quintiliano, no décimo livro das *Institutio Oratoria*, para avaliar a produção de Tibulo, Propércio, Ovídio e Galo, respectivamente, não representavam qualificativos para a personalidade dessas figuras, mas sim termos técnicos da crítica estilística. O que o orador admirava no poeta de Délia, Nêmesis e Márato, por exemplo, era a perfeição formal e outras qualidades pertencentes à esfera da retórica e não simplesmente à pessoal.

De forma análoga, ainda segundo Allen (1950, p. 145), esses critérios eram também empregados pelos próprios poetas quando almejavam sumarizar, em uma única palavra, as qualidades de um companheiro de ofício. Tal gesto crítico é observado em Ovídio que enaltece seus antecessores na elegia amorosa romana com termos como *cultus*¹⁰ (*Amores* III, 9, 62) – para conceituar Catulo – ou *tener*¹¹ (*Ars Amatoria* III, 333) e *blandus*¹² (*Tristia* II, 465) – para avaliar Propércio, e em Marcial, que vê o cantor de Cíntia

⁶ “Terso”, “elegante”, “puro”, “esmerado” (FARIA, 2003, p. 993).

⁷ “Correto”, “puro” (FARIA, 2003, p. 343).

⁸ “Devasso”, “licencioso” (tratando-se de pessoas); “afetado” (em referência ao estilo”) (FARIA, 2003, p. 550).

⁹ “Insensível”, “severo”, “grosseiro”, “sem arte” (FARIA, 2003, p. 332).

¹⁰ “Elegante”, “esmerado”, “Enfeitado” (FARIA, 2003, p. 266).

¹¹ “Delicado”, “doce”, “meigo” (FARIA, 2003, p. 989).

¹² “Agradável”, “encantador” (FARIA, 2003, p. 139).

como *lasciuus* (VIII, 73, 5) e *facundus*¹³ (XIV, 189, I). Nos dísticos propercianos, pode-se observar essa inclinação em II, 34, 43-44, elegia em que o eu elegíaco tenta convencer Linceu a deixar a épica para tratar de assuntos amorosos, e chama o amigo de *durus*, devido à inclinação por temas bélicos: *Incipe iam augusto uersus include torno,/ inque tuos ignis, dure poeta, ueni!*¹⁴. Segundo Allen (1950, p. 146), de acordo com o ponto de vista expresso pelos versos de Propércio “a personalidade do poeta, a partir de sua própria condição de poeta, é determinada pelo estilo em que ele escreve¹⁵”¹⁶.

Publicado nos anos 80, o livro *L'élégie érotique romaine. L'amour, la poésie et l'occident*, do historiador francês Paul Veyne, embora apresente certos radicalismos e contradições amiúde contestados¹⁷ ao longo do tempo, também foi um importante marco na dissolução da leitura biografista dos poemas elegíacos de Roma. O trabalho analítico desse estudioso, como avalia Wyke (1989, p. 169), legou uma importante visão dos códigos e convenções que faziam parte da poesia amorosa latina, especialmente no que dizia respeito à construção do eu poético que emergiam desses poemas.

Analisando especialmente a obra de Propércio, Veyne (1985, p. 136), acreditava que a elegia era uma ficção sistemática em que, no lugar de acontecimentos possivelmente autobiográficos, existia apenas um procedimento literário, uma convenção norteada pelas necessidades internas do gênero. Para ele (VEYNE, 1985, p. 136), as composições do gênero eram mentiras divertidas, feitas para não serem levadas a sério, e tanto o poeta quanto sua recepção eram plenamente conscientes dessa condição.

Tais conceitos do historiador francês, portanto, embora nem sempre aceitos de maneira integral, proporcionaram novos instrumentais capazes de reforçar a visão e análise da elegia romana sem o foco em uma suposta intenção biográfica do autor. Wray (2012, p. 28), por exemplo, declara que, apesar de possuir muitos pontos divergentes em relação à obra de Veyne (1985), admite a validade da aplicação das formulações propostas por ela para analisar a elegia romana e questiona, por esse motivo, a aversão dos críticos

¹³ “Facundo”, “eloquente”, “que tem o dom da palavra” (FARIA, 2003, p. 386).

¹⁴ “Começa a concentrar teu verso em torno estreito/ e vem, rude poeta, aos teus ardores” (Tradução de Guilherme G. Flores in PROPÉRCIO, 2014, p. 189). O adjetivo *durus* também guarda o sentido de “insensível”, “severo” e “cruel”, bem como de “grosseiro” e “sem arte” (FARIA, p. 332).

¹⁵ Todas as traduções em que não houver indicação contrária são de nossa autoria.

¹⁶ *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).

¹⁷ Um dos maiores críticos de Veyne foi Conte (1989, p. 49-50), que chega até mesmo a considerar o teor do texto em vários momentos embaraçoso. Afirma o italiano (CONTE, 1989, 49-50) que a crítica não acreditava há tempos em uma interpretação biográfica da elegia, além de ser descabido considerar que os poemas do gênero giravam em torno de um jogo em que se subtraía a emoção, e do qual surgia um paradoxo humorístico. Para uma visão mais detalhada das críticas à obra de Paul Veyne, cf. o artigo de VASCONCELLOS (2011).

anglófonos a essas ideias. Wyke (1989, p. 169), por sua vez, revela ter, nas observações sobre Cíntia e Délia dispersas na *L'élégie érotique Romaine*, uma fonte que a ajudou na pesquisa sobre a mulher elegíaca. Já Martins (20015, p. 141) considera lícito admitir, a partir do reconhecimento de uma matriz compositiva que comandava os poemas elegíacos, a possibilidade de a recepção reconhecer de maneira prévia os procedimentos poéticos da composição das elegias:

Afinal, ele [Veyne] nos apresenta a ideia de que a construção das *personae* elegíacas, por serem constituídas poeticamente sempre da mesma forma, confirma uma matriz compositiva, que nos faz compreender que a recepção previamente reconhecia o procedimento poético de composição. Este conhecimento, que era adquirido por intermédio da sua instrução, estava, por um lado, na base constitutiva prévia necessária à elaboração dos *éthe* elegíacos pelo poeta e, por outro, era conteúdo educacional partilhado pela recepção. Sua tese, a de Veyne, parece-me, preocupa-se com o(s) efeito(s) de sentido que os poetas buscam produzir com sua prática literária, de sorte que reconhece, de um lado, a recepção retórica e poeticamente apta, de outro, instaura o lugar necessário da construção poética, a saber, o limiar, a fronteira diáfana entre o real e a ficção.

Estudos que priorizam essencialmente as instâncias envolvidas no trabalho poético dos autores clássicos, com menor ou nenhuma ênfase em elementos da tendência biografista, também foram elaborados por pesquisadores brasileiros, a partir do final dos anos 80 (MARTINS, 2008, p. 195), e solidificam a hipótese que sustenta a literatura da Antiguidade como parte de um consciente movimento retórico-artístico, centrado em si mesmo. Em um deles, **Lírica e lugar comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português**, Francisco Achcar (1992), na busca por mostrar que *tópoi* centrais da lírica horaciana “reaparecem em diversos poetas, em diferentes épocas” (ACHAR, 1992, p. 19), também determina que a literatura da Antiguidade, em sua totalidade, tem o gênero como o cerne de seu processo compositivo.

A inspiração do analista da obra horaciana (ACHCAR, 1992, p. 25 et seq.) situa-se, entre outros, no importante estudo de Cairns (1972, p.6-7), que, debruçado sobre livros de Retórica Antiga, principalmente de Menandro, o rétor, considera os poemas e discursos clássicos não como obras internamente completas e individuais, mas como parte de uma classe literária composta por textos de mesmo conteúdo, a qual ele chama de gêneros, que se relacionavam pelo uso dos mesmos lugares comuns, plenamente dominados pelos poetas e conhecidos pela recepção, e capazes, por esse motivo, de estabelecer conexões lógicas e disjunções que jaziam implícitas dentro de um conjunto de textos pertencentes ao mesmo campo temático.

Na esteira dessa perspectiva, ao demonstrar a correspondência, seguindo Cairns (1972, p. 18), entre os *tópoi* do poema 9 de Catulo, um *prosphonetikón* (poema de boas-

vindas a quem chega de viagem) com composições pertencentes ao mesmo *genus* – e.g. **Odisseia** (XVI, 11-67), Alceu (Fr. 350 LP), Ésquilo (**Agamêmnon**, 855-974) e Ovídio (**Amores**, II, 11, 37-56) – bem como defender a presença, na poesia clássica, de um eu lírico afeito “‘ao paladar social’, às regras estabelecidas e às expectativas por elas suscitadas no público” (ACHAR, 2002, p. 38), Achcar (1992, p. 28-29) define que:

A “composição genérica” que significa adesão a um fundo comum, social, de preceitos e motivos poéticos, corresponde a um comportamento poético inteiramente oposto ao sujeito “que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade”. E não é apenas Catulo que se utiliza deste método de composição: ele é predominante em toda a poesia antiga (ACHAR, 1992, p. 39)

Sublinhando, ademais, que “a originalidade e a inovação não resultam do simples abandono da tradição, mas de um jogo astuto com os elementos dela”, (ACHCAR, 1992, p. 38), a obra do estudioso brasileiro (1992) reafirma, então, a hipótese de uma literatura clássica consciente de si mesma, marcadamente alusiva e sistematizada, que obedecia a critérios sólidos fornecidos pela própria tradição literária e não apenas como expressão espontânea e individual de uma realidade vivida.

No que diz respeito especificamente à ficcionalidade da elegia amorosa romana, encontram-se os estudos de Martins (2009, p. 20), que considera o discurso desse gênero, a partir do estudo dos versos propercianos sob uma perspectiva do sistema retórico e poético, como verossímil e decoroso (adequado) e não cabendo o estatuto de verdade. Parte, então, para explicar o efeito de real dos versos elegíacos, do conceito de *êthos*¹⁸ (ἦθος/ “caráter”), encontrado primeiramente em Aristóteles e, depois, em Quintiliano, que seria delimitado e determinado pela forma como uma personagem, no caso da tragédia, age e, no caso de um orador, pela maneira com que constrói seu discurso (MARTINS, 2009, p. 42-45). Nesse sentido, a aplicação de um determinado *êthos* (ἦθος):

no texto ou na fala se dá conforme uma *necessitas*, conforme o *status quaestio- nis*. É, portanto, inverossímil extrair do texto qualquer caráter apenas pessoal mesmo quando o autor propõe um ego, um *nomen* com ele mesmo identificado (MARTINS, 2009, p. 45)

¹⁸ Partindo da **Poética** de Aristóteles, Martins explica que esse conceito, tal como definido no capítulo VI da obra do Estagirita e tendo em vista a imitação na tragédia, é: a) prerrogativa de uma ação de uma personagem que age; b) causa natural que determina a ação; c) fato gerador da fala acerca da personagem que se vê agir, ou seja, quais as qualidades desta; d) possibilidade assumida pela personagem para que execute determinada ação.” (MARTINS, 2009, p. 43).

Tomado, dessa forma, como um recurso retórico e poético, o *êthos* (ἦθος), acredita Martins (2009, p. 46), deve ser tomado como um recurso retórico e poético que possibilita ao autor “maior fidelidade mimética que engendra consequentemente efeito muito próximo à realidade de casos sempre prevista e programática” (MARTINS, 2009, p. 21).

O estudioso (MARTINS, 2009, p. 50) acrescenta também que o trabalho literário dos elegíacos latinos do século I a. C. era regido “pelos mesmos dados de determinação estilística, que apenas sofre variações (*imitatio, uariatio et aemulatio*), conforme o *ingenium* do construtor” (MARTINS, 2009, p. 21), e reitera a ideia defendida por outros críticos – como Cairns (1975) e Achcar (1992) – da participação, junto ao *êthos* (ἦθος), na construção do sentido do discurso elegíaco, dos *tópoi* (“lugares-comuns”). Para ele (MARTINS, 2009, p. 51), ao adotar o tema amoroso, o construtor do texto poderia, para alcançar o efeito desejado, adotar um determinado *êthos* (ἦθος) ou desenvolver determinados *tópoi* (τόπος) para elaborar sua *persona* lírica.

Em meio à constatação da elegia amorosa romana como uma construção poética fundamentada em conceitos e critérios solidamente estabelecidos na tradição literária clássica – e não como biografias de paixões realmente vividas pelos poetas da época de Augusto – encontra-se a figura das *puellae*, que passam a ser consideradas neste texto.

Ainda que considere incorreto desvincular a mulher elegíaca do contexto histórico em que o gênero se desenvolve, na medida em que o sistema adotado para compor esses poemas não só era utilizado, como também reconhecido pelos habitantes daquela época de Roma e, portanto, refletiam necessariamente os valores sociais e políticos do período, Miller (2013, p. 167), ressalta que essas personagens femininas:

São os pretextos em torno dos quais se constroem elaboradas coleções poéticas. Essas mulheres, pelo menos como as conhecemos, não existem fora deste mundo escrito. Elas são os elementos organizadores em torno dos quais o cenário básico do amor elegíaco é construído – o gênero não existe sem elas¹⁹ (MILLER, 2013, p. 167).

A estreiteza e interdependência entre *puella* e elegia amorosa romana pode, inclusive, ser percebida na própria elaboração dos versos que reflete, na imagem dessa figura feminina, elementos da tradição à qual o gênero se filia e que associa a ela termos próprios da estilística e crítica literária. Propércio, por exemplo, em I, 2, ao mencionar a procedência das vestes usadas pela amada Cíntia – a ilha grega de Cós – inscreve no corpo dessa *domina* a filiação de sua poesia à estética helenística, evocando versos de Calímaco em

¹⁹ They are the pretexts around which are constructed elaborate poetic collections. These women, at least as we know them, do not exist outside this written world. They are the organizing elements around which the basic scenario of elegiac love is constructed – the genre does not exist without them.

honra ao poeta Filetas, natural daquele lugar (KEITH, 2012, p. 292). Também nesse sentido, Keith (1994, p. 29) destaca o uso do adjetivo *compta*²⁰, empregado para sinalizar o princípio do requinte e da elegância da estética helenística, na elegia inicial dos *Amores* de Ovídio – composição em que o eu poético é incumbido por Cupido a compor elegias mesmo sem um objeto de amor, para qualificar os cabelos de uma garota passível de ser cantadas em dísticos: *nec mihi materia est numeris/ leuioribus apta, l aut puer aut longas compta puella comas*²¹ (OVÍDIO, *Amores*, I, 1-19-20).

O eu elegíaco ovidiano de *Amores*, especificamente, que inicia a empreitada pelo gênero elegíaco sem *domina* para cantar, ao dirigir-se pela primeira vez a uma *puella*, ainda desprovida de um nome próprio, já em I, 3, reforça a ligação entre a personagem central do jogo amoroso e a própria elegia por meio da associação dessa personagem com o vocábulo *materia*²²: *te mihi materiem felicem in carmina praebe, / prouenient causa carmina digna sua*²³ (Ovídio, *Amores*, I, 3, 19-20). O convite, em última instância, sobrepuja de forma patente o simples iniciar de um relacionamento amoroso e culmina na promessa da imortalidade dessa figura feminina, junto de seu criador, uma vez que tornar-se-á, a partir de então, obra literária: *nos quoque per totum pariter cantabimur orbem/ iunctaque semper erunt nomina nostra tuis*²⁴ (OVÍDIO, *Amores*, I, 3, 25-26).

Essa forma de abordar a *puella* na elegia, mesclando-a a elementos do texto, bem como o ato de deixar patente, desde o início, a ficcionalidade dessa *domina*, associado a outras maneiras de explorar essa personagem feminina, como é o caso das *Heroides*, em que a voz elegíaca masculina é substituída pela das mulheres míticas, tornando-as produtoras e não mais alvo dos dísticos amorosos, parece deixar claro a ambição de Ovídio (tal como a imagem de autor predestinado pelo próprio Amor) em dedicar-se integralmente ao gênero e trabalhá-lo, de forma consciente, a partir de diferentes prismas. O poeta, a partir dessa perspectiva, transfere o ardor pela arte poética à amada literária.

O presente trabalho, partindo desse princípio, tenciona investigar e demonstrar como Ovídio se vale da figura da *puella*, nos *Amores*, tornando-a reflexo da própria elegia em uma celebração da escrita e do ofício poético. Além disso, consciente de que a

²⁰ “Preparado”, “burilado”, “elegante”, “cuidado” (FARIA, 2003, p. 218).

²¹ “Nem tenho assunto a ritmos mais leves; quer moço/ ou moça de enfeitadas longas comas.” (Tradução de Guilherme Horst Duque, 2015, p. 70).

²² Cf. FARIA, 2003, p. 595: “matéria”, “objeto”, “assunto”, “tema”.

²³ “Vem a mim como rica matéria de canto,/ surgirão cantos dignos de tua causa.” (Tradução de Guilherme Horst Duque, 2015, p. 73).

²⁴ Nós também pelo mundo seremos cantados,/ meu nome sempre ao teu será ligado. (Tradução de Guilherme Horst Duque, 2015, p. 73).

produção elegíaca desse importante poeta da época de Augusto., de acordo com Harrison (2006, p. 79), é notável e conscientemente variada, subvertendo, muitas das vezes os lugares comuns fixados para o gênero, pretende ainda entender como o tratamento diferenciado dispendido a essa personagem feminina, nas *Heroides*, ajuda o sulmonense, na imagem de autor de elegias que criou para si mesmo, a ultrapassar o sentido amoroso aparente na superfície textual, inovando – mesmo que dentro da tradição – e estendendo os domínios da elegia amorosa romana a lugares literários mais elevados.

Para tanto, será traçado o seguinte percurso: o Capítulo 1, levando em consideração que a tradição elegíaca se inicia muito antes de aportar na Roma augustana e a importância desse legado para o desenvolvimento do gênero na Urbe, traz um panorama dos primeiros registros de composições elegíacas na Grécia com autores como Arquíloco, Calino e Tirteu, cujas obras abordam assuntos diversos, até Mimnermo de Colofão, Teógnis de Mégara, que parecem já ter concebido tratados de amor. Ainda nessa seção, também se dará destaque à elegia no período helenístico, sublinhando especialmente as composições dos poetas Filetas de Cós e Calímaco de Cirene, proclamados como mestres pelos poetas latinos do gênero.

O Capítulo 2, ainda na intenção de entender o percurso trilhado pela elegia, da forma singular como se desenvolveu em solo romano, reflete sobre os principais antecedentes do gênero na própria literatura latina: a Comédia Nova e a derivada *fabula palliata*, bem como as composições produzidas pelos *poetae noui*. Em relação ao primeiro, dar-se-á destaque à relação entre os personagens cômicos e as figuras elegíacas; já no que diz respeito à segunda, centrar-se-á na produção de Catulo e na figura da amada desse poeta, Lésbia, que se mostram como fontes de inspiração importantes para Tibulo, Propércio e Ovídio. Por fim, a segunda seção desse capítulo traz alguns dados sobre a elegia amorosa romana, apresentando também de forma breve a produção de cada um dos autores do gênero.

No Capítulo 3, terá início a análise da *puella* na elegia de Ovídio com a leitura de elegias de *Amores*. Dessa forma, após a apresentação da história literária e da tessitura dessa obra, elaborada e organizada de uma forma bastante refletida pelo sulmonense, serão apresentados estudos sobre as elegias I,1 e III, 1, em que se observam a patente vocação metapoética dessa personagem feminina. Antes, porém, baseado em um estudo de Sharrock (1991), será abordado o ardor de Ovídio pela criação poética que se assemelha ao mítico Pigmalião.

Ainda no terceiro capítulo, encontra-se uma pequena apresentação das *Heroides*. Logo após será feita a análise da epístola IV dessa coleção, “De Fedra a Hipólito”,

levando em consideração o jogo entre a *persona* poética originária da tragédia grega e o autor implícito, o poeta Ovídio desejoso por dedicar-se integralmente ao gênero elegíaco, que mostra o virtuosismo e comprometimento do autor com a elegia amorosa romana.

1 – CAMINHOS DA ELEGIA: DA GRÉCIA ARCAICA A ROMA DO SÉCULO I a. C.

1.1 Dos primeiros registros gregos

Nem sempre o amor foi tema essencial do gênero elegíaco nem a *puella* esteve no centro dessas composições. Embora metros congêneres em outras línguas indo-europeias sugiram uma origem mais remota, alguns dos primeiros registros supérstites de poemas em dísticos elegíacos, datados do século VII a.C., pertencem ao poeta grego Arquíloco e tratam de assuntos variados, como a guerra, a paz, o *eros* e a morte (ALBRECHT, 1997, p. 629; MILLER, 2002, p.12; BARRON e EASTERLING, 2008, p. 128). Também figuram entre essas manifestações mais remotas da elegia grega as produções de Calino, Tirteu e Mimnermo, compostas, segundo Barron e Easterling (2008, p. 28), para serem recitadas, como mandava o gênero, ao som de flauta, em festas ou durante campanhas militares.

Contemporâneo de Arquíloco, Calino dedicava suas elegias a assuntos bélicos, como indicam fragmentos da poesia desse autor que resistiram à ação do tempo. Discorrem, por exemplo, como nos dizem Barron e Easterling (2008, p. 129), sobre a guerra entre a cidade de Éfeso e Magnésia antes do saque Címérico (fr. 3). O fragmento remanescente mais considerável, de 21 linhas, consiste em um apelo aos jovens da Jônia, em meio a um banquete, para que abandonem a ociosidade e enfrentem o inimigo (BARRON e EASTERLING, 2008, p. 12):

Até quando jazeis inertes? Quando tereis valente ânimo,
jovens? Não tendes pudor diante dos vizinhos à volta,
assim relaxados em excesso? Em paz pareceis
estar, mas a guerra toma toda a terra.
(Tradução de Brunhara in BRUNHARA, 2008, p.27)

Tirteu, por sua vez, empenhou-se em tratar, com seus versos elegíacos, tanto de assuntos marciais como de assuntos políticos. Em *Eunomia*, poema legado de forma bastante lacunar aos dias de hoje, aborda, ao que parece, a história de Esparta, enfatizando a constituição divina do local (fr. 1, 2, 4). Outros fragmentos (*e.g.* fr. 5, 6,7) descrevem, além disso, os penosos anos da revolta messênia, guerras ocorridas no último terço do século VIII a.C., no qual Esparta teve que lutar para suprimir o levante organizado nas ricas terras da Messênia, base da economia lacedemônia (BARRON e EASTERLING, 2008, p. 130-131). Dentre os fragmentos que exortam o empenho dos soldados na batalha,

sobressaem ainda, na obra desse autor, três poemas preservados aparentemente em sua integridade – contendo vinte e dois, dezenove e dezesseis dísticos cada – que exaltam a ética militar espartana e expressam vividamente o conceito de “homem bom” e de “virtude” (BARRON e EASTERLING, 2008, p. 131).

Até esse período, então, considerando aquilo que se sabe sobre os primórdios do gênero em território grego, a produção poética elegíaca parece configurar a antítese do que será na Roma augustana do século I a.C., na qual os poetas, construindo obras próprias da juventude e conscientes de seus costumes contrários à moral vigente, tal como revela o eu elegíaco ovidiano em *Amores*, II, 4, 1 - *Non ego mendosos ausim defendere mores*²⁵ – ocupavam-se, com base em uma poética que se pautava pela tópica da *recusatio*, que os afastava dos assuntos sérios, como as guerras, a compor exclusivamente sobre temática concupiscente:

*Carmen ad iratum dum tu perducis Achillen
primaque iuratis induis arma viris,
nos, Macer, ignava Veneris cessamus in umbra,
et tener ausuros grandia frangit Amor.*
(OVÍDIO, *Amores*, II, 18, 1-4)

Enquanto o canto estendes ao irado Aquiles
e homens jurados cobres de armas priscas,
eu, Macro, à doce sombra de Vênus repouso,
Amor me impede que arrisque grandes temas.
(Tradução de Guilherme Horst Duque in DUQUE, 2015, p. 131)

Uma geração mais tarde, no final do século VII, situa-se a obra de Mimnermo de Colofão, presumivelmente constituída por dois livros, que abarcavam uma série de poemas curtos e dispersos, além de uma produção mais extensa que, acredita-se, em visão biografista, foi intitulada *Nanno*, em homenagem a uma flautista cortesã por quem o poeta era apaixonado (BARRON e EASTERLING, 2008, p. 134). Por conta disso, Mimnermo parece ter sido uma das primeiras referências para os elegíacos latinos, uma vez que seu nome é evocado por Propércio (I, 9, 11-12) como poeta de amor: *Plus in Amore ualet Mimnermi uersus Homero:/ carmina mansuetus lenia quaerit*²⁶ (BARRON e EASTERLING, 2008, p. 134).

²⁵ “Defender maus costumes eu não ousarei” (Tradução de Guilherme Horst Duque in DUQUE, 2016, p. 107)

²⁶ No amor melhor que Homero é um verso de Mimnermo:/ suaves cantos busca o manso Amor. (Trad. Guilherme Gontijo Flores in Propércio, 2014, p. 53)

Se, por um lado, os versos revelam a predileção do poeta de Colofão por referências ligadas à sabedoria popular, à história e à mitologia (MILLER, 2002, p. 12), por outro lado, os fragmentos restantes de *Nanno* – figura presente no título, mas ausente nos dísticos propriamente ditos – não são suficientes para comprovar com veemência o conteúdo exclusivamente erótico das elegias contidas nesse livro, ainda que haja a possibilidade, como lembra Barron e Easterling (2008, p. 134), de tais trechos pertencerem a poemas amorosos mais longos. O primeiro fragmento sobrevivente atribuído ao autor, porém, um dos que discorrem sobre as agruras da velhice e do contraste dessa idade com a tenra juventude, ressoa a ideia, adotada mais tarde pelos elegíacos romanos (OVÍDIO, Amores, I, 9), da compatibilidade entre as aventuras amorosas e a mocidade, bem como a inadequação do inverso:

Que vida? que prazer sem dourada Afrodite?
 esteja morto, quando me não mais isto preocupe:
 íntima ternura e doces dons e leito,
 tais da juventude flores devêm mui sedutoras
 a homens e mulheres. Mas logo dolorosa sobrevenha
 velhice, que feio até mesmo um belo homem deixa,
 sempre, em volta do coração, o oprimem más preocupações.
 nem os raios olhando se alegra do sol,
 odiado por rapazes, desprezado por mulheres.
 Assim penoso deus dispôs velhice.

(MIMNERMO, *Nanno*, fragmento 1. Tradução de Teodoro Rennó Assunção e Jacyntho Lins Brandão in RENNÓ e BRANDÃO, 1983, p. 228)

A poesia de Mimnermo rapidamente alcançou, de acordo com Barron e Easterling (2008, p. 136), grande popularidade, fato que pode ser depreendido pelas alusões a sua obra em diversos escritores, e sua fama perdurou ao longo dos séculos. Um dos admiradores de suas elegias foi o poeta alexandrino Calímaco, cujos escritos configuram-se como fonte capital para os elegíacos romanos. (BARRON e EASTERLING, 2008, p. 136).

Outro poeta a dedicar-se à elegia, na segunda metade do século VII, foi Teógnis de Mégara. Desse autor, restou uma quantidade considerável de versos feitos para serem apresentados com performances nos festivos simpósios gregos: cerca de 1230 ou, de acordo com o manuscrito mais antigo, que colige a obra do poeta e acrescenta 84 dísticos a ela, sob a denominação de “Livro II”, um total de 1389 linhas poéticas. Tal montante é organizado em uma sequência contínua, sem uma estrutura aparente nem uma continuidade lógica que se mantenha durante muito tempo ao longo da obra (BARRON e EASTERLING, 2008, p. 136-137).

A heterogeneidade da coleção, todavia, leva à suposição de que a *Teognideia*, como se convencionou nomear esse conjunto de textos, uma miscelânea de poemas elegíacos, muitos deles curtos e outros incompletos, possua autoria manifestamente diversa, uma vez que determinados trechos ali encontrados estão presentes em outros lugares atribuídos de forma segura a Sólon, Mimnermo e Tirteu. Há, por esse motivo, um esforço sistemático da crítica a fim de determinar quais versos são realmente da lavra do autor de Mégara²⁷ (BARRON e EASTERLING, 2008, p. 137; 139).

Em relação à temática, a seção que integra o segundo livro é constituída por elegias homoeróticas dedicadas a cantar o relacionamento do eu poético com um belo efebo, em composições curtas, iniciadas, em geral, pelo substantivo grego παῖς (“garoto”, “menino”):

Ó menino, até quando fugirás de mim? Persigo-te,
 Busco-te: que eu encontre na tua chegada
 O teu afeto! Mas com o devasso coração presunçoso
 Tu me foges, teu caráter é de um cruel milhafre.
 Espera! Dá-me teu favor! Não terás por muito mais
 Os dons da Ciprogênia de coroa violácea.
 (TEÓGNIS, II, 1299-1304. Tradução de Rafael Brunhara in BRUNHARA, 2017, p. 410)

Sobressai, dessa forma, nesse conjunto de textos, não só a temática de cariz sentimental, como também o fato de essas composições serem explicitamente direcionadas a uma figura jovem – nesse caso, masculina – de temperamento licencioso, por quem o eu poético se encontra apaixonado e mantém um relacionamento tempestuoso. Essa mesma abordagem se tornará tradicional entre os elegíacos de Roma, embora os objetos de afeição entre as vozes poéticas latinas sejam majoritariamente femininos – referidos, ao longo das composições, pelo substantivo latino *puella* (“garota”, “menina”) – à exceção de Tibulo, que também compôs um grupo de poemas devotados ao jovem Márato.

A primeira porção da coletânea de Teógnis (Livro I), coerente com o caráter plural da obra, apresenta tema vário e contém, além de algumas composições de temática amorosa, elegias de natureza social, política e ética, poemas endereçados a divindades (Apolo, Ártemis e as Musas), composições dirigidas a Cirno – por vezes identificado pelos comentadores como o jovem amado pelo poeta²⁸ – e a outros amigos. (BARRON e EASTERLING, 2008, p. 137).

²⁷ Segundo Barron e Easterling (2008, p. 139), atualmente credita-se a Teógnis a autoria dos poemas endereçados a Cirno e aqueles citados por autores do século IV, isto é, Platão e Aristóteles.

²⁸ BRUNHARA, 2017, p. 45.

Sólon, notório por ser considerado um dos precursores da democracia ateniense e responsável por elaborar a reforma que salvou a cidade de uma guerra civil, também é um nome relacionado entre os escritores de elegia no período arcaico grego, no sexto século a. C. É pelo conhecimento indireto propiciado por Diógenes Laércio, historiador e biógrafo dos filósofos antigos, que se sabe que a obra do célebre autor ateniense incluía, além de epodos e iambos, 5000 versos elegíacos, dos quais restaram somente 219 (BARRON e EASTERLING, 2008, p. 146). Os temas abordados nos dísticos pelo “legislador”, tal como sugere a análise dos fragmentos supérstites, são bastante diversos e mostram que ele cantou as adversidades da vida, a justiça divina de Zeus, a moral, a prosperidade, o amor à pátria e à língua (BARRON e EASTERLING, 2008, p. 147-153). O conteúdo amoroso que marca presença em Sólon é, assim como em Teógnis, de teor homoerótico e retrata o amor de um eu poético por jovens rapazes. Tal conteúdo motivou Plutarco, quando compôs a biografia do autor em suas **Vidas Paralelas**, a transferir o dado literário para o âmbito histórico, tal como ocorreu mais tarde também com os elegíacos latinos, e daí inferiu a descompostura do poeta quando na presença de belos rapazes:

De resto, que Sólon não mantinha a compostura na presença de belos rapazes nem possuía ânimo bastante para resistir ao amor, “tal como o pugilista aos punhos”, **é o que se pode deduzir dos seus próprios poemas**, bem como de uma lei, por ele promulgada, que impedia os escravos de frequentarem a palestra e de namoriscarem com os jovens. (PLUTARCO, 1, 6, grifo nosso)²⁹

Por último, inclui-se entre os poetas arcaicos da Grécia, que cultivaram o gênero elegíaco, Semônides de Amorgos. De acordo com Assunção e Brandão (p. 211), presume-se, segundo consta em fontes antigas, como o *Suidas* e em pseudo Luciano, que esse autor tenha escrito ataques pessoais, iambos e dois livros de elegias. Entretanto, devido ao estado fragmentário em que a obra desse autor chegou até os dias atuais, não se pode confirmar categoricamente essas afirmações. Dos iambos que sobreviveram ao tempo, porém, se extrai, como forte característica do escritor samiano, o humor satírico (BARRON e EASTERLING, 2008, p. 153), como observado no fragmento 7, em que o eu lírico ataca os temperamentos das mulheres, comparando-as a animais diversos, como porca, cadela, burra, raposa, égua, reiterando, segundo Brasete (2005, p. 153), o *topos* hesiódico que tomava o sexo feminino como um dos maiores males da humanidade.

²⁹ Tradução de Delfim F. Leão e José Luís Lopes Brandão (in PLUTARCO, 2012).

1.2 A elegia no período helenístico

Embora se concorde aqui com a posição defendida por Albrecht (1997, p.744), que diz que é impossível estabelecer a teoria de uma única e específica fonte de inspiração grega para a elegia produzida em Roma no século de Augusto, da mesma forma, não é possível negar a importância da poética helenística e dos grandes poetas desse período, especialmente Calímaco e Filetas de Cós, como modelo para Tibulo, Propércio e Ovídio. Colaboram para essa afirmação, em especial, as alusões a esses poetas helenísticos nos dísticos dos autores latinos, que deixam explícitas essa filiação estética, a exemplo do que se vê na *recusatio* construída pelo eu poético cantor de Cíntia em II, 34, 25-32, que enaltece a validade da imitação dos referidos gregos no que tange à produção amorosa:

*Lynceus ipse meus seros insanit amores!
Serum te nostros laetor adire Deos.
quid tua Socraticis tibi nunc sapientia libris
proderit aut rerum dicere posse vias?
Aut quid Erechthei tibi prosunt carmina lecta?
Nil iuvat in magno vester amore senex.
Tu satius memorem Musis **imitere Philitan**
et non inflati Somnia **Callimachi**.
(PROPÉRCIO, II, 34, 25-32, grifo nosso)*

O meu Linceu enlouqueceu de amor tardio!
Inda que arde – aceitas os meus Deuses!
De que valeu a sapiência dos Socráticos,
ou explicar que rumo tem as coisas?
De que vale eu ter lido os versos do Erecteu?
Num grande amor teu velho não ajuda.
É melhor **imitar** as Musas de **Filetass**
e os sonhos desinflados de **Calímaco**.
(Tradução de Guilherme Gontijo Flores in PROPÉRCIO, 2014, p.187)

Reconhecendo, dessa forma, a importância do pensamento e da literatura florescidos nesse período, bem como dos autores helenísticos, categoricamente consagrados como mestres pelos poetas augustanos dedicados ao gênero elegíaco, torna-se fecundo perscrutar tanto o desenvolvimento, como as características histórico-culturais dessa época, bem como as relações e contribuições poéticas dela para a elegia amorosa latina. Afinal, compreender e identificar a tradição em que se ancoram Ovídio e os demais elegíacos, bem como o uso que fazem dela é um dos passos para legitimar os artifícios de composição que subjazem ao discurso amoroso desses autores, capazes de transformá-los em uma complexa celebração do próprio fazer poético.

1.2.1 O período helenístico

Iniciado em 323 a. C., com a morte de Alexandre Magno, e findo em 31 a. C., com a derrota definitiva da linhagem dos ptolomaicos, bem como com a anexação do Egito pela Roma imperial na Batalha de Ácio, o período helenístico, cujas bases se encontram na ascensão do Império Macedônico no século IV a. C., ficou marcado por grandes e definitivas mudanças no cenário artístico e intelectual da Antiguidade, devido ao deslocamento do centro cultural de Atenas para a cidade egípcia de Alexandria (OLIVA NETO, 1996, p. 18; BULLOCH, 2008, p. 542).

Preocupado em construir na África um centro intelectual comparado ao ateniense, Ptolomeu I Sóter, que assumiu o controle do Egito e de outras importantes localidades daquele continente logo após a morte de Alexandre, tornou a capital Alexandria, com a construção de edifícios monumentais, a instauração de cultos religiosos e festivais de origem grega, bem como o suporte a todo tipo de atividade intelectual, desde as artísticas até as científicas, uma cidade atrativa para os sábios, escritores e demais artistas de toda a parte do mundo helênico (BULLOCH, 2008, p. 541).

O Museu, entendido como “Morada das Musas” e não apenas como um espaço para expor toda sorte de objetos, abrigava intensa atividade científica e de inspiração criativa, além de pesquisa e aprendizagem, atividades que o tornaram a primeira universidade do mundo. Os membros dessa instituição, além disso, nomeados pelos poderes reais e apoiados pelo poder público, gozavam dos privilégios de uma vida garantida por meio de vantagens financeiras, refeições gratuitas, isenção de impostos e acesso irrestrito a grandes acervos de livros, benefícios que lhes permitiam viver exclusivamente para a produção acadêmico-cultural (OLIVA NETO, 1996, p. 24; BULLOCH, 2008, p. 542). Respeitadas as devidas proporções e diferenças pontuais, tal sustento relaciona os sábios helenísticos aos poetas do principado de Augusto, entre eles os elegíacos, que produziam livremente, sem os aborrecimentos mundanos, em círculos literários financiados por patronos das artes, como Caio Cílnio Mecenas e Marco Valério Messala Corvino, aproximando-os dessa mesma concepção, que coloca a erudição em primeiro plano.

Outra instituição de extrema relevância no período helenístico, cuja fama e valor perduram até os dias atuais, é a célebre Biblioteca. Nesse local, a dinastia ptolomaica ambicionou acumular não só todo o legado de produções escritas da Grécia como obras que poderiam ser vertidas para o grego. Estima-se que a coleção reunida e disposta nas várias seções que formavam o complexo do edifício chegou a abrigar, na época de

Ptolomeu II Filadelfo, rei do Egito entre 281 a. C. a 246 a.C., mais de 742.000 volumes. Tamaña coleção tornou a Biblioteca a maior responsável por conservar as obras da Antiguidade que sobreviveram aos dias atuais (OLIVA NETO, 1996, p. 25).

Além de conservação, de acordo com Oliva Neto (1996, p. 25) a Biblioteca promoveu uma mudança tanto na concepção da palavra poética como no próprio fazer da poesia. Isso ocorreu devido ao acúmulo com a função de bibliotecário que exerceram importantes poetas, como Calímaco, levando-os a preservar a tradição também nas próprias criações por meio da referência, da menção e da citação do passado. A prática da imitação, por consequência, tornou-se um valor para os helenísticos, visto dar-lhes a possibilidade de mostrar, a partir dela, toda a erudição que possuíam (OLIVA NETO, 1996, p. 25).

Ainda para Oliva Neto (1996, p. 28) a técnica que caracterizava a atitude imitativa desses poetas era a alusão, isto é, reprodução de um trecho, um verso ou uma imagem proveniente de um poeta canônico que desafiava o leitor a identificar, comparar e avaliar a composição nova e sua fonte. Sintetizava essa atitude “o termo grego *paígnion* e o verbo latino *ludere* (donde “aludir”, cognato de *lusus*, “jogo”), que enfeixa as noções de compor/cantar os poemas, de com eles jogar/disputar e de brincar/representar” (OLIVA NETO, 1996, p. 28). Segundo o estudioso, esse gesto poético será perseguido, em Roma, pelo neotérico Catulo (OLIVA NETO, 1996, p. 28); por extensão, pode-se dizer que também pelos elegíacos, cujo jogo alusivo recai inclusive sobre os escritores do helenismo.

Comprova essa afirmação o exemplo fornecido por Hunter (2012, p. 157) que entende o início de Propércio, IV, 6, poema que conta a história da construção do templo de Apolo Palatino em virtude da vitória augustana na batalha de Ácio, como um eco do **Hino a Apolo** de Calímaco. O eu elegíaco properciano, nessa perspectiva, refere-se à parte final da composição grega, que descortina a poética afastada da grandiosidade do autor de Cirene como fundamento que engendra a sua própria elegia. A imagem das *Cyrenaeas aquas* (“águas de Cirene”) é o significativo laço entre essas duas composições:

Inveja então sussurra ao ouvido de Apolo:
 “Não amo o aedo que não canta quanto o mar”.
 Mas Febo afasta Inveja aos chutes, e lhe diz:
 “Grande é o fluxo do rio Assírio, porém muito
 Lixo e limo da terra carrega nas águas.
 Melissas não dão água a Deo de todo canto,
 mas a corrente pura e límpida se eleva
 Da fonte sacra, gota a gota, só finura”.

(CALÍMACO, Hino a Apolo, 105-112. Tradução de Guilherme Gontijo Flores in CALÍMACO, 2019, p. 175)

*Sacra facit uates: sint ora fauentia sacris,
et cadat ante meos icta iuuenca focos.
serta Philiteis certet Romana corymbis,
et Cyrenaeas urna ministret aquas.*
(PROPÉRCIO, IV, 6, 1-10, grifo nosso)

Ritos consagra o vate – silencio no rito!
Que tombe uma novilha em meus altares.
Vem guirlanda Romana em heras de Filetas
E que a urna verta as águas de Cirene.
(Tradução de Guilherme Gontijo Flores in PROPÉRCIO, 2014, p. 291)

A definitiva implementação da escrita como fundamento cultural também contribuiu para a mudança de rumos da literatura do período helenístico (CALDERÓN, 1988, p. 8-9; OLIVA NETO, 1996, p. 20). Apesar de pouco prestigiada no século V a. C., em virtude da deterioração que causava na memória, foi aceita como mudança irreversível pelos poetas helenísticos, que, cientes da condição de escriba que exerciam, viram nela um meio eficiente de preservar o legado construído pelos predecessores (OLIVA NETO, 1996, p. 22). Evidentemente, enxergaram, além disso, as possibilidades gráficas da palavra marcada no suporte³⁰, além de aumentarem a preocupação com o apuro formal, com a erudição e com o profundo trabalho filológico empregados nos textos (CALDERÓN, 1988, p. 9; OLIVA NETO, 1996, p. 22).

A maneira de divulgar a poesia, no entanto, mesmo com a ascensão da escrita, permaneceu inalterada e era feita por meio de recitais (OLIVA NETO, 1996, p. 22). Conforme Bulloch (2008, p. 544), os poetas helenísticos apresentavam-se para pequenas audiências – em geral, um seletto grupo vinculado à corte real – as quais possuíam uma ampla educação e eram bem experimentadas nos novos limites geográficos e sociais, derivados da expansão do mundo grego. Resulta disso um gosto peculiar pelo refinamento e intelectualismo, mas também pelo elemento extraordinário e sentimental (BULLOCH, 2008, p. 254).

É nesse período da história da Antiguidade, portanto, que estão situados dois poetas inseridos no cânone da elegia (BULLOCH, 2008, p. 545), que se tornaram grandes referências para os autores que compunham nesse gênero na Roma do século I a.C.: Filetas de Cós e Calímaco. Os nomes dessas duas importantes figuras da literatura alexandrina são, inclusive, citados por Quintiliano, no primeiro capítulo do décimo livro

³⁰ Essa preocupação com o desenho da palavra aparece, por exemplo, nos *Teknopaígnia* de Teócrito, em que a disposição dos versos das composições buscam imitar a forma do objeto descrito (OLIVA NETO, 1996, p. 22).

de suas **Institutiones Oratoriae**, que trata das leituras necessárias para a construção de um repertório cultural exemplar e apropriado a um bom orador, como por exemplo a de autores modelares no âmbito elegíaco: “*Tunc et elegiam uacabit in manus sumere, cuius princeps habetur Callimachus, secundas confeccione plurimorum Philetas occupauit*”³¹ (QUINTILIANO, **Institutiones Oratoriae**, X, I, 58).

1.2.2 Filetas de Cós, Calímaco e os elegíacos romanos

Para além dos estudos da crítica especializada, a filiação e o débito dos elegíacos latinos à produção de Filetas de Cós e Calímaco de Cirene está documentada por meio de diferentes alusões aos nomes e conseqüentemente à poética desses proeminentes helenísticos nas próprias elegias amorosas. Abertamente, como se viu em Propércio II, 34 e em IV, 6, e também como se observa em outras ocasiões, a exemplo de Propércio IV, I, 65, em que o eu elegíaco poeta se intitula *Romani Callimachi* (“Calímaco romano”) – *Vmbria Romani patria Callimachi*³² – ou mesmo subentendida na metalinguagem que atravessa a construção dos dísticos, como se infere a partir da fina seda de Cós das vestes de Cíntia em Propércio, I, 2, 2 – *et tenuis Coa ueste mouere sinus*³³ – a importância desses dois eruditos para o *status quo* da elegia em Roma é constantemente reafirmada e imiscui-se nas composições dos poemas e, por conseguinte, das *puellae*, por esse motivo, a fim de alcançar o entendimento global do gênero, é válido perquirir essa relação.

Da obra de Filetas de Cós, sobraram apenas fragmentos; presume-se que, já no segundo século a.C., a produção desse autor tenha desaparecido, restando dela apenas trechos pouco extensos e algumas citações em antologias e comentários eruditos, o que resulta na difícil classificação e em uma ideia bastante imprecisa de sua poética. Não é possível determinar nem mesmo a extensão e o grau de subjetividade de seus textos, fato que dificulta a determinação exata do grau de influência do autor no surgimento e na formação da elegia amorosa romana (CALDERÓN, 1988, p. 19; BULLOCH, 2008, p. 545; FLORES, 2006, p. 181).

Sabe-se, porém, que foi um notável intelectual e escritor, alcançando prestígio tanto entre seus contemporâneos como entre os integrantes da geração que o sucedeu,

³¹ “Sendo assim, há tempo para tomar nas mãos a elegia: dela Calímaco é tido como príncipe; Filetas ocupou o segundo lugar, de acordo com o reconhecimento da maior parte.” (Tradução de Antônio Martinez de Rezende in REZENDE, 2010, p. 195-197).

³² “Úmbria, a pátria do Calímaco Romano!” (Tradução de Guilherme Gontijo Flores in PROPÉRCIO, 2014, p. 267).

³³ “e essa veste de Cós com finas dobras” (Tradução de Guilherme Gontijo Flores in PROPÉRCIO, 2014, p. 35).

sendo posteriormente listado entre os maiores autores clássicos dentro do gênero que produziu, vide a menção de Quintiliano nas *Institutiones Oratoriae*, X, I, 58. Também é de pleno conhecimento que foi, de fato, evocado como modelo pelos poetas de elegia em Roma, tal como sugere o conselho dado pela voz poética professoral da *Ars amatoria* (III, 329) de Ovídio, ao indicar o estudo da poesia desse helenístico para as mulheres que pretendem manter cativos os amantes: *Sit tibi Callimachi, sit Coi nota poetae*³⁴ (CALDERÓN, 1988, p. 19; BULLOCH, 2008, p. 545, FLORES, 2006, p. 180).

Associa-se à produção de Filetas o poema hexamétrico e provavelmente narrativo intitulado **Hermes**. A partir do testemunho de Partênio de Niceia (**Sofrimentos de amor**, II), sabe-se que essa composição girava em torno do relacionamento entre Odisseu e Polimela, uma das filhas do rei Éolo, observando-se já aqui a incorporação de um tema amoroso à métrica apropriada à épica (CALDERÓN, 1988, p. 21; BULLOCH, 2008, p.546, FLORES, 2006, p. 180).

Outra produção atribuída a esse autor helenístico é o poema em dísticos elegíacos **Deméter**, que parece contar a visita da deusa à ilha de Cós durante a busca pela filha Perséfone, além de fazer alusões aos mitos e a geografia do local (HUNTER, 2013 p.29). De acordo com Hunter (2013, p. 29), o tema melancólico desse poema pode ser considerado um elo relevante com o tom lamentoso próprio da elegia em Roma. Fragmentos supérstites de **Deméter** dão mostras das expressões de pesar e de conforto presentes no texto:

Assim, ai, eu percorro sobre terra e mar,
e de Zeus segue o ciclo de estações.
Dum pobre a Moira não adia os males: sempre
perduram firmes, e outros inda aumentam.
(Estrobeu, Florilegium, 4, 40, 15. Tradução de Guilherme Gontijo Flores in FLORES, 2006, p. 182)

Mas quando o tempo passa, aplaca os sofrimentos
que Zeus manda, único remédio às dores.
(Estrobeu, Florilegium, 4, 56, 26. Tradução de Guilherme Gontijo Flores in FLORES, 2006, p. 182)

Pois quando alguém se farta do inútil lamento,
colhe o luto dos peitos miseráveis
(Estrobeu, Florilegium, 4, 56, 26a. Tradução de Guilherme Gontijo Flores in FLORES, 2006, p. 182)

³⁴ Conhece a Musa de Calímaco, conhece a do poeta de Cós (Tradução de Carlos Ascenso André in OVÍDIO, 2011, p. 346)

No que se refere à relação de Filetas e com a elegia romana, porém, sobressai o nome de Bítis (ou Bítide), citado por Hermesíanax de Colofão (*Leontion*, 3.75-78) como suposta amada do poeta de Cós. Devido à inexistência de textos sobreviventes ligados a essa figura feminina, não é possível determinar, por um lado, se Bítis possuía os mesmos atributos e a mesma função das *dominae* elegíacas latinas; por outro lado, referências a ela nos *Tristia* e nas *Epistulae ex Ponto* dão conta, ao menos, da possível temática amorosa desses poemas:

*Nec tantum Clario est Lyde dilecta poetae,
nec tantum Coe Bittis amata suo est,
pectoribus quantum tu nostris, uxor, inhaeres,
digna minus misero, non meliore uiro.*
(OVÍDIO, *Tristia*, I, 6, 1-4)

Nem foi tão cara Lide ao poeta de Claro (Antímaco)
Nem foi tão amada Bátis pelo de Cós (Filetas)
Quanto tu, ó minha esposa, estás gravada em nosso coração,
Digna de um marido menos infeliz, mas não melhor.
(Tradução de Patrícia Prata in PRATA, 2002, p.107)

*Nec te nesciri patitur mea pagina, qua non
inferius Coe Bittide nomen habes.*
(OVÍDIO, *Epistulae ex ponto*, III, 1, 57-58)

E minha página não permite que tu sejas ignorada, nela
tu não tens um nome inferior a Bítis de Cós³⁵.

A associação de Filetas com a temática do amor e, por conseguinte, com a produção dos elegíacos latinos também é fortalecida por uma referência ao autor nos *Remedia amoris*, de Ovídio, obra constituída de elegias didático-amorosas que pretendem ensinar aos discípulos leitores formas de se curar de uma paixão. Nela a voz poética do *magister amoris*, por meio de uma apóstrofe ao próprio autor de Cós, proíbe a leitura desse helenístico por incitar os sentimentos afetuosos. Tal indicação torna-se bastante expressiva no contexto instrutivo da elegia quando entendida como uma revelação metapoética da tradição, que abarca a produção amatória desde os gregos até os augustanos. Filetas (v. 760), ao lado de Ovídio (v. 758), dos gregos Calímaco (v. 759), Safo (v. 761) e Anacreonte (v. 762, *Teia Musa*) e dos latinos Tibulo (v. 763), Propércio (v. 764, *opus Cynthia sola fuit*) e Galo (v. 765), nesse sentido, estão unidos nessa mesma linhagem poética por meio do adjetivo *teneros* (v.757) – “ternos”, “amorosos”, “delicados”:

³⁵ Quando não houver indicação contrária, a tradução é de nossa responsabilidade.

*Eloquar invitus: teneros ne tange poetas;
 summoveo dotes ipsius ipse meas.
 Callimachum fugito, non est inimicus amori;
 et cum Callimacho tu quoque, Coe, noces.
 Me certe Sappho meliorem fecit amicae,
 nec rigidos mores Teia Musa dedit.
 Carmina quis potuit tuto legisse Tibulli
 vel tua, cuius opus Cynthia sola fuit?
 Quis poterit lecto durus discedere Gallo
 (OVÍDIO, *Remedia amoris*, 757-765)*

Contra minha vontade, vou te dizer: não te apegues aos poetas amatórios;
 eu mesmo estou me afastando de meus próprios talentos.
 Foge de Calímaco: ele não é inimigo do amor;
 e, ao lado de Calímaco, tu, poeta de Cós, também és nocivo.
 Com certeza, Safo me tornou melhor para minha amada,
 e a musa de Teos não me ofereceu as sérias condutas.
 Quem pôde ter lido, a salvo, os poemas de Tibulo,
 ou os teus, cuja obra foi toda sobre Cíntia?
 Quem poderá sair ileso tendo lido Galo?
 (Tradução de Gabriela Strafacci Orosco in OROSCO, 2016, p. 297; 299)

Indissociável do nome de Filetas de Cós, no que diz respeito à produção de excelência no gênero elegíaco (QUINTILIANO, X, 1, 57-59) e às raízes helenísticas da elegia latina, como se distingue em diferentes passagens de Propércio (e.g. II, 34, 31-32; III, 1, 1-2; IV, 6, 9-10) e de Ovídio (e.g. *Ars amatoria*, III, 329; *Remedia amoris*, 759-760), é o de Calímaco de Cirene, poeta e erudito, que provavelmente exerceu a função de bibliotecário de Alexandria entre os reinados de Ptolomeu II Filadelfo e Ptolomeu III Evérgeta e foi responsável por catalogar, nos 120 volumes dos *Pinakes* (“Listas”, “Catálogos”), autores e obras que faziam parte do acervo da mais célebre biblioteca da Antiguidade (HUNTER, 2012, p. 155).

Estima-se que a produção de Calímaco tenha sido bastante prolífica e diversa em gêneros de poesia e temas. Escreveu, assim, lírica, elegia, iambo, hino, epigrama, drama satírico entre outros, além de tratados sobre filosofia, poesia, questões relativas à biologia e geografia etc. De todas essas produções, entretanto, chegaram em bom estado aos dias atuais apenas os **Hinos** e os **Epigramas**, estes preservados na **Antologia Palatina**. As demais obras são conhecidas por meio de citações feitas por autores antigos e fragmentos que surgiram com a descoberta e análise de papiros nas últimas décadas (FLORES, 2019, p. 11-12).

Entre as obras escassamente preservadas, encontram-se os *Aetia* (“Causas”, “Origens”), obra composta por quatro livros, nos quais se encontravam poemas etiológicos, escritos em métrica elegíaca, que recontavam a origem de costumes e ritos gregos, de locais míticos e de fundações de cidades. Conjectura-se que o conjunto fosse

introduzido por um uma elegia programática, “Aos Telquines”, uma resposta de Calímaco às críticas de seus detratores, em que expõe alusivamente os princípios poéticos seguidos por ele, que ecoarão de maneira definitiva na poesia de Roma, conseqüentemente, dos escritores de elegias na época augustana (HUNTER, 2012, p. 158):

Sempre os Telquines zumbem contra o meu cantar,
 néscios da Musa, não lhes são queridos;
 pois nunca terminei um poema contínuo
 louvando reis com versos aos milhares
 ou antigos heróis; meu texto é breve, como
 Criança, sem que eu tenha poucas décadas.
 [...]
 Pois na primeira vez que pus as tabuletas
 No joelho, o Lício Apolo me falou:
 “Ah, meu aedo amado engorde só o incenso,
 mas a Musa mantenha sempre fina.
 E por isso ordeno: onde não passa carro,
 por lá prossiga, não conduza nunca
 em rastro alheio e estrada larga, por caminhos
 intactos siga a senda mais estreita”
 (CALÍMACO, *Aetia*, I, 1-6; 21-28. Tradução de Guilherme Gontijo Flores in
 CALÍMACO, 2019, p. 161-162)

Essa rejeição em ser um cantor de gêneros elevados – como épica (v. 4, reis) e tragédia (v. 5, heróis) – a partir de um estilo grandiloquente (v. 23-24) para dedicar-se a poemas breves (v.5) em estilo refinado (v. 24, Musa fina), preceituada pela voz poética calimaqueana será incorporada pela tradição elegíaca latina e refletirá em um dos principais lugares comuns a sustentar a poética do gênero amoroso dos augustanos: a *recusatio*.

A importância do legado de renúncia aos gêneros austeros, deixado pelo conteúdo de “Aos Telquines”, pode ser identificada diretamente em Propércio, III, 3, 15-26, elegia que emula essa composição calimaqueana. Assim, a presença de Apolo, em sonho, a redirecionar o talento do eu elegíaco, que se desviava para a épica, de volta para uma poética leve, mostrando-lhe a nova senda pela qual deveria seguir, tais como os caminhos intactos de Calímaco, remetem alusivamente à influência definitiva do escritor dos *Aetia* no desenvolvimento da obra do cantor de Cíntia. A homenagem ao precursor e à obra que construiu, bem como a reafirmação da filiação à estética que ele defendeu, além disso, é amplificada caso se entendam o verso 24 do poema de Propércio – *tutus eris: medio maxima turba marist* (“Estarás salvo: o maior tumulto é em meio ao mar”) – e a imagem da turbidez da água em que navegam as narrativas épicas como uma alusão ao “Hino a

Apolo” e à fala dessa divindade, que associa a limpidez das águas ao refinamento dos textos poéticos breves e vice-versa (Cf. CALÍMACO, Hino a Apolo, 105-113).

Necessário ressaltar, porém, em Propércio III, 3, 15-26, não só o tom mais áspero do discurso do deus (v. 15, *demens*), como também a ênfase no viés erótico (v. 19-20, *ut tuus in scamno iactetur saepe libellus, / quem legat exspectans sola puella uirum*; v. trad. a seguir), como o caminho preponderante a ser percorrido, após a recusa em cantar temas considerados sérios na elegia romana:

*cum me Castalia speculans ex arbore Phoebus
sic ait aurata nixus ad antra lyra:*

*”Quid tibi cum tali, demens, est flumine? Quis te
carminis heroi tangere iussit opus?
Non hinc ulla tibi sperandast fama, Properti:
mollia sunt parvis prata terenda rotis;
ut tuus in scamno iactetur saepe libellus,
quem legat exspectans sola puella uirum.
Cur tua praescriptos euecta est pagina gyros?
Non est ingenii cumba grauanda tui.
Alter remus aquas alter tibi radat harenas,
tutus eris: medio maxima turba marist.”
Dixerat, et plectro sedem mihi monstrat eburno,
quo nova muscoso semita facta solost.
(PROPÉRCIO, III, 3, 15-28)*

Quando Febo, me olhando entre árvores Castálias
numa gruta, com áurea lira disse:

“Demente, o que tu fazes neste rio? Quem
te mandou retumbar um canto heroico?
Daqui não deves esperar, Propércio, a Fama:
que a roda suave trilhe em leves prados,
Para que o teu livrinho sempre encontre um banco
e o leia a moça enquanto espera o amante.
Por que saiu do tom prescrito a tua página?
Não excedas a barca do talento!
Um remo na água e outro inda na areia – a salvo:
em pleno mar se turva a imensa turba.”
E com seu plectro de marfim ele apontou
no musgo onde nascera a nova senda.
(Tradução de Guilherme Gontijo Flores in FLORES, 2014, p. 199)

Também nos *Aetia*, provavelmente no quarto livro, encontrava-se a célebre elegia “Trança de Berenice”, considerada importante antecedente para o desenvolvimento da elegia amorosa em Roma, e aí popularizada pela tradução/recriação feita por Catulo. Esse poeta latino, pertencente ao grupo dos *poetae noui*, segundo Hunter (2012, p. 159), concedeu à produção elegíaca de Calímaco um lugar notório e transmitiu às gerações seguintes modos e modelos literários que puderam ser seguidos.

Escrita em homenagem à Berenice II de Cirene, esposa de Ptolomeu III Evérgeta, a elegia baseia-se em uma promessa feita pela rainha em virtude da partida do marido para a guerra na Síria por volta do ano de 246 a.C. Recém-casada com o soberano, Berenice oferece aos deuses uma trança de seus cabelos em troca da volta a salvo de Evérgeta. Com a volta triunfante deste, a suplicante cumpre o juramento, no templo de Afrodite-Arsinoé no cabo Zefírio, e deposita a madeixa prometida, que some logo no dia seguinte. Ao investigar o acontecimento, Cónon, astrônomo da corte, então, anuncia a descoberta da trança em forma de uma constelação, situada entre as formações de Virgem e Leão, determinado a aceitação da oferta pelas divindades. Calímaco, por conseguinte, promove uma celebração desse evento fantástico em dísticos que expressam o pesar da mecha de cabelo por estar separada da cabeça da dona (GUTZWILLER, 1992, p. 359; BULLOCH, 2008, p. 555; HUNTER, 2012, p. 160).

Hunter (2012, p. 160), ao analisar essa produção de Calímaco em comparação com o *carmen* 66 de Catulo, considera que o conceito central do poema gira em torno da analogia entre a madeixa de cabelo separada da cabeça de Berenice e a forçada separação dela de seu marido. Nessa perspectiva, ainda que encomiásticos, os versos também revelariam uma orientação temática amorosa, porquanto agrupam um conjunto de queixas, proferidas em primeira pessoa, que mimetizam os lamentos direcionados a uma amante, ao mesmo tempo referida em terceira pessoa e invocada em segunda ao longo da elegia. Dessa maneira, por mais que o poeta não se coloque como um dos personagens da composição, como o fazem, em geral, os autores latinos, tal tema e formas de enunciar o texto colocam Calímaco como um modelo fecundo para a elegia amorosa romana.

Outro episódio de conteúdo amoroso dos *Aetia*, situado ao que parece no terceiro livro dessa obra, e que teve recepção importante na Urbe, é a história de Acôncio e Cídipe. Aludido por Catulo no *carmen* 65 e por Ovídio nas *Heroides* 20-21, foi provavelmente um dos principais responsáveis por divulgar a ideia de Calímaco como “poeta de amor” (HUNTER, 2012, p. 160).

Apesar de terem restado poucos fragmentos dessa elegia helenística, sabe-se que ela narra o florescimento da paixão de Acôncio, da ilha de Ceos, por Cídipe, de Naxos, durante o festival de Apolo em Delos. Ele, então, astuciosamente, escreve a Ártemis um juramento, cuja promessa era desposá-la, e joga-o em direção à moça. Ela lê o voto dentro do templo sagrado da deusa e prende seu destino ao de Acôncio. Após voltar para casa, o pai de Cídipe tenta realizar o casamento da filha com outro pretendente, porém ela cai doente. Preocupado, o genitor consulta o oráculo de Apolo, descobre a promessa e, assim, realiza-se o casamento dos jovens (HUNTER, 2012, p. 160).

Trechos supérstites dessa elegia calimaqueana, que retratam Acôncio, antes do final feliz, isolado em um campo, dão conta de características que se tornarão lugares comuns na elegia romana, como as aflições suportadas pelo apaixonado sem a presença da amada e a apostrofação direcionada à jovem mulher. É possível, ademais, identificar a composição helenística como modelo direto para Propércio, que aludirá à cena de Acôncio gravando o nome de Cídipe em troncos de árvores, ao retratar seu eu elegíaco homônimo, em I, 18, 20-22, tomando a mesma atitude passional: *fagus et Arcadio pinus amica Deo./ A quotiens teneras resonant mea uerba sub umbras,/ scribitur et uestris Cynthia corticibus*³⁶! (HUNTER, 2012, p. 160-161).

De maneira geral, além disso, os *Aetia* também ofereceram aos poetas elegíacos uma importante referência e modelo de erudição mitológica, que também será largamente utilizada nos dísticos latinos (HUNTER, 2012, p. 162). Para Ovídio, inclusive, essa obra de Calímaco servirá como uma das bases para a composição de suas *Metamorfoses*, poema épico-hexamétrico em quinze cantos, formado pelo encadeamento de narrativas com temática fundamentada em inúmeros mitos da tradição greco-romana, o que mostra a extensão do prestígio desse poeta helenístico entre seus sucessores romanos.

Destaca-se, entretanto, que os motivos que se tornarão frequentes no gênero elegíaco praticado pelos augustanos, como se depreende do estudo de Hunter (2012, p. 161-162), não se restringem àqueles praticados nos *Aetia*, mas estão também presentes nos epigramas de Calímaco. Assim como nessas breves composições em dísticos elegíacos do período helenístico, estarão presentes, nos elegíacos romanos em I a.C, as referências mitológicas, aos simpósios, aos amantes separados da amada pela porta trancada (*paraklausithyron*) e o subjetivismo expresso por uma voz poética que se projeta – confiante ou abatida, irônica ou ingênuo – na superfície do texto. Exemplos desses paralelos são encontrados na imitação que Propércio (I, 3) e Ovídio (*Amores*, I, 6) fazem do epigrama XLII, de Calímaco, um pedido de perdão do eu poético por ter se dirigido à porta da pessoa amada, após sair embriagado de um banquete (*komos*) (FLORES in CALÍMACO, 2019, p.107, nota). Note-se, especialmente, nos autores latinos, a repetição dos efeitos nocivos convencionais que o vinho (*Líber*) e a paixão causam, mas pela voz poética do amante calimaqueano:

Se eu quis chegar na orgia, Aquino, aceito as críticas;
se é sem querer, perdão; precipitei-me.
O Amor e o vinho me impeliram: um me arrasta

³⁶ “Faia ou pinho, o amigo do Deus Árcade:/ quantas palavras minhas sob as brandas sombras/ e quanta “Cíntia” inscrita em vossos troncos” (Tradução de Guilherme Gontijo Flores in Propércio, 2014, p. 75).

e o outro sem perdão me precipita.
 Nem gritei nome ou sobrenome, só beijei
 o umbral: se isto me culpa, sou culpado.
 (CALÍMACO, Epigramas, XLII. Tradução de Guilherme Gontijo Flores in
 CALÍMACO, 2019, p. 107)

*ebria cum multo traherem vestigia Baccho,
 et quaterent sera nocte facem pueri.*

[...]
*hac Amor hac Liber, durus uterque deus,
 subiecto leviter positam temptare lacerto
 osculaque admota sumere tarda manu,
 non tamen ausus eram dominae turbare quietem,
 expertae metuens iurgia saevitiae;*
 (PROPÉRCIO, I, 3, 9-10; 13-16)

Eu trazia meus passos bêbedos de Baco
 Na noite à luz de fâmulos com fachos.

[...]
 Embora Amor e Líber, duríssimos deuses
 me comandassem, preso pelo ardor,
 a possuí-la ao leito com suave braço,
 a beijá-la e depois pegar em armas,
 eu não ousava perturbar o seu repouso
 (Tradução de Tradução de Guilherme Gontijo Flores in PROPÉRCIO, 2014,
 p. 37)

*Aut ego iam ferroque ignique paratior ipse,
 quem face sustineo, tecta superba petam.
 nox et Amor vinumque nihil moderabile suadent;
 illa pudore vacat, Liber Amorque metu.*
 (OVÍDIO, Amores, I, 6, 57-60)

Ou eu próprio com ferro e com fogo já preparado,
 tochas sustendo assim, vou esse teto atacar.
 Noite, Amor e vinho nada de sóbrio fornecem:
 falta pra aquela pudor, medo, pra Líber e Amor.
 (Tradução de Luiza dos Santos Souza in SOUZA, 2016, p. 145)

*Callimachi Manes et Coi sacra Philetas, / in uestrum, quaeso, me sinite ire
 nemus*³⁷, versos de Propércio III.1.1-2, iniciam a programática *recusatio* elaborada na
 elegia de abertura do terceiro livro de elegias – um pedido de permissão para que o eu
 elegíaco possa adentrar aos domínios de Calímaco e Filetas de Cós – dão conta, em suma,
 da grande participação da poética desses dois helenísticos para a formação da elegia
 amorosa em Roma. Reconhecer, assim, a filiação dos augustanos à mesma tradição
 formalizada pelos eruditos de Alexandria e, por conseguinte, entender a existência de
 diversas e importantes fontes que participam da composição do gênero, bem como

³⁷ Calímaco e teus Manes, cultos de Filetas/ De Cós, deixai-me entrar em vosso bosque! (Tradução de
 Guilherme Gontijo Flores in PROPÉRCIO, 2014, p.195).

vislumbrar a consciência dos augustanos acerca dessas relações são pontos fundamentais para divisar o jogo alusivo, intertextual e metalinguístico que se encontra latente nos elementos – dentre eles a *puella* – que integram a elegia amorosa latina.

2 FLORESCIMENTO DA ELEGIA EM ROMA

2.1 Antecedentes da elegia em Roma

Ainda que as raízes da elegia composta em Roma no final do século I a.C. estejam fincadas na produção literária grega, em especial, naquela produzida no período helenístico, com destaque para a influência, alardeada pelos próprios poetas latinos, de Filetas de Cós e principalmente de Calímaco de Cirene, também contribuiu para o desenvolvimento do gênero, tal como praticado no decorrer do império de Otaviano Augusto, o que Miller (2002, p.11) denomina *formas domésticas* de poesia. Destacam-se, nesse sentido, a tradição romana da sátira (MILLER, 2002, p. 11), a comédia nova grega sob a forma como foi adaptada por Plauto e Terêncio, além evidentemente dos *poetae noui* como Catulo, que se afiguram como grandes precursores para os elegíacos latinos. Serão destacados aqui esses três últimos.

2.1.2 Elegia latina e Comédia Nova

Segundo estudiosos como Miller (2002, p. 11) e James (2012, 253-254), tanto as situações e lugares comuns como os caracteres que povoam a elegia amorosa romana tiveram como uma das bases de formação os textos dramáticos produzidos em Roma na segunda metade do século III a.C., durante o período republicano, conhecidos por meio das obras de Plauto e Terêncio. Tais produções, feitas para serem encenadas nos *ludi scaenici* (“jogos de encenação”) entre os anos 240 a 159 a.C., foram agrupadas sob a rubrica de *commedia palliata*, denominação derivada do termo *pallium*, indumentária helênica utilizada pelos atores durante a representação das peças, por tomarem como modelo e, portanto, filiareem-se à tradição da comédia nova grega, gênero do período helenístico, cujo maior expoente, Menandro, é também lembrado e citado pelos próprios elegíacos romanos (DAY, 1984, p. 93), como é possível observar em *Amores*, I, 15, em que o eu elegíaco ovidiano, ao visitar a tópica da perenidade do autor pela permanência da obra através dos tempos, homenageia Menandro e os tipos próprios da comédia desse autor: *dum fallax seruus, durus pater, improba Lena/ uiuent, et meretrix blanda, Menandros erit*³⁸(OVÍDIO, *Amores*, I, 15, 17-18).

³⁸ “enquanto escravo audaz, duro pai e uma ímproba lena,/ branda rameira houver, há de Menandro existir.” (Tradução de Luiza dos Santos Souza in SOUZA, 2016, p. 159).

De acordo com a divisão feita pelos filólogos alexandrinos (LESKY, 1989, p.447), dentro da história desse gênero dramático, a comédia nova encerra a sequência formada pela comédia antiga, representada precipuamente pelos textos de Aristófanes, e a comédia média, de difícil demarcação (LESKY, 1989, p.447).

Enquanto a contraparte antiga classificava-se, em resumo, como política (LESKY, 1989, p. 447), em virtude do conteúdo das peças promoverem críticas diretas a costumes e figuras proeminentes da pólis grega do século V a.C., como se percebe, por exemplo, em *Néphelai* (**As Nuvens**), comédia aristofânica que faz caricatura do filósofo Sócrates, equiparando-o inclusive a sofistas, além de fazer uma crítica ácida ao sistema jurídico ateniense; o período médio dos textos cômicos gregos, produzidos no século IV a. C., contava, provavelmente, com um humor menos mordaz, que tendia a não satirizar homens públicos pela posição que ocupavam na organização política, e, sim, detalhes na aparência ou personalidade – glotonaria, sexualidade, entre outros – bem como procurava priorizar temas ligados à mitologia, em peças de caráter burlesco, e dar início ao desenvolvimento dos estereótipos cômicos, como o jovem apaixonado, o escravo astuto e a prostituta, envolvidos em comédias de intrigas amorosas, características que se tornarão essenciais para a constituição do período subsequente da comédia grega (GRIMAL, 1978, p. 66; STOREY e ALLAN, 2005, p. 218 – 219).

A comédia nova, por seu turno, cujas características foram delineadas a partir do que se sabe sobre os textos menandrinhos³⁹, centrava-se no *oîkos*⁴⁰, isto é, na família e nas relações estabelecidas dentro desse núcleo, ou seja, entre pais e filhos, irmãos, maridos e esposas, senhores e escravos, etc. (STOREY e ALLAN, 2005, p. 221). Desse modo, ainda que espelhassem as constantes alterações de poder do mundo helênico do século III

³⁹ Conforme registra Grimal (1978, p. 76), a única comédia de Menandro que restou de maneira quase integral até os dias de hoje foi *O díscolo* (ou **O misantropo**), cuja trama gira em torno de Cnêmon, velho avesso às multidões e de personalidade irascível, que se afasta de Atenas para viver no campo apenas em companhia de uma escrava idosa e da filha. O enredo, no entanto, evolui a partir de uma intriga amorosa ao mostrar os esforços do jovem apaixonado Sótrato para obter o consentimento de Cnêmon e, assim, poder se casar com a filha do misantropo. Sabe-se, porém, que Menandro escreveu muitas outras comédias, das quais sobraram trechos ou apenas os títulos, como: **A dupla intrujice, A arbitragem, A samiana, A mulher de cabelo cortado, O adulator**. Outros nomes ligados à comédia nova são os de Filêmon e Dífilo, conhecidos somente pelas imitações latinas.

⁴⁰ Ainda que, de forma genérica, o termo *oîkos* possa ser traduzido por “casa”, ele abarca um conceito muito mais amplo que envolve questões pertinentes à vida privada do cidadão grego. Como define Florenzano (2010, p. 1-2), oposto ao conceito *pólis*, que se referia, sucintamente, à vida pública dos indivíduos, organizada por meio de um sistema jurídico e com normas escritas que se afastavam de uma interpretação individual e arbitrária, o *oîkos* dizia respeito a uma unidade social restrita aos membros de uma casa, isto é, o pai, que desempenhava o papel de senhor sobre os outros integrantes da família; a mãe, os filhos e, eventualmente, serviçais, parentes em idade avançada ou órfãos. Também faziam parte do *oîkos*, os bens imóveis do senhor (terras, estábulos, casas, depósitos, etc.) e os bens móveis, constituídos principalmente pelos escravos (FLORENZANO, 2010, p. 1).

a. C., desencadeadas desde a morte de Alexandre Magno, as peças de Menandro e, conseqüentemente, da comédia nova, prescindiam, no entanto, da crítica política explícita e tão característica da obra aristofânica (LESKY, 1989, p. 674-675). Como resume Martins (2009, p.113), enquanto a fase antiga da comédia abordava assuntos e figuras particulares, que serviriam de base para ponderações gerais sobre a sociedade grega do século IV a. C., a comédia nova, devido às mudanças políticas e sociais que condiziam com críticas mais veladas, toma via contrária, partindo de ações viciosas e personagens gerais, isto é, tipificadas, que poderiam ser associados pela audiência das peças a pessoas em particular ou figuras históricas⁴¹ da época.

Havia, dessa forma, uma centralidade nos tipos representados: cada personagem possuía características e traços fixos que evidenciavam uma categoria social⁴² e um caráter específico, como o pai resmungão ou condescendente, o soldado valentão, o escravo esperto, o tratante ou o dedicado, o jovem libertino ou o ingênuo, a cortesã gananciosa ou bondosa (GRIMAL, 1978, p. 74-75; PEÑA, 1986, p. 26-27). Tais tipos relacionavam-se com as personalidades descritas nos **Caracteres**, de Teofrasto, filósofo seguidor de Aristóteles e mestre de Menandro (GÁZQUEZ, 1971, p. 43; PEÑA, 1986, p. 23; STOREY e ALLAN, 2005, p. 222).

Atestam estudiosos como Gázquez (1971, p. 43) e Peña (1986, p.24) a correspondência entre alguns títulos conhecidos das comédias menandrinhas e a denominação das personalidades descritas na obra do peripatético. Foram vistas, por exemplo, relações entre as peças **O mentiroso** e **O duplo engano** com o caracter I, “O dissimulado”, da obra de Teofrasto. O caracter II, “O bajulador”, por sua vez, corresponderia ao texto teatral homônimo de Menandro, bem como a personalidade detalhada em XVIII, “O desconfiado” à comédia intitulada **A desconfiança** (GÁZQUEZ, 1971, p. 44).

O texto supéstitre do **O misantropo**, entretanto, de acordo com Gázquez (1971, p. 45), permite encontrar paralelismos que vão além daqueles sugeridos pelos títulos entre o protagonista, Cnêmon, e o tipo XV – “O autoconvencido” – de **Os Caracteres**. Dessa

⁴¹ Por meio das adaptações latinas, segundo Grimal (1978, p. 73), é possível inferir a presença de críticas a personalidades históricas gregas na comédia nova. Em *Curculio* (**O gorgulho**), por exemplo, há uma zombaria dirigida a um rei zarolho, que possivelmente remetia a um companheiro de Alexandre. Também nessa mesma comédia latina, aparece um soldado ferido na cabeça por um caco, fato que se assemelha à morte do rei Pirro. Vê-se com isso que, mesmo sob um novo regime de governo, a comédia nova não abdica totalmente de referências cáusticas a figuras políticas e públicas, somente o faz de maneira mais indireta, em razão da transformação sofrida pela sociedade, que passa a se preocupar mais com as demandas da vida cotidiana do que com as questões bélicas e da democracia em geral (GRIMAL, 1978, p. 72-73).

⁴² Segundo Peña (1986, p. 19) e Storey e Allan (2005, p. 221), tais categorias diziam respeito à burguesia média que surgiu como uma nova classe social em Atenas no período helenístico.

maneira, o autoconvencimento, descrito como “falta de cordialidade nas palavras” (XV, 1) e ilustrado por um perfil irritadiço e ranzinza, reconhecido por ações como “Se lhe perguntam: Fulano onde está?”, a resposta é “Não me chateies” (XV, 2), parece ser um traço do personagem central de **O misantropo** (GÁZQUEZ, 1971, p. 44), reconhecido, de acordo com as palavras do deus Pã, no prólogo da comédia, por ser uma pessoa que nunca “[...] com ninguém conversou de modo agradável em sua/ vida, e nunca se dirigiu primeiro a alguém,/ exceto por necessidade [...]” (MENANDRO, **O misantropo**, v. 9-11)⁴³.

A maestria na composição de personagens e personalidades, qualificados em geral como realistas, é frequentemente citada, mesmo por críticos da Antiguidade, como uma das maiores virtudes de Menandro. Aristófanes de Bizâncio, erudito helenístico, por exemplo, ao enaltecer a capacidade de o comediógrafo mimetizar os tipos e costumes antigos, chega a declarar: “Ó vida, ó Menandro, qual de vocês é original e qual é cópia?” (STOREY E ALLAN, 2005, p. 223). Já no século I d. C, Quintiliano, no décimo livro das **Instituições Oratórias**, indica o autor ateniense como um modelo primordial a ser seguido pelo rétor em formação, devido à perfeição com que delimita a imagem de cada um dos caracteres representados:

*Ego tamen plus adhuc quiddam conlaturum eum declamatoribus puto, quoniam his necesse est secundum condicionem controversiarum plures subire personas, patrum filiorum, <caelibum> maritorum, militum rusticorum, divitum pauperum, irascentium deprecantium, mitium asperorum. In quibus omnibus mire custoditur ab hoc poeta decor. (QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, 10, 1, 71)*

De minha parte, no entanto, penso que ele há de levar algo mais de contribuição aos declamadores, já que a estes é necessário, segundo a natureza das controvérsias, se comportarem como os mais diferentes personagens, ou seja, como pais, filhos, <solteirões>, maridos, soldados, camponeses, ricos, pobres, mal-humorados, suplicantes, amáveis, ríspidos. Em todos estes retratos a perfeita imagem é admiravelmente guardada por esse poeta. (Tradução de Antônio Martinez de Rezende in REZENDE, 2010, p. 201)

Conseqüentemente, as máscaras usadas pelos atores durante a encenação adquirem grande importância e exibiam traços distintivos que simbolizavam e tornavam inteligível cada tipo de personagem. Consoante ao que descreve Grimal (1978, p. 74-75), havia penteados e expressões específicas para cada tipo: a máscara dos jovens, por exemplo, ostentavam cabeleiras fartas que, por vezes, formavam anéis em volta da testa. As feições, por sua vez, eram límpidas, com olhos totalmente abertos, expressando seriedade ou

⁴³ Tradução de Helena de Negreiros Spinelli in SPINNELLI, 2009, p. 62.

angústia, quando se tratava de um mocinho ingênuo, ou compunham-se de olhos quase fechados para exprimir o estado sonolento dos jovens debochados ou apaixonados, devido aos excessos de prazeres.

Figura 1 - Máscara de terracota correspondente a um dos tipos de jovens da comédia nova, datada entre o final do século IV e início do II a.C.



Fonte: *Metropolitan Museum of Art* (Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/241076>. Acesso em: 26 de jul. 2020).

Em relação às personagens femininas, enquanto as máscaras das jovens castas possuíam cabelos compridos e traços suaves de uma beleza sem muita exuberância, as das cortesãs eram dotadas de penteados elaborados, formados por ondas ou caracóis presos por um diadema, e fisionomias alegres e juvenis, que justificavam a sedução que exerciam sobre os rapazes (GRIMAL, 1978, p. 75-76).

Figura 2 - Representação em terracota de máscara da *hetaira* – prostituta – da comédia nova grega, datada do século I d. C.



Fonte: *Metropolitan Museum of Art* (Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/257407>. Acesso em: 26 de jul. 2020).

Já nesse ponto, é possível notar um paralelo entre a máscara usada para representar a meretriz na comédia nova e os atributos frequentemente relacionados às *puellae* na elegia romana, comumente reconhecidas pelo requinte das vestes, pela graça do toucado ou da cabeleira e pela aparência física de beleza exuberante e sedutora. Assim, a fisionomia de Délia, dotada de harmoniosa face, coroada por cabelos louros presos em uma trança, em Tibulo I, 5, 43-44, é exaltada pelo eu poético tibuliano como causa do encanto que exerce sobre ele: “*Non facit hoc uerbis, facie tenerisque lacertis/ deuouet et flauis nostra puella comis*”⁴⁴. A beleza de Cíntia, por sua vez, é apresentada, em II, 2, 3 pela voz poética de Propércio como divinal e, por conseguinte, invulgar – *Cur haec in terris facies humana moratur?*⁴⁵ – e fonte do poder que exerce sobre o amado, em III, 10, 19-20 – *et pete, qua polles, ut sit tibi forma perennis, / inque meum semper stent tua regna caput*⁴⁶. Já a formosura da *puella*, versificada pelo eu elegíaco de Ovídio, não é passível de ser abalada aos olhos do amado nem mesmo quando ela comete perjúrios:

*Esse deos, i, crede — fidem iurata fefellit,
et facies illi, quae fuit ante, manet!
quam longos habuit nondum periura capillos,
tam longos, postquam numina laesit, habet.
candida candorem roseo suffusa rubore
ante fuit — niveo lucet in ore rubor.*
(OVÍDIO, Amores, III, 3, 1-6)

Crê que haja deuses. Ela traiu a sua jura
e a beleza, como antes, permanece.
Tão longa coma tinha antes do perjúrio
quanto ora tem, após lesar os numes.
Cândida e clara, imersa em um róseo rubor
fora; o rubor reluz na nívea face.
(Tradução de Guilherme Duque in DUQUE, 2015, p.143)

Ainda que a perfeição física seja uma peculiaridade tradicional de personagens femininas atraentes desde Homero (GONÇALVES, 2008, p. 211-212), e que muitas das particularidades corporais das *puellae* também possam ser associadas a outros elementos que remontam à tradição elegíaca latina – assim como a helenística⁴⁷, por exemplo – a coincidência entre a beleza invulgar das mulheres elegíacas e a exuberância que distingue a máscara da prostituta da comédia nova, ambas personagens capazes de dominar a

⁴⁴ “Ela não o faz com encantamentos, mas com o rosto, os braços / macios e os louros cabelos, minha menina me enfeitiça.” (Tradução de João Batista Toledo Prado in PRADO, 1990, p. 33).

⁴⁵ “Como inda está na terra essa beleza humana?” (Tradução de Guilherme Gontijo Flores in PROPÉRCIO, 2014, p. 93).

⁴⁶ “e pede que a beleza, teu poder, não morra:/ teu reino impere sobre a minha frente.” (Tradução Guilherme Gontijo Flores in PROPÉRCIO, 2014, p. 223).

⁴⁷ O cabelo trançado das *puellae*, por exemplo, é constantemente associado ao poema 66 de Catulo, versão latina para o poema do período helenístico “A trança de Berenice” de Calímaco.

atenção e desnortear a vida do amado, aponta para as contribuições desse gênero dramático na construção das figuras e situações que distinguem a elegia praticada na Roma augustana.

Associavam-se à convencionalidade das máscaras os nomes e os atributos conferidos a cada um dos tipos representados na comédia nova. De acordo com estudo empreendido por Maccary (1970, p. 290), que analisou as características de personagens homônimos em trechos preservados das peças menandrinhas, o público era capaz de reconhecer, ao avistar os atores trajando suas respectivas máscaras em cima do palco, quais eram os nomes desses personagens, quais defeitos morais e fraquezas eles possuíam, quais eram as inclinações românticas e, até mesmo, se teriam ou não um papel central na encenação. Dessa maneira, embora isso não determinasse a inexistência de variações de humor e atitudes de cada uma dessas figuras cômicas, a audiência sempre distinguiria Górgias como uma pessoa rústica⁴⁸, Escrímines como um avarento ou alguém que compartilha traços com o avarento⁴⁹, Mosquião como jovem frequentemente envolvido com uma donzela, por vezes, com a violação da garota⁵⁰, Crísíde como uma cortesã⁵¹, entre outros. Conforme afirma MacCary (1970, p. 290), os atenienses do século III a.C. conheciam tão bem a caracterização das personagens da comédia nova quanto, por exemplo, os italianos do século XVII, espectadores da *commedia dell'arte*, distinguiam perfeitamente Arlequim pela máscara preta, pelas vestes quadriculadas e coloridas e pela paixão por Colombina.

A celebridade dos nomes convencionais, dos tipos cômicos e do teatro de Menandro também pode ser constatada nos elegíacos romanos. Propércio, especificamente, em IV, 5, composição em que o eu elegíaco presencia os conselhos que uma *lena* – personagem constante na comédia nova – endereça a sua *puella*, cita, além do próprio comediógrafo de Atenas, a prostituta Thaís, figura que deu nome a uma peça, hoje perdida, e tornou-se típica nos textos do gênero, e Getas, nome habitual dos escravos cômicos (FLORES, 2014, p. 427):

*nec te Medeae delectente proba sequacis
(nempe tulit fastus ausa rogare prior),
sed potius mundi Thais pretiosa Menandri,
Cum ferit astutos comica moecha Getas.
(PROPÉRCIO, IV, 5, 41-44)*

⁴⁸ MACCARY (1970, p. 289).

⁴⁹ MACCARY (1970, p. 281).

⁵⁰ MACCARY (1970, p. 287).

⁵¹ MACCARY (1970, p. 289).

Não imites fiel Medeia em suas críticas
 (ousou ser a primeira e desprezam-na),
 mas somente a Taís do elegante Menandro:
 a puta cômica fisgou os Getas.
 (Tradução de Guilherme Gontijo Flores, 2014, p. 289)

Tais presenças, além disso, validam, de maneira explícita, o pressuposto que entende os elegíacos de Roma como leitores de comédia nova e corroboram as tramas menandrinhas – bem como as composições dramáticas latinas delas derivadas – como uma das fontes que fizeram parte do desenvolvimento do gênero no século I a.C., principalmente no que diz respeito à constituição dos atores, aos temas e às peripécias amorosas contidos nas elegias. Já a partir desse ponto é possível afirmar, portanto, que as composições elegíacas, longe de apenas traduzirem lamentos pessoais em versos, são uma ficção muito bem arquitetada na e pela literatura.

No que concerne às tramas, os textos da comédia nova grega giravam em torno de erros⁵² e enganos, dos quais decorriam o humor, e desenvolviam-se principalmente com base em intrigas amorosas (GRIMAL, 1978, p. 67-68; STOREY e ALLAN, 2005, p. 224). Tal tema, segundo Grimal (1978, p. 67-68), adaptava-se muito bem ao novo desenvolvimento do teatro cômico, que, além de não se importar essencialmente com questões políticas, não mais colocava em cena conflitos baseados em histórias conhecidas, dados lendários ou personagens da tradição, preferindo intrigas capazes de prender a atenção do espectador pela impossibilidade de prever o desenrolar dos acontecimentos.

As paixões retratadas pelas peças, no entanto, evidenciavam de forma positiva aquelas características da juventude, ou seja, os amores dos mocinhos recém-saídos da efebria – serviço militar e social dos atenienses – fase em que podiam se entregar livremente à cortesãs e mulheres públicas não comprometidas com a moral e a tradição vigentes (GRIMAL, 1978, p. 68). E se, por um lado, as aventuras românticas dos jovens eram vistas de forma condescendente, por outro lado, os arroubos concupiscentes na velhice, situação também presente na comédia nova, eram censurados e ridicularizados, tendo em vista as responsabilidades adquiridas pelos cidadãos ao se tornarem chefes de família (GRIMAL, 1978, p. 68).

⁵² De acordo com Storey e Allan (2005, p. 24), a comédia nova “*Above all, this is comedy of errors, where characters think that they know the truth, and produce scenes of humor based on partial knowledge and mistaken assumptions*”. [“Ela é, acima de tudo, uma comédia de erros, em que as personagens pensam que sabem a verdade e produzem cenas de humor baseadas em seus conhecimentos parciais e suposições equivocadas.”]

Tal padrão amoroso aproxima a tradição cômica do período helenístico dos poemas elegíacos latinos, cuja temática abordava sobretudo o relacionamento conturbado entre o poeta e uma bela garota, equiparada, inclusive, como se detalhará adiante, com a *meretrix* independente da comédia nova (JAMES, 2012, p. 261). Encontra-se, portanto, nas elegias de Propércio, um sujeito poético, em princípio, autodeclarado, *contactum nullis ante Cupidinibus*⁵³ (I, 1, 2) e propenso, após dominado pelo desejo, a compor em dísticos elegíacos, como relata ao amigo Pôntico, poeta épico, em I, 7, 5-6: *nos, ut consuemus, nostros agitamus Amores/ atque aliquid duram quaerimus in dominam*⁵⁴. Quando mais maduro, porém, admite deixar aos jovens a função de cantar Vênus para se dedicar aos assuntos bélicos, adequados à velhice: *Aetas prima canat Veneres, extrema tumultos: bella canam, quando scripta puella mea est*⁵⁵ (PROPÉRCIO, II, 10, 7-8). Em Tibulo, I, 2, 89-96, acompanha-se a situação vexatória a que um velho, antes contrário ao comportamento dos jovens apaixonados, se expõe quando, por obra de vingança divina, é tomado de amor por uma jovem dama:

*Vidi ego qui iuuenum miseros lusisset amores
post Veneris uinclis subdere colla senem
et sibi blanditias tremula componere uoce
et manibus canas fingere uelle comas;
stare nec ante fores puduit caraeue puellae
ancillam medio detinuisse foro.
Hunc puer hunc iuuenis turba circumterit arta,
despuit in molles et sibi quisque sinus.*
(TIBULO, I, 2, 89-96)

Eu já vi quem se risse das pobres paixões dos jovens e,
depois de velho, submetesse o pescoço aos grilhões de Vênus
e dissesse palavras de amor com voz trêmula a si mesmo
e quisesse disfarçar com as mãos os cabelos brancos;
e não o envergonhou ficar imóvel diante das portas ou ter
parado a criada da amada querida no meio da praça.
A seu redor os rapazes e a turba apertada dos jovens aglomera-se,
e cada um cospe por si mesmo nas folgadas pregas da toga dele
(Tradução de João Batista Toledo Prado in PRADO, 1990, p.14-15)

Da mesma forma, o eu poético ovidiano lança-se contra as paixões tardias, em Amores, I, 9,3-4, atribuindo apenas aos soldados que possuem idade apropriada à guerra – os jovens – a permissão de combater também nas batalhas de Vênus, e julgando como

⁵³ Nunca antes tocado por Cupidos (paixões).

⁵⁴ eu, como de costume, fico em meus Amores/ e busco combater a dura dona (Tradução de Guilherme G. Flores in PROPÉRCIO, 2014, p. 47)

⁵⁵ Que os jovens cantem Vênus e os velhos a guerra: cantarei guerra após a minha amada. (Tradução de Guilherme G. Flores in PROPÉRCIO, 2014, p. 113).

vergonhoso o amor em pessoas com idade avançada: *quae bello est habilis, Veneri quoque conuenit aetas./ turpe senex miles, turpe senilis amor*⁵⁶.

Segundo Grimal (1978, p. 77), a comédia nova perdurou até meados do século III a.C. Nessa época, as encenações do gênero estenderam-se para fora dos domínios de Atenas e foram produzidas em outras cidades, como Siracusa, disseminação que explica as referências à Sicília nas peças cômicas latinas.

Em terras romanas, por seu turno, consta que foi Lívio Andronico, grego originário de Tarento, o responsável por introduzir, no ano de 240 a.C., em razão de espetáculos organizados por ocasião da visita do rei siracusano Hierão II aos aliados de Roma, o teatro literário⁵⁷, que incluía tanto a tragédia “em coturnos” quanto a comédia “em *pallium*”, nomeações derivadas do fato de personagens e trajes terem inspiração grega (GRIMAL, 1970, p. 81; HUNTER, 1989, p. 1; MANUWALD, 2011, p. 144).

Originalmente, o teatro latino adaptava as composições gregas usando elementos da *satura*⁵⁸ e dos jogos cênicos de tradição já romanizada, inserindo cantos e danças entre as ações do espetáculo. Dessa maneira, tanto as tramas cômicas quanto as trágicas constituíam-se de três elementos: os *diuerbia*, textos falados, escritos em versos iâmbicos e trocaicos, que se alternavam com dois grupos de *cantica* – isto é partes com caráter musical – uns cujos versos obedeciam a mesma métrica, e outros com ritmos variados (GRIMAL, 1970, p. 83; PANAYOTAKIS, 2005, p. 133).

Em relação à *palliata*, cuja fonte grega era evidentemente a comédia nova, o influxo dos jogos cênicos foi mais forte, o que promoveu a diminuição dos diálogos predominantes nos dramas cômicos gregos e o aumento das partes musicais – os *cantica* – que se desenvolviam com a presença de um flautista e de um ator, responsável por cantar ou recitar o texto e realizar mímicas cadenciadas pelas músicas e pelas falas (GRIMAL, 1970, p. 83- 84).

Além disso, embora seja um ponto de discordância⁵⁹ entre os estudiosos, acredita-se que, nos tempos antigos, também devido à influência das tradições da *satura* e dos

⁵⁶ A mesma idade a Vênus apropriada,/ aos combates convém; são desprezíveis senil soldado e amor na madureza. (Tradução de Brunno V. G. Vieira in VIEIRA, 2008, p. 35).

⁵⁷ Segundo Grimal (1970, p. 79) e Panayotakis (2005, p. 131), a primeira experiência dos romanos com as artes dramáticas, relatada por Tito Lívio (7, 2), ocorreu em 364 a.C., com intuito de eliminar uma epidemia de peste. Nela uma trupe de dançarinos etruscos, convocada pelo Senado romano, apresentava-se juntamente com um flautista. Anos mais tarde, em 240 a. C., Andronico introduziu o elemento da trama dramática, bem como estabeleceu a representação de comédias e tragédias em festivais.

⁵⁸ A *satura* (ou sátira dramática) consistia em uma nova configuração dos jogos cênicos etruscos, caracterizada pela apresentação, por parte dos jovens romanos, de textos poéticos com versos de teor satírico, acompanhados de música e dança.

⁵⁹ Segundo Grimal (1970, p. 85-86), alguns historiadores sustentam a hipótese de atores romanos usarem máscara desde o início do teatro latino, ainda que testemunhos sugiram que esses elementos só foram

jogos cênicos romanos primitivos, os atores latinos representavam as peças sem máscaras, elemento incorporado apenas por volta de 160 a.C. a partir do teatro de Terêncio. Como consequência, de modo diferente dos gregos, intérpretes romanos podiam aproveitar para comunicar suas expressões faciais durante as encenações (GRIMAL, 1970, p. 85-86).

Já a distinção entre cada personagem era feita com perucas, que revelavam a condição social e a idade dos caracteres da peça. Os velhos, por exemplo, eram identificados pelas longas barbas e pelos cabelos brancos; os jovens, por sua vez, exibiam cabeleiras escuras, enquanto os escravos eram ruivos. Outro artifício de caracterização era a maquiagem: atores designados para papéis femininos tinham as mãos pintadas com giz (OLIVEIRA, 2012, p.110).

Outra diferença relevante entre as produções teatrais gregas e latinas reside nos locais de apresentação: enquanto, em terras helênicas, as apresentações eram feitas em anfiteatros permanentemente construídos em pedra, em Roma, as exibições ocorriam em plataformas de madeira, construídas especialmente para os festivais em que se organizavam esses espetáculos (HUNTER, 1989, p. 15). Por outro lado, de acordo com Grimal (1970, p. 86), as encenações latinas desatacavam-se pela suntuosidade e profusão de acessórios, característica também advinda da tradição dos jogos cênicos, nos quais se organizavam procissões em torno de estátuas e se exibiam riquezas, tal como objetos de prata, quadros e até mesmo escravos ricamente vestidos.

Além de Lívio Andronico, Névio e Ênio também são nomes ligados à produção de comédias e tragédias no início do gênero dramático em Roma. Em relação à *fabula palliata*, que dominou os palcos romanos até o fim do século II a. C., as peças de Plauto e Terêncio alcançaram grande popularidade e constituem os únicos testemunhos do teatro republicano a sobreviverem de maneira integral até os dias atuais (HUNTER, 1989, p. 1; PANAYOTAKIS, 2005, p. 130; MANUWALD, 2011, p. 145).

Assim como procedia Andronico, tanto Plauto quanto Terêncio, em geral, compunham seus dramas cômicos seguindo a técnica da *contaminatio*, isto é, fusão de elementos extraídos de duas ou mais peças da comédia nova grega em uma única trama latina. O processo de criação, entretanto, não estava isento da adição ou modificação de determinadas cenas ou ações dos protagonistas, que alteravam a estrutura e a repercussão do espetáculo junto ao público (MANUWALD, 2011, p. 150).

incorporadas tardiamente, devido à conservação das tradições da *satura* e dos jogos cênicos primitivos, manifestações cênicas em que se representava de rosto descoberto.

O estilo desenvolvido pelos dois principais representantes da *palliata* era, por seu turno, bastante distinto. A Plauto (*Titus Maccius Plautus*), cujas peças foram encenadas entre os anos de 206 a 183 a.C., são atribuídas, com base no testemunho do historiador Varrão, 21 comédias⁶⁰, imitadas de modelos grego da comédia nova, que se caracterizavam não só pela riqueza da métrica – em especial aquela utilizada nos trechos musicais (*cantica*) de metrificação variada, os quais, inclusive, abundavam em suas comédias – e da linguagem de suas composições – marcada por neologismos, comparações hiperbólicas, piadas que envolviam o universo militar e jurídico romano etc. – como também pela extravagância das encenações, marcadas por cenas de muita agitação (GRIMAL, 1970, p. 107-109; DUCKWORTH, 1994, p. 52 -53; PANAYOTAKIS, 2005, p. 136; MANUWALD, 2011, p. 227-228).

Mais comedido, Terêncio (*P. Terentius Afer*) segue compondo dentro dos padrões estabelecidos pela comédia nova grega (MANUWALD, 2011, p. 246), preferindo um estilo mais sóbrio e helenizado, sem os artifícios verbais, a exuberância, a atmosfera fantasiosa e o humor corporal tão favorecidos pelo estilo plautino (PANAYOTAKIS, 2005, p. 137; MANUWALD, 2011, p. 246). As peças desse comediógrafo de origem cartaginesa, autodeclarado ex-escravo do senador romano Terêncio Lucano, constituíam, assim, traduções mais fiéis das fontes gregas, se comparadas às adaptações feitas por Plauto (PANAYOTAKIS, 2005, p. 137).

São conhecidas, atualmente, seis comédias⁶¹ de Terêncio, produzidas em Roma no período que compreende os anos de 166 e 160 a. C. (HUNTER, 1989, p.7). Pela estreita ligação com a comédia nova produzida na Grécia, as peças de Terêncio desenvolviam-se em geral dentro do âmbito doméstico e das questões ligadas ao indivíduo (MANUWALD, 2011, p. 246). É célebre, nesse sentido, o verso 77 de *Heautontimoroumenos* que indica o desejo terenciano de explorar e conhecer intimamente a alma humana: *homo sum: humani nil a me alienum puto* (TERÊNCIO, *Heautontimoroumenos*, 77), isto é, “sou homem: nada do que é humano me é alheio”

⁶⁰ Atribuem-se a Plauto as seguintes comédias: *Amphitruo* (“Anfitrião”); *Asinaria* (“A comédia dos burros”); *Aulularia* (“A comédia da panela”); *Bacchides* (“As báquides”); *Captivi* (“Os prisioneiros”); *Casina* (“Cásina”); *Cistellaria* (“O cofre”); *Curculio* (“O gorgulho”); *Epidicus* (“Epídico”); *Menaechmi* (“Os Menecmos”); *Mercator* (“Mercador”); *Miles Gloriosus* (“O soldado fanfarrão”); *Mostellaria* (“A casa dos fantasmas”); *Persa* (“O persa”); *Poenulus* (“O cartaginês”); *Pseudolus* (“Psêudolo”); *Rudens* (“A corda”); *Stichus* (“Estico”); *Trinummus* (“As três moedas”); *Truculentus* (“O truculento”). Informações obre o enredo de cada uma das peças podem ser obtidas em GRIMAL, 1970, p. 103- 107 e MARTINS, 2009, p 116-117.

⁶¹ São comédias de Terêncio: *Andria* (“A mulher de Andros”); *Hecyra* (“A sogra”); *Heautontimoroumenos* (“O autopunidor”); *Eunuchus* (“O eunuco”); *Phormio* (“Fórmio”); *Adelphoe* (“Os Adelfos”). Resumos dos enredos dessas peças podem ser consultados em GRIMAL, 1970, p. 111-113.

(MARTINS, 2009, p. 117 -118). Os temas abordados fundamentavam-se, dessa maneira, nos problemas humanos, desenvolvidos no interior de um ambiente “burguês”, e abrangiam, normalmente, aspectos morais e emocionais dos relacionamentos (MANUWALD, 2011, p. 246). Eram recorrentes, por isso, enredos constituídos por dilemas de jovens apaixonados ao se depararem com obstáculos responsáveis por dificultar o florescimento da relação amorosa, como a resistência dos pais ou empecilhos ligados ao amadurecimento ou à educação, que terminavam, porém, em finais felizes, logo após o reconhecimento da identidade verdadeira de um dos envolvidos no romance ou uma negociação bem-sucedida (MANUWALD, 2011, p. 246).

Havia, além disso, no teatro de Terêncio, ênfase na caracterização dos personagens postos em cena, como é possível notar, conforme assevera Panayotakis (2005, p. 138), por exemplo na delimitação dos vícios e virtudes da cortesã Taís na peça **O eunuco**, a um só tempo legítima e afetuosa com o jovem apaixonado Fédria – sentimento associado a donzelas castas – e ternamente cruel e manipuladora com o soldado Tarso – atributos próprios das meretrizes gananciosas e mercenárias. Tal face ardilosa e perversa da personagem cômica em muito condiz com os atributos associados às *puellae* da elegia latina. Um exemplo desse perfil elegíaco pode ser encontrado em Tibulo, I, 8, composição em que o eu elegíaco aconselha Fóloe a ceder sem relutância⁶² aos encantos do jovem apaixonado Márato, classificando-a como *dura*⁶³ (v. 50, “dura”), *perfida*⁶⁴ (v. 63 “pérfida”), *saeua*⁶⁵ (v.62, “cruel”, “dura”), além de revelar seu caráter venal ao repreender sua gana por presentes: “*Munera ne poscas: det munera canus amator./ut foueat molli frigida membra sinu*⁶⁶” (TIBULO, I, 8, 29-30).

Como já foi possível vislumbrar, portanto, a elegia romana possui importantes pontos de contato com a comédia nova grega – e, conseqüentemente com a *fabula palliata* – que influenciaram na forma como as composições amorosas em dísticos se desenvolveram durante o século I a.C. Para James (2012, p. 254), que defende a estreita

⁶² “*Nec tu difficilis puero tamen esse memento:/persequitur poenis tristia facta Venus.*” (TIBULO, I, 8, 27-28) [Mas tu, contudo, lembra-te de não seres esquiva ao meu rapaz:/Vênus persegue com castigos os atos que provocam tristeza. (Tradução de João Batista Toledo Prado in PRADO, 1990, p.50)].

⁶³ *in ueteres esto dura, puella, senes* (TIBULO, I, 8, 50) [Sê dura, moça, para com os velhos decrépitos (Tradução de João Batista Toledo Prado in PRADO, 1990, p. 51)]

⁶⁴ *Vel cum promittit, subito sed perfida fallit* (TIBULO, I, 8, 63-64) [E, quando me faz uma promessa, mas, de repente, me engana,/ a falsa, passo velando a noite toda com grande sofrimento (Tradução de João Batista Toledo Prado in PRADO, 1990, p.52)]

⁶⁵ *Quid prosunt artes, miserum si spernit amantem /et fugit ex ipso saeua puella toro?* (TIBULO, I, 8, 61-62) [De que me valem tais truques, se a cruel donzela despreza / este amante infeliz e escapa de seu próprio leito? (Tradução de João Batista Toledo Prado in PRADO, 1990, p.52)]

⁶⁶ “Não exijas presentes: que o apaixonado encanecido dê presentes, / para poder aquecer seus membros enregelados num colo macio.” (João Batista Toledo Prado in PRADO, 1990, p.50).

ligação entre elas, identificam-se influências do gênero dramático no elegíaco, tanto sob a forma de alusões encontradas em poemas individuais como na apropriação, pelos elegíacos latinos, de lugares comuns empregados nas peças. A estudiosa (JAMES, 2012, p. 254) também defende a influência das estruturas sociais e dos conflitos familiares e pessoais apresentados nos palcos cômicos na dinâmica dos relacionamentos amorosos cantados pela elegia latina. Destaca, além disso, a dimensão da performance partilhada entre elegia e comédia nova, uma vez que as composições poéticas eram feitas, em primeiro lugar, para serem recitadas em exposições públicas antes de serem publicizadas por escrito (JAMES, 2012, p. 254).

2.1.2.1 A comédia nova na elegia latina: personagens

Na intenção de demonstrar a validade das instâncias cômicas apontadas como partícipes na construção da dinâmica da *puella* elegíaca, dar-se-á destaque, a seguir, às semelhanças entre esses dois gêneros, o elegíaco e o dramático, no que se refere a situações e, principalmente, personagens de ambas as composições.

É notável, de início, e constantemente citada pelos estudiosos, conforme explana James (2012, p. 254), a correlação entre o lamento habitual⁶⁷ do *adulescens amator* com a expressão de sofrimento utilizada, por exemplo, por Ovídio, no poema de abertura do primeiro livro dos Amores (I, 1, 25) - *me miserum!* (“pobre de mim!”) — bem como por Propércio, também no poema de abertura do Livro I dos *Monobiblos*: *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis/ contactum nullis ante Cupidinibus*⁶⁸ (Propércio, I, 1, 1-2, grifo nosso).

Em relação aos caracteres envolvidos nesses lamentos, ainda que não haja correspondência exata, o *adulescens amator* e o eu elegíaco – um poeta — também compartilham determinadas características, derivadas das semelhanças entre as tramas da comédia nova e da temática particular da elegia romana do período de Augusto (JAMES, 2012, p. 255-258). A paixão insana por uma jovem de grande beleza, a quem o acesso irrestrito ou permanente é negado, causando interferências na vida social do enamorado, o que o torna predisposto ao lamento amoroso, é atributo e situação partilhada por essas

⁶⁷ Segundo James (2012, p. 253), a expressão *me miserum!* pode ser encontrada em peças de Plauto, como em *Mercator* (v. 642), e de Terêncio, como em *Heautontimoroumenos* (v. 401) e *Andria* (v. 646 e v. 882).

⁶⁸ Cíntia, a primeira, me prendeu com seus olhinhos/ um coitado intocado por Cupidos. (Tradução de Guilherme Gontijo Flores in PROPÉRCIO, 2014, p.33).

figuras masculinas que marcam presença tanto nos textos cômicos como nos dísticos elegíacos (JAMES, 2012, p. 255-256).

O lamento de Carino, jovem apaixonado pela cortesã de beleza ímpar Pasicompsa, presente no prólogo da peça plautina *Mercator* (**O mercador**), ilustra a proximidade entre os sentimentos desatinados do *adulescens* cômico e o eu elegíaco, bem como remete à visão do amor como doença (*morbis amoris*), responsável por sintomas como insônia, o desejo, a aflição, um lugar comum adotado pela elegia e visto, por exemplo, em *Amores*, I, 2, em que o eu elegíaco Ovídio, atingido pelas flechas de Cupido e, por consequência, dominado pela paixão, permanece desperto em seu leito, sentindo as tormentas do arrebatamento amoroso⁶⁹. Carino, entretanto, também revela, em sua fala, uma falha do jovem apaixonado, da qual o eu poético da elegia latina não padece – a falta de eloquência:

*nam amorem haec cuncta vitia sectari solent,
cura aegritudo nimiaque elegantia,
[haec non modo illum qui amat, sed quemque attigit
magno atque solido multat infortunio,
nec pol profecto quisquam sine grandi malo
praequam res patitur studuit elegantiae.
sed amori accedunt etiam haec, quae dixi minus:
insomnia, aerumna, error, terror et fuga,
ineptia stultitiaque adeo et temeritas,
incogitantia excors, immodestia,
petulantia et cupiditas, malevolentia,
inertia, aviditas, desidia, iniuria,
inopia, contumelia et dispendium,]
multiloquium: parumloquium hoc ideo fit quia,
quae nihil attingunt ad rem nec sunt usui,
tam amator profert saepe advorso tempore;
hoc pauciloquium rursus idcirco praedico,
quia nullus umquam amator adeost callide
facundus, quae in rem sint suam ut possit loqui.
(PLAUTO, *Mercator*, Ato I, 18-36)*

Pois todos esses vícios costumam acompanhar o amor:
cuidado, inquietação, excessiva elegância;
essa, não atinge só quem ama, mas qualquer pessoa
e a castiga com sólida e duradoura preocupação;
por Pólux, sem dúvida, ninguém se entregou à elegância sem
grandes sofrimentos, além daqueles que já padece.
Mas, ao amor, juntam-se também estes males, de que ainda não falei:
a insônia, a atribulação, a indecisão e junto com isso, o terror e a fuga;

⁶⁹ *Esse quid hoc dicam, quod tam mihi dura videntur/ strata, neque in lecto pallia nostra sedent,/ et vacuus somno noctem, quam longa, peregi,/ lassaque versati corporis ossa dolente?/ nam, puto, sentirem, siquo temptarer amore./ an subit et tecta callidus arte nocet?/ sic erit; haeserunt tenues in corde sagittae,/ et possessa ferus pectora versat Amor.* (OVÍDIO, *Amores*, I, 2, 1-8) [Que diria ser isto: a cama me parecer/ Tão dura, e, no leito, não permanecer nossas mantas,/ E, insone, atravessar a noite, tão longa,/ E os fatigados ossos do revolvido corpo doem?/ Pois creio que saberia, se fosse provado por algum amor/ Ou ele, engenhoso, se insinua e lesa com um artifício oculto?/ Assim será; fixaram-se em meu coração as tênues flechas,/ E o feroz Amor revolve o possuído peito. (Tradução de Lucy Ana de Bem in BEM, 2007, p. 105)]

a loucura, até a estupidez e o despropósito,
 a louca irreflexão, o excesso,
 a petulância e o desejo, a malevolência;
 ligam-se a isso, ainda, a cobiça, a injustiça,
 a privação, a ofensa e a perda,
 o muito falar e o pouco falar: isto acontece porque
 o que não diz respeito a isso, ou sequer tem utilidade,
 o amante manifesta, às vezes na hora inadequada.
 Falo com pouca razão:
 porque nenhum amante é tão habilmente
 eloquente, que possa falar o que existe em sua situação.
 (Tradução de Damares Barbosa Correia in CORREIA, 2007, p. 50-51)

Condição diferente da do *adulescens amator*, cuja habitual ingenuidade impedia-o até mesmo de agir sozinho na busca pela união com a jovem amada, necessitando da ajuda, geralmente, de um escravo esperto; na trama elegíaca, o eu elegíaco dispunha apenas da palavra, que ele manipula com habilidade, para convencer a *puella* a ceder seus favores. Falta de eloquência, portanto, distancia a figura cômica da elegíaca, que era capaz, inclusive, de assumir a postura de *magister amoris* – professor das artes amorosas – e prestar auxílio aos apaixonados a fim de conquistar a mulher desejada pela palavra, tal como faz Ovídio, na *Ars amatoria* (I, 457-460):

*Disce bonas artes, moneo, Romana iuventus,
 Non tantum trepidos ut tueare reos;
 Quam populus iudexque gravis lectusque senatus,
 Tam dabit eloquio victa puella manus.*
 (OVÍDIO, *Ars amatoria*, I, 457- 460)

Aprende as boas artes, esse é o meu conselho, ó juventude de Roma,
 e não apenas para defender réus temerosos;
 tal como o povo e o juiz severo e os eleitos do senado,
 assim também a mulher, vencida, há de render as mãos à tua eloquência.
 (Tradução de Carlos Ascenso André in OVÍDIO, 2011, p. 282)

O *adulescens amator* e o eu elegíaco, ademais, distanciam-se, conforme diz James (2012, p. 261), nas intenções finais, visto que o tipo cômico busca o casamento, ao passo que o matrimônio esvaziaria o propósito fundamental da elegia amorosa romana – conquistar a *puella* — motivo pelo qual o amante elegíaco nunca ambiciona as bodas (VEYNE *apud* JAMES, 2012, p. 261). Diferenciam-se, ainda, na responsabilidade social que rechaçam: para o *adulescens amator*, ela vem sob a forma da ordem paterna, que proíbe a união com uma mulher considerada indigna para o himeneu; para o eu elegíaco, dedicado tanto à *puella* como ao ofício da poesia, ela está representada pela negativa em versar sobre assuntos elevados, solicitados pelos patronos ou amigos, em favor de cantar o amor, a fim de agradar a parceira (JAMES, 2012, p. 261).

Os personagens considerados obstáculos à concretização do relacionamento elegíaco entre poeta apaixonado e *puella* – a *lena* e o rival abastado – segundo James (2012, p. 262), também guardam afinidades com tipos representados nos palcos da comédia nova grega e *fabula palliata* latina. Caso mais expressivo é o da *lena*, em geral, uma ex-cortesã idosa, que figura como referência para a bela jovem incitadora de numerosas paixões, e cumpre a função de conselheira cautelosa, sempre buscando alertar a moça a garantir um futuro próspero enquanto ainda goza da juventude — uma vez que a velhice afasta os homens — a partir do relacionamento com um ou vários amantes possuidores de grandes riquezas (JAMES, 2012, p. 262-263).

Referendam esse ponto de vista alusões à *lena* cômica, que podem ser notadas diretamente na elegia amorosa romana. Propércio e Ovídio, por exemplo, desenvolvem elegias amorosas envolvendo essa personagem a partir do mesmo cenário e situação criados por Plauto, na terceira cena do primeiro ato de *Mostellaria* (“A casa assombrada”): o jovem apaixonado Filólaques, escondido, presencia a fala da velha *lena* Escafa, que aconselha a jovem cortesã Filemácio a não dedicar-se a um só homem:

Scapha:

*Tu ecastor erras, quae quidem illum expectes unum atque illi
morem praecipue sic geras atque alios asperneris
matronae, non meretricium est unum inservire amantem*

[...]

Scapha:

*Stulta es plane, quae illum tibi aeternum putes fore amicum et benevolentem
moneo ego te: te ille deseret aetate et satietate.*

[...]

Scapha:

*Inesperata accidunt magis saepe quam quae speres.
postremo, si dictis nequis perducere, ut vera haec credas
mea dicta, ex factis nosce rem. vides quae sim; et quae fui ante.
nihilo ego quam nunc tu *** amata sum; atque uni modo gessi morem:
qui pro me, ubi aetate hoc caput colorem commutavit,
reliquit deseruitque me. tibi idem futurum credo.*

Philolaches:

Vix comprimor, quin involem illi in oculos stimulatrici.

(PLAUTO, *Mostellaria*, 188-190; 195-203)

Escafa:

Por Castor, tu estás completamente errada em ficares à espera de um único homem. Assim, adaptas-te apenas a um e rejeitas os outros. Estar ao serviço de um só é para uma mulher digna, não para uma cortesã.

[...]

Escafa:

És completamente parva, se julgas que ele te será eternamente fiel e benevolente. Estou a advertir-te: com o tempo e a saciedade, ele vai acabar por abandonar-te.

[..]

Escafa:

O inesperado acontece mais frequentemente do que aquilo que se espera... Em definitivo, se as palavras não chegam para te convencer que aquilo que estou a dizer é verdade, então julga pelos factos. Vê quem sou e aquela que fui

outrora! Não fui nada menos amada do que tu estás a ser agora. Dediquei-me apenas a um que, por Pólux, quando a cor do cabelo mudou com a idade, se foi embora e me deixou abandonada. Penso que terás um futuro idêntico.

Filólaques (à parte, enraivecido):

Mal me contenho para não me atracar aos olhos daquela mulher!

(Tradução de Reina Marisol Troca Pereira in PLAUTO, 2014, p. 42-43)

Colocando-se na mesma posição de espião de Filólaques e desenvolvendo a perspectiva furiosa do amante que ouve as palavras desfavoráveis a sua relação com a bela jovem, o eu ovidiano, no oitavo poema do Livro I de *Amores*, em uma preceptível referência a Plauto, vocifera contra a *lena* Dipsas, comparando-a a uma feiticeira, ao presenciar, às escondidas, uma conversa em que essa figura tenta convencer a *puella* a relacionar-se somente com amantes ricos, desprezando o poeta, cuja única oferenda são versos:

*fors me sermoni testem dedit; illa monebat
talia—me duplices occuluere fores:*

[...]

*Ecce, quid iste tuus praeter nova carmina vates
donat? amatoris milia multa leges.*

*ipse deus vatium palla spectabilis aurea
tractat inauratae consona fila lyrae.*

*qui dabit, ille tibi magno sit maior Homero;
crede mihi, res est ingeniosa dare.*

(OVÍDIO, *Amores*, I, 8, 21-22; 56-62)

(...) cobriram a mim duplas as portas. Então:
“Sabes, minha luz, que encanto foste a um feliz rapazinho?

[...]

Eis, que o teu vate, além de novos poemas, que pode
dar? Pois muitos mil do novo amante terás.

Mesmo o deus dos vates, mágico em pátio dourado,
toca na lira uns sons, fios dourados também.

Quem te der, será maior que o magnífico Homero.

Crê-me – pois é razão muito engenhosa, o te dar.

(Tradução de Luiza dos Santos Souza in SOUZA, 2016, p. 149)

Propércio, por sua vez, também inspirado pela cena de *Mostellaria* (JAMES, 2012, p. 254), e expondo o ângulo do amante considerado desvantajoso, constrói a elegia IV, 5 em um contexto de alcovitaria, no qual a voz poética amaldiçoa a figura da *lena*, encarregada de ensinar a *puella* a forma de cativar infalivelmente amantes enriquecidos, mesmo que sem estirpe, e a conquistar muitos e valiosos presentes em vez de dar ouvidos aos versos do poeta amante:

*Aurum spectato, non quae manus afferat aurum!
Versibus auditis quid nisi uerba feres?*

*'Quid iuuat ornato procedere, uita, capillo
et tenuis Coa ueste mouere sinus?'*
*Qui uersus, Coae dederit nec munera uestis,
istius tibi sit surda sine arte lyra.*
*Dum uernat sanguis, dum rugis integer annus,
utere, ne quid cras libet ab ore dies!*
Vidi ego odorati uictura rosaria Paesti
 (PROPÉRCIO, IV, 5, 53-60)

Atenta ao ouro - não à mão que traz o ouro!
 Ouviste os versos... mas só traz palavras?
 'De que vale, querida, o enfeite nos cabelos
 e essa veste de Cós com finas dobras?'
 Se ele só traz o verso sem vestes de Cós,
 trata a lira sem verba feito muda.
 Enquanto estás sem rugas e o sangue floresce,
 goza, porque amanhã desflora o rosto!
 (Tradução de Guilherme Gontijo Flores in PROPÉRCIO, 2014, p. 289)

Como se tentasse rebater as palavras da *lena* e convencer a bela jovem da nulidade de conselhos como os articulados por essa figura em *Mostellaria*, o eu elegíaco Tibulo, na elegia I, 5, esconjura a maldade da velha alcoviteira, taxada como bruxa (*saga*), desejando-lhe terríveis males por se opor aos desígnios de Vênus, além de advogar em favor da legitimidade dos sentimentos dedicados pelos amantes financeiramente desfavorecidos em uma tentativa frustrada de adentrar a moradia da amada:

[...] *Quod adest huic diues amator,
uenit in exitium callida lena meum.*
*Sanguineas edat illa dapes atque ore cruento
tristia cum multo pocula felle bibat;*
*hanc uolitent animae circum sua fata querentes
semper, et e tectis strix uiolenta canat;*
*ipsa fame stimulante furens herbasque sepulcris
quaerat et a saeuis ossa relictis lupis,
currat et inguinibus nudis ululetque per urbes,
post agat e triuuis aspera turba canum.*
*Eveniet; dat signa deus: sunt numina amanti,
saeuit et iniusta lege relictis Venus.*
*At tu quam primum sagae praecepta rapacis
desere: nam donis uincitur omnis amor.*
*Pauper erit praesto semper, te pauper adibit
primus et in tenero fixus erit latere;*
*pauper in angusto fidus comes agmine turbae
subicietque manus efficietque viam;*
*pauper ad occultos furim deducet amicos
uinclaque de niueo detrahet ipse pede.*
*Heu! canimus frustra nec uerbis uicta patescit
ianua sed plena est percutienda manu.*
 (TIBULO, I, 5, 47- 68)

[...]. Porque agora ela tem um rico
 amante, e uma alcoviteira velhaca veio para minha ruína.
 Que essa mulher coma alimentos sangrentos e com sua boca
 ensanguentada beba amargas taças cheias de fel;
 a sua volta esvoacem as almas, lamentando sempre suas
 desgraças, e dos telhados grasne energicamente a coruja;

desvairada, atormentada pela fome, procure ela mesma as ervas
 nos sepulcros e os ossos deixados pelos lobos cruéis,
 e corra com a genitália exposta e uive pelas cidades,
 depois a matilha de cães vadios faça-a surgir da encruzilhada.
 Isso acontecerá: um deus dá os sinais: há divindades para os
 amantes, e, desdenhada, Vênus enfurece-se com uma lei injusta.
 Mas, tu, foge o quanto antes das recomendações da ávida bruxa:
 pois, com presentes, aniquila-se todo amor.
 O amante pobre estará sempre à mão, o pobre será o primeiro
 a ir ter contigo e, imóvel, estará a teu lado ternamente;
 o pobre, fiel companheiro em meio à marcha apertada da
 multidão, dar-te-á a mão e abrirá caminho;
 o pobre te levará furtivamente até teus amigos escondidos
 e ele mesmo desatará os laços de teus cândidos pés.
 Ah! Canto em vão, pois a porta não se abre convencida por
 minhas palavras, e só com as mãos cheias deve-se bater aí.
 (Tradução de João Batista Toledo Prado in PRADO, 1990, p. 33-35)

Além da *lena*, como já foi mencionado anteriormente, o rival no amor, outro obstáculo para a efetivação do romance entre o *adulescens amator* e a jovem amada, ou o poeta e a *puella*, notabiliza-se como elemento constante e comum aos triângulos amorosos delineados tanto pela comédia nova como pela elegia erótica romana (JAMES, 2012, p.264). Tal figura apresenta-se como alguém de estatuto inferior, que paga pela companhia da bela moça e, portanto, deve ser enfrentado pelo *adulescens amator* e seus aliados ou pelo eu elegíaco (JAMES, 2012, p.264). Nessa perspectiva, se nos dramas que integram a comédia nova, como explica James (2012, p. 264), o antagonista é, em geral, um soldado com personalidade contrastante à do *adulescens*, ou seja, insensível, néscio, cruel e propenso à violência, como Therapontigonus ou Stratophanes das peças plautinas *Curculio* e *Truculentus*, respectivamente, o rival elegíaco, igualmente repulsivo, pode ser o próprio marido (*uir*), como observado em Propércio II, 8 e Ovídio, *Amores*, I, 4, e diversos outros tipos de concorrentes, como os estrangeiros (*barbarus*) de Tibulo II, 3 e Propércio II, 16, ou mesmo um soldado asqueroso, marcado por cicatrizes de batalhas, como em Ovídio, *Amores*, III, 8:

*Ecce, recens dives parto per vulnera censu
 praefertur nobis sanguine pastus eques!
 hunc potes amplecti formosis, vita, lacertis?
 huius in amplexu, vita, iacere potes?
 si nescis, caput hoc galeam portare solebat;
 ense latus cinctum, quod tibi servit, erat;
 laeva manus, cui nunc serum male convenit aurum,
 scuta tulit; dextram tange — cruenta fuit!
 qua periit aliquis, potes hanc contingere dextram?
 heu, ubi mollities pectoris illa tui?
 cerne cicatrices, veteris vestigia pugnae —
 quaesitum est illi corpore, quidquid habet.*
 (OVÍDIO, *Amores*, III, 8, 9-20)

Eis novo rico, o posto a golpes alcançado,
 o por sangue nutrido a mim preferem.
 Podes isso abraçar, vida, com tenros braços?
 Podes, vida, em seu peito te deitares?
 Se não sabes, portava esta cabeça um elmo,
 cingia a espada o corpo que a serve;
 a mão cruel, que agora traz ouro, levou
 escudo; toca a destra – foi sangrenta!
 Podes a destra por que alguém morreu provar?
 Ai, onde está tua sensibilidade?
 Atenta às cicatrizes: vestígios de lutas –
 o que possui ganhou pelo seu corpo.
 (Tradução de Guilherme Horst Duque in DUQUE, 2015, p. 156)

Por último, salientar-se-á o elo entre a *puella* elegíaca e a *meretrix* cômica, paralelo, que, pela análise de James (2012, p. 260), infunde coerência à personagem central cantada nos dísticos amorosos do século I a.C. Para essa estudiosa, portanto, “as circunstâncias, estruturas e argumentos da elegia fazem sentido apenas se a *puella* for uma cortesã altamente educada e bem treinada⁷⁰” (JAMES, 2012, p. 261).

Em se tratando da cortesãs cômicas, Duckworth (1994, p. 258), ao analisar as obras de Plauto, divide-as em duas categorias. A primeira delas é formada pelas *meretrices* experientes e inteligentes, porém insensíveis e mercenárias, cujo objetivo nos relacionamentos que estabeleciam girava em torno da obtenção de dinheiro e não na troca afetiva. Já a segunda era composta por jovens prostitutas apaixonadas e devotadas aos amantes, além de pouco interessadas em entregar-se a outros clientes em troca de vantagens financeiras. Essa última espécie é representada, por exemplo, por Filemátio, de *Mostellaria*, jovem que resiste às advertências da *lena* Escafa que pretende que ela se torne mais interesseira; aquelas, por seu turno, traduzem-se na figura de Fronésio, de *Truculentus* (“O truculento”), capaz de ludibriar e colocar em conflito três amantes para roubar-lhes os bens (DUCKWORTH, 1994, p. 258-259).

As características mais frequentes concedidas à *puella* da elegia amorosa romana aproximam-na dessa primeira categoria de *meretrices* cômicas. Definidas pelo eu poético como impiedosa e oportunista e ocasionalmente envolvida em episódios de venalidade, visto que se aprazem com presentes de amantes enriquecidos, as figuras femininas elegíacas parecem enquadrar-se no mesmo grupo em que a cortesã esperta Fronésio é posta no prólogo de *Truculentus*:

*hic habitat mulier, nomen cui est Phronesium;
 haec huius saeculi mores in se possidet:
 numquam ab amatore [suo] postulat id quod datumst,*

⁷⁰ *The circumstances, structures, and arguments of elegy make sense only if the puella is a highly educated, well-practiced courtesan.* (JAMES, 2012, p. 261).

*sed relicuom dat operam ne sit relicuom,
poscendo atque auferendo, ut mos est mulierum;
nam omnes id faciunt, cum se amari intellegunt.*
(PLAUTO, *Truculentus*, Prologus, 12-17)

Aqui mora uma mulher chamada Fronésio. Ela possui em si os costumes deste nosso tempo: nunca reclama aos [seus] amantes o que estes já lhe deram, mas, quanto ao que lhes resta, esforça-se por que nada lhes reste, pedindo e arrebanhando, como é costume das mulheres. Na verdade todas procedem assim, quando sentem que são amadas.
(Tradução de Adriano Milho Cordeiro in PLAUTO, 2010, p.55-56)

Partidário da conquista por meio de juras de amor⁷¹, promessas⁷² e lisonjas⁷³, o *magister* da *Ars amatoria* admite, tal como o prólogo da peça plautina, a tendência cúpida das mulheres, enfatizando a seus discípulos o pouco caso que elas fazem dos versos e a predileção por regalos caros e amantes ricos, mesmo que grosseiros: *Ei mihi, non multum carmen honoris habet./ Carmina laudantur, sed munera magna petuntur./ Dummodo sit dives, barbarus ipse placet*⁷⁴ (OVÍDIO, *Ars amatoria*, II, 274-276). Tal característica também é encontrada em Propércio (II, 16), cuja voz poética lamenta a interferência monetária nas relações amorosas, ao perder Cíntia para um pretor da Ilíria:

*Ergo muneribus quiuis mercatur Amorem?
Iuppiter, indigna merce puella perit.
Atque utinam Romae nemo esset dives, et ipse
straminea posset dux habitare casa!
Numquam uenales essent ad munus amicae,
atque una fieret cana puella domo*
(PROPÉRCIO, II, 15-20)

Então qualquer um compra Amores com presentes?
Ó Jove, ela se perde em mau negócio!
Ah! Se ninguém em Roma fosse rico e mesmo
o general morasse num barraco!
Nunca uma amante venderia seus favores,
mas envelheceria no seu lar
(Tradução de Guilherme Gontijo Flores in PROPÉRCIO, 2014, p.129)

Para James (2002, p. 260-261), como já mencionado, a correlação entre a *puella* elegíaca e a *meretrix* independente cômica se dá, além disso, por motivos de coerência. Assim, dentro da lógica em que a principal figura feminina da elegia estava inserida, não haveria sentido em classificá-la como uma cortesã escravizada em um bordel por um cafetão, nem como uma cidadã comprometida em matrimônio, pois tais obstáculos não

⁷¹ Cf. *Ars amatoria*, I, 629-656.

⁷² Cf. *Ars amatoria*, I, 629-656.

⁷³ Cf. *Ars amatoria*, I, 605-628; *Ars amatoria*, II, 295-314.

⁷⁴ Pobre de mim! Os versos não são tidos em grande conta! Os versos são elogiados, mas o que se reclama são as prendas de valor; desde que seja rico, até um homem rude tem encanto. (Tradução de Carlos Ascenso André in OVÍDIO, 2011, p.310)

seriam suficientes para afastar a amada do eu elegíaco (JAMES, 2002, p.260-261). Segundo a estudiosa (2002, p. 161), o casamento, embora seja mencionado em determinadas composições elegíacas, a fim de criar uma envolvente atmosfera adúltera, poderia ser facilmente desfeito para ocorrer a união entre *puella* e poeta – comprometimento nunca sugerido e até mesmo hostilizado⁷⁵ pelo eu poético, já determinaria o fim do propósito da elegia (retratar a conquista e o relacionamento tumultuoso com a *puella*). Já a escravidão por um proxeneta impossibilitaria a trama elegíaca, pois não haveria razão para o poeta endereçar seus versos a uma mulher que não poderia tomar as próprias decisões (JAMES, 2002, p. 261).

O único impedimento intransponível, portanto, era essencialmente a necessidade de a jovem garota garantir, com o próprio corpo, assim como a *meretrix* independente da comédia nova, riquezas que a manteriam na velhice, garantias que o poeta, empobrecido de bens materiais, não poderia lhe dar. Diferente da abordagem cômica dessa personagem, porém, devido aos propósitos da elegia, que se caracterizava como o meio primário de o amante escritor obter acesso à amada, a *puella* desse gênero poético era entendida como *docta*, ou seja, dotada de erudição e bom discernimento literário, características que a tornavam uma espécie de espelho do poeta (JAMES, 2002, p.261-262). O gosto pela erudição feminina é exaltada, por exemplo, por Propércio em ocasiões como o poema II, 13, 11-14⁷⁶, em que diz preferir ler e ter seus escritos julgados por uma jovem culta, e em II, 26, 21-26⁷⁷, em que afirma a devoção da amada por seus versos a faz odiar os ricos (JAMES, 2002, p. 262).

Por fim, como respaldo conclusivo e significativo entre *meretrix* cômica e *puella* elegíaca, bem como da ligação entre esses dois gêneros, é paradigmático o trecho da peça

⁷⁵ Em 2.7, o eu lírico properciano, em defesa do amor fora do casamento, comemora a abolição de uma suposta lei que coagia os membros do senado e da ordem equestre a contrair matrimônio sob pena de multa para quem não obedecesse (FLORES, 2014, p.353). Segundo Prado (1990, p.10), tal lei, que foi imposta por Augusto como a reação ao alto número de casamentos violados, denominava-se *Lex Iulia coercendis adulteriis*. Já o *praeceptor* Ovídio, em *Ars amatoria* II, 155-156 e III, 585-586, remete à diferença entre esposas e amantes, bem como relacionamentos regidos pelas leis tradicionais do matrimônio e as livres leis do amor, deixando claro o direcionamento de seus versos aos relacionamentos extramaritais.

⁷⁶ *non ego sum formae tantum mirator honestae./ nec si qua illustris femina iactat avos:/ me iuvat in gremio doctae legisse puellae./ auribus et puris scripta probasse mea.* (PROPÉRCIO, II, 11-14) [“Eu não admiro muito a beleza distinta,/ nem se ela evoca os seus avós ilustres:/ prefiro ler no colo de uma jovem culta/ e testar o meu texto em puro ouvido.” (Tradução de Guilherme Gontijo Flores in PROPÉRCIO, 2014, p. 119)].

⁷⁷ *Nunc admirentur quod tam mihi pulchra puella/ serviat et tota dicar in urbe potens!/ non, si Cambysae redeant et flumina Croesi,/ dicat ' De nostro surge, poeta, toro.'/ nam mea cum recitat, dicit se odisse beatos:/ carmina tam sancte nulla puella colit.* [“Agora admirem-se com minha bela escrava/ e que a cidade me ache poderoso!/ Nem se lhe dessem rios de Creso e ouro de Midas, / diria “Sai, poeta, do meu leito!”/ Pois quando me recita, diz que odeia os ricos:/ nenhuma moça é tão devota aos versos.” (Tradução de Guilherme Gontijo Flores in PROPÉRCIO, 2014, p. 159)].

plautina *Mercator*, em que Demifão, um *senex amator*, apaixonado pela mesma cortesã que o filho, o *adulescens amator* Carino, tenta dissuadi-lo de tornar a jovem escrava a serviço da mãe – uma senhora respeitável – visto que a beleza dela causaria alvoroço entre os homens da cidade e os atrairia para a porta da casa da família, local onde escreveriam versos elegíacos:

DEM. *Quia illa forma matrem familias
flagitium sit si sequatur; quando incedat per vias,
contemplent, conspiciant omnes, nutent, nictent, sibilent,
vellicent, vocent, molesti sint; occentent ostium:
impleantur elegeorum meae fores carbonibus.
atque, ut nunc sunt maledicentes homines, uxori meae
mihi que obiectent lenocinium facere. nam quid eost opus?*
(PLAUTO, *Mercator*, 405-411)

De. Porque seria um escândalo essa bela mulher acompanhar uma mãe de família; quando andasse pelas ruas, todos a contemplariam, moveriam a cabeça, piscariam os olhos, assobiariam, a beliscariam; os homens a chamariam e seriam desagradáveis; eles cantariam diante da porta; pichariam com carvão versos elegíacos. E, como agora os homens são maledicentes, acusariam a mim e a minha mulher, dizendo que exploramos a prostituição. Para quê isso?
(Tradução de Damares Barbosa Correia in CORREIA, 2007, p. 72)

Além de descrever uma cena que se tornará um tópos recorrente na elegia romana, o *paraklausithyron*, ou seja, o lamento do eu poético diante da porta trancada que o separa da amada, como cantado por Ovídio em *Amores*, I, 6, chama a atenção o fato de os versos elegíacos e a agitação insana entre os homens capazes de escrevê-los serem associados justamente à conquista de uma *meretrix* de beleza excepcional, cuja presença ameaçaria a reputação tanto da decorosa matrona, para quem a moça serviria de escrava, como da própria família, que correria o risco de ser associada à exploração de prostituição. O discurso de Demifão, portanto, não só aponta para a incompatibilidade entre o decoro e o microcosmo do gênero elegíaco, como também serve de reforço para a ideia da identidade entre a cortesã cômica e a *puella* elegíaca. Esta, ademais, da mesma forma que *Pasicompsa*, também é capaz de causar frenesi entre o público masculino, principalmente após ser propagandeada pelo talento do poeta, tal como se vê em *Amores*, III, 12⁷⁸, que lamenta ter tornado, com seus versos, Corina, uma garota pública, e ser o responsável por guiar os novos amantes à porta da jovem:

⁷⁸ Não se pode, entretanto, ignorar a leitura metalinguística dessa composição, por meio da qual se entende o renome de Corina como o sucesso e a popularidade que as elegias de Ovídio pode ter alcançado em seu tempo.

*quae modo dicta mea est, quam coepi solus amare,
cum multis uereor ne sit habenda mihi.
Fallimur, an nostris innotuit illa libellis?
sic erit — ingenio prostitit illa meo.
et merito! quid enim formae praeconia feci?
uendibilis culpa facta puella mea est.
me lenone placet, duce me perductus amator,
ianua per nostras est adaperta manus.*
(OVÍDIO, *Amores*, III, 12, 5-12)

A que há pouco diziam por mim só amada,
com muitos temo ter de partilhar.
Engano-me, ou meus livros que lhe deram fama?
Será? Prostituiu-a o meu engenho.
Pois bem feito! Por que fiz pregão de suas formas?
Por minha culpa a moça está à venda.
Sou eu seu rufião; sou eu que guio o amante;
a porta é pelas minhas mãos aberta
(Tradução de Guilherme Horst Duque in DUQUE, 2015, p. 166)

Importante salientar, porém, que, diferentemente de Pasimcompsa e da maioria das meretrizes cômicas, que possuem importância secundária e, por conseguinte, centralidade reduzida nos textos cômicos (DUCKWORTH, 1952, p. 237), as *puellae* elegíacas exercerão protagonismo nos dísticos, impondo seus desejos e caprichos ao eu elegíaco e evoluindo até o papel de *dominae* na relação amorosa de escravidão (*seruitium amoris*) que estabelece com o parceiro. Existem, entretanto, exceções que antecipam essa tendência elegíaca na *palliata* latina, como a *meretrix* Fronésio, caracter central da peça plautina *Truculentus*, descrita, no prólogo, como aproveitadora tal como todas as mulheres que se sentem amadas⁷⁹.

O mesmo trecho de *Mercator* também vincula, pela argumentação desfavorável, a elegia a uma vida e propósitos pouco elevados, característica de que os próprios poetas do gênero têm consciência, inclusive ao praticar a *recusatio*, ou seja, negar a composição de poemas de temática épica e austera e entregar-se aos temas concupiscentes, como o faz o eu poético Propércio, em II, 1, 3-4, ao atribuir o impulso da capacidade criadora (*ingenium*) que possui exclusivamente à amada: *Non haec Calliope, non haec mihi cantat*

⁷⁹ *hic habitat mulier, nomen cui est Phronesium;/ haec huius saeculi mores in se possidet;/ numquam ab/ amatore [suo] postulat id quod datumst;/ sed relicuom dat operam ne sit relicuom,/ poscendo atque auferendo, ut mos est mulierum;/ nam omnes id faciunt, cum se amari intellegunt.* (PLAUTO, *Truculentus*, Prólogo, 12- 17). [Aqui mora uma mulher chamada Fronésio. Ela possui em si os costumes deste nosso tempo: nunca reclama aos [seus] amantes o que estes já lhe deram, mas, quanto ao que lhes resta, esforça-se por que nada lhes reste, pedindo e arrebanhando, como é costume das mulheres. Na verdade todas procedem assim, quando sentem que são amadas (Tradução de Adriano Milho Cordeiro in PLAUTO, 2010, p. 55)].

*Apollo:/ ingenium nobis ipsa puella facit*⁸⁰, ou a voz poética de Ovídio, em *Amores*, III, 12, 15-16, quando outorga a Corina a responsabilidade exclusiva por despertar seu engenho, embora pudesse escrever épicos ou tragédias: *cum Thebae, cum Troia foret, cum Caesaris acta,/ ingenium movit sola Corinna meum*⁸¹.

A fala da peça plautina, nessa perspectiva, parece indicar sucintamente os caminhos que os elegíacos romanos deverão percorrer no período augustano: composições poéticas de temática amorosa em detrimento de um assunto mais sério, realizadas por eu elegíacos autoproclamados poetas e perdidamente apaixonados por uma garota de beleza enlouquecedora, a quem procuram seduzir apenas com seus dísticos.

A elegia erótica romana encontrou, em suma, no solo já consagrado da comédia nova, um terreno fértil a partir do qual pôde desenvolver os temas, as intrigas, os cenários e as personagens que a povoam. De acordo com James (2012, p. 265), a interação entre esses gêneros dotou os versos elegíacos de humor autodepreciativo, visto que o eu elegíaco, um poeta, apresentava-se como alguém sem esperança e desamparado, enfrentando situações semelhantes ou iguais às dos textos cômicos e aumentando, por consequência, a dimensão interpretativa desses poemas. Interessa-nos, particularmente, sublinhar a reverência e o vínculo dos poetas latinos com a tradição literária precedente, o devido aproveitamento dessa erudição nas composições que foram capazes de realizar, bem como a influência da comédia nova e da *fabula palliata* na estruturação temática no gênero elegíaco em Roma. Especialmente, a análise do influxo cômico na construção da *puella*, por sua vez, mostra o tratamento multifacetado e, por consequência, rico em sentidos e possibilidades interpretativas dessa figura central da elegia romana.

2.2 Elegia e os poetae noui

Como lembra Miller (2007, p. 400) e explica Flores (2014, p. 381), o eu elegíaco Propércio, na intrincada elegia II, 34, ao mesmo tempo em que lista os autores e leituras que um enamorado deve tomar por referência – todas elas, evidentemente, voltadas à temática da paixão em vez de assuntos sérios, como a guerra – constrói, implicitamente, um pequeno cânone da poesia amorosa romana. Dentre essas criações e poetas, são citados Catulo e sua amada Lésbia, representantes cabais dos neotéricos, grupo de

⁸⁰ “Não é Calíope que dita, nem Apolo -/ quem gera o meu talento é minha amada” (Tradução de Guilherme Gontijo Flores in PROPÉRCIO, 2014, p. 89).

⁸¹ Havendo Tebas, Troia, ou os feitos de César;/ Corina apenas comoveu meu estro. (Tradução de Guilherme Horst Duque in DUQUE, 2015, p. 166).

escritores do período republicano, cujo sucesso culminou por criar rumos alternativos para a literatura latina da época, os quais reverberaram na geração elegíaca seguinte:

*Haec quoque perfecto ludebat Iasone Varro,
Varro Leucadiae maxima flamma suae;
haec quoque lasciui cantarunt scripta Catulli,
Lesbia quis ipsa notior est Helena;
haec etiam docti confessa est pagina Calvi,
cum caneret miserae funera Quintiliae.
et modo formosa quam multa Lycoride Gallus
mortuus inferna vulnera lauit aqua!*
(PROPÉRCIO, II, 34, 85-92)

Com tais coisas Varrão, findo o Jasão, brincava,
Varrão em puro fogo por Leucádia;
tais coisas canta o texto obsceno de Catulo
e Lésbia é mais famosa do que Helena;
tais coisas confessava a página de Calvo
quando cantava exéquias de Quintília;
e quantas chagas por Licóris bela Galo
lavou há pouco em águas infernais!
(Tradução de Guilherme Gontijo Flores in PROPÉRCIO, 2014, p.191)

Contemporâneos de Cícero, que, conforme Levene (2005, p. 31), por sua extensa e fértil obra, composta por discursos, tratados retóricos e filosóficos, cartas e até mesmo pequena quantidade poemas, desponta não só como o mais prolífico autor da República tardia de Roma (90-40 a.C), mas também como principal testemunha dessa época, os chamados *neóteroi* (“juvenis”) ou *poetae noui* (“poetas novos”), se dedicaram a cantar, segundo Catulo (I, 4), ninharias (*nugae*), ou seja poemas curtos e de cunho subjetivo; eles foram assim nomeados – de forma pejorativa – e passaram à posteridade conhecidos justamente por esse nome, devido a alusões a esse agrupamento de poetas líricos feitas em escritos do proeminente cônsul romano. Em *Orator* (161), por exemplo, eles são assim mencionados em uma passagem na qual Cícero discorre sobre a supressão do “s” final de determinadas palavras, costume outrora considerado elegante, mas que caíra em desuso na contemporaneidade do autor:

*Quin etiam, quod iam subrusticum uidetur, olim autem politius, eorum verborum, quorum eaedem erant postremae duae litterae, quae sunt in optimus, postremam litteram detrahebant, nisi vocalis insequebatur. Ita non erat ea offensio in versibus quam nunc fugiunt **poetae noui**. Sic enim loquebamur: qui est omnibu' princeps non omnibus princeps, et: vita illa dignu' locoque non dignus.*
(CÍCERO, *Orator*, 161, grifo nosso)

E – isto que hoje parece um tanto rústico, mas que outrora era mais polido – até mesmo se subtraía a última letra das palavras cujas duas últimas letras eram as mesmas de *optimus*, exceto quando se seguia uma vogal. Assim nos versos não havia essa ofensa de que hoje fogem os **poetas novos**. Pois falávamos

assim: *qui est omnibu' princeps*, e não *omnibus princeps*; e *uita illa dignu' locoque*, e não *dignus*.”

(Tradução de André Novo Viccini in VICCINI, 2018, p. 141, grifo nosso)

Outra referência ciceroniana ao grupo de jovens poetas neotéricos aparece em uma correspondência enviada ao amigo Ático, na qual o orador romano, segundo Kenney (2008, p. 179) e Johnson (2007, p.175), faz uma brincadeira com o remetente ao construir uma alusão geográfica erudita, quando fala de um pequeno porto na costa da região do Épiro, na intenção de parodiar o requinte e os maneirismos decorrentes do uso do hexâmetro espondeíaco da forma como usado pelos novos artistas: “*Brundisium venimus vii Kalend. Decembr. usi tua felicitate navigandi; ita belle nobis flauit ab Epiro lenissimus Onchesmites. hunc spondeiazonta si cui voles ton neoteron pro tuo uendito*”⁸²(CÍCERO, *Ad Atticum*, VII, 2, 1, grifo nosso).

Também chamados de forma acusatória por Cícero (*Tusculanas Disputationes*, III, 45) de “repetidores de Euforião” (*cantores Euphorionis*), devido ao fato de se inspirarem nesse poeta grego do período helenístico, em detrimento da tradição que tinha como modelo Ênio, antigo poeta latino, autor dos *Annales* (**Anais**), considerada primeira épica romana (OLIVA NETO, 1996, p. 15-16), o círculo dos poetas novos (ou neotéricos) era formado por jovens escritores e intelectuais, pertencentes a uma geração posterior à de Cícero, decididos a trilhar novos caminhos na poesia latina (KENNEY, 2008, p. 179). Desatrelando-se, então, da influência exclusiva do passado literário de Roma, representado, juntamente com a obra eniana que narrava a história da Urbe, pela tradução latina da **Odisseia**, realizada por Lívio Andronico, e pela Guerra Púnica de Névio, os neotéricos foram responsáveis por introduzir na literatura romana uma sofisticada forma de fazer poesia que vinha sendo praticada na Grécia desde o século III a.C., durante o período helenístico (OLIVA NETO, 1996, p. 18-19).

Enumeram-se nesse grupo nomes poucos conhecidos e, em geral, de poetas originários sobretudo da Gália Cisalpina, território localizado ao norte da Itália, de cujas obras quase nada restou; são eles: M. Fúrio Bibáculo; C. Hélvio Cinna; P. Terêncio Varrão Atacino; L. Tícidas; Q. Cornifício; Valério Catão; Cornélio Nepos e C. Licínio Calvo (OLIVA NETO, 1996, p. 16, nota; JOHNSON, 2007, p. 176; KENNEY, 2008, p. 180). Testemunho maior da produção literária neotérica, entretanto, foi preservado pela obra de Caio Valério Catulo, poeta nascido em Verona, por volta de 87-84 a.C. e finado

⁸² Chegamos a Brundísio em 25 de novembro. Nós apreciamos tua boa sorte em navegar; agradavelmente, vindo do Epiro, soprou sobre nós o muito suave Onquesmo. Se desejar, você pode vender esse verso espondeíaco para qualquer poeta novo.

entre os anos de 57 e 54 a.C. período, segundo Oliva Neto (1996, p. 16), de grande liberdade e efervescência cultural e marcado pelas atribulações e guerras civis próprias dos anos finais do regime republicano.

Como já foi endossado pela elegia II, 34 de Propércio e afirmado por composições de Tibulo (I, 2; I, 4; I, 5) e Ovídio (*Tristia*, 2; *Amores*, III, 9), a relação de Catulo com a elegia latina, é bastante estreita, visto despontar como fonte de inspiração para esses autores e para aqueles que desejassem falar das próprias paixões. Considerado, dessa forma, um dos mestres no desenvolvimento da temática amorosa e praticante do metro elegíaco, o cantor de Lésbia é, por esses motivos, listado por parte da crítica especializada como o pioneiro do gênero em Roma, ainda que seu nome não apareça no cânone construído pelo autor de *Amores* (OVÍDIO, *Tristia*, IV, 10 53-55) e, mais tarde, por Quintiliano (X, 1, 93) nas *Institutiones Oratoriae* (WRAY, 2012, p. 25). A obra catuliana será aqui considerada como importante precursora e partícipe na evolução da elegia amorosa romana, não só por essas especificações antigas, mas também pela descontinuidade métrica do conjunto destinado a contar as peripécias do agitado relacionamento com a amada, bem como pelo fato de o autor veronês não se proclamar autor gênero, semelhante ao que faziam os poetas elegíacos do século de Augusto. Torna-se válido, portanto, entender como se configura a produção de Catulo e as relações desse escritor com a construção de poemas e a *puellae* elegíacos.

2.2.1 A produção de Catulo e a elegia

Tendo como antecedente e primeira influência a **Guirlanda** de Meleagro, antologia grega com cerca de 125 epigramas de temática predominantemente erótica e subjetiva, surgida entre os anos 100 a 80 a.C. (KENNEY, 2008, p. 175; GUTZWILLER, 2012, p. 79), o autor dos *Carmina*, assim como os demais poetas neotéricos, dão continuidade à tradição iniciada pelos *Erotopaegnia* (**Jogos de amor**) de Lévio, primeiro a explorar a poética helenística em língua latina (OLIVA NETO, 1996, p. 18). Tal prática literária, entretanto, se difunde principalmente a partir de 73 a.C., quando Partênio de Niceia, poeta feito escravo pela família de Hélvio Cina, após a batalha contra Mitrídates, traz para Roma a obra de Calímaco (OLIVA NETO, 2016, p. 18; KENNEY, 2008, p. 284).

A construção e, conseqüentemente, o entendimento dos poemas de Catulo, como assegura Oliva Neto (1996, p. 12), dependem diretamente da poética do helenismo, especialmente a representada pela produção calimaqueana. Assim, na forma de fazer

literatura por ele praticada, predominava o exercício da imitação de autores gregos consagrados, derivada da erudição dos poetas helenísticos, em sua maioria bibliotecários extremamente doutos e preocupados em conservar, mencionar e homenagear o passado literário, bem como com trazer de volta dados esquecidos de tradições e mitos antigos (OLIVA NETO, 1996, p. 25-26). A imitação, ademais, em um período posterior, quando já bastante disseminada, passou a ser atividade entre os próprios escritores contemporâneos de Roma, que compartilhavam versos e homenagens, transformando-se, inclusive, em temas uns para os outros (OLIVA NETO, 1996, p. 26). Ainda segundo Oliva Neto (1996, p. 28), também sobressaía, na poética helenística adotada por Catulo, a *alusão*, técnica que se baseava na citação de um verso, um trecho ou uma imagem presente em outro poeta, o que concedia ao texto um caráter lúdico, uma vez que estimulava o leitor a identificar, comparar e avaliar o poema derivado com a produção original.

A obra catuliana, coligida em um livro único, os *Catulli carmina*, tal como a conhecemos atualmente, é composta por 116 poemas costumeiramente divididos em três seções. A primeira compreende os poemas 1 a 60, escritos em métrica variada. A segunda é constituída pelos poemas 61 a 68, também conhecidos como *carmina docta* (“poemas eruditos”) ou *carmina longiora, maiora* (“poemas mais longos”), devido à extensão dos textos. A terceira, por fim, é formada pelos poemas epigramáticos 69 a 116, compostos em dísticos elegíacos (OLIVA NETO, 1996, p. 35).

Quanto à temática, a obra de Catulo transita entre assuntos variados. De maneira rápida e simplificada, pode-se dizer que a primeira seção de poemas (1-60), inspirada nos poetas gregos Arquíloco e Safo, compreendem versos de amor, dirigidos majoritariamente a Lésbia – figura importante para a elegia latina, que será tratada com mais atenção adiante – e poemas de circunstância, destinados a amigos e conhecidos, cujo conteúdo gira em torno tanto de críticas e brincadeiras, por vezes obscenas, como de aspectos da vida cotidiana e política de Roma. A segunda seção (61-68), por sua vez, constitui-se de hinos eróticos em honra a Priapo (61) e Himeneu (62); três relatos mitológicos: um referente a automutilação de Átis em consagração à deusa Cibele (63), outro relativo às bodas de Tétis e Peleu (64) e o último concernente à trança de Berenice (66); além de um epigrama extenso (67), no qual o poeta dialoga com a porta que o impede de encontrar a amada – o *paraklausityron*, lugar-comum presente nos poetas elegíacos augustanos – e duas elegias (65 e 68) de caráter pessoal nas quais lamenta a morte do irmão em decorrência de um naufrágio e canta sobre um relacionamento amoroso. A terceira seção (65-116), por fim, é formada tanto por epigramas endereçados a amigos de

Catulo ou a outros cidadãos ilustres da época, revezando-se entre os tons brincalhão e mordaz, como por epigramas voltados para a reafirmação do amor do poeta por Lésbia (CARDOSO, 2011, p. 55-59; MILLER, 2012, p. 18-20).

Embora questões relacionadas à métrica, elemento fundamental na definição dos gêneros antigos, afastem Catulo – que compôs sob uma diversidade de metros, tais como colíambos, hendecassílabos, estrofes sáficas, hexâmetros – do grupo de elegíacos amorosos romanos propriamente dito, característica que se soma ainda ao fato de a maioria dos poemas escritos em dísticos elegíacos do autor veronense serem considerados epigramas e não elegias, por possuírem extensão curta e não contarem com elementos narrativos e mitológicos, é inegável a importância da obra por ele construída para o desenvolvimento do gênero de conteúdo amoroso do século I a.C, no período augustano (MILLER, 2012, p. 401 - 402).

Apontam-se frequentemente como marcos fundamentais para o desenvolvimento da elegia em Roma tanto o *carmen* 66 quanto o 68 de Catulo, ambos escritos em dísticos elegíacos e de inspiração helenística. O poema 66 consiste em uma tradução catuliana para a elegia “Trança de Berenice” de Calímaco. Além da temática amorosa e do tom lamentoso, o *discidium* (“separação”) entre os amantes dessa composição traduzida do grego será tema constante nos poetas elegíacos, característica apontada por Veyne (1985, p. 65) como fundamental para o gênero praticado por Ovídio e os demais augustanos escritores de elegia amorosa.

O poema 68, por seu turno, que constitui uma carta, na qual o eu lírico catuliano, misturando amor aos *exempla* mitológicos, compara sua amante à Laodamia, esposa de Protesilau, desejosa de ver o marido mesmo depois da morte dele na guerra de Tróia, possui, na visão de Conte (1999, p. 324), o embrião de todas as elegias amorosas surgidas na época consecutiva. Apresenta, nesse sentido, segundo nota à tradução do poema elaborada por Oliva Neto (1996, p.233), tema essencialmente elegíaco ao atribuir ao amor a capacidade de suplantar todos os males. Ademais, os versos do referido poema utilizam, inclusive, o termo técnico *domina* (v.68), empregado amplamente por todos os poetas elegíacos para denominar a amante por eles cantadas, introduzindo, conseqüentemente, a *persona* catuliana no âmbito do *seruitium amoris*, outro lugar-comum característico do gênero elegíaco do século I a.C. (OLIVA NETO, 1996, p. 235; DYSON, 2012, p. 267):

tale fuit nobis Allius auxiliam.
Is clausum lato patefecit limite campum,
isque domum nobis isque dedit dominam,
atque ubi communes exercemos amores.
 (CATULO, 68, 66-69, grifo nosso)

assim foi Áulio auxílio pra mim.
 Ele as vias me abriu largas em campo ocluso,
 me deu morada e deu-me a sua dona,
 e lá comuns nós praticávamos amores
 (Tradução de João Ângelo Oliva Neto in CATULO, 1996, p. 141)

A importância de Catulo para os elegíacos romanos, porém, não se restringe apenas a essas duas composições. Embora polimétricos, e não apenas elegíacos, os poemas agrupados no que hoje é denominado ciclo de Lésbia, em que o eu lírico catuliano manifesta, em primeira pessoa, usando o próprio nome, o amor e a atração que sente por uma única mulher, ora retratada como uma divindade, ora recriminada como um ser perverso, formando uma unidade capaz de descrever todas as etapas do relacionamento, bem como o amálgama de sentimentos contraditórios advindos dessa relação, situam-se como antecessores essenciais para as obras de temática única como são o *Monobiblos* de Propércio e os *Amores* de Ovídio (VOLK, 2010, p.44; MILLER, 2012, p. 402).

Assim, da mesma forma que Catulo já havia tornado Lésbia o centro de suas composições amorosas, Tibulo dedica o primeiro de seus três livros a Délia (e a Márato) e o segundo a Nêmesis, Propércio ocupa os três primeiros livros de sua obra a falar sobretudo de Cíntia, e Ovídio exhibe, em *Amores*, ainda que não exclusivamente, episódios vividos ao lado de Corina, todos eles circunscrevendo os versos no âmbito das peripécias que envolvem o caso de amor vivido ao lado dessas *dominae*, contadas em um tom confessional – e, por vezes, irônico (MILLER, 20014, p. 404).

As similaridades entre elegia romana do século I a.C. e o ciclo catuliano de Lésbia, ademais, também podem ser vistas na organização formal dos poemas. Consoante Miller (2012, p. 402), ainda que restem dúvidas em relação à atuação de Catulo na organização dos *Carmina* tal como se apresentam atualmente, não é possível negar certa dependência semântica de cada um dos poemas que forma a série sobre Lésbia, pressupondo-se, assim, uma espécie de coleção. Tais composições, nesse sentido, representariam a primeira coletânea conhecida modernamente de poemas arranjados de forma consciente, tipo de ordenação que se popularizou entre os poetas da época de Augusto (MILLER, 2012, p. 403).

Outra correspondência entre o Livro I das *Elegiae* de Propércio, também conhecido como *Monobliblos*, os poemas do ciclo de Délia e Nêmesis de Tibulo, os *Amores* de Ovídio e os poemas dedicados à Lésbia nos *Catulli carmina* reside na progressão narrativa do relacionamento do eu lírico com a amada. Como descreve Miller (2012, p. 403), não só a sequência da seção polimétrica dos *Catulli carmina*, que delinea

a narrativa integral do relacionamento da *persona* catuliana com Lésbia, isto é, desde as primeiras declarações de amor (poemas 5 e 7) até a desilusão e rompimento (poemas 8 e 11), como a da porção elegíaca do *poeta nouus*, que enquadra, no poema 68, o início do *affair* adúltero, passando ainda pela das declarações de amor de Lésbia e pela desilusão do eu lírico (poemas 70 e 72), todas elas foram repetidas pelos praticantes da elegia no século I a. C.:

[...] o *Monobiblos* de Propércio evoluirá a partir do momento em que Cíntia capturou pela primeira vez o poeta com os olhos, através de várias brigas, separações e encontros com potenciais rivais amorosos e poéticos. A sequência não é de forma alguma uma narrativa linear direta, mas, de modo análogo a Catulo, está repleta de potencialidade narrativa. De modo semelhante, os livros de Tibulo sobre Délia e Nêmesis apresentam relacionamentos que se descortinam de maneira simultânea à leitura dos pergaminhos, assim como os *Amores* de Ovídio⁸³ (MILLER, 2012, p. 402).

Para além das relações temáticas, estruturais e, principalmente, da alusão ao nome de Catulo como mentor dos apaixonados pelos próprios poetas elegíacos, o reconhecimento e prestígio do autor de Lésbia como modelo do gênero desenvolvido durante o principado de Augusto revela-se ainda na emulação e referências a seus poemas nos dísticos da elegia de Roma. É notória, nesse sentido, a recriação que Ovídio faz, em *Amores*, II, 6, do célebre *carmen* III, escrito em hendecassílabos falécios, em que o eu lírico catuliano lamenta a morte do pássaro de estimação da amada:

*Lugete, o Veneres Cupidinesque,
et quantum est hominum venustiorum:
passer mortuus est meae puellae,
passer, deliciae meae puellae,
quem plus illa oculis suis amabat.
nam mellitus erat suamque norat
ipsam tam bene quam puella matrem,
nec sese a gremio illius movebat,
sed circumsiliens modo huc modo illuc
ad solam dominam usque pipiabat.
qui nunc it per iter tenebricosum
illuc, unde negant redire quemquam.
at vobis male sit, malae tenebrae
Orci, quae omnia bella devoratis:
tam bellum mihi passerem abstulistis
o factum male! o miselle passer!
tua nunc opera meae puellae*

⁸³ [...] *Propertius' Monobiblos* will move from the moment when Cynthia first captured the poet with her eyes, through various quarrels, separations, and encounters with potential amorous and poetic rivals. The sequence is in no way a straightforward linear narrative but, on the analogy of Catullus, is replete with narrative potentiality. Similarly, Tibullus' books on Delia and Nemesis each present affairs that unfold simultaneously through time as the reader progresses through the scroll, as do Ovid's *Amores*. (MILLER, 2012, p. 402)

flendo turgiduli rubent ocelli.
(CATULO, 3)

Podeis chorar, ó Vênus, ó Cupidos,
e quantos homens mais sensíveis vivam:
Morreu o pássaro de minha amiga,
o pássaro, delícias da menina,
que bem mais que seus olhos ela amava,
pois era mel e tanto a conhecia
quanto a filha conhece a própria mãe
e de seu colo nunca se movia
mas saltitando em torno aqui e ali
somente a ela sempre pipiava.
Agora vai por via escura lá
de onde, dizem, ninguém voltou jamais.
Ah! malditas, vós, trevas más do Orco
que devorais as belas coisas todas:
um pássaro tão belo me roubastes.
Ah, que maldade! Ah, pobre passarinho!
Por tua culpa os olhinhos dela estão
vermelhos e inchadinhos de chorar.
(Tradução de João Angelo Oliva Neto in CATULO, p.70)

Substituindo o genérico *passer* (“pássaro”) de Catulo por um *psittacus* (“papagaio”), expressivamente caracterizada como ave de imitação (*imitatrix ales*), Ovídio (*Amores*, II, 6) não só desenvolve o mesmo mote do autor veronense – a morte do animal de estimação da amante – como amplia e procura superar a carga patética do elogio fúnebre, desencadeando um tributo tanto à estética helenística quanto ao autor dos *Carmina*. Tal efeito é granjeado, entre outros, por meio da emotiva apóstrofe a outras espécies aladas, convocando-as a prantear e expressar a dor pela perda do animal com os gestos lutuosos de ferir o próprio rosto, golpear o peito e arrancar a plumagem como se fossem cabeleiras (v. 2-5), bem como a inserção de eruditas referências mitológicas, como as exéquias do heróis Protesilau e Heitor (v. 41-42) e menções a aves divinais, como a perpétua fênix (v.54), o pavão, consagrado à deusa Juno (v.55) e a pomba (v.56), um dos símbolos de Vênus. O autor dos *Amores*, além do mais, parece jogar com a tradição herdada de Catulo quando atribui ao papagaio a mesma fidelidade que um poeta amante deve dedicar à *domina* (v. 13-14: *plena fuit vobis omni concordia vita/ et stetit ad finem longa tenaxque fides*⁸⁴), quando exalta a capacidade de imitação e a afeição por uma vida tranquila da ave, como se a convivência do animal, em um ambiente ocupado pelos elegíacos e seus mestres, também o tornasse um aprendiz e adepto do estilo de vida e pensamento iniciado pelos neotéricos:

non fuit in terris uocum simulantior ales—

⁸⁴ “Plenas foram as vossas vidas de concórdia,/ tenaz fidelidade até o fim.” (Tradução de Guilherme Horst Duque in DUQUE, 2015, p. 111).

*reddebas blaeso tam bene verba sono!
Raptus es invidia—non tu fera bella mouebas;
garrulus et placidae pacis amator eras.
ecce, coturnices inter sua proelia uiuunt;
forsitan et fiunt inde frequenter anus.*
(OVÍDIO, Amores, II, 6, 23-28)

Ave nenhuma vozes imitou melhor –
repetia tua voz tão bem palavras.
Inveja arrebatou-te – não movias guerras; 25
eras da doce paz amante gárrulo.
Veja: as codornas vivem entre os seus combates,
talvez por isso cheguem à velhice.
(Tradução de Guilherme Horst Duque in DUQUE, 2015, p. 111)

O epitáfio do pássaro ovidiano, por fim, robustece a homenagem tanto ao legado helenístico quanto ao talento catuliano ao classificar, metonimicamente, o bico da ave provavelmente repetidora dos poemas amorosos que eram lidos em voz alta para e pela sua jovem dona com o mesmo adjetivo usado para qualificar o poeta de Lésbia na elegia III, 9, 62⁸⁵ de *Amores*, isto é, douto: *colligor ex ipso dominae placuisse sepulcro;/ ora fuere mihi plus ave docta loqui*⁸⁶ (OVÍDIO, II, 6, 61-62, grifo nosso).

Catulo, em suma, como principal representante conhecido modernamente dos *poetae noui*, ocupa lugar importante para o desenvolvimento da elegia erótica romana praticada pelos poetas da geração de Augusto. De acordo com Conte (1999, p. 324), ele foi o responsável por legar aos elegíacos o gosto pelo *otium*, o sentimento de rebelião moral e a opção por uma vida afastada dos compromissos políticos e cívicos, cultivando poemas dedicados a revelar, em primeira pessoa, sentimentos antes pertencentes somente à esfera do privado.

O autor dos *Catulli carmina*, inclusive, sintetiza o paradoxo sob o qual se construirá o amor elegíaco no célebre poema epigramático 85: *Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris./ Nescio, sed fieri sentio et excrucior*⁸⁷ (CATULO, 85, 1-2). Tal dístico reverbera, por exemplo, em *Amores*, II, 4, 5-6, elegia em que o eu poético Ovídio confessa sua vocação para amar as mulheres de Roma e, por conseguinte, por transformá-las em versos - *odi, nec possum, cupiens, non esse quod odi;/ heu, quam quae studeas ponere ferre grave est!*⁸⁸ –, acentuando o débito da elegia romana com os *poetae noui*,

⁸⁵ *tempora cum Caluo, docte Catulle* [“douto Catulo, junto com teu Calvo” (Tradução de Guilherme Horst Duque in DUQUE, 2015, p. 161)].

⁸⁶ “VÊS PELO MEU SEPULCRO QUE À DONA AGRADEI/ MAIS QUE OVTRAS AVES DOVTA FVI DE FALA” (Tradução de Tradução de Guilherme Horst Duque in DUQUE, 2015, p. 111).

⁸⁷ “Odeio e amo. Talvez queiras saber ‘como?’/ Não sei. Só sei que sinto e crucifico-me.” (Tradução de João Ângelo Oliva Neto in CATULO, 1996, p. 150)

⁸⁸ “Odeio e não me furto a desejar o odiado,/ duro é levar o que se quer deixar.” (Tradução de Guilherme Horst Duque in DUQUE, 2015, p. 107).

mais especificamente Catulo, responsáveis por tornar subjetivismo amoroso campo fértil na literatura da Urbe. Resta, agora, porém, analisar a presença de Lésbia na obra do autor veronense e verificar um possível contato desse ciclo de poemas com as *puellae* elegíacas.

2.2.2 Lésbia e as *puellae* elegíacas

No desafortado *carmen* 16, Catulo dirige-se colericamente a seus detratores Aurélio e Fúrio, a fim de defender-se das acusações de levar uma vida libertina, assim como sugeriam as experiências elaboradas em seus versos. Por meio dessa composição, o neotérico, revela, então, a disjunção existente entre a *persona* poética e o autor empírico – isto é, “de carne e osso” – e a inadequação de julgar o caráter da poeta – cujo dever é ser casto – a partir do conteúdo de seus poemas – que são livres de pudores e apartados das convenções sociais:

*qui me ex versiculis meis putastis,
quod sunt molliculi, parum pudicum.
nam castum esse decet pium poetam
ipsum, versiculos nihil necesse est;
qui tum denique habent salem ac leporem,
si sunt molliculi ac parum pudici,
et quod pruriat incitare possunt,
non dico pueris, sed his pilosis
qui duros nequeunt movere lumbos.
vos, quod milia multa basiorum
legistis, male me marem putatis?*
(Catulo, 16, 3-13)

Que por meus versos breves, delicados,
Me julgastes não ter nenhum pudor.
A um poeta pio convém ser casto
ele mesmo, aos seus versos não há lei.
Estes só têm sabor e graça quando
são delicados, sem nenhum pudor,
e quando incitam o que excite não
digo os meninos, mas esses peludos
que jogo de cintura já não têm
E vós, que muitos beijos (aos milhares!)
já lestes, me julgais não ser viril?
(Tradução de João Angelo Oliva Neto in CATULO, 1996, p. 80)

O décimo segundo verso – *vos, quod milia multa basiorum* – que alude intertextualmente aos poemas 5 e 7 de Catulo, nos quais a voz poética celebra os beijos que recebe de sua amada Lésbia, sinaliza ainda uma tendência biografista, cultivada ao que parece desde a Antiguidade e bastante difundida para corresponder à amante cantada

na obra do *poeta nouus* com uma personalidade história, e aceitar os episódios passionais versegados como relatos de um relacionamento verídico dele com essa mulher.

Ainda no século I d.C., Apuleio, ao tratar de poemas com temática erótica, na defesa que elaborou para si próprio quando acusado da prática de magia, reforça essa tese ao defender o uso de pseudônimos para ocultar o nome de mulheres amadas e listar Lésbia, ao lado de Cíntia e Délia, *puelae* elegíacas respectivamente de Propércio e Tibulo, revelando as identidades que se esconderiam por trás delas: Clódia, Hóstia e Plânia (APULEIO, *Apologia*, X, 3). Porém, ao contrário do que ocorre com as duas últimas, cujas identidades e supostos relacionamentos com os autores da época de Augusto já não são tomados como algo relevante para a produção/recepção das elegias e, por esse motivo, ou são apenas citadas sem que haja uma insistência nonexo entre o alegado pseudônimo e a mulher real que o esconderia ou nem sequer são mencionadas⁸⁹, com Catulo, há uma resistência da crítica⁹⁰ em desvincular, principalmente por conta da indicação do autor da *Apologia*, a identidade de Lésbia e Clódia, bem como uma tendência de empreender esforços para justificar essa relação, usando, para isso, a própria obra do poeta.

Veja-se, por exemplo, Dyson (2007, p. 254-255), que, mesmo admitindo certa irrelevância⁹¹ da pessoa “real” por trás de Lésbia para a produção contida nos *Carmina*, procura, antes disso, desvendar minuciosamente a identidade da amada do eu lírico Catulo, por meio de vestígios encontrados nos versos do neotérico:

É quase certo que Lésbia é um pseudônimo poético para Clódia, uma *femme fatale* aristocrática do período republicano, irmã do arqui-inimigo de Cícero, o demagogo P. Clódio Pulcro (*P. Clodius Pulcher*). Catulo nos encoraja a desvendar o mistério escondido por trás do pseudônimo com uma alusão inconfundível: “Lésbio é pulcro [*pulcher*]” (79,1): Lésbia/ Lésbio espelham Clódia/Clódio, e *pulcher*, “bonito”, era o epíteto e sobrenome de Clódio [...]. No entanto, as águas ficam mais turvas quando tentamos determinar qual das três irmãs de Clódio era Lésbia, pois todas as irmãs em uma família nobre possuíam o mesmo nome (a forma feminina do nome de família). [...] é mais provável que a equação comumente aceita que liga Lésbia com Clódia Metelli (= “esposa de Metelo”) esteja correta. A evidência mais forte para essa equação provém, novamente, de pistas que Catulo planta em seus próprios poemas: por volta do tempo em que o poeta compunha (56 a.C.), Clódia Metelli foi publicamente atacada por Cícero, nos tribunais, em um caso envolvendo o ex amante dela, Marco Célio Rufo (*Marcus Caelius Rufus*), e Catulo dirige-se a

⁸⁹ Tanto manuais de literatura latina mais gerais, como o de Cardoso (2011), como manuais mais extensos, como de Albrecht (1994), que citam a existência de Clódia e mencionam ou seguem a ideia de ficcionalidade da *puella* elegíaca, são capazes de comprovar essa afirmação.

⁹⁰ Cf. Holzberg (2001, p. 28-29) e Vasconcelos (2016, p. 75-79).

⁹¹ *Yet the identity of the “real” woman behind the poetry and the “real” nature of her affair with the poet are in some ways irrelevant* (DYSON, 2007, p. 255). [“No entanto, a identidade da mulher “real” por trás da poesia e a natureza “real” de seu caso com o poeta são, de certa forma, irrelevantes”]

um certo “Célio” (*Caelius*) e “Rufo” (*Rufus*) como rivais no amor a Lésbia⁹² (DYSON, 2007, p. 254-255).

Ainda que seja até certo ponto seja natural que a vivência de Catulo, o autor empírico, pudesse de alguma forma influir em sua obra, usar a biografia do escritor como elemento central e determinante de análise pode limitar a dimensão do trabalho poético investido em suas composições e, assim, afastá-lo da tradição literária na qual estava inserido, que se pautava, como mostra a análise do nono poema dos *Carmina* feita por Achar (1994, p.24-32), com base nos preceitos da composição genérica em textos antigos indicados por Cairns (1972, p. 6-7), por um entrelaçar de lugares comuns, os *tópoi*, adequados ao assunto poetizado. Segundo essa concepção:

A observância dos padrões genéricos impede o poeta de “tirar sua inspiração diretamente dos incidentes e experiências individuais de sua própria vida” e o confina a “uma classe de assuntos própria aos gêneros, e dentro desses gêneros ao menos parte do seu material tem de ser comum, para que seus escritos sejam reconhecíveis como pertencentes a gêneros específicos” (ACHAR, 1994, p. 32).

O processo de composição de Catulo, portanto, baseava-se em “uma forma especialmente criativa de *mimesis* ou *imitatio* e, em termos modernos, a uma modalidade complexa do que se tem chamado *intertextualidade*” (ACHAR, 1994, p. 32). Tais constatações de uma arte alusiva e tópica são capazes de consolidar a visão de que, antes de dissimular a identidade de Clódia, o nome Lésbia reporta-se, tanto sob forma de homenagem como sob a de caráter afiliativo, à Safo de Lesbos, cujos versos tornaram-se sinônimos de maestria em poemas amorosos. Não à toa, Catulo escolhe como modelo os versos sáficos e emula composições dessa poetisa nos poemas 51 e 11, que marcam respectivamente o ponto inicial e final da ficção amorosa experimentada pelo eu lírico dos *Catulli carmina* (OLIVA NETO, 1996, p. 39).

Entendido, assim, conforme defende Ross (1975, p. 9), mais como consumação de um estilo e representação de uma ideia do que como o retrato de um indivíduo, o

⁹² *It is nearly certain that Lesbia is a poetic pseudonym for Clodia, an aristocratic femme fatale of the late Roman Republic who was the sister of Cicero's arch-enemy, the demagogue P. Clodius Pulcher. Catullus encourages us to lift the flimsy veil of pseudonymity when he starts a poem with na unmistakable allusion, "Lesbius is beautiful (pulcher)" (79.1): Lesbia/Lesbius mirrors Clodia/Clodius, and pulcher, "beautiful," was Clodius' cognomen and nickname (Cicero's letters often refer to him as "Little Beauty"). The waters become murkier when we attempt to determine which of Clodius' three sisters Lesbia was, however, because all sisters in a noble family had the same name (the feminine form of the family name). [...], it is most probable that the commonly accepted equation of Lesbia with Clodia Metelli (= "wife of Metellus") is correct. The strongest evidence for this equation comes, again, from clues Catullus plants in the poems themselves: around the time Catullus was writing (56 BC), Clodia Metelli was attacked by Cicero.*

estatuto de Lésbia na produção de Catulo coincide, então, com o das *puellae* na elegia romana, as quais não só consubstanciavam os ideais literários de seus autores, como confundiam-se⁹³ com a própria obra amorosa, carregando alcunhas, como se verá adiante, atadas ao âmbito da criação literária.

O referido crítico (ROSS, 1975, p. 9), nesse sentido, embora não dissocie totalmente a figura literária de Lésbia de um referente concreto, enxerga na elegância e na inteligência singulares exibidas pela amada do eu lírico catuliano, principalmente na seção polimétrica dos *Carmina*, uma possível manifestação dos ideais poéticos neotéricos.

Uma dessas aspirações, por exemplo, a *urbanitas*, manifestada nos poemas por meio da sofisticação e polidez na linguagem, metaforiza-se na exaltação da beleza de Lésbia, revelada pelo contraste com a aparência mal proporcionada de uma amante de um certo Formiano, com quem era comparada:

*Salve, nec minimo puella naso
nec bello pede nec nigris ocellis
nec longis digitis nec ore sicco
nec sane nimis elegante lingua,
decoctoris amica Formiani.
ten prouincia narrat esse bellam?
tecum Lesbia nostra comparatur?
o saeclum insapiens et infacetum!*
(CATULO, 43)

Salve, menina de nariz não mínimo
de pés não belos, não escuros olhos,
dedos não longos, boca nada límpida,
e fala nem um pouco refinada,
amante do falido Formiano.
Por acaso a província te acha bela?
És tu que és comparada à minha Lésbia?
Que estúpido, que século sem graça!
(Tradução de João Angelo Oliva Neto in CATULO, 1996, p. 96)

Dissimuladas nas diversas lítotes que enumeram defeitos físicos da amante de Formiano, portanto, podem-se inferir as falhas inerentes a uma má poesia na perspectiva de Catulo: aridez (v. 3 *sicco*), pouca elegância e falta de refinamento (v. 4, *nimis elegante*) das palavras (v.3-4 *ore, lingua*), versos rusticamente trabalhados (v. 2, *nec bello pede*), ausência de harmonia e da concisão própria dos poemas breves (v. 1 *nec minimo puella naso*). A figura de linguagem escolhida, além disso, em lugar de servir para enunciar de forma atenuada as imperfeições da interlocutora do poema e descrever, por contraste, a

⁹³ E.g. Propércio II, 11, elegia que marca o *discidium* amoroso entre o eu lírico poeta e Cíntia, indica o conseqüente apagamento da *puella* quando deixar de fazer parte dos versos amorosos.

aparência física de Lésbia, cumpre a função de colocar em evidência os atributos relacionados ao ideal da *urbanitas* (v. 4, *elegante*) que predomina na poesia polimétrica de Catulo.

A *uenustas*, segundo Miller (2002, p.18), palavra-chave junto a *urbanitas*, que resume a poética norteada pelos conceitos alexandrinos de Catulo, é também encontrada em associação à figura de Lésbia na seção epigramática dos *Carmina*. O termo, que tanto pode se referir à elegância, aos encantos e ao poder de sedução de um indivíduo, quanto à graça e à pureza do estilo de um discurso⁹⁴, surge, na superfície do poema 86, assim como em 43, em contexto de comparação entre o corpo da amante do eu lírico e o de Quíntia, que era considerada bem-feita, porém desprovida do referido atributo:

*Quintia formosa est multis. mihi candida, longa,
recta est: haec ego sic singula confiteor.
totum illud formosa nego: nam nulla uenustas,
nulla in tam magno est corpore mica salis.
Lesbia formosa est, quae cum pulcerrima tota est,
tum omnibus una omnis surripuit Veneres.*
(CATULO, 86)

Para muitos Quíntia é bela, para mim é
clara, esguia, bem-feita; isto eu aceito,
de todo nego aquele “bela”. Pois beleza
alguma, nenhum gosto há em tão grande
corpo, Lésbia sim é linda: toda belíssima,
só ela a todas roubou toda a graça.
(Tradução de João Angelo Oliva Neto in CATULO, 1996, p. 150)

Também entendido, segundo Oliva Neto (1996, p. 46), como algo que tem em si Vênus – não apenas no sentido direto de “deusa do amor”, porém como a plenitude da experiência amorosa em todos os domínios, como o encanto emanado de pessoas ou objetos – o adjetivo *uenustus* (v.3), bem como o termo correlacionado a esse conceito, isto é, *Veneres* (v.6), que servem para demarcar o diferencial de Lésbia em relação à oponente em beleza, pode ser interpretado não simplesmente como a característica que torna a amada da voz poética ímpar em charme e inteligência (SEAGER, 1974, p. 892), mas também como afirmação do viés que guia a concepção poética do neotérico e, conseqüentemente, do ciclo de composições cujo tema central é a amada literária, pautada pela tradição amorosa representada por Safo.

Essa metalinguagem presente no poema 86, ademais, é robustecida pela presença do substantivo latino *sal* (v.4, *salis*), frequentemente acompanhado, de acordo com

⁹⁴ Cf. FARIA, 2003, p. 1053.

Seager (1974, p. 894), do conceito de *uenustas*. Entendido pelo estudioso como uma pré-condição para a existência da qualidade associada a Vênus, o termo vincula-se ao âmbito da produção artística, na medida em que tem seu sentido aplicado à composição literária e à apreciação crítica. Assim, torna-se possível deduzir que a ausência de ao menos um grão de sal no extenso corpo de Quíntia (v. 4, *nulla in tam magno est corpore mica salis*) pode indicar a primazia estética da poesia breve – no caso específico de 86, um epigrama – da qual Lésbia faz parte.

A valorização da ligeireza e graciosidade na poesia, resumida no léxico neotérico⁹⁵ pelo adjetivo *lepidus*, revela-se outra aliança entre a representação da mulher e os princípios literários cultivados por Catulo. No *carmen* 10, por exemplo, ainda que não diretamente associada à Lésbia, mas a uma meretriz (v. 3, *scortillum*), essa palavra latina, usada na forma negativa (v. 4, *inlepidum*), juntamente com a negação de *uenustus* (v. 4, *inuenustum*), são escolhidas para elogiar a figura feminina, ao mesmo tempo que reafirma tacitamente os valores que permeiam a literatura da época – é, afinal, pelas mãos engenhosas do poeta que a garota encontra vida e graça no poema: *scortillum, ut mihi tum repente visum est, non sane illepidum neque invenustum*⁹⁶ (CATULO, 10, 3-4).

O vocabulário usado nos *Catulli carmina* para reafirmar os ideais poéticos cultivados pelos neotéricos não se restringe à Lésbia, e aparece na caracterização de todo o círculo social⁹⁷ enunciado pelo poeta. Evidenciá-lo, entretanto, nas relações que mantém com a amante do eu lírico catuliano, que, ademais, é nomeada em homenagem à lira apaixonada de Safo de Lesbos, reitera a noção de que a produção literária de Catulo ultrapassa as experiências pessoais e sentimentais do autor empírico, revelando tanto que a experiência poética é conotada no âmbito das relações amorosas, como que o pretense relacionamento consiste em um jogo literário (VASCONCELLOS, 2016, p.71). Tal tendência, portanto, antecipa a postura autoconsciente encontrada na elegia latina augustana, e aproxima Lésbia das *puellae* elegíacas, cuja função primordial dentro do texto é servir de instrumento ao estro do poeta.

2.3 A elegia amorosa romana

⁹⁵ Cf. OLIVA NETO, 1996, p. 46.

⁹⁶ Puta!, assim pareceu-me de repente/ mas não sem elegância ou sem encanto. (Tradução de João Angelo Oliva Neto in CATULO, 1996, p. 75).

⁹⁷ Exemplos dessas associações podem ser encontradas no artigo *Venustus, Lepidus, Bellus, Salsus: notes on language of Catullus*, de Seager (1974).

Como se pode notar até aqui, a elegia latina apropriou-se de forma muito acentuada da tradição grega e do legado edificado pelos próprios antecessores romanos – ambos calcados especialmente em base helenística – e estabeleceu o próprio cânone prestigioso dentre os produtores desse gênero, como se infere a partir da avaliação feita por Quintiliano, no livro X das *Institutio Oratoria: Elegia quoque Graecos provocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime videtur auctor Tibullus. sunt qui Propertium malint. Ovidius utroque lasciuior, sicut durior Gallus*⁹⁸. (QUINTILIANO, *Institutio Oratoria*, X, 1, 93, grifo nosso).

Emitindo juízos sobre cada um dos poetas, o orador do século I d.C. enumera, então, os nomes de Tibulo, por ele preferido pela correção e pureza de estilo (*elegans*⁹⁹), Propércio, que parece compartilhar as mesmas características com o poeta anterior ao se tornar o favorito de outros, Ovídio, definido como brincalhão (*lasciuus*¹⁰⁰), e Galo, pelo contrário, o mais severo (*durus*¹⁰¹), como os integrantes principais do grupo responsável por cultivar e consolidar o gênero elegíaco tal como se fixou e desenvolveu em Roma, isto é, majoritariamente a partir da temática amorosa (LUCK, 2002, p. 208).

Situados no contexto do principado de Augusto, no século I a. C., esses poetas dedicaram-se a cantar em primeira pessoa, com os dísticos característicos da elegia, ou seja, pela sucessão do conjunto formado por um hexâmetro e um pentâmetro, e de forma convencional, os amores entre um eu elegíaco – em geral, identificado como o próprio poeta – por uma jovem mulher de rara beleza – a *puella* – designada usualmente por um nome de origem grega (MILLER, 2002, p. 2-3).

As vozes poéticas da elegia, no entanto, “tendiam a enquadrar suas experiências individuais em formas e situações típicas, em modos recorrentes” (CONTE, 1999, p. 32). O conteúdo das obras elegíacas, dessa maneira, retratavam um relacionamento tumultuado entre o poeta/eu elegíaco e, na maioria das vezes, uma única mulher, capaz de dominá-lo, isto é, tornar-se sua *domina*, em uma espécie de escravidão por amor, o *seruitium amoris*. Todo o talento do eu elegíaco, conseqüentemente, direcionava-se para assuntos amorosos, em detrimento de temas sérios, como as guerras e os feitos heroicos, em um ato de recusa, a *recusatio*, de composição de uma poesia elevada.

⁹⁸ Na elegia desafiamos até mesmo os gregos. Deste gênero, a mim me parece Tibulo o autor mais enxuto e maximamente elegante. Há os que preferem Propércio. Ovídio é mais lascivo que os dois, da mesma forma que Galo é mais severo (Tradução de Antônio Martinez de Rezende in REZENDE, 2010, p. 211).

⁹⁹ Cf. FARIA, 1993, p. 343; GAFFIOT, 1934, p. 580.

¹⁰⁰ Cf. FARIA, 1993, p. 550; GAFFIOT, 1934, p. 889.

¹⁰¹ Cf. FARIA, 1993, p. 332; GAFFIOT, 1934, p. 566.

Dentro desse padrão, seguiam, ademais, outros lugares comuns (ou *tópoi*) tradicionais na representação amorosa, muitos deles já presentes nas metáforas amorosas na poesia grega de séculos anteriores¹⁰², bem como se estabelecem papéis convencionais, que integram uma espécie de “mundo elegíaco”. Algumas dessas situações e temas e caracteres típicos são: 1) *morbus amoris*: amor tratado como sinônimo de doença da alma, em oposição ao predomínio da razão ensejado pelos cidadãos romanos; 2) *foedus et fides*: exigência de fidelidade feita pelo poeta à sua amada, mesmo sem haver entre eles laços matrimoniais oficiais; 3) *exclusus amator*: o eu elegíaco poeta, completamente submisso aos caprichos da *puella*, permanece, durante toda a noite, diante da porta fechada que o separa da amante; 4) *paraklausithyron*: situação de certa forma cômica em que o poeta, excluído, canta em frente a porta cerrada que o separa de sua *domina*. 5) guardião: vigilante encarregado de tomar conta da *puella* e dificultar os encontros dela com o eu elegíaco poeta; 6) a *lena*: responsável por aconselhar a jovem envolvida com o poeta a se entregar apenas a amantes ricos; 7) *diues amator*: amante economicamente abastado da *puella*, com o qual o poeta, autoidentificado como empobrecido (*pauper poeta*), deveria concorrer apenas utilizando os versos que era capaz de escrever; 8) *magister amoris*: eu elegíaco poeta apresenta-se como um mestre capaz de instruir, com seus poemas, o público jovem nas artes do amor (GIBSON, 2005, p. 161; FLORES, 2014, p. 15-16).

A convencionalidade na poesia elegíaca, conforme Gibson (2005, p. 162), escolha estética consciente dos autores do gênero – eles próprios, inclusive, responsáveis por cantar a tradição de poetas amorosos a que se filiam, como se vê, por exemplo, em Propércio, II, 34 e Ovídio, *Tristia*, IV, 10 – não limitou, entretanto, a capacidade criativa nesses textos. A “originalidade”, tal como entendida pelos antigos, emergia do tratamento diverso dado a um paradigma bem estabelecido, ou seja, a partir da inversão ou trabalho diferenciado com os próprios lugares comuns já bastante conhecidos. Amostra dessa característica, segundo Flores (2014, p. 17), pode ser notada em Propércio, I, 16, elegia em que os *tópoi* do *exclusus amator* e do *paraklausithyron* são alterados, e, em lugar de o eu elegíaco maldizer o obstáculo que o separa da amada, é a porta que se queixa da vulgaridade da mulher que guarda e da impertinência dos amantes embriagados que passam a noite a lamentar-se do lado de fora:

Quae fueram magnis olim patefacta triumphis,

¹⁰² Murgatroyd (1975, p. 59), por exemplo, ao analisar a *militia amoris* nos elegíacos latinos, cita a recorrência desse lugar comum em outros gêneros poéticos na Grécia e em Roma, como na épica, na tragédia, na comédia e na sátira. Além disso, demonstra a recorrência dessa tópica em composições de Safo (1, 25), Anacreonte (fr.46), Teógnis (fr. 1285), entre outros (MURGATROYD, 1975, p. 60 e seg.).

*ianua Tarpeiae nota pudicitiae,
cuius inaurati celebrarunt limina currus,
captorum lacrimis umida supplicibus,
nunc ego, nocturnis pоторum saucia rixis,
pulsata indignis saepe queror manibus,
et mihi non desunt turpes pendere corollae
semper et exclusi signa iacere faces.*

*Nec possum infamis dominae defendere voces,
nobilis obscenis tradita carminibus;
nec tamen illa suae revocatur parcere famae,
turpior et saeculi vivere luxuria.
Has inter gravius cogor deflere querelas,
supplicis a longis tristior excubiis.
Ille meos numquam patitur requiescere postes,
arguta referens carmina blanditia:*
(PROPÉRCIO, I, 16, 1-16)

Outrora estive aberta aos maiores triunfos,
porta famosa por pudor Tarpeio,
cujos umbrais molhados por prantos de dor
escravas frequentaram carros de outro;
hoje estragada pelas brigas desses bêbados,
manchada por imundas mãos, me queixo:
em mim não param de prender torpes guirlandas
e depor fachos – signos da exclusão.

Não posso protegê-la de falas infames,
eu, uma nobre, entregue a versos sujos!
Ela sequer se esforça por largar essa Fama
e essa vida mais vil que o luxo atual.
Assim eu falo e choro entre tristes lamentos
pela vigília desse suplicante.
Ele nunca concede paz aos meus batentes
e canta melodias e carícias.
(Tradução de Guilherme Gontijo Flores in PROPÉRCIO, 2014, p. 69)

Outro exemplo de inovação dentro da tradição está em Propércio IV, 3, elegia epistolar em que prevalece a voz poética feminina de Aretusa a pedir ao marido que retorne das batalhas ileso e direto para o lar (FLORES, 2014, p. 17). Aproveitando esse mesmo mote, Ovídio, nas *Heroides* – obra, como se verá adiante, composta apenas por elegias epistolares, em que as vozes poéticas são predominantemente representadas por mulheres do mito a lamentar a ausência de seus amantes – também se vale da inversão da situação elegíaca. ao apresentar a voz poética feminina usando a riqueza e o poder como artifícios para atrair a atenção do amado, argumento impensável para o *pauper poeta* das composições tradicionais (CORDEIRO, 2013, p. 36-37). É o que faz, por exemplo, Hipsípila, na tentativa de convencer Jasão a retornar para os braços dela, após ser substituída por Medeia:

*Si te nobilitas generosaque nomina tangunt,
en ego Minoos nata Thoante feror.
Bacchus auus; Bacchi coniunx redimita corona*

*praeradiat stellis signa minora suis.
dos tibi Lemnos erit, terra ingeniosa colenti;
me quoque dotales inter habere potes.*
(OVIDIO, *Heroides*, VI, 113-118)

Se a nobreza e nomes ilustres te impressionam,
eis-me, dizem-me nascida de Toante de Minos.
Baco é meu avô; a esposa de Baco, coroada,
ofusca com suas estrelas os astros menores.
Teu dote será de Lemnos, terra propícia ao cultivador;
podes também incluir-me entre os dotes.
(Tradução de Wilker Pinheiro Cordeiro in CORDEIRO, 2013, p. 83-84)

Subjacente aos postulados do gênero, entretanto, encontra-se o contexto sociocultural, que também subordinava as normas composicionais com que a elegia latina foi produzida. Tratando-se de uma literatura concebida no interior de círculos poéticos patrocinados por ricos admiradores das Artes, tais como o cônsul Marco Valério Messala Corvino e o estadista Caio Cílnio Mecenas, e destinada à apreciação em recitais públicos a um público tão experimentado na cultura greco-latina quanto os próprios autores dos poemas, e, portanto, apto a julgar a qualidade das composições, os poemas elegíacos refletiam a educação tradicional da alta sociedade imperial, pautada pelos princípios e técnicas adotadas pela classe abastada e instruída daquele período, o que impedia, conseqüentemente, a presença de arroubos emocionais improvisados (JAMES, 2002, p. 4). Além do julgamento do público, a construção consciente de poemas do gênero elegíaco era guiada, ademais, por uma disputa, na qual os autores do gênero rivalizavam com seus parceiros de ofício vivos ou mortos (JAMES, 2002, p.4), em um processo de *aemulatio*¹⁰³.

Conforme lembra ainda Luck (2002, p. 307), os jovens autores engajados na produção de elegias eróticas, ademais, costumavam ler para seus pares as composições que realizavam, dedicando-se a uma tradição comum e sentindo-se honrados por se colocarem como discípulos dos distintos poetas do período helenístico, Calímaco e Filetas de Cós. A ideia de grupo, inclusive, é testemunhada e fortalecida por um de seus membros, Ovídio, último dos elegíacos, que utiliza o termo *sodalitium* (“convivência”, “camaradagem”, “amizade”), em *Tristia* IV, 10, para referir-se ao amigo Propércio e à comunhão intelectual em que viviam, bem como o vocábulo *conuictus* (“círculo”) para designar o círculo poético de que faziam parte (LUCK, 2002, p. 309):

¹⁰³ De acordo com Rezende (2009, p. 115), a *aemulatio* era “um procedimento de imitação em que o imitador é tomado do desejo de ‘fazer melhor’, ou de conduzir a um resultado diferente, ou seja, impelido por um processo de imitação ativa, motivado por um zelo ardoroso, o imitador busca a superação ou a descaracterização do modelo”.

*saepe suos solitus recitare Propertius ignes
iure sodalicii, quo mihi iunctus erat.
Ponticus heroo, Bassus quoque clarus iambis
dulcia conuictus membra fuere mei.
et tenuit nostras numerosus Horatius aures,
dum ferit Ausonia carmina culta lyra.
Vergilium vidi tantum, nec avara Tibullo
tempus amicitiae fata dedere meae.
successor fuit hic tibi, Galle, Propertius illi;
quartus ab his serie temporis ipse fui.
(OVIDIO, *Tristia*, IV, 10, 45-54, grifo nosso)*

Frequentemente costumava recitar-me seus ardores Propércio
Que se ligara a mim por laços de amizade;
Pôntico, célebre pelo verso heróico, e Basso, pelos iambos,
Foram ambos caros membros de meu círculo;
Horácio, de ritmos fecundo, encantou meus ouvidos
Ao entoar na lira ausônia seus doutos versos.
Virgílio, apenas vi; a Tibulo, os avaros fados
Não deram tempo para minha amizade.
Este, Galo, foi teu sucessor, e Propércio dele;
Desses, sou o quarto na sequência do tempo.
(Tradução de Patrícia Prata in PRATA, 2007, p. 345)

Ainda que ligados pelos preceitos tradicionais da poesia amorosa, bem como pelo reconhecimento do grupo literário que formavam, existiam diferenças notáveis entre as produções poéticas de cada um dos elegíacos romanos, como se verá a partir do rápido panorama, disposto na seção a seguir, da obra dos principais nomes ligados ao gênero.

2.3.1 Galo, Tibulo, Propércio e Ovídio

Mencionado como o introdutor da elegia erótica de caráter subjetivo em Roma (ALBRECHT, 1997, p. 691; EZQUERRA, 1997, p. 198), Cornélio Galo foi autor de quatro livros – hoje quase totalmente perdidos - reunidos sob o título de *Amores*, nos quais versou sobre a paixão que sentia por Licóris (CONTE, 1999, p. 325). Segundo Albrecht (1997, p. 692) e Conte (1999, p. 325), foi a obra desse elegíaco que consolidou os temas básicos do gênero amoroso em Roma, aos quais aderiram seus sucessores. Galo determina, portanto, a amada como fonte de inspiração para o eu elegíaco, além da sujeição completa (*obsequium*) do escritor apaixonado pela garota, transformada, nesse contexto, em *domina (seruitium amoris)*, bem como o conflito com a moral tradicional romana em relação à vida, de certa forma, devassa (*nequitia*) da persona elegíaca (ALBRECHT, 1997, p. 692; CONTE, 1999, p. 325).

Tibulo, por seu turno, tem suas elegias reunidas no *Corpus Tibullianum*, que compila, ademais, produções atribuídas a outros membros do círculo de Messala (LUCK, 2008, p. 411). Além da amizade com o financiador das artes, os principais temas

desenvolvidos por esse elegíaco giravam em torno do amor romântico e dos prazeres da vida no campo (LUCK, 2008, p. 412). Inspirado pelas **Geórgicas** e pelas **Bucólicas** de Virgílio (LUCK, 2008, p.412), as passagens pastorais formavam, de acordo com Conte (1999, p. 327), o mundo ideal do eu poético de Tibulo, ou seja, um lugar de evasão idealizado pelo poeta elegíaco. Assim, em lugar de apoiar-se na mitologia, como ocorria em outros poetas do gênero, o cenário regular das elegias do poeta de Gábios distinguia-se pela tranquilidade do ambiente rural, lugar de felicidade idílica, de existência simples e serena, capitaneada pelos ritmos da natureza e por uma religiosidade rústica (CONTE, 1999, p. 327). A repugnância à guerra e à cobiça pelo poder e riquezas, concebidos como atitudes que corrompem o amor, são também motes constantes nas composições tibulianas (LUCK, 2008, p. 412).

Da forma como foi transmitido aos dias atuais, o *Corpus Tibullianum* apresenta-se como uma coleção de elegias heterogêneas divididas em três livros (CONTE, 1999, p. 326). Os dois primeiros são atribuídos, sem dúvida, a Tibulo (CONTE, 1999, p. 326). O livro I, conforme Conte (1999, p. 326), publicado entre 26 e 25 a.C., é dedicado principalmente à figura de Délia, que aparece em cinco das 10 elegias que somam essa parte da coleção, descrita, de acordo com os princípios elegíacos, como uma mulher inconstante, volúvel e afeita ao luxo e aos prazeres mundanos. Nessa mesma seção, encontram-se também as elegias homoeróticas (I, 4, 8 e 9), em que o eu elegíaco tibuliano celebra o amor ao jovem Márato, ao ilustrar a arte da conquista dos *pueri*, em poemas escritos com um tom menos lamentoso, repletos de ironias jocosas (CONTE, 1999, p. 326-327). No livro II, provavelmente inacabado, a figura central, retratada em três das seis elegias, é Nêmesis, uma cortesã, cujo nome significa *vingança*, de comportamento inflexível, venal e inescrupuloso (CONTE, 1999, p. 326-327). Do terceiro e último livro do *Corpus Tibullianum* constam seis elegias atribuídas a Lígdamo, identidade ligada a diversas personalidades diferentes, além do próprio Tibulo, tais como os poetas: Cássio Parmense, Válgio Rulfo, Sérvio Sulpício, Messalino – filho de Messala — um escravo homônimo de Propércio e, até mesmo, o jovem Ovídio, devido a paralelos entre essas composições e a obra do autor sulmonense (EZQUERRA, 1997, p. 201; LUCK, 2008, p. 411-412). Dessas seis composições, cinco (III, 1, 2, 3, 4, 6) narram o amor do eu elegíaco por Neera, mulher desleal, surpreendentemente retratada como esposa — e não uma amante ou uma meretriz, como costumava ocorrer na elegia latina — do eu poético (EZQUERRA, 1997, p. 201). Também no terceiro livro, conservam-se as elegias de Sulpícia – ora tida como pseudônimo de um poeta do gênero masculino, ora tida como sobrinha de Messala – endereçadas a Cerinto e divididas em dois grupos: um (III, 8 -12)

escrito por algum observador – presumivelmente Tibulo — da paixão dos dois jovens; o outro escrito pela própria jovem, mulher independente, culta e completamente consciente de sua paixão (LUCK, 2008, p. 412).

Sexto Propércio, segundo Luck (2008, p. 413), é o mais complexo dos elegíacos romanos, manifestando uma tendência por desprender-se da tradição. A obra supérstite desse autor, nascido na Úmbria, entre 49 e 47 a.C. (CONTE, 1999, p. 331), é composta por um único tomo de elegias, formado por quatro livros, escritos e publicados em datas diversas (CONTE, 1999, p. 331). A maioria desses poemas, como se verá, é dedicada a retratar a paixão tumultuosa do eu elegíaco pela bela Cíntia (LUCK, 2008, p. 413).

Em contraste com a clareza preferida por Tibulo, o estilo de Propércio mantinha a predileção pelo mito, pela alta quantidade e densidade de metáforas, e também pela busca por novas possibilidades na elegia, fatos que construíram a fama de dificuldade de compreensão do texto desse poeta. Segundo o que consta nas análises de Albrecht (1997, p. 717) e Conte (1999, p. 336-337), ele é o elegíaco que mais se aproxima do ideal de *poeta doctus*, propagado pelo helenismo, mais especificamente aquela consagrada na figura do grego Calímaco, não só pela predileção por *exempla* mitológicos, como também pela sofisticada consciência literária do autor, que culminava tanto em uma complexa estrutura sintática, como em arrojadas *iunturae*¹⁰⁴, também causadoras, por vezes, de certa obscuridade no texto. Tais características foram, além disso, responsáveis pela dificuldade em estabelecer uma tradição manuscrita desse poeta latino, em especial no livro II, uma vez que, à parte as lacunas do texto e as transposições de versos, se tornava difícil determinar o ponto em que um poema se encerrava e o outro se iniciava (CONTE, 1999, p. 337).

Conte (1999, p. 337) aponta também que começos abruptos, originados por meio de movimentos imprevisíveis, saltos ou imagens e conceitos sem conexões explícitas, mas ligados por uma lógica interna oculta, são a característica mais notável em Propércio. E, na concepção desse estudioso (CONTE, 1999, p. 337), é justamente nessa forma de expressão, que mistura ironia e *pathos*¹⁰⁵, na elegância severa e na complexidade psicológica das situações apresentadas, que a coleção de elegias propercianas permanece exercendo admiração nos leitores modernos.

¹⁰⁴ Segundo uma das acepções de Faria (2003, p. 537): “Na língua retórica, ligação (no estilo), conexão, composição, combinação (de palavras)”.

¹⁰⁵ Conte (1999, p. 337) aponta o favorecimento do *pathos* na presença constante, por exemplo, de indagações, exclamações e interjeições.

Quanto ao conteúdo abordado por Propércio em seus quatro livros, sinteticamente, observa-se que o livro I, publicado em 28 a. C., sob o nome grego *Monobiblos* (“livro único”) (CONTE, 1999, p. 331), é constituído por 22 elegias que tratam majoritariamente do amor absoluto do eu elegíaco poeta por Cíntia, mulher culta e refinada, cujo nome inaugura a coleção, determinando a sujeição total do jovem escritor e essa *domina* (I, 1: *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis*¹⁰⁶) (CONTE, 1999, p. 332). De acordo com Albrecht (1997, p. 718), nessa parcela da coleção, Propércio foi hábil em variar os estereótipos literários consolidados pela tradição, levando às últimas consequências o *topos* do *seruitium amoris* (escravidão por amor), já encontrado em Galo, possível fundador desse gênero amoroso em Roma, como já se viu.

O livro II, publicado supostamente em 25 a.C., é composto de 34 elegias, divididas por alguns críticos em duas partes (CONTE, 1999, p. 332). Logo na elegia inaugural dessa seção sobressai, na concepção de Conte (1999, p. 332), o compromisso assumido pelo poeta dentro do círculo de seu patrono Mecenas – para o qual Propércio entrou logo após alcançar o sucesso com o primeiro livro (LUCK, 2008, p. 414) — por meio da recusa da poesia épica (*recusatio*) e da celebração da amada. O relacionamento conturbado do eu elegíaco com Cíntia continua sendo, portanto, o centro temático, especialmente no início desse livro, porém, a partir da décima elegia, ele fica mesclado com elegias-homenagens aos triunfos do *princeps* Augusto (CONTE, 1999, p. 332).

A amada do eu elegíaco properciano continua como protagonista do livro III, formado por 25 elegias e publicado por volta de 22 a.C. (CONTE, 1999, p. 332). No entanto, é nessa seção que ocorre o rompimento (*discidium*) definitivo do relacionamento de Propércio com Cíntia, nas duas últimas composições (III, 24-25) (CONTE, 1999, p. 332). Como observa Conte (1999, p. 332), a gradual separação dos amantes aponta simbolicamente para a abertura dos poemas do autor para novos temas: “e, entretanto, ao lado da temática do amor elegíaco aparecem, nesse livro, [...] outros motivos relacionados aos destinos e à ideologia do regime augustano”¹⁰⁷ (CONTE, 1999, p. 332). Há também, no livro três, uma maior preocupação com a moralidade e com os temas caros aos círculos literários oficiais, indicativos da integração de Propércio ao regime político da época (CONTE, 1999, p. 332).

¹⁰⁶ Cíntia, a primeira, me prendeu com seus olhinhos (Tradução de Guilherme Gontijo Flores in PROPÉRCIO, 2014, p. 33).

¹⁰⁷“And yet alongside the theme of elegiac love there appear in this book, [...] other motifs relating to the fortunes and the ideology of the Augustan regime” (CONTE, 1999, p. 332).

O quarto e último livro das *Elegiae* propercianas, diferente em conteúdo quando se o compara aos anteriores, veio a público no provável ano de 16 a.C., uma vez que não cita nenhum acontecimento posterior a essa data (CONTE, 1999, p. 332). De caráter mais engajado, menciona Cíntia em apenas duas composições, em IV, 8 e IV, 9, respectivamente, mostrando a *domina* em violento ciúme e como um fantasma que repreende o descaso do eu elegíaco (CONTE, 1999, p. 333). Os demais poemas, mais compromissados com a cultura oficial, porém, ainda seguindo a tradição alexandrina da *Musa tenuis* elegíaca, seguem os mesmos passos que Calímaco traçou nos *Aetia* e ilustram, em composições etiológicas, mitos e rituais da tradição romana e italiana (CONTE, 1999, p. 333).

Último na linhagem dos elegíacos (LUCK, 2008, p. 416), Ovídio destacou-se pela versatilidade com que trabalhou o gênero, sempre buscando, de forma consciente, explorar novas possibilidades e, até mesmo, ultrapassar os limites estabelecidos para o gênero em Roma, a partir da subversão das categorias convencionais (HARRISON, 2006, p. 79). Além do mais, como faz notar Conte (1999, p. 341-342):

A adesão a um gênero como a elegia latina não significa para Ovídio, como o foi para seus antecessores, uma escolha de vida absoluta, centrada no amor. Em particular, isso não delimita um horizonte nem exclui outras experiências poéticas, como foi o caso para os outros elegíacos [...]. Essa experimentação, que o levaria a exercitar-se nos mais variados gêneros poéticos sem se identificar com nenhum deles, é a indicação mais notável da atitude de Ovídio em fazer da prática da poesia em si (isto é, nem limitada a uma esfera nem a outra, nem subordinada a diferentes valores) o centro de sua própria experiência¹⁰⁸ (CONTE, 1999, p. 341-342).

É acreditando, inclusive, no virtuosismo poético ovidiano e principalmente no compromisso exclusivo desse autor com a prática literária que o presente trabalho analisará, a função da *puella* na elegia de Ovídio, compreendida não só como parte integrante e essencial do gênero, mas também como princípio fundante e consubstanciado de e nos dísticos amorosos (*Amores*) ou, ainda, um instrumento pelo qual, a partir do jogo de máscaras entre autor implícito e *persona* poética, se extrapola o sentido amoroso superficial em traços de reflexão e de consagração da arte de escrever (*Heroides*).

¹⁰⁸ *Adherence to a genre such as love elegy does not mean for Ovid, as it did for his predecessors, an absolute life choice, centered on love. In particular it does not delimit a horizon or exclude other poetic experiences, as was the case for the love poets [...]. That experimentation that would lead him to attempt the most varied poetic genres without identifying himself with any one of them is the most conspicuous indication of Ovid's attitude, which makes the practice of poetry as such (i.e., nor limited to one sphere or another, nor subordinared to other values) the center of his own experience.* (CONTE, 1999, p. 341-342).

A obra elegíaca amorosa de Ovídio está compreendida em *Amores*, coleção em cinco livros, reduzidos posteriormente a três, e considerada a estreia do poeta (EZQUERRA, 1997, p. 213; CONTE, 1999, p. 343); *Heroides*, constituída por epístolas elegíacas, em sua maioria por remetentes femininas, capazes de revelar um ponto de vista diverso, porque feminal, para o gênero (ALBRECHT, 1997, p. 730); bem como uma série de obras exclusivamente didáticas, como a *Ars Amatoria* (**Arte de amar**), em que o eu elegíaco, assumindo o papel convencional de *magister amoris* (“mestre na arte amorosa”), dispõe, nos dois primeiros livros, conselhos para que os jovens romanos alcancem os corações femininos e, no terceiro, instruções para que as mulheres conservem o amante apaixonado (EZQUERRA, 1997, p. 219-220).

Em *Remedia amoris* (**Remédios do amor**), parte do conjunto de elegias eróticas de cunho didático, o eu ovidiano, mantendo a condição de *praeceptor* (“preceptor”), ensina a seu público como se livrar da paixão (CONTE, 1999, p. 346). Nessa obra, o poeta reverte o lugar comum de que não havia cura para os males do amor, restando para o apaixonado – e, conseqüentemente, também para o elegíaco – a completa devoção ao sentimento e à vida de *nequitia* (“devassidão”) a que estava submetido, assegurando não só a possibilidade, como também a obrigatoriedade de se distanciar dessa situação de sofrimento (CONTE, 1999, p. 346).

Completando a série didático-amorosa de Ovídio (CONTE, 1999, p. 344), encontra-se, ainda, *De Medicamina Faciei Femineae* (“**Cosméticos para o Rosto Feminino**”), legado incompleto à atualidade, com cerca de 100 versos (CONTE, 1999, p. 346). Nessa obra, o eu elegíaco, opondo-se à corrente que condenava a preocupação excessiva das mulheres com tratamentos estéticos, fornece diversas técnicas de preparados de beleza (CONTE, 1999, p. 346). De acordo com Luck (2008, p. 417), Ovídio defende, com tais dísticos, o amor, a beleza e um tipo de sofisticação capaz de aperfeiçoar a natureza. Destaca-se, na introdução de *Medicamina*, a ideia de *culta placent*, ou seja, “o apelo à ‘cultura’ tomada no sentido amplo da palavra, que incluía o cuidado corporal”¹⁰⁹ (LUCK, 2008, p. 417).

Ainda valendo-se dos dísticos elegíacos, mas abandonando a temática amorosa, o que comprova o compromisso de Ovídio puramente com a experiência literária — e não com uma vida, mesmo que aparente, centrada na paixão por uma *domina* (CONTE, 1999, p. 341-342) — encontram-se as duas obras do exílio, em que o poeta lamenta uma suposta

¹⁰⁹ “[...] the appeal of ‘culture’ in the broadest sense of the word, including bodily care” (LUCK, 2008, p. 417).

relegatio ordenada pelo imperador Augusto de forma abrupta. São elas: os *Tristia* (“**Tristes**” ou “Tristezas”), compostos por cinco livros, nos quais se agrupam poemas em que o eu elegíaco se concentra nas agruras de sua viagem, nas características do país inóspito em que está vivendo e na tentativa de defender-se das acusações; as *Epistulae ex ponto* (“**Cartas Pônticas**”), coleção integrada por quatro livros com cartas a amigos influentes e familiares que permaneceram em Roma (CONTE, 1999, p.341).

Junta-se ao agrupamento de poemas elegíacos sem teor erótico, os *Fasti* (“**Fastos**”), obra provavelmente inacabada e que contabiliza apenas seis dos doze livros planejados. Os *Fasti* continham viés cívico e celebravam, por meio de dados astronômicos, mitos e explicações etiológicas, as festividades do calendário romano (ALBRECHT, 1997, p. 737). Também *Ibis* (“**Contra Íbis**”), composição poética em que o eu elegíaco ataca ferozmente um indivíduo que prefere não nomear, concentrando a força elegíaca apenas no vitupério (HARRISON, (2006, p. 93).

A obra conhecida ou relatada de Ovídio, além disso, mostra que o poeta nascido em Sulmona (CONTE, 1999, p. 340) dedicou-se a gêneros e metros diferentes do exigido pela elegia romana. A incursão pelas artes dramáticas deu-se com a tragédia *Medea* (**Medeia**), escrita supostamente entre 12 e 8 a.C. (CONTE, 1999, p. 341). Estima-se que o drama tenha alcançado bastante sucesso (CONTE, 1999, p. 341), sendo elogiado posteriormente por Quintiliano, nas *Institutiones Oratoriae* (X, 1, 98): “*Ovidi Medea videtur mihi ostendere quantum ille vir praestare potuerit si ingenio suo imperare quam indulgere maluisset*”¹¹⁰.

Escritos em hexâmetros datílicos, os poemas que integram as *Metamorphoses* (**Metamorfoses**) foram considerados a obra prima de Ovídio. Compostos por volta de 2 e 8 d.C., seus quinze livros recontam cerca de 250 episódios mitológicos, ligados uns aos outros apenas pelo fato de narrarem a origem de seres e elementos naturais variados, sempre por meio de transmutações. A obra, cujo gênero é apontado como de difícil classificação, pelo fato de usar o metro da epopeia, mas abdicar da unidade de tempo, de espaço, de personagens e de ações próprias da épica, aproxima-se da **Teogonia** de Hesíodo e dos *Aetia* de Calímaco, bem como da literatura praticada durante o período helenístico (CARDOSO, 1984, p. 21; CARDOSO, 2011, p.83; ALBRECHT, 1997, p. 742; CONTE, 1999, p. 350)

¹¹⁰ “A *Medeia* de Ovídio parece-me mostrar o quanto aquele homem teria podido ser superior, se tivesse preferido ser imperador do próprio talento, ao invés de tratá-lo com indulgência” (Tradução de Antonio Martinez de Rezende in REZENDE, 2010, p. 215).

3 SOBRE A PUELLA NA ELEGIA DE OVÍDIO

3.1 A *puella* em Amores

3.1.1 A elaborada tessitura de Amores

Foi com *Amores* (**Amores**), segundo Kenney (2008, p. 420), que Ovídio galgou um lugar entre os escritores reconhecidos da Literatura Latina. Trilhando o caminho aberto por elegíacos anteriores, isto é, o pioneiro Galo, depois Tibulo e Propércio, (KENNEY, 2008, p. 420), e sendo consequentemente influenciado por esses poetas (ALBRECHT, 1997, p. 741), coloca-se, porém, no mesmo patamar técnico-literário que todos eles, além de ser o responsável por transcender os limites já bem estabelecidas do gênero, a partir do virtuosismo com que exercitava o estro poético de que era dotado, bem como com a alusão, empréstimo ou mesmo confronto da elegia amorosa com outros gêneros literários da Antiguidade (HARRISON, 2006, p. 79; KENNEY, 2008, p. 420).

Estima-se que essas primeiras elegias ovidianas, de acordo com LUCK (2008, p. 416), estivessem reunidas em cinco livros, lançadas sob o título de *Corinna* (**Corina**), em torno do ano de 19 a.C., mesma época em que Propércio escrevia o livro IV de sua coleção elegíaca (MILLER, 2002, p. 29). Tal edição, hoje perdida, teria sido substituída mais tarde, pelo próprio poeta, por uma versão em três livros, preservados integralmente através dos tempos, com o nome conhecido atualmente: *Amores* (LUCK, 2008, p. 416). Tal hipótese é validada pelo próprio prefácio da coleção elegíaca, no qual os livros restantes se apresentam aos potenciais leitores:

Epigramma Ipsius

*Qui modo Nasonis fueramus quinque libelli,
tres sumus; hoc illi praetulit auctor opus.
ut iam nulla tibi nos sit legisse uoluptas,
at levior demptis poena duobus erit.*
(OVÍDIO, *Amores*, Epgr., 1-4)

Epigrama

Nós de Nasão bem há pouco fomos cinco livrinhos,
três somos; isto, pois, foi o que o autor preferiu.
Se não houver para ti prazer na nossa leitura,
tendo o corte de dois, bem leve a pena estará.
(Tradução de Luiza dos Santos Souza in SOUZA, 2016, p. 136)

Antes de fomentar questões externas ao texto, isto é, de cronologia e estrutura dos **Amores**, o prefácio introdutório revela as pretensões estéticas de Ovídio e evidencia a

filiação desse autor latino à tradição poética do helenismo, visto que a prática de incluir um epigrama de apresentação, a fim de enunciar o conteúdo, a autoria e, por vezes, incluir uma dedicatória na obra literária, remonta aos autores eruditos dessa época, em que a literatura começa a circular na forma escrita (MCKEOWN, 1989, p. 1; THORSEN, 2014, p. 148). Essa influência é também reforçada pela opção ovidiana em construir a abertura de *Amores* a partir do discurso proferido por algo inanimado, nesse caso, a fala dos próprios os livros, prática bastante comum tanto na poesia helenística como na derivada, como se vê no frag. 110 de Calímaco e em Catulo 67 – versões da “Trança de Berenice”, importante precursor da elegia latina – em que a voz poética da composição é a madeixa da rainha, e também em Propércio, I, 16, na personificação da porta da casa da amada elegíaca (MCKEOWN, 1989, p. 2; THORSEN, 2014, p. 148).

Em relação à história textual de *Amores*, porém, o prefácio constitui uma das peças do complexo quebra-cabeça que constitui não só a datação da obra, mas de toda a produção de Ovídio (MILLER, 2002, p. 30). Não há, portanto, uma data definitiva que marque o surgimento dessa segunda edição da coletânea de poemas elegíacos ovidianos (EZQUERRA, 1997, p.213). Supõe-se, entretanto, que tenha surgido entre os anos 9 a. C. e 1 d.C., sendo, porém, conforme afirma Miller (2002, p. 30), consenso entre muitos estudiosos os anos finais que antecedem a virada do milênio a data de publicação estimada mais provável dessa versão.

Quanto ao processo de revisão, por sua vez, embora Ovídio não ofereça indícios de acréscimos ou outras alterações que possam ter sido feitas entre as duas edições de *Amores* (MCKEOWN, 1989, p. 1), a fortuna crítica do autor acredita na possibilidade de ele ter incorporado algumas novas composições à coleção e empreendem esforços para identificá-las (LUCK, 2008, p. 416). Constantemente apontam, dessa forma, a elegia II, 18, que menciona outras obras ovidianas, ou seja, a tragédia *Medea* (*Amores*, II, 13-14), as elegias didático-amorosas da *Ars amatoria* (*Amores*, II, 19-20) e as elegias epistolares das *Heroides* (*Amores*, II, 21-38), como uma das evidentes adições feitas à segunda versão dos *Amores* (LUCK, 2008, p. 416). Todavia, mesmo elegias passíveis de serem datadas, como a III, 9, um lamento sobre a morte de Tibulo – ocorrida pouco depois de 19 a. C. – contam com a hipótese de terem sido escritas entre as duas publicações e, conseqüentemente, lançadas justamente na segunda versão da coletânea elegíaca (LUCK, 2008, p. 416),

Embora incerto, todo esse complexo trabalho de composição e organização, empreendido por Ovídio nas elegias eróticas, define os *Amores* como um produto genuíno da vontade literária do autor, e não apenas a reprodução simples e direta de uma

realidade por ele vivida. Ao longo dos três livros dessa obra, o poeta mostra tanto um grande domínio da técnica literária, como um profundo conhecimento da literatura que produz e da tradição a qual ele se filia (EZQUERRA, 1997, p. 214-215).

Nesse sentido, como mostra Ezquerria (1997, p.213), se Propércio passa a compor elegias mais breves e tematicamente mais restritas do que Tibulo e a dispor esse material de uma maneira mais sistematizada, Ovídio, aproveitando-se do conhecimento prévio dos temas e situações elegíacos, avança ainda mais nesse quesito, e não só estrutura a sequência das elegias de uma forma bastante coerente, como também relaciona os poemas entre si. Acresce-se a isso o gosto por tratar um mesmo tema em dois poemas diferentes, ora em perspectivas afins, ora em perspectivas contrastantes, dispendo-os de acordo com critérios diversos em cada um dos três livros (LUCK, 2008, p.416; ALBRECHT, 1997, p. 732-733).

O primeiro livro dos *Amores* é marcado pelo paralelismo temático entre duas séries distintas: a primeira é formada pelos poemas I, 2 a I, 7, e a segunda é constituída pelas elegias I, 9 a I, 14. Contendo uma espécie de arquitetura textual, relacionam-se a elegia I, 2, triunfo militar do Amor sobre o poeta, com a elegia I, 9, entrega do poeta à *militia amoris*; a elegia I, 3, em que eu elegíaco tenta conquistar a *puella* por meio da promessa de torná-la imortal a partir de seus poemas, com a elegia I, 10, em que condena a ganância e a solicitação de presentes por parte da *domina*, reiterando a capacidade que ele tem de proporcionar a ela a imortalidade; a elegia I, 4, que contém instruções do poeta à amada, para que ela possa enganar o marido, com a elegia I, 11, na qual fornece instruções à criada da amante, Nape, a fim de que ela entregue um bilhete (tabuinha) a sua *domina*, contendo a solicitação de um encontro; a elegia I, 5, que retrata a primeira noite de amor do poeta com Corina, com a elegia I, 12, na qual o poeta amaldiçoa as tabuinhas, por conta da negativa da *puella* em encontrar-se com ele; a elegia I, 6, um convencional *paraklausythyron*, com a elegia I, 13, que é um pedido-oração à deusa Aurora para que ela demore a chegar e, assim, que ele possa desfrutar uma noite mais longa dentro do quarto da amante; e, por fim, a elegia I, 7, que relata uma briga na qual o poeta despenteia a amada, com a elegia I, 14, um elogio aos cabelos naturais da *domina*, danificados por ela mesma pelo uso de tinturas (ALBRECHT, 1997, p. 732).

As demais elegias do livro primeiro, inseridas em pontos estratégicos – início, meio e fim dessa seção dos *Amores* — possuem caráter programático com a emblemática *recusatio*, em I, 1, na qual o próprio deus Amor obriga o eu poético a compor elegias, e também em I, 15, em que o poeta defende o valor da poesia de amor e a imortalidade da obra que criou; já na elegia I, 8, vê-se o ponto de vista da *lena*, pois o eu elegíaco

presencia a fala dessa figura convencional da Comédia Nova aconselhando a *puella* a aceitar apenas amantes abastados (ALBRECHT, 1997, p. 732).

Já no livro II de *Amores*, as elegias eróticas agrupam-se sob perspectivas temáticas afins ou visões contrastantes, a partir de uma simetria classificada por Albrecht (1997, p. 733) como axial. Tal organização resulta do fato de que, em torno de um eixo (elegia II, 10), distribuem-se dois grupos de poemas – um formado por II, 7 e II, 8; II, 9a e II, 9b; o outro por II, 11 e II, 12; II, 13 e II, 14 — separados por composições autônomas (II, 6 e II, 15). O eixo dessa seção, por sua vez, a elegia II, 10, que coincide com o coração da obra, é usado pelo eu poético de Ovídio para confessar ao amigo Grecino, figura também presente no poema central das *Espistulae ex Ponto*, o amor por duas mulheres (ALBRECHT, 1997, p.732), reforçando o compromisso do poeta não com uma *puella* específica, mas com o amor – e conseqüentemente com poesia amorosa – tal como lhe havia ordenado Cupido (*Amores*, I, 1) que fizesse.

Dentre as sequências de composições dessa seção que tratam de um tema sob um mesmo ponto de vista, têm-se, por exemplo, os pares II, 2 e II, 3, direcionados aos guardiões da amada, e II, 13 e II 14, condenações ao aborto. Já em meio as elegias construídas a partir de vieses divergentes, encontram-se o poema II, 7, em que o eu elegíaco jura à amada que não mantém um caso com a criada dela (Cipásside), e II, 8, na qual pede a Cipásside que o recompense pelo perjúrio; também II, 11, um canto de despedida, e, em II, 12, um regozijo por estar ao lado da *puella* (ALBRECHT, 1997, p. 732).

Além dessas elegias tematicamente ligadas, todavia, dispõem-se, no livro II, poemas independentes, caracterizados por se organizarem em torno de apóstrofes: elegia II, 6, lamento pela morte do papagaio de Corina, e II, 15, fala do poeta ao anel da amada (ALBRECHT, 1997, p. 733). Ademais, como no livro I, a elegia de abertura do livro II também possui cunho programático e constitui um louvor ao gênero elegíaco por meio de nova *recusatio* (II, 1) (ALBRECHT, 1997, p. 732-733).

A disposição das elegias do terceiro e último livro dos *Amores*, ainda de acordo com Albrecht (1997, p. 733), assemelha-se ao livro I de Propércio. Dessa maneira, na primeira metade dessa seção da coletânea ovidiana, o eu elegíaco percorre uma trajetória que o aproxima da amada (ALBRECHT,1997, p. 733). A partir da elegia III, 7, ou seja, da segunda metade do livro, começa a ocorrer o afastamento entre o poeta e a *domina* (ALBRECHT,1997, p. 733). Praticamente no centro dessa parte da coletânea (III, 9), encontra-se uma elegia de tema literário, na qual o eu poético ovidiano lamenta a morte

de Tibulo e, em consequência, valendo-se do lugar comum que propõe a imortalidade do artista por meio de sua obra, estabelece a perenidade dos poemas amorosos.

Sobressaem, ademais, desse conjunto que compõe o terceiro livro de *Amores*, os poemas de abertura (III, 1), programático encontro do eu poético com a elegia e tragédia personificadas, e a de encerramento (III, 15), despedida de Ovídio do leve gênero amoroso, agora, pelo chamado de Baco (ou Lieu), que o exorta a empreitadas literárias maiores (KENNEY, 2008, p. 420): *corniger increpuit thyrsos graviore Lyaeus:/ pulsanda est magnis area maior equis*¹¹¹ (OVÍDIO, III, 15, 17,18).

Junto a essa criteriosa organização de *Amores*, destaca-se a grande capacidade de Ovídio em desenvolver os temas seguindo preceitos retóricos, fruto da educação recebida pelo poeta durante a juventude. Em II, 14, por exemplo, o eu elegíaco argumenta contra o aborto à maneira de um advogado em um tribunal. Há ainda um diálogo dessa obra elegíaca com a tradição literária precedente, além de uma patente ligação com a poesia helenística; a esse respeito, pode-se citar, por exemplo, a afinidade dela com a comédia nova em sequências como a formada pelas elegias II, 7 e II, 8, nas quais a voz poética nega perante a amada ter cometido uma traição para, logo após, pedir recompensa à amante pela mentira, cenas que derivam do gênero dramático cômico. Há, ademais, como detalhado em seção anterior, certa similitude entre as personagens da comédia nova e as figuras que povoam a elegia erótica, como é o caso da *lena*, papel tipicamente cômico presente na elegia ovidiana (I, 8) (LUCK, 2008, p. 417).

3.1.2 Ovídio e o ardor pela criação

Conforme aponta Miller (2002, p. 30), o conteúdo das elegias eróticas de *Amores* seguem o mesmo padrão daquelas encontradas em Catulo, Tibulo e em Propércio, principalmente as contidas nos três primeiros livros do poeta de Cíntia. Centram-se, dessa maneira, nas aventuras amorosas do eu elegíaco Ovídio, protagonizadas especialmente junto de Corina, *domina* que aparece nomeada em 12 poemas. Ao contrário de Catulo e dos outros elegíacos, porém, cujas *dominae* foram associadas pela crítica biografista a mulheres reais ligadas a esses escritores, Corina sempre foi considerada uma legítima criação literária, concebida a partir dos princípios convencionais do gênero elegíaco, um

¹¹¹ “O deus da frente ornada de chifres, Lieu, exortou-me com mais pesado tirso; mais vasta pista tenho que bater com cavalos de maior porte.” (Tradução de Carlos Ascenso André in OVÍDIO, 2011, p. 206).

símbolo que poderia ser lido como a poesia elegíaca em si mesma, capaz de ser moldada a partir das pretensões artísticas do autor (KEITH, 2012, p. 297).

Converge para essa visão a origem do nome da *puella* ovidiana, cuja polissemia remete tanto à tradição dos grandes poetas, ao aludir a uma afamada poetisa grega homônima, como à essência da própria elegia erótica, ao brincar com o diminutivo do substantivo grego *koré* (“garota”, “donzela”, “boneca”), um sinônimo do latino *puella* (KEITH, 2012, p. 295; 297). Curiosamente o termo *koré* também denominava um tipo de escultura¹¹² criada no período arcaico grego, entre os séculos VII e VI a.C., que consistia em uma estátua lavrada em mármore e originalmente pintada em cores vivas, de uma jovem e bela mulher vestida em elaborados peplos ou leves túnicas e ornadas com elegantes penteados.

A relação pigmaliônica entre a *puella* e o eu poético da elegia é, inclusive, explorada por Sharrock (1991, p. 36), que considera a versão ovidiana do mito do célebre escultor apaixonado por sua perfeita criação um paradigma para a leitura dessa figura feminina como uma obra de arte:

O mito do objeto artístico que se transforma em objeto de amor nas **Metamorfoses** espelha o mito elegíaco do objeto amoroso como objeto arte. Os poetas elegíacos representam a *puella* tanto como arte quanto como corpo. Pigmalião desconstrói o realismo erótico da elegia e, pela sinceridade acerca do poder do artista masculino, ele revela as operações da elegia. O mito nos comunica a maneira de ler a *puella* – como obra de arte e como amante – semelhante a um artista obcecado por sua própria criação¹¹³ (SHARROCK, 1991, p. 37).

De forma análoga aos elegíacos, Pigmalião age, a um só tempo, como artista e como amante, e torna-se um reflexo dos poetas do gênero no interior de uma história, cujo erotismo pode desnudar a maneira como o objeto de amor é tratado como arte e como o objeto de arte é visto como objeto de amor (SHARROCK, 1991, p. 37-38).

Tendo como narrador interno o lendário Orfeu, que canta o mito de Pigmalião para se consolar da tentativa frustrada de trazer de volta a amada Eurídice do mundo dos mortos, essa passagem das **Metamorphoses**, segundo análise de Sharrock (1991, p. 37), é emoldurada por uma *recusatio*, engendrada pelo ato do eu poético, antes cantor de uma

¹¹² Cf. SARMANTINO, L. Archaeologies of the Greek Past: Kore. Disponível em: https://www.brown.edu/Departments/Joukowsky_Institute/courses/greekpast/4794.html. Acesso em: 18 dez. 2020.

¹¹³ *The Metamorphoses myth of the art-object which becomes a love-object mirrors the elegiac myth of love-object as art-object. The elegists represent the puella as both art and flesh. Pygmalion deconstructs the erotic realism of elegy and by its frankness about the power of the male artist discloses elegy's operations. It tells us how to read the puella - as a work of art; and the lover - as an artist obsessed with his own creation* (SHARROCK, 1991, p. 37).

épica Gigantomaquia, em estilo severo (v. 150, *plectro graviore*), ao propor-se a cantar com lira mais leve (v. 152, *leuiore lyra*) meninos amados pelos deuses e garotas punidas após arderem em paixões ilícitas:

[...] *Iovis est mihi saepe potestas
dicta prius: cecini plectro graviore Gigantas
sparsaque Phlegraeis victricia fulmina campis.
nunc opus est levioire lyra, puerosque canamus
dilectos superis inconcessisque puellas
ignibus attonitas meruisse libidine poenam.*
(OVÍDIO, *Metamorfoses*, X, 149-154)

Antes o poder de Júpiter foi muitas vezes narrado por mim: com plectro mais grave cantei os Gigantes e os raios vitoriosos, espargidos pelos campos flegreus.¹²⁵ Agora uma lira mais leve é necessária: cantemos meninos amados pelos súperos e meninas que, trovejadas com proibidos fogos [de paixão], mereceram punição por seu desejo. (Tradução de Júlio Maria do Carmo Neto in NETO, 2009, p. 87)

Os mitos narrados na sequência por Orfeu, portanto, serão *leuis* – termo associado no contexto das estéticas calimaqueana e augustana à recusa da poesia grandiloquente, vide a caracterização da elegia personificada com o referido adjetivo na programática *Amores*, III, 1, 41-42. Além disso, terão, como anunciado pelo próprio narrador, temática amorosa. Nas *Metamorfoses*, entretanto, Pigmalião é apresentado como avesso ao sentimento, devido à devassidão das infieis propéides¹¹⁴, identificadas como as primeiras mulheres a se tornarem meretrizes (v. 40, *Corpora cum fama primae uulgasse feruntur*¹¹⁵). O comportamento delas, de acordo com Sharrock (1991, p. 38), é definido com os termos latinos *crimen* (v. 243, “crime”, “delito”, “adultério”) e *uitium* (v. 244, “vício”, “imperfeição moral”)¹¹⁶, associados à infidelidade elegíaca.

Essa rejeição ao amor em razão do comportamento feminino corrompido aproxima Pigmalião dos poetas da elegia amorosa romana, que, ademais, têm como *tópos* a programática renúncia ao gênero em sequência ao rompimento com a amada – ou seja, a ausência do amor implica a ausência da elegia. Tanto o eu elegíaco Propércio, na elegia

¹¹⁴ Segundo Grimal (2005, p.397): “são jovens oriundas da cidade de Amatunte que ousaram negar a divindade de Afrodite. A deusa puniu-as, inspirando-lhes tão ardente desejo que elas eram incapazes de o saciar. Foram assim, segundo a lenda, as primeiras meretrizes. Acabaram por ser convertidas em estátuas de pedra.”

¹¹⁵ “foram elas as primeiras a prostituir seus corpos e sua beleza” (Tradução de Júlio Maria do Carmo Neto in NETO, 2009, p. 91).

¹¹⁶ Conforme se constata nos versos *Quas quia Pygmalion aevum per crimen agentis/ viderat, offensus vitiiis, quae plurima menti/ femineae natura dedit, sine coniuge caelebs/ vivebat thalamique diu consorte carebat.* (OVÍDIO, *Metamorfoses*, X, 143-146) [Dado que Pigmalião as vira levar a vida criminosamente, ele, ofendido com a quantidade de vícios que a natureza depositou no coração feminino, vivia solteiro, sem esposa e há muito tempo permanecia. (Tradução de Júlio Maria do Carmo Neto in NETO, 2009, p. 92)].

final do livro terceiro, quanto a voz poética Ovídio, em *Amores*, III, 11 marcam o *discidium* em relação às respectivas *dominae*, ao mesmo tempo que sublinham a falsidade e perfídia dessas mulheres. O choro da Cíntia properciana é, então, falso e não mais comove o poeta (PROPÉRCIO, III, 25, 5-6: *nil moueor lacrimis: ista sum captus ab arte;/ semper ab insidiis, Cynthia, flere soles*¹¹⁷); já a amada ovidiana é julgada como ardilosa, dissimulada e infiel: *dicta erat aegra mihi — praeceps amensque cucurri;/ veni, et rivali non erat aegra meo*¹¹⁸! (OVÍDIO, *Amores*, III, 11a, 25-26). Em *Tibulo*, I, V, 17-18, o eu elegíaco também exprobra Délia, que o atraiçoa mesmo depois dos cuidados que dedicou a ela: *Omnia persolui: fruitur nunc alter amore/,et precibus felix utitur ille meis*¹¹⁹ (SHARROCK, 1991, p.38).

Se, para os elegíacos, o engenho poético com que cantaram as *puellae* foi o responsável por torná-las famosas entre o douto público e, portanto, traiçoeiras – tal como, para Pigmalião, somente a maestria artística poderá salvá-lo da corrupção feminina. O escultor, destarte, apaixona-se pela perfeita criação:

*sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci
nulla potest, operisque sui concepit amorem.
uirginis est uerae facies, quam uiuere credas,
et, si non obstet reverentia, uelle moveri:
ars adeo latet arte sua. miratur et haurit
pectore Pygmalion simulati corporis ignes.*
(OVÍDIO, *Metamorfoses*, X, 247, 252)

Nesse ínterim, esculpiu com felicidade e admirável arte um níveo marfim, dando-lhe uma forma com a qual mulher alguma pode nascer. Incendiou-se de amor por sua própria obra. A face é a de uma verdadeira virgem, que acreditarias estar viva e querer mover-se, se a reverência não se opusesse. A tal ponto a arte se esconde na própria arte. Pigmalião fica atônito e sorve no peito o ardor por um corpo enganoso. (Tradução de Júlio Maria do Carmo Neto in NETO, 2009, p. 92).

De acordo com Sharrock (1991, p. 39), nessa passagem da versão de Ovídio para o mito de Pigmalião, reside a complexa questão abarcada tanto por teorias poéticas como pelas artes visuais da Antiguidade, que tomava a arte como enganadora, por fingir ser a natureza ao mesmo tempo em que a via como grandiosa por suplantar o natural. Como lembra a referida estudiosa (SHARROCK, 1991, p. 39), relaciona-se a esse debate a afirmação de Aristóteles (*Poética*, 1461b) de que, na poesia, é preferível o impossível

¹¹⁷ “Teu pranto pouco importa – assim tu me prendias:/ teu choro é sempre de mentira, Cíntia!” (Tradução de Guilherme Gontijo Flores in PROPÉRCIO, 2014, p. 261).

¹¹⁸ “Disse-me passar mal: corri em seu socorro;/ cheguei: ao meu rival passava bem.” (Tradução de Guilherme Horst Duque in DUQUE, 2015, p.164).

¹¹⁹ “Satisfiz todas as exigências: agora, outro goza de teu amor/ e ele, feliz, usufrui de minhas preces.” (Tradução de João Batista Toledo Prado in PRADO, 1990, p. 31).

convicente ao possível que não convence, como nas obras de Zêuxis, pintor cujos retratos superavam em beleza o original. A arte, nessa perspectiva, deve superar o modelo e, apenas na perfeição e pureza dela, torna-se possível a criação da mulher ideal. A constatação, porém, permanece ambígua e não resolve a confusão da superioridade da arte sobre a natureza ao se verificar que aquela, ainda que impecável, é destituída da vida desta.

Dentro desse impasse entre arte perfeita e natureza vivente, bem como no contexto metafórico que enxerga Pigmalião como parêntese dos elegíacos, o personagem mítico se situa na mesma condição de Ovídio, isto é, um poeta de elegia amorosa escrevendo épica:

Épica é uma arte perfeita, mas sem vida. Elegia, com seus pés desiguais, de acordo com a retórica oficial, pobre em moralidade, é imperfeita, falha, porém, em tudo mais sedutora por causa de suas imperfeições. Como Ovídio/Pigmalião apaixonam-se por suas próprias artes, eles insuflam a vida da defeituosa elegia na beleza gélida da épica¹²⁰ (SHARROCK, 1991, p. 39).

Interessa-nos, particularmente, nessa análise de Sharrock (1991), a conjunção das ideias que associam, na elegia romana, a arte ao relacionamento amoroso, a visão do poeta, tal como Ovídio descreve nas *Metamorphoses* (X, 253), incendiando-se pela própria criação e, especialmente, a concepção, também disposta no *carmem perpetuum*, de *ars adeo latet arte sua* (OVÍDIO, *Metamorfoses*, X, 252), isto é, esconder a arte com a própria arte (habilidade/obra de arte). Assim como Pigmalião, cujo brilhantismo artístico é capaz de esconder o fato de que sua amada não é uma mulher real, tamanha a perfeição de sua escultura, os elegíacos latinos, deliberadamente, almejam usar o talento que possuem, escondendo, em seus poemas, a força desse estro na forma das *puellae*, confundindo-se, portanto, o amor a essa figura feminina com o ardor pela criação poética em si mesma.

A máxima *Ars adeo latet arte sua*, elaboradamente construída por meio de uma *distinctio*, figura retórica que consiste na repetição da mesma palavra com diferentes significados, centrando o sentido desse trecho do verso na polissemia do substantivo *ars*, bem como coordenada pela assonância em “a”, primeira letra do termo, que ressoa em toda a frase poética, indicando o poder da arte e da criação artística em subjugar todas as coisas, torna-se, conforme Sharrock (1991, p. 40), programática para a poética de Ovídio.

¹²⁰ *Epic is perfect art, but lifeless. Elegy, with her unequal feet and, according to official rhetoric, poor morals, is imperfect, flawed, but all the more seductive because of her very flaws. As Ovid/Pygmalion falls in love with his own art, he breathes the life of flawed elegy into the frozen beauty of epic* (SHARROCK, 1991, p. 39).

A dissimulação do engenho faz parte, até mesmo, da *erotodidáxis* professada pelo *magister amoris*, eu elegíaco da *Ars amatoria*, tida como elemento fundamental no jogo da sedução: *si latet ars, prodest; adfert deprensa pudores*¹²¹ (*Ars amatoria*, II, 313); *ars faciem dissimulata iuuat*¹²² (*Ars amatoria*, III, 210).

Ao se considerar o caráter metapoético das elegias didático-amorosas ovidianas e entendendo, assim, a *Ars amatoria* não simplesmente como um manual que pretende ensinar aos homens e às mulheres as artimanhas da conquista amorosa, mas como uma obra que reunia os preceitos da elegia romana, a partir do trabalho com os *tópoi* tradicionais do gênero, funcionando – na ótica de Conte (*apud* TREVIZAM, 2016, p. 50-51) - como “textos instrutivos a respeito do próprio funcionamento literário” (TREVIZAM, 2016, p. 51), é possível, portanto, validar, a partir das indicações dos referidos versos, a possibilidade de uma leitura que considere a dissimulação da arte tanto nas palavras dos homens apaixonados (*Ars amatoria*, II, 313), como na busca pela beleza feminina (*Ars amatoria*, III, 210).

Diante desse testemunho do engenho de Ovídio, proporcionado por *Amores* e considerando principalmente a figura tanto de Corina como de outras *puellae*, analisar-se-ão a seguir passagens dessa obra, a fim de evidenciar a importância e a função (destacando-se aí a metalinguística) da *puella* na construção desse singular jogo elegíaco ovidiano, que se vale do ardor amoroso e dos detalhes que envolvem as amantes para celebrar a própria poesia e a criação poética.

3.1.3 Poema I.1 – Ausência da *puella*

O poema inicial de *Amores*, com função programática, não conta com a presença nem de Corina nem de qualquer outra *puella*, como era o costume dos demais elegíacos¹²³. Antes é integralmente centrado na tópica da *recusatio*, isto é, a renúncia do poeta em dedicar-se a assuntos elevados, como grandes guerras, para cantar o amor, sob uma perspectiva que reflete a criação elegíaca, em vista da transformação da voz poética em autor do gênero. Nele, então, o eu elegíaco Ovídio preparava-se para escrever um austero poema épico, em versos hexamétricos, quando Cupido rouba travessamente um

¹²¹ “Em se ocultando a arte, é eficaz; descoberta é vergonhosa” (Tradução de Matheus Trevizam in OVÍDIO, 2016, p. 121).

¹²² A arte dissimulada favorece a formosura (Tradução de Matheus Trevizam in OVÍDIO, 2016, p. 159).

¹²³ Já em I, 1, das respectivas obras, Tibulo cita Délia (v.57) e Propércio, Cíntia (v.1), celebrando-as como cento do livro que se seguirá.

pé do segundo verso, transformando-o em um pentâmetro e produzindo um dístico elegíaco:

*Arma graui numero violentaque bella parabam
edere, materia conveniente modis.
par erat inferior uersus—risisse Cupido
dicitur atque unum surripuisse pedem.*
(OVÍDIO, *Amores*, I, 1, 1-4)

Armas, grandfóloquo, e cruéis duelos,
com tema condizente ao metro usado,
eu pensava escrever.

Versos iguais seguiam-se. Cupido
– dizem –, todo risonho me tirou
um pedaço de verso.
(Tradução de Brunno V. G. Vieira in VIEIRA, 2008, p.27)

Segundo McKeown (1989, p. 7), a elegia inicial do livro I de *Amores* remete ao prólogo dos *Aetia*, em que o eu poético de Calímaco rejeita cantar heróis ou reis, uma vez que Apolo direciona a carreira do autor para o modesto caminho da poesia leve: “(...) O Lício Apolo me falou:/ “Ah, meu aedo amado, engorde só o incenso,/ mas a Musa mantenha sempre fina¹²⁴.” (CALÍMACO, *Aetia*, I, 22-24). Assim, apontando de forma bem-humorada para esse debate literário entre os gêneros poéticos elevados e baixos, delineado desde o referido autor grego e outros escritores da Alexandria ptolomaica,, o primeiro verso, iniciado pelo substantivo latino *arma* (“armas”), que remete direta e parodicamente ao hexâmetro de abertura da *Eneida* de Virgílio (“*Arma uirumque cano*”), provoca a falsa ideia de que o poema que se seguiria seria uma épica grandiosa (MCKEWON, 1989, p. 11-12; KEITH, 1994, p. 27; MILLER, 2002, p. 32).

A intenção do eu elegíaco ovidiano sempre foi, então, como indica o segundo verso, cantar o assunto apropriado ao metro (*materia conveniente modis*). Porém, a empreitada inicial é frustrada por uma traquinagem do deus Amor, que rouba um pé de um dos hexâmetros, originando, conseqüentemente, uma estrofe elegíaca, adequada ao tema amoroso (v.3-4): *risisse Cupido /dicitur atque unum surripuisse pedem*. A adesão ao gênero se inicia, portanto, não por meio do amor e submissão a uma *puella*, mas por meio de uma imposição de um deus.

Essa escolha expressiva do eu poético não só revela a tendência ovidiana em tratar o tema que lhe foi designado com um distanciamento divertido e espirituoso (EZQUERRA, 1997, p. 215), como também promove a quebra proposital do realismo, a partir do teor metapoético dos versos, daquilo que será retratado em elegias seguintes,

¹²⁴ Tradução de Guilherme Gontijo Flores in CALÍMACO, 2019, p.163.

frutos do talento do poeta. Barsby (*apud* MOLES, 1991, p. 552-553), nessa perspectiva, chama a atenção para o uso do verbo latino *dicere* (“dizer”), na forma apassivada *dicitur* (“diz-se”), do quarto verso (*dicitur atque unum surripuisse pedem*), usualmente empregada pelos autores como uma palavra-chave para indicar certo “distanciamento”, de modo a demonstrar o não comprometimento com a veracidade das palavras relatadas, fórmula comum, mas não restrita, como indica Moles (1919, p. 553), à historiografia. O uso do estilo indireto (*oratio obliqua*), nesse ponto, misturado à forma direta em que os demais versos são construídos, pode ser interpretado, conseqüentemente, também como um artifício de Ovídio em separar o poeta real do eu poético, que tomará o controle aparente da obra, a partir dessa elegia.

É notória, ademais, a ausência de qualquer menção à *puella* no início do poema I, 1 de *Amores*. Ovídio, portanto, diferencia-se dos outros elegíacos, notavelmente de Propércio, que enuncia em primeiro lugar o nome de sua *domina*, Cíntia, no poema que abre o primeiro livro das elegias, ou *Monibiblos*, atitude que a transforma no assunto principal a ser cantado na coleção de elegias do poeta nascido na Úmbria (FLORES, 2014, p.324):

*Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
contactum nullis ante Cupidinibus.
Tum mihi constantis deiecit lumina fastus
et caput impositis pressit Amor pedibus,
donec me docuit castas odisse puellas
improbis, et nullo uiuere consilio.
Et mihi iam toto furor hic non deficit anno,
cum tamen aduersos cogor habere Deos.*
(PROPÉRCIO, I, 1, 1-8)

Cíntia, a primeira, me prendeu com seus olhinhos,
um coitado intocado por Cupidos.
Então Amor tirou-me a altivez do olhar
e esmagou minha testa com seus pés
até que me ensinou sem pejo a odiar
moça casta e a viver em desatino.
Já faz um ano que o furor não me abandona
e ainda sofro os Deuses contra mim.
(Tradução de Guilherme Gontijo Flores in PROPÉRCIO, 2014, p. 33)

Nota-se, além disso, nessa elegia inaugural de Propércio, uma importante diferença em relação à de Ovídio: a submissão do eu elegíaco properciano a Cupido, cuja ação de calcar os pés na cabeça do homem apaixonado, evidenciando a postura vencedora do deus, remete tanto à tópica do *militia amoris*, ao emular a atitude do vitorioso sobre um oponente na batalha, como também à imposição, pelo deus do amor, do metro apropriado ao assunto/gênero, por meio da polissemia do vocábulo *pedes* (DUQUE, 2015,

p. 41), dá-se depois de já estabelecida a servidão do poeta à amada (EZQUERRA, 1997, p. 214-215), ou seja, o assunto (Cíntia) apresenta-se ao eu poético properciano por completo desde o princípio. No primeiro dos poemas de *Amores*, pelo contrário, a voz ovidiana queixa-se com seu algoz justamente acerca da falta de tema apropriado ao ritmo ligeiro em que foi compelido a escrever: *nec mihi materia est numeris levioribus apta*¹²⁵ (OVÍDIO, *Amores*, I, 1, 19). Assim, ainda que a obra e a *puella* de Propércio apresentem características marcadamente metapoéticas¹²⁶, o destaque dado a Cíntia concede-lhe uma aura até certo ponto palpável, ao contrário da *puella* ovidiana, sempre reconhecida como criação a serviço da poesia de Ovídio, haja vista a inexistência de referências a uma figura real e histórica, correlata à personagem elegíaca feminina ovidiana, mesmo em Apuleio (*Apologia*, X, 3), autor que identifica a amada ficcional do livro de Propércio com uma amante real do poeta chamada Hóstia.

Na sequência de *Amores* I, 1, o eu poético ovidiano faz uma interpelação direta a Cupido, na qual condena a ambição do deus menino de atuar sobre reinos que não lhe dizem respeito, valendo-se, para isso, da habilidade retórica que possui, ao oferecer como argumentos alguns *exempla* mitológicos (5-16), acrescentando, além disso, a estranheza de compor um segundo verso menos imponente que o primeiro (17-18) e, como já citado há pouco, a ausência de matéria apropriada para compor empregando versos elegíacos (19-20):

“*Quis tibi, saeue puer, dedit hoc in carmina iuris?
 Pieridum uates, non tua turba sumus.
 quid, si praeripiat flauae Venus arma Mineruae,
 uentilet accensas flaua Minerva faces?
 quis probet in siluis Cererem regnare iugosis,
 lege pharetratae Virginis arua coli?
 crinibus insignem quis acuta cuspide Phoebum
 instruat, Aoniam Marte mouente lyram?
 sunt tibi magna, puer, nimiumque potentia regna;
 cur opus adfectas, ambitiose, nouum?
 an, quod ubique, tuum est? tua sunt Heliconia tempe?
 uix etiam Phoebo iam lyra tuta sua est?
 cum bene surrexit uersu nova pagina primo,
 attenuat neruos proximus ille meos;
 nec mihi materia est numeris leuioribus apta,
 aut puer aut longas compta puella comas.*”
 (OVÍDIO, *Amores*, I, 1, 5-20)

¹²⁵ “e não tenho assunto apropriado a ritmos mais ligeiros” (Tradução de Carlos Ascenso André in OVÍDIO, 2011, p. 105).

¹²⁶ Keith (2012, p. 292), por exemplo, postula que a existência de Cíntia se entrelaça com a produção das elegias, sendo a amada do poeta, em última instância, a própria obra. Bastante expressiva, a partir desse ponto de vista, é a elegia metapoética I, 2, na qual o eu lírico de Propércio subtende, na condenação dos excessivos enfeites e luxos da *puella* em favor da beleza natural, a defesa de composições literárias mais delicadas e singelas, sem a ornamentação típica de gêneros elevados, isto é, a épica e a tragédia (FLORES, 2014, p. 325; MAYOR, 2017, p. 139-140).

“Quem, malvado menino, em poesia
te deu este poder? Canto as Piérides,
não sou da tua laia.

Se da loura Minerva furta Vênus
as armas, se Minerva, a loura, agita
tochas, o que fazemos?

Quem aprova que sobre o bosque alpestre
reine Ceres, que a Virgem caçadora
legisle sobre as messes?

Famoso por seus cachos, quem daria
a Febo o duro dardo, enquanto Marte
dedilha Aônia lira?

Vastos e assaz potentes são teus reinos,
menino, então, por que, cupidamente,
um novo império anseias?

Tudo que existe é teu, seja onde for?
O Helicon te pertence? Até com Febo
a lira é mal segura?

Quando um bom verso a página inaugura,
aquele que o sucede degenera
toda minha altivez.

Não tenho tema próprio a levianos
andamentos: um moço, uma menina
de bem feitos cabelos

(Tradução de Brunno V. G. Vieira in VIEIRA, 2008, p.27-28)

Os jogos verbais e imagéticos construídos no excerto em destaque compõem paradoxos usados para exemplificar e amplificar o desatino que representa a ação de Cupido (BEM, 2007, p. 102), mesclando elementos antagônicos, como Vênus empunhando as armas da guerreira Minerva, e esta, por sua vez, desempenhando as funções da deusa da beleza e dos prazeres amorosos, ou Ceres, deusa dos campos cultivados, reinando nos domínios selvagens de Diana e vice-versa. Além disso, como mostra Bem (2007, p. 102), há ainda uma seleção de expressões que se adaptam tanto ao deus da guerra, Marte, como à divindade da poesia Febo, o que se constata em *acuta cuspide* (v. 11) e *mouente lyram* (V. 12), em referência a *acuta uoce* e *mouente bello*, ou seja, aos múltiplos sentidos do adjetivo *acutus* (“pontiado” e “sério”, “grave”) e do verbo *mouere* (“mover-se”, “agitar”, “excitar” e “comover”, “tocar”, “cantar”). Em meio ao disparate, no entanto, subjaz a transformação que a ação de um nume pode acarretar ao tocar âmbitos que não lhe são próprios. A partir desse ponto de vista, pode-se entender que, ao tomar o lugar de Febo, Cupido, deus do amor, é capaz de mudar a visão do eu elegíaco no que concerne à forma de escrever poesia, ato que, a partir desse momento,

passa a ser equivalente a amar. Segundo Bem (2007, p. 102), com isso, é plausível também inferir a afirmação de Ovídio acerca da diferença entre poetas elegíacos e aqueles que escrevem épica ou tragédia ou dedicam-se ao amor em uma perspectiva não elegíaca.

De acordo com Bem (2007, p. 102), destacam-se, nesse trecho do poema, alguns termos do vocabulário empregado pelo eu elegíaco. Embora, nesse momento, ele não esteja completamente tomado pelo furor amoroso, nota-se uma passagem do verso épico para o elegíaco, em palavras como *sugere* (v. 17 *surrexit*), *attenuare* (v. 18 *attenuat*) e *neruus* (v. 18), também usadas na Antiguidade em um contexto sexual, para designar tanto o membro masculino como a ereção e a detumescência desse mesmo órgão (BEM, 2007, p. 102). O dístico formado pelos versos 17- 18 (*cum bene surrexit uersu nova pagina primo, / attenuat neruos proximus ille meos*), também descortina e reforça a importante visão do eu poético em relação ao seu fazer literário: escrever, para ele, assemelha-se ao ato sexual, é prazer amoroso (BEM, 2007, p. 102-103).

O dístico 19-20, *nec mihi materia est numeris leuioribus apta, / aut puer aut longas compta puella comas*, que encerra a contestação do eu elegíaco a Cupido com a queixa de o poeta não ter um tema apropriado à métrica, apresenta a tendência encontrada em outras elegias – como se verá a seguir em Amores I, 5 - de caracterizar o assunto elegíaco, isto é, a *puella*, com termos cuja abrangência polissêmica estende-se à crítica literária. De acordo com Keith (1994, p. 28), o adjetivo *compta* (v. 20 “elegante”, “adornada”), usado nos versos como qualificativo da garota que poderia impulsionar a produção elegíaca do poeta, evoca, por outro lado, a estética alexandrina de refinamento e elegância adotada por Ovídio. Reforçando essa filiação aos escritores gregos do período helenístico, a menção a longas madeixas (longas... *comas*) faz lembrar Calímaco e a “trança de Berenice”, autor e obra precursores para o desenvolvimento da elegia erótica romana.

Sobressai, além disso, nesse dístico (19-20), o vocábulo *materia* (v. 19 “matéria”, “objeto”, “assunto”, “tema”) para designar o posto que pode ser ocupado pelo jovem menino ou menina, atitude impessoal e, dessa forma, inadequada para descrever a iminência de um relacionamento amoroso, que não apenas denota a função desempenhada pelo par elegíaco do eu poético de Ovídio, isto é, ser a inspiração permanente para a composição de elegias eróticas, mas também equipara a escolha tanto do *puer* como da *puella* à *inuentio* retórica, ou seja à seleção de ideias e material temático em um texto (SERRANO, 2005, p.276). Percebe-se, portanto, já nesse ponto da coleção de poemas dos *Amores*, o entrelaçar metalinguístico dos alvos da paixão do eu poético ovidiano com a própria poética elegíaca. A *domina* elegíaca, em *Amores*, mais do que um pretexto para

a composição, parece, assim como o poeta, também estar a serviço do poema amoroso, muitas vezes confundindo-se com ele.

Após a argumentação contrária à atitude de Cupido, vem a resposta do nume em forma de uma flechada certa (v. 21-26), golpe que inflama o peito do eu elegíaco ovidiano com amor e decreta a vitória da divindade infante, ao dar origem à recusa formal definitiva da épica e acolhida do gênero elegíaco pelo poeta (v. 27-30):

*Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta
legit in exitium spicula facta meum,
lunauitque genu sinuosum fortiter arcum,
'quod' que 'canas, vates, accipe' dixit 'opus!'
Me miserum! certas habuit puer ille sagittas.
uror, et in uacuo pectore regnat Amor.
Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat:
ferrea cum uestris bella ualete modis¹²⁷!
cingere litorea flauentia tempora myrto,
Musa, per undenos emodulanda pedes!¹²⁸*
(OVÍDIO, Amores, I, 1, 21-30)

Queixava-me, ao que ele, abrindo a aljava,
sacou, de pronto, setas pontiagudas
ao meu fim destinadas.

Curvou com força no joelho o arco,
“Já que cantas, poeta,” foi dizendo,
“Aceita então um mote!”

Pobre de mim! Fatais foram as flechas
dele, ardo de desejo, e reina Amor
neste peito, então, livre.

Me vêm versos de dez, doze e seis sílabas,
Adeus, férreos combates, me despeço,
também dos metros seus!

Corôo-te, os cabelos louros, Musa,
com ribeirinho mirto, celebrando-te
em variada estrofe!

(Tradução de Brunno V. G. Vieira in VIEIRA, 2008, p. 28)

Dessa parte final da elegia I, 1 de *Amores*, é preciso destacar a relação entre o verso 26, *uror, et in uacuo pectore regnat Amor*, em que o eu poético relata ter o peito vazio queimando de amor, e o verso de encerramento (v. 30), *Musa, per undenos emodulanda pedes!*, apóstrofe do poeta a uma musa, que agora tem de ser cantada em

¹²⁷ V. 27-28 também pode ser traduzido da seguinte forma: “Obra em seis pés me surge e acaba em cinco;/ férrea guerra e seus ritmos: meu adeus!”.

¹²⁸ V. 29-30 também pode ser traduzido da seguinte forma: “Cingir tua loura testa em murta d’água/ Musa a ser celebrada em onze pés”.

dísticos elegíacos. Turpin (2014, p. 419) defende a hipótese de haver escondido, sob a invocação da entidade feminina dotada da capacidade de inspirar a criação artística, uma menção imediata à Corina. Tal interpretação é gerada pelo entendimento do termo *uacuus*, na expressão *in uacuo pectore* (v.26), como uma alusão ao vocabulário técnico da lei de propriedade. Sob esse ângulo, o adjetivo indicaria um coração que, tomado pelo amor, já não mais se encontra disponível para ocupação e, portanto, não estaria realmente vazio – ou apenas preenchido com o sentimento — e, sim, tomado de paixão por uma *domina* até então misteriosa (TURPIN, 2014, p. 420). Essa estratégia usada pelo eu elegíaco criaria, então, no público leitor, a expectativa de desvendar a identidade da mulher escolhida como inspiração para os versos seguintes (TURPIN, 2014, p. 420). A resposta para esse enigma, porém, segundo Turpin (2004, p. 420-421), pode ser encontrada ao longo da composição elegíaca e reside especialmente na equiparação de Corina, em determinadas ocasiões (por exemplo, *Amores*, I, 7, 32 ou II, 11, 46), com uma divindade, somada à origem literária do nome da *puella* ovidiana, além da eleição da amada como único estímulo para escrever elegias (*ingenium movit sola Corinna meum*, em *Amores*, III, 12, 16), que a metamorfoseiam na própria Musa referida em I, 1, 30, viés que determinaria a prevalência da principal figura feminina de *Amores* sobre o poeta desde o início da coleção de elegias, tal como ocorre a Propércio e Cíntia na elegia de abertura do livro primeiro.

Entretanto, ainda que a presença de Corina como *persona* constituída de maneira integral, capaz de subjugar o eu elegíaco já nesse ponto da coleção elegíaca, seja desconsiderada, e a expressão *in uacuo pectore*, ao contrário do que acredita Turpin (2014, p.420), seja lida em sentido mais próximo ao literal, ou seja, como o coração do eu poético ocupado exclusivamente pelo sentimento amoroso e carente de um objeto-tema para as elegias, visão que reforça a ideia da *puella* ovidiana idealizada em função do metro elegíaco, e não o contrário, é possível conservar a perspectiva que admite a musa como um espelho da amante elegíaca ovidiana. Validam esse ponto de vista não somente a função desempenhada por Corina e outras figuras femininas presentes nas elegias de Ovídio, isto é, a de motivar a escrita do eu elegíaco, mas também os sinais metaliterários que o poeta imprime a essas personagens. Assim, análogas à musa citada no referido verso (v. 30), que deve ser modulada a partir de dísticos elegíacos com temática amorosa apropriada a esse gênero, as *puellae* de *Amores* conservam, como observa Keith (1994, p. 29), nas atitudes, no físico e até mesmo nas críticas aos enfeites e vestimentas requintadas, marcas do compromisso poético e estilo literário adotados pelo eu elegíaco ovidiano.

Nesse sentido, avulta a opção pelo sintagma *emodulanda* [es], um gerundivo, forma verbal de sentido passivo, que sempre indica uma ação futura e quase sempre uma obrigatoriedade (ALMEIDA, 2011, p. 203), no verso 30, construído a partir do verbo depoente *emodulari* (“cultuar”, “celebrar”, “cantar” ou mesmo “ajustar a um determinado ritmo”), capaz de remeter à inexorabilidade do destino engendrado pela travessura de Cupido, tanto para o eu elegíaco ovidiano tornar-se poeta elegíaco, como para a Musa – inspiração, a princípio, épica — tornar-se, pelas mãos do artista, dísticos elegíacos com o intuito de tratar de assuntos amorosos. O sentimento, por sua vez, aparece reforçado pela murta, que cinge as tēmporas da interlocutora do poeta (v. 29 *cingere litorea flauentia tempora myrto*), já que essa planta é consagrada à Vênus e, assim sendo, torna-se também ela um símbolo do amor (FERBER, 1999, p.132).

3.1.4 Elegia III, 1: Corina como reflexo da Elegia personificada

A primeira menção ao nome da principal *puella* ovidiana ocorre somente nos dísticos da quinta elegia do primeiro livro de *Amores*. Antes de citar a amada, entretanto, o eu poético detalha a atmosfera, o lugar e o exato momento em que se dá essa aparição: Corina, insinuante, surge na penumbra do quarto onde ele, estendido preguiçosamente sobre a cama, preparava-se para tirar a sesta do meio dia, em um dia de grande calor:

*Aestus erat, mediamque dies exegerat horam;
adposui medio membra leuanda toro.
pars adaperita fuit, pars altera clausa fenestrae;
quale fere siluae lumen habere solent,
qualia sublucent fugiente crepuscula Phoebos,
aut ubi nox abiit, nec tamen orta dies.
illa uerecundis lux est praebenda puellis,
qua timidus latebras speret habere pudor*
(Ovídio, *Amores*, I, 5, 1-8)

Era calor, após o meio-dia.
Para sesta, na cama toda minha,
depos os lassos membros.

Nem fechada a janela, nem aberta,
quase igual se costuma ter nos bosques,
assim era a penumbra,

lume feito o de Febo no crepúsculo
ou como a noite, quando está no fim,
e o dia mal raiou.

Luz de garota tímida era aquela,
sob a qual a decência encabulada
espera ter escape.

(Tradução de Brunno V. G. Vieira in VIEIRA, 2008, p.32-33)

Conforme afirma Keith (1994, p. 29), favorecida por esse cenário, a apresentação da mais notável das *puellae* ovidiana se dá a partir de uma epifania quase divina do eu elegíaco, uma vez que experiências revelatórias como essa ocorriam convencionalmente, na poesia augustana, em ambientes banhados por meia-luz e evocavam, conseqüentemente, o instante em que se operavam tanto a inspiração como criação de obras artísticas. Corina, portanto, vem ao encontro do eu elegíaco assim como a poesia busca o criador. Paralelamente, o lugar, isto é, a alcova do poeta, remete a *Amores*, I, 2, elegia em que a vitória de Cupido sobre o poeta é descrita por meio de metáforas bélicas pertinentes, a um só tempo, à descrição do cortejo triunfal da divindade e à tópica do *militia amoris*. Nessa composição, entretanto, o eu poético encontra-se insone sobre o leito, que lhe parece desconfortável, padecendo dos sintomas típicos dos apaixonados — ainda, porém, sem uma *domina* para motivar-lhe a escrita — quando decreta sua sujeição completa ao Amor e, por conseguinte, ao gênero elegíaco. Em concordância com a teoria de Boyd (1997, p. 154), estudiosa que acredita haver uma progressão linear subjacente à construção de *Amores* e admite a coincidência entre o local dos tormentos (*Amores*, I, 2) e dos prazeres compartilhados com a *puella* (*Amores*, I 5), é possível entrever a evolução do eu ovidiano como poeta elegíaco, desde a tumultuosa adaptação ao gênero, em que lhe faltava matéria para cantar, até o confortável alinhamento aos preceitos elegíacos, que lhe permite divertir-se com os dísticos em momentos de lassidão.

Ainda nesse contexto, torna-se significativa a comparação da iluminação do cômodo em que ocorre o encontro entre o poeta e a amada com a luminosidade de uma floresta (v. 4) — *quale fere siluae lumen habere solent* — antecipando o característico local umbroso em que, mais tarde, o eu poético ovidiano dos *Amores* vagueia em busca de um gênero para cantar e se depara com as próprias personificações da Elegia e da Tragédia, em III, 1:

*Stat uetus et multos incaedua silva per annos;
credibile est illi numen inesse loco.
fons sacer in medio speluncaque pumice pendens,
et latere ex omni dulce queruntur aves.
Hic ego dum spatior tectus nemoralibus umbris —
quod mea, quaerebam, Musa moveret opus —
(Ovídio, Amores, III, 1, 1-6)*

Existe um bosque antigo, há anos intocado,
é de se crer que um nume lá habita.
Fonte sacra há no centro e uma gruta de púmices,
por toda parte há doces queixas de aves.

Enquanto aqui passeio, em sombras abrigado
 – busco obra que a minha Musa inspire –,
 (Tradução de Guilherme Horst Duque in DUQUE, 2015, p. 137)

Conectam Corina a Elegia não só a pouca iluminação e a placidez dos cenários, descritas logo no início tanto da elegia I, 5 como no da III, 1, e favoráveis a aparições divinais. O laço entre essas duas figuras é afirmado, como lembra Keith (1994, p. 30), pela própria personificação do gênero, ao mencionar o nome e diversas atitudes tomadas pela principal *puella* ovidiana, e também ao posicionar-se como tutora dela:

*per me decepto didicit custode Corinna
 liminis astricti sollicitare fidem,
 delabique toro tunica uelata soluta
 atque inpercussos nocte movere pedes.*
 (Ovídio, *Amores*, III, 1, 49-52)

Comigo, ao enganar o vigia, Corina
 aprendeu a violar trancada porta,
 a do leito escapar, envolta em solta túnica,
 e a mover pela noite pés discretos
 (Tradução de Guilherme Horst Duque in DUQUE, 2015, p. 138)

A existência de Corina tal como se apresenta na coletânea de Ovídio, mais uma vez é correlacionada à elegia erótica, gênero que se apresenta, na superfície do poema, a partir do verbo *discere* (v. 49 “aprender”, “instruir-se”), como a fonte a que a amada ovidiana recorre para se capacitar com a função de amante elegíaca. Uma leitura metalinguística desses versos, porém, com ênfase na expressão formada pela preposição *per* (49 “através de”, “por”) e o pronome acusativo *me* (v. 49 “mim”), somado ao fato de o trecho aludir a passagens pregressas dos *Amores*, também permite entender a elegia como o âmbito de ação e, portanto, de materialização da *puella*, ou seja, é por meio dos dísticos elegíacos que Corina vive. O verso 51 do poema de abertura do terceiro livro, especificamente — *delabique toro tunica uelata soluta* — conduz diretamente ao início do retrato da primeira aparição nomeada de Corina, em I, 5 (9-14), no qual a *puella* surge diante dos olhos do eu elegíaco trajando apenas uma delicada túnica transparente, solta sobre o corpo:

*ecce, Corinna venit, tunica uelata recincta,
 candida diuidua colla tegente coma
 qualiter in thalamos famosa Semiramis isse
 dicitur, et multis Lais amata viris.
 Deripui tunicam; nec multum rara nocebat;
 pugnabat tunica sed tamen illa tegi,
 cumque ita pugnaret tamquam quae uincere nollet,
 uicta est non aegre prodicione sua.*
 (Ovídio, *Amores*, I, 5, 9-14)

Eis vem Corina, envolta em pouca túnica,
os cabelos trazendo repartidos
por sobre o claro colo,

como – dizem – na alcova penetrava
Semíramis famosa e qual Laís,
amor de tantos homens.

Tirei-lhe a túnica que muito rara
nada empecia, entanto ela lutava
para manter a túnica,

lutava como quem não quer vencer
e não dificilmente foi vencida,
traída por si mesma.

(Tradução de Brunno V. G. Vieira in VIEIRA, 2008, p. 33)

De acordo com Keith (1994, p. 30), o tipo e as qualidades da vestimenta de Corina são ainda compatíveis com as características da indumentária usada pela própria Elegia personificada, em III, 1 (v. 9) — *forma decens, uestis tenuissima, vultus amantis*¹²⁹ — como se uma constituísse o reflexo da outra. Os adjetivos selecionados para a roupa de ambas, isto é, *rara* (*Amores*, I, 3, 13) e *tenuissima* (*Amores*, II, 1, 9), que acentuam o requinte dos tecidos delicados, ligam-se diretamente ao vocabulário aplicado de maneira constante ao tipo de poesia finamente trabalhada que era buscada pelos poetas elegíacos latinos (KEITH, 2014, p. 30). Como pontua Keith (1994, p.30), em nota ao texto em que analisa a função da *puella* no *corpus* dos *Amores* de Ovídio, o vocábulo *rara* também pode ser encontrado, por exemplo, como termo associado à crítica literária em geral. Pode-se encontrar um exemplo disso em Propércio (I, 8, 41-42) – *Sunt igitur Musae, neque amanti Apollo, / quis ego fretus amo: Cynthia rara mea est!*¹³⁰ – em que o termo é usado de forma subjacente, na qualificação de Cíntia. Outra representação da *domina* properciana, ademais, encontrada na elegia II do primeiro livro de **Elegias** de Propércio, surge como possível antecedente da Corina ovidiana de *Amores*, I, V, visto que, nessa composição, a amada do eu poético aparece com o corpo coberto por um traje feito com tecidos de Cós, em clara referência metalinguística ao local de nascimento de Filetas, poeta helenístico cujo estilo é seguido por Propércio na construção de seus dísticos elegíacos e, por conseguinte, de Cíntia literária (KEITH, 1994, p. 30): *Quid iuuat ornato procedere, uita, capillo/ et tenuis Coa ueste mouere sinus*¹³¹ (PROPÉRCIO, I, 2, 1-2).

¹²⁹ “Beleza adequada, veste muito vaporosa, semblante de amante” (Tradução de Lucy Ana de Bem in BEM, 2011, p. 323).

¹³⁰ “Existem Musas! Febo não tarda a quem ama! Neles confio – Cíntia rara é minha!” (Tradução de Guilherme Gontijo Flores in PROPÉRCIO, 2014, p. 51).

¹³¹ “De que vale, querida, o enfeite nos cabelos/ e essa veste de Cós com finas dobras” (Tradução de Guilherme Gontijo Flores in PROPÉRCIO, 2014, p. 35).

A esmiuçada descrição do corpo de Corina, ainda em *Amores* I, 5, um dos mais completos retratos de uma *puella* na elegia latina (KEITH, 1994, p. 30), que antecede ao intercurso amoroso entre o eu elegíaco e a amada – momento íntimo denotado nos versos finais da composição (v. 24, *et nudam pressi corpus ad usque meum*) – também reverberam o ideal elegíaco perseguido por Ovídio e os demais poetas do gênero:

*ut stetit ante oculos posito uelamine nostros,
in toto nusquam corpore menda fuit:
quos umeros, quales uidi tetigique lacertos!
forma papillarum quam fuit apta premi!
quam castigato planus sub pectore uenter!
quantum et quale latus! quam iuuenale femur!
singula quid referam? nil non laudabile uidi,
et nudam pressi corpus ad usque meum.
cetera quis nescit? lassi requieuimus ambo.
proueniant medii sic mihi saepe dies.*
(Ovídio, Amores, I, 5, 17-26)

Estática ficou ante meus olhos,
desprovida do traje, em todo corpo
nenhuma imperfeição.

Que ombros e que braços não só vi,
como toquei, e que mamilos tinha
próprios de se apertar!

Quanto era esbelto o peito, reto o abdômen!
Uma cintura e que cintura aquela!
Como era tenra a coxa!

O quê? Detalhes vou dizer? Não vi
nada de não louvável nela e nu
seu corpo o meu calquei.

O mais quem já não sabe? Os dois exaustos
deitamos. Sempre ocorram para mim
meios-dias assim!

(Tradução de Brunno V. G. Vieira in VIEIRA, 2008, p. 33)

Hinds (*apud* KEITH, 1994, p. 30-31) vê, nessa descrição sem defeitos de Corina, não só sinais de uma mulher idealizada, como, de maneira mais incisiva, quando comparada a outras idealizações encontradas na totalidade do *corpus* da elegia romana, atributos específicos de uma verdadeira deusa. Tal aparência, dessa maneira, funcionaria igualmente como um prenúncio do surgimento da Elegia em pessoa diante do eu poético, em *Amores* III, 1, acentuando a hipótese alegórica, em relação à posição ocupada pela *puella* ovidiana dentro dessa coleção de elegias. Concorre, além do mais, para essa concepção, o fato de a perfeição física de Corina, ainda segundo Hinds, ser “apenas

realizável em obras de arte, tais como uma estátua de mármore, uma escultura de marfim ou um livro de poemas primorosamente elaborado”¹³² (KEITH, 1994, p. 31).

No campo lexical, destaca-se o substantivo *menda* (“imperfeição”), no décimo oitavo verso - *in toto nusquam corpore menda fuit*. De acordo com McKeown (*apud* KEITH, 1994, p. 31), o termo não aparece em nenhum outro autor supérstite como sinônimo de “defeito físico”. Tanto a forma feminina *menda* como a neutra *mendum*, no entanto, são constantemente empregadas em sentido metafórico para classificar falhas ou imperfeições literárias (MCKEOWN *apud* KEITH, 1994, p. 14). Cícero, por exemplo, usa a palavra neutra, na décima terceira epístola a Ático, ao comentar os erros cometidos pelos copistas em volume dedicado a Varrão¹³³: “*Libri ad Varronem non morabantur, sunt enim deffecti, ut uidisti; tantum librariorum menda tolluntur.*”¹³⁴ (CÍCERO, *Ad Atticum*, XIII, 23, 2, grifo nosso). O verbo derivado do referido substantivo, *emendo* (“emendar”, “corrigir”, “retificar”), ademais, é usado pelo próprio Ovídio, em ao menos duas passagens dos *Tristia* (I, 7, 40¹³⁵ e IV, 10, 62¹³⁶), para se reportar à revisão feita em sua obra durante o exílio. Para Keith (1994, p. 31), na atitude do autor natural de Sulmona de optar por termos ligados à esfera da literatura, há uma tentativa de fundir a figura feminina principal de *Amores* com a materialidade linguística da obra: “Ao empregar a dicção da crítica literária latina para caracterizar o *corpus* de Corina, Ovídio mescla implicitamente o físico de sua amante elegíaca com a poética adotada por ele na sua obra¹³⁷” (KEITH, 1994, p. 31).

Ainda concernente ao léxico escolhido pelo eu elegíaco para caracterizar a *puella* de *Amores* I, 5, é possível mencionar os vocábulos *forma* (“forma”, “figura”, “imagem”, “tipo ideal”) e *apta* (“apropriada”, “conveniente”, “adequada”), utilizados no vigésimo verso — *forma papillarum quam fuit apta premi* — para exaltar, na superfície do poema, o talhe dos mamilos da garota, mas que podem, por outro lado, ser associados à convergência metaliterária entre o físico da figura feminina ovidiana e o corpo do texto elegíaco, uma vez que tal elogio pode ser transportado à perfeição do texto propriamente dito, já que o vocábulo *forma*, em concordância com a análise que McNamee (1993, p.

¹³² “Yet Corinna's body also displays a perfection realizable only in a work of art such as a marble statue, an ivory carving, or a finely-crafted book of poetry” (KEITH, 1994, p. 31)

¹³³ Como lembrado, em nota, por Keith (1994, p. 31).

¹³⁴ “Meus livros sobre Varrão não tardavam, e já foram de fato concluídos, como você viu; [agora é] só suprimirem-se os erros dos copistas” (Tradução nossa).

¹³⁵ “*quicquid in his igitur uitii rude carmen habebit, /emendaturus, si licuisset, eram.*”

¹³⁶ “*multa quidem scripsi, sed, quae uitiosa putauí, /emendaturis ignibus ipse dedi.*”

¹³⁷ *By employing the diction of Latin literary criticism to characterize Corinna's corpus, Ovid implicitly conflates the physique of his elegiac girl friend and the poetics espoused in his elegiac collection.* (KEITH, 1994, p. 31)

224) faz da aparição desse termo no já mencionado Propércio, I, 2, 8, em prol da beleza sem artifícios de Cíntia — *nudus Amor formae non amat artificem*¹³⁸ — serve também para aludir ao estilo de composição ambicionado no poema. Essa elegia properciana, como pode ser visto no já citado oitavo verso e na já mencionada origem das vestes de Cíntia, é outro exemplo de composição em que, no aparente passeio pela aparência da amada, se encontra subentendida uma metalinguagem elegíaca (MAYOR, 2017, p. 139-140):

*Quid iuuat ornato procedere, uita, capillo
et tenuis Cos ueste meouere sinus,
aut quid Orontea crinis perfundere murra,
Teque peregrinis undere muneribus,
naturaeque decus mercato perdere cultu,
nec sinere in propriis membra nitere bonis?
Crede mihi, non ulla tuae est medicina figurae:
nudus Amor formae non amat artificem.
Aspice quos summittat humus non fossa colores,
ut ueniat hederæ sponte sus melius,
surgat et in solis formosius arbutus antris,
et sciat indocilis currere lympha uias.*
(PROPÉRCIO, I, 2, 1-12)

De que vale, querida, o enfeite nos cabelos
e essa veste de Cós, com finas dobras,
inundar os teus cachos com mirra do Orontes,
vender-te por algum presente exótico,
perder nas compras o teu charme natural,
vetando o brilho próprio de teu corpo?
Tua figura não precisa de retoques:
o Amor é nu – não ama os artifícios.
Olha as cores que a terra inculta floresceu,
nascem melhor as heras sem auxílio,
mais belo cresce o arbusto em grutas solitárias
e água sabe seu caminho indócil
(Tradução de Guilherme Gontijo Flores in PROPÉRCIO, 2014, p. 35)

Em uma breve análise desses 12 primeiros versos de Propércio I, 2, é possível observar, assim como em Ovídio, traços da poética adotada pelo autor nas *Elegiae*. Assim, além da filiação a Filetas, promovida, como já se viu, pela procedência do tecido com o qual é feita a vestimenta de Cíntia (v. 8), segundo McNamee (1993, p. 224) e Mayor (2017, p. 139), a erudição proporcionada pelos *exempla* ligados à natureza (v.9-12) ou ao universo mitológico (v. 15-24) evidencia a adoção de outro poeta do período helenístico como modelo: Calímaco, importante referência para o gênero elegíaco romano. Em relação especificamente aos *exempla* relativos ao mundo natural, por seu

¹³⁸ “O amor é nu – não ama os artifícios (Tradução de Guilherme Gontijo Flores in PROPÉRCIO, 2014, p. 35)

turno, é possível interpretá-los sob viés metalinguístico. Mayor (2017, p. 142) aponta para a imagem da hera (v. 10) que, de acordo com Ferber (1999, p.101), é planta-símbolo, entre os escritores romanos, dos gêneros mais baixos da literatura, isto é, a lírica amorosa e a poesia pastoral. Já no décimo primeiro e décimo segundo versos, tanto a imagem da caverna, que evoca o local de nascimento da Musas, como a da água correndo em caminho indócil — *indocilis currere lymphas uias* — que funciona como aderência à corrente promovida por Calímaco, em favor de uma poesia límpida e afeita a caminhos inexplorados, servem como ponderações propercianas sobre o próprio ofício (MAYOR, 2017, p. 142).

Aqui também as escolhas vocabulares relacionadas à descrição de Cíntia privilegiam a polissemia, que transita e estabelece analogia entre os aspectos fisionômicos da mulher e o universo literário. Mayor (2017, p. 140) sublinha, logo no primeiro verso, o verbo *procedere* (“avançar”, “ir para frente” “alongar-se”), que, inserido em uma perspectiva hermenêutica, empenhada em buscar correspondências entre o corpo da *puella* e a anatomia do texto elegíaco, alude não apenas ao andar da amada de Propércio, mas também, metonimicamente, ao próprio ritmo do dístico elegíaco. Já McNamee (1993, p. 225) vê indicativos da função metaliterária da *puella* na expressão *tenuis sinus* (v. 2), referente às finas dobras da vestimenta de Cíntia, uma vez que *tenuis* se reporta ao termo *tenuitas* (“sutileza”), que se tornou um conceito estético e literário equivalente ao *leptotes* calimaqueano e, segundo Houghton (2007, p. 155), bastante apreciado entre os poetas do gênero elegíaco. Além de *forma* e seus derivados (v. 8, 11 e 24), como já foi mencionado previamente, a palavra *figura* (v. 7) é outra a encerrar metalinguagem, visto que agrega o sentido de “beleza física” e de “figuras estilísticas” ou ainda “estilo” em geral. Com o mesmo escopo, encontra-se o termo *color* (v. 6, 9, 19 e 12), responsável, em primeiro plano, por designar a aparência da pele da amante e, em plano subjacente, a noção retórica de ornamentação do texto com figuras de estilo e dicção. Na descrição das partes do corpo de Cíntia, verifica-se convergência entre *puella* e o processo de composição do poema, por meio da duplicidade de sentido abrangido pelo vocábulo *membra* (v. 6), pois se, por um lado, é usado para se referir à compleição da amada, por outro lado, serve para tratar das orações, isto é, os conjuntos sintagmáticos que originam um texto (MCNAMEE, 1993, p. 225). É possível, ademais, ler a alusão aos cabelos da *puella* de forma metaliterária, já que, conforme McNamee (1993, p. 224-225), Propércio utiliza, no *Monobiblos*, diversos jogos de palavras envolvendo o penteado feminino guarda, além disso, uma possível referência ao célebre poema que louva a trança de Berenice (ONELLEY e PEÇANHA, 2010, p.3), para mostrar a complexidade enfrentada

pelos poetas discípulos de Calímaco em unir diferentes significados em uma unidade perfeitamente constituída.

Cabelos trançados e perfumados – [...] *odoratos* [...] *nexa capillos* (v.7) – semelhantes aos de Cíntia (Propércio, I, II, 1-3) são, inclusive, a primeira das características enumeradas pelo eu elegíaco ovidiano na elegia de abertura do livro terceiro de *Amores*. Segundo Wyke (2002, p. 119), a análise desse poema de Ovídio (*Amores*, III, 1) mostra-o como paradigma das operações envolvidas na representação das figuras femininas características da elegia augustana, além de justificar o motivo que leva à leitura não só de Corina, mas também de Cíntia, Délia e Nêmesis como corpos textuais que englobam significados poéticos.

O contexto levantado em torno do debate entre Elegia e Tragédia personificadas como duas mulheres de aparência distinta, cada uma delas discursando a favor do próprio gênero, a fim de atrair o eu elegíaco poeta ao âmbito literário que representam, foi considerado, ademais, espelho do embate estilístico mostrado primeiramente por Calímaco e desenvolvido, nas letras latinas, tanto pelos neotéricos como por Virgílio, nas **Bucólicas**, e por Propércio, em sua coleção elegíaca, a partir dos conceitos de *lepton* (leve) e *pachus* (pesado) (WYKE, 2002, p. 120). Logo, tais figuras femininas não lograriam constituir uma significação consistente como indivíduos independentes, de modo que suas características corporais funcionariam mais propriamente como um catálogo das práticas de estilo (WYKE, 2002, p. 120). No entender de Wyke (2002, p. 120), então, os atributos dos gêneros poéticos são transformados em carne, e as mulheres exibidas representariam opções estilísticas dos gêneros, materializados para um público composto majoritariamente de poetas do sexo masculino.

A partir desse ponto de vista, cada um dos atributos de Elegia e Tragédia personificadas – feito, comportamento e discurso – “é construído de acordo com a apologética calimaqueana, e, em todos os lugares, o leitor é obrigado a vincular essas mulheres às questões de produção poética”¹³⁹. Até mesmo o local em que se dá a batalha entre os gêneros literários transformados em humanos, isto é, um bosque antigo onde se encontra uma fonte sagrada e uma gruta, remete ao poema introdutório do terceiro livro das elegias de Propércio, no qual o autor apresenta seu programa, reverenciando os poetas gregos que lhe servem de inspiração (WYKE, 2002, p. 121):

*Callimachi Manes et Coi sacra Philitae,
in vestrum, quaeso, me sinite ire nemus.*

¹³⁹ “is constructed in accordance with a Callimachean apologetics, and everywhere the reader is required to unite these women with issues of poetic production” (WYKE, 2002, p. 121).

*Primus ego ingredior puro de fonte sacerdos
Itala per Graios orgia ferre choros.
Dicite, quo pariter carmen tenuastis in antro?
Quoue pede ingressi? Quamue bibistis aquam?*
(PROPÉRCIO, III, 1, 1-6)

Calímaco e teus Manes, cultos de Filetas
de Cós, deixai-me entrar em vosso bosque!
Primeiro sacerdote, eu vim da fonte pura
levando à dança Grega orgias Ítalas.
Em que gruta afinastes juntos vosso canto?
Entrastes com que pé? Que água bebestes?
(Tradução de Guilherme Gontijo Flores in PROPÉRCIO, 2014, p. 195)

Em relação à aparência dos gêneros em talhe feminino, o corpo ostentado pela Elegia, ainda em consonância com Wyke (2002, p. 122) e como já notado pelas comparações realizadas antes entre *Amores* I, 5 e *Amores* III, 1, corresponde aos das *puellae* elegíacas:

*uenit odoratos Elegia nexa capillos,
et, puto, pes illi longior alter erat.
forma decens, uestis tenuissima, uultus amantis,
et pedibus uitium causa decoris erat.*
(OVIDIO, *Amores*, III, 1, 7-10)

veio a Elegia, de cheirosas comas presas,
e, creio, um pé maior que o outro era.
Forma adequada, veste tênue, amável face
e o desvio dos pés razão de encanto.
(Tradução de Guilherme Duque Horst in DUQUE, 2015, p. 137)

Dessa maneira, além das semelhanças com a primeira descrição física de Cíntia na coleção elegíaca properciana – em Propércio, I, 2, citada acima – os cabelos perfumados e arranjados elaboradamente, as vestes delgadas e a forma ornamentada, bem como a equivalência com a primeira aparição nomeada de Corina, já sublinhada em momento anterior, as características da personificação do gênero elegíaco também reverberam na amante ovidiana retratada nos dois poemas que se seguem à abertura do terceiro livro dos *Amores*. Notam-se similaridades, por exemplo, no trigésimo sexto verso de *Amores* III, 2, 36, em que se alude à indumentária da *puella*, fabricada com tecidos delicados: *quae bene sub tenui condita ueste latent*¹⁴⁰; ou no octogésimo terceiro verso dessa mesma elegia (*Amores*, III, 2), em que o olhar da amante brilha em promessa erótica, de modo parecido ao semblante de amante da Elegia: *risit et argutis quiddam*

¹⁴⁰ “o que se esconde sob a veste tênue” (Tradução de Guilherme Horst Duque in DUQUE, 2015, p. 141).

*promisit ocellis*¹⁴¹. Já em *Amores*, II, 3, 7-8, o corpo da *domina* volta a ser referido com os vocábulos *forma* e *decens*: *pes erat exiguus: pedis est artissima forma./ longa decensque fuit: longa decensque manet.*¹⁴² (WYKE, 2002, p. 122).

Entretanto, diferente do que ocorre com a *puella* de *Amores*, III, 3, cujo pé é exaltado somente em sua bela pequenez, na figura feminina que representa Elegia, em *Amores* III, 1, sobressai um defeito nessa extremidade de seu membro inferior. Tal imperfeição, estranha ao retrato sem falhas usual da mulher elegíaca, ao contrário de desabonar a aparência da moça, é, porém, de acordo com o próprio eu poético (v.10), uma fonte de beleza (WYKE, 2002, p. 123). Essa representação de certa forma cômica da personagem elegíaca (WYKE, 2002, p. 123) revela dois importantes traços do gênero amoroso da Roma augustana. O primeiro deles situa-se na ambiguidade do vocábulo *pedes*, localizado no pentâmetro — verso necessariamente mais curto — oitavo da elegia, pois, mais do que somente nomear uma parte do corpo, sinaliza ao mesmo tempo a unidade métrica que compõe o verso, ratificando a confluência entre *puella* e texto. Como afirma Wyke (2002, p. 123), a atribuição de pés desiguais a essa mulher demonstra que o talhe feminino, aqui, foi moldado no intuito de atingir adequação ao programa poético elegíaco, uma vez que o que fisicamente constitui um defeito (*uitium*), é estilisticamente adequado (*decor*). Já o segundo diz respeito, em consequência, à ficcionalidade da amada elegíaca em geral, visto que o ato de nivelar a anatomia humana à anatomia textual só pode ocorrer em uma personagem fictícia (WYKE, 2002, p. 123).

Assim sendo, conforme Wyke (2002, p.12 3), ao empregar um vocabulário que serve tanto para descrever as características femininas, em especial o corpo das *puellae* elegíacas, como para indicar os modos de discurso e composição poética, em *Amores* III, 1, Ovídio convida o público leitor a questionar-se acerca da ambiguidade desses termos nas demais produções que formam todo o conjunto de poemas da elegia erótica romana. Essa análise colabora, por conseguinte, com a tese perseguida neste trabalho de que *figura feminina* e *texto elegíaco* em *Amores* convergem e entrelaçam-se de maneira análoga e complementar, ao passo que a servidão do poeta, comunicada pelo *tópos* do *seruitium amoris*, seria, em última instância, ao ato de fazer poesia.

¹⁴¹ “Riu-se e com os olhos prometeu-me qualquer coisa” (Tradução de Guilherme Horst Duque in DUQUE, 2015, p. 142).

¹⁴² “Era o pé curto; tem o pé aguda graça;/ foi alta e fina; alta e fina é.” (Tradução de Guilherme Horst Duque in DUQUE, 2015, p. 143).

Nesse poema específico (*Amores*, III, 1), a transferência de questões estilísticas para a anatomia feminina também atinge, sempre segundo Wyke (2002, p. 123), a personificação da Tragédia, em tudo contrastante com a da Elegia:

*uenit et ingenti uiolenta Tragoedia passu:
 fronte comae torua, palla iacebat humi;
 laeua manus sceptrum late regale mouebat,
 Lydius alta pedum uincla cothurnus erat;*
 (OVÍDIO, *Amores*, III, 1, 11-14)

Veio Tragédia violenta, em passos largos,
 (comas na frente turva, manto ao chão,
 a mão esquerda o cetro brandia amplamente,
 os pés atados em coturnos lídios)
 (Tradução de Guilherme Horst Duque in DUQUE, 2015, p. 143)

Construída, assim, sob o conceito de *pachus* (pesado) em oposição ao de *lepton* (leve), como formulado por Calímaco, Tragédia carrega símbolos ligados à tradição do gênero trágico greco-romano. Veste, então, como nota Wyke (2002, p. 125), a *palla* (v. 12 “manto”) e o *cothurnus* (v. 14 “coturno”), além de portar na mão esquerda o *sceptrum* (v. 13 “cetro”), elementos já referidos depois pelo eu elegíaco ovidiano, em *Amores*, II, 18, 15-16, ao colocar-se como potencial produtor dessa classe de discurso dramático: *risit Amor pallamque meam pictosque cothurnos/ sceptraque priuata tam cito sumpta manu*¹⁴³. Além disso, é descrita como *uiolenta* (v. 11, “violenta”), adjetivo que não apenas serve para qualificar um comportamento humano, mas também a técnica dramática. Distinguindo-se claramente de Elegia, vem com os cabelos sobre a frente severa (v. 12, *fronte comae torua*), aludindo à dicção própria desse gênero elevado. E, assim como o andar manco do gênero amoroso personificado simula o movimento dos dísticos elegíacos, o passo ingente (v. 11, *ingenti [...] passu*) da Tragédia também mimetiza os metros austeros, característicos desse gênero teatral elevado (WYKE, 2002, p. 125).

Por seu turno, a análise da parte final do discurso de Elegia (v. 53-58), em que ela expõe exemplos das dificuldades por que passou em razão do amor, reafirma a confluência entre o gênero amoroso personificado e o texto poético em si mesmo (WYKE, 2002, p. 127):

*uel quotiens foribus duris infixam pependi,
 non uerita a populo praetereunte legi!
 quin ego me memini, dum custos saeuus abiret,*

¹⁴³ “Riu-se Amor do meu manto e coturnos ornados/ dos cetros que apressada a mão tomou” (Tradução de Guilherme Horst Duque in DUQUE, 2015, p. 131).

*ancillae miseram delituisse sinu.
quid, cum me munus natali mittis, at illa
rumpit et apposita barbara mergit aqua?*
(OVÍDIO, Amores, III, 1, 53-58)

Quantas vezes pendí pregada em duras portas,
sem medo de ser lida por passantes!
Lembro mais: ter ficado, até que se ausentasse 55
o vigia, oculta em seios de criadas.
E quando envias-me de aniversário e ela
rasga e, bárbara, afoga n'água ao lado?
(Tradução de Guilherme Horst Duque in DUQUE, 2015, p. 138)

Na análise de Wyke (2002, p. 127), destacam-se, nesse trecho de *Amores* III, 1, os verbos *non uerita* (v. 54 “sem medo”) e *memini* (v. 55 “recordo-me”), que, associados a ações específicas de uma tabuleta de cera – ser presa em uma porta, oculta nas roupas de uma escrava, destruída e submersa em água – e não a uma mulher real, definem e fundamentam a leitura de Elegia personificada como texto. É preciso mencionar, além do mais, que tais situações, como sugere o verbo lembrar-se (v. 55 *memini*), remetem a outras composições de *Amores*; por exemplo, o décimo primeiro poema do livro I, em que o eu elegíaco elogia Nape, criada hábil em entregar os recados a Corina (*Amores*, I, 11, 7-8): *Accipe et ad dominam peraratas mane tabelas/ Perfer et obstantes sedula pelle moras*¹⁴⁴, reforçando a ambiguidade engendrada pelo binômio corpo feminino e córpus elegíaco ovidiano, exibido pela imagem da personificação do gênero amoroso. Assim, no início do poema, se elegia é apresentada ao interlocutor na forma de uma mulher, perto do encerramento do poema, ela se reestrutura em torno de suas características de obra de arte (WYKE, 2002, p. 128), como se descortinasse a ficção proposta pelo gênero. Tal hipótese é reforçada pela fala final de elegia (v. 59-60), que afirma ser ela própria – o gênero – e não simplesmente a paixão por uma *puella*, a primeira responsável por impulsionar a produção criativa do eu elegíaco e poeta: *prima tuae moui felicia semina mentis;/ munus habes, quod te iam petit ista, meum*¹⁴⁵.

O discurso de Elegia na função de *magistra amoris* e a eleição de Corina como sua aplicada discípula (v. 43-52), segundo Wyke (2002, p. 128), além de sinalizar situações descritas em poemas dispostos ao longo dos livros de *Amores*, revelando o trabalho de construção literária subjacente às peripécias amorosas retratadas nos versos dessa obra, e além de constituir, assim, uma defesa à prática do gênero, também

¹⁴⁴ “aceite e à dona entrega cedo em mãos/ tabelas plenas! Fica, pois, atenta/ em abolir delongas” (Tradução de Brunno V. G. Vieira in VIEIRA, 2016, p.297).

¹⁴⁵ “Movi primeiro os férteis grãos da tua mente,/ tens meu dom, que esta aí te pede agora.” (Tradução de Guilherme Horst Duque in DUQUE, 2015, p. 138)

articulam-se à produção de poetas elegíacos anteriores. Destaca-se, nessa perspectiva, não só a semelhança já mencionada entre Corina e Cíntia da elegia I, 2 de Propércio, mas também as alusões a composições de Tibulo (WYKE, 2002, p. 128). A proteção oferecida por Elegia a Corina para que engane o guardião que a mantém trancada (v. 49-52), dessa maneira, aproxima-se do tipo oferecido por Vênus ao eu poético na segunda elegia do primeiro livro tibuliano:

*En ego cum tenebris tota uagor anxius urbe,
securum in tenebris me facit esse Venus,
nec sinit occurrat quisquam qui corpora ferro
uulneret aut rapta praemia ueste petat.
Quisquis amore tenetur, eat tutusque sacerque
qualibet: insidias non timuisse decet.*

[...]

*Parcite luminibus, seu uir seu femina fiat
obuia: celari uult sua furta Venus;*

(TIBULO, I, 2, 25-28; 33-34)

Assim eu, quando vago inquieto por toda a cidade, de noite,
.....
e não permite que surja alguém que fira os corpos com uma
arma ou que ataque suas presas após roubar suas roupas
Todo aquele que estiver possuído pelo amor, siga seguro e ileso
a qualquer parte: não é preciso temer armadilhas.

[...]

Desviai os olhos, seja homem seja mulher que apareça
em meu caminho: Vênus quer ocultar suas artimanhas;
(Tradução de João Batista Toledo Prado in PRADO, 1990, p.10)

Em acréscimo, a capacidade de vencer portas cerradas, concedida por Elegia, remonta a poemas dos demais autores elegíacos do século I a.C., tais como o já citado Tibulo I, 2; Propércio, I, 16 e Ovídio, *Amores*, I, 6 e II, 19 – todos centrados na imagem do obstáculo que separa o eu elegíaco poeta da amada *puella* (WYKE, 2002, p. 128). Para Wyke (2002, p. 178), reforçando a ideia do forte impulso metalinguístico que anima essa coleção de elegias ovidianas, o retrato de Corina em frente a uma porta simples, em *Amores* III, 1, é construído tanto com intuito de rememorar uma variedade de poemas elegíacos, quanto com a função de atuar como significante de uma tradição poética oposta à narração trágica de um rei diante da entrada suntuosa de um palácio.

Nos versos finais de *Amores* III, 1, trecho em que o eu poético retoma a palavra e decide por adotar Elegia como prática de escrita (v. 61-70), o debate literário desenvolvido no decorrer da elegia também surge em evidência, uma vez que a atração do poeta volta-se apenas para questões e atributos poéticos demonstrados pelas duas personificações:

*desierat. coepi 'per uos utramque rogamus,
in uacuas aures uerba timentis eant.
altera me sceptro decoras altoque cothurno:
iam nunc contracto magnus in ore sonus.
altera das nostro uicturum nomen amori:
ergo ades et longis uersibus adde breues.
exiguum uati concede, Tragoedia, tempus:
tu labor aeternus; quod petit illa, breue est.'*
*mota dedit ueniam. teneri properentur Amores,
dum uacat: a tergo grandius urguet opus.*
(OVÍDIO, *Amores*, III, 1, 61-70)

Acabou, comecei: “às duas rogo, alcance
ouvido atento à fala de um temente.
Uma me honra com coturno alto e cetro;
na boca esguia agora há voz grandiosa.
A outra dá ao meu amor nome imortal; 65
vem, pois, e aos longos versos junta os breues!
Cede, Tragédia, ao vate um pouco mais de tempo;
eterno é o teu labor; pede esta um breve.”
Movida, cede a graça; Amores, corram enquanto
há tempo: obra maior me acossa o dorso!
(Tradução de Guilherme Horst Duque in DUQUE, 2015, p. 138-139)

A escolha do eu elegíaco, portanto, não resulta da paixão por Corina ou outra *puella* qualquer, e, sim, da espera por uma fama duradoura consequente dos versos elegíacos (v. 65): *altera das nostro uicturum nomen amori* (WYKE, 2002, p. 129). Provinda da tradição calimaqueana, a glória perene por meio da literatura, de acordo com Wyke (2002, p. 129), transforma, portanto, nas mãos de Ovídio, o termo *amor* (v. 65) em um equivalente ao *sophia* (σοφία/ “sabedoria”) do autor helênico, e o sentimento, conseqüentemente, estende seu campo semântico para a produção literária erótica (WYKE, 2002, p. 129). O amor é, sob essa ótica, atividade poética, e a amada elegíaca resulta da atividade temporária do poeta (WYKE, 2002, p. 129).

Tal como mostra a análise de Wyke (2002), além de sustentar o debate literário, instituído por Calímaco, entre sutileza (*λεπτόν/lepton*) e extravagância (*παχύς/pachu*) de estilo, a elegia inaugural do livro terceiro de *Amores*, enfim, da mesma forma que o poema inicial do livro I dessa obra, em que Cupido travessamente dita a métrica e, por consequência, a temática sob a qual o eu elegíaco deve compor, mostra o compromisso assumido pelo eu poético de Ovídio exclusivamente com o gênero elegíaco e não apenas com uma única *puella*, como ocorre, ao menos superficialmente, em Propércio (I, 1). O sulmonense, dessa maneira, instaura, logo de início, a metalinguagem que irá se alastrar por toda a produção de *Amores*. Assim, não só o ato amoroso equivale à gênese poética, como também o corpo feminino se consubstancia à produção dos dísticos, quer de forma prontamente perceptível, como se observa na personificação de Elegia, quer de maneira

menos explícita, marcada pela ambiguidade dos vocábulos empregados na descrição da amada, como ocorre na aparição de Corina em *Amores* I, 5.

3. 2 A *puella* nas *Heroides*

3. 2. 1 A voz feminina na elegia

Ao se referir às *Heroides* (*Epistulae Heroidum*), nos versos da *Ars Amatoria* (III, 345-346), em que a recomenda especialmente para o público feminino, Ovídio não só proclama a novidade da coleção de epístolas elegíacas, como também se coloca, consequentemente, como o criador desse gênero:

*uel tibi composita cantetur Epistula uoce:
ignotum hoc aliis ille nouauit opus.*
(Ovídio, *Ars Amatoria*, III, 345-346)

ou recita, com voz trabalhada, uma Epístola
gênero desconhecido de outros e que ele inventou.
(Tradução de Carlos Ascenso André in OVÍDIO, 2011, p.346)

De fato, segundo Conte (1999, p. 347) e Knox (1995, p. 14), não há nenhum precedente conhecido na antiga literatura grega e romana para o conjunto de epístolas versificadas, cujo tema principal gira em torno do amor, na forma como foram concebidas por Ovídio: uma mescla de variadas formas literárias, cujas remetentes são figuras femininas mitológicas e responsável por uma substancial renovação da elegia erótica augustana. A inspiração para a coletânea de poemas epistolares em dísticos elegíacos, entretanto, surgiu provavelmente a partir da elegia IV, 3 da obra de Propércio, que simula uma carta remetida por Aretusa ao amado marido Licotas, soldado combatente em terras distantes (KNOX, 1995, p. 17; CONTE, 1999, p. 347, KENNEY, 2008, p. 422). Corroboram esse pressuposto principalmente a familiaridade entre os versos iniciais desse poema properciano e o começo das epístolas das heroínas de Ovídio (KNOX, 1995, p. 17), como é possível notar pela abertura de *Heroides* III: “De Briseida a Aquiles”:

*Haec Arethusae suo mittit mandata Lycotae,
cum totiens absis, si potes esse meus.
Si qua tamen tibi lecturo pars oblita derit,
haec erit e lacrimis facta litura meis:
aut si qua incerto fallit te littera tractu,
signa meae dextrae iam morientis erunt.*
(PROPÉRCIO, IV, 3, 1-6)

Manda Atretusa esta missiva ao seu Licotas,
 se em tanta ausência ainda fores meu.
 Se alguma parte do que leres vem borrada,
 serão rasuras feitas pelas lágrimas;
 se o traço incerto de uma letra te confunde,
 é sinal de que a destra desfalece.
 (Tradução de Guilherme G. Flores in PROPÉRCIO, 2014, p. 277)

*Quam legis, a rapta Briseide littera venit,
 vix bene barbarica Graeca notata manu.
 Quascumque aspicias, lacrimae fecere lituras;
 sed tamen et lacrimae pondera vocis habent*
 (OVÍDIO, *Heroides*, III, 1-4)

A carta que lê, vem da raptada Briseida,
 anotada em grego, com muito esforço, por mão estrangeira.
 As lágrimas causaram cada um dos borrões que tu verás;
 mas, em todos os casos, as lágrimas têm o peso da voz.

Outras composições semelhantes, nas quais o poeta mimetiza a voz de uma personagem feminina, de acordo com Knox (1995, p. 16-17), também podem ser rastreadas na tradição poética da Grécia helenística. Pertence àquele período, por exemplo, o chamado *Fragmentum Grenfellianum*, um poema lírico constituído pelas queixas de uma mulher anônima consumida pela paixão (KNOX, 1995, p. 17). Podem ser citadas, ademais, algumas das composições que formam o *córpus* dos **Idílios** de Teócrito, que contêm monólogos de temática amatória (3, 11, 12 e 23), com destaque para o segundo poema, um solilóquio em que Simetra lamenta ter sido abandonada por seu amante e executa, com ajuda da criada Téstilis, um feitiço para tê-lo de volta:

Onde os meus louros estão – Testílis, pega!, onde os filtros?
 Vai, este vaso engrinalda de púrpura lã de ovelha
 Pra eu amarrar meu amado, o homem que é um fardo pra mim,
 Que, desgraçado, faz doze dias que nem me visita,
 Nem tampouco sabe se vivo ou se já morri,
 Nem, monstruoso, bate a esta porta. Decerto alhures
 Amor e Afrodite se foram, levando-lhe o animo instável.
 (TEÓCRITO, *Idílios*, II, 1-7. Tradução de Érico Nogueira in NOGUEIRA, 2012, p. 95)

Monólogos, inclusive, podem ser encontrados tanto na elegia grega praticada no início do Império, quanto nos assim chamados “romances”, também provenientes da Grécia Antiga (KNOX, 1995, p. 17). Nenhuma delas, porém, combinava todos esses elementos da forma familiar como se mostravam nos dísticos elegíacos latinos, nem usavam o formato epistolar semelhante ao efetuado por Ovídio (KNOX, 1995, p. 17).

Da forma como sobreviveu até a atualidade, o poema das *Heroides* chegou à contemporaneidade composto por 21 epístolas elegíacas, tradicionalmente divididas em dois grupos. O primeiro deles compreende os 15 primeiros poemas, que configuram

correspondências de célebres mulheres míticas – com a exceção única da figura histórica da poeta grega Safo – remetidas aos amados ausentes. O segundo, por sua vez, formado pelas elegias 16 a 21, constitui-se pela troca de correspondência entre três casais lendários: Helena e Páris, Hero e Leandro, Cidipe e Acôncio (KNOX, 1995, p. 5; CONTE, 1999, p. 346). Não obstante, debates sobre a autenticidade de determinadas epístolas e a cronologia provável do surgimento de ambos os conjuntos de poemas são frequentemente suscitados pela fortuna crítica da obra (VEGA, 1994, p. 13-15; KNOX, 1995, p. 5- 14; CONTE, 1999, p. 347; FULKERSON, 2009, p. 79; VOLK, 2010, p. 8-9).

Em relação à autenticidade, registra-se como duvidosa principalmente a autoria da série de cartas duplas (16-21), pelo fato de pertencerem a tradição manuscrita diferente do grupo de cartas sem resposta (1-15), e da epístola XV - “De Safo a Fáon”, visto que a elegia dedicada à poeta da Ilha de Lesbos não apareça na décima quinta posição em nenhum dos manuscritos conhecidos desde o período medieval, bem como que ela apresente irregularidades inerentes tanto à estrutura interna do texto, como à linguagem, ao conteúdo e à métrica (KNOX, 1995, p. 6-7; CONTE, 1999, p. 346; FULKERSON, 2009, p. 79; VOLK, 2010, p. 8). Há, todavia, como observam Knox (1995, p. 7), Conte (1999, p. 347) e Fulkerson (2009, p. 79), estudiosos mais radicais, tal como Lachmann (apud CONTE, 1999, p. 347), que julgam espúrias todas as epístolas elegíacas que não são mencionadas em *Amores* II, 18, poema em que o eu elegíaco, identificado como o próprio Ovídio, descreve ao amigo, Mácer, identificado como autor de versos épicos, os esforços poéticos que empreende no momento, citando, dentre eles, as *Heroides*:

*aut, quod Penelopes verbis reddatur Ulixi,
scribimus et lacrimas, Phylli relicta, tuas,
quod Paris et Macareus et quod male gratus Iason
Hippolytique parens Hippolytusque legant,
quodque tenens strictum Dido miserabilis ense
dicat et Aoniae Lesbis amata lyrae.*
(OVÍDIO, Amores, II, 18, 21-26)

ou cartas que Penélope mandara a Ulisses
escreverei, e, Fílis, tuas lágrimas;
o que Páris, Jasão ingrato e Macareu
leriam, e Hipólito e seus pais,
e o que diria a triste Dido ao empunhar
a espada, e à lira aônia a amada Lésbia.
(Tradução de Guilherme Horst Duque in DUQUE, 2015, p. 131)

Nessa perspectiva, apenas nove ou dez – considerando-se somente a menção ao destinatário Jasão e não especificamente a uma de suas duas possíveis remetentes – dos 21 poemas epistolares seriam autenticamente ovidianos, a saber: I - “De Penélope a Ulisses”; II - “De Fílis a Demofonte”; IV – De “Fedra a Hipólito”; V - “De Enone a Páris”;

VII – “De Dido a Eneias”; X – “De Ariadne a Teseu”; XI – “De Cánace a Macareu”, VI – “De Hipsípila a Jasão” e/ou XII – “De Medeia a Jasão”; e a tão questionada epístola XV – “De Safo a Fáon”, embora por vezes os versos de *Amores*, II, 18 que se referem a essa poeta grega (v. 26 e 34) também sejam considerados inautênticos (KNOX, 1995, p. 7; CONTE, 1999, p. 3477). No entanto, consoante o que argumenta Fulkerson (2009, p. 79), atualmente parte dos estudiosos tende a desconsiderar essa controvérsia, reconhecendo sem ressalvas a autoria ovidiana de todas as epístolas; outros críticos, por sua vez, alegam a pouca relevância da discussão, uma vez que, independentemente de quem seja o autor dos poemas, as prováveis falsificações encontram-se coerentemente encaixadas no conjunto, que pode, dessa maneira, ser lido de forma verossímil como uma coleção. Essa visão, portanto, será aqui adotada, embora com a ciência de que a questão da autenticidade de algumas das elegias pertencentes ao *cópus* das *Heroides* não se encontra resolvida e que novos estudos e descobertas podem alterar o que se supõe tenha provindo mesmo da pena de Ovídio.

Os mesmos dísticos 21-26, de *Amores* II, 18, também norteiam o debate acerca da cronologia ocupada pelas epístolas elegíacas dentro da produção literária de Ovídio. Acredita-se, por exemplo, que as epístolas únicas (1-15) tenham sido compostas entre as duas edições de *Amores*, por volta dos anos 20 e 13 a. C. (VEGA, 1994, p. 11; KNOX, 1995, p. 5-6; FULKERSON, 2009, p. 79), ainda que se acredite na possibilidade de esse grupo de poemas ser a obra de estreia da carreira poética ovidiana, caso se leve em conta a hipótese de a segunda edição de *Amores* contar somente com a eliminação e rearranjo das elegias contidas na versão anterior (KNOX, 1995, p. 6). As cartas duplas, por outro lado, são cogitadas como parte da produção tardia de Ovídio, composta durante seu suposto exílio, entre 8 e 17 a.C., devido às características métricas e lexicais dessa parte da coleção se assemelharem ao estilo cultivado pelo sulmonense nessa época (KNOX, 1995, p. 6; FULKERSON, 2009, p. 79; VOLK, 2010, p. 8).

Em relação aos aspectos estruturais e estilísticos envolvidos na composição das *Heroides*, a mescla de elementos das tradições retórica e literária é constantemente citada como responsável pela singularidade – qualificada também como originalidade – dessas elegias ovidianas (KNOX, 1995, p. 14-15; KENNEY, 2008, p. 422). Sobressai nesse sentido, além disso, o tratamento dispendido à matéria mitológica, que é dotada de uma nova perspectiva em comparação ao uso até então visto como tradicional (VOLK, 2010, p. 56) e não mais é usada na construção de *exempla*, como ocorre em *Amores* e na *Ars amatoria*, por exemplo, e torna-se a matéria central de cada um dos poemas das heroínas,

antecipando, assim, de certa forma, as *Metamorphoses* (**Metamorfoses**), obra prima de Ovídio (KENNEY, 2008, p. 422).

O treinamento em *declamationes* (declamações) – prática que envolvia a improvisação de discursos a partir de temas subjetivos ou históricos (FANTHAM, 2009, p. 27) – recebido por Ovídio durante a juventude, segundo Knox (1995, p. 15), teve importante influência na produção das epístolas elegíacas, motivo que fez, inclusive, alguns leitores acreditarem que tais poemas consistiam em suasórias em versos. Reforçando essa visão, Volk (2010, p. 67) declara que a educação obtida por Ovídio nas escolas de oratória possuía eco em todas as suas obras, porém, é nas *Heroides* que ela se torna mais evidente.

Já na antiguidade, Sêneca, o Velho, fornece, nas *Controversiae* (**Controvérsias**), obra em que se pode encontrar um testemunho das escolas de retórica do período de Augusto (HARDIE, 20006, p. 36), algumas ponderações sobre a produção de Ovídio como aluno da escola do orador Arélio Fusco, considerando-a prosa em verso (SÊNECA, *Controversiae*, II, 2, 8-12). Confirma, assim, o talento do poeta sulmenense, qualificando os textos oratórios por ele produzidos como refinados (*comptum*), harmoniosos (*decens*) e agradáveis (*amabile*), além de também distinguir o influxo das *declamationes* nos poemas de Ovídio, citando, por exemplo, versos das *Metamorphoses* (XIII, 121-122), relativos à disputa entre Ájax e Ulisses pelas armas do falecido Aquiles, que seriam adaptações em versos de um discurso de Pórcio Latrão, orador ilustre da época:

*Adeo autem studiose Latronem audit. ut multas illius sententias in versus suos transtulerit. In armorum iudicio dixerat Latro: mittamus arma in hostis et petamus. Naso dixit:
Arma viri fortis medios mittantur in hostis;
inde iubete peti [...] (SÊNECA, *Controversiae*, II, 2, 8)*

No entanto, ouviu Latrão com tanto entusiasmo que trasladou em seus versos muitas sentenças do mestre. Sobre o julgamento das armas, Latrão havia dito: lancemos as armas contra os inimigos e peguemos de volta. Nasão disse: Que as armas do valoroso herói sejam jogadas contra os inimigos; Ordenais a partir daí que sejam pedidas de volta [...]

Sêneca (*Controversiae*, II, 2,12) indica também a preferência de Ovídio pelas *suasoriae* (suasórias) – discurso em que palavras persuasivas eram endereçadas a algum personagem mítico ou histórico a fim de fazê-lo tomar determinada atitude em uma certa situação (VOLK, 2010, p. 68). De acordo tanto com Knox (1995, p. 15-16) como com Volk (2010, p. 2010, p. 67-68), é justamente o estilo das suasórias que parece fornecer a estratégia argumentativa e estrutural das *Heroides*, principalmente no primeiro grupo de cartas (1-15), uma vez que as heroínas míticas pretendem convencer os amantes a retornarem ou a assumirem determinada conduta no relacionamento. Outro exercício retórico

que parece ter feito parte da composição das epístolas elegíacas é a *ethopoeia* (etopeia), discurso em que o estudante devia compor colocando-se no lugar de uma figura mítica ou histórica, em meio a uma situação complexa (Sula abdicando do poder ou Príamo suplicando pela devolução do corpo do filho a Aquiles, por exemplo), pelo fato de as *Heroides* darem voz às mulheres mitológicas em momentos de crise amorosa (KNOX, 1995, p. 16; VOLK, 2010, p. 68). Na série de cartas duplas, distingue-se, ademais, segundo Vega (1994, p. 15) e Kenney (1996, p.2), a influência das *controversiae* (controvérsias) – espécie de debate sobre uma questão hipotética – por tratar-se de troca de correspondências entre notáveis pares do mito.

Na percepção de Albrecht (1997, p. 743), entretanto, mais do que espelhar a educação de Ovídio, a retórica nas *Heroides* converte-se de uma ferramenta de persuasão em um meio de representação artística, pois, por meio da argumentação produzida pelas mulheres míticas, surge um retrato vivo de cada uma dessas escritoras. A *inuentio* retórica – isto é, a seleção de argumentos apropriados à causa defendida (BARTHES, 1975, p. 183) – afirma o estudioso (ALBRECHT, 2014, p. 135-136), motiva, na verdade, a criação de imagens poéticas, como pode ser notado na maneira sugestiva de trazer ao presente a situação em que se encontra tanto a remetente como o destinatário da epístola, além de construir atmosferas sentimentais e oníricas bastante expressivas, bem como associações léxicas¹⁴⁶ de grande força poética.

Não só a retórica, por certo, determina a estrutura dos poemas elegíacos das *Heroides*. Como já se viu aqui, o monólogo dramático, segundo Knox (1995, p. 16) e Albrecht (1997, p. 742), também parece influir na construção do gênero dessa obra, especialmente, conforme diz Conte (1999, p. 348), no que concerne ao primeiro grupo de poemas (1-15), visto serem eles textos “fechados”, ou seja, sem expectativa de resposta. A tradição epistolar, ainda que não tenha sido seguida estritamente, visto que, por exemplo, nem todas as epístolas elegíacas possuem o início e o encerramento¹⁴⁷ típico do gênero (FULKERSON, 2009, p. 86), também intervém na forma como os textos se apresentam para a leitura. Assim, cada uma das elegias das *Heroides* situa-se em um ponto específico e fértil dentro do *continuum* narrativo mitológico em que o eu elegíaco feminino,

¹⁴⁶ Como exemplo, Albrecht cita *Heroides*, XVI, 25: *ut pelagi, sic pectoris adiuuet aestum*. [Trad.? Seria algo como “Persista e, como o mares, preste auxílio à ebulição deste coração”. Para não ficar com um exemplo que se deseja autoexplicativo, seria bom comentar minimamente quais elementos lexicais propiciam força poética]

¹⁴⁷ De acordo com Albrecht (1997, p. 511), tradicionalmente, as cartas, na Antiguidade, iniciavam-se com a identificação do remetente e, depois, do destinatário, seguida de uma saudação. Por exemplo: “*C. Iulius Caesar M. Tulio Ciceroni s(alutem) p(luriman) s(icit)*” (ALBRECHT, 1996, p.511). Ao final da correspondência, acrescentava-se uale ou um cumprimento similar (ALBRECHT, 1997, p. 511).

representado pela remetente da epístola, está inserido. Nessa perspectiva, a fim de não ocorrer ruptura da verossimilhança, a remetente está autorizada a referir-se de modo explícito somente a atos do passado (CONTE, 1999, p. 348-349). Tal limitação, contudo, é contornada por Ovídio, com a inserção de sua própria voz, por meio de ironias trágicas capazes de ampliar a perspectiva restrita do gênero epistolar e fornecer assim uma visão sintética, mas integral da narrativa lendária, contando ainda com o conhecimento prévio do leitor para preencher eventuais lacunas (CONTE, 1999, p. 349).

Por conta da estruturação de seu gênero, todavia, as epístolas elegíacas das *Heroides* foram, por vezes, classificadas como monótonas (CONTE, 1999, p. 348; FULKERSON, 2009, p. 79). Brandão (apud WERGNA, 1975, p. VIII), a seu turno, aponta a questão temática como responsável pela impressão de invariabilidade da obra. De acordo com ele, “as *Heroides* padecem de um defeito perdoável para a época: todas as cartas giram em torno do mesmo assunto, o que lhes traz certa monotonia. São gemidos poéticos de amantes infelizes e abandonadas” (BRANDÃO apud WERGNA, 1975, p. VIII).

Fulkerson (2009, p. 79), entretanto, em uma visão mais alicerçada, devido à minuciosa análise em torno dessa obra ovidiana, admite que, em uma primeira leitura, os poemas das heroínas podem realmente parecer repetitivos, porquanto se dividem em dois grupos que se distinguem pelo conteúdo abordado – um formado pelas epístolas duplas e pelas cartas remetidas por Fedra, Hermione, Cânace e Hipermnestra, centradas em promover ou iniciar um relacionamento; o outro, constituído pelas correspondências de Penélope, Fílis, Briseida, Enone, Hipsípile, Dido, Dejanira, Ariadne, Medeia, Laodâmia e Safo, dotadas de um tom mais lamurioso que o primeiro agrupamento por estarem interessadas em discutir um relacionamento que parece ter terminado¹⁴⁸. Porém, a estudiosa (FULKERSON, 2009, p. 80) defende a ideia de que a aparente similitude é capaz de incutir no leitor o desejo de buscar as diferentes nuances que surgem, a partir do tratamento de um tema básico ou mesmo descobrir que tipos de padrões são possíveis de serem encontrados ao longo da leitura de todo o cópulo. Em uma apreciação similar, Vega (1994, p. 10) considera que o intuito de Ovídio é fazer um estudo das múltiplas reações demonstradas pelos indivíduos diante do amor frustrado ou do abandono, bem como da experimentação dos sentimentos distintos que daí derivam, como zelo, saudade, despeito, entre outros. Poder-se-ia acrescentar, com base nisso, que, com as *Heroides* e valendo-se

¹⁴⁸ A autora (FULKERSON, 2010, p. 79), porém, faz a ressalva de que, nesse agrupamento temático, há diferenças substanciais entre as situações enfrentadas pelas remetentes. Penélope, por exemplo, pede a Ulisses que volte para casa, já Dido lamenta ter sido abandonada definitivamente por Eneias, e Laodâmia, a seu turno, escreve para o marido, Protesilau, já falecido.

da voz feminina, Ovídio tem a possibilidade de explorar não só as tênues facetas da temática elegíaca como também introduzir-lhe um novo ponto de vista, bem como demonstrar seu virtuosismo como autor de elegia romana.

Outro importante diferencial da obra epistolar ovidiana é a figura das remetentes. Segundo Néraudau (2007, p. 12-13) e Fulkerson (2009, p. 80-81), não há precedente conhecido para o fato de Ovídio ter elegido heroínas mitológicas para desempenhar o papel de escritoras das epístolas. Embora provavelmente tivessem existido coleções de textos ficcionais em formato epistolar anteriores às *Heroides*, elas deviam majoritariamente simular troca de correspondência entre personalidades históricas, que buscavam parecer genuínas e complementares entre si, sem precisar do esforço do leitor para ver através da aparência de sinceridade (FULKERSON, 2009, p. 80). Também a elegia IV, 3 de Propércio, contemporânea a Ovídio e provável precedente das *Heroides*, ainda que simulasse uma epístola ficcional, não se apropriou de personagens mitológicos para o estabelecimento dos correspondentes (NÉRAUDAU, 2007, p. 13; FULKERSON, 2009, p. 81). A opção pelo mito, para Fulkerson (2009, 80-81), e a recusa da realidade factual e histórica, é importante na medida em que adiciona aos caracteres das epístolas elegíacas ovidianas uma história textual significativa. Resulta disso que o desconhecimento da fonte utilizada pelo poeta sulmonense, embora não inviabilize a leitura, fará com que o leitor perca muitas das particularidades resultantes do trabalho com esse material mítico, tais como variação da história tradicional e os possíveis gracejos resultantes disso (FULKERSON, 2009, p. 80-81).

A tradição mitológica utilizada como tema para o desenvolvimento das *Heroides*, entretanto, tinha como fonte obras literárias que compunham o cânone de sua época. Consoante Knox (1995, p. 19), na referida obra, Ovídio não recria as heroínas por sua própria conta a partir do material tradicional, mas inicia com os personagens da forma como foram construídos por seus predecessores. Cada epístola, portanto, apoiava-se em um modelo, proveniente principalmente da épica ou da tragédia gregas, em sua maioria, como nos mostra a lista elaborada por Fulkerson (2009, p. 78):

- | | |
|-------------------------|---|
| 1. “Penélope a Ulisses” | Odisséia de Homero |
| 2. “Fílis a Demofonte” | <i>Aetia</i> de Calímaco (?) ¹⁴⁹ |
| 3. “Briseida a Aquiles” | Odisséia de Homero |

¹⁴⁹ O ponto de interrogação (?) foi utilizado por Fulkerson (2009, p. 78) para assinalar as fontes ainda não confirmadas para as epístolas ovidianas.

4. “Fedra a Hipólito”	Hipólito de Eurípedes
5. “Enone a Paris”	Cypria ¹⁵⁰ (?)
6. “Hipsípila a Jasão”	Argonáutica de Apolônio
7. “Dido a Eneias”	Eneida de Virgílio
8. “Hermione a Orestes”	Hermione de Sófocles (?)
9. “Dejanira a Hercules”	Traquínias de Sófocles
10. “Ariadne a Teseu”	“Poema 64” de Catulo
11. “Cânace a Macareu”	Éolo ¹⁵¹ de Eurípedes
12. “Medeia a Jasão”	Medeia de Eurípides/ Argonáutica de Apolônio
13. “Laodamia a Protesilau”	Protesilau ¹⁵² de Eurípedes (?)/ Protesilaodamia de Lévio (?)
14. “Hípermestra a Linceu”	As Suplicantes de Ésquilo (?)/ poema épico Danaide (?)
15. “Safo a Fáon”	Obra poética de Safo (?)/ Comédias atenienses (?)
16-17. Páris e Helena	Cypria (?)
18-19. Leandro e Hero	Um poema helenístico perdido (?)
20-21. Acôncio e Cídipe	Aetia de Calímaco

Como exemplifica Knox (1995, p. 19), seria possível, então, a partir do conhecimento dessas fontes, reconhecer alusões a episódios nelas dispostos, tal como ocorre na terceira epístola, “De Briseida a Aquiles”, que, a fim de intensificar retoricamente o pedido da heroína para que o filho de Tétis e Peleu a tome de volta dos domínios de Agamêmnon, que a mantém escrava, faz referência à passagem de abertura da **Ilíada** (I, 188-222), na qual Aquiles é acometido por uma grande fúria e avança com uma espada para matar o rei de Micenas, porém é contido pela deusa Atena (KNOX, 1995, p. 19):

*cur autem iubeas? stricto pete corpora ferro;
est mihi qui fosso pectore sanguis eat.
me petat ille tuus, qui, si dea passa fuisset,
ensis in Atridae pectus iturus erat!*
(OVÍDIO, **Heroides**, III, 145-148)

Por que, no entanto, mandarias? Transpassa meu corpo com a espada desembainhada;
o sangue jorraria de meu peito perfurado

¹⁵⁰ De acordo com Albrecht (2014, p. 102), seria um poema do ciclo épico troiano, que retrata os acontecimentos anteriores à guerra de Troia, narrada na **Ilíada**.

¹⁵¹ Albrecht (2014, p. 111) observa que essa peça de Eurípedes não foi transmitida até os tempos atuais.

¹⁵² Também constitui uma peça perdida de Eurípedes, que provavelmente retratava a visita do falecido Protesilau, com consentimento das divindades infernais, a Laodamia, e o subsequente suicídio da heroína após a volta do marido para o mundo dos mortos (ALBRECHT, 2014, p. 114).

transpassa-me aquela tua espada, que, se a deusa tivesse permitido, teria sido fincada no peito do Átrida.

Tanto o material mitológico quanto o literário – quer trágico, quer épico – no entender de Conte (1999, p. 347), passam pelo prisma da elegia erótica romana. Por esse motivo, há uma sistemática reinterpretação, uma consciente reescrita e até mesmo distorções em relação à versão consolidada pela fonte (CONTE, 1999, p. 348). Isso pode ser observado, como exemplifica o classicista (CONTE, 1999, p.348), na nona epístola, “De Dejanira a Hércules”, na qual a chegada de Iole, concubina do herói mítico e rival da remetente, é descrita de maneira divergente daquela mostrada nas **Traquínias** de Sófocles. Além disso, o trabalho elegíaco pelo qual o texto de origem passa, ainda segundo Conte (1999, p. 348), é capaz de oferecer diferentes interpretações e avaliações de um mesmo evento, moldadas a partir da perspectiva e da intenção persuasiva da heroína que escreve a epístola, o que pode ser percebido por meio das diferentes posturas de Hipsípila (epístola VI) e Medeia (epístola XII), adversárias no amor de Jasão, ou nas diferentes formas de abordar a Guerra de Troia ao longo da coleção.

O uso da mitologia nas **Heroides**, ademais, parece fazer parte de um jogo ficcional semelhante ao observado por Avellar (2015, p. 18-19) nos *Tristia*. Para essa pesquisadora (AVELLAR, 2010, p. 18-19), a distinção entre autor empírico, autor implícito e eu poético é capaz de revelar as inúmeras máscaras assumidas por Ovídio na condição de *relegatus*, retratando-se, por vezes, pela imagem de bárbaro ou de anti-herói épico ou mesmo de poeta fracassado, atitude que amplia o sentido dessa obra do exílio para além do discurso biografista. Avellar (2010, p. 21-22), inclusive, cita as **Heroides** para justificar a existência desses três elementos envolvidos na composição dos poemas ovidianos, o que permite pensar na *puella* – eu elegíaco das epístolas, representada pela figura por uma heroína mitológica – como máscara ovidiana:

Essas três categorias (autor-empírico, autor-implícito e eu-poético) podem ser claramente observadas nas *Heroides*, em que há um autor-empírico Públio Ovídio Nasão, pessoa física; há, para cada epístola, um eu-poético diferente (Penélope, Dido, Medeia, Safo e outros); e, por fim, um elemento coesivo e organizador de todas as epístolas, que permite que elas sejam reunidas em uma mesma coletânea, que as caracteriza estilisticamente e que as identifica como possuidoras do mesmo autor das outras obras ovidianas, de modo a constituir-se um — “autor” Ovídio (AVELLAR, 2010, p. 21-22).

Pensar no uso das mulheres míticas, provenientes de fontes literárias diversas, não apenas como protagonistas das **Heroides**, mas também como máscaras de um autor implícito que ambiciona trabalhar a elegia erótica na perspectiva feminina, levando em

consideração, além disso, o gênero anteriormente habitado por essas remetentes e a defesa do trabalho poético em dísticos elegíacos – tal como o ordenou Cupido em *Amores*, I, 1 – também coloca as *puellae* dessa obra como partícipe de uma arquitetura metalinguística, capaz de descortinar a sujeição total de Ovídio, na condição de autor empírico, à própria experiência poética¹⁵³. A seguir, serão investigadas, a título de exemplo, certas passagens de epístolas elegíacas, a fim de entender como se dá, na prática, essa complexa rede de sentidos tramada nas entrelinhas das *Heroides*.

3.2.2 Fedra autora de elegias

Diferentemente das demais epístolas únicas das *Heroides*, em que as remetentes míticas se esforçam para reestabelecer relacionamentos previamente existentes, Fedra, eu elegíaco mítico da quarta elegia da referida obra ovidiana, procura iniciar uma ligação com seu enteado, o casto Hipólito (FULKERSON, 2005, p. 123). Os dísticos dessa composição, cujo objetivo principal é a sedução, aproximam essa voz poética feminina daquelas masculinas, usualmente encontradas na elegia latina. Tal identificação, além de alçar a *puella* a uma posição pouco usual – isto é, de parte ativa no jogo da conquista amorosa – permite que se acompanhe o poder de Amor em sujeitar a todas as coisas, materializando, conseqüentemente, o triunfo da Elegia sobre os demais gêneros, inclusive os mais elevados e grandiloquentes.

Em termos intertextuais, a epístola ovidiana “De Fedra a Hipólito” dialoga com a obra trágica de Eurípedes. Segundo Kenney (2008, p. 423), o poeta grego do século V a. C. compôs duas versões dramáticas baseadas na história mítica da paixão de Fedra pelo enteado. O elegíaco latino, ainda de acordo com Kenney (2008, p. 432) e também segundo Fulkerson (2005, p. 124), provavelmente inspirou-se no primeiro texto, na medida em que fragmentos restantes da composição, cuja maior parte foi perdida, permitem essa conjectura. Nessa versão em tela, estima-se que a madrasta, consumida pelo desejo, era constituída como uma personagem sem nenhum pudor. Já a peça conhecida atualmente – e que nos serve, portanto, como referente de comparação para a presente análise – é datada de 428 a.C. (KNOX, p. 316, 2008) e tem como cenário a cidade de Trezena. O enredo, tal como apresentado no prólogo por meio da fala de Afrodite (EURÍPEDES, **Hipólito**, 1-33), gira em torno da vingança dessa deusa contra o jovem Hipólito, filho de Teseu,

¹⁵³ Cf. CONTE, 1999, p. 341-342.

que desprezava os assuntos amorosos, preferindo dedicar-se apenas à divina Ártemis e, conseqüentemente, à atividade de caça:

O filho de Teseu, rebento da amazona,
 Hipólito, instruído pelo casto Piteu,
 Único dentre os cidadãos desta terra de Trezena,
 Diz que sou o pior dos Numes,
 Recusa o amor e não toca no casamento
 Contudo honra a irmã de Febo, Ártemis, filha de Zeus,
 Julgando-a o maior dos Numes,
 Convivendo sempre com a virgem na floresta verde
 Com seus cães ágeis, extermina as bestas da terra,
 Encontrando algo maior que um convívio mortal.
 A tais fatos não os invejo, por que isso me importa?
 Entretanto, como cometeu um erro contra mim, punirei
 Hipólito neste dia; a maior parte do plano
 Já preparei, nem preciso de muito esforço.
 (EURÍPEDES, *Hipólito*, Prólogo, 10-22/ Tradução de Fernando C. Z. da Silva
 in SILVA, 2007, p. 224-225)

Dessa forma, a deusa do amor faz com que Fedra, madrasta de Hipólito, seja possuída por uma paixão avassaladora e, por não ter os sentimentos correspondidos, decide tramar a morte do jovem. Para isso, antes de cometer suicídio, redige uma carta em que acusa injustamente o filho de Teseu de a ter violado. O pai do fervoroso devoto de Ártemis, irado com o ultraje descrito pela esposa, roga a Posídon uma punição mortal para o próprio rebento, que sucumbe ao ter sua carruagem jogada em rochedos pelos cavalos que a conduziam, assustados com um terrível touro marinho enviado pelo nume supremo dos mares:

Teseu

Oh, este mal se une com outro mal,
 intolerável, indizível! Estou desventurado!

Coro

O que houve? Fala, se posso ouvir.

Teseu

Grita horrores a tabuleta! Para onde fugirei
 com o peso destes males? Pois pereci, estou destruído,
 tal, tal é a melodia que contemplei, nas linhas,
 proclamada, sou infeliz!

Coro

Ai, revelas uma que principia as desgraças.

Teseu

Isto não guardarei na minha boca,
 insuportável <para as palavras>
 e infesta destruição.
 Oh, minha cidade!
 Hipólito ousou, meu tálamo, tocar,

pela força, desonrando o olho sagrado de Zeus.
 Entretanto, ó pai Posídon, que outrora me prometeste
 três imprecações, com uma destas, matas
 o meu filho, que, não fuja a esse dia,
 se são claras as imprecações que me concedeste!
 (EURÍPEDES, *Hipólito*, 874-890/ Tradução de Fernando C. Z. da Silva in
 SILVA, 2007, p. 261-262).

Nas *Heroides*, a epístola que Fedra remete a Hipólito, porém, em vez de se valer de um tom condenatório, como o faz na tragédia euripídiana, ou mesmo de reprovação lamentosa, presente em outras elegias da coleção ovidiana, concentra-se no objetivo de seduzir o enteado, ação que, como classifica Armstrong (2006, p. 261-262), aproxima do aspecto predatório do eu elegíaco masculino. Nessa condição, a esposa de Teseu segue os mesmos passos e, conseqüentemente, espelha a voz poética Ovídio dos *Amores*, cuja obediência ao Amor e à produção de elegia amorosa se torna a única via a seguir.

Proveniente de um lócus diferente daquele apropriado aos poemas de amor e, dessa forma, habituada ao pudor obrigatório no ambiente elevado do gênero trágico, a heroína da quarta epístola não só expõe, nos versos 7-16, as dificuldades e hesitações em confessar diretamente ao amado a paixão que sentia, como afirma ter partido de Cupido a ordem para escrever os versos amorosos:

*Ter tecum conata loqui ter inutilis haesit
 lingua, ter in primo restitit ore sonus.
 qua licet et sequitur, pudor est miscendus amori;
 dicere quae puduit, scribere iussit amor.
 quidquid Amor iussit, non est contemnere tutum;
 regnat et in dominos ius habet ille deos.
 ille mihi primo dubitanti scribere dixit:
 'scribe! dabit victas ferreus ille manus.'
 adsit et, ut nostras avido foveat igne medullas,
 figat sic animos in mea vota tuos!*
 (OVÍDIO, *Heroides*, IV, 7-16)

Três vezes tentei falar contigo, três vezes hesitou a inútil
 língua, três vezes o som resistiu de primeira na boca.
 quando é lícito e quando obedece a um impulso, o pudor mistura-se ao amor
 aquilo que não pude dizer, o amor ordenou-me escrever.
 Tudo o que o Amor ordenou, não é prudente desprezar;
 Ele reina e tem autoridade nos domínios dos deuses.
 No princípio, eu estava hesitante em escrever, ele disse:
 “escreve! Vencidas, ele férreo te estenderá as mãos”.
 Que ele me favoreça e, assim como aquece nossas medulas com ávido fogo,
 Crave em tua alma as minhas promessas.

Fedra, nessa passagem, ao se assumir autora de elegias eróticas por determinação do deus menino, consoante o que mostra Armstrong (2006, p. 263), evoca o eu elegíaco ovidiano em *Amores*, I, 1, que se tornou adepto do gênero, após a mesma divindade roubar um pé do verso hexamétrico com o qual o autor pretendia cantar grandes guerras.

Nesse sentido, “da mesma forma que Ovídio desejava fazer o papel de um grande bardo épico, Fedra almejava interpretar uma mulher virtuosa, porém, o amor converte a todos em tolos (e poetas elegíacos)”¹⁵⁴ (ARMSTRONG, 2006, p. 263).

É familiar, nessa perspectiva, tanto na epístola de Fedra quanto nas elegias de *Amores*, a imagem de Cupido como entidade com poderes de ditar a composição de um poema e determinar o assunto a ser cantado (ARMSTRONG, 2006, p. 263). Assim, na quarta elegia das *Heroides*, se se testemunha a voz poética feminina materializar essa habilidade divina pelo imperativo *scribe* (v. 14, “escreve!”), em fala expressa diretamente pelo nume, diante da hesitação da remetente, em *Amores* I.1,24, assiste-se, da mesma forma, Amor ordenar ao eu elegíaco aceitar a obra amorosa que lhe cabe: “*quod' que 'canas, uates, accipe' dixit 'opus'*”¹⁵⁵.

Ambas as *personae*, embora se esforcem por permanecer (Fedra) ou adentar (eu elegíaco ovidiano) na esfera dos gêneros elevados (tragédia e épica), não são capazes de fugir da determinação do filho de Vênus e seguem em direção aos versos elegíacos, seja porque, no primeiro caso, a madrasta de Hipólito pretende ver o amado, conforme mostra a bélica e convencional imagem das mãos estendidas, rendido à paixão (v. 14, *dabit victas ferreus ille manus*), seja porque, no segundo caso, a voz poética de *Amores* se sente, ela própria, conquistada pelas flechas de Cupido e, conseqüentemente, pela elegia amorosa, conforme se percebe pelo mesmo ato de rendição ligado ao tópos da *militia amoris* :

*en ego, confiteor, tua sum noua praeda, Cupido;
porrigimus uictas ad tua iura manus.
nil opus est bello: pacem ueniamque rogamus;
nec tibi laus armis uictus inermis ero.*
(OVÍDIO, I, 2, 19-22)

Eu, confesso, sou nova presa tua, Cupido,
já estendemos a mão, subordinados a ti,
sem motivos pra guerra: paz e a vênia pedimos:
não trará louvor com armas o inerte vencer.
(Tradução de Luiza dos Santos Souza in SOUZA, 2016, p.138)

A partir da proposta de espelhamento da voz poética (Fedra) da quarta epístola das *Heroides* com o eu elegíaco de *Amores*, I, 1, é possível ponderar sobre a presença

¹⁵⁴ *Much as Ovid wanted to play the great epic bard, so Phaedra wanted to play the virtuous woman, but love makes fools (and elegiac poets) of us all* (ARMSTRONG, 2006, p. 263).

¹⁵⁵ “Isto, vate”, falou, “toma pra obra cantar!” (Tradução de Luiza dos Santos Souza in SOUZA, 2016, p.137)

tanto de um autor implícito¹⁵⁶ que permeia a obra elegíaca de Ovídio, na condição de poeta desejoso e predestinado a explorar todas as possibilidades – inclusive a perspectiva feminina – da elegia erótica romana, como a atuação da *persona* poética Fedra, que encontra, nesse gênero, a expressão adequada para seduzir um irredutível Hipólito, saindo de seu ambiente trágico original e comportando-se tal como um eu poético da elegia romana, isto é, um poeta na busca por enternecer o coração da pessoa amada.

A fim de ilustrar uma Fedra já transformada em poetisa elegíaca e, assim como a voz poética desse gênero, dominada por uma irresistível paixão e pelo sofrimento que esse sentimento lhe causa, bem como pela busca de chegar ao coração do objeto de desejo, apresenta-se uma remetente capaz de valer-se das imagens convencionais que permeiam os dísticos amorosos. Uma delas, conforme mostra Armstrong (2006, p. 264), é a de um touro habituando-se ao jugo e um cavalo, às rédeas – *scilicet ut teneros laedunt iuga iuuencos,/ frenaque uix patitur de grege captus equus/ sic male vixque subit primos rude pectus amores*¹⁵⁷ (OVÍDIO, *Heroides*, IV, 21-23) – igualmente usada, por exemplo, em *Amores*, I, 2, 13-16, em que o eu elegíaco constrói o retrato desses mesmos animais rejeitando a submissão pelos instrumentos de doma para metaforizar a força contrária que o amor encontra em alguém relutante a esse sentimento:

*verbera plura ferunt, quam quos iuvat usus aratri,
detractant prensi dum iuga prima boves.
asper equus duris contunditur ora lupatis,
frena minus sentit, quisquis ad arma facit.*
(OVÍDIO, *Amores*, I, 13-16)

Mais açoite recebem, que aqueles que se acostumaram,
bois que recusam a prisão, ao primo jugo negar.
Rude cavalo contunde a boca nos duros arreios:
sente pouco o travar, quando se entrega ao grilhão.
(Tradução de Luiza dos Santos Souza in SOUZA, 2016, p.138)

Nos dísticos 103-104, em que a madrasta de Hipólito propõe acompanhá-lo em suas caçadas por entre os rochedos temíveis (*Ipsa comes ueniam; nec me latebrosa*

¹⁵⁶ Sobre autor implícito, a partir das reflexões de Booth (1980), Sousa (2010, p. 32), afirma: “O autor implícito é uma categoria intermediária, uma imagem do autor real criada pela escrita. Em outras palavras, o autor real não desaparece propriamente: cria o autor implícito e o narrador e mascara-se atrás destes ou de uma voz narrativa que os representa”. No caso das *Heroides*, acreditamos que o autor empírico Ovídio (autor real), além de valer-se de um eu elegíaco feminino (mulheres míticas), ainda fortalece a imagem de um autor implícito, o Ovídio elegíaco, que, plenamente rendido ao gênero, procura explorá-lo em suas mais diversas facetas, em uma demonstração da maestria de seu estro poético.

¹⁵⁷ Certamente, tal como os jugos ferem os novilhos, e o cavalo cativo, apartado do selvagem rebanho, mal suporta os freios/ o rude coração mal e a custo se submete aos primeiros amores.

*mouebunt/ saxa, nec obliquo dente timendus aper*¹⁵⁸), a apaixonada parece seguir o conselho, dado por Priapo ao eu lírico de Tibulo, I, 4, 41-42, para seguir viagem, em qualquer situação, ao lado do amado: *Neu comes ire neges, quamuis uia longa paretur/ et Canis arenti torreat arua siti*¹⁵⁹ e, principalmente, para participar das caçadas junto a ele (*nec, uelit insidiis altas si claudere ualles,/ dum placeas, umeri reti ferre negent*¹⁶⁰ [TIBULO, I, 4, 49-50]) (ARMSTRONG, 265), como se, em algum momento, tivesse sido instruído pelas composições do *Corpus Tibullianum*.

É possível cogitar, por isso, tanto uma Fedra que era mulher originalmente trágica, agora na condição de aprendiz e estudiosa das artes elegíacas, buscando, na literatura da área, formas de construir seu discurso amoroso-persuasivo, quanto a imagem de Ovídio como autor implícito do gênero, em busca da concepção de experiências inéditas, tal como proclama em *Amores*, II, 18, 21-26¹⁶¹, ao infundir sentimentos, ações e o discurso comum ao eu lírico poeta do sexo masculino da elegia em uma figura feminina, pertencente ao âmbito elevado da tragédia grega.

De outro lado, a voz poética da epístola IV das *Heroides* faz também ressoar a batalha entre a personificação de Elegia e Tragédia, pelo estro do eu lírico ovidiano, que tem lugar no poema que abre o terceiro livro dos *Amores*. Assim como o gênero de temática amorosa triunfa sobre o austero gênero dramático e toma para si, por mais um tempo, o poeta (*persona* lírica) de Corina, a personagem trágica não consegue vencer os imperativos da paixão e desloca-se para os domínios do gênero elegíaco amoroso, decretando, novamente, a vitória do gênero mais baixo sobre o elevado. É como se Ovídio, na condição desse autor empírico, totalmente entregue ao trabalho com os dísticos elegíacos e determinado em explorá-lo em todas as suas possibilidades, materializasse, na Fedra de *Heroides* IV, o êxito de Elegia prenunciado em *Amores* III, 1.

A intertextualidade da epístola com a peça de Eurípedes, por sua vez, pode, da mesma forma, ser lida através da perspectiva da superposição da *persona* poética feminina e da atividade literária cultivada por Ovídio, uma vez que é capaz de mostrar Fedra

¹⁵⁸ “Eu mesma serei tua companheira; nem me perturbarão/ obscuros rochedos, nem se haverá de temer o javali de oblíqua presa.” (Tradução de Wilker Pinheiro Cordeiro in CORDEIRO, 2013, p.58-59).

¹⁵⁹ Não recuses acompanhá-lo, ainda que se prepare longa viagem/ e a Canícula assole os campos com uma sede abrasadora (Tradução de João Batista Toledo Prado in PRADO, 1990, p. 26).

¹⁶⁰ nem se ele quiser cobrir vales profundos com armadilhas, desde/ que lhe agrade, teus ombros não se neguem a levar as redes (Tradução de João Batista Toledo Prado in PRADO, 1990, p. 26).

¹⁶¹ Será útil ter de novo presentes os versos em questão: *Aut quod Penelopes uerbis reddatur Vlixi,/ Scribimus et lacrimas, Phylli relicta, tuas,/ Quod Paris et Macareus et quod male gratus Iaso/ Hippolytique parens Hippolytusque legant,/ Quodque tenens Dido strictum miserabilis ense / Dicat et Aoniae Lesbis amata lyram.* [ou cartas que Penélope mandara a Ulisses/ escreverei, e, Fílis, tuas lágrimas;/ o que Páris, Jasão ingrato e Macareu/ leriam, e Hipólito e seus pais,/ e o que diria a triste Dido ao empunhar/ a espada, e à lira aônia a amada Lésbia. (Tradução de Guilherme Horst Duque in DUQUE, 20015, p.131)]

manipulando a realidade do gênero dramático em que habita para atingir seus propósitos, ao mesmo tempo em que deixa entrever a própria heroína sendo controlada pelo poeta sulmonense, no intuito de ultrapassar os limites elegíacos e, especialmente, na busca por demonstrar a erudição característica dos dísticos amorosos, herdada da poética helenística, ao recorrer a *exempla* mitológicos, como se verá mais adiante.

Nessa perspectiva, quer pelo intuito primário de cativar o objeto de paixão, quer pelo propósito subjacente de exercer o virtuosismo poético, a matéria trágica ganha novos contornos e se submete aos preceitos da elegia latina. Na prática, esse processo pode ser observado, por exemplo, conforme interpreta Kenney (2008, p. 423), na transformação do mote da caça, presente uma vez no delírio de Fedra em **Hipólito** (v. 215-222), e agora em um típico *obsequium*¹⁶² elegíaco:

Fedra

Levai-me à montanha; irei à floresta
E aos pinheiros, onde cães
De caça correm
A perseguir as corças malhadas.
Pelos deuses, amo incitar os cães
E junto ao cabelo dourado atirar
A lança tessálica, tendo na mão
Um dardo agudo.

(EURÍPEDES, **Hipólito**, 215-222/ Tradução de Fernando C. Z. da Silva in SILVA, 2007, p. 233).

No papel de eu lírico e, portanto, também de poeta elegíaca em busca de captar a atenção do filho de Teseu, devoto das atividades silvestres de Diana, Fedra vai buscar, no acervo mitológico, *exempla* de figuras célebres não só pela habilidade em enfrentar feras como também pela capacidade de se aventurar pelos caminhos do amor. Menciona, dessa forma, Céfalos (OVÍDIO, *Heroides*, IV, 93-94¹⁶³), hábil caçador que, após ter sido raptado por Aurora, tornou-se amante dessa titânide (GRIMAL, 2003, p. 80; 139); o amor entre Vênus e Adônis (v.97-98¹⁶⁴), cuja imagem propagada pelos jovens helenistas era de um jovem criado por Ninfas e dedicado à caça e ao apascentamento de rebanhos (GRIMAL, 2003, p.7); e a paixão de Meléagro (v. 99-100¹⁶⁵), exímio exterminador de feras, pela

¹⁶² Diz respeito à “devoção aos desejos do amado” (KENNEY, 2008, p. 423).

¹⁶³ *Clarus erat siluis Cephalus, multaeque per herbam/ conciderant, illo percutiente, ferae.* (“Céfalo era afamado nas selvas e, na relva,/ tomaram muitas feras atingidas por ele” [Tradução de Tradução de Wilker Pinheiro Cordeiro in CORDEIRO, 2013, p.58]).

¹⁶⁴ *Saepe sub ilicibus Venerem Cinyraque creatum/ sustinuit positos quaelibet herba duos.* (“Muitas vezes, sob as azinheiras, qualquer relva/ acomodou Vênus e o filho de Ciniras [Adônis], reclinados os dois” [Tradução de Tradução de Wilker Pinheiro Cordeiro in CORDEIRO, 2013, p.58]).

¹⁶⁵ *Arsit et Oenides in Maenalia Atalanta:/ illa ferae spoliium, pignus amoris, habet.* (“Ardeu também o filho de Eneu [Meléagro] por Atalanta do Mênalo/ ela tem os despojos de uma fera como amoroso penhor.” [Tradução de Tradução de Wilker Pinheiro Cordeiro in CORDEIRO, 2013, p.58]).

casta Atalanta, devota de Diana e também ágil na caçada, que recebeu como presente do herói a pele do javali que assolava a cidade da Calidônia (GRIMAL, p. 299-300).

Na medida em que o poema coloca a *puella* na posição habitual do eu lírico-elegíaco, isto é, a caracteriza como alguém tomado pela paixão e determinado a conquistar o objeto amado por meio de dísticos amorosos – e não como a mulher a ser conquistada – e, principalmente, por deslocar uma personagem tradicionalmente elevada, própria do gênero trágico, para a esfera elegíaca, por meio de um gesto impositivo do deus Amor, em situação análoga à mesma determinação divina sofrida pelo eu-lírico de *Amores*, em I, 1, a epístola IV “De Fedra a Hipólito”, mostra a engenhosidade de Ovídio, ao criar a imagem de um autor, que, subjugado pelo gênero elegíaco, é capaz de trabalhá-lo a partir de seu enorme talento sob diferentes prismas, e, assim, alcançar a originalidade, tal como entendida pela tradição, isto é, variando, imitando ou emulando os mesmos lugares-comuns determinados para um gênero.

Ao usar a máscara de uma Fedra que se apresenta como poetisa compositora de elegias, o autor empírico Ovídio, em última instância, não deseja apenas retratar simplesmente uma paixão semelhante ao das vozes poéticas masculinas do gênero, mas ampliar e celebrar as possibilidades que a tradição dos dísticos legou aos autores augustanos e consagrar seu ardor pela arte de escrever.

3.2.3 Briseida *serua amoris*

A terceira epístola simples¹⁶⁶ das *Heroides* concentra-se nos infortúnios da heroína épica Briseida. Procurando convencer o amado Aquiles a retomá-la dos braços de Agamêmnon, a filha do sacerdote Briseu (GRIMAL, 2005, p. 62), na condição de voz poética da referida elegia, aproveita da subjetividade proporcionada pelo gênero de temática amorosa, para abandonar o quase¹⁶⁷ completo silêncio e passividade que lhe foram impostos pelo gênero elevado – uma vez que nos versos hexamétricos gregos, embora seja possível acompanhar os sentimentos desgostosos¹⁶⁸ da moça, não se

¹⁶⁶ Isto é, epístolas que não contam com as respostas dos amantes míticos.

¹⁶⁷ Na *Ilíada*, Briseida é responsável por um breve discurso de lamento (canto XIX, v. 287-300), na ocasião da morte de Pátroclo.

¹⁶⁸ Quando retirada da tenda de Aquiles para ser levada até Agamêmnon, logo no primeiro canto da *Ilíada*, é possível entrever a decepção de Briseida por ter de separar-se do rei dos mirmidões: “Obedeceu logo Pátroclo às ordens do amigo dileto, / e conduziu para fora da tenda a formosa Briseide, / indo entregá-la aos arautos, que para os navios voltaram/ com a escrava; *bem contra a vontade os seguia* [...]” (HOMERO, *Ilíada*, I, 345-348. Tradução de Carlos Alberto Nunes in HOMERO, 2015, p. 65; grifo nosso).

vislumbra nenhuma tentativa dessa personagem para mudar sua condição – e transformar seu destino, alcançando, a qualquer custo, aquilo que deseja.

Briseida, nessa perspectiva, em uma inversão do paradigma estabelecido para as *puellae* elegíacas, que as colocam como parte dominante e cruel da relação amorosa, vale-se da posição submissa e, conseqüentemente, do discurso apropriado a um poeta elegíaco, repleto de reprimendas, demonstrações de devoção e pautado, especialmente, pela tópica do *seruitium amoris*, a fim de convencer o ilustre guerreiro mítico a participar do jogo elegíaco, tornando-se seu senhor.

Subjacente a esse dilema da mulher apaixonada, também aqui, tal como na epístola IV - “De Fedra a Hipólito”, acompanha-se a maestria de Ovídio em fundir o ponto de vista elegíaco à severidade dos gêneros maiores e de celebrar não só a própria capacidade poética, como também as multifaces do gênero de temática erótica, cultivado na época de Augusto.

Segundo Jacobson (1971, p. 332), “De Briseide a Aquiles” usa como fonte integral e direta a **Ilíada** de Homero. Nessa obra, cuja composição remonta, estima-se, ao século VIII a.C., acompanha-se o grande Aquiles, após destruir as cidades de Tebas e Linerso, apoderar-se de duas belas virgens: Criseida, filha de Crises, sacerdote de Apolo, e Briseida, filha de Briseu. Enquanto esta é feita escrava do herói, aquela é dada de presente a Agamêmnon. Devido a males enviados aos gregos pelos deuses, o filho de Atreu se vê obrigado a devolver Criseida ao pai e, então, requisita para si, de forma autoritária, Briseida:

“Ide, sem perda de tempo, até a tenda de Aquiles Peleio
e me trazei pela mão, sem violência, a graciosa Briseide.
Há de entregar-ma, que em caso contrário, hei de eu próprio ir buscá-la,
com muitos outros guerreiros, o que será pior para Aquiles”
(HOMERO, *Ilíada*, I, 321-325. Tradução de Carlos Alberto Nunes in
HOMERO, 2015, p. 64)

Aquiles, tomado de fúria e descontente com a perda, recusa-se a batalhar ao lado dos gregos na guerra de Troia e roga à mãe, a ninfa Tétis, que vá até Zeus e peça ao deus supremo o favorecimento da derrota dos outrora aliados, para que, assim, eles reconhecessem o valor e a falta que o imbatível guerreiro fazia:

Sobe até o Olimpo e a Zeus grande suplica, fazendo-o lembrado
de quanto grata lhe foste, por meio de ações e palavras,
pois muitas vezes te ouvi, no palácio paterno, gloriar-te
de que entre os deuses eternos tu, só, preservaras o grande
filho de Crono [...]

(HOMERO, *Ilíada*, I, 394-398. Tradução de Carlos Alberto Nunes in HOMERO, 2015, p. 66)

Faze-o de tudo lembrado, abraçando-lhe os joelhos; procura-o, porque se mostre inclinado a prestar todo o apoio aos Troianos, para que possam premir os Acaios té às popas e às ondas, e eles, assim destroçados, do chefe que têm se gloriem. Veja, com isso, Agamêmnone, o filho de Atreu, poderoso, quão cego estava ao querer desprezar o maior dos Aquivos (HOMERO, *Ilíada*, I, 407-4012. Tradução de Carlos Alberto Nunes in HOMERO, 2015, p. 66)

Obtida a promessa do regente do Olimpo, os gregos sofrem sucessivos reveses, e Agamêmnon, depois de ser convencido por Diomedes e Nestor, da injustiça que cometera com Aquiles, resolve enviar uma comitiva até o filho de Peleu, a fim de dissuadi-lo de permanecer alheio e assim convencê-lo a retornar à batalha. Para tanto, o rei de Micenas concorda em devolver Briseida a Aquiles, junto com outros abundantes presentes:

Diante de todos farei relação dessas dádivas grandes: trípodes sete sem uso de fogo dez áureos talentos vinte caldeiras brilhantes e doze cavalos robustos acostumados a prémio ganhar campeões de corrida. Fora impossível dizer que de campos aráveis carece ou do ouro muito apreciado o indivíduo que vier a possuí-los tal a importância dos prémios que os fortes corcéis me ganharam. Dou-lhe outrossim sete escravas prendadas trazidas de Lesbos quando ele próprio aquela ilha arrasou e que a mim reservara por serem todas formosas acima das outras mulheres. Dou-lhas; mas a essas a filha de Brises ainda acrescento, que lhe tirara fazendo aqui mesmo uma jura solene de nunca ter ao seu leito subido nem com ela deitado como é costume entre os homens varões a mulheres se unindo. (HOMERO, *Ilíada*, IX, 121-134. Tradução de Carlos Alberto Nunes in HOMERO, 2015, p. 204-205)

Aquiles, impassível, recusa tais ofertas, segue longe da batalha e informa que navegará para a casa na manhã seguinte. Assolado, entretanto, pela morte do muito estimado amigo Pátroclo, morto por Heitor, o príncipe de Troia, após ter aquele sido confundido com o próprio pelida (HOMERO, *Ilíada*, XVI, 810 – 821), o valoroso chefe dos mirmidões decide retornar à guerra (HOMERO, *Ilíada*, XIX, 40-73). Nesse ínterim, reconcilia-se com Agamêmnon, que assume os erros cometidos e, finalmente, devolve-lhe Briseida (HOMERO, *Ilíada*, XIX, 241-265).

A terceira epístola elegíaca das *Heroides* concentra-se, no entanto, no recorte do texto épico em que Aquiles declina das dádivas oferecidas pela comitiva de Agamêmnon (MURGATROYD; REEVES; PARKER, p. 2017, p. 32) e, por consequência, da companhia de Briseida, conforme se pode inferir pela enumeração que a personagem

épica, já na condição de eu lírico-elegíaco, faz das riquezas ofertadas ao filho de Peleu como tentativa de incentivá-lo a voltar ao campo de batalha:

*Auxerunt blandas grandia dona preces
 uiginti fuluos operoso ex aere lebetas,
 et tripodas septem pondere et arte pares;
 addita sunt illis auri bis quinque talenta,
 bis sex adsueti uincere semper equi,
 quodque superuacuum est, forma praestante puellae
 Lesbides, eversa corpora capta domo,
 cumque tot his (sed non opus est tibi coniuge) coniunx
 ex Agamemnoniis una puella tribus.*
 (OVÍDIO, *Heroides*, III, 30-38)

Aos rogos comovedores acrescentaram os grandes presentes: vinte lebrões fulvos trabalhados em bronze, setas trípodas equilibrados em peso e arte; a isto somaram cinquenta talentos de ouro, doze corcéis aptos a vencer e, o que era mais, formosas donzelas de Lesbos as quais foram capturadas por ocasião da capitulação da pátria. E com tudo isso – tu já não precisas de esposa – ofereceram-te como esposa uma das três filhas de Agamêmnon (Tradução de Walter Vergna in VERGNA, 1975, p. 51).

Determinada, dessa forma, a voltar para os braços do amado, Briseida recorre ao gênero elegíaco em busca de tornar Aquiles uma espécie de *dominus*, assumindo para si mesma o papel subserviente que cabe ao eu lírico e poeta de elegias romanas, podendo ser entendida, por esse motivo, como uma *puella docta*, personagem dotada de conhecimento retórico e mitológico capaz de compreender – e, por extensão, produzir – versos de profunda erudição (JAMES, 2003, p. ix).

A sapiência da voz poética feminina da epístola III pode ser exemplificada no dístico 3-4: *Quasquaque adspices, lacrimae fecere lituras;/Sed tamen et lacrimae pondera uocis habent*¹⁶⁹ (OVÍDIO, *Heroides*, III, 3-4). De acordo com Jacobson (1971, p.339), tais versos evocam Catulo, 68, 2 – *conscriptum hoc lacrimis mittis epistolium*¹⁷⁰ – em que o eu lírico manifesta sua preocupação ao receber uma carta manchada de lágrimas, e também Propércio, IV, 3, 3 – *Si qua tamen tibi lecturo pars oblita derit,/ haec erit e lacrimis facta litura meis*¹⁷¹ – na qual Aretusa envia uma epístola também borrada pelo pranto ao amado Licotas, distante em campanha militar. Briseida parece, assim, conhecer não só a eloquência elegíaca das lágrimas, como a tradição da poesia amorosa, e usa estrategicamente essa erudição para demover o frio Aquiles.

¹⁶⁹ Todos os borrões que encontrares nela, tê-los-ão provocado minhas lágrimas, que também as lágrimas têm sua eloquência. (Tradução de Walter Vergna in VERGNA, 1975, p. 50).

¹⁷⁰ “me envias esta carta escrita em lágrimas” (Tradução de João Angelo Oliva Neto in CATULO, 1996, p. 139).

¹⁷¹ “Se alguma parte do que leres vem borrada,/ serão rasuras feitas pelas lágrimas” (Tradução de Guilherme Gontijo Flores in PROPÉRCIO, 2014, p. 277).

A eficiência das lágrimas para a conquista torna-se, inclusive, umas das lições do *magister amoris* da *Ars amatoria* (III, 291-292), que aconselha as mulheres, na peleja para manter o amante, a chorar sempre que for conveniente: *Quo non ars penetrat? discut lacrimare decenter./ Quoque volunt plorant tempore, quoque modo*¹⁷².

A eficiência das lágrimas para a conquista torna-se, inclusive, umas das lições propostas pelo *magister amoris* da *Ars amatoria* (III, 291-292), que aconselha as mulheres, na peleja para manter o amante, a chorar sempre que conveniente: *Quo non ars penetrat? discut lacrimare decenter./ Quoque volunt plorant tempore, quoque modo*¹⁷³. Da mesma forma, a leitura de poetas que constituem o cânone amoroso, entre eles Propércio e os outros elegíacos, além das próprias epístolas das heroínas e dos *Amores*, segundo o eu lírico da obra didática ovidiana, figura como estratégia para encantar o público masculino: “*Et teneri possis carmen legisse Properti./ Siue aliquid Galli, sive, Tibulle, tuum*¹⁷⁴” (OVÍDIO, *Ars amatoria*, III, 333-334); “*Vel tibi composita cantetur Epistola voce:/ ignotum hoc aliis ille novavit opus.*¹⁷⁵” (OVÍDIO, *Ars amatoria*, III, 345-346). Após explorar, experimentar e subverter a tradição elegíaca amorosa das mais variadas formas, tanto na condição de eu lírico masculino, como travestido com as máscaras de *personae* femininas, Ovídio, na figura de um autor implícito plenamente entregue ao ofício de poeta elegíaco, como um dos remates da sua trajetória nesse papel, assume a missão de legar aos jovens não apenas a artimanhas da conquista, mas a arte envolvida na criação dos dísticos, visto a metalinguística presente nessa obra didática, que reúne os elementos da poética da elegia romana (TREVIZAM, 2014, p. 102).

Ao longo da epístola, portanto, acompanha-se, a um só tempo, Briseida na superfície textual, recorrendo ao código elegíaco para chegar ao coração de Aquiles e, implicitamente, Ovídio trabalhando-o em nova perspectiva, que põe a visão feminina ao lado da mescla de gêneros. O *tópoi* que está no centro da composição de *Heroides* III é, como mencionado acima, o *seruitium amoris* (VERDUCCI, 1985, p. 99): porém, em vez de um eu lírico masculino se declarar escravo de uma bela jovem inclemente, é a voz poética feminina proveniente da **Ilíada**, consciente de sua antiga alta posição na cidade

¹⁷² Aonde é que a arte não chega? Aprendem a chorar como convém/ e choram quando querem e como querem” (Tradução de Carlos Ascenso André in OVÍDIO, 2011, p. 344).

¹⁷³ Aonde é que a arte não chega? Aprendem a chorar como convém/ e choram quando querem e como querem” (Tradução de Carlos Ascenso André in OVÍDIO, 2011, p. 344)

¹⁷⁴ E debes poder ler os versos do amoroso Propércio/ ou uns quantos de Galo ou os teus, ó Tibulo,” (Tradução de Carlos Ascenso André in OVÍDIO, 2011, p. 346).

¹⁷⁵ “Ou recita, com voz trabalhada, uma Epístola, / gênero desconhecido de outros e que ele inventou” (Tradução de Carlos Ascenso André in OVÍDIO, 2011, p. 346).

de Linerso (v. 46: *et fueram patriae pars ego magna meae*¹⁷⁶), aceita seguir como escrava do amado de temperamento impassível apenas para tê-lo por perto (v. 69: *Victorem captiua sequar, non nupta maritum*¹⁷⁷).

A posição em que Briseida se coloca, nesse sentido, reflete de certa forma a do eu lírico de *Amores* (I, 1, 1-4). Este, embora quisesse e tivesse ciência de sua capacidade de se dedicar ao gênero épico, acaba submetido aos jugos de Cupido, torna-se escravo do gênero elegíaco e, em seguida, de uma mulher, elaborando seus poemas em métrica elegíaca. A filha de Briseu, ainda que sabedora de sua nobreza, bem como oriunda de um ambiente épico, após se ver cativa do amor a um homem, transfere-se – nesse caso, diferente do eu lírico de *Amores*, por vontade própria - para o gênero elegíaco, no qual encontra expressão adequada para atingir seus objetivos.

O discurso elaborado por Briseida, então, coerente com a nova posição que essa voz poética assume – de *serua amoris* -, procura transferir seu relacionamento com Aquiles da esfera épica para a elegíaca, de modo a transformar o herói em um amante. Sobressai, nesse sentido, a estratégia da moça em lembrar¹⁷⁸ o destinatário da epístola da aversão que ele sente pela guerra, bem como sua inclinação aos prazeres de Vênus, a doces amores e a festividades, em melódica passagem, carregada de aliterações¹⁷⁹:

*at Danai maerere putant—tibi plectra mouentur,
te tenet in tepido mollis amica sinu!
et quisquam quaerit, quare pugnare recuses
pugna nocet, citharae voxque Venusque iuuant.
tutius est iacuisse toro, tenuisse puellam,
Threiciam digitis increpuisse lyram,
quam manibus clipeos et acutae cuspidis hastam,
et galeam pressa sustinuisse coma.*
(OVÍDIO, *Heroides*, III, 113-120)

Os gregos te julgam triste. Mas não, os plectros te deliciam com seus sons, uma doce amante te acalenta no tépido colo. E há quem pergunte por que recusas lutas! A luta repugna; agradam-te as cítaras, a noite, os prazeres de Vênus; estar deitado na cama abraçado a uma donzela, tocar a lira de Trácia é mais

¹⁷⁶ “e eu era algo significativo de minha pátria” (Tradução de Walter Vergna in VERGNA, 1975, p. 51).

¹⁷⁷ “seguirei um vencedor como escrava, não um marido como esposa”. (Tradução de Walter Vergna in VERGNA, 1975, p. 52).

¹⁷⁸ Ao encontrar Aquiles na praia, a comitiva formada para convencê-lo a voltar à guerra, com participação de Nestor e Odiseu, depara-se com o herói tocando lira e entoando belo canto: “Quando chegaram às tendas e naves dos fortes Mirmídones./ aí enlevado o encontraram tangendo uma lira sonora/ de cavaleta de prata, toda ela de bela feitura” (HOMERO, *Ilíada*, IX, 185-187. Tradução de Carlos Alberto Nunes in HOMERO, 2015, p. 206). Nessa ocasião, Aquiles, nos discurso que faz recusando os presentes, demonstra seu desgosto pela guerra e o desejo por uma vida tranquila ao lado de uma amorosa esposa: “Muitas donzelas acaias em Ftia se encontram e na Héliade/ filhas de grandes heróis defensores de nossas cidades./ Da que me for mais do agrado farei minha fiel companheira./ O coração generoso já mostra desejos há muito/ de que legítima esposa afinal a escolher me resolva / para gozar das riquezas que o velho Peleu tem em casa” (HOMERO, *Ilíada*, IX, 395-400. Tradução de Carlos Alberto Nunes in HOMERO, 2015, p. 212).

¹⁷⁹ Segundo Lauberg (1967, p.214), trata-se da “igualdade sônica de princípios de palavras”.

agradável do que suster nas mãos o escudo, a lança ponteaguda e suportar na cabeça o capacete pesado (Tradução de Walter Vergna in VERGNA, 1975, p. 52).

Além de tentar convencer o amado Aquiles da vocação elegíaca que carrega, a remetente mítica, acentua o caráter elegíaco do relacionamento que os une, invertendo, todavia, os papéis elegíacos, uma vez que o qualifica como infiel (v. 42: *quo levis a nobis tam cito fugit amor?*¹⁸⁰; v. 11-112 *si tibi nunc dicam, fortissime: 'tu quoque iura nulla tibi sine me gaudia capta!' neges*¹⁸¹.), característica atribuída tradicionalmente à *puella*, enquanto ela se comporta como parte servil da relação, que se expressa pelo desejo de seguir literalmente cativa do amado, desde que esteja ao lado dele (v. 75: *nos humiles famulaeque tuae data pensa trahemus*¹⁸²), bem como pela ardorosa jura de ter permanecido leal apenas ao amado:

*Per tamen ossa viri subito male tecta sepulcro,
semper iudiciis ossa verenda meis;
perque trium fortes animas, mea numina, fratrum,
qui bene pro patria cum patriaque iacent;
perque tuum nostrumque caput, quae iunximus una,
perque tuos enses, cognita tela meis—
nulla Mycenaeeum sociasse cubilia mecum
iuro; fallentem deseruisse velis!*
(OVÍDIO, *Heroides*, III, 103-110)

Entretanto, pelos ossos de meu marido cobertos apenas por uma sepultura improvisada; mas ossos sempre venerados por mim; pela valentia de meus três, irmãos, meus deuses, que lutaram pela pátria e só caíram com ela; por tua cabeça e pela minha que juntamos; por tuas espadas, armas conhecidas dos meus, juro que nenhum varão de Micenas se aproximou de meu leito. Se te engano, abandona-me (Tradução de Walter Vergna in VERGNA, 1975, p. 52).

Ademais, reforça o caráter clandestino— atributo comum ao amor da elegia romana¹⁸³ - que espera do relacionamento entre os dois, ao declarar com veemência que nunca pretendeu partilhar do leito do filho de Tétis como esposa, mas sim como escrava-amante:

*nec tamen indignor nec me pro coniuge gessi/
saepius in domini serva vocata torum./
me quaedam, memini, dominam captiva vocabat./
'servitio,' dixi, 'nominis addis onus.'*

¹⁸⁰ “Para onde fugiu tão depressa de mim teu instável amor?” (Tradução de Walter Vergna in VERGNA, 1975, p. 51).

¹⁸¹ “Ora se eu te dissesse agora: “jura tu também, ó fortíssimo varão, jura que não tivesses gozos senão comigo, não o farias.” (Tradução de Walter Vergna in VERGNA, 1975, p. 52).

¹⁸² “Serei tua humilde escrava, farei o trabalho que determinares” (Tradução de Walter Vergna in VERGNA, 1975, p. 52).

¹⁸³ Cf OVÍDIO, *Amores*, I, 4, em que o eu elegíaco ensina a *puella* a se desvencilhar do marido para desfrutar da paixão furtiva.

(OVÍDIO, *Heroides*, III, 99-102)

Aliás nunca me portei como esposa tua. Se me chamaste ao leito, obedeci como escrava ao dono. Lembro-me de que uma escrava me chamou senhora. E eu: “Não me acrescentes à condição de escrava o peso deste nome”. (Tradução de Walter Vergna in VERGNA, 1975, p. 52.

Assim como na epístola IV “De Fedra a Hipólito”, sobreposto ao desejo de Briseida, como autora e voz poética elegíaca, em transportar seus amores à métrica adequada a esse sentimento, isto é a elegíaca, e, assim, concretizar sua união com Aquiles, encontra-se Ovídio - o autor implícito por ele criado -, na sua busca por servir e variar dentro da tradição do gênero, tornar a matéria épica em elegia romana, a partir da máscara mítica feminina que permite olhar os detalhes da narrativa bélica e severa sob o ponto de vista amoroso. Profundo conhecedor do gênero a que se dedica, como diz Jacobson (1971, p. 339), é capaz de fundir estilos díspares e, enfim, granjear a soberania da Elegia e do Amor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das reflexões apresentadas nesta tese, pretendeu-se mostrar que a *puella*, personagem central das elegias amorosas romanas compostas a partir do século I a.C, nos poemas de Ovídio, não só se trata de uma figura ficcional, de acordo com o que já havia demonstrado estudiosos como Wyke (2002, p. 15), como também constitui uma parte fundamental das composições desse poeta, no sentido de variar a tradição do gênero e demonstrar o ardor pela criação poética.

Entre os autores que se dedicaram à elegia romana, Ovídio ocupa a quarta posição, sendo o mais jovem entre os outros augustanos que trataram a temática amorosa por meio de dísticos elegíacos, a saber: Galo, Tibulo e Propércio. Esse fato proporcionou ao sulmonense aproveitar toda uma tradição literária latina criada por seus predecessores (ALBRECHT, 1997, p. 603), além evidentemente dos elementos ligados à origem do gênero que, segundo Day (1984), remontam à poesia amorosa alexandrina, inspirados principalmente pelas figuras dos poetas Filetas de Cós e Calímaco, passando pela influência da Retórica, da Comédia Nova e pela poesia neotérica de Catulo.

Resulta disso, portanto, um conjunto de elegias marcado pela versatilidade, que não só explora todas as possibilidades dos lugares-comuns do gênero como os ultrapassa e renova. Conforme abona Harisson (2006, p. 79): “a produção elegíaca de Ovídio revela uma variedade notável e autoconsciente¹⁸⁴”, decorrendo dessa característica obras que confundem e subvertem as categorias convencionais da elegia.

Esse conhecimento profundo do gênero parece também estar presente na forma como o sulmonense se valeu da figura feminina, que se funde, como se pode perceber nos *Amores*, de forma metalinguística à construção do poema ou funcionam como uma espécie de máscara, tal se observa nas *Heroides*, a um autor, cuja imagem implícita é de alguém integralmente dedicado à função de poeta amoroso e, portanto, determinado a criar uma visão elegíaca diversa à masculina e mesclar as composições de temática considerada pouco elevada à gêneros considerados severos, em especial a épica e a tragédia.

¹⁸⁴ “the Ovidian elegiac output shows a remarkable and highly self conscious variety” (HARISSON, 2006, p. 79).

Em relação à hipótese ligada à *Amores*, vê-se que, diferente da atitude de Propércio¹⁸⁵ em apresentar sua *puella* logo na primeira palavra¹⁸⁶ do verso inicial da elegia de abertura de suas *Elegiae*, o que torna a figura de Cíntia e o caso de amor com ela, de certa forma, palpável e verossímil, Ovídio já instaura a posição meramente retórica da amada em sua elegia inicial ao se apresentar como um peito vazio de um objeto amoroso, que se torna elegíaco apenas pela ação travessa de Cupido em surrupiar um dos pés dos versos hexamétricos com o qual preparava-se para cantar uma grande épica (SERRANO, 2005, p. 276). Reclama, assim, ao deus menino da falta de assunto adequado ao metro - *nec mihi materia est numeris levioribus apta/ aut puer aut longas compta puella comas*¹⁸⁷ (OVÍDIO, *Amores*, I, 1, 19) –, programaticamente desnudando tanto a servidão primeira ao gênero de versos díspares e à produção de poesia amorosa, quanto a importância da *puella* para concretizar as composições do gênero que lhe foi imposto.

Considerada, nessa perspectiva até mesmo pela crítica biografista (LEONI, 1967, pp. 86-87), que buscava na figura das *dominae* elegíacas correspondências com amantes reais dos poetas, como personagem ficcional, acompanha-se, em *Amores*, I, 5, elegia em que a amada do eu lírico ovidiano – Corina - aparece nomeada, pela primeira vez, a descrição da beleza física dessa jovem mulher em termos associados à crítica literária do gênero e regras retóricas (SERRANO, 2005, p. 280). Emprega-se, por exemplo, o uso do termo *menda* (v. 17-18: *ut stetit ante oculos posito velamine nostros,/ in toto nusquam corpore menda fuit*¹⁸⁸), usado normalmente de forma metafórica em discussões literárias para indicar falhas ou defeitos em um texto, para exaltar a ausência de imperfeições no corpo da *puella* (MCKEOWN apud KEITH, 1994, p. 31), assinalando-se a união metalinguística entre amada e texto.

A aparição quase epifânica de Corina, ainda em *Amores*, I, 5, 1-8, na penumbra do quarto em que o eu lírico repousava após a sesta, reforça os laços da personagem feminina central da elegia de Ovídio com os próprios versos desse poeta ao evocar o poema inicial do terceiro livro (*Amores*, III, 1), no qual tem lugar, em um bosque tomado pelas sombras, uma batalha entre as personificações da Elegia e Tragédia pelo talento do poeta (KEITH, 1994, p. 29). Afirmando-se tutora da *puella* principal dessa obra elegíaca

¹⁸⁵ Importante observar, entretanto, que Propércio também reveste sua amada de traços metalinguísticos e mescla com sua própria obra elegíaca, como mostra as interpretações de Wyke (2002) em *Mistress and metaphor in Augustan Elegy* e de Martins (2009b) em *Elegia romana construção e efeito*.

¹⁸⁶ *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis* (PROPÉRCIO, I, 1, 1, grifo noso).

¹⁸⁷ Nem tenho assunto a ritmos mais leves; quer moço/ ou moça de enfeitadas longas comas. (Tradução de Guilherme Horst Duque in DUQUE 2015, p. 70).

¹⁸⁸ Estática ficou ante meus olhos,/ desprovida do traje, em todo corpo/ nenhuma imperfeição (Tradução de Trad. Brunno Vinícius Gonçalves Vieira in VIEIRA, 2008, p. 33).

do poeta de Sulmona (OVÍDIO, *Amores*, III, 1, 49-52) e, portanto, responsável por diversas atitudes e comportamentos apresentados pela amada do eu lírico poeta, a Elegia, metamorfoseada em mulher de cabelos perfumados, rosto de amante e pés desiguais (OVÍDIO, *Amores*, III, 1, 7-9), evidencia a convencionalidade sob a qual foi construído o relacionamento entre Corina e o poeta.

No que se refere às *Heroides*, coleção majoritariamente formada por epístolas elegíacas, cujas remetentes são figuras femininas míticas que se encontram distantes ou foram abandonadas pelos seus amantes, percebe-se, subjacente às vozes poéticas femininas, a presença de Ovídio, na imagem de poeta elegíaco totalmente comprometido com o gênero. Nesse sentido, se na superfície textual acompanham-se mulheres que usam o código elegíaco a fim de persuadir o companheiro a realizar aquilo o que elas desejam, também se pode percebê-las como *personae* poéticas que funcionam como máscara de um autor obstinado a esgotar as possibilidades da elegia amorosa, demonstrando perspicácia em assumir posição que não lhe é habitual (a feminina), a fim de variar dentro da tradição e dos lugares comuns do gênero (AVELLAR, 2010, p. 21-22). Ademais, a fonte literária a que originalmente pertencem as heroínas da obra epistolar, em geral, elevadas tragédias e epopeias, permitem uma mescla genérica que resultam na reiteração da vitória da elegia sobre as composições poéticas severas.

Tais conjecturas são observadas nas epístolas IV “De Fedra a Hipólito” e II “De Briseida a Aquiles”. Na elegia cuja fonte é a peça de Eurípedes, a voz poética feminina, que procura seduzir o casto enteado, delega, ressoando *Amores*, I, 1, a responsabilidade por escrever dísticos amorosos e, por extensão, adentrar ao ambiente elegíaco, a Cupido (OVÍDIO, *Heroides*, IV, 7-16). Por trás desse comportamento elegíaco que a personagem trágica passa a adotar, constata-se a ação do autor implícito Ovídio, materializando o triunfo da elegia sobre o gênero de pesados coturnos.

Por sua vez, a epístola que se concentra nos apelos de Briseida, heroína proveniente da *Ilíada* de Homero, que procura persuadir Aquiles a retomá-la como amante, expõe a um só tempo tanto uma *puella docta* que, versada na tradição elegíaca, toma para si o papel de poetisa elegíaca e, propondo uma servidão amorosa (*seruitium amoris*), que pretende tornar, de forma inusitada, o herói mítico em amante elegíaco, quanto a do autor implícito, que usa a máscara da mulher mítica para trabalhar o a inversão dos *tópoi* tradicionais da elegia romana e impor uma visão elegíaca para a narrativa da epopeia.

Por meio do percurso traçado ao longo deste trabalho, em suma, procurou-se mostrar que a *puella* torna-se não apenas o assunto, mas também um importante elemento

para o engenho de Ovídio tornar a obra elegíaco amorosa que construiu singular. Quer ao não esconder a convencionalidade da relação com a amada, bem como tornar seu corpo e presença em reflexo da própria elegia, quer ao aparentemente dar voz a mulheres míticas e transformá-las em *puellae* dotas para poder, com isso, abrir novos caminhos na tradição do gênero e amalgamá-lo a obras de temáticas elevadas, o poeta sulmonense, tal como Pigmalião, molda as figuras femininas de acordo com suas ambições e concretiza a imagem de autor, ampliando a análise feita por Boyd (1997, p. 133) dos *Amores*, de autor comprometido com a própria literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHAR, F. **Lírica e lugar-comum**: Alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: Edusp, 1994.

ALBRECHT, M. von. **A History of Roman Literature**: from Livius Andronicus to Boetius. Volume one. New York: Leiden, 1996.

ALBRECHT, M. von. **Historia de la literatura romana**: desde Andronico hasta Boécio. Volumen I. Trad.: Dulce Estefânia e Andrés Pociña Pérez. Barcelona: Herder, 1997.

ALBRECHT, M. von. **Ovidio**: Uma introdución. Trad.: Antonio Mauriz Martínez. Murcia: Universidad de Murcia servicio de publicaciones, 2014

ALLEN, A. W. "Sincerity" and the Roman Elegists. **Classical Philology**. vol. XLV, n. 3, 1950, pp. 145-160.

ARMSTRONG, R. **Cretan Women**: Pasiphae, Ariadne, and Phaedra in Latin Poetry. Oxford: Oxford University Press, 2006.

ASSUNÇÃO, T. R. e BRANDÃO, J. L. Semonides de Amorgos e Mimnermo: Fragmentos. **Ensaio de Literatura e Filologia**, pp. 210-235.

AVELLAR, J. B. C. **As Metamorfoses do Eu e do Texto**: o jogo ficcional nos *Tristia* de Ovídio. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

BARRON, J. P. e EASTERLING, P. E. Early Greek elegy: Callinus, Tyrtaeus, Mimnermus. In: EASTERLING, P. E. e KNOX, B.M. (EDs.). **The Cambridge of Classical Literature I**: Greek Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

BARTHES, Roland. A retórica Antiga. In: COHEN, Jean et alii. **Pesquisas de Retórica**. Tradução: Leda Pinto Mafra Iruzun. São Paulo: Editora Vozes, 1975.

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

BEM, L. A. **Metapoesia e confluência genérica nos Amores de Ovídio**. 2011. Tese (Doutorado em Linguística) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas -SP.

BOWRA, C.M. **La literatura griega**. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1958.

BOYD, B. W. **Ovid's Literary Loves**: Influence and Innovation in the Amores, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.

BRASETE, M. F. Semónides de Amorgos, fr. 7. **Ágora. Estudos Clássicos em Debate**, n. 7, pp. 153-162, 2005.

BRUNHARA, R. C. M. Tradição épica e elegíaca: a poesia de Calino e Tirteu. **Anais XXIII SEC**, 2005, p. 2-5.

BRUNHARA, R. C. M. **Uma poética do simpósio**: a performance da elegia grega arcaica na Teognideia. 2017. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo-SP.

BULLOCH, A.W. Hellenistic poetry. In: EASTERLING, P. E. e KNOX, B.M. (EDs.). **The Cambridge of Classical Literature I: Greek Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

CALDERÓN, E. Filetas de Cos, poeta doctus: las coordenadas de una época. **Estudios Clásicos**, tomo 30, n. 93. pp. 7-34, 1988.

CALÍMACO. Epigramas de Calímaco. Tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

CARDOSO, Z. A. **As elegias de Propércio**: temática e composição. São Paulo: USP, 1984.

CARDOSO, Z. A. **A literatura Latina**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CATULO. **O livro de Catulo**. Tradução, introdução e notas de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

CICERO. **Letters to Atticus**. English translation by E. O. Winstedt. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1961.

CONTE, G. B. **Latin Literature: A History**. Translated by Joseph B. Solodow. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1999.

CORDEIRO, W. P. **Tópoi elegíacos nas Heroïdes de Ovídio**. 2013. 125 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2013.

DAY, A. A. **The Origns of Latin Love-Elegy**. Oxford: Georg Olms, 1984.

DUCKWORTH, G. E. **The nature of Roman Comedy**: a study in popular entertainment. Norman: University of Oklahoma Press, 1994.

DUQUE, G.H. **Do pé à letra**: Os Amores de Ovídio em tradução poética. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória – ES.

DYSON, J. T. The Lesbia poems. In: SKINNER, M. B. **A companion to Catullus**. Singapore: Blackwell Publishing, 2007.

EZQUERRA, A. A. Ovídio. In: CODOÑER, C. (Ed.) **Historia de la Literatura Latina**. Madrid: Cátedra, 1997.

- FARIA, E. **Dicionário escolar latino - português**. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2003.
- FERBER, M. **A dictionary of literary symbols**. New York: Cambridge University Press, 1999.
- FLORENZANO, M. B. B. Pólis e Oíkos, o Público e o Privado na Grécia Antiga. **Anais do I Simpósio Regional de História Antiga**, Rondonópolis, M.T., p. 113-118, 2011.
- FLORES, G.G. Filetas de Cós, fragments poéticos. **Letras Clássicas**, n. 10, p. 179-190, 2006.
- FLORES, G. G. Introdução. In: PROPÉRCIO. **Elegias de Sexto Propércio**. Organização e Tradução: Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Autêntica, 2014.
- FLORES, G. G. Notas às elegias. In: PROPÉRCIO. **Elegias de Sexto Propércio**. Organização, tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014a.
- FULKERSON, L. The Heroides: Female Elegy? In: KNOX, P. (Ed.) **A Companion to Ovid**. Oxford: Wiley Blackwell, 2009.
- GIBSON, R. Love Elegy. In: HARRISON, S. **A Companion to Latin Literature**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- GREEN, P. Prefácio. In: OVÍDIO. **Amores & Arte de amar**. Tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André. Prefácio e apêndices de Peter Green. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- GRIMAL, P. **O teatro antigo**. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- GUTZWILLER, K. Callimachus' Lock of Berenice: Fantasy, Romance, and Propaganda. **The American Journal of Philology**, vol. 113, n. 3, pp. 359-38, 1992.
- GUTZWILLER, K. Catullus and the Garland of Meleager. In: QUESNAY, I. WOODMAN, T. (Eds.). **Catullus: poems, books, readers**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2012.
- HARRISON, S. Ovid and genre: evolutions of an elegist. In: HARDIE, P. (Org.) **The Cambridge Companion to Ovid**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- HOMERO. **Ilíada**. Tradução e introdução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015).
- HUNTER, R. L. **The New Comedy of Greece and Rome**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- HUNTER, R. L. Callimachus and Roman Elegy. In: GOLD, B.K. (Ed.). **A Companion to Roman Love Elegy**. Malden/Oxford: Willey-Blackwell, 2012.

JACOBSON, H. Ovid Briseis: A study of Heroides 3. **Phoenix**, v. 25, n. 4, pp. 331-356, 1971.

JAMES, S. L. **Learned girls and male persuasion: gender and reading in roman love elegy**. Los Angeles: University of California Press, 2003.

JAMES, S.L. Elegy and New Comedy. In: GOLD, B.K. (Ed.). **A Companion to Roman Love Elegy**. Malden/Oxford: Willey-Blackwell, 2012.

KEITH, A. Corpus Eroticum: elegiac poetic anda elegiac puellae in Ovid's "Amores". **The Classical World**, v.88, n. 1, p.27-40, 1994.

KEITH, A. The *domina* in Roman Elegy. In: GOLD, B. (Ed.). **A Companion to Roman Love Elegy**. Malden, MA & Oxford: Wiley-Blackwell, 2012.

KENNEDY, D. F. What's in a name? Delia in Tibullus 1.1. **The Classical Quarterly**, vol. 1, n. 67, pp. 193-198, 2017.

KENNEY, E. J. Ovid. In: CLAUSEN, W. and KENNEY, E. J. (Eds.). **The Cambridge History of Classical Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

KNOX, P. Introduction. In: OVID. **Heroides: select epistles**. Ed. Peter E. Knox. New York: Cambridge University Press, 1995.

LAUSBERG, H. **Elementos de retórica literária**. 2a. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967.

LEONI, G. D. A. **Literatura de Roma** – 8 ed. São Paulo: Livraria Nobel, 1967.

LESKY, A. **Historia de la literatura griega**. Madrid: Gredos, 1989.

LUCK, G. Love elegy. In: CLAUSEN, W. and KENNEY, E. J. (Eds.). **The Cambridge History of Classical Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

MANUWALD, G. **Roman Republican Theatre**. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2011.

MARTINS, P. Breve história da crítica da literatura latina. **Classica**, São Paulo, vol. 21, n. 2. p. 189-204, 2008

MARTINS, P. **Literatura Latina**. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.

MARTINS. **Elegia Romana: Construção e Efeito**. São Paulo: Humanitas, 2009b

MAYOR, J. M. B. **Power play in Latin Love Elegy and its multiple forms of continuity in Ovid's Metamorphoses**. Berlin/ Boston: De Gruyter, 2017.

MCKEOWN, J. C. **Ovid "Amores": text, prolegomena and commentary**. Leeds: Francis Cairns Publications, 1987 [v. I (text and prolegomena)].

- MCKEOWN, J. C. **Ovid “Amores”**: text, prolegomena and commentary. Leeds: Francis Cairns Publications, 1989 [v. II (a commentary on book one)].
- MCNAMEE, K., Propertius, Poetry, and Love. In: DEFOREST, M. (Ed.). **Woman’s power, man’s game: essays on classical antiquity in honor of Joy K. King**. Wauconda, 1993.
- MILLER, P. A. (Ed.). **Latin erotic elegy: an anthology and reader**. New York: Routledge, 2002.
- MILLER, P. A. Catullus and Roman Love Elegy. In: SKINNER, M. B (Ed.) **A companion to Catullus**. Singapore: Blackwell Publishing, 2007.
- MILLER, P. A. The “puella”: accept no substitutions! In: THORSEN, T. S. (org.). **The Cambridge companion to Latin love elegy**. Cambridge: Cambridge university Press, 2013, p. 166-179.
- MOLES, J. The dramatic coherence of Ovid, Amores 1.1 and 1.2. **The Classical Quarterly**, v. 41, n. 2, p. 551-554, 1991.
- MURGATROYD, P. “Militia amoris” and the Roman Elegists. **Latomus**, v. 34, n. 1, p. 59-79, 1975.
- MURGATROYD, P.; REEVES, B.; PARKER, S. **Ovid’s Heroides: A new translation and critical essays**. New York: Routledge, 2017.
- NÉRAUDAU, J. P. Prefácio. In: OVÍDIO. **Cartas de amor: As Heroides**. Tra Dúnia Marinho Silva. Prefácio e notas: Jean-Pierre Néraudau. São Paulo: Landy, 2007
- NETO, J. M. C. **Metamorfoses X, o livro de Orfeu**: estudo introdutório, tradução e notas. 2009. 119 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP.
- OLIVA NETO, J. A. Introdução. In: Catulo. **O livro de Catulo**. Tradução, introdução e notas de João Ângelo Oliva Neto. Edusp: 1996.
- OLIVEIRA, Roberto Arruda de. **A comédia latina: Miles Gloriosus de Plauto**. In: POMPEU, Ana Maria César; ARAÚJO, Orlando Luiz de; PIRES, Robert Brose. (Orgs.). **O riso no mundo antigo**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012, p. 109-125.
- ONELLEY, G. B; PEÇANHA, S. F. G. A. Calímaco e Catulo: a cabeleira de Berenice. **Fênix Revista de História e Estudos Culturais**, vol. 7, n. 2, pp. 1-13, 2010.
- OROSCO, G. S. Tradução de *Remedia Amoris* in OROSCO, G. S. **Os preceitos ovidianos: um estudo de Remedia amoris**. 2016. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas – SP.
- OVID. **Heroides: select epistles**. Ed. Peter E. Knox. New York: Cambridge University Press, 1995.
- OVIDE. **Héroïdes**. Texte établi par H. Bornecque et traduit par M. Prévost. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

OVID. **Heroides: select epistles**. Ed. Peter E. Knox. New York: Cambridge University Press, 1995.

OVÍDIO. **Carta de las heroínas; Ibis**. Introducciones, traducciones y notas de Ana Pérez Vega. Madrid: Gredos, 1994.

OVÍDIO. **Cartas de amor**: As Heroides. Tradução: Dúnia Marinho Silva. Prefácio e notas: Jean-Pierre Néraudau. São Paulo: Landy, 2007.

OVÍDIO. **Amores & Arte de amar**. Tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André. Prefácio e apêndices de Peter Green. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

PAES, J. P. Introdução. In: OVÍDIO. **Poemas da carne e do exílio**. Seleção e trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

PANAYOTAKIS, C. Comedy, Atellane, Face and Mime. In: HARRISON, S. (Ed.). **A Companion to Latin Literatura**. Malden & Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

PARATORE, Ettore. **História da Literatura Latina**. Tradução S. J. Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

PEÑA, P. B. D. L. Introducción General. In: Menandro. **Comedias**. Madrid: Editorial Gredos, 1986.

PLAUTO. **A comédia do fantasma** ('Mostellaria'). Tradução, Introdução e Comentário de Marisol Troca Pereira. Coimbra: Annablume Editora, 2014.

PRATA, P. **O caráter alusivo dos Tristes de Ovídio**. 2002. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Belo Horizonte.

PRADO, J.B.T. **Elegias de Tibulo**: Introdução, tradução e notas. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. São Paulo, 1990.

PRADO, L. A. C. & SÁNCHEZ, M. B. Introducción general. In: **Calímaco. Himnos, Epigramas Y Fragmentos**. Madrid: Editorial Gredos, 1980.

PROPÉRCIO. **Elegias de Sexto Propércio**. Organização, tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

RAGUSA, G e DELFITO, J. S. S. Corina: uma voz feminina da poesia grega antiga e suas canções. **Translatio**. Porto Alegre, n. 18, julho de 2020.

REZENDE, A.M. **Rompendo o silêncio**: a construção do discurso oratório em Quintiliano. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

SEAGER, R. Venustus, Lepidus, Bellus, Salsus: notes on the language of Catullus. **Latomus**, v. 33, n. 4, 1974.

SÉNECA, **Controversias**: Libros I-V. Introducción, traducción y notas de Ignacio Javier Adiego Lajara, Esther Artigas Álvarez, Alejandra de Riquer Permanyer. Madrid: Editorial Gredos, 2005.

SILVA, A. M. R. Calímaco, “Epigramas 2, 3, 4, 23, 28, 58”, Hino a Apolo, 105-13. **Letras Clássicas**, n. 10, p. 191-193, 2006.

SILVA, D. C. **Escrever e sobrescrever**: metalinguagem nos epigramas de Calímaco. 2014. 141 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2014.

SOUSA, E. B. Autor implícito e narratividade no drama de Ésquilo. **Graphos**. João Pessoa, Vol 12, N. 1, Jun./2010.

SOUZA, L. S. **Bi-tradução do livro primeiro dos Amores de Ovídio**: reflexões sobre dois modos de verter o dístico elegíaco. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba – PR.

STOREY, I.; ALLAN, A. **A Guide to Ancient Greek Drama**. Malden/Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

THORSEN, T. S. **Ovid’s early poetry**: from single *Heroides* to his *Remedia amoris*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

TREVIZAM, M. **Poesia didática**: Virgílio, Ovídio e Lucrécio. Campinas: Editora Unicamp, 2014.

VASCONCELLOS, P. S. Esquecer Veyne? **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, vol. 7, n. 1, p. 105-118, 2011.

VASCONCELLOS, P. S. **Persona poética e autor empírico na poesia amorosa romana**. São Paulo: Editora Unifesp, 2016.

VERDUCCI, F. III Seruitium amoris. In: VERDUCCI, F. **Ovid’s Toyshop of the Heart**: Epistulae Heroidum. New Jersey: Princeton University Press, 1985.

VEGA, A. P. Introducción. In: OVÍDIO. **Carta de las heroínas; Ibis**. Introducciones, traducciones y notas de Ana Pérez Vega. Madrid: Gredos, 1994.

VERGNA, W. **Heróides**: A concepção do amor em Roma através da obra de Ovídio. Rio de Janeiro: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1975.

VEYNE, P. **A elegia erótica romana**. Tradução: Maria G. S. Nascimento e Milton M. do Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.

VIEIRA, B. V. G. O dístico elegíaco em português: tradução de Ovídio, *Amores*, I, 1, 4, 5, 9. **Revista Eletrônica Antiguidade Clássica**, n.2, Semestre II, p. 26-37, 2008.

VIEIRA, B. V. G. Desejo e fúria de Ovídio pelas tabelas: Amores 1.11 e 1.12. **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 289-302, 2016.

VOLK, K. **Ovid**. Oxford: Wiley Blackwell, 2010.

WRAY, D. Catullus the roman love elegist? In: GOLD, B. K. (Ed.). **A companion to roman love elegy**. Pondicherry: Wiley-Blackwell, 2012.

WYKE, M. **The roman mistress**. Oxford and New York: Oxford University Press, 2002.