

Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Ciências Humanas e Sociais
Departamento de Letras

Marice Aparecida Gonçalves

Erotodidática e Entrelaçamento Genérico na Construção do *Magister Amoris* em Ovídio: *Arte de Amar, Remédios do Amor e Cosméticos para o Rosto da Mulher*

Mariana

2019

Marice Aparecida Gonçalves

Erotodidática e Entrelaçamento Genérico na Construção do *Magister Amoris* em Ovídio: *Arte de Amar, Remédios do Amor e Cosméticos para o Rosto da Mulher*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem, linha Linguagem e Memória Cultural da Universidade Federal de Ouro Preto para a obtenção de título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Agnolon

Mariana

2019

G635e Gonçalves, Marice Aparecida.
 Eroto)didática e Entrelaçamento Genérico na Construção do Magister Amoris em Ovídio [manuscrito]: Arte de Amar, Remédios do Amor e Cosméticos para o Rosto da Mulher / Marice Aparecida Gonçalves. - 2019.
 87f.:

 Orientador: Prof. Dr. Alexandre Agnolon.

 Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras.
 Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

 1. Ovídio, 43 A.C.-17 D.C. - Teses. 2. Poesia erótica grega - Teses. 3. Poesia didática - Teses. I. Agnolon, Alexandre. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 808.1 /5



Marice Aparecida Gonçalves

*"Erotopedagógica e Entrelaçamento Genérico na Construção do Magister
Amoris em Ovídio: Arte de Amar, Remédios do Amor e Cosméticos
para o Rosto da Mulher".*

Dissertação apresentada no Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem da UFOP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, linha de pesquisa Linguagem e Memória Cultural. Aprovada em 29 de maio de 2019 pela Comissão Examinadora constituída pelos membros:

Prof. Dr. Matheus Trevisan
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Artur Costrino
Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP

Prof. Dr. Alexandre Agnolon
(Orientador da pesquisa)
Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP

Dedico este trabalho aos meus pais, Meire e Mauro, cujo apoio e carinho foram basilares em todos os momentos da minha vida.

Agradecimentos

Agradeço às minhas irmãs, Mayara e Milena, pela companhia e força diárias. Ao meu irmão, Marco Túlio, que mesmo distante nunca deixou de me apoiar. A minha sobrinha Mariany, pelas conversas serenas e aos meus sobrinhos Marco Antônio, Gabriel e Mateus, pelos momentos de pura alegria. Aos meus amigos do ICHS pela companhia e incentivo durante toda minha trajetória. À Tainá, pela longa amizade. Ao meu marido, Valdecir, por todo amor, companheirismo e pelo incentivo nos momentos mais difíceis. E, novamente, a minha mãe, Meire, por ser meu alicerce.

A todos os professores do Departamento de Letras pelo incentivo. Ao professor Alexandre Agnolon pela orientação, pelos conselhos e pela total disponibilidade. Ao professor Emílio Maciel, pelas leituras atentas e conselhos valiosos. À CAPES, pela bolsa de estudos concedida.

Resumo

O trabalho que ora se apresenta visa discutir a construção poética da *persona* elegíaca ovidiana que se apresenta como *magister amoris* nas três obras didáticas do vate: *Arte de Amar*, *Remédios do Amor* e *Cosméticos para o Rosto da Mulher*. Para tal, serão discutidos os caminhos retóricos e poéticos basilares para a formação do caráter da fala elegíaca. Nosso estudo será embasado em três alicerces, a formação erotodidática do *magister*; o caráter didático da poesia amorosa ovidiana e, por fim, a construção retórico-poética de sua *persona*.

Abstract

The present work aims to discuss the poetic construction of the elegiac ovidian *persona* who presents herself as *magister amoris* in the three didactic works of the poet: *Ars Amatoria*, *Remedia Amores* and *De Medicamina Faciei Femineae*. For this, the basic rhetorical and poetic paths for the formation of the character of the elegiac speech will be discussed. Our study will be based on three foundations, the *erotodidaxis* formation of the *magister*; the didactic character of ovidian love poetry and, finally, the rhetorical-poetic construction of his person.

Sumário

Prólogo	1
Capítulo 1 - <i>Erotodídaxis</i> : do precedente helenístico à “Arte Ovidiana”.....	3
Capítulo 2 - Ovídio e a Poesia Didática.....	25
2.1 Poesia didática e a <i>ars</i> ovidiana	25
2.2 O entrelaçamento genérico.....	26
2.3 Poesia épica e poesia didática: dois gêneros distintos?.....	26
2.4 Panorama da poesia didática – a tradição didascálica.....	33
2.5 A <i>Ars</i> de Ovídio e a tradição didascálica: ironia ou paródia?.....	41
Capítulo 3 – A Construção Retórico-Poética do <i>Magister Amoris</i>	55
3.1 <i>Magister Amoris</i> : autor ou <i>persona</i> poética?	55
3.2 A poética ovidiana segundo Aristóteles e Horácio.....	61
3.2.1 A poética segundo Aristóteles.....	62
3.2.2 A poética segundo Horácio.....	67
3.3 A retórica do <i>Magister Amoris</i> : uma <i>persona</i> híbrida.....	72
Conclusão.....	82
Referências.....	84

Prólogo

Nosso trabalho é pautado nas três obras de caráter preceptivo pertencentes à porção elegíaca da poesia do poeta romano Ovídio: *Arte de Amar*, *Remédios do Amor* e *Cosméticos para o Rosto da Mulher*. Há, nas três obras, a recorrência de uma *persona* – que, a propósito, é construída ao longo de todo o *opus* elegíaco prévio de Ovídio, no caso, os *Amores* –, que embasa todo o discurso elegíaco de caráter didático do poeta sulmonense: o *magister amoris*. Resumidamente, podemos defini-lo como o “preceptor amoroso”, detentor de todo o conhecimento e de todas as artimanhas amorosas, aquele que, autorizado por sua experiência, ensina aos jovens a conquistar uma amante ou como esquecê-la. O foco de nossa pesquisa é acerca da construção da *persona* do *magister amoris* que, muito embora tópica importante da elegia romana de um modo geral, já explorada, aliás, por Tibulo, por exemplo, é levada às últimas consequências por Ovídio. Assim, serão levadas em consideração três linhas de força fundamentais: i) a influência da *erotodíaxis* na construção da poesia ovidiana; ii) a convizinhaça desta, por assim dizer, subespécie erotodidática, da qual Ovídio parece ter sido, em território poético, bem entendido, o inventor, com a poesia épica, em particular com o subgênero didático; iii) e, por fim, o ponto de interseção entre as teorias de construção do *ethos* de Cícero, no *De Oratore*, nas *Instituições Oratórias*, de Quintiliano, na *Retórica a Herênio*, de autoria desconhecida e, por fim na *Retórica*, de Aristóteles, que são, do ponto de vista retórico-poético, operantes para a compreensão da construção da *persona* poética por parte de Ovídio, já que, formado na instituição retórica antiga, julgamos que o poeta faz uso dessas categorias retóricas que, por seu turno, certamente interferiam no modo como a recepção de Ovídio, também educada, fruía de sua obra, não somente aferindo sua composição quanto ao bom emprego das tópicas do gênero e do aparato retórico, mas também deleitando-se pelo modo como o poeta emulava esses mesmos tópoi poético-discursivos.

Em linhas gerais, o intento básico de nossa pesquisa será o de buscar demonstrar que o *opus* “erótico-elegíaco-didascálico” de Ovídio é produto de um verdadeiro entrelaçamento genérico que une a matéria própria da elegia entre os romanos, qual seja, erótico-amorosa, à memória, de um lado, dos tratados “teóricos” das práticas amorosas, que circulavam no mundo helenizado desde o século IV a.C., e, de outro, à da poesia didática, notoriamente composta em verso hexamétrico, ou seja, em verso heroico, e

praticada por gama representativa de poetas da época helenística que tomavam Hesíodo e Arato como modelos primordiais. Deste modo, a reunião dos três pontos principais, acima descritos, entendidos aqui na qualidade de *topoi* ou paradigmas de emulação, servem de matéria-prima a Ovídio, para que este, então, possa construir a *persona* do *magister amoris*, convertendo-o, a partir desses índices, em elemento de fundamental centralidade da poesia de Ovídio.

CAPÍTULO I - *Erotodídaxis*: do precedente helenístico à “Arte Ovidiana”

Nosso foco principal, neste capítulo, são os antecedentes poéticos helenísticos de tema erótico-amoroso e a tratadística erotodidática que circulava no mundo romano à época de Augusto, assim como sua relação que o gênero referido estabelece com a elegia romana. No entanto, primeiramente, é importante considerar a correspondência entre a cultura latina e a helenística, já que o tratamento à temática amorosa no universo elegíaco em Roma dependeu, sobremaneira, do modo como poetas e prosadores romanos incorporaram em latim o legado clássico grego, filtrado pela poética helenística. O contato que os romanos travaram com o mundo helenístico, de um lado, demonstrava certa “originalidade” por parte de artistas e intelectuais romanos (desde pelo menos o século II a.C.), pois que responderam em latim ao que se produzia de mais sofisticado e refinado em termos artísticos no mundo de então, inserindo, assim, as artes latinas em âmbito “global”, portanto, helenístico; de outro, já antecipava, no campo das artes, um helenismo sem fronteiras, que se consolida com a dominação romana em toda a bacia do Mediterrâneo antigo, período em que, ainda que válida “a distinção entre helenismo grego e romano”, já não havia mais “barreira política entre os dois”. Segundo Arnaldo Momigliano:

Os romanos nunca levaram tão a sério as suas relações intelectuais com o helenismo. Agiam a partir de uma posição de força e preservaram com facilidade um forte sentimento de sua identidade e superioridade. Pagavam aos gregos para lhes ensinarem o seu saber, e muitas vezes sequer tinham de pagar, pois eram seus escravos. Entretanto, ao assimilar e tornar seus tantos deuses gregos, convenções literárias, formas artísticas, ideias filosóficas e costumes sociais, colocaram a si mesmos e aos gregos numa situação recíproca inigualável, tanto mais porque fizeram da própria língua um instrumento de pensamento que podia rivalizar com o grego e transmitir as ideias gregas com excepcional precisão (embora os gregos nunca tenham aceitado inteiramente o fato). Nenhuma outra língua antiga conseguiu fazer isso. Não era simplesmente uma consequência da semelhança entre as línguas indo-europeias, pois o celta, o persa, o sânscrito e o páli também eram línguas indo-europeias. Desde o século III a.C. existira um helenismo latino, jamais idêntico ao grego, porém jamais inseparável dele. Os homens que o criaram se tornaram em dois séculos os senhores do mundo de fala grega. Depois disso, a distinção entre helenismo grego e romano permaneceu válida,

mas não havia barreira política entre os dois e a revolução cristã os envolveu¹.

Durante a época alexandrina, foi comum a circulação de tratados eróticos que prescreviam práticas amorosas. Em Roma não era diferente, havia uma grande circulação de manuais amorosos tanto gregos quanto latinos, porém, nenhum deles nos chegou – somente em fragmentos, como se verá. Acredita-se que a comparação mais próxima que podemos fazer é com o milenar *Kama Sutra* indiano. É provável que estes tratados tenham sido escritos em prosa e alguns podiam possuir ilustrações². A *erotodídaxis*, na poesia, se dá quando o poeta cria uma *persona* que possui experiência amorosa e, por isso, assume o papel de *praeceptor amoris* (“preceptor do amor”). Na elegia, esse papel é assumido pelo *magister amoris*, que forja um *ethos* para que possa assumir a autoria do discurso, licenciando-o por causa de sua “experiência” pessoal; essa *persona* fala como o próprio poeta, pois recebe seu nome. No capítulo seguinte discorreremos sobre a criação do *ethos* do *magister amoris*.

Embora fragmentários, a tradição costuma atribuir a autoria dos tratados sobre a arte amorosa a duas mulheres do século IV a.C.: Filênis e Elefântida – esta, a propósito, mencionada no excerto que citamos, em nota, da *Vida de Tibério*, de Suetônio. Por serem tratados, muito provavelmente inseriam-se como subgênero deliberativo (já que prescreviam uma matéria, certa “arte”, portanto aconselhavam, ensinavam algo). De certo, além da poesia didática antiga, composta em hexâmetros, logo, subespécie de *épos*, cujos exemplos são relativamente numerosos na Antiguidade³, é provável que os tratados amorosos compostos na área helenística tenham influenciado a confecção de seu congêneres em verso em Roma, como é o caso da *Arte de Amar* de Ovídio (que radicaliza

¹ MOMIGLIANO, 1991, p. 17.

² Um dos textos antigos que nos levam a esta leitura é a biografia de Tibério composta por Suetônio, onde ele narra os seguintes acontecimentos acerca do *princeps*: *cubicula plurifariam disposita tabellis ac sigillis lasciuissimarum picturarum et figurarum adornavit librisque Elephantidis instruxit, ne cui in opera edenda exemplar impe[ti]ratae schemae deesset*. “Ornamentou quartos com imagens e estatuetas que reproduziam os quadros e esculturas mais lascivos, aos quais juntou os livros de Elefântides para que cada figurante encontrasse sempre o modelo das posturas que lhes ordenava assumir”. Por isso, podemos perceber que os textos eróticos estavam intimamente ligados a imagens (Cf. Suet. *Tib.* 43).

³ Somente à guisa de exemplos temos boa parte da poesia hesiódica (principalmente, *Os Trabalhos e os Dias*) considerada como *arché* da poesia didática ou didascálica, que será, por sua vez, modelo fundamental para os poetas didáticos alexandrinos, a partir do século III a.C.; destacam-se, ainda, Arato de Sólio (III – II a.C.), com seus *Phainόμενα* – vertido em latim por Cícero, de cuja tradução hexamétrica nos chegou infelizmente fragmentos –, o poema agrário de Virgílio, as *Geórgicas*, e as *Astronômicas*, de Manílio (I d.C.), que tem como modelo o poema mencionado de Arato.

a figura do *magister amoris* elegíaco), já que, como nos parece claro, tais tratados eróticos também circularam em latim, talvez até em tradução. Nesse sentido, como nos aponta Oliva Neto, não só o testemunho dos autores antigos que comprovariam a existência dessas mulheres tratadistas, mas principalmente a descoberta relativamente recente de fragmentos de suas obras, obrigam-nos a uma verdadeira revisão da “erotodidática na poesia”, incluindo-se aí, pois, a própria *Arte* de Ovídio:

Coincidentemente, sobre a técnica erótica, a *Antologia Palatina* (7,345 e 450), Luciano de Samósata (*Diálogo das Meretrizes*, 6,1), Clemente de Alexandria (*Protréptico*, 4, 61, 2-3) e a própria *Priapéia Latina* (poema 63) mencionam certa mulher, Filênide, como autora de manual erótico. Outra mulher, Elefântida, é indicada como autora de manual erótico ilustrado na *Priapéia Latina* (4), em Marcial (12, 43) e em Suetônio (43, 2). De Filênide e Elefantida não possuímos os próprios textos, só a apreciação de seu nome por aqueles autores e por algumas notícias, até que se descobriam três fragmentos dessa prosadora, nascida em Samos no século IV a. C., que, diferentemente do que afirmavam os poetas que a mencionavam na *Antologia Palatina* e Marcial, não era poetisa, mas tratadista, autora de um *Perí Aphrodisíon* (*Sobre os Prazeres Amorosos*). A descoberta do fragmento prova, primeiro, que Filênide, em grego e em latim, não é um *mudum nomen*, por mais que mera utilização de seu nome possa ter servido para rubricar matéria amorosa alhures na *Antologia Palatina* e em Marcial. Quanto ao problema da composição poética, a descoberta evidencia também o tratado de Filênide, como *techné erotiké* (técnica erótica, arte amatória), isto é, como subgênero do discurso retórico deliberativo, influi efetivamente no poema *Arte de Amar* (*Ars Amatória*), de Ovídio, obrigando a rever teoricamente a erotodidática na poesia, sobretudo na elegia, pois mostra que ela não resulta de agudeza poética que teria possibilitado a invenção e a composição no interior da elegia de extenso poema, exemplar, como a *Arte de Amar*, de Ovídio, e ainda vários poemas que acionam o subgênero, mas comprova que é resultado da aplicação elegíaca, lírica, iâmbica, etc. de preceptiva erótica que já havia sido tratada epiditicamente em texto retórico, ou seja, antes e fora do âmbito da elegia e de toda poesia⁴.

Por isso, seu nome é sempre ligado ao universo amoroso e se tornou tópica recorrente na poesia amorosa helenística, como podemos constatar com o seguinte epigrama de Posidipo (III a.C.):

Pensas, Filênis, que me engana teu queixume?
Sei que dizes amar-me, mais ninguém,
porém, se estás nos braços de um outro qualquer,
sei que dizes amá-lo, mais ninguém⁵.

⁴ OLIVA NETO, 2006, p. 136-137.

⁷ AP. 5. 186. Tradução em versos de Alexandre Agnolon.

Cumpra notar, no epigrama acima, a apóstrofe a certa mulher de nome Filênis, o nome é, provavelmente, alusão à tratadista grega. Sua simples menção já nos remete ao universo amoroso, por isso, ser exposto logo no primeiro verso, escancara logo de início o tipo de poema com que irá se deparar o leitor. Não é à toa a possibilidade de se compreender que o epigrama representa aqui Filênis não como tratadista, mas como cortesã, a despeito dessa diferença, um pouco jocosa até, a personagem não deixa de possuir conhecimentos nas práticas amorosas. O poema como um todo trata de uma tópica que, posteriormente, será recorrente na elegia romana: a fidelidade feminina – que será verdadeiro antípoda, poético e ético, de seu modelo primordial, Penélope, decorosa ao discurso épico. A mulher não é confiável⁶ – até porque, no universo elegíaco romano, a *puella*, em que pese ser letrada e refinada, não deixa de ser cortesã; sua representação, portanto, distancia-se da matrona ou da jovem aristocrática destinada ao casamento e à perpetuação da *domus* romana –, diz o que o amante quer ouvir naquele momento, mas, logo que ele vira as costas, diz o mesmo ao rival.

As alusões da poesia elegíaca vão além da menção de nomes femininos ligados ao âmbito erótico e da técnica ligada à tratadística erotodidática. Há, a todo o momento, uma correspondência íntima entre ela e diversos outros gêneros poéticos e, como em alguns casos, com outros poetas. Os primeiros versos da elegia *Am. 3. 1* nos deixam entrever as refinadas alusões típicas do gênero elegíaco.

Não são somente a poesia erótico amorosa grega e a lírica romana que embasam a tradição elegíaca e a construção do *ethos* do *magister amoris*. A própria elegia é basilar na formação do caráter prévio do mestre ovidiano. O próprio Ovídio (*Am. 3. 1*), programaticamente, faz diversas alusões ao gênero elegíaco. Vejamos:

*Stat uetus et multos incaedua silua per annos;
credibile est illi numen inesse loco.
fons sacer in medio speluncaque pumice pendens,
et latere ex omni dulce queruntur aues.
Hic ego dum spatior tectus nemoralibus umbris—
quod mea, quaerebam, Musa moueret opus—*

⁶ O tema não é, porém, necessariamente elegíaco. Essa misoginia aparece em outros gêneros, como na Sátira. Cf. *Juv. 6*: em que Messalina, a jovem esposa do imperador Cláudio, é vituperada ferozmente pelo satirista, quer por seu suposto apetite sexual desmoderado (vício, pois já fere o meio-termo aristotélico), quer pelos estratagemas que utiliza para enganar o *princeps*, índice tanto da volubilidade associada à mulher, como da impossibilidade de confiar nela, porque sempre dolosa. Sobre a temática da misoginia na Antiguidade, sobretudo em poesia ligeira e vituperiosa, cf. AGNOLON, 2010.

uenit odoratos Elegia nexa capillos,
 et, puto, pes illi longior alter erat.
 forma decens, uestis tenuissima, uultus amantis,
 et pedibus uitium causa decoris erat.
 uenit et ingenti uiolenta Tragoedia passu:
 fronte comae torua, palla iacebat humi;
 laeua manus sceptrum late regale mouebat,
 Lydius alta pedum uincla cothurnus erat.
 Et prior 'ecquis erit,' dixit, 'tibi finis amandi,
 O argumenti lente poeta tui?
 nequitiam uinosa tuam conuiuia narrant,
 narrant in multas conpita secta uias.
 saepe aliquis digito vutem designat euntem,
 atque ait "hic, hic est, quem ferus urit Amor!"
 fabula, nec sentis, tota iactaris in urbe,
 dum tua praeterito facta pudore refers.
 tempus erat, thyrso pulsum grauiore moueri;
 cessatum satis est—incipere maius opus!
 materia premis ingenium. cane facta uirorum.
 "haec animo," dices, "area facta meo est!"
 quod tenerae cantent, lusit tua Musa, puellae,
 primaque per numeros acta iuuenta suos.
 nunc habeam per te Romana Tragoedia nomen!
 implebit leges spiritus iste meas.'
 Hactenus, et mouit pictis innixa cothurnis
 densum caesarie terque quaterque caput.
 altera, si memini, limis subrisit ocellis—
 fallor, an in dextra myrtea uirga fuit?
 'Quid grauibus uerbis, animosa Tragoedia,' dixit,
 'me premis? an numquam non grauis esse potes?
 inparibus tamen es numeris dignata moueri;
 in me pugnasti uersibus usa meis.
 non ego contulerim sublimia carmina nostris;
 obruit exiguas regia uestra fores.
 sum leuis, et mecum leuis est, mea cura, Cupido;
 non sum materia fortior ipsa mea.
 rustica sit sine me lasciui mater Amoris;
 huic ego proueni lena comesque deae.
 quam tu non poteris duro reserare cothurno,
 haec est blanditiis ianua laxa meis;
 et tamen emerui plus quam tu posse, ferendo
 multa supercilio non patienda tuo.
 per me decepto didicit custode Corinna
 liminis adstricti sollicitare fidem,
 delabique toro tunica uelata soluta
 atque inpercussos nocte mouere pedes.
 a quotiens foribus duris infixam pependi,
 non uerita a populo praetereunte legi!
 quin ego me memini, dum custos saeuus abiret,
 ancillae miseram delituisse sinu.
 quid, cum me munus natali mittis, at illa
 rumpit et adposita barbara mersat aqua?
 prima tuae moui felicia semina mentis;
 munus habes, quod te iam petit ista, meum.'

*Desierat. coepi: '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 brevis!
exiguum vati concede, Tragoedia, tempus!
tu labor aeternus; quod petit illa, breve est.'*
*Mota dedit ueniam—teneri properentur Amores,
dum uacat; a tergo grandius urguet opus!*

Existe um bosque, já velho e que não sofreu cortes durante muitos anos;
é possível que um deus habite esse lugar;
possei no meio uma fonte sagrada e uma gruta, com pontas agudas e
[suspensas do teto,]
e por toda parte se fazem sentir doces queixumes dos pássaros.
Enquanto aí me passeio, sob a proteção das sombras do bosque
(buscava eu minha Musa, para inspirar a minha obra),
veio até mim a Elegia, de cabelos atados e perfumados,
e, creio eu, um dos seus pés era mais longo que o outro;
figura elegante, túnica finíssima, rosto de amante,
até o defeito nos pés era motivo de encanto.
Vinha, também, a Tragédia, violenta, de passo pesado,
os cabelos na testa sisuda, a manto a arrojado no chão,
a mão esquerda brandia com gestos amplos o cetro real,
um coturno lídio evoluía-lhe, bem alto, os pés,
e foi a primeira a falar: “Alguma vez terá fim o teu amor,
ó poeta, tão teimoso no teu assunto?”
Os festins onde corre o vinho falam das tuas farras,
falam delas as encruzilhadas, onde se traçam mil caminhos.
Muitas vezes, aponta alguém com o dedo o poeta que vai passando
e diz: ‘Este, é aquele a quem o Amor implacável consome no fogo’.
Tu és, e não dás por isso, a anedota de que troça a cidade inteira,
enquanto deixas de lado a vergonha e contas os teus feitos.
Tempo era já de te mover a força de tirsó mais solene;
A modorra já é bastante; põe em marcha obra mais grandiosa.
Com a matéria que escolhes, esmaga o teu engenho; canta feitos de
[guerreiros]
e hás de dizer: ‘Esta pista foi feita para a minha inspiração!’.
O que suaves donzelas hão de cantar, isso celebrou a tua Musa,
e a primeira juventude agiu ao sabor dos ritmos que lhe eram próprios,
agora, que eu, a Tragédia romana, alcance a fama, graças a ti;
e esse teu sopro há de satisfazer as minhas leis’.
Aqui, parou e, alçada nos coturnos pintados, abanou
três e quatro vezes a cabeça pesada de cabelo.
A outra, se bem me lembro, olhou de lado e sorriu;
ou muito me engano ou tinha na mão um ramo de mirto.
E disse: “Por que é que lanças sobre mim, ó impetuosa Tragédia, o peso
de tuas palavras? Porventura não podes nunca deixar de ter um ar
[pesado?]”
E, contudo, foi com versos desiguais que te julgaste digna de falar;
Quiseste afrontar-me, usando os meus versos.
Não ousaria eu comparar teus versos sublimes aos meus;
a tua mansão régia esmaga a humildade da minha.

Sou brejeira, e, tal como eu, é brejeiro aquele que é meu desvelo, Cupido;
 Não tenho mais valia que os assuntos que eu canto;
 E, contudo, tive mais méritos que tu para ser capaz de suportar
 Tantas coisas que teu orgulho não havia de tolerar;
 Uma campônia, eis o que seria, sem mim, a mão do Amor lascivo;
 Eu nasci para alcoviteira e companhia dessa deusa;
 aquela que tu não serias capaz de franquear com a dureza do teu coturno,
 essa é a porta que se abre à minha meiguice.
 Foi com meus conselhos que Corina aprendeu a enganar o seu vigia
 e a ganhar a confiança de uma porta bem fechada
 e a descer do leito coberta de uma túnica ligeira
 e a mover seus passos na noite, sem ruído.
 Quantas vezes, gravada como mensagem, fiquei pendurada nas portas
 [inclementes,]
 sem medo de ser lida pelas gentes que passavam!
 Mais ainda, lembro-me bem: quando o malvado vigia virava as costas,
 mandavam-me, escondida, no regaço da criada.
 E que acontecia quando me enviavas como presente de aniversário, mas
 [aquela]
 bárbara me desfazia e atirava para dentro da água que tinha à porta?
 Fui eu a primeira a estimular as sementes fecundas do teu engenho;
 O dom que possuis e que esta, agora, te reclama, fui eu que te dei”.
 Acabava ela de falar e eu comecei: “Por vós eu vos peço, a uma e à outra,
 caiam em ouvidos propícios as palavras do meu temor.
 Tu, primeiro, ornamentas-me com o cetro e a elevação do coturno;
 desde logo, na minha boca, assim tocada, fazem ouvir-se sons
 [grandiosos;]
 tu, depois, dás nome triunfante ao meu amor;
 por isso, fica e junta a longos versos versos breves!
 Concede ao poeta, ó Tragédia, um pouco de tempo;
 Tu és um trabalho sem fim; o que ela pede é curto”.
 Deixou-se demover e concedeu-me a permissão. Sigam os brandos Amores,
 Enquanto o consente; atrás, mais grandiosa obra me persegue⁷.

A *Am. 3. 1* pode ser considerada programática porque sintetiza todos os preceitos posteriormente estabelecidos por Ovídio em suas obras didáticas, deste modo, parece-nos um breve ensaio, uma pequena poética que prepara o leitor para os grandes trabalhos didáticos que vêm a seguir. Podemos observar, nos primeiros 10 versos, uma alegoria da poesia elegíaca, que é representada por uma belíssima mulher, jovem de vestes tênues e pés díspares. Podemos notar também que ela surge ao poeta em um momento em que ele busca uma matéria para a sua poesia. A cena descreve um bosque, que aparentemente já foi habitado por homens, mas que está isolado quando o poeta o visita, a natureza é quase rústica. O intuito do vate, ao buscar lugar tão isolado, verdadeiro *locus amoenus* (é notável

⁷ OV. *Am. 3. 1. 1-70*. Tradução de Carlos Ascenso André. Todas as traduções dessa obra ao longo do trabalho são de sua lavra.

a cena pastoril), é encontrar sua Musa, a Elegia. A descrição do bosque, em particular, é extremamente importante, pois alude a uma cena que deve ser previamente reconhecida pela audiência: o proêmio de Hesíodo, na *Teogonia*:

Pelas Musas heliconíades começemos a cantar.
Elas têm grande e divino o monte Hélicon,
em volta da fonte violácea com pés suaves
dançam e do altar do bem forte filho de Crono.
Banharam a tenra pele no Permesseo
ou na fonte do Cavalo ou no Olmio divino
e irrompendo com os pés fizeram coros
belos ardentes no ápice do Hélicon.

(...)

Elas um dia a Hesíodo ensinaram belo canto
quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino⁸.

Vários índices são análogos no poema latino. O primeiro é o cenário, o alto de um monte, onde dançam em volta de uma fonte. O segundo, nos dois casos, é que o vate vai ao encontro de sua Musa para que seja inspirado a cantar; neste momento, Ovídio eleva a Elegia ao mesmo patamar das filhas de Zeus, ou seja, ao de senhora de um gênero específico. É a Musa quem dá a Hesíodo matéria para cantar; mas a Musa de Ovídio o presenteia com inspiração, ou seja, a matéria cantada por ele não é imposta. Outro ponto importante é que Hesíodo foi considerado um grande modelo pelos poetas elegíacos – e helenísticos também⁹ –, por compor de modo leve, quase bucólico, uma epopeia. Carlos Ascenso André, em nota ao texto ovidiano faz a seguinte ressalva:

A noção de ordenar a vida e a natureza através de normas sociais, práticas religiosas – fazer a coisa certa na hora certa – era central para a tratadística didática. O próprio título da obra de Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, a encarnava, e ela é recorrente ao longo de toda *Geórgica* de Virgílio. Vários estudiosos salientaram que estes versos, com sua alusão a agricultura, navegação e narrativas sobre astros, são fundamentalmente paródicos. Há ecos de Hesíodo, Virgílio e mesmo de Arato. Mas a verdadeira brincadeira – para qual o leitor foi alertado por essa pedra de toque – é a aplicação frívola de uma forma didática séria a táticas de sedução. Assim como é melhor evitar semear ou navegar em certas estações, argumenta Ovídio (339-402), há dias que são de mau agouro para perseguir mulheres¹⁰.

⁸ Hes. Th. 1-8; 22-23. Tradução de Jaa Torrano.

⁹ Cf. Call. *Aet. Fr.* 1 Pf. O poeta rejeita o *logos* homérico, pois que longo, pesado, carregado de versos. Em seu lugar, toma Hesíodo como prefiguração da delicadeza e ligeireza alexandrinas, daí novo paradigma de composição do *épos*.

¹⁰ ANDRÉ, 2011, p. 496.

Deste modo, Hesíodo foi modelo de composição e aludir a ele, neste contexto, é inserir-se no cânone, ao mesmo tempo em que o parodia. O bosque, local onde se desenvolve todo o poema, seria de grande importância para a memória, pois, segundo o autor anônimo da *Retórica a Herênio*, em III, 28, existem dois tipos de memória, uma natural, nascida junto com o pensamento e outra artificial, induzida pelo método preceptivo. No segundo caso, devem ser preparados muitos lugares para que neles sejam colocadas as imagens que nos trarão à tona a memória (teoria do palácio da memória: imagina-se um lugar, e nele são dispostas, ordenadamente, as imagens de memória). Este lugar precisa de algo surpreendente para que a memória seja fixada, por isso:

37- Imagines igitur nos in eo genere constituere oportebit, quod genus in memoria diutissime potest haerere. Id accidet, si quam maxime notatas similitudines constituemus; si non multas nec vagas, sed aliquid agentes imagines ponemus; si egregiam pulcritudinem aut unicam turpitudinem eis adtribuemus; si aliquas exornabimus, ut si coronis aut ueste purpurea, quo nobis notatior sit similitudo; aut si qua re deformabimus, ut si cruentam aut caeno oblitam aut rubrica delibutam inducamus, quo magis insignita sit forma, aut ridiculas res aliquas imaginibus adtribuamus: nam ea res quoque faciet, ut facilius meminisse ualeamus.

37- Devemos, pois, construir imagens daquele tipo capaz de aderir à memória por mais tempo. Isso ocorrerá se estabelecermos similitudes marcadas o mais possível, se não colocarmos imagens vagas, ou em grande número, mas que tenham alguma ação, se lhes atribuirmos especial beleza ou singular fealdade, se ornarmos algumas com coroas ou vestes de púrpura, para tornar a semelhança mais marcante para nós, ou se de algum modo a desfigurarmos, manchando-as de sangue, cobrindo-as de lama ou borrando-as com tinta vermelha, para que sua forma seja a mais notável; ou ainda, se atribuirmos às imagens alguns elementos ridículos, pois isso nos fará lembrar com mais facilidade¹¹.

O bosque (versos 1-6) é o pano de fundo para a fixação de todo o *topos* elegíaco que o precede, inclusive para o aparecimento da Elegia e da Tragédia. É surpreendente, pois faz uma alusão a Hesíodo ao marcar uma semelhança com o belo lugar de aparecimento das Musas, responsáveis pela inspiração poética, ou seja, já é conhecido pelo senso comum e, por isso, é mais fácil de ser memorizado, já que a *imago* remete à tradição literária, a propósito, marcante porque é fundadora, *arché* da poesia, juntamente

¹¹ *Rhet. Her.* 3. 37. Tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra.

com Homero. É marcante, pois mistura, já de início, o universo épico ao amoroso. E, mais importante, autoriza a entrada da Elegia, o que nos remete a outro tópico retórico, a efigie.

A efigie é, juntamente à ecfrase, a estratégia de ordem retórica mais importante na construção deste poema, pois, por meio da descrição da elegia, temos, em seguida, uma enxurrada das principais características que prefiguram a elegia como um gênero, todas elas congregadas imagetivamente, ou seja, congregam todos os *topoi* elegíacos.

63- Effictio est, cum exprimitur atque effingitur uerbis corporis cuiuspiam forma, quoad satis sit ad intellegendum (...). Habet haec exornatio cum utilitatem, si quem uelis demonstrare, tum uenustatem, si breuiter et dilucide facta est.

Notatio est, cum alicuius natura certis describitur signis, quae, sicuti notae quae naturae sunt adtributa;

63- Na efigie, exprime-se e forja-se com palavras a forma do corpo de alguém, o suficiente para que seja reconhecido (...). Este ornamento é proveitoso quando se quer designar alguém e, encantador, se isso foi feito com brevidade e clareza.

A notação é a descrição da natureza de alguém pelos sinais distintivos que, como marcas, são atributos daquela natureza¹².

A forma do corpo da Elegia, descrita entre os versos 6 e 10, permiti-nos reconhecer a semelhança com o gênero elegíaco. O primeiro indício é “o defeito nos pés”, que nos remete imediatamente ao dístico elegíaco. Em seguida, temos índices que são inerentes à *puella* elegíaca, que remetem a um só tempo à sua beleza e à urbanidade, o cuidado com os cabelos, a elegância e a vestimenta (sem falar dos elementos notavelmente erotizantes da representação que culminam no rosto de amante da Elegia). Esses elementos todos figurados na menina mimetizam na verdade as características do próprio gênero. Podemos perceber estes *tópoi* nos seguintes excertos da *Arte de Amar*:

Munditiis capimur: non sint sine lege capilli:
Admotae formam dantque negantque manus.

¹² *Rhet. Her.* 4. 63. Tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra.

É a elegância que nos cativa. Não ande desganhado o cabelo;
O trabalho das mãos dá e tira a beleza¹³.

Em seguida, são elencadas as principais características do gênero elegíaco, prefiguradas na personificação da Elegia (*personificação*: elemento retórico, responsável por *quae non adest, persona configitur quasi adsit, aut cum res muta aut iniformis fit eloquens, et forma ei et oratio adtribuitur as dignitatem adcommodata, aut actio quaedam*, “configurar uma pessoa ausente como se estivesse presente, também em fazer falar uma coisa muda ou informe atribuindo-lhe ou forma e discurso ou uma ação adequados a sua dignidade.”¹⁴). A primeira delas é a *recusatio*, expressa pela fala da Tragédia (que também é personificada pelo vate com as principais características de seu gênero nos versos 11 a 14) ao poeta, pois ele se recusa a cantar sob seu comando, versos 15 a 30. Até mesmo na fala da Tragédia notam-se traços do gênero elegíaco como o amor sem limites, o banquete relacionado ao vinho – que dá coragem aos amores, o ridículo social em que o poeta se transforma por causa do amor, a associação do amor com o fogo¹⁵, uma crítica à idade do poeta, que já não é mais tão propícia aos amores e alude à alta capacidade poética do vate. Todos esses temas são trabalhados na *Ars*, vejamos alguns versos, elencados na ordem dos temas acima citados:

*Non medium rupisset iter, curruque retorto
Auroram uersis Phoebus adisset equis.*

Facilitam, também, a aproximação os *banquetes*, à mesa;
há qualquer coisa mais, além do *vinho*, que aí deves buscar¹⁶.

*Cetera lasciuae faciant, concede, puellae,
Et siquis male uir quaerit habere uirum.*

Eis que Líber convoca o seu poeta; também ele
ajuda os amantes e alimenta o fogo em que ele próprio se inflama¹⁷.

*Attenuant iuuenum uigilatae corpora noctes
Curaque et in magno qui fit amore dolor.*

Para concretizares o teu desejo, sucita pena,

¹³ OV. *Ars* 3. 133-134. Tradução de Carlos Ascenso André. Todas as traduções dessa obra ao longo do trabalho são de sua lavra.

¹⁴ *Rhet. Her.* 4. 66. Tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra.

¹⁵ A associação do fogo ao amor é tópico elegíaco. Acredita-se que tenha sido assimilado do epigrama helenístico. Cf. por exemplo Mel. *AP.* 5. 57.

¹⁶ OV. *Ars* 1. 229-230.

¹⁷ OV. *Ars*, 1. 523-524.

de forma a que possa dizer quem te vir: “Estás apaixonado”¹⁸.

*Ista decent pueros aetate et amore calentes;
Hic fera composita uulnera mente feret.
Ignibus heu lentis uretur, ut umida faena,
Ut modo montanis silua recisa iugis.*

Tais atitudes ficam bem a rapazinhos, no calor da idade e do amor;
aquele suportará cruéis feridas no coração robustecido;
é em fogo lento, caramba!, que há de arder, como feno úmido,
como a madeira acabada de cortar nos bosques da montanha¹⁹.

*Curribus Automedon lentisque erat aptus habenis,
Tiphys in Haemonia puppe magister erat:
Me Uenus artificem tenero praefecit Amori;
Tiphys et Automedon dicar Amoris ego.*

Era hábil Automedonte nas corridas e no manejo da rédeas;
Tífis, na proa hemônia, era um mestre;
a mim, Vênus me designou o artesão do Amor;
o Tífis e o Automedonte do Amor, assim hão de me chamar²⁰.

Em seguida, a fala da Elegia alude a diversas outras características genéricas como a ironia, que ocorre no momento em que nota que a tragédia fala em versos desiguais, os dísticos elegíacos, nos versos 35-38, usando, desse modo, os versos que repudia; à leveza da matéria amorosa, em comparação com as “pesadas palavras” proferidas pela Tragédia, nos versos 39-42, nos quais a Elegia se diz brejeira; diz-se dominadora da matéria amorosa, ao dizer que Vênus sem ela nada seria, versos 45 e 46; associa-se ao sofrimento amoroso ao dizer que a Tragédia, por ser orgulhosa, não o toleraria, nos versos 42-43 e 53-54, a *militia amoris*, quando diz que a Tragédia não seria capaz de franquear a porta, aludindo também ao *topos* do *paraklausithyron*, nos versos 47-48; ao ludíbrio do guarda e do marido que Corina aprendeu por meio de seus conselhos, versos 49-52; ganhar a confiança dos serviçais, nos versos 55-56; o tema do aniversário, ligado à pobreza do poeta, por abandonar o *cursus honorum*, e à concorrência do rival, nos versos 57-58; a destreza do poeta, novamente aludida nos versos 59-60. Todos esses *topoi* foram relatados em tópicos anteriores como sendo essenciais à composição elegíaca. E, por fim, é o próprio poeta quem fala, nos versos 61-70, em que se gaba do próprio engenho e recusa,

¹⁸ OV. *Ars* 1. 735-736.

¹⁹ OV. *Ars* 3. 571-574.

²⁰ OV. *Ars* 1. 5-8.

de modo um pouco mais definitivo, aos temas elevados. Porém, mantém a possibilidade de que seu engenho os produza mais tarde²¹.

Todos esses *topoi* elencados acima constituem o efeito metapoético da elegia *Am.* 3. 1, pois são uma breve explanação dos elementos básicos típicos do gênero elegíaco. As três obras didáticas ovidianas podem ser consideradas metapoesia justamente por expandirem os *topoi* referidos e elencarem vários outros, de modo a construir a *erotodíaxis*, ou seja, a poética elegíaca de Ovídio.

O termo poética é de extrema importância para que possamos compreender a obra didática ovidiana, pode ser definido como uma parte dos estudos literários que tem por objetivo estudar as normas de versificação dos poemas e demais textos literários, assim como seus componentes teóricos. Na Antiguidade, período que mais importa para nós, os estudos abrangiam principalmente a poesia, como exemplo de poéticas antigas podemos citar a *Poética*, de Aristóteles e *A Arte Poética*, de Horácio.

Dizemos que as obras didáticas de Ovídio compõem uma poética justamente pelo fato de elencarem as características genéricas da elegia e pelo tom professoral, de aconselhamento, adotado pelo *magister amoris* ao longo de todo o poema. Vejamos:

*Hortor et ut pariter binas habeatis amicas;
Fortior est, plures si quis habere potest.
Secta bipartito cum mens discurrit utroque,
Alterius uires subtrahit alter amor.*

Eu te aconselho igualmente a que tenhas um par de amantes;
Se alguém consegue ter mais, está mais forte.
Quando o coração dividido ao meio, corre para um lado,
Um amor priva o outro de sua força²².

Nesses versos d'Os *Remédios do amor*, o *magister amoris* aconselha ao jovem a ter mais de uma amante, pois, ao dividir o amor entre duas mulheres, ele será enfraquecido, fortalecendo assim as vontades do homem, que não se verá dominado. É notável como, ao contrário do modo como aconselha os vates neófitos a compor elegias nos outros dois poemas didáticos, Ovídio consegue, nos remédios, desconstruir a tópica elegíaca. O movimento de desconstrução é tão forte quanto o de construção poética, o

²¹ Cumpre notar que, de fato, Ovídio teria composto uma *Medeia*, citada, aliás, por Quintiliano, no livro X das *Instituições Oratórias*.

²² OV. *Rem.* 441-444. Tradução de Antônio da Silveira Medonça.

que demonstra o conhecimento detalhado pelo poeta acerca do gênero sobre o qual escreve e faz uso para tal. Assim sendo, Ovídio escreve uma poética elegíaca em verso elegíaco, sistematizando a *erotodídaxis* em verso elegíaco, utilizando o próprio gênero sobre o qual escreveria como base.

Os versos 229 a 348 do livro III da *Ars* também demonstram que o poeta se inseria no cânone. Neles, Ovídio cita uma série de antecessores que influenciaram diretamente a poesia elegíaca. Vejamos:

*Sit tibi Callimachi, sit Coi nota poetae,
sit quoque uinosi Teia Musa senis;
nota sit et Sappho (quid enim lasciuius illa?),
cuive pater uafri luditur arte Getae.
et teneri possis carmen legisse Properti,
siue aliquid Galli, siue, Tibulle, tuum:
dictaque Uarroni fuluis insignia uillis
uellera, germanae, Phrixe, querenda tuae:
et profugum Aenean, altae primordia Romae,
quo nullum Latio clarius extat opus.
Forsitan et nostrum nomen miscebitur istis,
nec mea Lethaeis scripta dabuntur aquis:
atque aliquis dicet 'nostri lege culta magistri
carmina, quis partes instruit ille duas:
deue tribus libris, titulus quos signat Amorum,
Elige, quod docili molliter ore legas:
uel tibi composita cantetur Epistola voce:
ignotum hoc aliis ille novavit opus.'
o ita, Phoebe, velis! ita vos, pia numina vatum,*

Conhece a Musa de Calímaco, conhece a do poeta de Cós,
conhece, ainda, a do ancião de Teos, afeiçoado ao vinho;
conhece, também, Safo (pois que é que existe mais lascivo do que ela?)
e aquele que põe um pai a ridículo, vítima dos ardis do manhoso geta.
E deves poder ler os versos do amoroso Propércio
ou uns quantos de Galo ou teus, ó Tibulo,
ou o canto de Varrão, o famoso velo de pelos de ouro
que é a razão, ó Frixo, dos queixumes da tua irmã,
e a fuga de Eneias, de onde vem a grandeza de Roma;
nenhuma obra há no Lácio mais ilustre do que essa.
Talvez o meu nome venha a juntar-se a esses,
e não sejam os meus escritos entregues às águas do Letes,
e venha alguém a dizer: “Cultiva-te e lê os versos do nosso
mestre, com os quais quis educar os dois partidos,
ou escolhe, dentre os três livros o que deu por título *Amores*,
aquilo que podes ler em paz, com voz suave,
ou recita, com voz trabalhada, uma Epístola,
gênero desconhecido de outros e que ele inventou.
Assim, ó Febo, tu queiras, assim como queirais vós, santas divindades dos
poetas,

Baco, famoso pelo seu corno, e as nove musas²³.

O intuito do vate é não cair no esquecimento, ele não quer perder-se nas águas do Letes, um dos rios que corta o Hades, que, segundo a mitologia, quem ao menos tocasse, esqueceria imediatamente tudo o que já viveu. Porém, o ponto mais importante aqui é a analogia entre a sabedoria da *puella* e o conhecimento do cânone pelos futuros vates. Segundo os versos, a amante deve ser douta: ler o cânone da poesia elegíaca e helenística dedicada à prática amorosa, tanto corresponde à ação específica de ensinar, quanto, pela projeção de certo modelo feminino, formar a verdadeira *docta puella* da poesia elegíaca, como mais ou menos aparece em Propércio (não é à toa que o “Calímaco Romano” é citado por Ovídio). É preciso que a menina conheça toda a literatura amorosa, para assim, poder responder à altura aos versos do *magister amoris*. No entanto, pode-se compreender que o conselho não é simplesmente para a menina-amante, mas principalmente para o poeta-amante: assim, o que se ensina aqui é a poesia. O poeta neófito que quiçá um dia pretenda integrar o cânone, ser ele mesmo modelo para outros, deve conhecer a Arte, que é simultaneamente prática amorosa e poesia elegíaca. E não somente aqueles que trataram diretamente da matéria amorosa: o conhecimento deve ir de Homero a Propércio, pois é extremamente importante na constituição do gênero, que é alusivo e erudito, tendo como um de seus grandes motivos de deleite a descoberta dessas pequenas intertextualidades. Além disso, a alusão ajuda a criar a *fides* no texto amoroso e a realizar a captação de benevolência, pois aproxima o *magister amoris* da audiência e, ao mesmo tempo, imbui de autoridade seu discurso.

Aproveitemos alguns dos nomes citados por Ovídio nos versos acima para dar continuidade ao nosso estudo dos precedentes helenísticos: o mais importante deles, certamente, foi Calímaco. Poeta extremamente interessante para os vates elegíacos por causa de seu domínio do gênero epigramático, segundo Veyne, “Calímaco é o oposto do estilo empolado, diz Propércio: *non inflatus Callimachus* (II. 34. 32); para Ovídio, a obra-prima insuperável seria o livro diante do qual Calímaco começava a parecer rústico. Em suma, para o momento literário dessa época, Calímaco era a vanguarda, o antiacademismo; a sutileza tinha atualidade, ou se tornava atual dois séculos depois”²⁴. Propércio chega a afirmar na primeira elegia do seu quarto livro ser seu seguidor: *ut*

²³ Ov. *Ars* 3. 229-348.

²⁴ VEYNE, 1985, p. 33.

nostris tumefacta superbiat Vmbria libris,/ Vmbria Romani patria Callimachi! “E que se orgulhe a Úmbria, inflada por meus livros!/ Úmbria, a pátria do Calímaco Romano!”²⁵. Catulo traduziu um de seus poemas, o 66. A principal influência calimaquiiana na poesia de Ovídio se realizou na *Ars Amatoria*, já que o vate latino afirma compor por causa de sua experiência pessoal, personificada pelo *magister amoris*, e não por inspiração divina.

Para a Elegia Erótica Romana, Calímaco, já no século III a.C, é, ao que parece, o mais importante. Poeta e gramático grego, de acordo com o Suda produziu cerca de 800 trabalhos, dos quais apenas 6 hinos, 64 epigramas e alguns fragmentos chegaram até nós. Erudito e mais conhecido por seus poemas curtos e epigramas, Calímaco principalmente rejeitava a Épica e idealizava uma poesia breve, preocupada com o estilo. Um de seus versos mais conhecidos é o —μεγά βιβλίον μεγά κακόν, "mega biblion, mega kakon", que ataca a poesia longa, seguidora de moldes antigos. De acordo com MILLER (2002), seu poema *Aitia*, uma elegia didática que conta uma série de narrativas de origens de costumes locais, era conhecido por Ovídio e seus colegas como modelo maior para a poesia escrita na tradição neotérica²⁶.

Uma das principais características que aproxima a poesia de Calímaco da elegia é sua relação com a ironia, seus poemas dispensam estabelecer uma relação clara com o seu pensamento; deixa a cargo do leitor entender as sutilezas entre o dito literal e as insinuações contidas no texto. Segundo Veyne, Calímaco fundou a independência da significação literal, o texto não precisa ser um espelho da realidade, está no limite, “uma escritura que não se basta uma vez que não exprime nada”²⁷. Neste sentido, o texto de Calímaco rompe com a ideia aristotélica de que o gênero a que pertence o texto deve ser intimamente relacionado ao *ethos* do seu autor. Esta ideia frutifica na elegia romana, e leva ao surgimento da *persona* poética que autoriza a criação de toda elegia, o *magister amoris*, pois é ele quem faz esta ponte entre a criação do *ethos* do *auctor* e o gênero poético, para que, deste modo, as relações poéticas se tornem claras à audiência (trataremos detidamente do tema do *magister amoris* no capítulo seguinte).

Outros temas recorrentes tanto na poesia de Calímaco quanto na elegia romana são os mitos e a religião. Assim como na poesia romana, o uso destes artifícios embasa a produção poética, ajudando a dar credibilidade ao dito poético. Os mitos e a religião, já na época de Calímaco, eram tidos como lendas, mas ainda angariavam credibilidade ao discurso em virtude de sua autoridade ancestral; além disso, o conhecimento dos mitos e

²⁵ Prop. 4. 1. 63-64. Tradução de Guilherme Gontijo Flores.

²⁶ LOPES, 2010, p. 20.

²⁷ VEYNE, 1985, p. 35.

tradições religiosas era um meio de demonstrar a extrema erudição do poeta, principalmente quando eram pouco disseminados para o grande público, ou, quando extremamente conhecidos, eram abordados de forma inovadora pelos poetas.

Calímaco é muito importante para a poesia ovidiana por outro importante motivo: sua crítica aos preceitos retóricos e poéticos realizada no prólogo aos *Telquines*.

Sei que os Telquines contra meu cantar estrilam –
néscios, da Musa amigos não nasceram –
porque um contínuo canto à glória, aos reis, heróis
em versos mil, milhares nunca fiz:
mínimo um epos desenvolvo qual menino,
não tendo embora de anos poucas décadas.
E aos Telquines eu digo então: raça espinhosa
que sabe apenas corroer o fígado!
De poucas linhas sei-me aedo, mas a alma
Legisladora vence O roble imenso,
E, entre dois mais, ensinam que Mimnermo é doce
os Versos ténues não a Mulher grande.
Do Egito à Trácia voe com seu grito o grou
Que se compraz com sangue de Pigmeus.
De longe contra o Medo o Massageta as setas
lance: mais doce é o rouxinol, qual é.
Parti, nefanda raça da Inveja: a mestria
julgai da arte, não do alqueire Persa.
Não vinde a mim pedir que eu gere altissonante
canto: o trovão não é meu, mas de Zeus.
Pois quando por primeiro pus tabuinhas céreas
nos joelhos, Apolo Lício disse-me:
“o incenso, aedo, o mais espesso é o que convém
me dar, a Musa, amigo, delicada.
Ordeno-te, não vás por onde os carros trilham
nem sobre o mesmo alheio rasto a roda
leves nem vás à larga via mas a estrada
não batida, por mais que estreita, sigas”.
Aceito o canto em meio aos que amam som agudo
de cigarras, não zurros de jumento.
Igual a orelhuda besta vocifere
outro, que eu seja o leve, o ser alado,
ah! que a velhice, que o orvalho eu cante e viva
dele, gratuito dom do ar divino,
e dela me despoje, que me pesa quanto
a ilha de três pontas sobre Encélado.
E é justo: a quem, menino, as Musas viram – não
de oblíquo olhar – não deixam quando em cãs²⁸.

Nesse texto, Calímaco se defende dos Telquines, críticos invejosos que não conseguem compor por falta de técnica, e que repudiam o fato de ele nunca ter escrito

²⁸ Call. *Aet.* Fr. 1 Pf. 1-40. Tradução de João Angelo Oliva Neto.

poesia épica. Os principais tópicos do fragmento que Ovídio assimila são: a busca de uma matéria não tratada (no caso da *Ars Amatoria*, este ponto foi reestruturado como uma codificação da matéria amorosa); a elocução deveria ser breve, grandiosa e humilde; e, principalmente, a recusa da continuidade e unidade aristotélicas.

A didática elegíaca também aparece nos versos de Tibulo e Propércio²⁹, que, assim como nas elegias de Ovídio, podem ser dirigidos a uma pessoa específica ou pode ser feito como um conselho generalizado. Vejamos exemplos:

*O fuge tu tenerae puerorum credere turbae:
nam causam iusti semper amoris habent.*
Evita acreditar na terna turba dos meninos:
Eles nem sempre têm motivo de um justo amor³⁰.

*Hoc pro continuo te, Galle, monemus Amore,
(id tibi ne uascuo defluat ex animo):
saepe imprudenti Fortuna Ocurrit amanti:
crudelis Minyis dixerit Ascanius.*

Por teu Amor eu e aconselho, Galo,
e que isso não te saia da cabeça!
Fortuna se opõe sempre ao amante imprudente –
assim diria Ascânio, o mal de Mínius³¹.

Nos versos de Tibulo há um preceito a respeito do Amor, figurado pelos meninos, ou seja, por Cupido, com quem o amante deve tomar cuidado, pois nem sempre os amores ocorrem como o esperado. Já em Propércio há um aconselhamento a Galo (não se sabe se é o poeta) a respeito de seus amores com um escravo efebo, chamado Hilas, para que eles não acabem mal como o Hilas mitológico³².

Porém, a principal semelhança entre os três elegíacos é o a presença do *magister amoris*. Mas devemos fazer ressalvas quanto às grandes diferenças existentes na construção da *persona* poética em cada um dos três poetas, como vemos nos seguintes versos:

²⁹ Contemporâneos de Ovídio. Ambos poetas elegíacos, que publicaram anos antes do poeta sulmonense.

³⁰ Tib. 1. 4. 9-10. Tradução de Cecília Gonçalves Lopes.

³¹ Prop. 1. 2. 1-4. Tradução de Guilherme Gontijo Flores.

³² Hilas era um belo rapaz que fazia parte da expedição dos Argonautas. Era companheiro inseparável de Hércules, que, por ele se apaixonou. Mas, quando o navio em que estavam atracou em Misia, Hilas foi encarregado de buscar água, e algumas Náiades (ninfas dos lagos e fontes) se encantaram por ele, então o atraíram para o fundo o lago, e Hilas nunca mais foi encontrado. Hércules abandonou a expedição para tentar encontrá-lo, mas Hilas jamais foi visto novamente, restava portanto, somente a dor da perda do amado a Hércules.

*Nam posita est nostrae custodia saeva puellae,
 Clauditur et dura ianua firma sera.
 Ianua difficilis domini, te verberet imber,
 Te Iovis imperio fulmina missa petant.
 Ianua, iam pateas uni mihi, uicta querelis,
 Neu furtim uerso cardine aperta sones.
 Et mala siqua tibi dixit dementia nostra,
 Ignoscas: capiti sint precor illa meo.
 Te meminisse decet, quae plurima uoce peregi
 Supplice, cum posti floridaserta darem.
 Tu quoque ne timide custodes, Delia, falle,
 Audendum est: fortes adiuuat ipsa Venus.*

Jaz no posto a vigia cruel da menina
 e a dura porta cerrada a ferrolho.
 É duro teu senhor, porta! Açoite-te a chuva!
 Os raios, vindos de Jove, te partam!
 Porta, te abras pra mim só, vencida por prantos!
 Não soes no girar das dobradiças!
 Se acaso minha insânia dirigiu-te insultos,
 ignores: caiam sobre mim, suplico!
 Lembra dos votos – muitos! – que proferi, súplice,
 quando guirlandas punha em teus umbrais.
 Também tu, Délia, engana sem receio os guardas,
 tem de ousar: Vênus só resguarda os bravos³³.

Os versos acima são de Tibulo, neles é possível identificar a voz da *persona* poética, o *magister amoris*, que sofre com a falta da *puella*. Tema recorrente na elegia, a porta trancada aparece como o impedimento da realização do amor; sôfrego, o poeta implora que a porta ceda, pede perdão pelos insultos que a ela dirige nos piores momentos e lembra-se dos votos e das guirlandas que foram por ele colocadas em seus umbrais³⁴. O *magister* de Tibulo também aconselha Délia a enganar os guardas para encontrá-lo, supõe que não terá riscos, pois Vênus protege os amantes. Esse tipo de preceito é largamente difundido posteriormente por Ovídio na *Arte de Amar*.

O *magister amoris* também é *topos* nas elegias de Propércio, vejamos alguns versos:

Dum tibi Cadmeae dicuntur, Pontice, Thebae
 armaque fraternae tristia militiae,
 atque, ita sim felix, primo contendis Homero
 (sint modo fata tuis mollia carminibus),
 nos, ut consuemus, nostros agitamus amores,

³³ Tib. 1. 2. 5-16. Tradução de Alexandre Agnolon.

³⁴ O tema é comum na epigramática: o *paraklausityron*, “lamento diante da porta” (cf. Call. *AP*. 5. 23). Essa passagem de Tibulo muito provavelmente emula epigrama de Asclepiades (*AP*. 5. 145).

atque aliquid duram quaerimus in dominam;
 nec tantum ingenio quantum seruire dolori
 cogor et aetatis tempora dura queri.
 hic mihi coneritur uitae modus, haec mea famast,
 hinc cupio nomen carminis ire mei.
 me laudent doctae solum placuisse puellae,
 Pontice, et iniustas saepe tulisse minas;
 me legat assidue post haec neglectus amator,
 et prosint illi cognita nostra mala.
 te quoque si certo puer hic concusserit arcu—
 quo nollem nostros me uiolasse deos!—
 longe castra tibi, longe miser agmina septem
 flebis in aeterno surda iacere situ;
 et frustra cupies mollem componere uersum,
 nec tibi subiciet carmina serus Amor.
 tum me non humilem mirabere saepe poetam,
 tunc ego Romanis praeferar ingeniis.
 [nec poterunt iuuenes nostro reticere sepulcro
 'ardoris nostri magne poeta iaces.']
 tu caue nostra tuo contemnas carmina fastu:
 saepe uenit magno faenore tardus Amor.

Enquanto cantas, Pôntico, a Tebas de Cadmo
 e as armas tristes do fraterno exército
 e – quem dera fosse eu! – competes com Homero
 (que os Fados sejam leves com teus cantos!);
 eu, como de costume, fico em meus amores
 e busco combater a dura dona,
 mais escravo da dor do que do meu talento,
 e lamento o infortúnio desta idade.
 Assim eu passo a vida, assim é minha Fama,
 aqui desejo a glória do meu canto:
 louvado - o único que agrada à moça culta
 e aguenta injustiças e ameaças, Pôntico.
 Que amiúde me leia o amante repellido
 e encontre auxílio ao conhecer meus males.
 Se o menino certo também te flechar
 (se ao menos não violasses nossos Deuses!),
 dirás adeus quartéis, adeus aos sete exércitos
 que jazem surdos no sepulcro eterno
 e em vão desejarás compor suaves versos,
 pois tardo amor não te dará poemas.
 Então te espantarás: não sou poeta humilde,
 entre os mais talentosos dos Romanos;
 jovens não poderão calar-se ante meu túmulo:
 “Grande poeta do nosso ardor, morreste?”
 Evita desprezar meus cantos com orgulho:
 o Amor tardio cobra imensos juros³⁵.

³⁵ Prop. 1. 7. 1-26. Tradução de Guilherme Gontijo Flores.

Esta elegia é dirigida ao poeta épico Pôntico, nela, o *magister* enaltece a capacidade do interlocutor de compor epopeias e lamenta não ter a mesma sorte, pois é encarregado de “combater a dura dona” (a *puella*), o que causa sua dor, já que não tem mais idade para os amores³⁶. Porém, é este amor que o levará à Fama, que se realiza ao agradar “à moça culta³⁷”. Humilde³⁸ (versos 14 e 15), o vate deseja apenas “que amiúde me leia o amante repelido/ e encontre auxílio ao conhecer meus males”, neste ponto, dá a entender que, sua experiência serve, no mínimo, como exemplo; mas sua humildade é contradita nos últimos versos (21 a 26), nos quais diz que será lembrado mesmo depois da morte. Diz que se o amor flechar Pôntico, que também tem idade avançada, ele terá que dar adeus aos cantos elevados, pois não conseguirá pensar em outra coisa, mas ficará sem um tema para cantar, pois “tardo amor não te dará poemas” e termina a elegia com um conselho: “evita desprezar meus cantos com orgulho:/ o Amor tardio cobra imensos juro”. Além da experiência amorosa evidenciada pela fala elegíaca, percebe-se, ao mesmo tempo, a recusa ao gênero elevado, bem como a explicitação do decoro poético, demarcando muito bem o território das respectivas matérias: a amorosa cabe à elegia; as armas, à epopeia.

A *persona* elegíaca composta por Ovídio agrega todas as características ressaltadas nos versos supracitados, mas seu *ethos* é construído de forma mais elaborada, explicitando de modo claro certas características, como: sua inspiração não é dada pelas musas, toda sua autoridade vem da experiência³⁹ dos amores já vividos pelas personagens, estabelecendo, deste modo, uma espécie de *fides*, responsável por construir o espectro de verossimilhança dos poemas. A construção do *ethos* didático do *magister amoris* é o tema central do próximo capítulo.

³⁶ O amor, em Roma, era relacionado à juventude; depois de certa idade a paixão é considerada ridícula. Esta tópica é recorrente na elegia e também na lírica (Cf. Hor. *Ars* 73-85); aparece em diversos poemas de Ovídio, por exemplo, na *Ars* 3. 59-100.

³⁷ Figura da *docta puella*.

³⁸ Veremos no próximo capítulo que a humildade é inerente ao *ethos* da *persona* poética.

³⁹ A experiência do *magister amoris* é apenas inferida nos versos de Tibulo e Propércio, Ovídio a expõe de modo categórico em algumas de suas elegias, como, por exemplo, o verso 29 do livro I da *Ars*: “*Usus opus movet hoc: vati parete perito*” “é a experiência que estimula este canto; prestai atenção a um poeta experimentado”.

Capítulo II – Ovídio e a Poesia Didática

2.1 A poesia didática e a *ars ovidiana*

Neste capítulo, estudaremos as relações entre a poesia didática ovidiana e a poesia épica didática. Faremos um panorama da poesia didática, mostrando suas principais características. Além disso, elencaremos os principais poetas do gênero na Antiguidade, que podem ter se constituído modelos para Ovídio e, deste modo, poderiam formar uma série de possíveis autores que foram aludidos em suas obras didáticas. Para iniciar nossas discussões faremos também uma breve análise de como eram porosas as fronteiras entre os gêneros, o que, de certa forma, permitiu a Ovídio a transmissão de *tópoi* genéricos didáticos ao âmbito elegíaco.

A partir de então, pretendemos demonstrar como Ovídio imita a poesia épica-didática, em verso elegíaco com a intenção de ironizar ou parodiar⁴⁰ o gênero mais elevado. Nosso objetivo, desta forma, é comprovar que Ovídio revisa os códigos do discurso didático e o parodia de forma irônica ao aludir eruditamente a diversos poemas e poetas consagrados que escreveram poesia didática. Outro movimento realizado pelo poeta é o de conferir à elegia a magnanimidade da poesia épica didascálica ao se apropriar de seus recursos compositivos em versos considerados típicos de uma matéria mais baixa, a amorosa.

O uso da poesia didática em Ovídio, seja a poesia épica ou, para além da poesia, os manuais que emulava, está contido na formulação do poema, ou seja, no modelo didático, nos *tópoi* do gênero, não no verso ou na matéria tratada. É importante: essa apropriação das tópicas é para subverter a ordem canônica estabelecida, ou até mesmo a forma como os *tópoi* são empregados na composição da poesia, de modo a parodiar o gênero didático. Vejamos, destarte, como tais relações são estabelecidas.

⁴⁰ A paródia aqui pode ser entendida como o rebaixamento do sério, como afirma Aristóteles, na *Poética*, 1448 a, 33. Sendo a tragédia e a epopeia exemplos do gênero poético elevado e a comédia o exemplo de gênero poético baixo. Assim, a paródia seria justamente a apropriação de elementos dos gêneros elevados por gêneros considerados aristotelicamente rebaixados. No caso de nosso estudo, a apropriação de tópicas didascálicas pela elegia erótica romana.

2.2 O entrelaçamento genérico

Para que possamos iniciar nossa discussão acerca da mistura de gêneros na poesia didática de Ovídio é preciso esclarecer um termo que será utilizado diversas vezes dentro do texto: o entrelaçamento genérico.

Chamaremos, de agora em diante, de entrelaçamento genérico a mistura de gêneros presente nas obras ovidianas de caráter didascálico. Esse entrelaçamento genérico tem, como veremos ao longo do trabalho, a função de estabelecer relações entre o gênero elegíaco e outros gêneros, poéticos ou não, de forma que os elementos assimilados pela elegia não sejam apenas aludidos ou emulados. Seu objetivo é abrir espaço para que *tópoi* do gênero original sejam transformados dentro do escopo próprio da poesia elegíaca de modo que pareçam inerentes a ela. Por exemplo, quando Ovídio cria a *persona* do *magister amoris* e dá a ele o tom professoral de mestre da arte amorosa – a relação professor-aluno é típica da poesia didática –, sua intenção é assimilar esses *topoi* de forma que a alusão seja clara, mas que a transformação das características originais seja também palpável.

Desta forma, tendo explanado acerca do entrelaçamento genérico, podemos prosseguir com a análise deste recurso poético.

2.3 Poesia épica e poesia didática: dois gêneros distintos?

Até o momento, ao longo de nossa discussão não fizemos uma distinção entre poesia épica e poesia didática, aludindo a ambas como se fossem a mesma coisa. A partir de agora iremos explicar acerca de como os antigos entendiam o gênero épico-didático e se havia algum tipo de distinção entre a poesia épica e a poesia didática hexamétrica que pudesse definir limites de dois gêneros distintos.

A poesia didática tem como principal objetivo instruir o público sobre algum assunto. Segundo Matheus Trevizam, no momento em que cita Peter Tooley, há cinco traços típicos dessa subespécie poética, os quais elencamos a seguir:

(1) Um único emissor de preceitos ou saberes, o qual (2) se dirige discursivamente a um ou mais alunos, (3) com o objetivo de transmitir-lhe conhecimentos, em geral a sério, sobre um assunto cujo domínio se apresenta como detentor. (...) “Painéis ilustrativos”; esses correspondem a pausas na estrita preceituação, com efeitos de variação expositiva dos temas e mudança do modo discursivo, com muita frequência, do gesto de instruir para o do descrever (...) e do narrar. No último caso, os relatos mitológicos correspondem a um meio comumente empregado pelos poetas para preencher tais “painéis”, já que constituem potenciais objetos de deleite para a imaginação. (5) O emprego do metro hexâmetro datílico como marca característica da maior parte dos espécimes desse “nicho” compositivo e uma extensão média, de início, talvez calculável como algo em torno de 800 versos⁴¹.

Ovídio se enquadra na categoria de poeta didático, pois, ao inventar, em sentido retórico, uma *erotodídaxis* em verso e elegíaca, segue quase todos os preceitos básicos parafraseados por Trevizam, menos um, o uso do hexâmetro e o número mínimo de versos (já que temos apenas cem versos do poema *Os Cosméticos para o Rosto da Mulher*), sendo talvez, a única exceção à regra, já que todos os outros poemas pertencentes à subespécie didática que nos chegaram seguem essa métrica.

O *magister amoris* é a *persona* poética sobre a qual recai a responsabilidade de ser o detentor do saber amoroso que será transmitido pelas elegias, mobiliza os afetos da audiência e cria um *éthos* poético próprio, que dá credibilidade ao discurso – *éthos* este construído não somente, do ponto de vista aristotélico, pelo próprio logos em ação, mas dependente da fama precedente do poeta, já famoso pelos seus *Amores* (ver, por exemplo, a própria elegia *Am. 2. 17*, referida há pouco). Deste modo, as ações das personagens envolvidas tendem a ser decorosas com a matéria do discurso, criando uma *fides*, que determina todas as ações do âmbito elegíaco.

Voltando-nos novamente para as características da poesia didática, falemos do aluno para quem o *magister amoris* transmite seus conhecimentos: há o leitor ideal, o amante para quem a elegia dá conselhos de como conquistar a amada e há, um segundo nível de leitura, onde o aluno-poeta, ou seja, aquele que pretende se tornar poeta elegíaco, segue os *tópoi*, que são índices típicos do gênero, indicados ao longo dos poemas didáticos de Ovídio, de modo a conseguir ter um panorama geral dos elementos temáticos

⁴¹ TREVIZAM, 2014, p. 30-31

e estilísticos necessários para compor poemas do gênero. Assim, a erotodidática de Ovídio pode tanto configurar-se, de fato, um manual erótico, como também, no âmbito da poesia, *Poética* elegíaca.

Desta forma, o *magister* ovidiano cumpre sua função de transmissor do conhecimento em duas frentes. Sendo uma delas uma espécie de paródia do gênero didático, já que a elegia não tem a mesma elevação e seriedade atribuídas pelos antigos ao gênero épico.

O discurso épico-didático, de maneira geral, é introduzido como exemplo na elegia para afirmar a paródia da *elocutio* didática, formando imagens que ao mesmo tempo em que dão credibilidade ao discurso do *magister* – que, ao usá-los, mostra conhecer a tradição poética, contribuindo para a construção de sua própria autoridade, como professor e poeta –, causam uma espécie de estranhamento no leitor, já que são associadas ao discurso épico elevado, embora a matéria compareça, pelo contrário, no âmbito humilde da elegia amorosa: a contraposição entre os dois “registros” de discurso, por assim dizer, são fundamental para o efeito de humor e ironia do poema do sulmonense.

Mesmo durante a Antiguidade o que chamamos hoje de poesia didática não recebeu um tratamento teórico específico. Aristóteles e Horácio, em seus estudos poéticos, centralizam suas discussões em textos trágicos e épicos⁴², considerados elevados, não fazendo nenhuma menção a textos como *Os Trabalhos e os Dias*, de Hesíodo, o *De Rerum Natura*, de Lucrécio, as obras didáticas de Ovídio ou as *Geórgicas*, de Virgílio.

Segundo Matheus Trevizam, Aristóteles chega a desconsiderar a obra de Empédocles de Agrigento por ela não se encaixar em seus parâmetros poéticos, mais especificamente aos temas por ele privilegiados. Vejamos a passagem da *Poética*:

Costuma-se dar esse nome mesmo a quem publica matéria métrica ou científica em versos, mas, além da métrica, nada há de comum entre

⁴² Outros gêneros também são citados, como a lírica, a elegia e o drama, mas não com a mesma profundidade de análise.

Homero e Empédocles; por isso o certo seria chamar poeta ao primeiro e, ao segundo, antes naturalista do que poeta. (...) ⁴³

De acordo com o excerto, o metro não é suficiente para caracterizar um texto como poético; o tratado de medicina, mesmo escrito em versos, continua a ser um tratado de medicina, não poesia: para Aristóteles é a *mimesis* – não o emprego de versos – o traço distintivo da poesia. Peter Toohey afirma que Empédocles foi um dos primeiros autores a escrever poesia didática em hexâmetro. Outro fator importante destacado pelo crítico é que sua obra influenciou diretamente algumas obras de Ovídio e de Virgílio. Suas obras versavam principalmente sobre teorias cosmogônicas. Vejamos alguns apontamentos de Toohey sobre Empédocles:

Costumava-se dizer que Empédocles nos deixou fragmentos de dois poemas, um intitulado *Sobre a Natureza*, e o outro *D'as Purificações*. É provável que estes se refiram, mais corretamente, às preocupações tópicas concernentes de partes do mesmo poema (Osborne 1987, Inwood 1992). O poema pode ter tido cerca de 2.000 linhas (o triplo do poema *Os trabalhos e os Dias* ou *Parmenides*, de Hesíodo). O poema, parece, tentou fornecer uma explicação, em termos físicos, para o universo material, enquanto ao mesmo tempo afirmava uma crença, em última análise, orfica ou pitagórica, na transmigração das almas ⁴⁴.

Outro ponto que explica o silenciamento de Aristóteles é o fator *mimesis* de ações humanas, ou seja, para ele os assuntos abordados por Empédocles não se encaixam em seus parâmetros poéticos por não poderem ser dramatizados, por não representarem ações humanas. Penso que seja prudente ressaltar novamente que a não inserção de Empédocles na *Poética* se deu por causa do modo como sua poesia era composta que se contrapunha aos critérios adotados pelo estagirita para aferir a composição dita poética. O que não quer dizer que o poema hexamétrico, didático, fosse destituído de valor, mas que não cabia nas distinções elencadas na obra aristotélica.

⁴³ Arist. *Po.* 1447b 13. Tradução Eudoro de Sousa.

⁴⁴ *It used to be said that Empedocles left us fragments from two poems, one entitled On Nature, the other Purifications. It is likely that these refer more correctly to the topical concerns of parts of the same poem (Osborne 1987, Inwood 1992). The poem may have run to about 2,000 lines (triple the length of Hesiod's Works and Days or Parmenides' poem). The poem, it seems, attempted to provide an explanation, in physical terms, for the material universe, while at the same time asserting a belief, ultimately Orphic or Pythagorean, in the transmigration of souls. TOOHEY, 2010, p. 41. Tradução nossa.*

Há um hiato na crítica, que volta a citar, séculos depois, algumas obras didáticas. O *Tractatus Coislinianus* cita apenas a poesia didática, de modo geral, para distingui-la dos gêneros miméticos. Na *Ars Grammatica*, de Diomedes, que retoma a distinção poética de Platão, segundo os modos discursivos, a poesia didática se encaixa no tipo poético narrativo, de maneira que a espécie didática de *epos* se aproximaria mais, nesse aspecto, do ditirambo, por exemplo, do que da variedade tradicional da epopeia. Quintiliano, nas *Instituições Oratórias*, capítulo XII, engloba a poesia didática no grupo da poesia épica, haja vista que toma o critério métrico como paradigma, critério este referido precedentemente por Aristóteles no início da *Poética*, como prática comum para se distinguir a composição de poesia. Assim sendo, se pensarmos na existência de um gênero didático, segundo os autores aqui abordados, perceberíamos que este não existiria, já que na maior parte das vezes foi tratado em conjunto com a poesia épica, devido ao seu metro ou segundo o modo compositivo.

Segundo Matheus Trevizam⁴⁵, alguns autores modernos acreditam que o texto didático é uma variedade épica, separável da épica tradicional por seu conteúdo didático, de fundo filosófico ou ético. Porém, a mistura deste tipo de épica-didática à épica de gestas pode levar também a uma interpretação de que ambas são inseparáveis, já que uma estaria contida na outra, indicando uma fusão da forma de pensamento épico.

Porém, quando abordamos a teoria moderna a respeito da independência do gênero didático, a leitura de Alexander Dalzell pode abrir uma possibilidade de interpretação: se estudarmos a própria prática poética dos autores de poemas didáticos é possível notar a existência de códigos que marcariam uma distinção genérica.

Havia códigos literários que marcavam essa distinção genérica. O mais óbvio deles era recorrer à autoridade de Hesíodo, o "prôtos heurêtes" do gênero. Arato é louvado por Calímaco por seguir o tema e o modo de Hesíodo (Epigr. 29.1). Virgílio descreve as "Geórgicas" como o "canto de Ascra" (2.176), e suas palavras são posteriormente ecoadas por Columela (10.436). Nicandro invoca o testemunho de "Hesíodo de Ascra" perto do início de seu poema sobre serpentes venenosas. Era uma prática comum entre os poetas latinos indicar suas afiliações literárias no início das obras com um aceno cordial para seus predecessores. Manílio abriu a "Astronomica" com a tradução da primeira linha da "Teogonia" de Hesíodo. Estas referências sugerem uma sucessão apostólica de poetas conscientes de seus elos genéricos comuns e que se vêem como continuadores de uma tradição que remonta a Hesíodo. Não seria

⁴⁵ TREVIZAM, 2003, p. 18-19.

verdadeiro, então, dizer que a literatura clássica não reconhecia a existência da poesia didascálica como um gênero distinto⁴⁶.

Podemos inferir, deste modo, que citar outro poeta como mentor é considerado um índice de gênero, que, segundo a “lei dos poetas”, pode ser um fator de distinção genérica, feito por poetas e aplicado por eles⁴⁷. Tais citações demonstram a consciência que poetas como Virgílio e Calímaco tinham em comum dos elos genéricos que os ligavam aos seus predecessores, por isso, seria temerário dizer que os poetas não consideravam o gênero didático como um gênero distinto do épico, ou, para ser um pouco mais comedida, como uma categoria compositiva distinta da épica tradicional. O que provaria tal teoria seria esse certo tipo de afiliação a um predecessor, o que reconhecia sua autoridade dentro de determinado gênero e a pretensão de continuidade da tradição.

Por fim, a maior parte dos teóricos tende a interpretar a poesia didática como uma subcategoria da poesia épica convencional. Segundo Peter Toohey, ela deve ser lida de acordo com sua elasticidade temática, que alargaria suas possibilidades interpretativas:

Um último ponto sobre essa questão da elasticidade: a variedade genérica de poesia didática é acompanhada por uma variedade de níveis de intenção. Este deveria ser óbvio a partir da justaposição de Hesíodo, Arato e Ovídio. Esses escritores visam diferentes níveis de "profundidade". Hesíodo é 'profundo', Arato pode ser brincalhão, Ovídio é paródico. Poesia didática, simplesmente, é tão variada em seus objetivos quanto o é o gênero épico narrativo⁴⁸.

Deste modo, não há possibilidade de fecharmos aqui uma definição taxativa que integraria a poesia didática como parte do gênero épico ou a distinguiria como um gênero em si. Este é um caso de interpretação em aberto e defini-la poderia significar uma conclusão carregada de anacronismo. Por isso as palavras de Toohey reverberem ao longo de todo nosso trabalho, de modo a nos lembrar da variedade de possibilidades da poesia didática, o que reflete diretamente nas possibilidades de sua leitura interpretativa.

⁴⁶ DALZELL, 1996, p. 21-22. Tradução Matheus Trevizam.

⁴⁷ Um exemplo são as três instâncias fundamentais da poesia citadas por Horácio, nos versos 73 a 83, da *Arte Poética*: a matéria, o metro e os modelos primordiais. Ver: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Introdução Roberto de Oliveira Brandão; Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014, p. 57.

⁴⁸ TOOHEY, 2010, p. 7. Tradução nossa.

Para finalizar a distinção entre a poesia didática e a poesia épica devemos lembrar que os antigos nunca fizeram uma definição taxativa da fronteira entre os gêneros, o que nos deixa em dúvida sobre a categorização na Antiguidade da poesia didática como um gênero isolado da poesia épica. Deste modo, o gênero épico poderia contar com espécies assimiláveis, como o *epýllion* (espécie de poema épico com uma extensão mais curta), a épica heroica, a épica cosmogônica (como a *Teogonia*) e a poesia didática.

Sendo assim, em certa dimensão, a poesia didática composta por Ovídio, em suas três obras pertencentes ao subgênero didático, pertencem à essa na tradição genérica, pois estabelecem um entrelaçamento genérico com as obras didáticas de Lucrécio, *De Rerum Natura*, e Vírgílio, *Geórgicas*, além disso, a poética didática ovidiana apoia sua credibilidade na apropriação de exemplos épicos provindos da *Eneida*, d'*Os Trabalhos e os dias*, da *Ilíada* e da *Odisséia*. As palavras de Alessandro Perutelli são uma excelente forma de finalizar este tópico, pois são certeiras em não delimitar um gênero específico e em apontar a importância da recepção para o texto didático:

A função didática da literatura não se identifica, decerto, com um gênero preciso; em vez disso, transcende-os todos, investindo não tanto o conteúdo e a forma do texto, mas em seu uso específico, independentemente da destinação a ele atribuída ou imaginada pelo autor. O fenômeno, em seguida, é interpretado à luz da recepção e fruição do texto literário no mundo antigo, diferente com respeito à dinâmica moderna⁴⁹.

Após tal reflexão, façamos um breve panorama da poesia didática, explanando acerca de seus principais autores e obras, que podem ter influenciado na composição da *Ars*⁵⁰ ovidiana.

2.4 Panorama da poesia didática – a tradição didascálica

⁴⁹ PERUTELLI, 2010, p. 293. Tradução Daniel Pelucci Carrara e Fernanda Messeder Moura.

⁵⁰ Ao falar em *Ars* ovidiana estamos pensando em suas três obras didáticas, que, ao que tudo indica, juntas, formam uma poética elegíaca.

É impossível começar a falar sobre tradição didática sem remontar a Hesíodo, com *Os Trabalhos e os Dias*, poema em hexâmetro datílico destinado para Perses, irmão do poeta. Em linhas gerais, retrata a briga dos irmãos por uma herança, além disso, retrata uma imagem ética e poética da vida agrícola com tópicos morais, políticos e religiosos. O poema pode ser dividido em duas partes, sendo que a primeira discorre acerca da noção de justiça: Perses, cercado de juízes de moral duvidosa, consegue uma parte maior do que a justa sobre a herança paterna. O que leva Hesíodo a tentar corrigi-lo angariando exemplos de moral e ética, formados por painéis mítico-narrativos⁵¹, que são elementos típicos da poesia didática, que, no caso do poema hesiódico, traça um panorama figurativo que emoldura o poema juntamente com o verso hexamétrico.

Ademais, o que torna *Os trabalhos e os dias* um poema tipicamente didático é o fato de ser endereçado a um destinatário específico, Perses:

Atende, vendo e ouvindo, e com sua justiça endireita sentenças
tu; já eu, a Perses o que é genuíno poria num discurso.
Ei, uma só família de Disputas não havia, mas na terra
há duas: a uma apreciaria quem a aprendesse,
E a outra é censurável; e têm ânimo bem distinto⁵².

Como é possível perceber, Hesíodo clama à justiça de Zeus, que corrige sentenças. A Perses, ele mesmo aponta no discurso o que é correto, ou seja, como é possível ler no poema em sua totalidade, a partilha justa da herança. Deste modo, o poema é uma tentativa de despertar a justiça. Os versos tratam também das Disputas, retratadas como uma família, com a qual se equipararia a do vate; e com quem se deveria aprender, enquanto se devia censurar a própria família. Assim sendo, é possível perceber que os versos são a transmissão do conhecimento, de um mestre a um aluno.

A segunda parte do poema tem um tom mais próximo ao didatismo típico dos manuais: versa acerca de datas propícias para a colheita e o plantio, preceituando alguns afazeres agrários; alguns tópicos acerca de comércio marítimo também são inseridos;

⁵¹ Para maiores esclarecimentos acerca dos painéis mítico-narrativos, ver: TOOHEY, Peter. *Epic Lessons* – In *Introduction to Ancient Didactic Poetry*. Londres; New York, Routledge, 2010, p. 23 e TREVIZAM, Matheus. *Poesia Didática: Virgílio, Ovídio e Lucrécio*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2014, p. 30-31.

⁵² Hesíodo Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias*, vv. 9-13. Tradução Christian Werner.

segundo Matheus Trevizam⁵³, isso se justifica por um exemplo advindo da família do poeta, já que o pai e o irmão utilizaram o comércio marítimo como um meio de fuga da pobreza, tal exemplo é inserido para dar um recurso financeiro quando não é possível trabalhar na própria terra. O trabalho, para Hesíodo, é o meio pelo qual o homem é capaz de conseguir riquezas e de torná-los caros aos imortais. Vejamos alguns versos que exemplificam o tom didático do poema:

Se a riqueza te almeja o ânimo em teu íntimo,
faze assim, e trabalha trabalho sobre trabalho.
Ao subirem as Plêiades, filhas de Atlas,
iniciai a colheita, e arada e semeadura ao se porem.
Essas, se sabe, por quarenta dias e quarenta noites
estão ocultas, e de novo, após o ano volver-se,
aparecem assim que o ferro é amolado⁵⁴.

Nos versos 383 a 387, Hesíodo ensina sobre o período de plantio e de colheita, usando o aparecimento e o desaparecimento das Plêiades no céu para indicar o início e o término de cada período. Indica também o tempo em que elas estão ocultas, quarenta dias. Tais ensinamentos cabem aos agricultores que moram em planícies; em seguida, o vate relata como deve ser feito o plantio em outras regiões. Peter Toheey resume a didatismo do poema da seguinte forma:

Há outros aspectos dos *Trabalhos e dos Dias* que são prototípicos para o épico didático. O metro é o hexâmetro datílico. A maioria dos poemas didáticos subsequentes adotará isso como seu padrão. O comprimento também é importante. Hesíodo, mais uma vez, estabelece uma referência. Podemos ver isso mais prontamente comparando poemas didáticos posteriores. O comprimento dos *Trabalhos e os Dias*, entre aproximadamente 764 e 828 versos (determinado se você considera vv.765-828 como genuíno), representa o que parecia se tornar um intervalo razoavelmente padrão para um livro de versos didáticos. Parmênides, Empédocles, Arato, Nicandro, todos produzem poemas didáticos de um único livro, de duração comparável à dos *Trabalhos e os Dias*. E finalmente há o uso do painel ilustrativo. *Trabalhos e os Dias* mostra amplo uso disso. Um olhar para trás no "mapa" do poema demonstrará que, por exemplo, os versos 42-212 são retomados por mitos ou painéis narrativos: 42-105, Prometeu e o mito de Pandora, 106-201, as Cinco Idades, 202-12, o falcão e o rouxinol⁵⁵.

⁵³ TREVIZAM, 2014, p. 42.

⁵⁴ Hesíodo, *Os Trabalhos e os Dias*, vv. 383-387. Tradução Christian Werner.

⁵⁵ *There are other aspects of the Works and Days which are prototypical for didactic epic. The metre is the dactylic hexameter. The majority of subsequent didactic poems will adopt this as their standard. Length is also important. Hesiod once again sets a benchmark. We can see this more readily by comparing later*

O autor nos situa em quais versos é possível encontrar cada uma das características típicas da poesia didática. Além disso, relata a importância do vate para a posteridade, pois cita uma série de poetas didáticos que tiveram Hesíodo como modelo, além deles, podemos citar Calímaco de Cirene, Arato e Propércio.

Outro ponto importante para citarmos ao falar de Hesíodo foi a forma como os autores helenísticos receberam sua obra. A busca helenística por uma forma poética mais leve e erudita fizeram do vate grego o principal modelo compositivo, tanto na poesia didática quanto para a poesia épica. Vejamos como se deu a recepção helenística de Hesíodo nas palavras de Perutelli:

Novo impulso a propensão ao didascálico recebeu na idade helenística, quando a busca por uma forma poética mais centrada e o interesse pela erudição fizeram de Hesíodo o modelo preferido a Homero. A poesia hesiódica e o amor pela noção erudita caracterizaram todos os gêneros da poesia alexandrina, ainda que frequentemente a doutrina surgisse como ostentação apta a qualificar a poesia, não como objeto de transmissão a um público mais ou menos vasto⁵⁶.

Ou seja, durante o período alexandrino, a poesia hesiódica foi modelo compositivo. Hesíodo foi também uma forma que os poetas alexandrinos encontraram de, por meio da alusão ao vate, ingressarem no cânone, utilizando-o como meio para qualificar a própria poesia.

Como citamos no tópico acima, houve um hiato relativo à crítica de poesia didática após a produção de Hesíodo, não sabemos se isso realmente ocorreu ou se não chegaram testemunhos desse tipo de produção aos nossos dias. Porém, segundo Peter Toohey, que cita um período de transição⁵⁷ entre os autores didáticos pós-hesiódicos e o período helenístico, isso não ocorreu na produção de poesia didática. Segundo o crítico:

didactic poems. The length of the Works and Days, between approximately 764 and 828 lines (it depends on whether you take vv.765-828 as genuine), represents what seemed to become a fairly standard span for a book of didactic verse. Parmenides, Empedocles, Aratus, Nicander, all produce single-book didactic poems of a length comparable to that of the Works and Days. And finally there is the use of the illustrative panel. The Works and Days exhibits ample use of this. A glance back at the 'map' of the poem will demonstrate that, for example, vv.42-212 are taken up with myth or narrative panels: 42-105, Prometheus and the Pandora myth, 106-201, the Five Ages, 202-12, the hawk and the nightingale. TOOHEY, 2010, p. 23. Tradução nossa.

⁵⁶ PERUTELLI, 2010, p. 296.

⁵⁷ Para saber mais a respeito dos poetas do período de transição ver: TOOHEY, Peter. Epic Lessons – An Introduction to Ancient Didactic Poetry. Londres; New York, Routledge, 2010, p. 20-32.

Mas, se Hesíodo exemplifica a tradição oral, seus imediatos sucessores didáticos, os filósofos pré-socráticos Xenófanes, Parmênides e Empédocles marcam uma transição. Sua especulação inovadora parece inevitavelmente, por um lado, para a literatura científica e filosófica de pleno direito (que evita tanto verso e mitologia), mas, por outro lado, olha para trás para as formulações míticas de uma cultura antiga e pré-letrada (se apegando a verso e personificação mitológica)⁵⁸.

Destarte, a produção didática realizada após Hesíodo era marcada por uma tentativa de se libertar da matéria mitológica, típica da produção oral. Todos os poetas citados acima ainda utilizam a mitologia como uma forma de aproximação com a audiência, isso acabou por se tornar um traço típico da poesia didática. Como podemos observar nas obras didascálicas ovidianas, repletas de *exempla* mitológicos.

Dando continuidade à explanação acerca dos autores de poesia didática importantes para a criação dos poemas didáticos de Ovídio, citamos Lucrécio, autor do *De Rerum Natura*. Livro composto em versos com tema filosófico, com a finalidade de expor os princípios físicos de Epicuro em língua latina. O livro possui uma clara finalidade didática, que é ensinar ao leitor a atingir a felicidade diante da vida.

O primeiro ponto que queremos destacar acerca de Lucrécio foi sua importância para a língua latina, que, segundo o próprio poeta, carecia de termos para exprimir a filosofia epicurista, o que levou o vate a criar vários neologismos e a importar diversos recursos compositivos do grego⁵⁹. Rubén Florio cita o valor de Lucrécio para o léxico latino:

Lucrécio opera com poderoso talento poético e vontade inabalável. Para este fim, ele apreendeu não apenas os termos da linguagem religiosa e jurídica, fontes usuais do léxico poético, mas também todos aqueles de que dispunham o latim de seu tempo: vulgarismos, típicos do discurso coloquial, arcaísmos recuperados do esquecimento, grecismos com e sem equivalentes latinos, neologismos que, em sua maioria, foram incorporados e fortalecidos em uma linguagem de pouca experiência no campo científico. Para tudo isso teríamos que adicionar sintagmas de

⁵⁸ *But, if Hesiod exemplifies the oral tradition, his immediate didactic successors, the Presocratic philosophers Xenophanes, Parmenides, and Empedocles, mark a transition. Their innovative speculation looks inevitably, on the one hand, to fully-fledged scientific and philosophic literature (which eschews both verse and mythology), but, on the other hand, it looks back to the mythic formulations of an older, preliterate culture (it clings to verse and to mythological personification).* TOOHEY, 2010, p. 8. Tradução nossa.

⁵⁹ Rubén Florio, 1997, p. 25-27, relata com maiores detalhes a relação de Lucrécio com o léxico latino.

conteúdo semântico variável de acordo com o contexto, como *rerum natura*, que dá título ao poema⁶⁰.

Outro fator importante em Lucrecio é o tema de que ele trata. Por ser moroso e pesado, influenciou esteticamente na forma como o trabalho foi desenvolvido, pois, graças a isso, o tema filosófico foi tratado em verso, como uma forma de tentar aproximar o leitor, tornando a leitura mais leve.

O amor também é tratado por Lucrecio, ele reúne referências ao amor religioso, ao amor sexual e faz uma analogia com o amor psíquico. O amor religioso seria o amor temeroso, que deve obediência aos deuses; o amor psíquico é aquele devotado às Musas, ou seja, o amor pela poesia; já o amor físico, sexual, é fonte de prazer. Aqui, nos importa a forma como Lucrecio fala do amor psíquico, que pode causar no homem diversas perturbações. Veremos, no tópico seguinte, como as sensações descritas por ele se aproximam daquelas descritas por Ovídio, em sua *Ars Amatoria*.

O livro de Lucrecio possui algumas semelhanças com o gênero épico, como o metro, a invocação das divindades, um personagem heroico (Epicuro), o combate (no caso, um embate interior, contra os temores irracionais) e por fim, a viagem (até o fim do universo, para trazer a sabedoria libertadora). Todas essas características, porém, são suficientes para introduzir o poema ao gênero épico, pois ele tem como propósito transmitir os conhecimentos de Epicuro, por isso, tem fim didático. Destarte, segundo Aristóteles, sua linguagem é aquela destinada ao didatismo, ou seja, é um poema do gênero deliberativo.

Vejamos uma passagem do texto de Lucrecio que explicita seu fim didático:

Ora, depois de te ter ensinado quais são os princípios de todas as coisas e como, tão diferentes pela variedade de formas, espontaneamente voam, tomados num eterno movimento, e de como se podem gerar, a partir deles, todas as coisas, parece que a seguir devo por claro nestes meus versos a natureza do espírito e da alma, expulsando, derrubando aquele medo do Aqueronte que perturba desde os fundamentos, intimamente, a

⁶⁰ (...) *Lucrecio opera com poderoso talento poético e ineludiclaube voluntad. Para ello se seivió no solo de los términos de la lengua religiosa y de la jurídica, fuentes usuales de lo léxico poético, sino también de todos aquellos de que disponía el latín de su época: vulgarismos, propios del discurso coloquial, arcaísmos recuperados del olvido, grecismos com y sin equivalentes latinos, neologismos que, em su mayoría, se incorporaron y robustecieron una lengua de poca experiencia em el terreno científico. A todo ello habría que añadir sintagmas de contenido semántico variable según el contexto, como rerum natura, que da título al poema.* FLORIO, 1997, p. 26. Tradução nossa.

vida humana, tudo penetra da cor da morte e não deixa prazer algum límpido e puro⁶¹.

Neste excerto, Lucrécio afirma ter ensinado sobre o movimento dos átomos e a respeito das causas e efeitos deste movimento. Em seguida, prossegue dizendo qual é o tema a ser esclarecido por ele no terceiro livro: expurgar o terror da morte, considerado por ele um dos grandes males da vida, não permitindo que se vivam os prazeres de forma límpida e pura.

Ovídio chega a citar diretamente Lucrécio nos *Amores*, fazendo menção à sua busca pela moral e paz interior. Ovídio também o caracteriza como sublime:

*Carmina sublimis tunc sunt peritura Lucreti,
exitio terras cum dabit una dies;*

Hão de perecer os versos do sublime Lucrécio, mas só quando um só dia trouxer à terra a destruição⁶².

Acreditamos que um dos principais motivos de Ovídio caracterizar Lucrécio como sublime seja a forma como ele trata a matéria filosófica em metro hexamétrico. Além disso, a erudição típica do texto ovidiano deve muito à contribuição linguística de Lucrécio.

Assim como o poema de Lucrécio, *Geórgicas*, de Virgílio, também se encaixa no gênero demonstrativo, sendo, por isso (dentre outros motivos) parte do subgênero didático. As *Geórgicas* é um poema agrário no qual Virgílio elenca algumas práticas da agricultura, misturando a elas alguns preceitos morais. As técnicas, geralmente, são convenientes à gravidade moral tratada no momento. A finalidade da obra é a exaltação da natureza e a proposição de que o homem deve viver em harmonia com ela; os assuntos centrais da obra são o agricultor, a pecuária, o cultivo e o trato da terra e a apicultura.

As *Geórgicas*, assim como os poemas supracitados, têm um *magister* que orienta seus discípulos. O modo narrativo também é deliberativo e possui pausas durante o decorrer do discurso para inserir narrativas míticas, formando os painéis mítico-

⁶¹ Lucrécio, *De rerum natura*. III. vv. 12-27. Tradução de Agostinho da Silva.

⁶² Ovid. *Am.* 1. 15. 23-24. Tradução Carlos Ascenso André.

narrativos. O tom professoral da obra é conseguido através de verbos no imperativo e pelo aparente domínio do tema tratado, angariado através de experiência, um certo conhecimento prévio que autoriza o *magister* a falar com propriedade sobre temas da agricultura. Veremos como esse tópico é importante para a composição da *ars* ovidiana, já que, aparentemente, ele emprega essas mesmas técnicas para compor seu tratado amoroso.

Citemos, a partir de agora, Manílio e suas *Astronômicas*. Poema didático, foi composto em cinco livros na época de Tibério⁶³, por isso, posterior aos poemas didáticos de Ovídio. Porém, de fundamental importância para a poesia didática. Manílio expôs poeticamente os princípios do estoicismo. Deste modo, assim como ocorreu em Lucrécio, a poesia era um meio de exposição de doutrinas. O estudo dos astros tem como objetivo provar que o mundo é governado por um deus. Segundo Marcelo Vieira Fernandes, as *Astronômicas* podem ser atribuídas ao gênero didático por apresentar os seguintes traços:

Diante disso, seria possível, mesmo, apresentar uma série de elementos formais que caracterizariam esse gênero poético, a começar pela necessária presença das figuras do preceptor e do aluno, traço na verdade fundamental, como se depreende do comentário de Sêrvio Honorato ao primeiro livro das *Geórgicas* de Virgílio, de maneira que a *fórmula* didática se completasse com elementos mais ou menos freqüentes nos poemas didáticos, tais como: os painéis ilustrativos, que ordinariamente permeiam a instrução; as digressões (ou parêcbases), que parecem cumprir a função propriamente do deleite; os proêmios (pois o poeta didático, tendo de preparar antes o ouvinte, não pode fazer como o épico, que pode muitas vezes começar *in medias res*); a afirmação do valor da ciência, a garantia de competência do mestre; o enaltecimento da razão como aquilo que liberta da ignorância o espírito; a organização cuidadosa do material da instrução em livros ou seções menores; a legitimidade do discurso didático baseada na idéia de utilidade da instrução; o uso das máximas e provérbios, do tom sentencioso; etc.

Quanto ao poema de Manílio, não seria difícil localizar nele cada um desses elementos, de modo que as *Astronômicas* podem ser assim situadas, sem maiores problemas, no território genérico da poesia didática.⁶⁴

⁶³ Entre os anos de 14 e 37 d.C.

⁶⁴ FERNANDES, 2006, p. 16-17.

Desta forma, é possível notar que nosso último objeto de análise neste tópico possuía todas as características típicas de um poema didático de cunho filosófico. Ademais, Fernandes postula um aspecto de fundamental centralidade para o sucesso retórico, por assim dizer, do discurso próprio da poesia didática: o fato de o *magister* didático também legitimar seu discurso por meio da ideia de utilidade da instrução. Este ponto de vista é importante para apresentarmos uma ideia que tem sido recorrente em todos os críticos e teóricos que citamos até aqui: a noção de que a poesia didática possui um segundo nível de leitura. O poema didático nos apresentaria uma leitura que não é aquela proposta inicialmente pelo *magister*.

Segundo Matheus Trevizam⁶⁵, Virgílio, nas *Geórgicas*, se distancia, ironicamente, do papel principal do *magister* didático, tratando o assunto como pouco importante ou até mesmo trivial. Atenta também para a crítica, que estranha a forma como o *magister* apresenta pouca aderência ao seu papel, causada, talvez, pela alta urbanidade do poeta. Outro crítico que atenta para este fato é Rubén Florio, que aponta para um segundo nível de leitura tanto na análise do *De Rerum Natura*, quanto na análise das *Geórgicas*⁶⁶. Ele afirma que seria leviano acreditarmos que Virgílio escreveu um tratado de agronomia apenas expondo em versos os preceitos técnicos agrícolas; segundo ele, os preceitos presentes nas *Geórgicas* atendem à finalidade compositiva do vate, sendo escolhidos apenas aqueles que a elas se adequassem. Katharina Volk⁶⁷ também atesta que é importante notar que a intenção da poesia didática não é apenas instruir a audiência. Ela acredita que a finalidade da poesia didática é ensinar aos seus eleitores/alunos a compor um poema eles mesmos. Esta teoria, como veremos adiante, se comprova quando analisamos a obra didática de Ovídio.

Para concluir este raciocínio, queremos apresentar a ideia de que a falta de adequação do *magister* didático ao tema tratado pode se dar por causa de um jogo poético em que o tema não é nada mais do que um meio pelo qual o vate expõe seus dotes compositivos. Assim, quanto mais difícil ou enfadonho for o tema tratado, mais perícia o poeta terá de demonstrar para tornar o assunto prazeroso e interessante. Deste modo, a falta de adesão do *magister*, como se deu em Virgílio, ou os lapsos entre a crença

⁶⁵ TREVIZAM, 2014, p. 69-71.

⁶⁶ FLORIO, 1997, p. 28;48.

⁶⁷ VOLK, 2002, p. 37.

filosófica e o fazer poético, como ocorre em Lucrécio, nada mais são do que o reflexo desse artifício poético que tem como objetivo não ensinar ativamente uma matéria filosófica, agrícola ou amorosa, mas mostrar a perícia compositiva do poeta, convertendo em deleitosa matéria aquilo que, em princípio, é árida.

Por fim, discorreremos nos próximos tópicos sobre a forma como Ovídio incorporou alguns elementos poéticos de cada um dos vates supracitados.

2.5 A *Ars* de Ovídio e a tradição didascálica: ironia ou paródia?

Neste tópico iremos refletir a respeito da forma como Ovídio incorporou os elementos didáticos em suas obras. Nosso foco será na concepção do *magister amoris*, tema central deste trabalho. Não podemos deixar de citar que o entrelaçamento genérico entre elegia e poesia didática é extremamente importante para a concepção da *ars* elegíaca, principalmente no que tange à estrutura do poema e em relação à composição textual e formal do *magister amoris*.

O primeiro ponto de reflexão sobre o qual nos debruçaremos é o entrelaçamento discursivo e formal entre o plano didático e o elegíaco. Tematicamente, Ovídio se debruça sobre o universo elegíaco, com elementos a respeito da convivência amorosa mundana de Roma, porém, estes elementos são expostos com uma roupagem didática, que forma as macroestruturas das três obras aqui estudadas. Nas palavras de Matheus Trevizam:

Há que se notar que a *Ars amatoria* ovidiana foi maciçamente preenchida com conteúdos submetidos a uma grande elaboração poética prévia e originários de uma tradição literária alheia ao âmbito do didatismo. Isso significa dizer que os conteúdos relativos às práticas amorosas que adentram a trama da obra não podem ser considerados "neutros", no sentido de que, anteriormente trabalhados pela tradição da elegia, obedecem a convenções (*topoi*) que lhes determinam a condição de elementos artificialmente codificados pelos poetas que já os empregaram. Neste caso, pode-se dizer que o poeta inseriu um sistema de códigos (parcialmente, as convenções da elegia erótica romana) no interior de outro (as convenções da poesia didascálica), de forma que o todo, como

não poderia deixar de ser em tais circunstâncias, resultou na complexa combinação das duas formas compositivas mencionadas⁶⁸.

Apesar de Trevizam citar apenas a *Ars Amatoria* no excerto acima, podemos incluir nesse raciocínio também *os Cosméticos para o Rosto da Mulher* e *Os Remédios do Amor*, que, como veremos a seguir, também seguem esse padrão compositivo. Ponto importante citado pelo crítico é o fato de o entrelaçamento não ser apenas relativo aos conteúdos da poesia elegíaca imiscuídos à forma da poesia didática. O que se dá aqui é em âmbito genérico, pois há a inserção do sistema de códigos elegíacos no interior da poesia didática, o que confirma nossa teoria a respeito do entrelaçamento genérico como combinação de gêneros poéticos.

Desta forma, as convenções didáticas são pano de fundo para a composição elegíaca, efetivando a composição de um manual elegíaco (reforço, formado pelas três obras) que se propõe, em um segundo nível de leitura, a ensinar novos poetas a compor elegia. Segundo Allen:

Assim, a leitura que proponho, que vê a "Ars amatoria" e os "Remedia amoris", como um tratado sobre a arte da poesia, nunca se pode afirmar ser exclusivamente correta. No entanto, para ver estes dois textos como uma exposição do mundo da elegia amorosa romana, do mundo literário que o leitor nunca pode, por insensatez entrar, mas pode sempre gostar de imaginar, é uma abordagem que explica muito sobre como funcionam os poemas. Desta forma, o tratado de Ovídio ensina aos seus leitores que eles são participantes nesta arte poética, essa poesia é uma fantasia que funciona apenas dentro de um cenário definido pelas regras de convenções, e que a ficção depende destes limites para estabelecer um lugar para si fora, no mundo da experiência, superam os domínios da verdade e falsidade⁶⁹.

Assim sendo, o que ocorre na *erotodíaxis* ovidiana é a tomada de empréstimo de *tópoi* de dois gêneros distintos, o que tem como objetivo principal a criação de um jogo poético. Temos que observar que não é apenas a poesia didática que compõe este discurso;

⁶⁸ TREVIZAM, 2003, p. 56.

⁶⁹ Thus, the reading I propose, which sees the "Ars amatoria" and the "Remedia amoris" as a treatise on the art of love poetry, can never claim to be uniquely correct. Never the less, to see these two texts as an exposition of the world of Roman love elegy, of the literary world that the reader can never folly enter but can always enjoy imagining, is an approach that explains much about how the poems function read in this way, Ovid's treatise teaches its readers that they are participants in the poet's art, that love poetry is an exercise in fantasy that works only within a setting defined by the rules of convention, and that fiction depends on these limits to establish a place for itself outside the world of experience, outside the realms of truth and falsehood. ALLEN, 1992, p. 36-37. Tradução nossa.

como veremos nos próximos tópicos, outros gêneros são aliados da criação da arte poética ovidiana. Vejamos um exemplo de como é realizado esse entrelaçamento: o conceito de *fides* é importante para dar credibilidade ao discurso elegíaco, seu objetivo é imprimir verossimilhança ao discurso, ou seja, transmitir a ideia (e efeito, a propósito) de verdade, o que não quer necessariamente dizer que seja uma verdade absoluta, sua intenção é de fazer parecer real e verdadeiro, do ponto de vista da audiência:

O efeito imediato da verossimilhança bem elaborada, tanto interna como externamente, é a *fides*, conceito que nas letras greco-latinas corresponderia à maior ou menor proximidade da veracidade da representação numa avaliação externa, ou seja, da recepção, e, internamente, se observados os quesitos do *aptum internum*, que, como vimos, é componente da verossimilhança⁷⁰.

Ovídio, ao unir todos os *topoi* elegíacos em uma única obra, cria um discurso que quer levar a audiência a reconhecer refinadas alusões contidas nas entrelinhas e, ao mesmo tempo, que reconheça também os efeitos de desconstrução do texto, os quais essas mesmas tópicas propiciam, e que, desvendados, possibilitam a construção de uma leitura em que a *Arte de Amar* é manual poético. Em contrapartida, podemos observar que a forma que é utilizada para a criação desse manual, apesar do metro elegíaco, é absolutamente didática. Observemos os verbos usados pelo vate:

*Discite quae faciem commendet cura, puellae,
Et quo sit vobis forma tuenda modo.*

Aprendeí, jovens beldades, quae cuidados tornam atraente vosso rosto,
E de que modo deveis preservar vossa beleza⁷¹.

Observamos que Ovídio inicia os *Medicamina* com um verbo no imperativo, *discite* (“aprendeí”), característica clara da poesia didática, na qual esse recurso busca mostrar ao *discipulus* a forma imediata como ele deve agir, direcionado pelo saber do *magister amoris*. Neste caso, a leitura visa informar às mulheres de que modo elas devem cuidar do rosto para manter a beleza, ou para torná-lo belo. Vejamos outro exemplo do emprego do imperativo:

*Sed uitate uiros cultum formamque professos,
Quique suas ponunt in statione comas.*

Mas evitai homens preocupados com a elegância e a beleza

⁷⁰ MARTINS, 2009, p. 141.

⁷¹ OV. *Med.* 1-2. Tradução Antônio da Silveira Mendonça.

e que têm o cabelo bem penteado⁷².

O verbo no imperativo *uitate* é uma incitação do *magister amoris* para que as mulheres sigam seu conselho e tomem cuidado com os homens que se preocupam em demasia com a própria beleza, pois eles são mentirosos e enganam várias mulheres. Os verbos no imperativo são uma forma do *magister* exercer sua autoridade, já que a sua voz deve se dirigir a alguém disposto a seguir as regras do jogo elegíaco, no caso, em ambos os níveis de leitura. Tais verbos são importantes também para que analisemos a relação entre o *magister amoris* e os seus *discipuli*.

A relação estabelecida entre o *magister* e o *discipulus* é vertical; o mestre detém o conhecimento que é passado ao aluno. Desta forma, o *magister amoris* ovidiano é aquele que possui todo o conhecimento a respeito das relações amorosas e das artimanhas necessárias à conquista, ou esquecimento do amor. O mestre didático, assim, cumpre a função estabelecida por Peter Toohey de transmissor de um ensinamento. Para tanto, ele deve demonstrar afinidade com a matéria que irá ensinar e isso se dá principalmente por meio da experiência pregressa da *persona* poética. Ovídio, nos versos a seguir, fala de sua experiência amorosa:

Curribus Automedon lentisque erat aptus habenis,
Tiphys in Haemonia puppe magister erat:
Me Venus artificem tenero praefecit Amori;
Tiphys et Automedon dicar Amoris ego.

Era hábil Automedonte nas corridas e no manejo das rédeas
Tífis, na proa hemônia, era um mestre;
a mim, Vênus me designou artesão do Amor;
o Tífis e o Automedonte do Amor, assim hão de me chamar ⁷³.

O vate se compara a hábeis personagens da mitologia, inserindo-se, destarte, como aquele que domina um outro tipo de arte, a do Amor. E seu domínio seria reconhecido até mesmo por Vênus, que o nomeia artífice do amor, ou melhor: vaticina-o; portanto, a transformação do namoro em arte requer um conhecimento especial, que é detido pelo *magister amoris*. E, ao se equiparar a Tífis e Automedonte, o vate sugere a possibilidade de controle do Amor, ou seja, das paixões, para o qual ele é o único qualificado. A palavra

⁷² OV. *Ars* 3. 433-434.

⁷³ OV. *Ars* 1. 5-8. Tradução Carlos Ascenso André.

mais importante, do latim, neste trecho é *artificem*⁷⁴, na forma do acusativo singular, que define a pessoa que exerce uma arte, ou artista, autor ou criador. Significa também perito, engenhoso. Assim, ao usar o termo, o *magister amoris* se define como o perito, apto a exercer a arte do amor, ele é também especializado nos jogos do amor, e, mais importante, na escrita de uma *ars* amorosa em verso direcionada aos poetas neófitos.

Mas apesar da relação de comando estabelecida no início do poema, o *dicipulus* ovidiano devia ter uma postura além daquela de simples receptor do conhecimento. Ele deveria captar as alusões que compõem o efeito da poesia, de modo a entender o jogo poético, o refinamento dos versos e o entrelaçamento genérico, somente deste modo ele poderia captar todos os sentidos expressos pelo texto. Perutelli faz uma menção ao papel do destinatário da poesia didática:

O destinatário dessas composições, mais do que aprender, devia estar à altura de captar cada referência doura, até aquelas mais crípticas, para realizar, graças à sua competência, o efeito de uma poesia que com erudição entretinha um jogo refinado. Também nesses casos a ostentação erudita parece parte integrante de uma busca estética: a função didascálica é homenagem exterior à tradição do gênero, não mais uma instância real do texto⁷⁵.

O crítico afirma que a erudição é um dos efeitos da poesia didática, o que para a leitura de Ovídio é importantíssimo, pois essas alusões são claras indicações de leitura a um poeta neófito: Ovídio, pois, impõe-se, *magister*, como modelo ou *exemplum*. O autor fala também desse refinamento como uma busca estética, que homenageia o gênero; neste ponto, Ovídio transforma o suporte estrutural da poesia didática em paródia do texto didático canônico, utilizando o plano formal e discursivo típico do gênero para parodiá-lo e ironizá-lo.

Os versos 5 a 8 do primeiro livro da *Ars Amatoria* também são úteis para a inserção de outro ponto importante para a nossa discussão: os painéis mítico-narrativos, definidos por Toohey como cortes na estrutura didática que pretendem demonstrar a erudição ou a capacidade compositiva do poeta. No caso da poesia didática ovidiana, esses painéis servem também, do ponto de vista retórico, como uma espécie de *exemplum*,

⁷⁴ Veja o significado completo: *Artifex*: 1- artífice; operário; pessoa que exerce uma arte (médico, orador, escritor, etc). 2- Autor; criador. 3- Hábil; perito; engenhoso. TORRINHA, p. 78, 1945.

⁷⁵ PERUTELLI, 2010, p. 296.

geralmente retirados da poesia épica ou de outros poetas que serviram como modelo de composição. O mito, ao ser inserido na poesia, é um dos meios de amplificação da *persona loquens* e a inserção de um exemplo contribui para guindar o vate à posição de cânone; além de ser providencial para determinar a direção que os afetos da audiência irão tomar, como veremos abaixo, expressa a similitude. Segundo o autor anônimo da *Retórica a Herênio*:

62 – Exemplum est alicuius facti aut dicti praeteriti cum certi auctoris nomine propositio. Id sumitur isdem de causis, quibus similitudo. Tem orationem facit, cum nullius rei nisi dignitatis causa simitur; apertioem, cum id, quod sit obscuris, magis dilucidum reddit; probabiliorem, cum magis ueri similem facit; ante oculos ponit, cum exprimit omnia perspicue, ut res prope dicam manu temptari possit.

62- O *exemplo* é o relato de algo feito ou dito no passado com a segurança do nome do autor. É usado pelos mesmos motivos que usamos a similitude. Torna as coisas mais ornadas quando é empregado apenas em razão da dignidade; mais claras, quando ilumina aquilo que parecia obscuro; mais prováveis, quando as faz mais verossímeis; coloca-as diante dos olhos, quando expressa tudo de modo tão perspicuo que eu diria ser quase possível tocar com a mão⁷⁶.

Para que o mito seja exemplar, ele deve obedecer ao decoro poético, ou seja, deve ter matéria semelhante à tratada na poesia. Neste caso, os dois mitos estão relacionados à habilidade exemplar de Automedonte e Tífis exercerem suas funções, ao profundo conhecimento da arte que praticam. Ambos reforçam as qualidades do *magister* e o colocam no mesmo patamar de credibilidade que possuem. Por isso, não podemos dizer que a escolha dos exemplos é aleatória. O exemplo tem outro papel no discurso, garantir a credibilidade e a verossimilhança:

2- Praetera exempla testimoniorum locum opinent. Id enim, quod admonuerit et leuiter facerit praeceptio, exemplo sicut testimonio conprobatur. Nin igitur ridiculus sit, si quis in lite aut in iudicio domesticis pugnet? Ut enim testimonio, sic exemplum rei confirmandae causa sumitur. Non ergo oportet hoc nisi a probatis-simo sumi, ne quod aliud confirmare debeat, egeat id ipsum confirmationis.

Quid? Ipsa auctoritas antiquorum non cum res probabiliores tum hominum studia ad imitandum alacriora reddit? Immo erigit omnium

⁷⁶ *Rhet. Her.* 4. 62. Tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra.

cupiditates et acuit industriam, cum spes iniecta est posse imitando Gracci au Crassi consequi facultatem.

3- *Postremo hoc ipsum summum est artificium res uarias et dispares in tot poematis et orationibus sparsas et uage didiectas ita diligenter eliere, ut unum quodque genus exemplorum sub singulis artis locos subicere possis.*

2- Além disso, os exemplos ocupam o lugar de testemunhos. Aquilo que o preceito recomendou e o fez levemente é comprovado pelo exemplo, como se fosse um testemunho. Não seria ridículo que alguém, perante o pretor ou durante o processo, se defendesse com testemunhas de sua própria casa? Ora, assim como os testemunhos, os exemplos são apresentados para confirmar algo, por isso não podem senão ser tirados daqueles que gozam de total aprovação, para que aquilo que serve de confirmação não careça de ser confirmado (...).

Além do mais, não é a própria autoridade dos antigos que torna as coisas mais prováveis e os homens mais dispostos a imitá-los? Sem dúvida, ela estimula o desejo e aumenta o empenho de todos ao suscitar a esperança de alcançar, pela imitação, a habilidade de um Graco ou de um Crasso.

3- Enfim, nisto reside a maior arte: escolher diligentemente coisas várias e distintas, dispersas e espalhadas entre tantos poemas e discursos, para poder subordinar cada tipo de exemplo a cada tópico de arte⁷⁷.

Na poesia, ele substitui os testemunhos (importantes em diversos âmbitos da retórica forense e deliberativa para a comprovação da verdade), pois torna o discurso verossímil quando escolhido de maneira certa, mantendo-se decoroso com a poesia amorosa. Confere autoridade ao poeta, que ele recorre a outras vozes similares para reafirmar-se como *persona*.

Porém, tal credibilidade não pode ser levada absolutamente a sério na poesia elegíaca, pois, apesar do didatismo e da roupagem carregada de seriedade que carrega, a poesia elegíaca didática ovidiana é irônica. E sua roupagem didática, carregada de *tópoi* típicos do gênero não passa de paródia, principalmente de Virgílio e Lucrécio, com afirmação de Marcelo Vieira Fernandes:

O caso é que, no ciclo didático deste último formado pela *Ars Amatoria*, os *Remedia Amoris* e os *Medicamina Faciei Femineae*, a recuperação do modelo didático de Lucrécio e Vergílio não se dá unicamente pelo ajuste da retórica elegíaca ao discurso épico-didático “oficial”, mas ainda por meio duma transposição deste último mediante a paródia. Aproveitando-se da força desse discurso, Ovídio nele expõe uma matéria que, até então, só comparecera no registro baixo da elegia amorosa. Para tanto, empresta

⁷⁷ *Rhet. Her.* 4. 2. Tradução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra.

desse modelo não a forma métrica do hexâmetro — pois que, neste particular, mantém o dístico, já empregado antes nos *Amores* — mas a formulação didática do conjunto, vale dizer: a manutenção duma relação entre mestre e discípulo (mediante asserções de competência, apóstrofes, etc.), a organização cuidadosa do material da instrução (por meio da articulação do discurso em livros ou seções menores, pontuadas por movimentos de recapitulação), o contraste dos exemplos e digressões, a legitimidade do discurso baseada na ideia de utilidade da instrução, as máximas e provérbios, etc.⁷⁸.

O emprego da matéria elegíaca na formalidade do discurso didático é uma forma de parodiar o gênero mais elevado, além do uso de empregar ironicamente a ideia de utilidade à matéria amorosa, a ponto de surgir a necessidade do ensinamento. Em um segundo nível de leitura, sabemos que a elegia erótica romana já possui uma tradição considerável com Tibulo, Propércio e o próprio Ovídio, com os *Amores*, que licenciava a criação de uma *ars* elegíaca. No entanto, parece que a paródia da poesia didática assumiu um lugar importante na escrita ovidiana que, se de um lado, pela instrução amorosa, amplificava a auctoritas da elegia como gênero e do próprio poeta dos *Amores*; de outro lado, punha em cena certo ingrediente cômico e irônico que estabelecia a distância devida entre o plano da realidade e o território controlado da imaginação poética presidida pela *elocutio* elegíaca. Ora, o próprio poeta em um passo das *Tristes*, a fim de defender-se da acusação que lhe foi imputada e lhe garantiu o suposto exílio, aponta a afinidade de sua *Ars* — é mister notar que Ovídio faz ainda provável menção aos seus *Cosméticos* — com um conjunto de composições didáticas de ordem paródica e não-sérias evidentemente que costumam circular no contexto das festas Saturnais em Roma:

[...]
*sunt aliis scriptae, quibus alea luditur, artes —
hoc est ad nostros non leue crimen au os—,
quid u aleant tali, quo possis plurima iactu f
igere, damnosos effugasque canes;
tessera quos habeat numeros, distante u ocatu
mittere quo deceat, quo dare missa modo;
discolor ut recto grassetur limite miles,
cum medius gemino calculus hoste perit,
ut dare bella sequens sciat et reu ocare priorem,
nec tuto fugiens inc omitatus eat;
parua sit ut ternis instructa tabella lapillis,
in qua u icisse est continuasse suos;
quique alii lusus —neque enim nunc persequar omnes —*

⁷⁸ FERNANDES, 2012, p. 253-254.

*perdere, rem caram, tempora nostra solent
ecce canit formas alius iactusque pila rum,
hic artem nandi praecipit, ille trochi.
composita est aliis fucandi cura coloris;
hic epulis leges hospitioque dedit;
alter humum, de qua fingantur pocula, monstrat,
quaeque, docet, liquido testa sit apta mero.
talialuduntur fumoso mense Decembri,
quae damno nulli composuisse fuit.
his ego deceptus non tristia carmina feci,
sed tristis nostros poena secuta iocos.*

[...]

Artes uns compuseram de jogos de azar –
crime não leve aos nossos ancestrais –,
quanto valem os dados; tirar o maior
em que jogada; e os cães fugir danosos;
os números dos dados; sob o desafio,
convém lançar? Fazer os lances como?
Como o soldado deve marchar na fronteira,
quando peça perdeu-se entre inimigos;
como o seguinte vai lutar, resgatar o outro,
fugindo em segurança, não sem guardas;
como os ternos dispor em breve tabuleiro –
vence quem seus peões souber manter –;
e de outros jogos mais – sem minúcias de todos! –
que perder soem nosso tempo caro.
Eis que um cantou as formas e os lances da pela,
um ensina a nadar; argolas, o outro.
A maquilagem foi tratada por alguns;
um regrou os banquetes e a hospitalidade;
outro descreve o barro – das taças matéria –
e ensina que ânfora é apta para o vinho.
Tais coisas, em Dezembro fumoso, compõem-se,
a ninguém foi motivo de ruína.
Fiz, por elas logrado, poemas não tristes,
pena seguiu-se a meus gracejos triste⁷⁹.

A passagem acima é uma parte da súplica que Ovídio dirige a Augusto na tentativa de sair do exílio, pedindo desculpas. Nos versos, o poeta diz ao *princeps* que a produção de *Artes* paródicas não foi julgada danosa, como acontece com ele. Também lamenta estar em uma terra bárbara. Em seguida, elenca uma série de exemplos de origem didática, porém, são exemplos jocosos, que deveriam mostrar o caráter paródico deste tipo de composição e, por conseguinte, demonstrar que Ovídio não cometeu crime algum ao compor a *Ars Amatoria*.

⁷⁹ OV. *Trist.* 2. 471 -494. Tradução de Alexandre Agnolon.

Se levarmos em consideração os versos das *Tristia*, podemos afirmar então que o *magister amoris* não é confiável, assim como seus ensinamentos, já que o âmbito de sua produção era jocoso, as Saturnais. Não podemos levar sua palavra muito a sério, ele incorre em diversas contradições. Por exemplo, ao mesmo tempo em que se declara como conhecedor do amor, admite nos *Remedia Amoris* a possibilidade de ter sido enganado pela *puella*, por isso a necessidade de esquecê-la. Se levarmos em consideração a necessidade de experiência para a formação da *persona* poética, podemos concluir que o vate também passou por diversos tipos de desilusão para que pudesse aprender a arte de se livrar do amor:

*Ad mea, decepti iuvenes, praecepta venite,
Quos suus ex omni parte fefellit amor.
Discite sanari, per quem didicistis amare:
Una manus vobis uulnus opemque feret.*

Vinde às minhas aulas, jovens iludidos, a quem
o vosso amor trouxe toda sorte de engano. Aprendei
a vos curar com quem aprendestes a amar; uma
única mão vos trará a ferida e o socorro⁸⁰.

O vate chama os seus discípulos desiludidos para aprender a curar suas feridas. Afirma que a mesma mão que lhes levará a dor, dará a cura. A palavra latina traduzida como dor é *uulnus*, que pode ser interpretada como chaga, ferida, referente ao amor doença. Em um âmbito épico, remete-nos à *Eneida*, *uulnus* é a palavra usada para descrever o sofrimento de Dido, que foi abandonada por Eneias, no início do canto IV. Porém, em alguns momentos durante o poema afirma que não será possível curar aqueles que ainda amam profundamente.

Além do mais, durante a leitura das três obras didáticas, podemos perceber que o *magister* afirma ter conhecimento através da experiência com o assunto, mas essa experiência é apenas literária, afirmada pelos *Amores*. Matheus Trevizam afirma a esse respeito:

Segundo essa proposta, Ovídio transformar-se-ia essencialmente num mestre de arte literária, oferecendo a seu público as coordenadas para que se desse a compreensão de certos

⁸⁰ OV. *Rem.* 41-44. Tradução Antônio Silveira Mendonça.

mecanismos constituintes do universo criativo da elegia. Assim, algo como o tipo de conduta recomendada pelo poeta aos amantes do sexo masculino corresponde externamente, isto é, em aparência, ao comportamento dos apaixonados elegíacos criados pelos autores do gênero. Ao oferecer-lhes as regras necessárias para que se adaptem a esse padrão de comportamento, recomendando-o à maneira de um papel a ser desempenhado com frieza por atores (já que, na *Arte de amar*, o importante é *parecer* estar apaixonado, e não sentir-se como tal), Ovídio simultaneamente fornece dados de natureza metapoética a respeito da natureza dos traços que caracterizam a figura literária (elegíaca) do apaixonado⁸¹.

Desta forma, o objetivo de Ovídio seria o segundo nível de leitura presente em sua *Ars*: ensinar vates neófitos a compor elegia, criando um efeito metapoético; e à recepção, os parâmetros de verossimilhança da cena elegíaca. Porém, há um outro nível de ironia contido no texto, voltado para os manuais eróticos que circulavam na época. Neste sentido, a *Ars* pode ser considerada uma paródia dos costumes romanos vigentes no período.

O *magister*, tanto elegíaco quanto erotodidático demonstra a força do amor por meio do artifício, engendrado por uma falsa sinceridade, a diferença entre eles é que na poesia erotodidática esse artifício se expressa claramente. Segundo Paul Vayne:

Que o leitor fique tranquilo: a ironia elegíaca é normalmente mais sutil do que esses jogos “de segunda categoria”, como se diz. O que nossos poetas dizem parece ser a expressão da mais viva paixão; é a maneira de dizer isso que desmente a esta aparência: falta-lhe naturalidade deliberadamente⁸².

Transportando a fala de Paul Veyne para a elegia de Ovídio, podemos pensar que os artifícios provenientes destes manuais são incorporados para ensinar a conquista do amante, e, para uma sociedade romana que conhecia tais tratados e poemas, a ligação entre eles e a elegia seria clara, causando uma imediata identificação e o efeito de ironia, pois a leitura de tais tratados, assim como acontece com o manual amoroso ovidiano, não garantia a conquista da amada, mas potencializava o efeito paródico sobre uma sociedade versada em conquistar o amor de forma artificiosa. Um exemplo é a delimitação de locais propícios para o amor:

⁸¹ TREVIZAM, 2003, p. 58.

⁸² VEYNE, 1985, p. 12.

*Scit bene venator, cervis ubi retia tendat,
Scit bene, qua frendens valle moretur aper;
Aucupibus noti frutices; qui sustinet hamos,
Novit quae multo pisce natentur aquae:
Tu quoque, materiam longo qui quaeris amori,
Ante frequens quo sit disce puella loco.*

Conhece bem o caçador em que lugares há de aos veados esconder as redes, conhece bem por que vales vagueia o javali, de dentes afiados; são conhecidos dos passarinhos os arbustos; aquele que arma o anzol conhece as águas onde nadam os maiores cardumes; assim também tu, que buscas matéria para um amor duradouro, aprende primeiro em que lugares abundam as mulheres⁸³.

Nestes versos, o *magister amoris* explana, tomando como paradigma de comparação a cinegética, sobre os locais adequados para se encontrar uma amante, para tal, relaciona a busca amorosa à caça. Faz comparações entre o conhecimento dos locais de maior oferta de caça pelos especialistas, com o conhecimento dos melhores lugares para se encontrar mulheres, entre eles cita o circo, o banquete e o cortejo triunfal, em versos posteriores a estes – todos esses cenários de “caça amorosa”, por assim dizer, são ambientes representados na epigramática erótica e na comédia helenística, instensificando, portanto, o caráter também jocoso da própria *Ars* de Ovídio. Estes locais eram conhecidos ambientes de conquista romanos e citá-los não é um fato aleatório: seu objetivo é parodiar as relações amorosas romanas, ironizando o jogo amoroso vigente e a forma como ele ocorre.

Talvez, o poema que mais se aproxime com a tecnicidade dos manuais eróticos seja os *Cosméticos para o Rosto da Mulher*, que, ao mesmo tempo que apresenta uma aplicabilidade prática, pois algumas receitas eram mesmo usadas pelas mulheres, não deixa de ter um tom de ironia:

Os cosméticos são, pois, uma das faces da poesia erótica em Ovídio. O que acontece é que, além de também recomendá-los, como faz na *Ars*, o poeta os descreve detalhadamente, nos *Medicamina*, ensinando ao leitor o modo de produzi-los. A consequência disso é que, nesse último poema, também em dísticos elegíacos, a matéria é ostensivamente técnica, o que parece adequado apenas, ao menos em princípio (ou “teoricamente”), à natureza do poema propriamente didático, vale dizer, à natureza do poema que tem por função precípua a instrução nalguma matéria e que se valha, para isso, do verso hexâmetro. Os *Medicamina*, porém, a exemplo das demais peças do ciclo didático erótico de Ovídio, também recorrem à paródia da poesia didática, o que impossibilita, em princípio, a sua

⁸³ OV, *Ars* 1. 45-50.

leitura como um poema de finalidade meramente didática (supondo-se, é claro, que tal tipo de poema pudesse existir). Poder-se-ia objetar, aqui, que os cem versos que nos restam dos *Medicamina* — sobretudo diante da natureza técnica de sua segunda parte (51-100) — não são bastantes para a determinação exata do alcance dessa paródia; entretanto, a descrição desse poema, por Ovídio, como pequeno (cf. *Ars* 3.206: *paruus*), se não faz, por um lado, recuar um pouco a força de tal objeção, cria, por outro, a suspeita de que, já nesse detalhe mesmo — o da extensão do poema — reside um dos recursos da própria paródia, se considerada, nesse particular, a extensão média de cada livro das *Geórgicas*, por exemplo, e a extensão média dos poemas didáticos da tradição alexandrina; mas o que não é para ignorar, acima de tudo, é o fato de que justamente a principal palavra desse opúsculo sobre cosméticos — *cultus* —, que é a que define as direções do poema, seja, também ela, um objeto da paródia⁸⁴.

Mesmo parecendo tem um tom mais sério que os demais poemas didáticos amorosos de Ovídio, os *Medicamina* não deixam de lado a paródia típica da elegia. Como expresso no excerto acima, os índices genéricos ironizados no poema sejam a extensão dos versos, que não nos chegaram completos e a pretensão a parecer *cultus* quanto a um assunto extremamente feminino e delimitado.

Podemos concluir, a partir do que foi dito, que o *magister amoris* ovidiano incorporou a poesia didática à elegia em um plano discursivo e formal. A forma didática tem como principal objetivo dar autoridade e credibilidade aos ensinamentos da *persona* poética, que, segundo os preceitos típicos da poética vigente, não poderia existir sem que determinados *tópoi* fossem empregados. Sendo assim, os elementos didáticos presentes no texto, além da evidente ironia ao cânone, são respaldo ao ensinamento de *tópoi* elegíacos que objetivam ensinar a composição de elegias ao poetas neófitos, o que acabou gerando uma nova poética, representada pelas três obras didascálicas de Ovídio. Como podemos perceber ao longo deste tópico, não apenas o gênero didático foi incorporado ao elegíaco, mas também grande parte da poesia erótica, tanto romana quanto helenística, que juntamente com tratados amorosos compõem a *erotodíaxis*, de uma forma mais ampla. Quanto à pergunta feita no tópico deste capítulo, podemos concluir que o *magister amoris* incorpora ao texto um certo tipo de ironia formal, correspondente aos elementos didascálicos presentes no texto e, no plano social, a temática é um elemento de parodização das regras do amor vigentes na sociedade romana. No próximo capítulo

⁸⁴ FERNANDES, 2012, p. 255-256.

entenderemos mais detidamente como estes poemas foram importantes para a construção da poética ovidiana e como a alusão é um elemento importante para a poesia latina.

CAPÍTULO III - A Construção Retórico-Poética do *Magister Amoris*

3.1 *Magister Amoris*: autor ou *persona* poética?

Durante a leitura de poesia sempre interpretamos os sentimentos e as ações descritas como sentimentos e ações do autor. Esse tipo de interpretação é muito comum para nós, pois nos foi introduzida pelo romantismo e assimilado pelas gerações posteriores como o modo de ler poesia, aplicando-se como dado universal, válida pois não só à poesia de matriz romântica, mas também à poesia de qualquer lugar, de qualquer tempo. Mas ao nos distanciar de nossa leitura romântica, será que na Antiguidade esse mesmo modo de leitura era possível? Se levarmos em consideração, por exemplo, o exílio de Ovídio, a resposta será positiva. Mas será a única resposta possível?

Segundo Paulo Sérgio de Vasconcellos⁸⁵, entre os próprios autores romanos há indistinção entre autor e *persona*, os poetas tratavam as obras como externalização dos sentimentos do próprio autor quando aludem à *uita* expressa na obra. Se, de um lado, tal aspecto embaralha um pouco os territórios da vida e da poesia, não é menos verdadeiro, por outro lado, que referir poetas é também referir os paradigmas de composição poéticos do gênero, chancelado pela referência a uma tradição. Ora, é o que ocorre quando Ovídio (*Ars* 3. 310-348) lista os poetas que as mulheres deveriam conhecer (entre eles outros elegíacos: seria isso projetar o modelo da *docta puella* elegíaca da ficção poética nas mulheres existentes de seu tempo, como espécie de “código de conduta” amoroso?); o mesmo acontece em certo sentido noutra elegia (*Ov. Am.* 3. 9), na qual lamenta a morte de Tibulo. Em ambos os exemplos os nomes dos poetas citados são acompanhados por características de sua poesia, o que reforça, pois, a ideia de construção de uma tradição elegíaca. Vejamos:

*Sit tibi Callimachi, sit Coi nota poetae,
Sit quoque vinosi Teïa Musa senis;
Nota sit et Sappho (quid enim lascivius illa?),
Cuive pater vafri luditur arte Getae.
Et teneri possis carmen legisse Properti,
Sive aliquid Galli, sive, Tibulle, tuum:
Dictaque Varroni fulvis insignia villis
Vellera, germanae, Phrixe, querenda tuae:
Et profugum Aenean, altae primordia Romae,
Quo nullum Latio clarius extat opus.*

⁸⁵ VASCONCELLOS, 2016, p. 85.

Conhece a Musa de Calímaco, conhece a do poeta de Cós,
conhece, ainda, a do ancião de Teos, afeiçoado ao vinho;
conhece, também, Safo (pois que é que existe mais lascivo que ela?)
e aquele que põe um pai a ridículo, vítima dos ardis do manhoso geta.
E deves poder ler os versos do amoroso Propércio
ou uns quantos de Galo ou os teus, ó Tibulo,
ou o canto de Varrão, o famoso velo de pelos de ouro
que é a razão, ó Frixo, dos queixumes da tua irmã,
e a fuga de Eneias, de onde vem a grandeza de Roma;
nenhuma obra há no Lácio mais ilustre do que essa⁸⁶.

Nesses versos o *magister amoris* elenca uma série de autores que a mulher deve conhecer, pois ela deve ser douta para se tornar desejável, cuidando não apenas do corpo, mas também da mente. O poeta associa Calímaco e Anacreonte de Teos às suas Musas, levando-os a uma identificação imediata com a poesia, além do mais, atribui a Anacreonte, cuja poesia é marcada pelo caráter erótico-convival, por isso cita sua afeição ao vinho, e à Safo a lascívia típica de sua poesia. Diz que Propércio é amoroso, assim como Galo e Tibulo, todos poetas romanos que compuseram elegias. Por fim, associa as grandes obras épicas romanas entre si. Índice disso é a referência à tradução (hoje fragmentária) feita por Varrão das *Argonáuticas* de Apolônio para o latim. Pois pressupõe a tradução como meio de circulação da poesia helenística, bem como de seus modelos culturais, paralelamente ao texto original. O filho de Frixo é Argos, que constrói a nau dos Argonautas. Tamanha sua perícia que ela recebeu o nome de seu construtor. Depois, com o aludir a Eneias, certamente Ovídio está falando da *Eneida*. Duas coisas importantes como construção de uma tradição poética atrelada aos nomes de poetas: uma é a alusão, portanto, a dois poemas épicos da época helenística (veja: não se refere Homero aqui), helenísticas que compartilham com as concepções alexandrinas a ideia de erudição na poesia, o que se coaduna bem com esse excursus propedêutico de Ovídio; o segundo ponto é a inversão proposta por Ovídio do gênero épico: ele não inicia sua lista dos gêneros altos para os mais humildes. Mas faz ao contrário. Põe na ribalta a poesia de matéria amorosa e convivial sintetizadas na lírica arcaica (porque se refere a Anacreonte, que também foi autor de epigramas, e menciona nominalmente Safo) e na elegia, ao citar os romanos.

⁸⁶ Ov. *Ars* 3. 329-338.

Porém, como sabemos ser recorrente na poesia elegíaca, há um jogo entre o plano real e o poético inerente ao gênero, o que nos leva a uma incerteza entre o que é fato e o que é narrativa. Identificar o poeta com a matéria de que ele trata pode ser um meio de distinção genérica, como afirma Paulo Sérgio de Vasconcellos:

Porém, o que mais nos interessa é destacar uma questão de *recepção* da poesia amorosa, neste caso elegíaca, entre os antigos, que a ode bem ilustra: a indistinção entre autor empírico e *persona* poética, visível neste poema que se apropria do universo elegíaco para demarcar, por oposição, as fronteiras do lírico⁸⁷.

O autor está tecendo um comentário acerca de uma ode de Horácio, na qual o vate opõe à elegia a poesia lírica atribuindo a Álbio⁸⁸ as características sôfregas de sua elegia. Vejamos:

*Albi, ne doleas plus nimio memor
inmitis Glycerae, neu miserabilis
decantes elegos, cur tibi iunior
laesa praeniteat fide.*

*insignem tenui fronte Lycorida
Cyri torret amor, Cyrus in asperam
declinat Pholoen; sed prius Apulis
iungentur capreae lupis,*

*quam turpi Pholoe peccet adultero.
sic visum Veneri, cui placet inparis
formas atque animos sub iuga aenea
saevo mittere cum ioco.*

*ipsum me melior cum peteret Venus,
grata detinuit compede Myrtale
libertina, fretis acrior Hadriae
curvantis Calabros sinus.*

Álbio, não sofra por demais lembrado
da amarga Glicera, nem infelizes
elegias descantes, porque um mais jovem,
violada a boa fé te eclipsa.

À bela de estreita fronte, Lícoris,
Incendeia o amor por Ciro, Ciro à ríspida
Fôloe se inclina; mas antes a ápulo
lobos se unirão cabras.

⁸⁷ VASCONCELLOS, 2016, p. 96.

⁸⁸ Provavelmente Álbio Tibulo.

que Fôloe com vil adúltero dê mau passo.
Assim decidiu Vênus, a quem apraz díspares
formas e almas com julgo brônzeo
atrelar, em seu sevo jogo.

A mim mesmo, quando Vênus melhor me cortejava,
com grato grilhão prendeu Mirtale,
liberta mais feroz que as ondas do Adriático
a curvar os golfos calabreses⁸⁹.

Horácio, logo no início do poema, destaca várias características do gênero elegíaco, atribuindo-as ao poeta, Álbio, e pede para que ele não sofra demais pela *puella*, chamando-a de amarga, e pede também que ele não desfie sua tristeza, por ter sido trocado por um homem mais jovem, em elegias. Esse primeiro verso, em latim, tem alguns temas que são muito importantes genericamente, como *miserabilis*, que pode ser interpretado como a infelicidade amorosa, o termo, juntamente com *doleas*, também remete à leitura da elegia como lamento. *Lesá fide*, no último verso, diz da infidelidade da amante e também sobre um rompimento com a *fides*, lida como uma aparência de verdade típica da poesia elegíaca.

O segundo verso remete aos jogos amorosos elegíacos, considerados cruéis e à beleza da amada. O termo latino *torret*, lembra o amor como fogo, que queima; o termo pode ser visto também em outros gêneros, mas a associação do amor ao fogo é típica da poesia erótica, como exemplo, podemos citar Safo novamente. O tema do adultério é retomado, como um gancho para inserir o gosto de Vênus pelos maus passos dos amantes, o que nos leva a pensar na disparidade métrica dos versos elegíacos (*imparis*). Vênus é associada também à servidão amorosa aquela que submete os amantes – *seruitium amoris*, outro tema elegíaco.

Por fim, na última estrofe, vemos o próprio poeta formando o último dos casais díspares unidos à esmo por Vênus. Este momento do texto teatraliza a cena erótica no “grato grilhão” (note que grilhão é *compede*), faz referência, por oposição ao pé da elegia, aos metros da lírica. Destarte, a ode é metapoética porque delimita, quanto à matéria amorosa, as fronteiras e diferenças entre elegia e lírica. Foi nesse momento que Vênus cortejou o vate, ou seja, que ele quase compôs uma elegia, o que acaba não ocorrendo. Pois, apesar da tópica elegíaca e de a ode ser metapoética (importante, pois atribui ao

⁸⁹ Hor. *Od.* 1. 33. Tradução Paulo Sérgio de Vasconcellos.

poeta, como autor, as características típicas do gênero elegíaco) ela ainda é uma ode. Ela contrapõe o universo lírico ao elegíaco ao pedir para que Álbio não sofra, destarte, apesar de cantar amores semelhantes aos elegíacos, a lírica transforma o sofrimento em reflexão.

Outros gêneros, além da lírica e da elegia, também nos levam a crer que a *persona* poética e o autor são a mesma coisa. Por exemplo, quando pensamos nas *Geórgicas*, de Virgílio, atribuímos a ele a situação de trabalhador do campo a que a *persona* está submetida. Imaginamos o poeta sentado à sombra de uma árvore, de frente para o campo, compondo. Esse tipo de imagem é uma construção retórico poética, construída genericamente, por meio de vários *topoi*, que, articulados, nos levam a determinadas interpretações. Aristóteles afirma que mesmo imitando ações reais, a poesia não deixa de ser poesia, ou seja, mesmo sob o crivo do real, ela não deixa de passar pelo filtro de um gênero poético e da adequação dos caracteres:

Daqui claramente se segue que o poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações. E ainda que lhe aconteça fazer uso de sucessos reais, nem por isso deixa de ser poeta, pois nada impede que algumas das coisas que realmente acontecem sejam, por natureza, verossímeis e possíveis e, por isso mesmo, venha o poeta a ser o autor delas⁹⁰.

Assim, é necessário que o autor molde as personagens ao discurso, mesmo se ele tiver alguma base real, buscando sempre o necessário ou o provável para que o discurso poético seja eficiente de acordo com o gênero adotado.

Por isso precisamos ter em mente duas definições: a de *persona* poética e a de autor. A *persona* poética é extremamente importante para que a composição seja elaborada de forma satisfatória. Como veremos à frente, para que a poesia seja considerada una e viável é necessário que os afetos das personagens estejam de acordo com a matéria tratada. Destarte, a *persona* poética é uma espécie de personagem que constrói a história, uma espécie de *autor*, que possui todos os afetos necessários para levar a cabo a escritura da poesia. Na elegia o *magister amoris* é a *persona* poética, ele é o apaixonado experiente que, no caso das obras didáticas ovidianas, está autorizado a ensinar o amor. Como foi dito desde o começo, ele é o foco de nosso trabalho, veremos adiante como se dá sua construção retórica e poética.

⁹⁰ Arist. *Po.* 1451b. 54. Tradução Eudoro de Sousa.

O autor seria a pessoa física por trás das construções poéticas. Seu temperamento pode não ser nada parecido com o da *persona* poética, por isso não podem ser confundidos. A *persona* é uma construção poética moldada de acordo com a matéria que será tratada e com as necessidades do gênero escolhido, nada tem a ver com o autor. Independentemente da autoreferência por parte dos poetas, amiúde nominal, a *persona* poética é construída seguindo os critérios internos do próprio gênero poético, cumprindo certas expectativas da própria audiência, conhecedora dos *topoi* da poesia. O poema 16 de Catulo ilustra tal relação:

*Pedicabo ego vos et irrumabo,
Aureli pathice et cinaede Furi,
qui me ex versiculis meis putastis,
quod sunt molliculi, parum pudicum.
nam castum esse decet pium poetam
ipsum, versiculos nihil necessest;
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?
pedicabo ego vos et irrumabo.*

Meu pau no cu, na boca, eu vou meter-vos,
Aurélio bicha e Fúrio chupador,
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 o jogo de cintura já não têm.
E vós, que muitos beijos (aos milhares!)
Já lestes, me julgais não ser viril?
Meu pau no cu e na boca vou meter-vos⁹¹.

Catulo se dirige a Aurélio e a Fúrio neste poema em uma resposta acerca de outro poema, pederástico, que foi lido de maneira biográfica pelos citados. Chama atenção para a leitura errônea, que, apesar da vivência poética de ambos, não levou em consideração

⁹¹ Cat. 16. Tradução João Angelo Oliva Neto.

que a *persona* poética e a pessoa do autor não necessariamente coincidem. Ou seja, a despeito do turpilóquio e da virulência dirigida contra Fúrio e Aurélio, é poema metapoético na medida em que distingue a pessoa do poeta da *persona* que assume em poesia. Cumpre notar também que, em latim, *persona* é “máscara”, é adereço do teatro, palavra da qual se originou “pessoa”: em rigor, o poeta é, como já o disse Pessoa, sempre fingidor!

Não podemos negar a existência de dados biográficos entremeados às elegias, como o nome próprio usado como nome da *persona*, a condição social, como no caso de Ovídio, que era equestre, ou o lugar de nascimento. Porém, como já foi dito, é típico da elegia misturar realidade e poesia, o que não nos permite falar com certeza onde termina a realidade e começa a ficção.

Mas, neste trabalho, acredita-se que o *magister amoris*, que é a *persona* poética ovidiana, é sim um construto poético, embasado na tradição discursiva, na retórica e na poética, de modo a formar um *ethos* verossímil genericamente. Assim sendo, o *magister amoris* não é Ovídio, apesar de apresentar algumas das características dele, é sim uma *persona* poética construída de forma a atender às necessidades do gênero elegíaco. A forma como essa *persona* foi construída é o que será discutido a partir de agora.

3.2 A poética ovidiana segundo Aristóteles e Horácio

Os próprios poetas, paralelamente à existência de “poéticas”, sempre mais escassas na Antiguidade em comparação com os tratados de retórica existentes, muito embora várias dessas obras perfaçam menção à poesia, guindada a *exemplum* de eloquência, em sua prática discutiram poesia e seu próprio fazer poético, estabelecendo as fronteiras e limites dos gêneros que praticavam ao mesmo tempo em que escancaravam critérios importantes para a aferição (e fruição) por parte da audiência de suas composições. Exemplo importante do que acabamos de dizer são as elegias prefaciais dos livros dos *Amores* que, prólogos, cumpriam a função retórica de apresentação da obra, de *captatio benevolentiae*, bem como apresentavam as características que comportavam a *persona* ou o *ethos* da fala poética. Assim, veremos como na *Poética* de Aristóteles e na *Arte Poética* de Horácio é ensejada a discussão acerca da *persona loquens* do poeta na poesia.

Quando nos propomos analisar a construção poética do *magister amoris* é impossível dissociar essa *persona* poética de alguns preceitos básicos da *Poética* de Aristóteles e, principalmente, da *Arte Poética* de Horácio. O texto aristotélico, apesar de não tratar diretamente da composição de poesia elegíaca, é basilar para compreendermos conceitos como verossimilhança e imitação, fortemente presentes na composição do *magister*. Já o texto de Horácio é fundamental para que possamos compreender como os romanos pensavam e sistematizavam sua poesia no período em que as obras didascálicas ovidianas foram compostas. Por isso, analisaremos alguns pontos importantes de ambas as obras que são de fundamental importância para a compreensão da construção da *persona poética*.

3.2.1 A poética segundo Aristóteles

Segundo Aristóteles a poesia é sempre imitação e se distingue segundo os modos, os meios e os objetos. Desta forma, o caráter das personagens está fortemente atrelado à matéria de que a poesia será tratada. Assim, se a matéria for elevada, o caráter das personagens assim o será, se for cômica, idem, tornando a poesia verossímil. Vejamos:

Mas, como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade de caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude]), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como fazem os pintores (...) ⁹².

A *persona*, como construto poético, é imitação não necessariamente de uma pessoa física, como já dissemos, mas sim imitação de uma ação ⁹³. Por isso, se Ovídio compunha elegias, a criação do *magister amoris* deveria basear-se no caráter amoroso típico do gênero em Roma. Assim, se o *magister* se propõe a ensinar poesia amorosa, nada mais correto do seu caráter ser de um homem apaixonado, versado nos jogos amorosos e experiente, como podemos constatar nestes versos:

Siquis in hoc artem populo non nouit amandi,

⁹² Arist. *Po.* 1448a. 7. Tradução Eudoro de Sousa.

⁹³ Não devemos nos esquecer que Aristóteles, ao escrever a *Poética*, pensava sobretudo na Tragédia, gênero que prescindia da ação no palco. Mas podemos transportar essas concepções para a poesia elegíaca, pois estamos pensando nas ações poéticas do *magister amoris*, ou seja, naquilo que ocorre apenas em âmbito poético.

*Hoc legat et lecto carmine doctus amet.
 Arte citae ueloque rates remoque mouentur,
 Arte leues currus: arte regendus amor.
 Curribus Automedon lentisque erat aptus habenis,
 Tiphys in Haemonia puppe magister erat:
 Me Venus artificem tenero praefecit Amori;
 Tiphys et Automedon dicar Amoris ego.
 Ille quidem ferus est et qui mihi saepe repugnet:
 Sed puer est, aetas mollis et apta regi.
 Philyrides puerum cithara perfecit Achillem,
 Atque animos placida contudit arte feros.
 Qui totiens socios, totiens exterruit hostes,
 Creditur annosum pertimuisse senem.
 Quas Hector sensurus erat, poscente magistro
 Uerberibus iussas praebuit ille manus.
 Aeacidae Chiron, ego sum praeceptor Amoris:
 Saeuus uterque puer, natus uterque dea.
 Sed tamen et tauri ceruix oneratur aratro,
 Frenaque magnanimi dente teruntur equi;
 Et mihi cedit Amor, quamuis mea uulneret arcu
 Pectora, iactatas excutiatque faces.
 Quo me fixit Amor, quo me uiolentius ussit,
 Hoc melior facti uulneris ultor ero:
 Non ego, Phoebe, datas a te mihi mentiar artes,
 Nec nos aëriae uoce monemur auis,
 Nec mihi sunt uisae Clio Cliusque sorores
 Seruanti pecudes uallibus, Ascra, tuis:
 Usus opus mouet hoc: uati parete perito;
 Uera canam: coeptis, mater Amoris, ades!*

Se alguém das nossas gentes não conhece a arte de amar,
 leia este canto; e, depois de o ter lido, entregue-se, com sabedoria ao
 amor.

E a arte das velas e os remos que fazem mover as naus,
 É a arte que faz mover, ligeira, a quadriga. E a arte que deve reger o
 Amor.

Era hábil Automedonte nas corridas e no manejo das rédeas;
 Tífis, na proa hemônia, era um mestre;
 a mim, Vênus me designou o artesão do Amor;
 o Tífis e o Automedonte do Amor, assim hão de me chamar.
 E ele agreste, sem dúvida, e contra mim vezes sem conta há de esbracejar;
 mas é um menino, de tenros anos e idade própria para ser amestrado.
 O filho de Filira educou, com ajuda de uma cítara, o jovem Aquiles
 e, na suavidade da sua arte, amansou-lhe o coração agreste;
 aquele que tantas vezes aos companheiros, tantas vezes aos inimigos encheu
 de pavor

é voz corrente que tremia diante do velho ancião;
 as mãos que Heitor havia, um dia, de experimentar, quando o mestre as
 reclamava,

apresentavam-se submissas, às correias.
 Quírión foi o mestre do Eácida; eu sou o mestre do Amor;
 são, um e outro, crianças terríveis; são, um e outro, filhos de uma deusa.
 Seja como for, verga-se o pescoço do touro ao peso do arado,
 os cavalos fogosos mordem o freio com os dentes;

também a mim se verga o Amor, por muito que me atinja o coração
 com seu arco, por muito que me lance as suas chamas e as faça atear.
 Quanto mais o Amor me atingiu, quanto mais na sua violência me abrasou,
 tanto melhor vingador hei de ser dos golpes que sofri.
 Não vou mentir-te, ó Febo, e dizer que foi por ti que tais artes me foram dadas;
 nem sou inspirado pelo canto das aves que voam no ar
 nem avistei Clio e as irmãs de Clio,
 enquanto guardavam os rebanhos, ó Ascra, nos teus vales;
 é a experiência que estimula este canto; prestai atenção a um poeta
 experimentado.
 E verdade o que canto! O começo, ó mãe do Amor, favorece-o⁹⁴.

Ovídio, como *magister amoris*, já nestes primeiros versos, deixa entrever suas intenções didáticas para toda a obra: *ars* e *téchnè*, ou seja, ensinar o engenho poético e a técnica compositiva àqueles que a desconhecem. O amor é comparado a um esporte e aberto a todos, porém, para ser arte, requer um conhecimento especial, detido pelo *praeceptor amoris*, que se dispõe a ensiná-lo. Sob outra possibilidade de leitura, podemos entender que o objetivo didático do vate é ensinar o domínio da técnica compositiva da elegia: é possível, pois, compreender a *Ars* como Arte Poética elegíaca. A sua confiança vem da experiência amorosa (verso 25-30), que o autoriza a ensinar sem uma evocação divina (uma *recusatio*, em contraste com os poemas épicos. O apelo a Vênus, a mãe do Amor, é ligeiro, quase paródico e não pede inspiração, sim favorecimento – que seria conceder menos obstáculos à conquista. A imagem de Quírião educando Aquiles (11-16), com a ajuda de uma cítara – alusão à *Ilíada* – e ensinando-o a preparar o cavalo para o uso (19-20) – a citação de Heitor também alude à epopeia homérica – reforça o fato de Ovídio se apresentar como um provedor de instrução civilizada. Nos últimos versos vemos a construção de um *ethos* voltado para a experiência; o *magister* pode ensinar os jovens a amar porque é experiente (versos 19 a 24). Para demonstrar que faz jus à causa amorosa, faz o uso de mitos acerca de personagens extremamente habilidosos em seus afazeres, de modo a comparar sua destreza à deles e conseguir a confiança da audiência – especialmente masculina nos dois primeiros livros. Que após ser conquistada, passa a ser instruída no restante do livro, em que a postura do amante, prefigurada pelo *magister amoris*, deve ser a seguinte: primeiramente, o homem deve ser um caçador, Ovídio elenca

⁹⁴ Ov. *Ars*. 1. 1-34.

uma série de lugares propícios⁹⁵ a encontrar uma amante⁹⁶ – o teatro, banquetes, o templo, o circo, o cortejo triunfal, entre outros – ; em seguida, o amante deve dominar várias manobras e técnicas para conquistar a predileção de uma *puella* – conquistar as escravas (que não devem ser seduzidas), não se deixar enganar para dar presentes caros, não beber demais nos banquetes, enviar cartas de amor, ser higiênico, não prometer nada e nem fazer juramentos, parecer pálido, pois a palidez é prova de amor.

Todos esses tópicos presentes logo nos primeiros versos no deixam entrever de modo geral o caráter do gênero elegíaco, e, por consequência, verossimilmente, o do *magister amoris*. Assim, segundo Agnolon:

Essa leitura equivocada deriva, em grande medida, da interpretação da seguinte passagem problemática da Poética de Aristóteles (IV, 1448b, 24): “A poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa índole particular [dos poetas], diversos tradutores da Poética entendem que o termo oikeia, que adjetiva éthe, faz referência ao caráter dos poetas (como indica a interpolação entre colchetes na tradução de Eudoro de Souza). Entretanto, para Else teríamos na verdade: “a poesia tomou diferentes formas, segundos os caracteres inerentes [a ela]”, ou seja, para o autor oikeia não se refere ao caráter dos poetas, mas aos caracteres da “poesia”, uma vez que “a dicotomia spoudaioi phauloi é um dado primário, objetivo, que se liga à poesia de modo inerente, como uma representação da vida. É inerente a ela porque a poesia representa homem em (e de) ação e homens tais são necessariamente figuras elevadas ou baixas. Tal especificação não tem nada a ver com temperamento individual”⁹⁷

O autor afirma que, Eudoro, ao inserir o termo “dos poetas” entre colchetes cometeu um erro de interpretação, atribuindo uma característica da poesia aos poetas. Sendo assim, as várias formas de interpretação da poesia não dependem da índole dos poetas, e sim do caráter, índole, da própria poesia, mais precisamente, do gênero poético do qual ela faz parte. Mas, como os *topoi* poéticos inclinam a leitura das obras didáticas de Ovídio para a construção de uma *persona* poética, podemos compreender o excerto acima como uma comprovação de que a *persona* poética deve ser compatível com a matéria tratada, assim, o *magister amoris* só poderia ser um amante extremamente

⁹⁵ Apuleio, no Livro V, em seus epigramas eróticos, ambienta suas imagens poética em locais análogos aos que Ovídio refere na *Ars*. O que nos leva a crer que a ambiência poética também é um *topos* da poesia erótica.

⁹⁶ Essa imagem do amante como caçador, remete ao símile em Virgílio, na *Eneida*, sobre a paixão de Dido, que é comparada a uma corça que corre ferida pelos campos

⁹⁷ AGNOLON, 2010, p. 142.

experiente. Essa experiência que o *magister* diz possuir pode ser atribuída à publicação dos *Amores*, livro de elegias publicado por Ovídio antes da *Ars*, ele seria a comprovação dessa experiência amorosa, que é muito mais literária do que necessariamente real. A *auctoritas* do poeta, que lhe permite ensinar (a amar e a poetar), provém de sua experiência pregressa, mas somente no limite em que se entenda experiência pregressa como o único dado da vida de Ovídio efetivamente rastreável, que é a sua vida como poeta. Assim, a referência não é às supostas aventuras amorosas vividas por Ovídio, mas ao *opus*, aos *Amores*, que lhe disseminam a fama. Outro ponto que pode embasar nossa leitura é a afirmação feita por Aristóteles que a diversificação da poesia vem do caráter dos autores, que pode ser entendido não exatamente como configuração de caráter do autor, mas sim como inventividade poética.

Este ponto é importante para afirmar que o *magister amoris* é um construto poético, pois, a poesia deve ser verossímil, ou seja, deve versar acerca do que é passível de ocorrer, não sobre o que realmente ocorreu, o que é papel da história. Destarte, Ovídio não narra ações que ocorreram com ele, autor, mas ações que se desenrolam em âmbito poético, com o *magister amoris* segundo as convenções do gênero elegíaco e de modo a alcançar o fim didático almejado.

Em seguida, Aristóteles passa a discorrer acerca dos caracteres presentes na tragédia e como eles devem ser compostos. Os caracteres nada mais são do que as personagens da tragédia, que devem encenar as ações, segundo o necessário para a matéria poética tratada. Com isso, as personagens se adequam também ao caráter verossímil da imitação.

A *persona* poética, seus ensinamentos, assim como suas ações precedentes nos *Amores* se harmonizam com a matéria amorosa típica do gênero elegíaco. Pois, como elemento poético, o *magister amoris* não deixa de ser uma personagem, apesar de não se encaixar taxativamente na ideia aristotélica de que os caracteres encenam a ação poética. Suas ações pregressas desencadeiam todas as ações dos livros didáticos posteriores. Ter em vista essa totalidade das ações é mister, pois:

Deve, pois o poeta ordenar as fábulas e compor as elocuições das personagens, tendo-as à vista o mais que for possível, porque desta sorte, vendo as coisas claramente, como se estivesse presente aos mesmos sucessos, descobrirá o que convém e não lhe escapará qualquer eventual contradição. Que assim deve ser, assinala-o a censura que incorre em

Cárnico: Anfirau saía do templo, mas de tal não se apercebeu o poeta, porque não olhava a cena como espectador, e o público protestou porque o ofendia a contradição.

Deve também reproduzir [por si mesmo], tanto quanto possível, os gestos [das personagens]. Mais persuasivos, com efeito, são [os poetas] que, naturalmente movidos de ânimo [igual ao das suas personagens], vivem as mesmas paixões; e por isso, o que está violentamente agitado excita nos outros a mesma agitação, e o irado, a mesma ira. Eis por que o poeta é conforme a seres bem dotados ou a temperamentos exaltados, a uns porque plasmável é a sua natureza, a outros por virtude do êxtase que os arrebatam⁹⁸.

Ou seja, quanto mais o autor conhece a respeito das ações e dos caracteres que deseja tratar, mais fácil é montar toda a história que será contada de forma coerente. Por isso, se Ovídio criou uma *persona* poética que se propunha a ensinar os jogos amorosos elegíacos, essa *persona* deveria se coadunar com o gênero em sua totalidade. A prova de que o vate alcançou seu objetivo é cabal, pois confundimos autor e *magister amoris*, pois ao atribuir a ele a natureza e as emoções esperadas da *persona* poética elegíaca foi tão convincente que nos fez confundi-la com sua própria pessoa, imiscuindo seus poemas de contradições e tomando para si, segundo muitas interpretações, a natureza amorosa elegíaca.

3.2.2 A poética segundo Horácio

Horácio inicia sua *Arte Poética* com a famosa alusão ao trabalho do pintor que, ao juntar partes diferentes de diversas espécies de animais, cria um monstro disforme e sem sentido. Compara, em seguida, tal monstro ao trabalho do poeta que escreveria segundo suas fantasias e sonhos. Remete-nos, assim, ao conceito de unidade poética, que nada mais é do que a perfeita adequação entre as partes da poesia.

No entanto, essa adequação, assim como em Aristóteles, remete-nos também à adaptação entre matéria tratada e *persona* poética, já que o autor, em seguida, faz menção ao que cabe ao engenho do poeta a fim de atribuir verossimilhança ao poema, mantendo-o uno, cuidando para não se esforçar demais na construção da poesia e tornar o conjunto da obra distorcido.

⁹⁸ Arist. *Po.* 1455a. 22 e 27. Tradução Eudoro de Sousa.

*In vitium ducit culpa fuga, si caret arte.
Aemilium circa ludum faber imus et unguis
exprimet et mollis imitabitur aere capillos,
infelix operis summa, quia ponere totum
nesciet: hunc ego me, si quid componere curem,
non magis esse velim quam naso vivere pravo,
spectandum nigris oculis nigroque capillo.*

Procurando fugir do engano se cai no erro, caso não se possua arte. Nas imediações da escola Emília, o mais ínfimo dos escultores moldará unha no bronze e até nele imitará cabelos sedosos, mas será infeliz no acabamento da obra por não saber criar um todo. Se algo desejasse compor, não quereria assemelhar-me a esse, do mesmo modo que não me agradaria possuir horrível nariz, ainda que meus olhos negros e negros cabelos fossem dignos de admiração⁹⁹.

Assim como Aristóteles, Horácio também propõe que uma visão do todo da obra é mais importante que os detalhes, já que não adianta em nada os detalhes serem perfeitos e o todo defeituoso. Por isso, vemos aqui a mesma importância da unidade da composição, já que um todo bem formado sublima os pequenos defeitos e contradições compositivas da obra.

O autor continua afirmando que é importante, além da unidade, que o poeta tenha consciência a respeito do tema de que tratará. Ou seja, ele deve conhecer o gênero em sua totalidade, para então, ter a percepção de sua capacidade compositiva. Vide o excerto:

*Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam
viribus et versate diu, quid ferre recusent,
quid valeant umeri. Cui lecta potenter erit res,
nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo.*

Vós que escreveis, escolhei matéria à altura das vossas forças e pesai no espírito longamente que coisas vossos ombros bem carregam e as que eles não podem suportar. A quem escolher assunto de acordo com as suas possibilidades nunca faltará eloquência nem tão-pouco ordem luzida¹⁰⁰.

Esta qualidade, ao contrário de que vem sendo dito até aqui, é sim atribuída ao autor, Ovídio, pessoa física, que obviamente, por meio do *magister amoris*, compôs uma obra de fôlego seguindo os preceitos citados acima. Ele foi eloquente a ponto de conseguir construir uma obra inversa à *Ars amatoria*, os *Remedia Amoris*, espécie de palinódia, que, de certa forma, nega todos os preceitos genéricos elencados por ela na primeira obra, pois

⁹⁹ Hor. *Ars.* 31-37. R. M. Rosado Fernandes.

¹⁰⁰ Hor. *Ars.* 38-41. R. M. Rosado Fernandes.

a descobriu em sua totalidade, o que demonstra um profundo conhecimento do vate acerca do gênero, já que foi capaz de desmembrá-lo nos *Remedia*.

*Ad mea, decepti iuvenes, praecepta uenite,
Quos suus ex omni parte fefellit amor.
Discite sanari, per quem didicistis amare:
Una manus vobis vulnus opemque feret.
Terra salutare herbas, eademque nocentes
Nutrit, et urticae proxima saepe rosa est;
Vulnus in Herculeo quae quondam fecerat hoste,
Vulneris auxilium Pelias hasta tulit.
Sed quaecumque viris, vobis quoque dicta, puellae,
Credite: diversis partibus arma damus,
E quibus ad vestros siquid non pertinet usus,
Attamen exemplo multa docere potest.
Utile propositum est saevas extinguere flammis,
Nec servum vitii pectus habere sui.
Vixisset Phyllis, si me foret usa magistro,
Et per quod novies, saepius isset iter;
Nec moriens Dido summa vidisset ab arce
Dardanias vento vela dedisse rates;
Nec dolor armasset contra sua viscera matrem,
Quae socii damno sanguinis ulta virum est.
Arte mea Tereus, quamvis Philomela placeret,
Per facinus fieri non meruisset avis.
Da mihi Pasiphaën, iam tauri ponet amorem:
Da Phaedram, Phaedrae turpis abibit amor.
Crede Parim nobis, Helenen Menelaus habebit,
Nec manibus Danais Pergama victa cadent.
Impia si nostros legisset Scylla libellos,
Haesisset capiti purpura, Nise, tuo.
Me duce damnosas, homines, conpescite curas,
Rectaque cum sociis me duce navis eat
Naso legendus erat tum cum didicistis amare;
Idem nunc vobis Naso legendus erit.
Publicus assertor dominus suppressa leuabo
Pectora; uenite quaisque fauete suae.*

Vinde às minhas aulas, jovens iludidos, a quem o vosso amor trouxe toda sorte de engano. Aprendei a vos curar com quem aprendestes a amar; uma única mão vos trará ferida e socorro. A mesma terra nutre as plantas saudáveis e as daninhas, e a mesma rosa amíuê fica bem perto da urtiga. A lança de Aquiles, que golpeou seu inimigo, filho de Hércules, foi a que curou a chaga.

Mas, tudo, ó jovens, que for dito aos homens, vos será também, acreditai; damos armas aos campos opostos. E se disto alguma coisa não se adapta aos vossos usos, o exemplo vos pode servir de muito ensinamento. O proveito que se busca é apagar as cruéis chamas e não deixar o coração escravo se seu mal. Fílis teria vivido, se me tivesse tido como mestre, e o caminho que fez por nove vezes, mais o teria feito; Dido, à morte, não teria visto, do alto da cidadela, os barcos dardânios darem velas ao vento;

e a mágoa não teria armado contra suas próprias entranhas a mãe que se vingou do marido sacrificando o sangue comum. Com minha arte, Tereu, por mais que gostasse de Filomela, não teria, por seu crime, se transformado em pássaro. Dá-me Pasífaa; logo deixará de amar o touro. Dá-me Fedra; o torpe amor de Fedra desaparecerá. Entrega-me Páris; Menelau manterá Helena, e Pergamo não cairá vencida nas mãos dos dânaos. Se Cila, a ímpia, tivesse lido meu livrinho, teus cabelos de púrpura, ó nisso, teriam permanecido em tua cabeça. Sob meu comando, dominai, senhores, vossas paixões ruinosas e que o navio, sob meu comando, siga direto com seus passageiros. Nasão devia ser vossa leitura então quando aprendes a amar. Ao mesmo Nasão deveis agora ler. Libertador público, tirarei dos opressores os corações oprimidos; colabore cada um para a sua libertação¹⁰¹.

O vate chama os jovens que apaixonados e que se sentem iludidos para aprender com ele, a mesma pessoa que os ensinou a amar, a esquecer o amor, oferecendo ao mesmo tempo doença e remédio. Diz que é mestre de jovens homens e mulheres, fornecendo armas a ambos. Afirma que, para a cura, é necessário que quem o procura saiba adaptar seus versos, caso algo não lhe caiba. É interessante pensar aqui na leitura metapoética da obra didática ovidiana, pois, ao mesmo tempo que propõe ensinar poetas neófitos a compor elegias, podemos interpretar que ele também abre possibilidades de ajudar aqueles que querem começar a compor outros gêneros se desfaçam dos *topoi* elegíacos. Em seguida, cita uma série de amores trágicos que poderiam ter sido resolvidos se os amantes tivessem recorrido aos seus ensinamentos, retoma a metáfora do timoneiro, do início da *Ars Amatoria*, mas dessa vez, ao invés de se proclamar mestre do amor, pretende ensinar ao aluno o domínio da paixão, desta vez, tomando o sentido contrário, libertando seus alunos dos desígnios do amor. Para tal, cada um deve colaborar para a própria libertação. É interessante como o *magister*, no final dessa passagem, coloca sob a responsabilidade de sua audiência os rumos do futuro. Em chave metapoética, é imperioso ressignificar o trecho de modo a interpretá-lo como uma libertação, caso os poetas que o lêem decidam tomar outros rumos compositivos que não a elegia.

Os versos acima são importantes para esclarecermos que assim como vimos na *Poética* aristotélica, Horácio também preza pela coerência entre caracteres e a matéria tratada:

*Aut famam sequere aut sibi convenientia finge
scriptor. honoratum si forte reponis Achillem,*

¹⁰¹ Ov. Rem. 42-75. Tradução Antônio Silveira Mendonça.

*inpiger, iracundus, inexorabilis, acer
iura neget sibi nata, nihil non adroget armis.
Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,
perfidus Ixion, Io vaga, tristis Orestes.
Siquid inexpertum scaenae committis et audes
personam formare novam, servetur ad imum,
qualis ab incepto processerit, et sibi constet.*

Segue, ó escritor, a tradição ou imagina caracteres bem apropriados: se acaso repuseres em cena o glorioso Aquieles, fá-lo activo, colérico, inexorável e rude, que não admita terem sido criadas as leis também para ele e nada faça que não confie à força das armas. Que Medeia seja feroz e indomável, Ino chorosa, Ixíon pérfido, Io errante e Orestes triste, mas se algo de original quiseses introduzir, ousando conceber em cena nova personagem, então que ela seja conservada até o fim como descrita de início e que seja coerente ¹⁰².

A *persona* poética, apesar dos claros indícios de que pretende abandonar seus amores, ou lendo de outro modo, a elegia, ainda se mantém coerente com o gênero. Não abandona seu papel de mestre do amor, o timoneiro que comanda o barco de Vênus, só que, desta vez, em sentido contrário. Mas, ainda assim, deixa em aberto uma possibilidade de retorno, já que o abandono da matéria amorosa depende da vontade da audiência.

Assim, tendo compreendido como a construção do *magister amoris* se deu poeticamente, vejamos, a partir de agora, como se deu sua construção retórica.

3.3 A retórica do *Magister Amoris*: uma *persona* híbrida

Neste tópico iremos explorar as relações retóricas possivelmente utilizadas por Ovídio para elaborar o *ethos* do *magister amoris* e, conseqüentemente, a forma como ele mobiliza também o *pathos* da audiência. Para tal, embasaremos o trabalho nos seguintes

¹⁰² Hor. *Ars.* 119-127. Tradução Jaime Bruna.

textos: *Retórica*, de Aristóteles; *Do Orador*, de Cícero; as *Instituições Oratórias*, de Quintiliano; e, por fim, *Retórica a Herênio*, do Anônimo.

Pode-se afirmar que, em todas as obras supracitadas, os autores concordam que o *ethos* e o *pathos* são fundamentais para o sucesso do orador. Porém, diferentemente do que acontece com a obra grega, não há uma definição latina taxativa em nenhuma das obras a respeito desses conceitos. Aristotelicamente, o *ethos* é definido como a construção, por meio do *logos* (discurso), do caráter do orador. Ele é essencial para a mobilização do *pathos*, que são os afetos da audiência.

Na tradição latina, não há nenhum termo que foi utilizado de forma geral pelos diversos autores. Segundo Quintiliano, traduzir o conceito é mais útil do que criar um termo que o define de forma mais definitiva. Vejamos:

Horum autem, sicut antiquitus traditum accepimus, duae sunt species: alteram Graeci πάθος uocant, quod nos uertentes recte ac proprie adfectum dicimus, alteram ἦθος, cuius nomine, ut ego quidem sentio, caret sermo Romanus: mores appellantur, atque inde pars quoque illa philosophiae ἠθική moralis est dicta. Sed ipsam rei naturam spectanti mihi non tam mores significari uidentur quam morum quaedam proprietates; nam ipsis quidem omnis habitus mentis continetur. Cautiores uoluntatem complecti quam nomina interpretari maluerunt. Adfectus igitur hos concitatos, illos mites atque compositos esse dixerunt: in altero uehementes motus, in altero lenes, denique hos imperare, illos persuadere, hos ad perturbationem, illos ad beniuolentiam praeualere.

Destes affectos como os antigos ensinam, ha duas espécies. Huns a que os Gregos chamao *patheticos*, aos quaes nós, vertendo ao pé da letra, damos o nome de *Affectos*: (a) Outros *Ethicos*, para os quaes, a meu ver, não tem nome a língua Romana, He verdade que esta palavra se traduz ordinariamente pela de *Mores* em Latim, e daqui veio aquella parte da Philosophia chamada em Grego *Ethica*, clizerse em Latim *Moralis*, Mas examinando eu Leni a força do termo Grego, (b) nelle me parece exprimir-se não toda a casta, mas *certa espécie de costumes próprios do Orador*, ao mesmo passo que a palavra Latina *Mores* comprehende geralmente todos os hábitos da nossa alma bons e mãos.

Por isso os Rhetoricos mais exactos antes quizerão explicar o sentido destas palavras, que traduzil-as. Disserão pois: Que os affectos *Patheticos* são humas paixões fortes, vehementes, e agitadas; os *Ethicos* huns sentimentos brandos, pacatos, e socegados: Que o modo de obrar dos primeiros era mandado com império, e por força; e o dos segundos persuadindo, e insinuando-se: Que enfin aquelles tendião a perturbar a alma, e estes a ganhar-a¹⁰³.

¹⁰³ Quint. *Inst.* 6. 2. 8-10. Tradução Jeronymo Soares Barbosa. Mantemos aqui a grafia do original do século XVIII.

No fragmento pode-se perceber que as definições de *ethos* e *pathos* seguem o mesmo raciocínio aristotélico, mas Cícero distingue o *ethos* como um afeto mais próximo do orador, ao contrário da palavra latina que foi usada algumas vezes em seu lugar, *mores*, que define um sentimento mais geral. Por isso, para ser mais exato, é preferível, em latim, explicar o sentido dos termos do que traduzi-los. Outra definição dada por Cícero é a de que o *pathos* corresponde a paixões mais agitadas e fortes, enquanto o *ethos* abarcaria sentimentos mais brandos, assim, os movidos pelo *pathos* falavam de modo mais imperioso, em contrapartida, os oradores movidos pelo *ethos* tendiam a persuadir a audiência, de modo a ganha-la.

Segundo Aristóteles, o *ethos*, como caráter do orador, deveria ser moldado de forma a mobilizar os afetos da audiência, *pathos*, de acordo com a causa defendida. Assim, o orador conseguiria mobilizar ambos os afetos ao mesmo tempo, porém, de forma que, utilizando o primeiro como artifício discursivo, despertaria na audiência o segundo, levando-a ao veredito desejado. Essa captação de benevolência, deveria ser realizada ao longo de todo o discurso:

[...] Suscitar a atenção do auditório é comum, se houver necessidade, a todas as partes do discurso, pois o auditório dispersa-se mais em qualquer outro lugar do que no início. Por isso, é ridículo exigí-la no princípio, justamente quando todos os ouvintes estão com a maior atenção. De tal forma que, onde quer que seja oportuno, deve-se dizer algo como ‘e prestai atenção, pois isto não diz respeito mais a mim do que a vós’, e ‘eu vou dizer-vos algo de tão terrível e espantoso como vós jamais ouvistes’¹⁰⁴.

Dessa forma, o *pathos* da audiência deveria ser mobilizado ao longo de toda a explanação, não apenas no início, como Quintiliano parece preferir:

Causa principii nulla alia est, quam ut auditorem quo sit nobis in ceteris partibus accomodatior, praeparemus. Id fieri tribus maxime rebus inter auctores plurimos constat, si beniuolum, attentum, docilem fecerimus, non quia ista non per totam actionem sint custodienda, sed quia initiis praecipue necessaria, per quae in animum iudicis, ut procedere ultra possimus, admittitur

A motivação do exórdio não é outra senão que preparemos o ouvinte para que fique disposto favoravelmente a nós nas demais partes. A maioria dos autores concorda em que isso acontece sobretudo por três meios: se

¹⁰⁴ Arist. *Reth.* 3. 14. 1415b. tradução Manuel Alexandre Júnior.

o tornarmos benevolente, atento e dócil, não porque tais elementos não devam ser observados ao longo de toda a defesa, mas porque são necessários sobretudo aos inícios, pelos quais se é admitido no ânimo do juiz, a fim de que possamos seguir adiante¹⁰⁵.

Temos, então uma diferença básica entre os autores quanto ao lugar da *captatio benevolentia*, na retórica aristotélica, ela ocorreria em todo o texto, sendo retomada sempre que necessário. Por outro lado, segundo Quintiliano, ela deveria ocorrer no exórdio, de modo a agir no ânimo dos juízes e torná-los mais receptivos ao longo do discurso. Certamente, captar a benevolência da audiência é importante desde o início. No caso de Ovídio, percebe-se essa estratégia retórica logo nos primeiros versos de todos os seus livros. Mas, em todas as obras didáticas ovidianas conseguimos perceber que o *magister amoris* em diversos momentos retoma a *captatio benevolentiae*. Isso ocorre de várias formas diferentes. Vejamos:

*Quid moror in parvis? Animus maioribus instat;
Magna canam: toto pectore, vulgus, ades.
Ardua molimur, sed nulla, nisi ardua, virtus:
Difficilis nostra poscitur arte labor.*

Por que perco tempo com ninharias? A mais altos assuntos me impele a alma.
Grandioso é o que vou cantar! Escuta-me, ó povo, de coração aberto!
Trabalhosa é a tarefa a que deito os ombros; mas mais não é senão trabalhosa,
a virtude;
difícil é a empresa que minha arte reclama¹⁰⁶.

Nestes versos, Ovídio retoma a atenção da audiência, pedindo para ser ouvido de coração aberto. Fala da dificuldade que está atrelada à composição de sua arte, mas, jocosamente, afirma que a virtude é ainda mais difícil que o amor. Esse trecho é interessante para nos ajudar a retomar o raciocínio retórico da obra ovidiana utilizando a figura do *magister amoris*. Fato importante é lembrar do modo como o vate logo de início, principalmente na *Ars*, expõe seu *ethos* de mestre do amor, aquele cujo domínio são as relações amorosas e, em contrapartida, metapoeticamente, a elegia erótica romana.

Nos versos acima é possível entrever a forma como o vate embasa toda a argumentação que virá subsequentemente no poema ao seu caráter de *praeceptor amoris*,

¹⁰⁵ Quint. *Inst.* 4. 1. 5. Tradução Jeronimo Soares Barbosa.

¹⁰⁶ OV. *Ars* 2. 535-538.

falando, por meio de sua experiência, seu conhecimento acerca da matéria amorosa e, como vimos logo no início da *Ars*, com aval de Vênus, deusa do amor. Por isso:

Baseados em nossa pessoa, obteremos benevolência se louvarmos nosso ofício sem arrogância; também se mencionarmos o que fizemos para o bem da República, de nossos pais, amigos ou daqueles que nos ouvem, desde que tudo isso seja acomodado à causa que defendemos; também se declararmos nossas desvantagens, desgraças, desamparo, desventura e rogarmos que nos venham ao auxílio, dizendo que não queremos depositar nossas esperanças em outrem¹⁰⁷.

Ovídio conquista os afetos da audiência se posicionando como conhecedor do ofício amoroso, de todas as suas regras e joguetes. Sustenta seu conhecimento demonstrando ao longo de vários trechos da *Ars* como é capaz de auxiliar os necessitados nas artes do amor, tanto para conquista quanto para o esquecimento das paixões. Não hesita em mostrar suas desventuras e sofrimentos, como lemos nos seguintes supracitados.

Com isso, é possível pensar que as relações afetivas básicas utilizadas por Ovídio na construção do *ethos* da *persona* poética foram estabelecidas do seguinte modo:

Ita omnis ratio dicendi tribus ad persuadendum rebus est nixa: ut probemus vera esse ea quae defendimus, ut conciliemus eos nobis qui audiunt, ut animos eorum ad quemcumque causa postulabit motum vocemus. ad probandum autem duplex est oratori subiecta materies: una rerum earum quae non excogitantur ab oratore, sed in re positae ratione tractantur, ut tabulae, testimonia, pacta, conventa, quaestiones, leges, senatus consulta, res iudicatae, decreta, responsa, reliqua, si quae sunt, quae non reperiuntur ab oratore, sed ad oratorem a causa atque a reis deferuntur; altera est, quae tota in disputatione et in argumentatione oratoris conlocata est. ita in superiore genere de tractandis argumentis, in hoc autem etiam de inveniendis cogitandum est.

Dessa forma, todo o método do discurso está ligado a três elementos para que se atinja a persuasão: provar ser verdadeiro o que defendemos, cativar os ouvintes, provocar em seus ânimos qualquer emoção que a causa exigir. No que concerne às provas, o orador tem em mãos uma dupla matéria: uma diz respeito aos elementos que não são pensados pelo orador, mas, residindo no próprio caso, são tratados com método, como contratos, testemunhos, pactos, convenções, interrogatórios, leis, deliberações do senado, precedentes, decretos, respostas dos jurisconsultos e demais, se os há, que não são encontrados pelo orador, mas entregues a ele pela causa e pelos réus; a outra é a que reside

¹⁰⁷ *Ad Her.* 1. 8. Tradução Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra.

inteiramente no debate e na argumentação do orador. Assim, no primeiro tipo, é preciso refletir acerca do tratamento dos argumentos, no segundo, também de sua descoberta¹⁰⁸

O *magister amoris* ovidiano é a própria prova da forma como Ovídio constrói a verossimilhança em sua poética, pois, como afirma Cícero, parafraseando concepções retóricas de Cármadas¹⁰⁹, a aparência de verdade é o que importa, não necessariamente a verdade literal. Ele é o responsável por se travestir de mestre do amor, de forma que o seu *ethos* de apaixonado corrobore o caráter amoroso do gênero elegíaco, de forma a promover a unidade estrutural do poema.

Muito conta para a persuasão, sobretudo nas deliberações e, naturalmente, nos processos judiciais, a forma como o orador se apresenta e como dá a entender as suas disposições aos ouvintes, de modo a fazer com que, da parte destes, também haja um determinado estado de espírito para com o orador. A forma como o orador se apresenta é mais útil nos actos deliberativos, mas predispor o auditório de uma determinada maneira é mais vantajoso nos processos judiciais¹¹⁰.

E, por conseguinte, o que prova o caráter amoroso do poema como um todo são suas sucessivas alusões ao cânone de poesia erótico amorosa greco-romana; de uma forma mais próxima ao poeta augustano, pode-se pensar que o cânone é confirmado pelas publicações de Tibulo, Propércio e Galo, poetas elegíacos¹¹¹. Nos versos de Propércio, pode-se entrever a forma como o caráter amoroso da *persona* poética não é uma exclusividade de Ovídio, mas um traço genérico:

¹⁰⁸ Cic. *De or.* 2. 115-117. Tradução Adriano Scatolin.

¹⁰⁹ *De or.* I, 87. Tradução Adriano Scatolin: *Ipsa vero praecepta sic includere solebat, ut ostenderet non modo eos illius expertes esse prudentiae quam sibi adsciscerent, sed ne hanc quidem ipsam dicendi rationem ac viam nosse. caput enim esse arbitrabatur oratoris, ut et ipsis apud quos ageret talis qualem se ipse optaret videretur; id fieri vitae dignitate, de qua nihil rhetorici isti doctores in praeceptis suis reliquissent; et uti ei qui audirent sic adficerent animis, ut eos adfieri vellet orator; quod item fieri nullo modo posse, nisi cognosset is qui diceret quot modis hominum mentes et quibus et quo genere orationis in quamque partem moverentur; haec autem esse penitus in media philosophia retrusa atque abdita, quae isti rhetores ne primoribus quidem labris attigissent.*

“Costumava zombar [sc. Cármadas] dos próprios preceitos, mostrando, assim, que tais mestres não apenas eram desprovidos daquela ciência que reclamavam para si, mas sequer conheciam esta doutrina e método oratórios: julgava que o principal, num orador, era parecer, àqueles perante os quais atuava, tal como desejasse, e que isso se dava devido a sua reputação, acerca da qual esses mestres de retórica nada haviam transmitido em seus preceitos, e influenciar os ânimos dos ouvintes segundo sua vontade – o que, do mesmo modo, de forma alguma poderia acontecer, se o orador não soubesse por quantos e quais modos, bem como com que gênero de discurso, se movem as mentes dos homens em todas as direções. Tais conhecimentos estariam totalmente encobertos e ocultos no cerne da filosofia, sem que os retores houvessem tomado contato com eles mesmo superficialmente”.

¹¹⁰ Arist. *Rhet.* II. 1 (1377b). Tradução Manuel Alexandre Júnior.

¹¹¹ Como vimos mais detalhadamente no primeiro capítulo.

Magnum iter ad doctas proficisci cogor Athenas
ut me longa gravi solvat amore via.
crescit enim assidue spectando cura puellae:
ipse alimenta sibi maxima praebet amor.
omnia sunt temptata mihi, quacumque fugari
posset: at exsomnia me premit ipse deus.
vix tamen aut semel admittit, cum saepe negarit:
seu venit, extremo dormit amicta toro.
unum erit auxilium: mutatis Cynthia terris
quantum oculis, animo tam procul ibit amor.
nunc agite, o socii, propellite in aequora navem,
remorumque pares ducite sorte vices,
iungiteque extremo felicia linthea malo:
iam liquidum nautis aura secundat iter.
Romanae turre et vos valeatis, amici,
qualiscumque mihi tuque, puella, vale!
ergo ego nunc rudis Hadriaci vehar aequoris hospes,
cogar et undisonos nunc prece adire deos.
deinde per Ionium vectus cum fessa Lechaeo
sedarit placida vela phaselus aqua,
quod superest, sufferre, pedes, properate laborem,
Isthmos qua terris arcet utrumque mare.
inde ubi Piraei capient me litora portus,
scandam ego Theseae bracchia longa viae.
illic vel stadiis animum emendare Platonis
incipiam aut hortis, docte Epicure, tuis;
persequar aut studium linguae, Demosthenis arma,
libaboque tuos, culte Menandre, sales;
aut certe tabulae capient mea lumina pictae,
sive ebore exactae, seu magis aere, manus.
et spatia annorum et longa intervalla profundi
lenibunt tacito vulnera nostra sinu:
seu moriar, fato, non turpi fractus amore;
atque erit illa mihi mortis honesta dies.

Devo seguir a longa estrada à culta Atenas
pra que a viagem apague um grave Amor !
pois quanto mais a vejo mais aumenta a ânsia:
todo amor se alimenta de si mesmo.
Tentei tudo o que pude para pô-lo em fuga,
Porém o Deus insone ainda ataca.
Ela mal me recebe, sempre me renega:
Se vem, dorme vestida ali no canto.

Um remédio – mudar de terras, manter Cíntia
longe dos olhos quão do peito Amor.
Vamos, lançai o barco ao mar, meus companheiros,
tirai na sorte os pares de remeiros,
levai ao alto mastro as velas venturosas!
A brisa favorece a via aquática.
Adeus, torres romanas, amigos, adeus
adeus, moça, apesar do que me fazes!

Assim, leigo que sou, rumarei pelo Adriático,
terei de achar na prece um Deus uníssono.
Quando, ao passar o Jônio, em Lequeu de águas plácidas
meu barco der descanso às fartas velas,
apressai-vos, meus pés, a suportar o resto
onde o Istmo separa um mar do outro.
Se o porto de Pireu às margens me acolher,
subo os muros da estrada de Teseu.

Nos passos de Platão corrigirei o espírito,
ou pelos teus jardins, culto Epicuro,
eu seguirei a língua, arma de Demóstenes,
e o sal, sutil Menandro, dos teus livros,
ou por certo pinturas prenderão meus olhos
e mão perfeitas de marfim ou bronze.

Por fim, largo o abismo e o passar dos anos
calarão esta chaga no meu peito
e eu morrerei por fado – não por torpe Amor:
será honroso o dia dessa Morte¹¹².

No poema de Propércio entrevemos várias tópicas elegíacas que são utilizadas por Ovídio ao longo de toda *Ars*. O vate começa falando do sofrimento amoroso pelo qual está passando, por causa da indiferença da *puella*. Afirmar que a distância é o melhor remédio para apagar o Amor (que em letra maiúscula se refere ao deus, Cupido), já que todos os outros artifícios tentados não deram certo. Somente dessa forma, mantendo longe dos olhos, seria possível manter o Amor longe do peito. Por isso, vai para Atenas, um destino escolhido não por acaso, pois vários dos pensadores que mais influenciaram obras romanas eram gregos. Não é casual também a afirmação de que é leigo, e de que corrigiria seu espírito de acordo com o que pensam vários autores gregos; tal afirmação, diz, na verdade, da erudição do poeta, já que reconhece a possível falta de elevação de seus poemas perante à alta cultura daqueles a quem cita. Ao mesmo tempo, quando se refere a Platão e à Academia, enfim, Propércio pode tomar o ascetismo filosófico como antídoto às paixões suscitadas pela *puella*. A filosofia seria antídoto à doença provocada por Amor. Trata-se da distinção platônica entre corpo e alma, entre o mundo sensível (suscetível às paixões) e o inteligível (o mundo das ideias, a verdade em si, objeto e objetivo do fazer

¹¹² Prop. 3. 21. Tradução Guilherme Gontijo Flores.

do filósofo): referência ao mito da parelha alada no Fedro. Mas também há certa ironia, pois, platonicamente, se a paixão é inspirada por Eros então ela é automaticamente uma mania inspirada, portanto, platonicamente superior. A ideia é a de que não é possível fugir ao deus a despeito dos esforços e desejos da persona elegíaca. Por fim, recusa, ironicamente o Amor, dizendo que após ter cultivado seu espírito ao longo dos anos em Atenas, cantará o Fado e morrerá longe do torpe Amor. Este final, nos leva a pensar nos *Remedia Amoris*, de Ovídio, pois a recusa do amor pode ser lida como uma recusa (retomando a afirmação: irônica) à escrita de elegias, por consequência, a interpretação dos poemas deste livro não como uma possível despedida do gênero elegíaco, mas como tópica elegíaca também se faz possível.

Dentro da própria elegia, Ovídio confirma em outras passagens a proximidade com o cânone, assim como no poema de Propércio, com diversas citações a amores históricos ou mitológicos. Todos esses fatores, aliados aos que já foram citados ao longo de todo o trabalho tecem o argumento de que a *persona* poética é o mestre do amor, portanto, único capaz de ensinar a matéria amorosa e deter todo conhecimento a seu respeito. Cícero afirma:

Tantum autem efficitur sensu quodam ac ratione dicendi, ut quasi mores oratoris effingat oratio. Genere enim quodam sententiarum et genere verborum, adhibita etiam actione leni facilitatemque significanti, efficitur, ut probi, ut bene morati, ut boni viri esse videantur

Realiza-se tanto por determinado julgamento e método oratórios, que se forja, por assim dizer, o caráter do orador; por meio de determinado tipo de pensamentos e determinado tipo de palavras, empregando-se ainda uma atuação branda e que expresse afabilidade, consegue-se que pareçamos homens honestos, de boa índole, bons¹¹³.

Ainda nessa chave interpretativa o retor continua:

[...] quem desconhece que o poder do orador manifesta-se sobretudo quando incita as mentes dos homens à ira, ao ódio ou à indignação, ou quando as reconduz de tais paixões à brandura e à misericórdia? Por isso, a não ser que tenha um conhecimento completo dos temperamentos dos homens, bem como de toda a natureza humana e das causas pelas quais se incitam ou apaziguam as mentes, não será capaz de realizar o que quiser pelo discurso¹¹⁴.

¹¹³ Cic, *De or.* 2. 184. Tradução Adriano Scatolin.

¹¹⁴ Id. *Ibid.* 1. 53. Tradução Adriano Scatolin.

Nos dois fragmentos, é possível concluir que o bom orador é aquele que consegue mobilizar o *pathos* da audiência de acordo como a sua vontade, despertando emoções de toda sorte. Por isso, ele deve ter um profundo conhecimento dos temperamentos humanos, de modo a conseguir, por meio de seu *ethos*, suscitar na audiência, em seu discurso, os afetos necessários para tê-la a seu favor.

Por fim, pode-se concluir este tópico com o seguinte raciocínio: o *magister amoris*, no âmbito da *erotodíaxis*, é a *persona* poética criada pelo autor para mobilizar os afetos da audiência, por isso, ela tem um *ethos* poético próprio, que dá credibilidade ao discurso. Aristotelicamente, o *ethos* do orador deve angariar a credibilidade da audiência por meio do discurso, ou seja, por meio do *logos*. Como é possível perceber no excerto abaixo:

Persuade-se pelo caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé (...). É, porém, necessário que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o caráter do orador; pois não se deve considerar sem importância para a persuasão a probidade do que fala¹¹⁵.

Assim, Aristóteles aproxima o papel do orador ao papel do poeta e do esforço mimético, na medida em que o *ethos*, para o estagirita, é “criação” discursiva, pois o *logos* o forja. Isso importa para pensar a *persona* poética, pois ela não necessariamente deve coincidir com a pessoa do poeta, deve apenas estabelecer uma relação de confiança com a audiência, por meio da *fides*. Além disso, a relação entre realidade e poesia é estabelecida pela verossimilhança, ou seja, pela aparência de verdade.

Porém, comparando o *ethos* aristotélico ao texto de Cícero, notamos que há duas diferenças cruciais, que são exploradas por Ovídio na construção do *ethos* do *magister amoris*: em Aristóteles, o *ethos* do orador (e do poeta), como vimos, deve ser fruto unicamente do discurso; ao passo que, em Cícero, há a contemplação da vida pregressa do orador, no caso das elegias de Ovídio, do passado da *persona* poética, passado esse,

¹¹⁵ Arist. *Reth.* 1. 1356 a. 5-14. Tradução Manuel Alexandre Júnior.

compilado nos *Amores*; deste modo, seu caráter não é apenas forjado, é amplificado pelo discurso, o que, de um lado, epiditicamente amplifica a fama do próprio poeta. Vejamos o que nos diz Cícero:

Ualet igitur multum ad uincendum probari mores et instituta et facta et uitam eorum, qui agent causas, et eorum, pro quibus, et item improbari aduersariorum, animosque eorum, apud quos agetur, conciliari quam maxime ad beneuolentiam cum erga oratorem tum erga illum, pro quo dicet orator. Conciliantur autem animi dignitate hominis, rebus gestis, existimatione uitae; quae facilius ornari possunt, si modo sunt, quam fingi, si nulla sunt.

Tem muita força, então, para a vitória, que se aprovelem o caráter, os costumes, os feitos e a vida dos que defendem as causas e daqueles em favor de quem as defendem, e, do mesmo modo, que se desaprovelem os adversários, bem como que se conduzam os ânimos daqueles perante os quais se discursa à benevolência tanto em relação ao orador como em relação ao que é definido pelo orador. Cativam-se os ânimos pela dignidade do homem, pelos seus feitos, por sua reputação; **pode-se orná-los com maior facilidade, se todavia existem, do que forjá-los, se absolutamente não existem**¹¹⁶.

Além disso, podemos articular a passagem acima com a ideia de *auctoritas* e *dignitas* em Roma: Ovídio, como os outros elegíacos, utiliza a fama e a experiência precedente do poeta *amator* e do cânone justamente para autorizá-lo a oferecer o conselho amoroso, isso ocorre porque o passado serve para lhe dar autoridade como *magister amoris*. Ciceroniamente, o poeta elegíaco “amplifica” seu caráter, sua *persona*, pois remete o leitor à sua experiência pregressa nos assuntos amorosos, no caso, à obra (*Amores*) e, conseqüentemente, à fama do poeta, que se julga conhecido e famoso. Mas, ainda assim, não deixa de ser a *persona* forjada, pois o que está em evidência não é o poeta ele mesmo, pessoa histórica, mas a projeção do poeta, construído, forjado, levando em consideração as características do gênero elegíaco. No que concerne ao *éthos*, a elegia (a obra preceptiva de Ovídio é exemplo máximo disso) une os dois conceitos de formação do caráter do orador. Por isso, é absolutamente possível concluir que a *persona* poética, o *magister amoris*, é híbrida, não apenas no que concerne à retórica, mas também à poética, já que une os elementos de diversos autores, de modo a conferir credibilidade aos seus ensinamentos.

¹¹⁶ Cic. *De or.* 2. 182. Tradução Adriano Scatolin. Grifo nosso.

Conclusão

Nosso trabalho buscou demonstrar como Ovídio, por meio da construção da *persona* poética, o *magister amoris*, compôs uma poética amorosa escrita em verso. Como interpretação primeira, percebemos que suas obras didáticas podem ser lidas como uma poética com finalidade de compilar os principais tópicos e características do gênero elegíaco. No primeiro capítulo discutimos a forma como a *erotodídaxis* contribuiu para a construção da *persona* poética ovidiana. Para que nossa hipótese ficasse clara, fizemos primeiramente uma breve explanação acerca dos antecedentes da poesia preceptística ovidiana: a *erotodídaxis* e a poesia helenística. Tais recuperações foram importantes para entendermos o mote criativo de Ovídio, que ironiza a prática amorosa didática vigente, de onde, pelo pouco que sabemos, surge a ligação feminina ao âmbito didático-amoroso, com Elefântida e Filênis; mas, mais importante, incorpora à elegia romana, assim como seus predecessores Tibulo e Propércio, vários índices da poesia helenística.

Além do mais, esses tratados amorosos cuja circulação foi de extrema importância para criar um conceito de amor erótico romano, basilar para a composição poética ovidiana. Pois o vate se serviu dessas fontes, de modo que a criação do *magister amoris* fosse reapalpada por esses textos e imediatamente reconhecida pela audiência que já estava ambientada a eles. Por outro lado, podemos afirmar também que a circulação de poesia amorosa e erótica helenística também influenciaram sobremaneira na construção da *persona* poética ovidiana, pois a elegia, genericamente, é extremamente alusiva, tópica de grande valor para respaldar a capacidade preceptiva do *magister* por meio da experiência literária; ademais, ao citar o cânone, Ovídio acaba por se inserir nele.

Em seguida, fizemos uma breve análise acerca da importância da poesia didática para a construção da figura do *magister amoris*, já que este subgênero da poesia épica foi o pano de fundo para a composição da *ars* ovidiana. Percebemos, ao longo do segundo capítulo, que ao se apropriar de diversos *tópoi* didáticos Ovídio garantiu a materialidade poética necessária para inserir a figura do preceptor amoroso, detentor de todo o conhecimento a respeito do amor e único capaz de repassá-lo ao aluno inexperiente, ou, em um segundo nível de leitura, aos poetas neófitos.

Por fim, demonstramos como Ovídio extrapola o tema do *magister amoris*, anteriormente usado por seus contemporâneos, ao solidificar o *ethos* da *persona* poética a ponto de torná-lo base para a construção do *ethos* de todas as outras personagens que compõe o discurso. O *magister amoris* é muito importante para a leitura da *Ars* como manual poético porque é ele quem o “maestro” de todo o discurso elegíaco, ou seja, controla, por meio de seu engenho e experiência – que pode ser descrita como compositiva nessa leitura –, os *topoi* elegíacos e as características do gênero. Resumindo, o *magister amoris* é basilar para a elegia, pois licencia a entrada de todos os recursos retórico-poéticos necessários para que consigamos interpretar o texto dentro de suas duas possibilidades. Nesse sentido, o que acabamos de dizer pode se relacionar com noções aristotélicas que, na *Retórica*, considera o *éthos* a principal prova de discurso.

Como dito ao longo do trabalho, o *magister amoris* é a *persona* poética sobre a qual o gênero elegíaco é construído. No caso da poética de Ovídio, composta pelas três obras estudadas nesse texto, o *magister* é também o amante cuja experiência com a matéria amorosa o licencia para o papel de *praeceptor amoris*. Essa experiência é dada também pela *erotodídaxis* e pela alusão ao cânone poético recorrente ao longo da *ars amatória* ovidiana. O gênero didático é, por meio de *topoi* genéricos, o pano de fundo utilizado pelo *magister* para compor as elegias didáticas para as quais há duas perspectivas de leitura: a primeira das obras como manual erótico-amoroso; e, a segunda, como *ars*, ou seja, como poética elegíaca, que intenta ensinar a novos vates a compor elegias. Por fim, a construção retórico-poética do *magister amoris* foi essencial para amplificar o seu *ethos* e dar um caráter verossímil a toda a construção poética.

Bibliografia

AGNOLON, A. O Catálogo das Mulheres. São Paulo: Humanitas, 2010.

_____. *A Festa de Saturno: o Xênia e o Apoforeta de Marcial*. Tese de Mestrado em Letras Clássicas e Vernaculares - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2013.

_____. *Filênis, de Belle de Jour à Alcoviteira: matéria erótica na antologia grega*. Revista Clássica: São Paulo, v. 26, nº 1, p. 51-66, 2013.

ALLEN, P. L. *The art of love: Amatory fiction from Ovídio to the Romance of the Rose*. Pbiladelphia, University of Pennsylvania Press, 1992.

ARISTÓTELES, *Poética*, tradução de Eudoro de Souza, Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1992.

_____. *Retórica*. Tradução e notas Manuel Alexandre Júnior. Edição: Imprensa Nacional-Casa da Moeda: fevereiro de 2005.

_____. *Tópicos*. Coordenador: António Pedro Mesquita. Edição: Imprensa Nacional-Casa da Moeda: Março de 2007.

CATULO. *O Livro de Catulo*. Tradução comentada dos poemas de Catulo João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

[CÍCERO]. *Retórica a Herênio*. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

DALZELL, Alexander. *The criticism of didactic poetry - Essays on Lucretius, Virgil and Ovid*. Toronto, Buífulo, London, University of Toronto Press, 1996.

FERNANDES, Marcelo Vieira. A Poesia Didática Elegíaca e a Poesia Elegíaca Didática Dos *Medicamina de Ovídio, e Ovídio, Produtos para a Beleza Feminina*: tradução poética. Clássica, v. 25, n. 1/2. 2012. Acesso: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/87/86> em 03/06/2017.

_____. *Manílio Astronômicas*. Tradução, introdução e notas de Marcelo Vieira
_____. Tese de Mestrado em Letras Clássicas e Vernaculares - Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

FLORIO, Rubén. *Poesia Didática y Oratória em Roma*. Centro de Filología Clássica,
Antigua y Medieval. Universidad Nacional del Sur. Edi UNS, 1997.

GOOLD. *Catullus*. Edites with introduction, translation and notes by G. P. Goold.
London, Duckworth, 1989.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Introdução, Tradução e Comentários R. M. Rosado Fernandes.
Lisboa: Editorial Inquérito Limitada, 1984.

HESÍODO. *Trabalhos e Dias*. Tradução e organização de Christian Werner. São Paulo:
Hedra, 2013.

_____. *Teogonia*. Tradução e Estudo de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminaturas
LTDA, 1995.

LOPES, Cecília Gonçalves. *Confluência genérica na Elegia Erótica de Ovídio ou a
Elegia Erótica em elevação*. 2010-02-19. 161. Dissertação – USP. Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas 2010-03-05. Suporte digital:
<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-03032010-133009/pt-br.php>,
acesso: 29/12/2014.

LUCRÉCIO, T. C. *Da Natureza*. Trad. Agostinho da Silva. São Paulo: Abril Cultural,
1973.

MARTINS, Paulo. *Elegia Romana: Construção e Efeito*. São Paulo: Humanitas, 2009.

MOMIGLIANO, Arnaldo, *Os limites da Helenização*. Tradução por Claudia Martinelli
Gama. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991, 158pp. Tradução de "Alien wisdom. The
limits of hellenization". Cambridge University Press, 1975.

OLIVA NETO, João Angelo. *Falo no Jardim: Priapéia Grega, Priapéia Latina*. Tradução do Grego e do Latim, Ensaio Introdutório, Notas e Iconografia de João Angelo Oliva Neto. Cotia-SP: Ateliê Editorial/ Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

_____. Elementos da poética de Calímaco: aos Telquines e Epigrama 27. In: *I Semana de Estudos Helenísticos*[S.l: s.n.], 2010.

OVÍDIO. *Amores e Arte de Amar*. Tradução, introdução e notas Carlos Ascenso André; prefácio e apêndices Peter Green. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

_____. *Os Remédios do Amor e Os Cosméticos Para o Rosto da Mulher*. Tradução Antônio da Silveira Mendonça. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

_____. MOZLEY, J. H. *Volume II: Art of Love. Cosmetics. Remedies for Love*. Ibis. Walnut tree. Sea Fishing. Consolation. Cambridge, Mass: 1962.

PERUTELLI, Alessandro. *O Espaço Literário da Roma Antiga: Volume 1: A produção do texto*. Tradução de Daniel Peluci Carrara e Fernanda Messenger Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010.

PROPÉRCIO, Sexto. *Elegias de sexto Propércio*. Organização e tradução Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

SCATOLIN, Adriano. *A invenção no Do Orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares, I, 9, 23*. Tese de doutorado inédita. São Paulo: FFLCH/USP, 2009.

SUETÔNIO. *Os Doze Césares*. Introdução e notas de Paulo Matos Peixoto. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa. Guarulhos/SP: Germape, 2003.

TIBULLUS, Albius. *Elegiae*. Editora: F. W. Lenz; G. K. Galinsky, 1971.

TREVIZAM, Matheus. *Poesia Didática: Virgílio, Ovídio e Lucrecio*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2014.

_____. *A Elegia Erótica Romana e a Tradição Didascálica como Matrizes Compositivas da Ars amatoria de Ovidio*. 2003. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000360803>>. Acesso em: 28 mar. 2018.

TOOHEY, Peter. *Epic Lessons – An Introduction to Ancient Didactic Poetry*. Londres; New York, Routledge, 2010.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Persona Poética e Autor Empírico na Poesia Amorosa Romana*. São Paulo: Editora Uinfesp, 2016.

VEYNE, Paul. *Elegia Erótica Romana*. São Paulo: Editora Brasiliense: 1985.

VOLK, Katharina. *The Poetics of Latin Didactic – Lucretius, Virgil Ovid, Manilius*. Nova York, Oxford Universi