

TENERORVM LVSOR AMORVM

EM TORNO DO *ÊTHOS* OVIDIANO

Joaquim Brasil Fontes

[Depto. de Educação, Linguagem e Arte, FE/Unicamp]

RÉSUMÉ

Redécouvert, “ré-inventé”, par les théories contemporaines du texte poétique, Ovide fut souvent considéré, par une longue tradition universitaire – et par les anciens déjà –, um auteur léger: folâtre, badin et “facile”, avec la connotation d’ avoir “trop” d’esprit. Cet article, qui part du mot latin *lasciuus*, avec lequel Quintilien qualifie Ovide dans *l’Institution oratoire*, X, 1, 88, essaie cependant de comprendre *l’ingenium* du poète, sa “manière”, dans le mouvement de réécriture et de reorganisation des élégies de son premier livre, les *Amours*, à l’intérieur duquel un *ego* fictif se constitue dans l’arrière-plan de la rédaction – contemporaine – de tout un pan non négligeable des *Héroïdes* et de *l’Art d’aimer*, et nous permet ainsi d’avancer l’hypothèse de la prise de conscience progressive, de la part d’Ovide, et ceci dans les jeux de l’intratextualité et de l’intertextualité, de son *êthos*, c’est-à-dire, de son *daïmon*: sa place au cœur du langage, dominée par Humour et Finesse d’Esprit, mais aussi par *Lasciua*, avec ses connotations modernes de Libertinage, Sensualité, Érotisme.

Mots-clés: Ovide, l’élégie érotique romaine, l’êthos ovidien, intertextualité.

I

ARS, LASCIVIA, INGENIVM

Leviano e leve; frívolo: quando se trata de situar Públio Ovídio Naso no concerto de autores úteis à formação de um bom orador, o adjetivo *lasciuus* ocorre imediatamente a Quintiliano; e, considerando embora digna de elogios¹

¹ Quint., X, I, 88: *lasciuus quidem in herois quoque Ovidius, et nimium amator ingenii sui; laudandus tamen partibus*. Cf. Sêneca, o retor, *Controv.* II, 2, 9 e 12.

boa parte de sua obra, o brilho às vezes fácil e o engenho chistoso daquele que, um dia exilado no inóspito Ponto, a si mesmo chamaria de *tenerorum lusor amorum*,² parecem embaraçar o professor de retórica, como aliás também ao filósofo Sêneca, um admirador do poeta que é todo reticências ao citar, em seu tratado sobre a natureza,³ passagens da versão ovidiana do dilúvio universal, entretanto inaugurada com uma, para mim, surpreendente alegoria ao gosto dos grandes pintores barrocos: tendo fechado em sua caverna eólia os ventos que sopram para longe as nuvens, Júpiter libera a potência do Noto, que se precipita, com as asas encharcadas,

o horrendo rosto coberto por um negrume de pez e a barba carregada de chuvas. A água lhe escorre dos cabelos brancos; sobre a sua fronte pairam vapores; rorejam-lhe plumas e peito. Assim que ele aperta, com a mão enorme, as nuvens suspensas, ocorre um estrondo: derramam-se, então, do éter, os nimbos espessos; mensageira de Juno, Íris, vestida de rebrilhantes cores, recolhe as águas, alimentando as nuvens. Devastadas as colheitas, jazem por terra as esperanças do agricultor, que as lamenta; perdeu-se o trabalho vão de todo um ano.

Não se contenta a cólera de Júpiter com seu próprio Céu: aquele seu irmão azul vem lhe trazer o socorro das ondas. Convoca os rios e, tendo eles entrado sob os tetos de seu amo: “Inútil, agora, uma longa exortação” – diz ele –; “derramai vossas forças: eis a tarefa. Abri vossas casas e, afastando os diques, soltai as rédeas de vossos rios”. Assim ordenara. Eles regressam, escancaram as bocas das fontes e, num desenfreado curso, rolam para o mar. O próprio deus, com o seu tridente, percutiu a terra, que tremeu; esse abalo rasgou largos caminhos para as águas. Transbordando, os rios se arrojaram pelas planícies abertas: com as colheitas, arrastam consigo árvores junto ao gado, homens e casas, e santuários com os objetos sagrados. Se alguma habitação ficou de pé e pôde resistir a tal catástrofe, a onda, mais alta, cobre-lhe, contudo, o teto; e as torres, sepultadas, somem no abismo. Já não se distinguem um do outro o mar e a terra; tudo era o pélago; e faltavam mesmo praias a esse pélago. Este alcança uma colina, outro se acomoda numa canoa recurva e maneja os remos sobre o lugar onde antes arava. Aquele navega sobre a sua seara ou os tetos de sua fazenda submersa; este pega um peixe no alto de um olmo. É num verde prado, se assim quer a sorte, que se finca a âncora; ou então as quilhas recurvas esmagam vinhedos; e onde há pouco delgadas cabras roíam um pasto, focas pousam os corpos disformes. Maravilham-se as Nereidas ao ver, sob as águas, bosques, cidades e casas; os golfinhos habitam as florestas e se lançam dos altos ramos, abalando os carvalhos, que estremecem. Nada o lobo entre as ovelhas; arrasta a onda os fulvos leões, e a onda arrasta os tigres; nem sua força fulminante ajuda ao javali, nem, ao veado arrebatado pela corrente, o ímpeto da corrida. Tendo buscado por muito tempo uma terra onde pousar, o pássaro errante, com as asas cansadas, cai no mar.

O pélago, em seu desmedido arrebatamento, tinha recoberto os montes; ondas inauditas abalavam o cume das montanhas. A maioria dos seres é arrastada pelas

2 “Poeta dos ternos amores”. Cf. *Trist.*, IV, 10, 1-2: *Ille ego qui fuerim, tenerorum lusor amorum, / quem legis, ut noris, accipe, posteritas* (Para que saibas, ó posteridade, aquele que fui, / escuta o cantor de ternos amores, que estás lendo).

3 *Quaest. Nat.* III, 27, 13-14.

águas; os que as águas pouparam, privados de alimentos, a prolongada fome os vence.⁴

Todo um saber de caráter, digamos científico, a respeito da natureza (cf. Due, 1974: 109-10), manifesta-se, nesta bela passagem, sob a forma de alegorias mitológicas, em sintonia sem dúvida com a demanda dos contemporâneos de Augusto por poesia didática; e Sêneca nada tem a objetar, aliás, quanto à primeira parte do episódio, na qual a descrição de um cataclisma se resolve em imagens de extraordinário poder cinético, visual e auditivo: negras nuvens aglomeradas pelo medonho Noto, o estrondoso céu desabando sobre a terra, a terra abalada pela potência de Netuno; deuses-rios afluindo desenfreados para o mar. *Magnifice haec*, magnífica descrição, não tivesse o poeta desperdiçado o seu latim com ovelhas e lobos nadando na voragem, num momento em que a espécie animal já teria sido, aliás, irremediavelmente aniquilada pela fúria dos elementos; e o texto senequiano então como que se arrepiava:

*Non est res satis sobria lasciuire devorato orbe terrarum.*⁵

Evocando o espetáculo do dilúvio universal no horizonte de uma filosofia da natureza, o pensador entregava-se, deslumbrado, ao fluxo de um discurso poético visionário, quando esbarra, muito contrariado, nas extravagâncias de um poeta que parece divertir-se com *pueriles ineptiae* quando o globo terrestre está sendo devastado por uma tsunami – embora talvez essa divertida seqüência de imagens possa evocar, para o leitor moderno, tanto a técnica do corte cinematográfico quanto algumas composições inquietantes do chamado Brueghel dos Infernos, pintor cuja obra às vezes a crítica de arte inclui na categoria do grotesco: um homem colhe peixes num olmo, um barco ancora em verde prado, focas descansam o corpo ali onde antes pastavam cabras; golfinhos saltam dos ramos de árvores submersas.

Se, considerando esse “ato concreto chamado de leitura”, aceitarmos a imagem do objeto literário proposta em *Qu'est-ce que la littérature* (Sartre, 1969: 52-53), ensaio hoje infelizmente quase esquecido – a de um “estranho pião” cujo movimento, inaugurado pelo autor, é impulsionado a seguir pelo leitor, que o retoma –, é então necessário admitir que emergência da tópica do mundo invertido no horizonte de um texto em estilo, não sei se “elevado” apenas na aparência enganadora, vem realmente romper, de forma incômoda, um ritmo, uma cadência, um horizonte de expectativa (cf. Jauss, 1978); o próprio pacto de comunicação firmado por Sêneca numa passagem de *Questões naturais*

⁴ *Met.*, I, 265-312. A tradução segue o texto da edição oxoniense de Richard Tarrant em Ovídio, *Metamorfosi*, a cura de Alessandro Barchiesi (2005). Os parágrafos, inexistentes, como se sabe, no original, apenas pontuam o ritmo da minha leitura.

⁵ *loc.cit.*

com aquele que lhe parece ser, *malgré tout*, dos poetas, o mais fino, penetrante, engenhoso – *ingeniosissimus poetarum*.

Ingenium é um termo que alude, antes de tudo, às qualidades inatas, isto é, naturais de um ser, e é nesse sentido que Virgílio,⁶ depois de Varrão,⁷ pode falar em *ingenium aruorum* ou característica essencial dos terrenos – sua virtude, cor e aptidão para produzir: solos ingratos, por exemplo; ou argilosos, férteis. Aplicado ao ser humano, *ingenium* conserva esse núcleo semântico de *disposição natural*: “que cada qual aprenda a conhecer o seu *ingenium*, sua natureza própria”, escreve Cícero em *De officiis*, I, 114, no quadro de uma concepção de mundo em que os seres, dotados de uma essência, atualizam-na em cada um de seus atos. E se essa palavra pode ser também usada para designar a “inteligência” de um homem e, mesmo, sua “sensibilidade”, é ainda a dons naturais que ela se refere, de onde a possibilidade de traduzi-la por algo como “talento” ou “talentos” – talento, digamos, para inventar: *ingenium fingendum*.⁸ E é numa acepção muito próxima a essa que *ingeniosus* é empregado por Ovídio na qualificação de um dos filhos gêmeos de Quione que, violada sucessivamente por Mercúrio e Apolo, teria gerado, do primeiro, Autólico,

(...) *furtum ingeniosus ad omne,
Candida de nigris et de candentibus atra
Qui facere assuerat, patriae non degener artis.*⁹

“hábil em toda espécie de fraude ou artimanha, capaz de fazer, com facilidade, do negro o branco e do branco o negro”, dom que lhe advém do pai e traduz a sua essência divina.

Ingenium designa, pois, no horizonte – digamos, para simplificar, “literário” – da língua latina, sempre algo inerente à *phýsis* de um ser: “engenho”, certamente, mas também, como sugerem certos contextos lingüísticos, “inspiração”: ao levantar o elenco de seus autores preferidos, o poeta de *Amores* inclui, entre Homero, Virgílio e outros nomes maiores, o do então famosíssimo Calímaco, no qual encontra, contudo, mais *ars* do que *ingenium*;¹⁰ e Due, lembrando tratar-se, a segunda, de uma qualidade que o poeta costumava atribuir a si mesmo, sugere que essa noção poderia corresponder à de uma espécie de

6 *Georg.*, II, 177 e segs.

7 *Varr.* I, 7 e 9.

8 *Cic. Font.*, 40.

9 *Met.*, XI, 313-15.

10 *Am.*, I, 15, 14: *Battiades semper toto cantabitur orbe:/ quamuis ingenio non ualet, arte ualet* (O filho de Bato será sempre cantado em todo o orbe:/ embora não seja um inspirado, e um artista.).

“entusiasmo” penetrando no trabalho ou, em outras palavras, a qualidade que distingue o *uates* do poeta. E é possível que seja também este o sentido de *ingenium* em *Metamorfoses*, VII, 431-33, no episódio em que os atenienses, “inspirados pelo vinho”, *uino ingenium faciente*, cantam para celebrar os feitos heróicos de Teseu.

Ora, a crítica – se essa palavra pode ser aqui usada – antiga condenava no autor de *Metamorfoses* exatamente a facilidade e o excesso de brilho no qual ele parecia se comprazer, atribuindo, portanto, à palavra *ingenium*, conotações pejorativas: Quintiliano pressente na *Medéia* ovidiana, tragédia hoje perdida, um mundo de promessas poéticas, entretanto abortadas pelo próprio dramaturgo, incapaz de conter, *reprimere*, o seu inato talento;¹¹ e Sêneca pai nos apresenta, num de seus compêndios de retórica, o jovem Ovídio como um estudante que preferia, ao rigor argumentativo das controvérsias, aquelas declamações sobre casos imaginários chamadas de suasórias, embora não se mostrasse nunca desregrado no uso das palavras, *uerbis minime licenter usus*, a não ser em seus poemas, cujos defeitos (*uitia*) aliás não desconhecia; gostava deles, e

eis a prova: seus amigos pedindo-lhe em determinada ocasião que suprimisse três de seus versos, ele [Ovídio] pediu, por sua vez, que excetuassem três, sobre os quais não teriam direito algum. A condição parecia correta. Escreveram à parte, aqueles, os versos que desejavam apagar; este, os que queria conservar: nas duas tabuinhas estavam os mesmos versos, o primeiro dos quais era, segundo Albinovano Pedo, que fazia parte dos jurados:

semibovemque uiro semiuirumque bouem
homem semibovídeo e semíviro boi

[A.A., 2, 24]

e o segundo:

et gelidum Borean egelidum Notum
o gélido Bóreas e o degelante Noto

[Am., II, 11, 10]

e o terceiro:

[]

Do que se pode deduzir que a este homem de um raro *ingenium*, não lhe faltava *iudicium* – discernimento e gosto – para corrigir seus poemas, mas *animus*, disposição. Ele dizia que um rosto ficava às vezes mais harmonioso com uma pinta – *naeuus* – no rosto.¹²

¹¹ *loc.cit.*

¹² *Controv.*, II, 2 (10).

Aneidota exemplar, se não autêntica, e em cujo fecho desponta uma palavra que as velhas edições francesas de Sêneca, o retor, costumavam verter por *grain de beauté*, quando o sentido de *naeuus* pode ser aqui, também, o de *mancha* ou *verruca*:¹³ retomando essa passagem numa recente introdução a *Amores*, um bom tradutor de Ovídio para o francês (Néraudau, 2005: VII) lembra-se imediatamente da, para nós estranha, elegia que expõe ao olhar talvez constrangido do leitor uma jovem – a amiga ou uma amiga do poeta – calva: por ter usado e abusado, numa antes esplêndida coma, dos ferros quentes de frisar os cachos, das tinturas e unguentos, ei-la chorando, com a cabeleira *non illo digna loco*, fora do lugar, *ai de mim!*, isto é, caída sobre os joelhos:

*Sustinet antiquos gremio spectatque capillos
Ei mihi! non illo munera digno loco*¹⁴,

e enquanto essa dama se retorce em lamentos, Naso já a vislumbra, com o olho da ironia, protegida, embora corando, por uma peruca feita com cabelos de uma escrava germana: “agora recebo elogios por algo que compreí; ignoro que mulher sicambra este homem está louvando em mim!”¹⁵

Ora, se a “bela desdentada” da poesia barroca pode, talvez de forma anacrônica, nos ocorrer neste ponto nevrálgico de *Amores*, é entretanto quase impossível escapar a um pequeno mal-estar quando retomamos a elegia 7 do mesmo livro: “Dissipada minha loucura, se te queres mostrar meu amigo, acorrenta-me” – pede ao leitor o poeta dos ternos amores –, “se entretanto minhas mãos merecem esses ferros, pois foi a loucura que me fez levantar um braço temerário contra a minha amiga; e ela se lamenta, a bem-amada, ferida por mão insensata. Mas... o quê?”

*Quid? non et clipei dominus septemplex Ajax
strauit deprensos lata per arua greges,
Et, uindex in matre patris, malus ultor, Orestes
ausus in arcanas poscere tela deas?
Ergo ego digestos potui laniare capillos?
nec dominam motae dedecueret comae.*

¹³ *Aiebat interim decentiorem faciem esse, in qua aliquis naeuus esset* (Il disait qu’une figure était parfois rendue bien plus jolie par un grain de beauté).

¹⁴ *Am.*, I, XIV. Dissertando longamente e com alguma afetação, em *Arte de Amar*, sobre os toucados feminis, o poeta desemboca num dístico (*AA.*, III, 153-4) em que une, à sua maneira, *desleixo* e *artificio* (e aqui me vêm à memória umas palavras rabiscadas por Cocteau ao lado da imagem de um jovem dândi, por volta de 1940: “le négligé de la parfaite élégance”), declarando que às vezes ficam bem nas mulheres cabelos descuidados: dir-se-ia de ontem um penteado que acaba de ser feito (*Et neglecta decet mulas coma, saepe iacere/ Hesternam credas, illa repexa modo est.*).

¹⁵ *Am.*, I, XIV, 45-49.

*Sic formosa fuit; talem Schoencida dicam
maenalias arcu sollicitasse feras;
Talis periuri promissaque uelaeque Thesei
fleuit praecipites Cressa tulisse Notos;
Sic, nisi uittatis quod erat Cassandra capillis,
procubuit templo, casta Minerua, tuo.*

Como? Pois o senhor do escudo de sete coros, Áiax
não degolou greis surpreendidas nos campos?
E, vingador, na mãe, do pai, funesto abutre, Orestes
armas não ousou pedir contra deusas arcanas?
E pude eu puxar com as mãos seus cabelos em desordem?
Iam-lhe bem, aliás, cabelos desfeitos.
Assim, ficava linda; assim, eu diria, a filha de Esqueno
perseguia com o arco as feras no Menálio;
chorou assim a cretense ao ver as promessas e as velas
de Teseu levadas pelo impetuoso Noto;
assim, Cassandra, não fossem os cabelos presos em tiras,
quando jazia, casta Minerva!, em teu templo.¹⁶

Batem numa mulher:¹⁷ ação insólita para o leitor da lírica moderna, mas que, inscrita na trama dos símiles mitológicos, é como que tocada por um “coeficiente de irrealidade”, se contudo é possível avançar aqui essa metáfora de inspiração matemática: assimilando-se a Orestes e Áiax, figuras convencionais da demência trágica, o poeta compara sua vítima a mulheres lendárias das quais retém um detalhe, uma atitude – a cabeleira em desordem, o corpo em doloroso abandono – para construir, a partir delas, uma surpreendente síntese imagética de loucura e sofrimento: *motae comae*, com a cabeleira em desalinho, aquela moça ainda é bela; bela como...

Aureolada pela poesia, a realidade daquele ato de violência doméstica parece hesitar por um momento entre o modelo mítico e uma matriz mundana das relações amorosas, na medida em que se sobrepõem, na pauta dos mesmos versos, figuras recortadas de Homero ou de Eurípidés e o perfil de uma dama romana trêmula de medo e despeito, o rosto arranhado pelas unhas do seu herói; e as fronteiras que separam os gêneros então se tornam porosas: retomando a imagem sartreana do pião, diríamos que o leitor vê seu rodopio escapar-lhe, primeiro, de forma incômoda, na direção do drama burguês, senão da comédia vulgar, e desaparecer, de uma vez por todas, no fecho do poema,

¹⁶ *Am.*, I, VII, 7-18.

¹⁷ Observe-se que esta elegia remete a uma tópica, que o poeta retoma e entretanto transforma em profundidade: os arrufos entre amantes, geralmente provocados por ciúmes, eram parte da aventura contada pelos elegistas do período de Augusto; “sem eles a relação seria insípida”, lembra Fränkel, citando uma passagem da *Andria* de Terêncio, 555: *amantium irae amoris integratio*. Cf. Propércio, III, 8, e o próprio Ovídio em *Ars*, II, 447-454, e a personagem de Luciano, que indaga em *Dialogi Meretr.* 8, 1: “Se um homem não sente ciúmes ou raiva, se não te bate ou não te corta os cabelos ou não rasga teus vestidos, esse homem te amaria?”

entre os jogos da ironia ovidiana e – talvez – nas profundezas menos conscientes do seu desejo: “Só então comecei a me sentir culpado. Quis me lançar três vezes aos seus pés, como um suplicante; três vezes ela me repeliu. E eu lhe peço que não hesite a levantar as unhas contra o meu rosto, que não poupe meus olhos nem meus cabelos e, para apagar as marcas do meu crime, peço-lhe que arrume de novo a cabeleira”.¹⁸

Na elegia 5 do segundo livro de *Amores*, a bem-amada – a mesma, outra, alguma Corina imaginária, no contexto sem dúvida de um banquete – é agora uma dama infiel: “Eu, miserável, vi, com meus próprios olhos, a traição: tu me acreditavas dormindo, bêbado, mas percebi quando conversavam, os dois, com signos mudos, as sobranceiras falando entre si; e palavras eram rabiscadas no vinho sobre a mesa vertido – até os dedos se falavam. Reconheci vossas palavras de duplo sentido, e aquelas que ganharam outro sentido de vós. E vi depois vosso beijo, as línguas se misturando, não de forma fraterna: não eram beijos de um Febo em Diana, eram os de uma Vênus em Marte”.¹⁹ Brutalmente desmascarada, a dama infiel cora, fazendo irromper no texto uma fieira de imagens amaneiradas: o céu que Aurora enrubesce, a donzela de ontem vista pelo novo esposo, rosas enredadas em lírios, a Lua enfeitada e o marfim assírio tingido por mulheres da Meônia;

*Hic erat aut alicui color ille simillimus horum,
et nunquam casu pulchrior illa fuit.
Spectabat terram; terra spectare decebat.
Maesta erat in uultu; maesta decenter erat.
Sicut erant (et erant culti), laniare capillos
et fuit in teneras impetus ire genas.*

Era tal, ou era muito parecida a sua cor,
e ela nunca talvez tenha sido tão bela.
Olhava para o chão; ia-lhe bem olhar para o chão.
Seu rosto estava triste; ia-lhe bem a tristeza.
Seus cabelos, tão bem penteados, quisera eu arrancá-los,
num ímpeto de ferir-lhe as faces delicadas.²⁰

18 Cf. *Am.*, I, 7, 62-68. Salvatore D’Elia, freqüentemente implacável, à maneira dos crocianos, contra os poemas juvenis de Ovídio, lamenta que, tendo aberto esta elegia com um *palese gonfiore*, o poeta consiga depois inflar ainda mais sua voz, comparando a própria loucura à de Áiax e Orestes e, sem se deter neste detestável exemplo de mau-gosto, ultrapasse a si mesmo em frieza insípida ao equiparar, em símiles *veramente fuori posto*, a bela maltratada a Atalanta, Ariadne e Cassandra. Teríamos aqui, mais uma vez, segundo o habitualmente penetrante crítico tantas vezes irritado contra a falta de uma “verdadeira tonalidade poética” em *Amores*, a colocação da retórica a serviço do chiste: pura oratória versificada, própria do intelectualismo a *freddo* de muitos versos ovidianos; simples jogo de palavras sem sentido, *barocchismo* e *calembours* de mau-gosto (cf. D’Elia: 117).

19 Cf. *Am.*, II, 5, 13-28.

20 *Am.*, II, 5, 41-6

mas também, para o moderno que se permite um anacronismo, a bela de Baudelaire em lágrimas e o amante sadiano, fantasmas cujo teor de erotismo perverso entretanto logo se dissolve numa comédia mais inquietante, talvez: arrependendo-se do primeiro impulso, o poeta traído pede beijos que a amada não lhe nega – beijos nos quais descobre um novo sabor, tão diferentes são eles agora dos que antes lhe ensinara a dar. E então outra sombra cai sobre os leitos do banquetes, entre flores e vinho: quem, o novo mestre?

*Nescio quis pretium grande magister habet.*²¹

Chamando a atenção para a forma verbal *decet* – convir, ficar bem, assentar – e seus cognatos, como *decens*, usado na anedota registrada por Sêneca pai, Néraudau aponta, ao comentar esta passagem e outras similares de *Amores*, para a *conveniência* que desponta no texto e é sublinhada pelo poeta, entre uma situação singular, um gesto inesperado e a beleza; assim, na elegia 7 do livro III – D’Elia a chama de “cruamente priapesca” –,²² na qual Ovídio retoma o motivo, recorrente na literatura erótica, na sátira romana²³ e na epigramática helenística, da impotência episódica do amante cuja dama, enfim exasperada, salta do leito: assenta-lhe, pondera o poeta, vai-lhe bem e lhe convém – *decet* – fugir com os pés descalços, vestindo um *négligé* flutuante; uma bela imagem, diria também o leitor moderno, não fora a nota ligeiramente disfórica do último verso: “e para que suas servas não imaginem ter ela saído intacta do combate, *dedecus hoc sumpta dissimulavit aqua*, dissimula, lavando-se, a afronta sofrida”.²⁴

Ciúmes, sadomasoquismo, objetos parciais: o demônio da interpretação psicológica, seja ela comportamental ou das profundezas, abre um perigoso caminho, e precário, quando se trata de explorar formas poéticas como a da elegia erótica,²⁵ fundada em convenções, códigos e tópicos: Paul Veyne lembra

²¹ *ibid.*, 62.

²² D’Elia: 116, n. 156. Para uma leitura do motivo da impotência (*languor*) em outra pauta, ver Pascal Guignard, que sublinha num dos ensaios de *Le sexe et l’effroi*, e exatamente a partir desta elegia, as obsessões e os terrores supersticiosos do homem romano diante do *fiasco* amoroso

²³ D’Elia recorda que, colocando em relação a anedota petroniana de Circe e Polieno impotente (*Sat.*, 138) com Heródoto II, 181 (episódio de Amásis e Laódice), A. Giusti escreveu a história do motivo da impotência sexual, “contribuindo para esclarecer as relações entre comédia, epigramática e elegia”. Cf. A. Giusti, “Motivo erodoteo nel romanzo di Petronio”, em *Athenaeum*, 8, 1930; pp. 88-104.

²⁴ *Am.*, III, 7, 84.

²⁵ Gênero no qual os romanos, segundo Quintiliano (X, 93), *prouocant* – desafiam – os gregos: embora outros preferissem Propércio, é Tibulo que, por sua pureza e elegância, parece-lhe ser o melhor entre os elegíacos e Galo, o mais severo, *durior*. Para Ovídio, o grande mestre de retórica reserva, na ordem dos superlativos, o adjetivo *lasciuor*, cuja tradução nos faz de novo hesitar: o mais chistoso, alegre, jovial, petulante, impertinente, licencioso ou devasso, entre os poetas daquele período?

que os especialistas na matéria erraram longamente nesse percurso antes de E. Pasoli lhes explicar que Propércio não dava, em sua elegia I, 5, um conselho a um amigo tentando se separar de sua bem-amada: ele não passava de um dos muitos amantes episódicos de Cíntia, amante, também, do poeta, que adverte o colega contra o perigo de se ligar demais àquela mulher: “acredito” – comenta o controverso historiador da cultura latina – “que Propércio, ou antes o Ego que ele faz entrar em cena, sofre menos com as agulhoadas do ciúme do que considera temíveis as correntes da paixão que na Antigüidade era vista como uma fatalidade trágica, uma escravidão, uma ilustre desventura” (Veyne, 1985: 11). Toda interpretação psicológica da chamada elegia augustana esbarra na complexidade de uma forma, digamos, literária, cuja sinceridade não se exerce, como escreve Veyne, ali onde se espera que estivesse; e sobretudo quando se trata de Ovídio, cuja poética vem desestabilizar um discurso amoroso colocado em funcionamento, ele próprio, nas fronteiras de gêneros, na trama do humor e da ironia, nos limites da comédia e da suasória: a donzela careca, a dama espancada, a amante saltando da cama do impotente e outras tantas verrugas cultivadas no rosto do texto ovidiano não nos remeteriam a um anacrônico projeto de tipo rimbaudiano, impensável no contexto da literatura antiga, mas muito simplesmente ao esteticismo do autor de *Amores*, ao acordo que, ainda jovem, ele procura firmar e já velho continua tentando manter entre o seu natural *ingenium* e todas as potências da *ars*, no sentido de habilidade adquirida pelo estudo ou pela prática, levando a um soberano domínio das técnicas da escrita poética.

O ÊTHOS OVIDIANO

Os latinistas têm encontrado, no texto atual de *Amores*, vestígios de um processo de reformulação estilística que teria ocorrido entre os anos 25 a 15 ou 10 a.C.; e, assinalando que antes de 15 Ovídio havia composto uma tragédia e, não muito tempo depois, *Heróides* – um conjunto de cartas ficcionais escritas por mulheres lendárias a seus amados –, Salvatore D’Elia sublinha a importância daquela recolha de versos juvenis para compreensão da poética ovidiana: é na pauta da elegia erótica, e de sua distorção, que o estudioso nos revela o fascinante percurso de um poeta ainda imaturo à procura de si mesmo, do seu mundo e da poesia; um processo, em suma, de criação literária a longo prazo, detectado no tecido da linguagem, apesar dos – ou graças aos – elementos heterogêneos de uma obra refundida na segunda edição que, amputando-lhe graciosamente, mas sem piedade, dois livros, deslocou grande número de poemas de seus lugares primitivos, submetendo-os, sem dúvida, a um trabalho laborioso de reescritura, num talvez proposital

embaralhamento de pistas que apontassem para a história amorosa, pessoal, contingente de seu autor.²⁶

Eis por que, se este texto contém alguns signos característicos, figuras, relações e estruturas da elegia erótica romana, da qual recebe o poderoso influxo que contribui para organizá-lo, *malgré tout*, como livro que tem, no entanto, sob outros aspectos, características de “uma disparatada recolha de versos”,²⁷ é em virtude de nele se poder sentir, de um lado, ecos de um narrador que estava se constituindo, paralelamente, em *Heróides*, e, de outro, o prenúncio de uma poética já senhora de si, conquistada em *Arte de Amar*, obra que parece vizinha, no tempo, da redação das últimas elegias de *Amores*.²⁸

Neste livrinho, apresentando-se, já na abertura, de forma humorística,

*Qui modo Nasonis fuimus quinque libelli,
Tres sumus: hoc illi praetulit auctor opus;
ut iam nulla tibi nos sit legisse uoluptas,
At leuior demptis poena duobus erit.*

Nós, que um dia fomos cinco livros, obra de Naso,
somos três; à primeira, o autor preferiu esta forma.
Se agora, ao nos ler, não encontres prazer algum,
pelos dois suprimidos, menor será teu mal.²⁹

um *ego* ficcional constrói-se a si mesmo *como poeta elegíaco*, sem dúvida naquele fundo discursivo do qual se destaca toda enunciação e na lógica interna de um texto sempre aberto às operações da intra e da intertextualidade, mas também na invasão – a palavra não me parece forte demais – de um concerto

26 Cf. Fränkel, 1945: 11. “A primeira coletânea de poemas publicada [por Ovídio] recebeu o título de *Amores* e continha cinco livros. Temos a segunda edição, reduzida pelo autor a três volumes, com eliminação de material considerado de menor qualidade. As elegias são em número de 50 ou 51. Grande parte de *Amores* parece ter sido escrita quando ele tinha por volta de vinte anos”.

27 “... recolha disparatada de versos compostos em tempos diferentes, para mulheres diferentes, com sentimentos e estilos diversos”, escreve D’Elia (1959: 101), sublinhando que, embora se possa discutir o reagrupamento e a classificação das elegias de *Amores*, é incontestável haver, nesse livro, uma mudança de tom e de forma a partir da elegia III, 2, correspondendo à evolução atestada entre o primeiro e o segundo livro de *Heróidas*. Torna-se, portanto, claro – afirma o estudioso italiano – “que as duas primeiras obras do poeta não devem ser consideradas isoladamente, mas imersas em sua história”.

28 Ovídio faz referência, na elegia 18 do Livro II de *Amores*, à *Arte de Amar* e a algumas elegias de *Heróides* compostas sem dúvida contemporaneamente, ou no momento em que refundia sua recolha de versos eróticos: carta de Penélope a Ulisses (I), de Filis a Demofonte (II), de Enone a Páris (V), de Cánace a Macareu (XI), de Hipsipile a Jasão (VI), de Fedra a Hipólito (IV), de Ariadne a Teseu (X), de Dido a Enéias, de Safo a Fáon (XV). Cf. II, 18: *Quod licet, aut artes teneri proitemur Amoris, / (ei mihi! praeceptis urgeor ipse meis) / aut quod Penelopes uerbis reddatur Vlaxi (...)*.

29 Am. I, epigrama liminar.

de vozes que, embora exteriores a esta coletânea, a tangenciam e atravessam: a dos sujeitos ficcionais organizadas num conjunto pelo autor de *Heróidas* e a do autor de *Arte de amar*: vemos Públio Ovídio Naso fazer-se, enquanto escritor, na elaboração progressiva, tateante, daquilo que Salvatore D’Elia³⁰ chama de “seu mundo moral” – uma maneira estilística, um tom, uma poética correspondendo a um universo espiritual próprio – ou, se podemos usar aqui um conceito que procede das indagações de Henri Meschonnic sobre a linguagem poética, de uma *escritura*:

produção, na linguagem, de *formas-sentidos*:³¹ um ser-dizer que implica, para o eu da escritura, o efeito da escritura sobre o eu. Prática materialista da linguagem, condição da literaridade.³²

Fechando seus *Amores* no embaralhamento das pistas que nos permitiriam seguir as trilhas de uma vida contingente,³³ e sagrando-se poeta, Ovídio conquista enfim o seu *êthos*, isto é o seu *daïmon*; o seu lugar no coração da linguagem, presidido por *Humor* e *Agudeza* mas também por *Lasciua*, palavra latina significando “brincadeira, excesso, intemperança”, e que nos permitimos escrever, à maneira dos alegoristas antigos, com maiúsculas, atribuindo-lhe, agora, certas conotações próprias às culturas modernas – libertinagem, sensualidade, luxúria –, e aproximando-a do conceito de *Erotismo*, na medida em que, no acordo enfim estabelecido entre literatura e vida, o desejo agora nos chega mediado pelo discurso, no qual se resolve.

II

A METÁFORA DO CAMINHO

Talvez seja possível encontrar na elegia 10 do Livro IV de *Tristes*, obra escrita por Ovídio no exílio, a primeira aparição de uma narrativa

30 Cf. D’Elia, 1959: 101.

31 “*Forma-sentido*. Forma da linguagem num texto (das pequenas às grandes unidades) específica desse texto enquanto produto da homogeneidade do viver e do dizer. Um texto, em seu significante, é o inconsciente da linguagem. Ele faz isso porque dura, e não se pode esgotar o porquê. Seu conhecimento é infinito.”

32 Sublinhado por mim.

33 Due insiste no fato de que, ao provocar, na segunda edição de *Amores*, uma confusão na cronologia de seus trabalhos daquele período, Ovídio teria arruinado toda possibilidade de estabelecer uma clara seqüência para o conjunto, o que tem causado alguma irritação em certos contextos acadêmicos; uma vã irritação: verdadeiramente importante seria o fato de podermos reconhecer em *Amores* a primeira e a última das obras ovidianas de cunho elegíaco, enquanto o conjunto dos seus livros – entre os quais *Medéia* figura como uma espécie de interlúdio – dever ser encarado como uma seqüência diacrônica com uma estrutura sincrônica, na medida, em que a *Arte* pode ser, por exemplo, usada como modelo de leitura de sua produção elegíaca (Due, 1974: 48).

autobiográfica na Antigüidade; narrativa entretanto centrada no que poderíamos chamar de “pulsão da escrita”: nascido em Sulmona mui rica em águas frescas, *Sulmo gelidus uberrimus undis*, o poeta nos conta ter sido furtivamente atraído, ainda criança, pelas Musas sublimes; e quando se arriscava a escrever palavras livres de metro, por si mesma a poesia voltava, no metro adequado:

*Scribere temptabam uerba soluta modis.
Sponte sua carmen numeros ueniebat ad aptos,
Et quod temptabam scribere uersus erat.*³⁴

O que tentava escrever lhe vinha sempre em versos, como se, para ele, o mundo se manifestasse, de forma natural, numa cadência: dicção espontaneamente organizada em ritmos que o jovem sensível, acolhido em Roma por um admirado círculo de artistas venerados por ele como deuses,

*Temporis illius colui fouique poetas,
Quotque aderant uates, rebar adesse deos*³⁵

aprendeu, muito cedo, a modular na pauta das convenções literárias do seu tempo, isto é, numa poética que uma digressão de *Remédios* apresenta ao leitor no corpo de uma desfesa contra as críticas feitas à sua literatura *soit disant* licenciosa: “Tu, quem quer que sejas, que nossa liberdade fere, se tens bom senso, liga cada gênero às suas regras: combates e feitos heróicos cantam-se em versos hexâmetros; que lugar, na epopéia, para as coisas do amor? Seja nobre o tom da tragédia: ao coturno trágico assenta o furor; e não se afaste nunca do dia-a-dia o borzeguim da comédia. Fale, a terna elegia, de Amores armados de um elmo; e que, segundo os seus caprichos, nela se divirta uma amiga inconstante. A voz de Homero não combina com Cídipo, aquele herói de aventuras enunciadas, no metro que lhes convinha, pelo artificioso Calímaco”.³⁶

O ritmo do verso grego – só tardiamente incorporado pelos latinos – dependia de um arranjo de sílabas segundo o tempo gasto na pronúncia, isto é, na quantidade; o termo *pé*, usado para indicar um grupo composto por um certo número de sílabas longas e ou breves, é uma bela metáfora de uma unidade primitiva de canto, dança e música, enlaçados em formas complexas

³⁴ *Trist.* IV, 10, 24-6.

³⁵ *ibid.*, 41-2.

³⁶ Cf. *Rem.*, 372-396. Ao comentar a adequação do ritmo ao conteúdo (a elevação da linguagem correspondendo à duração longa do verso), Demétrio (*Sobre o Estilo*, 5) diz que o hexâmetro é chamado de verso heróico por ser adequado a temas heróicos, e que “não seria adequado escrever a *Ilíada* de Homero nos versos breves de Arquíloco”.

que serão mantidas pela poesia lírica e coral, enquanto o registro épico, dotado de maior simplicidade, passava a ser salmodiado num esquema conhecido com o nome de hexâmetro dactílico,³⁷ o mais antigo, aliás, dos versos gregos, consistindo em seis pés, contendo cada qual uma sílaba longa e duas breves ou, para usar o vocabulário musical moderno, uma semínima e duas colcheias, numa pulsação em que o dactílico pode às vezes se reunir, em pontos determinados, num pé chamado espondeu: ritmo cuja monotonia, exasperante às vezes para o ouvinte moderno, é essencial à constituição de um tipo de cerimônia narrativa, na qual a situação de comunicação, o executante e o auditório têm seus lugares muito bem definidos no tecido da vida social.

É a esse ritmo que *Amores*, o primeiro livro de Ovídio, parece aspirar em seus versos liminares,

Arma graui numero uiolentaque bella parabam

As armas e os tremendos combates eu me dispunha a cantar,³⁸

quando a matéria, que então se consubstanciava “no metro adequado”, imediatamente se retrai: perdendo um pé, a segunda linha já não desliza confiante, em direção ao fim; quebra-se;

Edere, materia conueniente modis.

em versos nobres, e ao metro convinha a matéria.³⁹

e emerge assim, na abertura do livro, uma unidade estrófica – o dístico elegíaco, que o antigos consideravam perfeitamente adaptado à expressão de sentimentos cambiantes, num movimento descrito mais tarde pelo romântico Schiller:

No hexâmetro, sobe a líquida coluna de um repuxo
que cai, no pentâmetro que o segue, melodiosa.

37 O hexâmetro dactílico é o grande escolho do tradutor moderno de Homero e Virgílio; Roger Brasillach sublinha, aliás com razão, em sua *Anthologie de la poésie grècque*, o quanto algumas traduções da *Odisséia* são às vezes mais monótonas do que o próprio Homero: o sistema de versificação das línguas românicas acomoda de forma ingrata a dicção épica greco-latina, cujo sopro ou *duração* se perde no decassílabo e se perverte no alexandrino, metro por excelência da poesia parnasiana. Inscritos, por sua vez, na banalidade da prosa moderna, os feitos heróicos aureolados pelo mito perdem a tonalidade elevada sem se transformarem realmente em novela ou romance; e as tentativas de síntese entre os dois modos não costumam produzir bons efeitos aos ouvidos dos modernos. Citemos, entretanto, o exemplo de Brasillach que se vale, com extraordinária felicidade, do verso livre e rimado das odes claudelianas para traduzir excertos de Homero.

38 ou: As armas, em verso nobre, e a fúria da guerra, eu ia...

39 ou: declamar, e bem convinha o metro ao assunto.

Acreditava-se que a volta regular, a cada dois versos, dessa mesma estrutura métrica, contribuía para transformar o poema numa espécie de melopéia: à maneira de um soluço no final de cada dístico, escreve Pierre Grimal, ou de um rosário cujas contas vão sendo desfiadas de duas em duas, como observou certa vez, em sala de aula, o irreverente Paul Veyne:

*Par erat inferior uersus; risisse Cupido
dicitur atque unum surripuisse pedem.*

O verso de baixo era igual; Cupido teria rido,
dizem, tirando-lhe, à socapa, um dos pés.⁴⁰

Na elegia 3 de seu terceiro livro, Calíope aconselhava Propércio a deixar-se conduzir por cisnes em lugar do feroso corcel dos combates; faltando-lhe forças para soprar adequadamente na rouca trombeta dos épicos, cantasse ele, pois, não os feitos heróicos de Roma, mas, coroados de flores, os amantes e súplicas frente a uma porta fechada; a embriaguez ruidosa; fugas noturnas:⁴¹ tópica, sem dúvida, da modéstia afetada,⁴² que Ovídio transforma,⁴³ entretanto, completamente, ao se apresentar – nesse momento em que ouvimos pela primeira vez a sua voz – um pouco aturdido entre o desejo de cantar os duros combates e uma melodia que, ao soprar contra sua vontade na trama do discurso, solicita outra matéria – a amorosa; e assim, sonhando com armas e varões assinalados, mas prisioneiro do registro elegíaco, o notável ironista resiste: “não disponho, ó Cupido, de assunto apropriado para este ritmo *leuis* – doce, ligeiro e fútil –, seja ele algum mocinho, seja uma donzela bem penteada, de longos cabelos”.

*Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta
Legit in exitium spicula facta meus
Lunauitque genu sinuosum fortiter arcum.
“Quod”que “canas, uates, accipe”, dixit, opus!”*

40 Cito neste passo os versos 1-4 da elegia 1 do livro I de *Amores*.

41 Propércio, III, 3. Cf. versos 35, 36: *Nil tibi sit rauco praeconia classica cornu/ flare; 47 e segs.: Quippe coronatos alienum ad limen amantes/ nocturnae canes ebris signa fugae,/ ut per te clausas sciat cantare puellas,/ qui volet austeros arte ferire viros.*

42 Tanto quanto, talvez, da *recusatio* ou recusa, à maneira de Calímaco do “grande gênero”.

43 Curtius nos lembra o quanto a tópica da modéstia afetada deve à eloquência judiciária, da qual procede: segundo Cícero (*De Inventione*, I, 16, 22), é de bom tom o orador se mostrar, no *exordium*, “humilde”, termo que deve ser aqui tomado, sublinha o grande filólogo, em seu sentido pré-cristão; eis porque o autor deve expor, no limiar da obra, suas fraquezas (*excusatio propter infirmitatem*), seu insuficiente preparo (Quintiliano, IV, 1, 8: *si nos infirmos, imparatos... dixerimus*) ou, como fará o próprio Cícero na abertura de *Orator*, o quanto o assunto a ser tratado está além de suas forças, razão pela qual teme as críticas dos sábios, etc. (Cf. Curtius, 1986: 154).

*Me miserum! certas habuit puer ille sagittas!
 Vror, et in uacuo pectore regnat Amor.
 Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat!
 Ferrea cum uestris bella ualet modis!
 Cingere litorea flauentia tempora myrto,
 Musa, per undenos emodulanta pedes!*

Findava eu o meu lamento quando ele, abrindo a aljava,
 tomou, de repente, de dardos para flechar-me,
 dobrando no joelho, com força, o seu arco recurvo.
 “Eis a matéria”, disse, “para o canto”, ó vate!”
 Ai, que desgraça! Eram certeiras, as setas do menino!
 Queimo, e Amor reina em meu peito antes livre.
 Comece minha obra com seis batidas e em cinco se assente.
 Adeus, desumanas guerras, e vossos ritmos!
 Cinge as tuas flavas tēmporas com o mirto das margens,
 ó Musa que pedes a cadência de onze pés!⁴⁴

Otto Steen Due chama a atenção para a importância estratégica do *incipit* e fecho dos livros de *Amores*: vimos Ovídio inaugurar sua recolha num compasso épico imeditamente desfeito por Cupido que, ao suprimir um pé do segundo verso, cria o dístico elegíaco; e, tendo assim em mãos uma forma sem matéria, o poeta se vê forçado a apaixonar-se para escrever elegias, tema invertido no poema liminar do Livro II, no qual, declarando ter ousado cantar um dia as guerras dos Céus, Giges de cem braços, a Terra urdindo vinganças e o monte Pélion precipitado nos abismos, já se apossara de nimbos, de Júpiter e de seu fulmíneo raio,

*Ausus eram, memini, caelestia dicere bella
 Centimanumque Gygen (et satis oris era),
 Cum male ac Tellus ulta est ingestaque Olympo
 Ardua deuexum Pelion Ossa tulit;
 In manibus nimbos et cum Ioue fulmina misi;
 Excidit ingenio Iuppiter ipse meo.
 Iuppiter, ignoscas; nil me tua tela iuuabant;
 Clausa tuo maius ianua fulmen habet.⁴⁵*

quando, tendo sua amada lhe fechado a porta, vê-se de novo forçado a renunciar aos impulsos épicos; se retorna, pois, ao leve dístico elegíaco, é por estar amando: engenhoso paralelo retórico que levou alguns especialistas antigos a aceitarem a existência dessa *Gigantomaquia* que não passa, para a crítica mais recente, de um irônico *ghostwork*.⁴⁶

44 *Am.*, I, 1, 21-30.

45 *ibid.*, II, 1, 11-20.

46 “This epic poem is one of the ghostworks in the history of ancient literature – and somehow I feel that Ovid have enjoyed the misunderstanding” (Due, 1974: 45).

Ora, esse tema será novamente invertido em II, 18, elegia cujos primeiros versos, invocando um cantor de feitos heróicos, enunciam-se, portanto, mais uma vez, na ordem dos paralelos: “Enquanto levas teu canto até a cólera de Aquiles e com as primeiras armas revestes os guerreiros ligados por suas juras, eu, ó Macer, eu me repouso à sombra da indolente Vênus, *ignaua Veneris in umbra*: Amor quebra meu ímpeto em direção às matérias nobres. Muita vez eu digo à minha amiga: ‘Deixa-me’; e ei-la, nos meus joelhos assentada; muita vez eu lhe disse: ‘É vergonhoso!’, e ela, mal contendo as lágrimas, respondeu: ‘Como sou infeliz! Tens, então, vergonha de amar?’; e joga-se nos meus braços e me dá, ó perdição, mil beijos de amor. Vencido, meu engenho é lançado para longe das armas e me ponho a cantar feitos domésticos e meus próprios combates, *resque domi gestas et mea bella cano*. Entretanto, apodero-me do cetro: estava escrevendo uma tragédia; quem, mais do que eu, era apto para este gênero? Amor ri do meu longo manto, de meus coturnos pintados, do cetro assumido tão cedo por mãos diletantes...”⁴⁷

*Carmen ad iratum dum tu perducis Achillen
primaque iuratis induis arma uiris,
Nos, Macer ignaua Veneris cessamus in umbra,
et tener ausuros grandia frangit Amor.
Saepe meae “tandem”, dixi, “discede” puellae;
in gremio sedit protinus illa meo.
Saepe “pudet”, dixim; lacrimas uix illa retentis
“me miseram, iam te”, dixit, “amare pudet?”
Implicuitque suos circum mea colla lacertos
Et, quae me perdunt, oscula mille dedit.
Vincor et ingenium sumptis reuocatur ab armis
Resque domi gestas et mea bella cano.
Sceptra tamen sumpsi curaque tragoedia nostra
Creuit et huic operi quamlibet, aptus eram.
Risit Amor pallamque meam pictosque cothurnos
Sceptraque priuata tam cito sumpta manu.”⁴⁸*

Tema obsessivo que reaparecerá, com as características formais de uma breve cena teatral, na abertura do terceiro e último livro de *Amores*, no qual “tudo”, observa com certa rispidez D’Elia, “é tópico”, e desde o cenário montado segundo o modelo do *locus amoenus* no qual irrompem duas clássicas personagens: a Elegia, manca de um pé, belamente barroca, e a deuteragonista, a Tragédia, que, avançando sobre elevados coturnos, os cabelos em tumulto, passos largos e vestes suntuosas, interpela o poeta: “*Ecquis erit, dixit, tibi finis amandi, o argumenti lente poeta tui?* Quando é que vais deixar de amar, ó

47 Esse poema, observa com fineza Due, poderia ser visto como o epílogo do Livro II, embora outro venha depois, mas numa íntima relação com o 18: o tema é de novo invertido: tudo parece indicar que o poeta não pode mais continuar escrevendo elegias.

48 *Am.*, II, 18, 1-16.

poeta que não largas teu assunto? Sabe que muita vez te apontam na rua, dizendo: ‘É ele, é ele, aquele que fero Amor faz arder’. Chega de ócio; é tempo de empunhar um mais elevado tirso; *cane facta uirorum*, canta os feitos dos varões ilustres!”

E tendo assim falado, a Tragédia romana, erguida sobre coturnos pintados, sacode três ou quatro vezes a cabeça de densa cabeleira, caricatural talvez, sem dúvida cômica para o leitor contemporâneo: olhando o poeta de viés, a Elegia zomba, então, da ferosa atriz que acaba, ela mesma, de se expressar em dísticos elegíacos: “*Quid grauibus uerbis me premis?* Por que me oprimes com grandes discursos? *Sum leuis*, sou doce, ligeira e fútil; eu e meu favorito, Cupido. Não sou maior do que a matéria de que trato e tenho contudo mais poderes do que tu: a porta que teu coturno não consegue abrir cede aos carinhos da minha voz.”

Confrontado com inspirações tão contraditórias – assim Hércules frente ao Vício e à Virtude – o poeta responde pressuroso com uma súplica ambígua dirigida alternadamente às duas Musas:

“*Per uos utramque rogamus,
In uacuas aures uerba timentis eant.
Altera me sceptro decoras altoque cothurno:
Iam nunc contacto 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 urget opus.*

“Por vós mesmas, eu vos conjuro:
acolhei com orelhas atentas minhas tímidas palavras.
Tu me distingues, tu, com o cetro e com o alto coturno;
minha boca inspirada profere um canto sublime.
E tu aos meus amores ofereces eterno renome;
vem portanto unir, aos longos, os versos breues!
Concede ao poeta, ó Tragédia, uma curta moratória;
tu, eterno trabalho; é breve o que a outra pede.”
Tocada, ela acedeu. Que se apressem meus ternos *Amores*:
na retaguarda, desponta uma obra maior.⁴⁹

Comédia, sem dúvida, em que a vida e o livro – amores e *Amores* – se confundem na conquista de um estilo, de uma expressão, de um *êthos* que permitem a um poeta enfim consciente de si mesmo retomar ainda uma vez, depois do fecho humorístico do livro II, a dicção da elegia amorosa, fechando seu inquietante cancionero com o definitivo adeus a essa forma poética que ele como que destrói nos jogos da ironia e da agudeza:

49 *ibid.*, III, 1, 61-70.

*Quaere nouum uatem, tenerorum mater Amorum;
 Reditur hic elegis ultima meta meis;
 Quos ego composui, Paeligni ruris alumnus
 (Nec me deliciae dedecuerunt meae),
 Siquid id est, usque a proauis uetus ordinis heres,
 Non modo militiae turbine factus eques.
 Mantua Vergilio, gaudet Verona Catullo;
 Pelignae dicar gloria gentis ego,
 Quam sua libertas ad honesta coegerat arma,
 Cum timuit socias anxia Roma manus.
 Atque aliquis spectans hospes Sulmonis aquosi
 Moenia, quae campi iugera pauca tenent,
 Quae, tantum, dicet, potuistis ferre poetam,
 Quantulacumque estis, uos ego magna uoco.
 Culte puer puerique parens Amathusia culti,
 Aureas de campo uellite signa meo.
 Corniger increpuit thyrsos grauiore Lyaeus:
 Pulsanda est magnis area maior equis.
 Inbelles elegi, genialis Musa, ualete,
 Post mea mansurum fata superstes opus.*

Procura outro poeta, ó mãe dos delicados Amores;
 chegam aqui ao fim meus versos elegíacos,
 os que eu compus, eu, criado nos campos de Peligno
 (minhas delícias que me consagraram tanto),
 e, se isto vale algo, herdeiro de posição ancestral:
 não me fiz cavaleiro no furor dos prélios.
 Mântua, de Virgílio; orgulha-se Verona de Catulo;
 serei eu a glória desta terra peligna,
 que pela independência já se erguera em armas honestas,
 quando Roma ansiosa temeu mãos aliadas.
 Contemplando, um dia, os muros de Sulmona rica em águas,
 muros que cercam bem poucas terras lavradas,
 um visitante dirá: “Vós que gerastes tal poeta,
 embora pequena, eu vos chamarei de grande”.
 Doce menino, e tu, Amatússia, mãe dessa doçura,
 arrancai do meu campo os vossos áureos signos.
 Ergue-me o cornífero Lieu, com o tirso, a temas mais graves;
 toquem solo mais nobre meus nobres corcéis.
 Levianas elegias, adeus, Musa festiva, adeus,
 ó livro que viverás depois do meu fim.⁵⁰

Construído no horizonte da redação de *Heróides* e da *Arte de Amar*, *Amores* é um livro de aprendizagem, no qual Ovídio ensaia a sua “maneira”, descobre a si mesmo ou se inventa poeta, *jongleur*, artista – comediante, no magma das formas e da memória literária.

50 *ibid.*, III, 15, 1-20.

BIBLIOGRAFIA

OVÍDIO

- Les amours*. Texte établi et traduit par Henry Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 2003.
- L'art d'aimer*. Texte établi et traduit par Henry Bornecque. Édition revue par Philippe Heuzé. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- Héroïdes*. Texte établi par Henry Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1928.
- The art of love and other poems*. Cambridge: Harvard University Press, 2004. The Loeb Classical Library.
- Metamorphoses*. 4 vol. Edited with an introduction translation and notes by D.E.Hill. Warminster: Aris & Phillips, 1985, 1992, 1999, 2000.
- Metamorfosi*. Vol. I, libri I-II. A cura di Alessandro Barchiesi. Testo critico basato sull'edizione oxoniense di Richard Tarrant.
- Tristia*. Con testo a fronte. Note e commenti di Mariella Bonvicini. Milano: Garzanti, 1999.
- Tristia. Ex Ponto*. Cambridge: Harvard University Press, 2002. The Loeb Classical Library.

GERAL

- BRASILLACH, Robert. *Anthologie de la poésie grecque*. Paris: Le Livre de Poche, 1965.
- CURTIUS, E.R. *Littérature européenne et moyen âge latin*. Paris, P.U.F., 1986.
- D'ELIA, Salvatore. *Ovidio*. Nápoles: Istituto Editoriale del Mezzogiorno, 1959.
- DUE, Otto Steen. *Changing forms*. Studies in the *Metamorphosis* of Ovid. Copenhagen: Gyldental, 1974.
- FRÄNKEL, Hermann. *Ovid. A poet between two worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1945.
- FULKERSON, Laurel. *The Ovidian heroine as author*. Reading, writing and community in the *Heroides*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- GIUSTI, A. "Motivo erodoteo nel romanzo di Petronio", *Athenaum*, 8, 1930.
- GUIGNARD, Pascal. *Le sexe et l'effroi*. Paris: Gallimard, 1994.
- JAMES, Sharon L. *Learned girls and male persuasion*. Gender and Reading in Roman Elegy. Berkely: University of California Press, 2003.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- KENNEDY, Duncan F. *The arts of love*. Five studies in the discourse of Roman love elegy. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- MESCHONNIC, Henry. *Pour la poétique*. Paris: Gallimard, 1970.
- NÉRAUDAU, Jean-Pierre. "Introduction" à Ovide. *Les amours*. Bilingüe. Paris: Les Belles Lettres, 2005.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature*. Paris: Gallimard, 1947.
- SÉNEQUE LE RHÉTEUR. *Controverses et suasoires*. Nouvelle édition revue et corrigée par Henri Bornecque. Paris: Garnier, 1932.
- VEYNE, Paul. *A elegia erótica romana*. São Paulo: Brasiliense, 1985.