

OS AMORES DE OVÍDIO E SUA COMPOSIÇÃO INTERGENÉRICA

Lucy Ana de BEM¹

RESUMO: Este artigo pretende apresentar parte de nosso projeto de pesquisa, que é a tradução e o estudo dos livros II e III dos *Amores* de Ovídio. Esse estudo tentará demonstrar como elementos de outros gêneros literários estão presentes na obra e de que maneira contribuem para a própria formação do gênero elegíaco. Aqui, apresentaremos trechos traduzidos do segundo poema do terceiro livro e discutiremos sobre gênero e alusões.

Palavras-chave: Ovídio; *Amores*; Elegia romana; Poesia latina.

ABSTRACT: This article aims at presenting part of our research project, which is the translation and study of books two and three from Ovid's *Loves*. Such study will try to demonstrate which elements, derived from other literary genres are current in this work and how they contribute to the very formation of the elegiac genre. Here, we will present translated branches drawn from the second poem of the third book and we will discuss about genre and allusions.

Keywords: Ovid; *Loves*; Roman elegy; Latin poetry.

1. Introdução

O pequeno estudo que apresentamos aqui dá continuidade a uma pesquisa iniciada em nosso Mestrado, a qual envolveu a tradução e o estudo do primeiro livro da obra *Os Amores* de Ovídio. Na ocasião, tentamos demonstrar como os poemas da obra, pertencentes ao gênero elegíaco, estão repletos de lugares-comuns e elementos que evocam a épica. Tentamos demonstrar também como essas “apropriações” são significativas para a própria constituição da obra e da elegia romana como um todo.

Sendo assim, nossa tese de doutorado pretende desenvolver-se entre quatro objetivos principais: o primeiro deles é a tradução dos livros II e III que integram a obra, trabalho realizado no decorrer do ano de 2008 e que se encontra em fase de revisão. O segundo objetivo, também já parcialmente realizado, consiste na elaboração de notas explicativas, de cunho intertextual (aponta textos e autores que Ovídio evoca), lingüístico e histórico (elucida termos e referências mitológicas que podem ser desconhecidos do leitor contemporâneo). Mais tarde, parte desses apontamentos contidos nas notas será transformada em pequenos textos críticos (comentários) que acompanharão cada poema traduzido.

¹ Doutoranda do programa de Lingüística do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e bolsista Capes.

O terceiro ponto é a elaboração de um estudo que contemple a questão dos gêneros que constituem a obra: os *Amores*, pertencente ao gênero poético da elegia romana, contém inúmeras tópicas e elementos que aludem à épica, à tragédia, à comédia e a outros gêneros literários gregos e latinos, como a poesia iâmbica, por exemplo. Tentaremos demonstrar que a elegia é um gênero que se constitui nesse “diálogo intergenérico” de caráter intertextual que, na verdade, está presente em toda literatura antiga. Como ferramenta teórica, basear-nos-emos nos postulados de nomes consagrados na área como Conte (1985), Barchiesi (2001) e Edmunds (2001).

Para demonstrar esse caráter alusivo da obra, também traduziremos trechos de outros poetas importantes do gênero, como Propércio e Tibulo, dos quais Ovídio geralmente se apropria nos *Amores*. No decorrer de 2008, fizemos o levantamento de algumas metáforas e tópicas próprias do gênero como a *recusa (recusatio)*, a *milícia do amor (militia amoris)* e a *escravidão amorosa (seruitium amoris)*.

Um bom exemplo disso está em *Am. I 7*, poema polêmico devido ao seu conteúdo: enfurecido, o amante agride sua amada. Análises de cunho “político” (como a “feminista” Cahoon, 1988, p. 296 e o “esquerdista” Davis, 1999, p. 433 e ss.) confundiram o poeta Ovídio com sua *persona* poética do amante (ou seu “eu-elegíaco”). E, assim, surgiram algumas premissas de cunho duvidoso, relacionando a postura que a personagem do amante elegíaco mostra em seus versos com uma suposta atitude dominadora ou subversiva do poeta, condizente com a sociedade de sua época. Contudo, analisando versos de poetas elegíacos precedentes, percebemos que o *topos* do amante enfurecido é recorrente e, portanto, comum no gênero. O que Tibulo nos conta em I 10, 53-68 e Propércio em II 5, 21-6, por exemplo, foi retomado e desenvolvido por Ovídio em *Am. I 7*. Em todos os casos, a ironia perpassa os versos e, numa leitura mais atenta, revela-nos que o horror da agressão não passa de um jogo poético e divertido do próprio gênero. Vejamos alguns versos:

Em I 10, 61-2, Tibulo diz: “*sit satis e membris tenuem perscindere uestem;/ sit satis ornatus dissoluisse comae*”². Já Propércio, em II 5, 21-4 declara: “*nec tibi periuro scindam de corpore uestis, / nec mea praeclusas fregerit ira fores, / nec tibi conexos iratus carpere crinis,/ nec duris ausim laedere pollicibus*”³. Ovídio, arrependido de sua ação tão condenável em I 7, 47-50, afirma: “*aut tunicam a summa diducere turpiter ora/ ad mediam? mediae zona*

² “Que baste ter rasgado a veste tênue de seus membros/ que baste ter arruinado a disposição das madeixas”. As traduções apresentadas neste artigo, quando não explicitada a autoria, são de nosso próprio punho, sem qualquer pretensão “poética”.

³ “Não arrancaria a veste de teu corpo perjuro,/ nem minha ira arrombaria a porta fechada,/ irado, não ousaria arrancar teus cabelos trançados, / ou te ferir com mãos cruéis”.

*tulisset opem./ At nunc sustinui raptis a fronte capillis/ ferreus ingenuas ungue notare genas*⁴.

Note-se que o amante ovidiano não só arrancou os cabelos da amada como a agrediu em seguida. Dentre todas suas ações condenáveis, seria menos mal ter arrancado a túnica da jovem, ainda que essa não seja uma atitude louvável (como Tibulo e Propércio assinalam). A despeito de todo o seu tom pesaroso e de seus inúmeros pedidos de desculpa, a solução que o amante ovidiano encontra (vv. 67-8), segundo sua interpretação do “código elegíaco”, é simples: se o penteado é tão importante e ocupa posto tão central na vida da jovem, a ponto de os amantes se preocuparem com isso (cf. *Am.* I 14), basta arrumar as madeixas no lugar que não restarão mais os sinais passíveis de reprovação.

Retornando aos pontos centrais de nossa tese, o quarto e último consistirá na revisão do livro I (tradução e notas), que será incorporado e comentado nos moldes dos demais livros. Através de nossa experiência tradutória, podemos dizer que os livros I e II são bem semelhantes entre si (sobretudo em relação a seus temas) e que o livro III apresenta algumas peculiaridades, talvez “germes” de futuras obras do poeta, como os *Fastos* (poema 13). Também analisaremos com mais cuidado a “linearidade” temática da obra, em face dos livros de Propércio e Tibulo.

Como atualmente temos dispensado maior atenção às traduções, tentaremos mostrar, neste artigo, algumas dificuldades encontradas nessa atividade, assim como na elaboração das notas, sobretudo no terceiro livro, o qual, conforme dissemos, aborda temas bastante diversos, embora ainda possa ser claramente reconhecido como elegia: seja pela forma (versos em dísticos elegíacos), seja pelo conteúdo (temas que abordam relações amorosas frequentemente frustradas). Também discutiremos sobre a importância de algumas dessas notas, capazes de guiar o leitor moderno através de uma realidade tão diversa da nossa.

Para ilustrar tais prerrogativas, tomaremos como exemplo trechos do segundo poema do terceiro livro, que nos apresenta uma cena típica da Roma Antiga: o circo e suas corridas de cavalos. Com isso, esperamos mostrar como Ovídio, um homem e poeta de seu tempo, soube dosar questões literárias e sócio-políticas de maneira única.

⁴ “Ou arrancar obscenamente sua túnica dos ombros/ até a cintura? Aí o cinto lhe prestaria ajuda. / Mas agora, cruel, arrancados os cabelos da frente,/ encarreguei-me de marcar com as unhas as delicadas faces”.

2. *Musae imbelles e les belles infidèles*: problemas na tradução e na crítica da elegia latina

Quando a tradução se torna o cerne de algum estudo, o pensamento da célebre obra de George Mounin (1994) sempre é abordado em algum momento da discussão: uma tradução bela é capaz de ser fiel ao original? E o que é, de fato, ser fiel a um original? A questão é tão recorrente que recebeu um gracejo em língua italiana: um tradutor (*traduttore*) é sempre um traidor (*traditore*).

Na prática da tradução, vemos que a preocupação de se estar “próximo” do original é frequente, talvez pelo receio de que a “alma” e a “verdade” do texto sejam “corrompidas”, ou pior, “perdidas”. Na área de Letras Clássicas, a tradução de textos antigos requer um cuidado especial nesse sentido: como transmitir ao leitor as idéias e a “essência” de uma obra produzida numa época tão distante e diferente da nossa? Até onde um tradutor de poesia latina pode ser criativo sem “corromper” o original? Como exprimir um conceito ou pensamento complexo sem que nada se perca no meio do processo tradutório?

Ainda que tenhamos em mente a idéia de que toda tradução é uma espécie de “leitura”, ou seja, que sofre uma interpretação do tradutor (um sujeito inserido em uma cultura, submetido à influência de determinada ideologia), algumas dessas perguntas parecem não ter uma resposta satisfatória ou, pelo menos, definitiva.

Nossa experiência tradutória com o gênero elegíaco tem nos mostrado o quão cuidadosa essa tarefa deve ser. O tema central da elegia, embora pareça simples num primeiro momento, mostra-se complexo na medida em que nos “envolvemos” com a obra: a visão que as pessoas têm sobre algo supostamente “banal” como o amor é muito variável (a concepção de amor da Roma do século I a.C. difere, por exemplo, daquela da Alemanha do século XVIII), pois está estreitamente ligada e sujeita à moral dominante de uma época.

O poeta lírico Horácio, ao recusar cantar as guerras do gênero épico (*Odes* I 6, 10), declara que suas Musas não têm um espírito belicoso: por isso, ele aprecia e canta a paz e o ócio e tudo aquilo que tal meio proporciona: o amor, os banquetes, o cultivo das amizades etc. Podemos dizer que o mesmo se aplica aos poetas da elegia romana: as personagens da poesia de Propércio e Tibulo, sobretudo, almejam desfrutar do amor puro de uma bela e douta jovem em meio a uma paisagem campestre tranqüila (cf. Tib. I 1, 5 e ss., por exemplo). O interesse desse amante não é ser um homem de vida pública, como um soldado: deseja apenas servir essa jovem (cf. Prop. I 4, 3-4) que se entregará ao poeta por causa dos versos eróticos que lhe escreve. Contudo, essa jovem é mesquinha (Tib. I 4, 59-60), caprichosa ou cruel (Prop. I 3,

18) e faz o amante sofrer e lamentar, pois quase nunca consegue aplacar seus anseios (Prop. I 16, 17 e ss e Tib. II 5, 101-4, entre outros).

Embora a personagem ovidiana seja um pouco distinta em relação aos predecessores (é uma figura tipicamente cidadina e dissimulada, como em *Am.* I 8, III 2 e II 7 e 8, ainda que, às vezes, deixe-se levar por sonhos “bucólicos”, como em II 16 e III 13 ou se mostre fiel e servil como em I 3 e II 17), compartilha com eles a maior parte de seus traços característicos, cenas e situações que são próprias do gênero. O segundo poema do terceiro livro dos *Amores* é capaz de ilustrar a “retórica da amabilidade” própria de Ovídio⁵, as atitudes típicas do amante ovidiano e as situações comuns do gênero. Além disso, uma leitura que confronte o poema com um trecho do livro I da *Arte de amar* (vv. 89-170) fornece exemplos interessantes sobre alusão e intertextualidade.

O poema se inicia com o seu interlocutor principal (em breve saberemos que é o amante) numa espécie de monólogo, relatando-nos o local (*Circus Maximus*) e o seu interesse junto à atividade que ali se desenrola (a *noua domina* do v. 57). As linhas iniciais de seu discurso nos mostram uma *captatio benevolentiae* típica da situação de conquista:

*Non ego nobilium sedeo studiosus equorum;
cui tamen ipsa faues, uincat ut ille, precor.
ut loquerer tecum, ueni, tecumque sederem,
ne tibi non notus quem facis esset amor.
tu cursus spectas, ego te: spectemus uterque 5
quod iuuat atque oculos pascat uterque suos.*

Eu não tomo assento como aficionado por cavalos nobres;
entretanto, torço para que vença aquele que estimas.
Vim para falar contigo e para contigo sentar-me,
para que não ignores o amor que provocas.
Tu contemplas corridas, eu te contemplo: cada um contemple 5
o que lhe dá prazer e cada um apascente seus olhos.

Conforme dissemos, Ovídio é um elegíaco cosmopolita, mas, nem por isso, menos “elegíaco” que seus predecessores. Na verdade, a vida urbana pode oferecer muitas situações favoráveis para a conquista elegíaca. É o que o poeta, então como mestre do amor (*praeceptor amoris*), ensina na *Arte de amar* I 89-170. Nos vv. 89-90, ele nos diz: “Mas especialmente nos teatros curvos é que deves caçar: são mais pródigos no que desejas” (“*sed tu praecipue curuis*

⁵ Para Labate (1984, pp. 122 e ss.), o tema da escravidão amorosa está estritamente relacionado com uma “retórica da amabilidade”: o amante deve mostrar-se amável e servil para poder conquistar seu objetivo (os favores da jovem).

uenare theatris:/haec loca sunt uoto fertilia tua)⁶. Uma leitura mais atenta mostrará uma relação intertextual entre as obras, como podemos ler no v. 99 da *Ars*: “[as mulheres] vêm para ver, por serem elas próprias vistas” (“*spectatum ueniunt, ueniunt spectentur ut ipsae*”). Inúmeras são as alusões entre esses poemas e muitos estudiosos notaram essa relação. Para Boyd (2000, pp. 204 e ss.), Ovídio desejou que seu leitor comparasse as duas passagens e apreendesse as diferenças e semelhanças que resultam dessa comparação (entre voz do amante X voz do mestre). Indicaremos algumas dessas alusões convenientemente ao longo deste artigo.

Nos *Amores*, o *amator* devota metade do poema para estabelecer a cena, explicando sua presença, seus esforços e anseios, além de catalogar minuciosamente as formas pelas quais pode entrar em contato com a jovem. Os vv. 19-20, fornecem um exemplo interessante: “*quid frustra refugis? cogit nos linea iungi;/haec in lege loci commoda circus habet*”⁷. Para um leitor antigo ou exímio conhecedor da cultura clássica, a passagem é auto-explicativa. Contudo, um leitor “comum” necessitaria de uma nota explicativa para poder apreender o sentido do dístico no contexto: os assentos (*gradus*, *sedilia* e *subsellia*) eram divididos longitudinalmente por fileiras, de acordo com cada conjunto de arquibancada. Portanto, não havia separações transversais entre os assentos, o que favorecia a proximidade entre as pessoas (cf. Rich, 2007, pp. 156-9).

Na *Ars*, vv. 139-42, o mestre ensina: “próximo de tua dona, se ninguém o impedir, assenta-te, cola o quanto puderes o teu flanco ao flanco dela. Independentemente de tua vontade e pela disposição do espaço, por sorte é forçoso que não haja real limite entre os assentos, obrigando-te a tocar numa moça” (“*proximus a domina, nullo prohibente, sedeto,/ iunge tuum lateri qua potes usque latus;/ et bene, quod cogit, si nolis, linea iungi,/ quod tibi tangenda est lege puella loci*”).

Na seqüência dos *Amores*, o amante faz questão de demonstrar sua preocupação com o bem-estar da jovem: não quer que outros a incomodem (vv. 21-4: “*tu tamen a dextra, quicumque es, parce puellae:/contactu lateris laeditur ista tui./tu quoque, qui spectas post nos, tua contrahe crura,/si pudor est, rigido nec preme terga genu*”⁸); que seus mantos e vestes não se sujem (vv. 25-6: “*sed nimium demissa iacent tibi pallia terra:/ collige, uel*

⁶ As traduções da *Arte de amar* aqui apresentadas foram feitas por Matheus Trevisam, em dissertação de mestrado ainda inédita.

⁷ “Por que te retiras, em vão? A fileira nos obriga a estarmos juntos;/ o circo oferece essas vantagens com suas regras sobre lugares”.

⁸ “Mas, quem estiver à direita da menina, poupa-a:/perturba-a o contato com teu flanco./Tu também, espectador detrás, encolha tuas pernas;/se tens pudor, não pressione suas costas com teu joelho duro”.

digitis en ego tollo meis”⁹ e 41-2: “*dum loquor, alba leui sparsa est tibi puluere uestis./sordide de niueo corpore puluis abi*”¹⁰) e que ela não sinta o mesmo calor que ele sente (vv. 37-8: “*uis tamen interea faciles arcessere uentos,/quos faciet nostra mota tabella manu?*”¹¹). Na verdade, o calor que o amante alega sentir foi ocasionado pela própria jovem, quando ela ergueu seus mantos para livrá-los do pó e revelou suas belas pernas (vv. 39-40: “*an magis hic meus est animi, non aeris, aestus,/captaque femineus pectora torret amor?*”¹²). Sua obsequiosidade será bem recompensada, mas saberemos disso apenas no final do poema (vv. 83-4: “*risit et argutis quiddam promisit ocellis:/hoc satis est, alio cetera redde loco*”¹³).

Na *Arte de amar*, vv. 149-162, vemos os mesmos motivos, porém, a questão da utilidade é muito mais evidente: há boas e imediatas recompensas em ser gentil. Em face dos *Amores*, a comparação dos poemas revela uma possível e divertida interpretação. Vejamos:

*Vtque fit, in gremium puliis si forte puellae
Deciderit, digitis excutiendus erit:* 150
*Etsi nullus erit puluis, tamen excute nullum:
Quaelibet officio causa sit apta tuo.
Pallia si terra nimium demissa iacebunt,
Collige, et immunda sedulus effer humo;
Protinus, officii pretium, patiente puella* 155
*Contingent oculis crura uidenda tuis.
Respice praeterea, post uos quicumque sedebit,
Ne premat opposito mollia terga genu.
Parua leues capiunt animos: fuit utile multis
Puluinum facili composuisse manu.* 160
*Profuit et tenui uentos mouisse tabella,
Et caua sub tenerum scamna dedisse pedem.
Hos aditus Circusque novo praebebit amori,
Sparsaque sollicito tristis harena foro.*¹⁴

Note-se que o pretérito perfeito “foi útil” (*profuit*) pode estabelecer uma relação com os *Amores*. O bom mestre é aquele bem-sucedido na prática e nos conhecimentos da teoria (cf.

⁹ “Mas teus mantos, muito soltos, arrastam-se na terra:/recolhe-os ou eu mesmo os erguerei com meus dedos”.

¹⁰ “Enquanto falo, tua veste alva cobre-se de leve poeira:/sórdido pó, afasta-te deste cândido corpo”.

¹¹ “Mas, nesse ínterim, desejas receber doces brisas/que meu abano produzirá ao mover a mão?”

¹² “Ou este calor está mais em meu ânimo que no ar/e o amor a uma mulher abrasa o meu peito cativo?”

¹³ “Ela riu e, com olhinhos argutos, prometeu algo mais:/isto basta. O restante entrega-me em outro lugar”.

¹⁴ “E, o que é comum, se caso baixar ao seio da moça algum cisco, deverás espaná-lo com teus dedos; se nenhum cisco houver, ainda assim espana o nada. Que qualquer motivo se preste a tua solicitude. Se um manto solto demais lança-se ao pó, recolhe-o zeloso do chão imundo; em breve (paga de teu esforço), sem que a moça resista, caberão a teus olhos as pernas dignas de se ver. Observa ainda quem sentará por detrás, seja ele quem for; evite-se que um joelho contrário comprima um dorso macio. Ninharias cativam espíritos frívolos: não foi em vão que muitos acomodaram uma almofada com mão prestativa; foi útil produzir uma leve brisa com o abano e dispor banquetas côncavas sob pés delicados.”

Ars I 29: *usus opus mouet hoc; uati parete perito*¹⁵). Ou seja: a experiência do amante, nos *Amores* (sua obra de estréia no mundo elegíaco), foi útil não só porque conquistou o favor de uma jovem, mas também porque lhe deu a oportunidade da prática amorosa e o conhecimento suficiente para se tornar um mestre na arte do amor.

Outro ponto interessante, bem desenvolvido nos *Amores*, mas apenas mencionado na *Ars*, é a procissão dos deuses. Como os jogos e as corridas faziam parte das festas religiosas (cf. Canali, 1985, pp. 222-3, n. 1), o cortejo era previsto pelo cerimonial que antecedia as atividades. A descrição dessa pompa (*Am.* III 2, 43-58) se inicia com a entrada da deusa Vitória, que é invocada para ajudar o amante a vencer neste novo amor (v. 45-6: “*prima loco fertur passis Victoria pinnis:/huc ades et meus hic fac, dea, uincat amor*”¹⁶). A justaposição de *uincit* e *amor* no final do pentâmetro poderia nos levar a crer que o poeta irá desenvolver a metáfora da *milícia do amor*; contudo, veremos que isso não acontecerá: no v. 49-50, ao descrever a entrada de Marte, o amante diz: “*plaudite tuo Marti, miles: nos odimus arma;/pax iuuat et media pace repertus amor*”¹⁷. Contudo, cremos que esse verbo *uincit* se refere à própria corrida: o amante compara sua investida amorosa com a corrida de cavalos (cf. vv. 9-14). Além disso, o próprio gênero elegíaco é descrito nesses termos nos *Amores* III 15, 2: “*raditur hic elegis ultima meta meis*”¹⁸

Na verdade, o trecho soa como uma pequena *recusatio*, pois nos versos seguintes, o amante designará um deus para cada categoria – sendo uma delas exclusivamente sua (cf. *nos plaudimus*, vv. 55-6). Nos vv. 47-8, anuncia Netuno (*plaudite Neptuno*, v. 47), deus dos navegantes (e proclama não ter qualquer relação com eles); nos vv. 51-4, discorre sobre Febo e Diana, patronos dos caçadores; já Baco e Ceres favorecem os agricultores; Pólux, os lutadores e Cástor, os cavaleiros. Vênus, que encerra a pompa (vv. 55-6), está acompanhada de Cupido e anui à prece do suplicante. Podemos entender que, dispondo os deuses patronos dessa forma, o poeta/amante nos mostra sua escolha, numa recusa típica do gênero: ele prefere o amor e a poesia do amor a outros deuses e “suas poesias” (épica e bucólica, por exemplo).

¹⁵ “A experiência move esta obra: obedeci ao vate perito”.

¹⁶ “Em primeiro lugar, a Vitória, de asas abertas, é trazida:/vinde para cá, deusa, e fazei vencer este meu amor”.

¹⁷ “Aplaudite teu Marte, soldado: nós odiamos armas;/a paz é útil: em meio à paz desvenda-se o amor”.

¹⁸ “Esta meta é roçada pela última vez por minhas elegias”. Na corrida de cavalos, a meta era o marco que deveria ser alcançado pelos competidores. Os mais hábeis não só a alcançavam, mas faziam manobras com os carros e roçavam na meta, sem derrubá-la. A meta refere-se aos “ternos *Amores*”, mencionados em *Am.* III 1, 69 e III 15, 2. É um termo ambíguo, que se refere às suas relações amorosas e aos poemas que as relatam (e que dão título à obra).

Na *Ars* (I 147-8), o sentido e propósito da procissão são capturados em apenas um dístico: “*at cum pompa frequens caelestibus ibit eburnis,/ tu Veneri dominae plaude fauente manu*”¹⁹. A síntese faz mais sentido se pensarmos que, no discurso da *erotodidaxis*, que prima pela noção de “praticidade” e “utilidade”, um catálogo de recusas (“poéticas”) não é tão essencial à temática (ensino da arte amorosa).

Um último trecho interessante a ser mencionado é aquele em que o amante discorre sobre a corrida de carros. No v. 78, o eu-elegíaco de Ovídio diz: “*euolat admissis discolor agmen equis*”²⁰. Mais uma vez, uma explicação ao leitor moderno é imperiosa: o simples adjetivo multicolor tem um grande significado, já que denota uma característica importante do evento. A corrida de bigas era tão popular que os romanos torciam e apostavam em seus aurigas favoritos (cf. Carcopino, 1990, pp. 255-6). Estes se organizavam em “times” (*factiones*), designados por uma cor (pelo menos, a partir do séc. II a.C.): os Brancos (*factio albata*), os Verdes (*factio prasina*), os Azuis (*factio ueneta*) e os Vermelhos (*factio russata*). Suetônio, em *A Vida dos doze Césares*, no capítulo dedicado a Nero (§XXII), conta-nos que o Imperador, em certa ocasião, torcera pelo time verde.

O poema encerra com o amante nos relatando que o desejo de sua escolhida fora cumprido (v. 81-2): seu auriga favorito vencera. No entanto, ainda falta cumprir o desejo do amante. Se ele se compara ao competidor favorito da jovem e este sai vitorioso, podemos deduzir que o amante (com a ajuda de Vênus) também saíra: é o que a promessa muda da jovem nos induz a crer (vv. 83-4): “*risit et argutis quiddam promisit ocellis:/hoc satis est, alio cetera redde loco*”²¹. Já o paralelo com a *Arte de amar*, mostra-nos que o discurso do poeta/amante e do mestre/amante diferencia-se em alguns pontos, mas ainda podem ser reconhecidos claramente como pertencentes ao gênero elegíaco. Vimos também que a comparação dos dois textos pode proporcionar uma leitura mais rica e divertida.

Neste pequeno artigo, tentamos relatar nossos objetivos e o andamento de nossas pesquisas de doutorado e, para ilustrar parte de nossa atividade (tradutória e crítica), discorreremos brevemente sobre Ovídio no contexto da elegia latina (em face de Tibulo e Propércio). Conforme o nosso interesse acadêmico, também discutimos sobre um poema dos *Amores* (III 2), o qual, cremos, ilustra algumas das atividades que teremos de desenvolver ao longo da tese, seja na parte da tradução (discussão sobre teorias da tradução e elaboração de

¹⁹ “Enfrentando-se, porém, os Efebos, aplaude a soberana Vênus com mãos calorosas quando o cortejo numeroso passar”.

²⁰ “O batalhão *multicolor* voa com cavalos desatrelados”.

²¹ “Ela riu e, com olhinhos argutos, prometeu algo mais:/isto basta. O restante entrega-me em outro lugar”.

notas de cunho variado) ou do estudo (atenção na questão dos gêneros que constituem a obra – importância da alusão).

Faz parte desse estudo questionamentos como: de que forma Ovídio “possibilita” essa “integração genérica”? Esse processo alusivo é realmente algo previsto pelo autor ou é inerente à literatura antiga? Estas, entre outras, são perguntas que tentaremos responder em nossa tese, mas vimos, aqui, que a *recusatio* é um recurso elegíaco bem “eficaz” nesse sentido. Portanto, um levantamento desse lugar-comum (nos *Amores* e nos elegíacos predecessores) torna-se imprescindível. Da mesma forma, conhecer a estrutura do gênero, como suas metáforas e tópicos, ajudar-nos-á em nossa longa trajetória, a qual ainda se encontra apenas no início.

REFERÊNCIAS

BARCHIESI, A. **Speaking volumes: narrative and intertext in Ovid and other Latin poets**. S. Marchesi e M. Fox (org. e trad.). London: Duckworth, 2001.

BOYD, B. **Ovid literary loves. Influence and innovation in the *Amores***. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.

CAHOON, L. The bed as battlefield. **Transactions of the American philological association**, vol. 118, p. 293-307, 1998.

CARCOPINO, J. **Roma no apogeu do império**. Tradução de H. Feist. São Paulo: Cia. Das Letras, 1990.

CONTE, G. B. **Memoria dei poeti e sistema letterario**. Torino: Einaudi, 1985.

DAVIS, J. T. Dramatic and comic devices in *Amores* 3.2. **Hermes**, vol. 7, n. 1, pp. 51-69, 1979.

DAVIS, P. J. Ovid's *Amores*: a political reading. **Classical Philology**, vol. 94, pp. 431-49, 1999.

EDMUNDS, L. **Intertextuality and the reading of Roman poetry**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2001.

HENDERSON, J. A doo-dah-doo-dah-dey at the races: Ovid *Amores* 3.2 and the personal politics of the *Circus Maximus*. **Classical Antiquity**, vol. 21, n° 1, pp. 41-65, 1988.

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

NASONE, P. O. **Amori**. Tradução de L. Canali. Milão: Biblioteca Universale Rizzoli, 1985.

NASONIS, P. O. **Amores. Medicamina faciei feminae. Ars amatoria. Remedia amoris**. E.J. Kenney (org.). Oxford: Oxford University Press, 1997.

PROPERCIO. **Elegías**. A. Tovar (org. e trad.). Madri: Consejo superior de investigaciones científicas, 1984.

RICH, A. **Dictionary of Roman and Greek antiquities**. Whitefish: Kessinger Publisher, 2007.

SALUSTIO. **A vida dos doze Césares**. Tradução de Sady-Garibaldi. São Paulo: Ediouro, 2003.

TIBULLO. **Le elegie**. F. Della Corte (org.). Roma: Arnoldo Mondadori, 1989.

TREVISAM, M. **A elegia erótica romana e a tradição didascálica como matrizes compositivas da *Ars amatoria* de Ovídio**. 2003, 271 f. Dissertação (mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.