

“*Tu mihi sola places*”: sobre um caso de alusão

“*Tu mihi sola places*”: about an allusion case

Guilherme Horst Duque
UNICAMP

Resumo: Baseado na premissa de que o procedimento alusivo é um recurso central na poesia augustana, investiga-se no presente estudo um caso identificado por Hollis (1977) e Sharrock (2002) de alusão na *Arte de Amar*. O peculiar manual erótico ovidiano, localizado cronologicamente ao final da tradição elegíaca romana, é construído em constante tensão e diálogo com a tradição que o precede. Com isto em mente, busca-se explorar alguns possíveis efeitos que uma tal alusão poderia produzir na leitura da *Ars* por um leitor familiarizado com as elegias de Propércio e Tibulo. Antes da abordagem do poema, faz-se um breve panorama teórico sobre intertextualidade em literatura – sobretudo no que concerne à Antiguidade clássica.

Palavras-chave: Ovídio. *Ars Amatoria*. Alusão. Elegia erótica romana.

Abstract: Based on the premiss that the allusive process is a central device in augustan poetry, we investigate in this study a case of allusion in Ovid’s *Art of Love* identified by Hollis and Sharrock. The peculiar ovidian erotic manual, chronologically found in the end of Roman elegiac tradition, is composed in constant tension and dialogue with the tradition that precedes it. With that in mind, we aim to explore a few possible effects which such allusion may bring to the reading of the *Ars* by a reader familiar with the elegies of Propertius and Tibullus. Before proceeding to the poem, a brief panorama is made, regarding intertextuality theories and literature – mainly focused on the Classical Antiquity.

Keywords: Ovídio. *Ars Amatoria*. Allusion. Roman elegy erotic.

“*nam nisi qui ipse amavit aegre amantis ingenium inspici*”¹

(Plauto, *Miles Gloriosus* v. 639)

No presente trabalho, pretendo discutir um possível caso de procedimento alusivo na *Ars Amatoria* de Ovídio e destacar algumas repercussões que ele poderia trazer para a apreciação do texto. Antes da abordagem direta do poema, no entanto, é preciso fazer algumas considerações

¹ “Pois dificilmente alguém, senão quem já amou, compreende a natureza do amante”.

sobre algumas formas de se enxergar possíveis relações entre textos de modo a localizar a leitura que se fará nas vertentes crítico-teóricas a que me alinhio. Aquilo a que hoje se chama de uma forma abrangente de “intertextualidade”, o fenômeno em geral da reminiscência de um ou mais textos em outro texto,² já foi ao longo da história compreendido de maneiras muito diversas e acumulou em torno de si um vocabulário tão variado quanto tais maneiras para o descrever. Por isso, não seria possível entrar nesta questão sem antes pagar o tributo ao clichê de começar com uma discussão terminológica.

Cumpro, em primeiro lugar, diferenciar duas instâncias das relações entre os textos: na linha da polifonia e do dialogismo bakhtinianos, designamos como *intertextualidade* a propriedade de todo texto em manter com um conjunto de outros textos certo grau de parentesco, quer por contextos de produção semelhantes, características de estilo, de época, de gênero textual. O processo de significação acontece sempre dentro de um sistema de outros textos, seja em consonância ou em tensão: conscientemente ou não, ao escrever um texto, o autor lança mão de recursos (de expressão, organização ou composição) recolhidos de contatos anteriores com outros textos.³ Os seus leitores terão, por sua vez, um repertório próprio de contatos textuais mais ou menos próximos do repertório do autor do texto (dependendo do leitor), que influenciará as suas leituras do texto (FOWLER, 2000, p. 117). Assim entendida, a intertextualidade não seria uma *coisa* que acontece entre um texto e outro, mas a própria condição do processo de leitura e escrita. Um fenômeno amplo, múltiplo e instável.

Temos, por outro lado, a retomada *consciente* de determinado texto por parte do autor, que também é não raramente chamada de intertextualidade mas que, por motivos de clarificação, talvez seja mais apropriado tratar por outro nome. Trata-se de um recurso literário específico que visa a provocar durante a leitura a lembrança de outro determinado texto em um leitor capaz de o reconhecer. A este processo de evocação de um texto alheio muitos nomes já foram dados desde a Antiguidade: emulação (*aemulatio*), imitação (*imitatio*) e contaminação (*contaminatio*) são alguns deles, cada qual com ênfase em nuances diferentes no ato de apropriação de um texto anterior na

² Evidentemente, a palavra “intertextualidade” tem sido alvo de muitos debates, principalmente devido à variação do seu uso. Ela abarca variados fenômenos textuais, sendo amiúde confundida com a alusão – assunto de que tratarei logo adiante. Aqui, estou a empregando de forma bastante expansiva, procurando descrever genericamente todo tipo “aparição” de um texto em outro. O emprego de “reminiscência” em lugar de “aparição” se dá para fugir da possível restrição do termo às noções de citação, alusão ou plágio, isto é, da evocação concreta de um texto em outro.

³ Conte e Barchiesi assim descrevem a composição de textos literários, no entanto entendo que os princípios se estendam também a textos não-literários, i.e. não-ficcionais: “A ideia da literatura como prática intersubjetiva é utilmente alinhada àquela da literatura como intertextualidade. Todo texto literário configura-se então como absorção e assimilação de outros textos, sobretudo como transformações daqueles [...]” (2010, p. 94)

composição de um outro (VASCONCELLOS, 2001, p. 18). Pasquali, em seu conhecido artigo (1968), reúne estas práticas de retomada textual sob um termo que abarca as suas manifestações de um modo geral: arte alusiva. Tal procedimento, como atestado por muitos estudiosos, era bastante comum na poesia antiga, sendo registrado já em Hesíodo⁴ (séc. VIII a.C.), além de particularmente caro aos poetas augustanos⁵ – prática que adotam da poesia alexandrina.⁶

Até aqui registramos três acepções diferentes, ainda que próximas, da palavra “intertextualidade”, o que em si testemunha a variedade de abordagens possíveis do assunto. Não faz parte dos objetivos deste trabalho o aprofundamento nestas questões teóricas e tomar parte na discussão da pertinência da adoção do termo para a descrição da relação entre textos na Antiguidade.⁷ O que me interessa, no momento, é refletir sobre o recurso à alusão enquanto formador de sentido no texto.

Ao descreverem a alusão enquanto recurso expressivo, Barchiesi e Conte chamam atenção à economia do processo. Quando um leitor d’*Os Lusíadas* familiarizado com a *Eneida* de Virgílio se apercebe de que o verso inicial do poema camoniano evoca a abertura da epopeia de Eneias, por exemplo,

O texto reduz a sua previsibilidade, abrindo-se a um velho hóspede inesperado. O efeito sobre o leitor é de uma descoberta que se move da compacidade de um texto ‘cheio de si’ em direção a dimensões mais novas e menos previsíveis. (BARCHIESI; CONTE, 2010, p. 90)

O encontro com este “hóspede inesperado” produz algum impacto na leitura. No exemplo citado acima, o leitor, ao ser remetido à obra de Virgílio, projeta o *étbos* épico sobre o texto camoniano e o varão celebrado no poema português é aproximado à figura de Eneias, tanto no que este simboliza para o povo romano quanto sua posição de herói. Para Pasquali, a tensão

⁴ Cf. NOGUEIRA, 2012.

⁵ Quem chama atenção a este fato é Pasquali, no já referido artigo. Conforme ele defende, os poetas contavam com o fato de que a sua audiência (ou público leitor) tivesse à memória os escritos de Homero, Hesíodo, Ênio, Lucrécio, os poetas alexandrinos, enfim, um repertório cultural vasto. Esta descrição da poesia augustana faz ecoar o que ele próprio chamara de “poesia douta” em um trecho anterior, eco reforçado pelo comentário sobre a educação (“douta” deriva de “*doctus*”, “instruído”) que se segue: ela seria exclusivamente literária, por isso a expectativa de que o leitor soubesse muitos escritos de memória não seria irrealista (Cf. PASQUALI, 1968, p. 276).

⁶ Cf. OLIVA NETO, 1996.

⁷ O texto de Fowler (2000) traz considerações interessantes para o assunto. Para uma discussão mais atualizada, cf. VASCONCELLOS, 2007, p. 239-260.

que daí resulta entre o antigo e o moderno, ou antes o moderno que se vê inscrito *no* antigo, é o que “dá movimento à obra sem lhe fragmentar a unidade” (PASQUALI, 1968, p. 276).⁸

Nesse sentido, a alusão se aproxima, enquanto recurso expressivo, à metáfora. A definição que a retórica tradicional dá à metáfora é a do deslocamento de um “sentido próprio” de uma palavra para um sentido figurado, a emergência de um outro significado não aparente.⁹ Entretanto, enquanto na metáfora há como que um *apagamento* do “sentido próprio” e um movimento em direção ao figurado, na alusão permanece o próprio que “pede que se descubra” o sentido figurado (BARCHIESI, CONTE, 2010, p. 105). Criam-se assim camadas de significação que coexistem e enriquecem a leitura do texto.¹⁰

É bem documentado o quanto o recurso à alusão era importante para a cultura clássica. Don Fowler em “On the shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies” (2000, p.)¹¹ chama atenção à obsessão dos estudiosos em encontrar paralelos entre os textos que Grécia e Roma nos legaram. Conforme Fowler defende (2000, p. 122), pesquisas atuais envolvendo intertextualidade na literatura clássica se reduzem cada vez mais à aplicação de recursos digitais como o Packard Humanities Institute CD-Rom of Latin texts (agora disponível online) em busca de correlações entre dois ou mais textos, sem assomar maiores contribuições do que aquelas de coletâneas de referências cruzadas. Isso não significa, evidentemente, que a ferramenta em si seja ruim, mas o *uso* que se faz dela é o que seria problemático. Parece-me, de fato, que a mera identificação dos paralelos não seja o uso mais produtivo da abordagem intertextual, no entanto, Fowler vai longe demais com a afirmação de que este tipo de trabalho seria pouco útil (FOWLER, 2000, p. 116).

Como é sabido, a dinâmica de produção de textos na Antiguidade era bastante calcada na adesão a uma tradição. O seu funcionamento nem sempre pode ser esboçado facilmente: a categorização dos textos em gêneros, as mesclas genéricas, repertórios disponíveis, o lugar da tradição fazem com no cerne da atividade poética se encontre o trabalho de reelaboração. Não

⁸ É interessante que, a seu ver, o procedimento alusivo não seria exclusivo da poesia, mas estaria presente em todas as formas de arte. Pasquali dá exemplos disso na literatura italiana (Gabrielle d’Annunzio, Pascoli, Leopardi, Petrarca) e teatro (Hans Sachs), além de falar genericamente sobre a presença do recurso nas artes plásticas (pintura, escultura e arquitetura). Cf. PASQUALI, 1968, p. 276.

⁹ Para um estudo mais denso sobre a metáfora e alegoria, cf. HANSEN, 2006.

¹⁰ Barchiesi destaca que o procedimento alusivo e sua propriedade acumuladora de significados é um evento que complica ao invés de simplificar a leitura: “É ilusório pensar que identificar modelos seja, sobretudo, um modo de restringir e vincular o significado de um texto. A experiência ensina que traçar relações intertextuais enriquece e complica, abre dialéticas e tensões, mais do que fecha e simplifica o ato da interpretação.” (1997, p. 217)

¹¹ O texto foi publicado anteriormente em 1997, porém a versão consultada foi a que consta no livro *Roman Constructions: Readings in Postmodern Latin* (2000).

necessariamente a *novidade*¹² é almejada, mas a capacidade de manipular a tradição e os lugares comuns de modo a produzir algo novo – mas familiar. Francis Cairns, em um importante estudo publicado no início da década de 1970, defende o que ele chama de “composição genérica”, isto é, a ideia de que “toda a poesia clássica é escrita de acordo com os conjuntos de regras de gêneros variados, regras que podem ser descobertas através do estudo da própria literatura que sobreviveu e dos antigos manuais de retórica que tratam do assunto.” (CAIRNS, 2001, p. 31). Para Cairns, escrever literatura na Antiguidade consistia em basicamente fazer usos criativos e inesperados de um repertório cultural já conhecido e estabelecido, e ele passa então à leitura de uma grande variedade de poemas em busca de *topoi* usados de formas incomuns. Apesar de ter seu mérito reconhecido, o trabalho recebeu muitas críticas principalmente no que concerne à rigidez que o autor parece dar às fórmulas retóricas, sem reconhecer que se trata de fato de teorizações tardias sobre os gêneros poéticos (FEDELI, 2010, p. 393).

A abordagem de Barchiesi e Conte (2010) parece-me mais interessante. Sem deixar de entender a imitação de modelos como componente essencial da composição de textos na cultura clássica – atestado pela *Epistola ad Pisones* de Horácio e a *Institutio Oratoria* de Quintiliano, por exemplo –, com destaque para o papel educativo dela (BARCHIESI; CONTE, 2010, p. 88), os autores distinguem dois tipos de modelo: ao primeiro chamam “Modelo-Exemplar”, que consiste em retomadas pontuais citadas ou transformadas, um gesto alusivo propriamente dito; ao segundo, “Modelo-Gênero”, um “escrever como”, imitação do estilo, querer refazer ou substituir. O primeiro, os autores comparam a um léxico; o segundo, a uma gramática (*idem*, p. 100).

Seja como for, o que não se pode negar é que a repetição encontra-se de várias formas entrelaçada às atividades literárias antigas: fórmulas retóricas, *topoi*, práticas de círculos, princípios de composição genéricos, homenagens através de processos alusivos e demonstração de erudição através de uma referência difícil de se reconhecer fazem parte de um certo *modus operandi* dos poetas, por isso muitas vezes o trabalho dos estudiosos dos textos produzidos pela cultura clássica greco-romana passa em algum momento pela identificação de paralelos. Entretanto, com cada paralelo encontrado abre-se um mundo de explicações possíveis para a sua ocorrência. Nem toda coincidência de uma expressão ou vocábulo poderá ser decididamente chamada de alusão, por exemplo, sem se passar por uma pesquisa cuidadosa.

¹² Na verdade, há alguns discursos emergentes na literatura flaviana e imperial, de um modo geral, de exaltação do novo. A sátira, o epigrama e a épica, por exemplo, se desenvolvem de formas, se não inéditas, ao menos imprevisíveis.

A seguir, eu gostaria de passar ao exame de um possível caso de alusão que Adrian Hollis (1977) e Alison Sharrock (2002) apontam na *Ars Amatoria*, chamando atenção às consequências dele para a leitura do trecho em questão. A *Ars Amatoria* é um poema erótico-didático de Públio Ovídio Nasão que marca – em conjunto com a sua contraparte, os *Remedia Amoris* – o fim da tradição erótico-elegíaca romana conhecida.¹³ A elegia erótica romana, para Paul Miller (2002), tem os primeiros sinais do seu aparecimento com Catulo, embora este não seja propriamente considerado um poeta elegíaco. Galo, cuja obra encontra-se hoje perdida, à exceção de alguns poucos versos, teria sido o primeiro poeta desta tradição – se seguimos a ordem que Ovídio estabelece nos *Tristia* IV, 10, 51-54 –, seguido por Tibulo, Propércio e, por fim, o próprio Ovídio. Como seus sucessores, Ovídio compôs uma coletânea de elegias intitulada *Amores*, porém não apenas: as *Heroides* são cartas de personagens mitológicas femininas aos seus respectivos amantes e na *Ars Amatoria* Ovídio assume o papel do *magister* experiente que se propõe a ensinar a um amante incipiente os caminhos do amor: como encontrar a pessoa a ser amada, ser bem sucedido na sua conquista e conservar a relação (*Ars* I, 35-38).

No trecho de que irei tratar, o poeta dá conselhos sobre como encontrar um objeto de amor, conforme se lê adiante (*Ars* I, 41-66):

*DVM licet et loris passim potes ire solutis,
 elige cui dicas 'tu mihi sola places.'
 haec tibi non tennes ueniet delapsa per auras;
 quaerenda est oculis apta puella tuis.*
scit bene uenator, ceruis ubi retia tendat; 45
scit bene, qua frendens ualle moretur aper;
aucupibus noti frutices; qui sustinet hamos,
nouit quae multo pisce natentur aquae:
tu quoque, materiam longo qui quaeris amori,
ante frequens quo sit disce puella loco. 50
non ego quaerentem uento dare uela iubebo,
nec tibi ut inuenias longa terenda uia est.
Andromedan Perseus nigris portarit ab Indis,
raptaque sit Phrygio Graia puella uiro;
tot tibi tamque dabit formosas Roma puellas, 55
'haec habet' ut dicas 'quicquid in orbe fuit.'
Gargara quot segetes, quot habet Methymna racemos,
aequore quot pisces, fronde teguntur aues,
quot caelum stellas, tot habet tua Roma puellas:
mater in Aeneae constitit urbe sui. 60
sen caperis primis et adhuc crescentibus annis,

¹³ Outros poetas teriam continuado a escrever elegias eróticas, como um Stella referido por Estácio (cf. *Sil.* I, 2), porém estas produções posteriores não sobreviveram até nossos dias.

*ante oculos ueniet uera puella tuos;
sine cupis iuuenem, iuuenes tibi mille placebunt:
cogeris uoti nescius esse tui.
seu te forte inuat sera et sapientior aetas,
hoc quoque, crede mihi, plenius agmen erit.*

65

Enquanto te for lícito andar livre e solto,
escolhe a quem dirás “só tu me agradas”.
Ela não cairá dos ares no teu colo:
deves buscar a jovem boa aos olhos.
Bem sabe o caçador onde pôr rede ao cervo, 45
sabe o vale onde habita o javali;
quem aves busca, a moita; quem tem os anzóis
conhece as águas onde há muitos peixes:
tu, que buscas matéria para um longo amor,
antes aprende onde frequenta a jovem. 50
Ao que busca não mandarei dar vela ao vento,
nem calcarás estradas para achá-la.
Que Perseu traga Andrômeda das negras Índias,
seja a grega levada pelo frígio;
jovens tão belas Roma dará, que dirás: 55
“eis aqui tudo quanto houver no mundo!”
Quantos cachos tiver Metimna, e campos Gárgara,
quantos peixes no mar, em ramos aves,
no céu estrelas: tantas meninas tem Roma.
Habita a mãe de Eneias na cidade. 60
Se te fisgar a tenra idade em crescimento,
uma menina mesmo vem-te aos olhos.
Se queres jovens, jovens mil te encantarão:
teu desejo fará de ti pateta.
Se a idade experiente e mais tardia atraí-te, 65
também esta, acredite, aos montes há.¹⁴

A primeira instrução dada pelo poeta é que se *escolha* (*elige*, v. 42) alguém a quem se diga “só tu me agradas” (*tu mihi sola places*). Sharrock (2002, p. 153), ao comentar o trecho, chama atenção ao fato de que o que é comumente encarado como uma ação involuntária, o apaixonar-se, é tratado por Ovídio como o resultado de uma operação racional: um gesto de escolha. Hollis (1977, p. 41), no entanto, observa que isto seria válido “enquanto te for lícito” (*dum licet*, v. 41), e entende que a liberdade desse sujeito que é evocada no verso 41 supõe que este não foi aprisionado pelo Amor – tópico da elegia erótica, a escravidão do amor, *seruitio amoris*. A instrução do poeta, note-se bem, não é que se escolha alguém por quem se apaixonar, mas alguém para quem *dizer* estar apaixonado. Sharrock (2002, p. 153) nota em seguida que a

¹⁴ As traduções, a não ser que seja especificado diferentemente, são de minha autoria.

expressão que o amante é orientado a dizer, “*tu mihi sola places*”, é uma citação direta de um verso de Propércio, afirmação corroborada por Hollis que traz também um verso de Tibulo em que a expressão aparece (1977, p. 41). A repetição da expressão apenas não seria o bastante para se afirmar que Ovídio teria em mente os poemas ao escrever este trecho, no entanto uma pesquisa utilizando as ferramentas de busca disponibilizadas pelo Packard Humanities Institute mostrou que em todos os textos da Antiguidade que sobreviveram, encontram-se apenas estes três registros dela. É claro que é preciso admitir que a amostragem foi prejudicada pelo tempo, mas a restrição a apenas três registros sugere fortemente que se trata de retomadas elaboradas conscientemente pelos poetas.¹⁵ Além disso, conforme lemos em Stephen Hinds (1998), o verbo “*dicerè*” está arrolado entre as marcas de alusão na poesia alexandrina, o que nos daria mais um indício de que o que encontramos em Ovídio é uma citação. Eis as passagens de Tibulo e Propércio:

Tib. III, 19, 1-6

*Nulla tuum nobis subducet femina lectum:
hoc primum iuncta est foedere nostra uenus.
Tu mihi sola places, nec iam te praeter in urbe
formosa est oculis ulla puella meis.
Atque utinam posses uni mihi bella uideri!
Displiceas aliis: sic ego tutus ero.* 5

Mulher nenhuma afastará de mim teu leito:
o pacto inaugural de nossa vênus.
Tu só me encantas: moça não há na cidade,
além de ti, formosa aos olhos meus.
Ah! Pudesses somente para mim ser bela! 5
Fugas dos outros e estarei seguro.¹⁶

Prop. II, 7, 15-20

*Quod se uera meae comitarem castra puellae,
non mihi sat magnus Castoris iret equus.
Hinc etenim tantum meruit mea gloria nomen,
gloria ad hibernos lata Borysthenidas.
Tu mihi sola places: placeam tibi, Cynthia, solus:* 15

¹⁵ Propércio primeiro e depois Ovídio, a meu ver. Não faz parte do objetivo deste trabalho analisar mais a fundo a relação entre a elegia de Propércio e a de Tibulo, mas que baste uma observação: o verso de Propércio “*Tu mihi sola places; placeam tibi, Cynthia, solus*” parece condensar os versos 3 a 6 da elegia de Tibulo, reproduzidos logo adiante.

¹⁶ Tradução de João Paulo Matedi.

<i>hic erit et patrio nomine pluris Amor.</i>	20
Mas se me alisto nos quartéis da minha amada, o corcel de Castor me será pouco.	15
Daqui decerto a minha glória ganha renome, glória que alcança os frios Boristênides.	
Só tu me agradas, Cíntia – que só eu te agrade! Maior que o nome pátrio é nosso Amor. ¹⁷	20

Antes de mais nada, caberia refletir se é interessante para a leitura da *Ars* definir se Ovídio alude no trecho citado a um ou outro poema. Observamos que existe uma aproximação maior à elegia de Tibulo a partir do verso 4, onde o poeta diz que não existiria na cidade outra mulher além da sua amada “formosa aos olhos meus [seus]” (“*formosa [...] oculis ulla puella meis*”), expressão que se espalha ao longo do verso inteiro. Na *Ars*, lemos o poeta aconselhar seu discípulo a buscar uma “jovem boa aos olhos” (“*oculis apta puella tuis*”, v. 44). A palavra *oculis* encontra-se em ambos os casos no final do primeiro hemistíquio do pentâmetro e, portanto, exatamente no meio do verso; além disso, nos dois versos o segundo hemistíquio é formado da mesma forma: um adjetivo dissílabo (“*ulla*” em Tibulo e “*apta*” em Ovídio) caracterizando a palavra “*puella*” seguidos de um adjetivo de posse (“*meis*” em Tibulo, “*tuis*” em Ovídio). As semelhanças estruturais entre estes dois versos fazem supor que seja, de fato, uma alusão a Tibulo e não a Propércio, como Sharrock afirma.

Na elegia de Tibulo lemos a promessa de fidelidade de um poeta que parece lamentar, enciumado, não ser o único a ser atraído pela beleza da jovem (v. 5-6). Na de Propércio, o tema da fidelidade reaparece, no entanto o contexto é diferente: há a renúncia a alcançar renome através de conquistas militares em privilégio do renome através do amor.¹⁸ Na elegia erótica, os poetas se declaram submissos a uma *puella*, a quem prometem dedicação exclusiva renunciando as conquistas militares e cívicas para se entregarem, em lugar de uma carreira bem sucedida militar ou politicamente, ao ócio e ao seu amor. Por muito tempo debateu-se se se trataria de mulheres reais e, se sim, quais, porém elas são referidas nos poemas através de nomes de raízes gregas ligados à mitologia (VEYNE, 1983, p. 11): Lícoris para Galo, Délia para Tibulo, Cíntia para

¹⁷ Tradução de Guilherme Gontijo Flores.

¹⁸ É interessante ainda notar também que em ambos os poemas existe a referência direta a *topoi* elegíacos: Tibulo fala no pacto (“*hoc... foedere*”, v. 1) de exclusividade que o une à sua amada, tópico acima descrito, e Propércio fala em se alistar nos “quartéis da amada” (“*castra puellae*”, v. 15), ambos têm portanto um teor metapoético.

Propércio e Corina para Ovídio.¹⁹ Na expressão “*tu mihi sola places*” encontra-se sintetizada a relação elegíaca, o que leva Sharrock à conclusão de que quando Ovídio repete a fórmula no trecho lido da *Ars Amatoria*, ele está dizendo “escolha alguém para quem você possa ser um poeta elegíaco” (SHARROCK, 2002, p. 153), o que conduz, por sua vez, a um tom programático no texto: a instrução pode ser lida como um conselho realmente afetivo e simultaneamente *literário*. De manual erótico a *Ars* se vê convertida em manual poético.

O poema se segue com um símile entre a tarefa do caçador e a do amante em busca de uma amada: assim como o caçador sabe onde deve armar suas armadilhas para capturar cervos (v. 45), javalis (v. 46), pássaros (v. 47) e peixes (v. 48), o amante deve saber onde procurar sua *puella*. Além da listagem dos animais, há também uma ênfase nos *instrumentos* utilizados para capturá-los: as redes (“*retia*”, v. 45) e os anzóis (“*bamos*”, v. 48). Uma vez que a instrução do poeta é que seu discípulo escolha alguém a quem *dixer* “*tu mihi sola places*”, podemos inferir que nisto se constitui o instrumento da captura: a lãbia, a poesia. A hipótese é reforçada pelos versos seguintes: “tu, que buscas matéria para um longo amor, / antes aprende onde frequenta a jovem.” (“*tu quoque, materiam longo qui quaeris amori, / ante frequens quo sit disce puella loco*”, *Ars* I, 49-50). A palavra “*materia*”, que pertence ao vocabulário metapoético, aparece aqui onde se esperava encontrar provavelmente “*puella*”, já não se trata mais tanto de um conselho amoroso quanto de um conselho literário: o amante está em busca de um *objeto* para cantar.

Observa-se um crescente teor metapoético que se anuncia com a alusão a Tibulo que vai aos poucos roubando a cena à medida que se destaca em meio ao conteúdo erótico. Devemos lembrar que esta não seria a primeira vez que a *puella* é aproximada à poesia. *Cynthia*, a amada de Propércio, parece também ter sido o título com que sua coletânea de elegias circulou na Antiguidade (KENNEDY, 1993, p. 50-51); em *Am.* III, 1, a Elegia e a Tragédia personificadas em *puellae* vêm seduzir Ovídio; em *Am.* II, 4, ao descrever a grande variedade de mulheres de que se desfruta em Roma, Ovídio emprega um vocabulário associado à métrica. Por esta causa, e pelo desenvolvimento que observamos no trecho da *Ars* que foi trabalhado, não me parece absurdo ler também a variedade de *puellae* que o poeta diz habitar em Roma sob a possível ótica metapoética: em Roma dispõe-se de *formas* para todos os gostos.

É crença comum que o objeto celebrado pela elegia erótica romana é o amor e a amada, no entanto, quanto mais se estuda esta rica e breve tradição, mais o pesquisador percebe que o

¹⁹ Com efeito, nenhum dos três poetas é de fato “fiel” à suas respectivas *puellae* se se levar em conta as coletâneas de poemas. Tibulo, inclusive, dedica elegias também a outra *puella* a quem nomeia Nêmesis. Ambas figuram em *Am.* III, 9, elegia em que Ovídio descreve a cerimônia fúnebre de Tibulo.

uso que os poetas fazem do conteúdo erótico muitas vezes beira o pretextual. Tibulo e Propércio, mas principalmente Ovídio, tematizam a atividade poética quase tanto quanto os seus amores. Eu encerro este artigo lembrando um trabalho de Barbara Pavlock sobre as *Metamorfoses* de Ovídio, em que ela demonstra que o poeta deixa clara a sua consciência de que o objeto de amor é sempre uma construção, e que, portanto, falar de amor é sempre, em última instância, falar de si mesmo, o que está afinado com o grau em que ele fala da própria carreira poética. Pavlock (2009, p. 16) comenta que Narciso ocupa no mito simultaneamente os papéis de amante, pelo enredo, e de objeto amado, ao ser descrito sob os mesmos termos das *puellae* da elegia erótica (*Met.* III, 353-55), e, ao ver na água de um rio a própria beleza refletida, ele se apaixona perdidamente por si mesmo e tenta inutilmente alcançar o reflexo, que lhe escapa ao toque toda vez que sua mão procura a água. Nesse momento, o narrador interrompe a cena para se dirigir diretamente a Narciso, assumindo a *persona* do *praeceptor* da *Ars Amatoria*, e dizer:

*Credule, quid frustra simulacra fugacia captas?
quod petis, est nusquam; quod amas, auertere, perdes.
ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est:
nil habet ista sui: tecum uenitque manetque,
tecum discedet, si tu discedere possis.* (*Met.* III, 430-34)

Por que, iludido, buscas fugazes fantasmas?
Não há o que procuras, se te vais o perdes.
Isto que vês é apenas sombra de um reflexo:
de próprio nada tem: contigo veio e fica,
parte contigo, se puderes tu partir.

Referências

- BARCHIESI, A. “Otto punti su una mappa dei naufragi”, *MD*, 39, 1997, p. 209-226.
- _____.; CONTE, G. (1989). “Imitação e arte alusiva: modos e funções da intertextualidade” In: *O espaço literário da Roma antiga*. CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A. (orgs.) (1989). Trad. Daniel P. Carrara; Fernanda M. Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010, p. 87-121.
- CAIRNS, Francis. “In Medias Res”; “The Antiquity and Development of the Genres”. *Generic composition in Greek and Roman Poetry*. Corrected and with new material. Ann Arbor: Michigan Classical, 2001, p. 3-69.
- FEDELI, Paolo. “As interseções dos gêneros e dos modelos”. In: *O espaço literário da Roma antiga*. CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A. (orgs.) (1989). Trad. Daniel P. Carrara; Fernanda M. Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010, p. 393-416.
- FOWLER, Don. “On the shoulders of giants: Intertextuality and Classical Studies”. In: *Roman constructions: readings in postmodern latin*. New York: Oxford University Press, 2000, p. 115-137.

- HINDS, Stephen. *Allusion and intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- KENNEDY, Duncan F. *The arts of Love: five studies in the discourse of Roman love elegy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- MATEDI, João Paulo. *Elegias de Tibulo: tradução e comentário*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Espírito Santo, 2014.
- MILLER, Paul A. *Subjecting verses: latin love elegy and the emergence of the real*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2002.
- NOGUEIRA, Érico. *Verdade, contenda e poesia nos Idílios de Teócrito*. São Paulo: Humanitas, 2012.
- OLIVA NETO, João Angelo. “Introdução”. In: *O livro de Catulo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- OVÍDIO. *Ars Amatoria – book 1*. Ed. with introduction and commentary by HOLLIS, A. S. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- PASQUALI, G. “Arte allusiva”, in: *Pagine stravaganti*. Firenze: Sansoni, 1968, v. II.
- PAVLOCK, Barbara. “Narcissus and Elegy”. In: *The image of the poet in Ovid’s Metamorphoses*. Madison: University of Wisconsin Press, 2009, p. 14-37.
- PROPÉRCIO. *Elegias de Sexto Propércio*. Org., trad., introd. FLORES, Guilherme G. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- SHARROCK, Alison. “Ovid and the discourses of love: the amatory works”. In: HARDIE, Philip (ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Harvard University Press, 2002, p.150-162.
- VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. “Reflexões sobre a noção de arte alusiva e intertextualidade na poesia latina”. *Clássica*, v. 20, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011, p. 239-260.
- VEYNE, Paul. *L’élégie érotique romaine*. Paris: Le Seuil, 1983.

Guilherme Horst Duque

Graduado em Letras-Português (UFES); desenvolveu, junto ao Prof. Dr. Raimundo Carvalho, um projeto de tradução das elegias dos *Amores* de Ovídio no mestrado (que consistiu na tradução integral dos três livros dos *Amores* acompanhado de um estudo). Atualmente, no doutorado, se dedica à apreciação da *Arte de Amar* e sua relação com a comédia plautina junto à Profa. Dra. Isabella T. Cardoso na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). E-mail: guihoduque@gmail.com

Enviado em 30 de outubro de 2015.

Aceito em 20 de março de 2016.