

UMA *ARS POETICA* OVIDIANA: METAPOESIA E ILUSIONISMOS NA *ARS AMATORIA*

MATHEUS TREVIZAM*

Universidade Federal de Minas Gerais

JÚLIA BATISTA CASTILHO DE AVELLAR**

Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo. Neste artigo, depois da inclusão da *Arte de amar* de Ovídio na antiga tipologia da poesia didática, buscamos demonstrar que esse poema não deve ser considerado estritamente um exemplo de verdadeira pedagogia amorosa. Elementos “estranhos” como as mentiras, mutuamente recomendadas a homens e mulheres como parte de suas estratégias de sedução; as traições que devem enfrentar ao depararem o *magister amoris*; e as ironias a que podem submeter-se como alunos fazem-nos considerar o texto como um exercício metaliterário sobre a arte da elegia erótica romana.

Palavras-chave. *Ars amatoria*; Ovídio; elegia; ilusão; metaliteratura.

D.O.I. 10.11606/lissn.2358-3150.v17i2p115-133

A *ARS AMATORIA* DE Ovídio põe o leitor em contato com certo tipo de experiência de “aula”. Na verdade, como nos deparamos com um exemplo de texto cuja pertença tipológica pode identificar-se com a da “poesia didática” antiga, vários de seus elementos mais característicos contribuem para a construção dos contornos “educativos” do poema. Talvez se faça preciso diferenciar, de início, o que Perutelli (2010, 294) chamou de “função magistral do texto” da verdadeira categoria dos “poemas didáticos” nas antigas literaturas da Grécia e de Roma.

No primeiro caso, o crítico se refere a um dos efetivos *usos* cabíveis a quaisquer obras, sobretudo poéticas, no âmbito da cultura antiga, de modo que, muitas vezes, textos modernamente tomados apenas como objetos de fruição “literária” acabaram prestando-se, em seu contexto original, a instrumentos formadores do público em aspectos morais ou outros, como as distintas técnicas e saberes humanos. Tomando duas das mais importantes produções antigas às quais foi atribuída essa “função magistral”, podem-se mencionar os poemas homéricos, em conjunto, e a *Eneida* de Virgílio.

* Professor Associado de Língua e Literatura latina da Faculdade de Letras (UFMG).

** Doutoranda em Literaturas Clássicas e Medievais/Bolsista CAPES na Fac. de Letras (UFMG).

*** Artigo recebido em 29.jan.2016 e aceito para publicação em 23.mar.2016.

Muito se discutiu, de fato, sobre a inegável posição de Homero como o grande educador da Grécia, pois a *Ilíada* e a *Odisseia* permaneceram, por séculos, como referenciais de cultura e saber essenciais para o povo grego.¹ Quando mencionamos o Virgílio da *Eneida*, por outro lado, tem-se contato com um autor, desde o momento da publicação de suas obras, tornado “mestre” não só de poetas posteriores, que nele souberam buscar elementos para reinventar a tradição épica romana, mas ainda de todo o seu povo.²

Por “poemas didáticos”, todavia, temos entendido algo muito mais preciso e, de certo modo, “inscrito” já na letra dos textos. A esse respeito, Peter Toohey (1996, 4) estabeleceu um conjunto de traços distintivos associáveis à sua estrutura:

- (1) a presença de uma “voz” textual única – a do *magister* didático – que se dirige explicitamente a um destinatário/*discipulus* (uno ou múltiplo, nomeado ou anônimo...) com fins instrutivos, quase sempre sérios, em variada gama de assuntos (filosofia, agricultura, astronomia, “esportes”, conquista amorosa...);
- (2) os chamados “painéis narrativos”, trechos em que ocorre a mudança do estrito gesto preceituador do *magister* para o formato discursivo da narrativa (ou da descrição);
- (3) a adoção, em geral, do metro hexâmetro datílico.

Ora, a *Ars amatoria* ovidiana apresenta características que a aproximam do gênero didático definido por Toohey. Isso pode ser observado já no início da obra:

Principio, quod amare uelis, reperire labora,
 qui noua nunc primum miles in arma uenis.
 Proximus huic labor est placitam exorare puellam,
 tertius, ut longo tempore duret amor.
 Hic modus, haec nostro signabitur area curru,
 haec erit admissa meta premenda rota. (Ov. *Ars* 1.35–40)³

¹ Segundo Jones (1997, 175), depois de aprender a ler, o menino era apresentado a Homero e outros poetas, muitas vezes para aprendê-los de cor e tentar recitá-los de memória. Tal como diz Platão: “Quando o menino aprende as letras e está pronto para passar da palavra falada para a escrita, seus professores colocam-no em sua mesa e fazem-no ler as obras dos grandes poetas e aprendê-las de cor; nelas ele encontra muitos bons conselhos e muitas histórias, grandes elogios e glorificação dos grandes homens do passado, que o estimulam a admirá-los e a modelar-se com base neles” (Platão, *Protágoras*, 325e–326a). Veja-se também Jaeger (2003, 61).

² A esse respeito, Perutelli (2010, 295) afirma: “É o uso indiscriminado do texto virgiliano como professor de poesia e cultura, mas também de ciência, sabedoria e moral, que em seu crescendo se faz de contraponto à decadência cultural do mundo latino”.

³ “De início, esforça-te por descobrir o que desejas amar, tu, que para novas armas, só agora vens como soldado. O esforço seguinte a esse é convencer a menina que te agrada; o terceiro, que por longo tempo dure o Amor. Este é o método: este chão será trilhado por nosso carro; esta

Os dísticos acima, que compõem a *propositio* dos livros 1 e 2 da *Ars amatoria*, uma espécie de resumo dos principais temas a que o poeta há de se dedicar (nessas partes do texto, o próprio magistério amoroso), permitem-nos divisar a emergência de um “professor” e seu “aluno”. O mestre, então, é o próprio “foco de saberes” de que emanam alguns preceitos, mesmo que de maneira bastante elementar (primeiramente, esforçar-se por descobrir uma *puella* de interesse na grande e cosmopolita cidade de Roma; depois, por *exorare* – “obter com rogos” – a mesma personagem feminina, ou seja, seduzi-la; enfim, por conseguir prolongar no tempo a duração do amor), e seu aluno corresponde ao destinatário moldado pelo texto. Linguisticamente, se a existência do *discipulus* é assinalada pelo emprego de formas verbais de segunda pessoa (*uelis* – “queiras” – e *labora* – “esforça-te” – de v. 35), cabe ao pronome possessivo *nostro* (*curru* – “por nosso carro”, v. 39) a materialização de que o registro se faz em primeira pessoa, a qual se preenche, dadas as características de transmissor de saberes desse fictício locutor, de contornos fortemente “professorais”.

Se o assunto eleito pelo poeta para o preenchimento dos versos didáticos desse seu texto não é tão sério assim, inclusive devido, como demonstraremos adiante, à falta de real comprometimento do *magister* para com os respectivos *discipuli* e *discipulae*, também a adoção do tipo métrico em jogo contribui para distanciá-lo dos estritos “limites” traçados por Toohey.⁴ O poeta, em adoção de um procedimento compositivo de que apenas viria a distanciar-se por inteiro no grande épico dos *Metamorphoseon libri*, opta desta vez por permanecer fiel a seus caros dísticos elegíacos, a despeito de uma tradição em que o uso do hexâmetro remonta ao pioneiro Hesíodo.

Apesar dessa divergência – o dístico elegíaco – em relação ao que reputaríamos mais comum para a estruturação de “genuínos” poemas didáticos, o que se deve aos amiudados impulsos experimentais do poeta diante dos vários arcabouços genéricos com que se confrontou em sua carreira (cf. Fantham 2004, 6–20),⁵ os gerais funcionamentos da *Ars amatoria* acabam por

é a meta que se deve estreitar com as rodas ligeiras”. As traduções da *Ars amatoria* empregadas neste artigo são de autoria de Matheus Trevizam, a partir do texto latino estabelecido na edição Mondadori do poema.

⁴ É importante destacar que os critérios assumidos por Toohey (1996) para definir poesia didática não são unânimes. Volk (2002, 40), por exemplo, define o gênero com base em quatro outros critérios – intenção didática explícita, relação entre professor (*magister*) e aluno (*discipulus*), auto-consciência poética e simultaneidade poética –, os quais se aplicam perfeitamente, conforme a estudiosa o demonstra, à *Ars Amatoria* ovidiana. De qualquer modo, ainda que a *Ars amatoria* possa ser inserida na categoria de poesia didática e apresente seus traços formais, convém destacar que, ao fazê-lo, Ovídio empreende uma inversão dos modelos didáticos, pois estaria ensinando um assunto nada sério: a arte da sedução e da conquista.

⁵ A esse respeito, Conte (1994, 52) comenta o seguinte: “Instead of the hexameter, it is the distich that gives form to the teachings of love. This cannot be discounted as a weak signal; it is

possibilitar sua inserção no gênero de poesia didática.⁶ Evidência disso são os painéis mítico-narrativos magistralmente representados nos três livros do poema, como, por exemplo, quando Ovídio conta a lenda do rapto das sabinas pelos romanos solteiros na época de Rômulo, o fundador da Cidade (Ov. *Ars* 1.101–34). Essa digressão teria o objetivo de contrapor a maior sutileza das estratégias de conquista de parceiros amorosos na época de Ovídio ao rude trato dos antigos com suas “presas” femininas.

REAL INSTRUÇÃO AMOROSA NA *ARS AMATORIA* DE OVÍDIO?

Em seus traços constitutivos postos mais à superfície, a *Ars amatoria* corresponde a um poema didático cujo assunto de ensinamento pelo *magister* é, bem o vimos, a galanteria entre os sexos. Assim, os livros 1 e 2 destinam-se a um *discipulus* do sexo masculino, supostamente tentando dotá-lo dos saberes indispensáveis para, em uma movimentada e cosmopolita cidade como a Roma coeva a Ovídio, em primeiro lugar encontrar uma bela moça de interesse para o jogo erótico; ainda, para conseguir manter essa conquista, tema que se vincula à segunda das partes do poema.

No livro 3, concentram-se, por sua vez, todos os conselhos direcionados a um público de alunas, também elas interessadas em tornar-se ativas conquistadoras de homens nos meios mundanos da Urbe. Importa aqui, segundo notado por Holzberg (2002, 106), ressaltar que a aparente “bipartição” sexual entre as parcelas “masculina” e “feminina” do curso de amor, tal como esboçada, parece, na verdade, refletir forte *espelhamento*, pois as figuras dos amantes acabam bastante aproximadas, independentemente de se tratarem de homens ou mulheres.

Assim, a título de exemplificação, ambos necessitam pôr-se para fora das portas de suas casas, “à caça” empenhada de um objeto erótico de interesse;⁷ ambos, ainda, devem preocupar-se com a adoção de estratégias para evitar arrefecer a chama de um amor um dia mais ardente, o que se

how Ovid says that his didactic poem has its own unusual characteristics, that it is the fruit of a carefully thought-out experiment”.

⁶ Conte (1994, 50): “But the didactic element of the *Ars* corresponds to a type of discourse clearly different from the one we ascribed to the *Amores*: elegiac subjectivity and didactic objectivity, almost like the elements of an emulsion, naturally tend to separate from each other, and they end up depositing a pure didactic form”. Veja-se também Dalzell (1996, 138): “But pervasive though as the elegiac elements are, the predominant tone of the *Ars* is didactic”.

⁷ Segundo Holzberg (2002, 106), “the structure of this part of Book 3 is manifestly patterned after that of the course for men. Here too, the preceptor first tells the *puella* where to find a sexual partner (381–432); then, how to win him (433–524); and finally, how to keep him interested in returning her love (525–746)”.

pode dar inclusive pela instigação dos ciúmes, como, por exemplo, em *Ars* 2.445–54 e em *Ars* 3.593–4.

Esses ensinamentos do *magister amoris*, como muitos outros, relacionam-se com uma tradição de *topoi* elegíacos que remonta a fontes gregas. Isso se deve ao fato de os elegíacos latinos terem elaborado seus poemas segundo um procedimento de “mosaico”, com base no qual os *topoi* helenísticos eram recombinaados e ressignificados em novos contextos.⁸ Assim, a “caça” a uma amada, que coloca o *amator* instruído pela *Ars* como caçador, constitui, por exemplo, uma inversão do *topos* do jovem capturado e incendiado pelo Amor. Logo, o *amator* elegíaco, antes arrebatado e submisso ao Amor, aprende a dominá-lo e a racionalizar suas relações amorosas por meio dos ensinamentos da *Ars*.⁹ Com isso, Ovídio inverte o *topos* segundo o qual o ato de apaixonar-se é um sofrimento ilógico ou uma loucura, tornando-o um ato desejado e fonte de alegria.

Ademais, a aproximação entre os ensinamentos oferecidos a homens e mulheres também se observa em conselhos de *toilette* apresentados pelo *magister*:

Munditie placeant; fuscentur corpora Campo,
sit bene conueniens et sine labe toga.
Lingula ne rigeat, careant rubigine dentes,
nec uagus in laxa pes tibi pelle natet;
nec male deformet rigidos tonsura capillos;
sit coma, sit tuta barba resecta manu;
et nihil emineant et sint sine sordibus ungues,
inque caua nullus stet tibi nare pilus;
nec male odorati sit tristis anhelitus oris,
nec laedat nares uirque paterque gregis. (Ov. *Ars* 1.513–22)¹⁰

⁸ Nesse sentido, Giangrande (1991, 61) comenta que “ricerche successive, condotte con metodo sistematico, hanno mostrato che i poeti elegiaci romani costruirono i loro carmi con un procedimento ‘mosaikartig’, a mosaico, col quale procedimento ogni *topos* ellenistico veniva impiegato come una ‘tessera’ per creare un elegante componimento strutturale armonico, non certo un in-forme conglomerato di *topoi*”.

⁹ Essa necessidade de adquirir *sophia* no modo de amar vincula-se à função de *erotodidaskalos*. Segundo Giangrande (1991, 65), “una tale funzione di *erotodidaskalos* viene programmaticamente rivendicata proprio da Meleagro” (*A.P.* 7, 421). Ademais, o estudioso (1991, 66–7) destaca que o *erotodidaskalos* devia ser também hábil em retórica, conforme demonstra o uso desse *topos* em Ateneu 5, 219 B–C e Anacreonte, *Anacreontea* 52. Além disso, os ensinamentos amorosos presentes na *Ars* ovidiana se vinculam também à tradição dos tratados e manuais gregos com ensinamentos sobre sexo (cf. Holzberg 2002, 92–3; Gibson 2009, 99).

¹⁰ “Impressione-as a elegância; bronzeiem-se os corpos no Campo de Marte, e usa uma toga que te caia bem e sem nódoa alguma. Mantém flexíveis as correias de teu calçado, e as fivelas livres da ferrugem; não oscilem teus pés bambos em couros laxos, nem te erice a cabeleira um corte que a deforme; apare-te a coma e a barba uma mão experiente; conserva as unhas curtas e livres de sujeira; que nenhum pelo desponte do fundo de tuas narinas; evita as desagradáveis exalações de uma boca fétida, e que o odor do macho, pai do rebanho, não agrida os narizes”.

Quam paene admonui ne trux caper iret in alas
 neue forent duris aspera crura pilis!
 Sed non Caucasea doceo de rupe puellas,
 quaeque bibant undas, Myse Caice, tuas.
 Quid, si praecipiam ne fuscet inertia dentes
 oraque suscepta mane laentur aqua?
 Scitis et inducta candorem quaerere creta;
 sanguine quae uero non rubet, arte rubet.
 Arte supercilii confinia nuda repletis,
 paruaque sinceras uelat aluta genas.
 Nec pudor est oculos tenui signare fauilla,
 uel prope te nato, lucide Cydne, croco. (Ov. *Ars* 3.193–204)¹¹

A comparação dos dois trechos revela-nos várias coincidências: tanto homens (*Ars* 1.522) quanto mulheres (*Ars* 3.193) devem evitar os maus odores corporais, advindos da falta de higiene; em um e outro caso, necessitam cuidar de que o descaso não lhes estrague os *dentes* (*Ars* 1.515 e *Ars* 3.197); enfim, tratam da boa apresentação *facial*, *fazendo a barba* (*Ars* 1.518) ou a maquiagem (*Ars* 3.199–204).

Sob outros aspectos, ainda, aproximam-se os amantes masculinos e femininos: ambas as personagens envolvidas no jogo amoroso adotam estratégias de sedução e manutenção de conquistas que se enquadram, mais de uma vez, nos horizontes do engano. O jovem *discipulus*, em *Ars* 1.657–60, é aconselhado a aproveitar-se das vantagens das lágrimas sobre os afetos da *puella*... mesmo quando não tem vontade alguma de chorar. Para obtê-las, inclusive será válido que as forje, tocando com as mãos molhadas os próprios olhos. Esse conselho ovidiano fundamenta-se precisamente na inversão da tradição segundo a qual o poeta sincero lamenta e censura a insinceridade de sua amada, uma vez que, na *Ars*, é o poeta que ensina a seu aluno a ser insincero e a se utilizar de falsas lágrimas. Além disso, ao recomendá-las, o *magister* desfaz a equivalência entre *amor* e *dolor* (de acordo com a qual as lágrimas e o choro seriam manifestações do sofrimento amoroso), para estabelecer a ideia de amor como engano.

Quanto à contraparte feminina de um modo de relacionar-se permeado pelas ilusões, lemos que, sendo a boa aparência um “dom divino”

¹¹ “Por muito pouco não vos adverti de que se evitasse o terrível odor do bode sob as axilas, nem se enriçassem vossas pernas com pelos pontiagudos! Entretanto, não são as moças das montanhas do Cáucaso que instruo, nem as que beberiam de tuas águas, ó místico Caíco! E se eu recomendasse que a preguiça não vos escurecesse os dentes e pela manhã se lavasse a face com um pouco d’água? Sabeis também obter uma tez clara pelo uso do alvaiade; quem não enrubesce pelo próprio sangue, obtém o rubor com arte. Com arte preencheis o vão entre as sobrancelhas, e um pouco de cosmético recobre as faces sem maquiagem. Não é vergonha realçar os olhos com a cinza fina ou com o açafraão que nasceu em tuas margens, ó Cidno cristalino”.

(*dei munus*, *Ars* 3.103), parte significativa das mulheres não dispõe espontaneamente de semelhantes atributos. Isso explica que, para “remediar” seus defeitos físicos, elas necessitem servir-se de uma série de preceitos de beleza, oferecidos na sequência do texto, como os tipos de penteados mais adequados a cada formato de rosto (*Ars* 3.135–58), a recomendação de tingir os cabelos brancos com ervas da Germânia (*Ars* 3.163–4) ou mesmo de adquirir perucas para a cobertura de uma cabeça onde rareiam os fios (*Ars* 3.165–8).

A menção a tal parcela dos conselhos do *magister amoris* ao público feminino permite-nos adentrar outra face do engano na obra. Com efeito, ocorre que, ao dizer “parte significativa de vós não dispõe de semelhantes atributos” (*pars uestrum tali munere magna caret*, *Ars* 3.104), o mestre de amor não faz, exatamente, lisonjas àquelas que o leem. Esse público desprovido de beleza, por sinal, é justo o que mais necessitaria do auxílio de tal instrutor para remediar com arte as falhas da própria natureza, aspecto já mencionado por Allen (1992, 20).¹² Nesse sentido, observa-se que esse público feminino aproxima-se paradoxalmente de um texto que não deixa de insultá-lo.

Desse modo, não só os amantes parecem romper entre si os acordos tácitos a envolverem, em princípio, quaisquer pessoas enleadas em relacionamentos humanos de confiança, mas também o preceptor amoroso por vezes ultrapassa, no trato com seus *discipuli*, os limites do razoável quando consideramos seu papel de mestre dos moços e moças de Roma nas intrincadas artes do amor. Poderíamos incluir entre os exemplos de tais “violações de conduta”, além da eventual ironia para com algum polo discente do curso de galanteria, o próprio fato de que, tendo escrito aos jovens romanos todo um corpo de insidiosas normas para seduzir e manter “presa” uma mulher de sua escolha (livros 1 e 2 da *Ars*), ele logo em seguida dirija-se às moças em termos muito parecidos.

Em certas partes do poema, ainda, a “traição” do *magister amoris* surge explicitamente expressa, como se não mais houvesse chance alguma de sustentação do *ethos* de um mestre fiável de seus alunos e alunas:

Ludite, si sapitis, solas impune puellas:
 hac magis est una fraude pudenda fides.
 Fallite fallentes; ex magna parte profanum
 sunt genus; in laqueos quos posuere cadant. (Ov. *Ars* 1.643–6)¹³

¹² “His female readers, too, are failures: if beautiful women need no *praecepta*, as he proposes (3.256–57), one can infer with Ovid’s translator Peter Green that those who must read the *Ars* are like ‘the clientele of a marriage bureau or lonelyhearts column’, who are ‘not drawn, by and large, from the well-heeled, the well-favoured or the well-adjusted’. Instruction and abuse go hand in hand”.

¹³ “Se sois sensatos, lograi impunemente apenas as moças. Apenas neste caso a fidelidade é mais merecedora de vergonha que a fraude. Enganai as enganadoras: em grande parte, são uma espécie ímpia; caíam, pois, nos laços que ataram”.

Arma dedi Danaï in Amazonas; arma supersunt
 quae tibi dem et turmae, Penthesilea, tuae.
 Ite in bella pares; uincant quibus alma Dione
 fauerit et toto qui uolat orbe puer.
 Non erat armatis aequum concurrere nudas;
 sic etiam uobis uincere turpe, uiri.
 Dixit e multis aliquis: "Quid uirus in anguis
 adicis et rabidae tradis ouile lupae?"
 Parcite paucarum diffundere crimen in omnes;
 spectetur meritis quaeque puella suis.
 Si minor Atrides Helenen, Helenesque sororem
 quo premat Atrides crimine maior habet,
 si scelere Oeclides Talaioniae Eriphylae
 uiuus et in uiuis ad Styga uenit equis,
 est pia Penelope lustris errante duobus
 et totidem lustris bella gerente uiro.
 Respice Phylaciden et quae comes isse marito
 fertur et ante annos occubuisse suos. (Ov. *Ars* 3.1–18)¹⁴

Os excertos apresentam imagens completamente distintas da figura feminina. Quando se dirigia aos homens, longe dos ouvidos de suas futuras alunas, o *magister amoris* aconselhava explicitamente ao engano das moças, justificando-se por serem elas, "em grande parte, uma espécie ímpia" (*ex magna parte profanum / sunt genus, Ars* 1.645–6). Quando, porém, passa a pronunciar-se às próprias mulheres, no último livro do poema, ele decididamente direciona para outro lado sua argumentação, dizendo que decidiu "armá-las" também, para que ambos os sexos partam ao "combate" em condições similares. Com isso, como lemos a partir de *Ars* 3,7, ele parece agora desconsiderar as opiniões dos que atribuem uma natureza pérfida a todas as mulheres (ou, ao menos à sua maioria): "deixai de estender a todas o crime de poucas" (*parcite paucarum diffundere crimen in omnes, Ars* 3,9). O final da segunda passagem, por sua vez, contrapõe alguns exemplos de vícios femininos (como Helena e sua irmã)¹⁵ a exemplos de mulheres bastante virtuosas, como a própria Penélope e Laodâmia, esposa de Protesilau (*Phylaciden*,

¹⁴ "Armei os dânaos contra as amazonas; restam as armas que a ti, ó Penthesileia, e a tua tropa possa dar. Ide iguados ao combate; vençam os que a boa Dione e o menino que voa pelo mundo todo favorecerem. Não seria justo investirdes indefesas contra homens armados, e seria torpe que vencêsseis deste modo, ó varões. Um dentre muitos dirá: 'Por que dás mais veneno às cobras e entregas um rebanho de ovelha a uma loba raivosa?'. Deixai de estender a todas o crime de poucas; aprecie-se cada menina por seus méritos. Se o jovem Atrida e o Atrida mais velho têm com que acusar duramente Helena e a irmã de Helena, e se por crime da Talaionida Eriphila o Eclida rumou vivo e com vivos cavalos ao Estige, Penélope conserva-se piedosa, por dois lustros errando o esposo e por mais dois guerreando. Atenta para o Filácide e para a que se diz que, morta antes do tempo, partiu como companheira do marido."

¹⁵ A irmã de Helena foi Clitemnestra, esposa de Agamêmnon, a quem assassinou com o auxílio de Egisto, seu amante.

Ars 3.17). No tocante ao brusco contraste de pontos de vista a que aludíamos acima, observe-se a flagrante incoerência entre *ex magna parte* e *paucarum*, como se, diante do novo “auditório”, isto é, o público feminino, não mais interessasse ao *magister* ressaltar tanto o suposto traço feminino da malícia.

Outro aspecto notável quando mencionamos algumas estranhezas desse “curso de amor” diz respeito ao fato de que muitos dos preceitos acabam tornando os *discipuli/-ae* risíveis ou, ao menos, algo que o *magister* não gostaria de (ou jamais saberia) ser. No livro 2, a partir de v. 541, ele aconselha ao jovem aluno a adoção de uma postura que reputa da maior importância (“nada mais importante que isso contém minha arte” – *nil istis ars mea maius habet*, *Ars* 2.542), e que, descobre-se com a leitura dos versos imediatamente seguintes, relaciona-se com manter total indiferença diante de *quaisquer* atitudes da *puella* escolhida, mesmo as mais suspeitas. Então, a ela, dar-se-ia a completa liberdade de escrever em sigilo a quem quisesse (*Ars* 2.543), de ir e vir (*Ars* 2.544), de receber acenos de outro homem em presença do amante (*Ars* 2.548) e de ganhar beijos, como lhe aprouvesse, de seu marido, à vista do impassível *discipulus* (*Ars* 2.551).

Ora, uma indiferença tão completa diante da patente existência de outros parceiros amorosos na vida da *puella* não corresponde a algo, segundo o próprio *magister amoris* confessa, que ele tenha por viável quando fala de sua vida afetiva mesma, pois a adoção de posturas semelhantes por sua(s) parceira(s) já o teria levado a reagir com energia (“beijos dera seu marido, lembro-me: eu me queixei / dos beijos dados: nosso amor abunda em barbárie” – *oscula uir dederat, memini, suos; oscula questus/ sum data: barbaria noster abundat amor*, *Ars* 2.551–2). Além disso, diante de dificuldades de sustentação prática de uma atitude tão controlada, interessa lembrar que o *magister amoris* aventa, em *Ars* 2.555–6, a hipótese de que, talvez, o melhor seja não tomar conhecimento algum das eventuais aventuras da menina, pois o amor parece inflamar-se mais entre os envolvidos no delito quando os traidores são pegos em flagrante (“mas foi melhor ignorar; deixa que se escondam as aventuras, / para que o pudor, vencido, não fuja de um rosto confesso” – *sed melius nescisse fuit; sine furta tegantur, / ne fugiat fasso uictus ab ore pudor* – *Ars* 2.555–6).

A “contraparte feminina” dos conselhos amorosos que, na verdade, não julgamos viáveis como meios favorecedores de garantir a sedução, diz respeito, por exemplo, às partes do livro 3 nas quais o mestre de amor preceitua às mulheres a adoção de trajas ou atitudes passíveis até de torná-las objetos de riso, por sua notória estranheza e precariedade. Assim, em *Ars* 3.263, ele recomenda às alunas baixas em demasia que fiquem sempre sentadas, para não denunciar, com a plena exposição do talhe de seus corpos, a própria pequenez; essas mesmas mulheres, ainda, enquanto reclinadas, de-

veriam encobrir as pernas e os pés com vestes longas (3.265–6). Para as magras em excesso, a solução seria adotar o uso de espessos estofos (3.267–8), enquanto aquelas dotadas de feios pés (3.171), finíssimas pernas (3.172) e maus dentes (3.279–80), respectivamente, jamais deveriam retirar os calçados, as ligas ou sorrir...

Esse conjunto de dados permite-nos divisar um *magister amoris* pouco fiável, na medida em que incita os dois lados em “combate” no jogo amoroso à mútua traição e mentiras, rompe mais de uma vez o tácito pacto de confiança que, naturalmente, deveria estabelecer-se entre mestre e alunos, propõe-lhes preceitos “impossíveis” de serem praticados, ou capazes de torná-los bizarros escravos de indumentárias e posturas difíceis de sustentar por muito tempo. Assim, nota-se que, por mais que a *Ars* apresente características formais que possibilitem sua inclusão no gênero da poesia didática, a própria obra parece “minar-se” por meio de alguns de seus preceitos.

UMA SOLUÇÃO METAPOÉTICA PARA AS ESTRANHEZAS DA PRECEITUACÃO AMOROSA OVIDIANA

Em um plano de leitura inicial, a *Ars* apresenta as características formais de um poema didático e um conjunto de preceitos amorosos que fizeram com que diversos estudiosos a compreendessem como um poema que ensina sobre o amor. Exemplo disso é a abordagem, por vezes biografista, de Grimal (1991, 157), que considera a *Ars* a coletânea com os conselhos mais eficazes para obter os favores de uma mulher.¹⁶ Dalzell (1996, 134), por sua vez, destaca que havia de fato conselhos práticos na *Ars*, e menciona o fato de a obra estar repleta de senso-comum e de preceitos para a vida social,¹⁷ ainda que, pouco depois, sublinhe que há mais do que somente preceitos e que a obra não é um simples manual prático. É interessante notar que o próprio eu-poético ovidiano, em sua poesia de exílio dos *Tristia*, ao comentar sobre a *Ars* e defendê-la das acusações de imoralidade que lhe foram imputadas, aponta para o fato de que essa sua obra foi demasiada-

¹⁶ Grimal (1991, 157) também afirma que “de tradição imemorial, o amor das cortesãs era coisa permitida [...], e a *Arte de amar* só ambicionava, ostensivamente, ensinar a prática desses amores permitidos”.

¹⁷ Dalzell (1996, 134) ainda cita P. Green, que, com o auxílio de químicos profissionais, demonstrou que os ensinamentos ovidianos sobre cosméticos no *Medicamina faciei femineae* possuem qualidade prática: “If the *Med. Fac.* was intended as serious practical advice, is it not possible that we have, similarly, underestimated the practical purpose of the *Art of Love*?”.

mente levada a sério por Augusto (tanto que lhe custou o exílio),¹⁸ quando, na verdade, devia-se considerar sua “Musa jocosa” (Ov. *Tr.* 2.354).

Ora, essa jocosidade pode ser notada nos diversos pontos “falhos” dos preceitos do *magister*, os quais evidenciam que Ovídio, na verdade, parece empreender uma inversão do caráter de maior seriedade geralmente atribuído ao gênero didático. Gibson (2009, 90), por exemplo, afirma que Ovídio adota as características da poesia didática – cujos grandes modelos em Roma foram Lucrécio e Virgílio – para elaborar um manual sobre o amor, e, enquanto caracteriza Virgílio e Lucrécio como “uma tradição mais respeitável de poesia didática”, afirma que a *Ars* ovidiana distingue-se não só por não possuir o metro do hexâmetro, mas também por sua falta de seriedade (cf. Gibson 2009, 100).

Nota-se, então, uma diferença de postura entre os *magistri* na poesia didática de Lucrécio, Virgílio e Ovídio, que variam desde uma maior seriedade até a jocosidade. Diferentemente de Lucrécio, que, no *De rerum natura*, assume uma postura doutrinária na transmissão de ensinamentos sobre o epicurismo, como um sério difusor das teorias de Epicuro, Ovídio parece brincar com os preceitos que apresenta.¹⁹ Assim, o eu-poético ovidiano engana não apenas os seus *discipuli*, expondo ensinamentos por vezes falhos ou irônicos, mas até mesmo os próprios leitores, ao possibilitar mais de um modo de interpretação da obra: num nível mais literal, seriam ensinamentos sobre conquista e sedução, numa perspectiva metaliterária, seriam ensinamentos sobre a própria escrita elegíaca.

Portanto, diante dessas “falhas” e “incongruências” em alguns preceitos do *magister amoris*, observa-se que, embora a *Ars* possa ser considerada poesia didática, ela não parece ensinar propriamente sobre o amor. Na verdade, em razão da ironia ovidiana, o que parece evidenciar-se é, por um lado, uma inversão do gênero didático e, por outro, uma reflexão metaliterá-

¹⁸ Dada a falta de documentos ou registros que comprovem o exílio de Ovídio, mesmo que ele tenha existido apenas no âmbito literário, é notável o fato de o eu-poético dos *Tristia* apresentar como causas de sua expulsão de Roma um *error*, não esclarecido, e um *carmen*, a *Ars Amatoria* (Ov. *Tr.* 2.207). Ora, se a obra é considerada motivo para o exílio, isso se deve ao fato de que ela não foi lida apenas como brincadeira, mas também como um tratado sobre o amor, transmitindo ensinamentos que, no contexto das leis augustanas contra o adultério e em estímulo aos casamentos, poderiam ser ditos imorais e libertinos.

¹⁹ A poesia didática de Virgílio, por sua vez, parece situar-se entre a seriedade do *De rerum natura* e os ilusionismos e explícita jocosidade da *Ars amatoria*. As *Geórgicas* não consistem em um mero manual agrícola, com objetivos práticos e funcionais, ensinamentos exaustivos e precisos, conforme se evidencia, por exemplo, pela presença de “erros” técnicos na obra, como a descrição, no livro 4, do procedimento de enxerto em plantas geneticamente incompatíveis (cf. Dalzell 1996, 106-108; Trevizam 2006, 157-9). Diante disso, percebe-se que as *Geórgicas* não objetivavam apresentar reais ensinamentos agrícolas a camponeses, em sua maioria, analfabetos. Não obstante, ainda que a obra tenha um propósito didático ficcional, a poesia de Virgílio não desmente a si mesma, como ocorre na elegia ovidiana, repleta de enganos e ilusões.

ria, segundo a qual o que de fato se empreende é uma espécie de *ars poetica* sobre a poesia elegíaca.²⁰

Nesse sentido, Allen (1992) posicionou-se a respeito do que lhe parece a inviabilidade de levar até as últimas consequências a aceitação de vários textos de “preceituação amorosa”, compostos no mundo antigo ou medieval, como escritos tratados de seduzir. Assim, ainda que seja possível ao leitor, numa abordagem inicial e mais à superfície, considerar poemas como a *Ars* e os *Remedia amoris* obras cujos sentidos se limitam à estrita letra do texto, os sucessivos desmascaramentos a que o *magister* se submete,²¹ bem como o “curso de galanteria” sob sua responsabilidade, abrem-nos novos horizontes interpretativos.²²

Talvez, um dos mais patentes sinais de que, na verdade, “tratados de amor” como os citados não devam ser lidos meramente “ao pé da letra” e receber a plena confiança dos que os leem corresponda a um modo de prosseguimento construtivo desses textos, ou intertextos, que se poderia chamar de “autodemolidor”.²³ Desse modo, diante de tamanhas incongruências, no

²⁰ Nessa perspectiva, veja-se Allen (1992, 15–37). Também Sharrock (1994, 87–91) posicionou-se a respeito das frutíferas possibilidades de leitura do “painel” de Dédalo e Ícaro (*Ars* 2.21–98) como artefato narrativo, distinto de um mero adorno ou desenvolvimento ilustrado de que, se foi difícil para Mínos reter *homens* alados, mais difícil – não, porém, impossível! – é para o *magister amoris* reter um *deus* voador (o próprio Cupido, que se deseja segurar a fim de “prender” a *puella* já conquistada pelo *discipulus* no livro 1 do poema). A autora destaca vários elementos passíveis de uma leitura metapoética desse relato posto em evidência “ao meio” da *Ars*, a exemplo da própria imagem do voo (por vezes empregada para referir-se ao fazer dos escritores no mundo antigo), da *delicada e leve* tessitura das asas por Dédalo (ao modo de um poema ao gosto alexandrino, como a própria *Arte de amar!*), da instrução a Ícaro para que voe entre “um e outro” extremo/entre céu e mar, ou seja, conserve-se, do ponto de vista literário, no equilíbrio da posição situada no entre-mio da poesia didática (com suas “alturas”, para alguns, vinculadas ao gênero épico) e da “mais baixa” elegia. Para a retomada e síntese das posições de Sharrock, veja-se Trevizam (2014, 122–5).

²¹ A esse respeito, afirma Allen (1992, 6) que “in the process of reading the treatises, the reader is obliged to confront the preceptor’s untrustworthiness and the illusory nature of the love they teach and to question the whole poetic structure that has created this love”.

²² Assim como na *Ars amatoria*, também no caso dos *Remedia amoris* é possível empreender uma leitura metaliterária. Nessa perspectiva, é interessante notar que, ao ensinar como se curar ou se esquecer de um amor, a obra, na verdade, funciona como um remédio contra o próprio gênero elegíaco. Ora, se a elegia funda-se exatamente na expressão do amor (e dos sofrimentos gerados pelo amor) do *ego*, a proposta ovidiana de compor um poema elegíaco que oferece remédios ao amor constitui-se como um paradoxo, uma vez que abala os próprios fundamentos do gênero. Ao fazer isso, no entanto, realiza-se uma discussão metaliterária, visto que são desafiados os limites do gênero, de modo que os remédios contra o amor podem figurar como remédios contra o gênero elegíaco. Vejam-se, por exemplo, as afirmações de Conte (1994, 58): “Ovid seems aware that with the *Remedia* he is exhausting the ultimate possibilities of a literary form that might still to some degree be recognizable as elegy; hence he will never have another opportunity to clarify definitively his poetics of love. Looking back, he can now measure the subversive force of the way in which he had actualized the discourse of elegy; what this definitive rendering of accounts announces in distichs is the end of elegy”.

²³ Nesse sentido, Allen (1992, 9) afirma o seguinte: “Having been taught by the *Ars* how to create love’s illusions, the reader is suddenly confronted by the *Remedia*, a book that represents love and its conventions as dangerous and false. In the *De amore*, this gap is found between Book 2

mínimo caberia ao público atento questionar se, de fato, os supostos conselhos práticos que recebe para regerar o (auto)controle da experiência erótica... logram concretamente conduzi-lo para algum lugar.

Além disso, à diferença do que, por vezes, encontramos em certas leituras,²⁴ a erotodidáxis ovidiana é, em demasia, carregada de reminiscências literárias eruditas para apenas dever identificar-se com um mero “retrato” dos meios galantes em Roma da Antiguidade (cf. Trevizam 2004, 131–2). Escrita na confluência de, pelo menos, duas ricas tradições compositivas – (1) a poesia didática antiga, que lhe oferece a estrutura discursiva predominante em formato de “aula”, o hábito de entremear “painéis” mítico-narrativos no corpo da preceituação aparentemente galante, e as chances de dialogar de modo “rebaixado” com todo um corpo prévio de textos mais comprometidos com relativa seriedade expositiva de saberes (cf. Dalzell 1996, 138); e (2) a elegia erótica romana, grande foco “inspirador” do intrincado mundo de amores que a *Ars* intenta esboçar com cores, nem sempre, de todo nítidas²⁵ –, essa obra indubitavelmente se reveste de espessa camada significativa em elos com o plano poético, mais do que, na verdade, com o sociológico.

Muitas vezes já se observou²⁶ que abundam na *Ars* as incorporações de materiais – *topoi*, personagens, situações... – oriundos do *corpus* da elegia, ou mesmo dos *Amores* de Ovídio.²⁷ O jovem amante da *Ars* passa por muitas

(entitled ‘Qualiter amor retineatur’ [How to Retain Love]) and Book 3 (“De reprobatione amoris” [The Condemnation of Love]); in the *Roman de la Rose*, it is replicated numerous times, as each allegorical speaker presents a new view of what love is and repudiates that which the preceding speaker has taught”.

²⁴ A título de exemplo, veja-se Fantham (2004, 3–4, grifos nossos): “For almost thirty years Ovid had enjoyed popularity and fame as a poet of love, first with five books of poems in narrative or dramatic form *illustrating his own love affairs* [...], then more elaborately with books of instruction in the art of love (two for men and one for girls – but not respectable women), and finally with a book of cures for love. *There was an appetite in fashionable Rome for love affairs and poetry about such flirtations*. But the women of the leader’s family are expected to have higher standards. *When first the daughter and then the granddaughter of First Citizen Augustus had been caught in flagrant adultery, Augustus exiled the poet, whether for his bad influence or for some more conspiratorial involvement with the princesses’ circles*”.

²⁵ A esse respeito, Veyne (1983, 147) afirma: “Si nos poètes étaient leurs propres historiens et que Délie ou Cynthie soient des portraits, il faudrait chercher à quelle catégorie de ‘déviantes’ elles appartaient; si l’on ne parvenait pas à le déterminer, il faudrait s’en désoler. Mais, puisque l’élégie est une fiction, nous savons tout, tout ce que l’auteur a jugé bon de nous faire connaître et qui est assez: que ce ne sont pas des femmes ‘normales’ et qu’elles se définissent en s’opposant à un monde normal que le narrataire, s’il veut entrer dans le jeu élégiaque, est invité à considérer comme le sien; il est impossible et inutile d’aller au-delà de cette définition négative, qui suffit pour l’effet de l’art recherché”.

²⁶ Veja-se, especialmente, o rico aparato filológico das notas na edição da *Ars amatoria* publicada pela editora Mondadori, de Milão, sob os cuidados de Emilio Pianezzola.

²⁷ Um exemplo disso é destacado por Holzberg (2002, 102): “What the *praeceptor amoris* recommends that the student do in this eventuality recalls something that, in *Amores* 3.14, the *poeta/amator* declares that he is prepared to do: namely, let the beloved cover up her infidelities (555–8). However, his justification for this is new. Whereas the *poeta/amator* shuts his eyes to the *puella*’s

das experiências já vivenciadas um dia pelo *ego* da produção elegíaca anterior, de modo que Ovídio sintetiza na obra toda uma preceptística do amor elegíaco. De acordo com a tradição romana, o ideal elegíaco se fundava em uma realidade de valores invertidos, segundo a qual a mulher dominava e escravizava o homem, e a condição fundamental do poeta-amante era a recusa das glórias e encargos da vida pública (numa oposição às tendências ativas da vida romana) e a opção pelo *otium* (cf. Boucher 1965, 17).²⁸

Ora, ao sistematizar o amor elegíaco nos ensinamentos da *Ars*, Ovídio, na verdade, empreende uma complexa retomada dos textos e modelos elegíacos estabelecidos pela tradição e promove, a partir disso, uma reflexão sobre o gênero da elegia, suas convenções e seus *topoi*, de modo a ensinar, em seu poema didático, sobre a própria escrita elegíaca. Nesse sentido, é notável o emprego do dístico elegíaco, e não do hexâmetro, que era o metro usado, por excelência, na poesia didática. Isso indica ao leitor que se trata de uma *ars*, mas *amatoria*, isto é, concernente aos *topoi* e convenções da poesia amorosa elegíaca e à ficção de suas personagens e ações.

Lemos, portanto, nesse poema didático sobre o amor, que tal personagem da preceptística de Ovídio é deixado, em certas ocasiões, trancado para fora das portas da casa da amada, configurando-se o *topos* do *para-klausithyron* (2.523–4). Ou que ele se submete aos mais estranhos caprichos e vontades da *puella*, agindo, em espécie de inversão comportamental e de valores característica do mundo “inusitado” da elegia (cf. Boucher 1965, 17), como se fosse um ser inferior, ou mesmo escravo (Ov. *Ars* 1.149–58), de modo a ilustrar o *topos* do *seruitium amoris*, fundamental na poesia de amor.²⁹ Seus esforços de conquista da *puella*, ainda, são muitas vezes aproximados de motivos bélicos:

Militiae species amor est: discedite, segnes;
non sunt haec timidis signa tuenda uiris.
Nox et hiems longaeque uiae saeuque dolores
mollibus his castris et labor omnis inest. (Ov. *Ars* 2.233–6)³⁰

transgressions out of a desire to spare himself emotional pain, the preceptor's student is supposed to avoid catching his beloved in the act because, if he did, she and his rival would only make love with a vengeance thereafter (559–60)”.

²⁸ Veja-se também Labate (1984, 86): “In una precisa convenzione dell’elegia latina, del rifiuto della carriera aveva fatto un assunto fondamentale della condizione di poeta-amante”.

²⁹ A respeito do *topos* do *seruitium amoris*, Fedeli (1991, 110–1) afirma: “Ma il poeta d’amore può giungere sino a un punto estremo di degradazione tanto da divenire, lui uomo di nascita libera, schiavo: schiavo d’amore, naturalmente, e della donna amata. È questo il motivo centrale, attorno a cui ruotano tutte le manifestazioni dell’amore elegiaco”.

³⁰ “O Amor é um tipo de milícia. Desertai, indolentes! Não cabe a homens medrosos defender tais estandartes; a noite, o inverno, longas caminhadas, dores cruéis e todo cansaço há nesta campanha amena”.

Dessa vez, o poeta recorre ao lugar-comum da *militia amoris*, de vasto emprego na literatura clássica desde os gregos,³¹ mas também abundante em todos os elegíacos romanos.³² Sem desejar escamotear as eventuais diferenças entre a figura dos amantes, tal como esboçada inclusive no *corpus* dos poemas de Propércio, Tibulo, ou mesmo nos *Amores* ovidianos, poder-se-ia dizer, pela recorrência a exemplos tópicos (ou de outra natureza) como os que temos mencionado, que a preceituação amorosa da *Ars amatoria* “descreve” importantes elementos do próprio universo elegíaco. Tudo se passa como se Ovídio, ao prescrever ao jovem aluno que se comporte, ao menos em aparência, similarmente à(s) personagem(s) de *ego* elegíaco, declarasse qual é sua concepção sobre os contornos constitutivos desse mesmo *ego*, de todo modo identificado com uma figura “livresca”, ou seja, advinda das criações de poetas como Propércio e seus epígonos, conforme defende Allen (1992, 10).³³ Sob esse aspecto, observa-se que a *Ars amatoria* empreende uma verdadeira retomada dos principais *topoi* elegíacos, de modo a apresentar-se como uma espécie de síntese desse gênero e a demonstrar a plena consciência acerca de seu código (cf. Conte 1994, 55). Assim, é possível afirmar que, mais do que ensinar a arte da conquista e da sedução, a obra, por meio dessa reflexão metaliterária acerca do gênero elegíaco, constitui uma espécie de *ars* elegíaca.

Por outro lado, uma vez que o tipo da experiência amorosa, segundo esboçada nos versos da *Ars*, não pressupõe a “sinceridade” nos relacionamentos afetivos recomendados a homens e mulheres, mas antes o uso astuto de aparências a fim de seduzir, também se poderia ver nessa face “descompromissada” da preceptística galante de Ovídio uma peculiar forma de lição literária sobre a natureza da elegia. Nesse sentido, destaca-se a própria

³¹ A esse respeito, veja-se, por exemplo, Christenson (2000, 631–2).

³² Além do emprego dos *topoi* do *paraklausithyron*, do *seruitium* e da *militia amoris* para a caracterização dos gestos do jovem amante da *Ars* à imagem e semelhança daqueles da produção elegíaca típica, também a *puella*, como surge descrita na erotodidáxis ovidiana, assemelha-se às suas “irmãs” pregressas do mundo da elegia. Assim, em *Ars* 3.329–48, Ovídio recomenda às *discipulae* a aquisição de cultura (conhecer a musa de Calímaco, a de Safo, a de Cornélio Galo, a de Tibulo) como forma de sedução. Ora, uma das características da Cíntia properciana, por exemplo, era a posse – ainda que polissêmica – de certo cabedal de *cultura* (Prop. 1.2.25–6). Trata-se do *topos* da *docta puella*, que, segundo Giangrande (1991, 92), aparece pela primeira vez na literatura latina em Virgílio (*Ecl.* 10.2–3), mas também se observa em Tibulo (4.6.2). De acordo com Giangrande (1991, 92), é um *topos* helenístico com origem em Hermesianax: “È di origine ermesianattea, nel senso che ‘la poesia erotica’ (Fedeli, loc. cit.) prodotta dal poeta aiuta quest’ultimo a conquistare la fanciulla amata, come Ermesianatte aveva sostenuto”.

³³ Veja-se também Conte (1994, 53): “I would be legitimate to expect the *Ars amatoria* to have been extracted from the practical behavior of real lovers, but instead Ovid’s teachings are presented as an art applied to materials whose ‘reality’ is that of literary phenomena – not to real lovers, therefore, and their daily strategies, but to those represented in the elegies of Propertius, Tibullus, Ovid himself”.

ilusão artística em que se fundamenta esse gênero, que tem a ironia como elemento estrutural.³⁴

Ora, nos poemas inaugurais da coletânea dos *Amores*, Ovídio justamente gracejara com a possibilidade de vir alguém a fazer poesia galante sem a presença de paixão: na primeira elegia, é Cupido quem insiste em roubar um pé a cada hexâmetro de número par que *ego* estava a fazer,³⁵ tornando em dísticos elegíacos o que foram, segundo seu intento original, os versos de um poema *épico*. Em *Am.* 1.2, por sua vez, *ego* experimenta muitos sintomas de desassossego, os quais poderiam ser imputados aos males de um apaixonado (falta de sono, dores nos ossos...), mas diz, já escrevendo em dísticos, ainda ignorar se tem um amor (!). A sequência, enfim, apresenta a personagem em rendição a um Cupido triunfante (*Ov. Am.* 1.2.9–22), pois, embora ainda careça de um objeto de amor, “pressente” a continuidade dos avanços do deus. Apenas em *Am.* 1.3 surge a *puella* que o mantém cativo (v. 1), vindo essa a receber o nome de *Corinna* somente no poema 5 desse livro de abertura dos *Amores*.

Desse modo, o vácuo do início em relação ao afeto envolvido, e até no tocante à figura da amada, não impediu o poeta de começar a compor suas elegias, para isso se servindo de vários dos elementos típicos dessa produção literária, além do metro do dístico elegíaco. Em outras palavras, assim como o poeta-amante de *Amores* apenas necessitara submeter-se a convenções de gênero a fim de tornar-se a personagem de *amator* elegíaco, o jovem aluno da *Ars* só precisa adaptar-se com superficialidade aos contornos do apaixonado daquela mesma produção literária pregressa para lançar-se à sedução de uma *puella*. Nos dois casos, parece, o poeta busca estabelecer nítida linha divisória entre a “verdade” de quaisquer sentimentos e os ilusionismos passíveis de serem criados, em ambiente ficcional, quando há a adequação das personagens a modos comportamentais passíveis de produzir alguma persuasão, quer sob o ponto de vista do leitor, quer de uma fragilizada “presa” galante.

³⁴ A respeito da ironia na poesia elegíaca, Conte (1994, 50) afirma: “Elegy reveals itself as an artistic illusion; it lives its own artificial reality and claims instead to be rooted in real life, that is to say, in that form of existence that is made up of lived passions. Thus, irony installs itself within the text as a reflective dialectic and turns its metaliterary possibilities into an effective means for artistic self-representation”.

³⁵ *Ov. Am.* 1.1.1–8: *Arma graui numero uiolentaque bella parabam/ edere, materia conueniente modis. / Par erat inferior uersus; risisse Cupido / dicitur atque unum surripuisse pedem. / “Quis tibi, saeue puer, dedit hoc in carmina iuris? / Pieridum uates, non tua, turba sumus. / Quid si praeripiat flauae Venus arma Mineruae, / uentilet accensas flaua Minerua faces?”* – “Armas e violentas guerras em ritmo grave eu me preparava / para cantar, com uma matéria adequada ao metro. / Semelhante era o verso inferior; Cupido riu, / dizem, e surrupiou um pé. / “Cruel menino, quem te deu este direito em poesia? / Vate das Piérides não sou da tua turma. / E se Vênus roubasse as armas da loura Minerva, / e a loura Minerva avivasse tochas ardentes?” (trad. Lucy Ana de Bem, 2010).

Tocamos aqui no assunto do suposto caráter “biográfico” atribuído ao *corpus* da elegia erótica romana. Ocorre, conforme se recordam os leitores de Propércio, Tibulo e do Ovídio dos *Amores*, que esses poetas compuseram suas obras com a eventual inclusão de “dados pessoais” (nome, dados de origem familiar, eventos históricos testemunhados...) nos versos dos textos que escreveram, apesar de os construírem também como artefatos altamente “livrescos” e convencionais.³⁶ Em que pese à face densamente literária e artística da elegia, no entanto, tem havido com alguma frequência críticos,³⁷ ou mesmo leitores, inclinados a ver nessa produção uma espécie de retrato transparente do subjetivismo ou da vida amorosa (do tempo) dos poetas.

O tipo de leitura que acabamos de apresentar a propósito da *Ars amatoria*, entretanto, parece desafiador de semelhantes posturas, porque busca compreender essa obra, antes de mais nada, como pertencente a regras e funcionamentos intrinsecamente seus, que não são sempre os mesmos da vida social concreta. Assim, os sucessivos desenganos e “mentiras” que se vão desvelando ao longo do poema talvez possam servir-nos de lembrete contra a demasiada atribuição de crédito à letra de sua escrita, ou mesmo da elegia erótica romana, da qual se nutre em tantos e importantes aspectos.³⁸

REFERÊNCIAS

- Allen, Peter L. 1992. *The art of love: amatory fiction from Ovid to the Romance of the Rose*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- André, Jacques. 2008. *Ovide: Tristes*. Texte établi et traduit. Paris: Les Belles Lettres.
- Bem, Lucy Ana de. 2010. *Ovídio: Primeiro livro dos Amores*. Tradução. São Paulo: Hedra.
- Boucher, Jean-Paul. 1965. *Études sur Properce: problèmes d'inspiration et d'art*. Paris: E. de Boccard.
- Christenson, David. 2000. “Callinus and *militia amoris* in Achilles Tatius’ Leucippe and Cleitophon.” *Classical Quarterly* 50:631–2.
doi: <http://dx.doi.org/10.1093/cq/50.2.631>
- Conte, Gian Biagio. 1994. *Genres and readers: Lucretius, love elegy, Pliny's Encyclopedia*. Trans. Glenn W. Most with a foreword by Charles Segal. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.

³⁶ Para detalhes acerca do gênero elegíaco e sua origem, veja-se Day (1938).

³⁷ Exemplo disso são as abordagens de Grimal (1991, 181–2): “Convalescente, Tibulo voltou a Roma e encontrou Délia. Porém, a realidade revelou-se muito diferente do sonho. Os momentos felizes que passara a seu lado não se repetiram. Não foi com uma ‘casta Lucrecia’ que ele se depa-rou, mas com a cortesã que sua amante nunca deixara de ser”.

³⁸ Para essa discussão, cf. Trevizam 2003, 161.

- Dalzell, Alexander. 1996. *The criticism of didactic poetry: essays on Lucretius, Virgil and Ovid*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press.
- Day, Archibald A. 1938. *The origins of Latin love-elegy*. Oxford: Basil Blackwell.
- Fantham, Elaine. 2004. *Ovid's Metamorphoses*. Oxford: University Press.
- Fedeli, Paolo. 1991. "Bucolica, lirica, elegia." In *La poesia latina: forme, autori, problemi*, a cura di F. Montanari, 77–131. Roma: NIS.
- Giangrande, Giuseppe. 1991. "Topoi ellenistici nell'Ars Amatoria." In *Cultura poesia ideologia nell'opera di Ovidio*, a cura di I. Gallo e L. Nicastrì, 61–98. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Gibson, Roy K. 2009. "The Ars Amatoria." In *A Companion to Ovid*, edited by P. Knox, 90–103. Malden/Oxford: Wiley-Blackwell.
doi: 10.1002/9781444310627.ch7
- Grimal, Pierre. 1963. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Grimal, Pierre. 1991. *O amor em Roma*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Martins Fontes.
- Holzberg, Niklas. 2002. *Ovid. The poet and his work*. Trans. G. M. Goshgarian. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Jaeger, Werner. 2003. *Paideia: a formação do homem grego*. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes.
- Jones, Peter V. 1997. *O mundo de Atenas: uma introdução à cultura clássica ateniense*. Trad. Anna Lia de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes.
- Labate, Mario. 1984. *L'arte di farsi amare. Modelli culturali e progetto didascalico nell'elegia ovidiana*. Pisa: Giardini Editori.
- Kennedy, Duncan F. 1993. *The arts of love: five studies in the discourse of Roman love elegy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Perutelli, Alessandro. 2010. "O texto como professor." In *O espaço literário da Roma antiga – vol. I: a produção do texto*, editado por G. Cavallo, A. Giardina e P. Fedeli, trad. de Daniel Pelucci Carrara e Fernanda Messeder Moura, 293–327. Belo Horizonte: Tessitura.
- Pianezzola, Emilio, e Gianluigi Baldo, Lucio Cristante. s/d. *Ovidio: L'arte di amare*. Traduzioni e commento. Milano: Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori Editore.
- Ponchont, Max. 1955. *Tibulle: Élégies*. Texte établi et traduit. Paris: Les Belles Lettres.
- Rat, Maurice. 1931. *Propertius: Élégies*. Traduction, introduction et notes. Paris: Librairie Garnier Frères.
- Saint-Denis, Eugène de. 1956. *Virgile: Géorgiques*. Texte établi et traduit. Paris: Les Belles Lettres.
- Sharrock, Alison. 1994. *Seduction and repetition in Ovid's "Ars amatoria" 2*. Oxford: Clarendon Press.
- Toohey, Peter. 1996. *Epic Lessons: an introduction to the ancient didactic poetry*. London/New York: Routledge.
- Trevizam, Matheus. 2003. *A elegia erótica romana e a tradição didascálica como matrizes compositivas da "Ars amatoria" de Ovídio*. Dissertação de mestrado. Universidade de Campinas.

- Trevizam, Matheus. 2004. "Forma didática e adaptação da poética elegíaca na *Ars amatoria* de Ovídio." *Phaos* 4:129–40.
- Trevizam, Matheus. 2006. *Linguagem e Interpretação na Literatura Agrária Latina*. Tese de Doutorado. Universidade de Campinas.
- Trevizam, Matheus. 2014. *Poesia didática: Virgílio, Ovídio e Lucrécio*. Campinas: UNICAMP.
- Veyne, Paul. 1983. *L'élegie érotique romaine: l'amour, la poésie et l'Occident*. Paris: Éditions du Seuil.
- Volk, Katharina. 2002. *The poetics of Latin didactic: Lucretius, Vergil and Manilius*. Oxford: Oxford University Press.
doi: <http://dx.doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199245505.001.0001>



Title. Ovid's *Ars poetica*: meta-poetry and illusion in the *Ars amatoria*.

Abstract. In this paper, after the inclusion of Ovid's *Ars amatoria* in the ancient literary branch of didactic poetry, we try to demonstrate why this poem shall not be considered as an example of true loving teaching. Thus, strange elements such as lies, mutually recommended to men and women as part of their strategies of seduction; treasons that they must endure when confronted with the *magister amoris*; and ironies that they may submit themselves to as learners force us to consider the text as a meta-literary exercise about the art of Roman love elegy.

Keywords. *Ars amatoria*; Ovid; elegy; illusion; meta-literature.