

AMORES I 5, II 1, II 18 E III 1 E ALGUMAS REFRAÇÕES DA “METAPOESIA” OVIDIANA

LUCY ANA DE BEM
Instituto de Estudos da Linguagem
Universidade Estadual de Campinas

RESUMO: *Este artigo pretende demonstrar como Ovídio, através da persona poética do amator, traz à cena elegíaca algumas questões poéticas, sobretudo, no que diz respeito aos gêneros que figuram nos Amores, muitas vezes, através de alusões sutis, capazes de evocar traços da tradição poética greco-latina. Tentaremos mostrar que alguns elementos da “metapoesia” ovidiana, típica dos poemas programáticos, situados no início e no final dos três livros da coleção, são evocados ao longo de toda a obra. A elegia III 1, neste sentido, fornece uma ampla série de personagens e motivos: a Elegia personificada, por exemplo, pode ser identificada com a puella de I 5 por causa dos traços “físicos” que compartilham. O discurso da Tragédia, na mesma elegia, é evocado, em partes, na recusatio que constitui o tema central da elegia II 18. Também mostraremos que a escolha do estilo de vida e de poesia do amator ovidiano é peculiar, pois sua recusatio difere dos padrões elegíacos convencionais, como revela a elegia II 1.*

PLAVRAS-CHAVE: *elegia romana; Ovídio; Amores; poesia programática; gênero; alusão; recusatio.*

*Venit odoratos Elegia nexa capillos/ et, puto, pes illi longior alter erat./
Forma decens, uestis tenuissima, uultus amantis/ et pedibus uitium causa
decoris erat.*

“Chega Elegia, de cabelos trançados e perfumados e, creio, tinha um pé mais longo que o outro. Beleza apropriada, veste muito vaporosa, jeito de amante; e seu defeito nos pés era conveniente.”

A descrição de uma elegia personificada, que Ovídio elabora nos versos 7-10 do primeiro poema do terceiro livro dos *Amores*, faz parte de uma cena ricamente detalhada (*ekphrasis tópos*), na qual a tragédia, também personificada, figura de forma marcante. Ambos os gêneros poéticos, apresentados aos leitores como duas mulheres de traços e personalidades marcantes, dialogam a fim de persuadir o poeta-amante sobre o futuro de suas composições.

Como parte do programa ovidiano dos *Amores*, a elegia III 1 evidencia questões poéticas que permeiam toda a obra; segundo Morgan (1997: 22) é o poema programático mais complexo da coleção, devido aos diversos elementos genéricos que evoca. Pretendemos mostrar quais e como alguns elementos dessa “metapoesia” são evocados em alguns momentos da obra, mas, sobretudo, ao longo dos poemas programáticos iniciais dos *Amores*.

Partiremos de um dos elementos mais importantes para a elegia latina, uma figura proeminente dos *Amores*: a *puella*. No início de I 1, Ovídio brinca com a expectativa do leitor: através de uma alusão à *Eneida*, o poeta parece anunciar uma epopéia, porém, já no verso subsequente, um pentâmetro, somos apresentados a uma elegia. A mudança métrica (e, conseqüentemente, temática)¹ é devida à aparição de um Cupido peralta, com quem o poeta (ainda não um amante) argumenta sobre uma série de inadequações (I 1, 5-16). Finalmente, o poeta resolve ousar e questionar o deus sobre como irá compor elegias, pois ele não possui um(a) amante, fonte capaz de proporcionar a matéria apta ao verso elegíaco (I 1, 19-20). O pequeno deus resolve o problema de uma maneira típica: através do arco e da flecha, transforma a personagem em *poeta amator* (I 1, 21-4). E o poema se encerra com alusões à própria poesia amorosa: o poeta-amante, transformado num miserável submisso que arde por Amor (I 1, 25-6), brada que coroará seus versos de onze pés com murta, a planta que simboliza Vênus (I 1, 25-30).

Diferentemente do poeta-amante de Propércio, que inicia seu livro de elegias relatando o seu estado emocional e nomeando o alvo de suas afeições, o eu-

¹ Horácio, *Ars Poetica* 73-92, discute a associação entre conteúdo e metro como fatores definidores do gênero poético. Nos vv. 73-76, o poeta discorre sobre épica/hexâmetro e elegia/dístico: *Res gestae regumque ducumque et tristia bella/quo scribi possent numero, monstravit Homerus./ Versibus impariter iunctis querimonia primum, /post etiam inclusa est uoti sententia compos;* (“as gestas de reis e de chefes, as tristes guerras/ em que ritmo podem ser descritas Homero mostrou./ O lamento, primeiro, exprimia-se em versos desiguais que foram unidos:/ depois, neles incluiu-se também a expressão de um voto satisfeito”). Tradução de Oliva Neto, 2004: 114.

elegíaco de Ovídio demora-se em questões poéticas, revelando, aos poucos, informações sobre seus sentimentos e sua amada. Em I 3, tomamos conhecimento de que a *cura* principal dos *Amores* será, assim como no *Monobiblos* de Propércio, um amor heterossexual. Contudo, é apenas em I 5 que assistiremos à epifania da *puella* e à coroação do poeta como *amator*: em um ambiente quase onírico (*locus amoenus*), Corina chega (*uenit Corina*, I 5, 9), coberta apenas por uma túnica solta (*recincta*, v. 9) e transparente (*rara*, v. 13). Seus cabelos, penteados, são longos a ponto de cobrirem seu colo níveo (I 5, 10). Sua beleza se compara àquela de rainhas e prostitutas da mitologia (*formonsa Semiramis*, v. 11 e *amata Lais*, v. 12). Conhecemos, também, sua “fraqueza” e “cumplicidade” (*proditio*, VV. 15-6) e sua “falta de defeitos”, isto é, seu físico perfeito, (*in toto nusquam corpore mensa fuit*, v. 18).

Analisando com um pouco mais de cautela os versos que abrem o presente artigo, veremos como o poeta-amante ovidiano, em III 1, percebe a chegada da Elegia: em um ambiente idealizado (*locus amoenus*), Elegia chega (*uenit Elegia*, III 1, 7), de cabelos longos a ponto de permitirem penteados trançados (v. 7), e com uma beleza notável (*forma decens*, v. 9). Sua veste é leve (v. 9), possui um semblante sedutor como o das amantes (v. 9) e, seu único defeito físico a torna mais atraente (v. 10). Sabemos que também não é forte (v. 42 e vv. 45-6) é que é “cúmplice” de Cupido e Vênus (*comesque*, vv. 43-4).

As semelhanças físicas e algumas coincidências comportamentais entre Corina e Elegia são inegáveis. Embora a jovem amante de I 5 permaneça muda o poema todo, o discurso da Elegia em III 1, 49 e ss. deixa entrever muitas características sobre o caráter da personagem e do próprio gênero elegíaco. É como se a *puella* fosse um significante do discurso erótico ovidiano nos *Amores* (Wyke, 2006: 179). Nesse sentido, a personagem pode ser entendida como uma representação da ficção elegíaca na obra.² Em *Am.* III 1, 49 e ss., lemos:³

*Per me decepto didicit custode Corinna
liminis astricti sollicitare fidem
delabique toro tunica uelata soluta
atque impercussos nocte mouere pedes.*

² Essa idéia de “ficção” pode ser reencontrada em *Am.* III 12: o poeta-amante, insatisfeito com o assédio que seus versos supostamente geraram em torno de sua *puella*, pede ao público para que não interprete a fantasia e a licença dos poetas como “realidade”. Ver, em especial, os vv. 41-4.

³ O texto latino segue a edição proposta por E. J. Kenney.

*Et tamen emerui plus quam tu posse ferendo
 multa supercilio non patienda tuo:
 uel quotiens foribus duris infixi 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 apposita barbara mergit aqua?*

Através de mim, Corina, enganando o guardião, aprendeu
 a corromper a fidelidade de uma porta trancada,
 a deslizar pelo leito, envolta em túnica solta,
 e a mover pés discretos pela noite.
 Todavia, mereci poder maior que o teu, por suportar
 muitas coisas insuportáveis ao teu cenho.
 Quantas vezes pendi, afixada, em duras portas,
 sem medo de ser lida pelos transeuntes?
 Mais: recordo-me ter sido missiva oculta sob o seio
 da escrava, até que o cruel guardião se ausentasse.
 E quando me envias como presente de aniversário e ela,
 bárbara, rasga-me e me enfia na água reservada ao lado?

Neste trecho final do pronunciamento da Elegia, ocorre uma ambigüidade curiosa: a despeito do emprego de verbos ativos, que enfatizam sua personificação, as situações narradas são próprias de um texto; é ridículo imaginar uma *puella* rasgada, imersa em água ou fixada em uma porta. A princípio, a elegia é apresentada como um elemento do próprio gênero (Elegia = *puella*); mas, conforme a escolha do poeta-amante se aproxima, juntamente com o final do poema, ela se revela como produção escrita (*elegos*): através dela, Corina aprendeu a ser uma *puella* elegíaca e por meio dela, o poeta-amante se iniciou na poesia (v. 59). Cumprir lembrar que a menção ao defeito físico da Elegia, em *Am.* III 1, 8 alude ao próprio dístico elegíaco, se pensarmos em *pes* como sinédoque para o verso.⁵

⁴ Nos *Amores*, esse jogo com a palavra *pes*, em referência à medida do verso, é recorrente: cf. I 1, 3-4 e *Am.* II 17, 19-22: *Vulcano uenerem, quamuis incude relicta/turpiter obliqui claudicet ille pede./ carminis hoc ipsum genus impar; sed tamen apte/iungitur herous cum brevior modo.* (“Vênus pertence a Vulcano, embora ele, abandonada/ a incude, manque vergonhosamente de um pé coxo/Esse gênero de poesia é ímpar, contudo, apto/a unir-se ao metro heróico de modo mais breve”). Atenção ao dístico *hoc*: na função de anáfora, indica que o “pé coxo” de Vulcano, deidade bélica comum na epopéia, quando abandonou

O discurso, a conduta e as circunstâncias são elaboradas a fim de sinalizar poemas passados do *corpus* elegíaco. A recordação de uma *tunica uelata soluta* (III 1, 51) nos traz à mente a Corina de I 5, 9. Além disso, algumas situações evocam elementos e personagens típicos do gênero elegíaco: a porta trancada do v. 45 (que mantém o amante excluído) ocorre em *Am.* I 6, em Propércio I 16 e em Tibulo I 2, por exemplo. Também constitui um elemento decisivo na poética dos *Amores*, como podemos ver em II 1, 11 e ss.:

*Ausus eram, memini, caelestia dicere bella
centimanumque Gygen (et satis oris erat)
cum male se Tellus ulta est ingestaque Olympo
ardua deuexum Pelion Ossa tulit.
in manibus nimbos et cum Ioue fulmen habebam,
quod bene pro caelo mitteret ille suo.
Clausit amica fores: ego cum Ioue fulmen omisi;
excidit ingenio Iuppiter ipse meo.
Iuppiter, ignoscas: nil me tua tela iuuabant;
clausa tuo maius ianua fulmen habet.
blanditias elegosque leuis, mea tela, resumpsi:
mollierunt duras lenia uerba fores.*

Lembro-me que ousei cantar sobre guerras celestiais
e Giges de cem mãos (pois possuía discurso suficiente);
quando a terra foi mal vingada e, sobreposto ao Olimpo
o montanhoso Ossa Pélion íngreme sustentava,
em minhas mãos detinha nimbos e Júpiter, o raio
que ele bem podia lançar em defesa do seu céu.
A amiga cerrou suas portas; abandonei Júpiter e seu raio;
o próprio Júpiter desprendeceu-se de meu engenho.⁵
Júpiter, perdoa-me: as tuas armas em nada me ajudavam;
a porta fechada é mais fulminante que tu.

a bigorna e se uniu à Vênus, proporcionou a formação da elegia erótica – dísticos que abordam temas de amor. Assim, podemos afirmar que há algo de “épico” na elegia: na medida (o hexâmetro) e no conteúdo (em tópicos como a *militia amoris*).

⁵ Parece que Ovídio evoca e joga com uma locução presente em Calímaco, *Aitia* fr. 1, v. 20: “trovejar não é tarefa minha, mas de Zeus”. Embora o poeta-amante confesse sua “ousadia poética” (cantar as batalhas entre deuses e Titãs), ele mesmo não admite ter tomado a função de Júpiter: o poeta manejava nuvens enquanto o pai dos deuses brandia raios.

Retomei blandícias e versos elegíacos, minhas armas:
as palavras doces abrandaram as duras portas.

Como podemos ver, Corina e temas como a “porta fechada” (*paraclausithyron*) são elaborados para evocar uma série de poemas e funções elegíacas, como símbolos de uma tradição poética que se opõe à narração de guerras e heróis épicos (como em II 1) e de portões e palácios trágicos (como em III 1). É interessante notar que Elegia, contra Tragédia, emprega a porta como símbolo de sua poesia (III 1, 39-41): *non ego contulerim sublimia carmina nostris:/ obruit exiguas regia uestra fores* (“eu mesma não teria comparado seus versos sublimes aos meus/ vosso palácio excede minha humilde porta”).

Dessa forma, podemos inferir que, nos *Amores*, a *puella* representa um estilo de escrita específico (um gênero) que se constitui, em certa medida, em oposição a outros estilos (ou gêneros poéticos). Por sua vez, o amor é considerado, pelo poeta-amante ovidiano, como uma atividade poética própria, capaz de conquistar jovens (II 1) e proporcionar fama perene (I 15 e III 15). Sendo assim, um dos episódios mais eróticos de toda a coleção, a excitante revelação de Corina em I 5, indica, através dessas alusões, uma epifania poética de um encontro elegíaco (Buchan, 1995: 70, n. 43).

Além da identificação *puella*/Corina/Elegia, *Am.* III 1 e I 5 possuem um ponto de convergência relevante, quando se pensa nas questões poéticas que envolvem a obra: o *locus amoenus*. Ao construir um ambiente específico e adequado à poesia que irá se desenvolver, o poeta-amante é capaz de estabelecer-se na tradição elegíaca. E tentaremos mostrar que, de certa forma, essa tradição costuma constituir-se no “diálogo” com outros gêneros.

Am. III 1 começa com a descrição de um belo lugar, pelo qual o poeta-amante vagueia em busca de inspiração:

*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.*

Ergue-se ali uma floresta antiga, não cortada há muitos anos;
é de crer que um nume tenha habitado o local.

No meio, uma fonte sacra e uma gruta de púmices pendente
e, por todos os lados, aves se queixam com doçura.
Enquanto por aqui vagueio, abrigado por bosques umbrosos,
buscava um gênero que minha Musa inspirasse.

No v. 2, Ovídio brinca com uma suposta associação etimológica entre *nemus* e *numen* (Maltby, 1991: 127) e, assim, estabelece um quadro místico semelhante àquele de Propércio em III 1, 1 e ss.⁶ Vale ressaltar que o trecho properciano, por sua vez, também faz parte de um poema programático que inicia um terceiro livro, e, semelhantemente, faz diversas alusões a outros gêneros poéticos. Veremos que, através da alusão a Propércio, Ovídio evoca a poesia helenística de Calímaco, o *auctor* da *recusatio*, tema tão caro aos elegíacos romanos. O poeta-amante properciano inicia assim seu terceiro livro de elegias:

*Callimachi Manes et Coi sacra Philitae,
in uestrum, quaesio, me sinite ire nemus!
Primus ego ingredior puro de fonte sacerdos
Itala per Graios orgia ferre choros.
dicite, quo pariter carmen tenuastis in antro?
quoue pede ingressi? quamue bibistis aquam?
a ualeat, Phoebum quicumque moratur in armis!
exactus tenui pumice uersus eat,
quo me Fama leuat terra sublimis, et a me
nata coronatis Musa triumphat equis,*

⁶ Sêneca, em suas *Epistulae Morales* IV 41, 2, ao discorrer sobre um espírito sagrado que vive em cada um de nós, evoca uma locução virgiliana, presente na *Eneida* VIII 352 (quando Evandro mostra a Enéias um Capitólio ainda coberto por bosques): [...] (*quis deus incertum est*) *habitat deus* (“habita um deus [não se sabe qual]”). O interessante é que, nesta mesma carta (IV 41), no parágrafo 3, Sêneca relaciona o “sagrado” e a “natureza” descrevendo um bosque belo e antigo, que nos faz recordar as descrições de Calímaco, Propércio e Ovídio: *Si tibi occurrerit vetustis arboribus et solitam altitudinem egressis frequens lucus et conspectum caeli densitate ramorum aliorum alios protegentium summovens, illa proceritas silvae et secretum loci et admiratio umbrae in aperto tam densae atque continuae fidem tibi numinis faciet* (“Se você se deparar com um bosque sagrado, pleno de árvores antigas e extraordinariamente elevadas, cujos abundantes galhos entrelaçam umas nas outras a ponto de ocultar a visão do céu, então não apenas a altivez da floresta e a inacessibilidade do lugar, mas também a admiração causada por uma sombra tão densa e impenetrável ao ar livre atestará a você a presença da divindade”). Tradução de De Pietro (2008:109-110), em dissertação de mestrado inédita.

*et mecum in curru parui uectantur Amores,
scriptorumque meas turba secuta rotas.*⁷

Manes de Calímaco, sacros ritos de Filetas de Cós,
deixai-me, rogo, adentrar em vosso bosque!
Primeiro eu, sacerdote de uma fonte pura, avanço,
levando mistérios ítalos pelos coros graios.
Dizei, em qual antro abrandastes, juntos, o canto?
Com qual pé entrastes? De qual água houvestes bebestes
ah, adeus aquele que se demora com Febo entre os braços!
polido por terno púmice, que avance meu verso,
pelo qual a Fama, sublime sobre a terra, sustém-me, e
de mim nascida, a Musa triunfa em cavalos coroados,
e comigo, no carro, triunfem pequeninos Amores,
e uma turba de poetas siga esses meus eixos.

Essa cena de abertura dramatiza o processo da *inuentio* poética, que significa encontrar uma matéria conveniente ao gênero poético em que se pretende compor (como em *Am. I 1: materia conueniente modis*). Nesse contexto, a *uetus silua* sugere um “material cru” sobre o qual a poesia será trabalhada (Hunter, 2006: 28).

O bosque sem nome pelo qual o poeta passeia é uma criação própria e reflete as preocupações poéticas do poeta-amante elegíaco. Ovídio tem em mente, para elaborar o quadro, a floresta de Calímaco e Filetas, mencionada há pouco. Num ambiente tal, é possível encontrar Febo e suas musas, ou seja, a inspiração poética adequada. Ora, em I 5, 1 e ss., o poeta-amante descreve um ambiente semelhante e nele encontra sua “musa” Corina pela primeira vez: o ato, desfrutado venturosamente, proporciona a inspiração poética e elegíaca, que pode ser entendida como similar àquela que provém de Febo (que, aliás, é mencionado no v. 5 de I 5).⁸

⁷ O texto latino aqui apresentado segue a edição proposta por R. Gazich.

⁸ Há uma cena semelhante em *Am. III 5*: porém, neste poema, há uma série de “subversões”. A cena transcorre à noite (*nox erat*, v. 1) e, com o decorrer do poema, descobrimos que se trata de um sonho do poeta-amante (*talia uisa*, v. 2), o qual, interpretado (*interpres*, v. 45), revela a infidelidade da *puella* (vv. 37 e ss.). Assim, toda a alegria e esperança presentes no final de *Am. I 5* estão ausentes.

Considerando as alusões entre *Am. I 5, III 1 e III 5* (onde: *puella* = elegia e fazer amor = escrever elegíacas eróticas), podemos inferir que o poeta-amante fracassou na poesia e no amor elegíacos. Entretanto, a paternidade do poema é discutível. Cf. Della Corte, 1972: 329-30.

*Aestus erat, mediamque dies exegerat horam;
apposui medio membra leuanda toro.
pars ad aperta fuit, pars altera clausa fenestrae;
quale fere silvae lumen habere solent,
qualia sublucent fugiente crepuscula Phoebos,
aut ubi nox abiit nec tamen orta dies.
illa uerecundis lux est praebenda puellis,
qua timidus latebras speret habere pudor.*

Fazia calor e o dia tinha cumprido a metade de suas horas;
os membros a descansar no meio do leito repousei.
Parte da janela estava aberta, parte fechada,
tais lumes costumam ter as selvas,
tais os crepúsculos que pouco alumiam quando Febo foge,
ou quando a noite parte sem, contudo, ter nascido o dia;
é a essa luz que a menina casta deve expor-se,
onde o tímido pudor anseie encontrar abrigo.

De volta ao poema III 1, Ovídio nos descreve pássaros que cantam docemente no v. 4: há, portanto, uma alusão à própria elegia, já que o verbo *queror* é, podemos dizer, um termo “técnico” do gênero (entenda-se a elegia como uma poesia de lamento).⁹ Temos, no rouxinol, por exemplo, a conhecida imagem de um pássaro queixoso: Catulo compara-se a um deles em um poema (LXV 11-4) que parece introduzir uma “série” elegíaca em seu *liber*. Assim, numa sucessão simbólica, podemos ver um Ovídio que, abrigado por uma tradição “alexandrina” (v. 5: *tectus nemoralibus umbris*),¹⁰ é acompanhado por esses doces lamentos. A voz elegíaca de Ovídio emerge, como o canto de um rouxinol, de uma gruta obscura.

Portanto, podemos concluir que, conforme o *locus amoenus* de I 5 proporciona a epifania de Corina (vv. 7-8), o cenário de III 1 favorece a aparição da

⁹ Horácio, em sua *Ars Poetica*, v. 75, ensina que as *querimonia* (lamentações) são típicas do gênero elegíaco. Em I 16, 1-8, Propércio dá voz à porta que, outrora participante de triunfos, agora é importunada por amantes bêbados que choram (*queror*), rejeitados, a sua soleira.

¹⁰ Cf. Virgílio, *Bucólicas* I 4-5: [...] *tu, Tityre, lentus in umbra/ formasam resonare doces Amaryllida silvas* (“As selvas tu, pausado à sombra, ensinas/ Amarílis formosa a ressoarem”). Tradução de Odorico Mendes Vasconcellos, em nota à tradução de Odorico, discorre sobre o caráter programático do trecho: “[...] os primeiros versos de uma obra na literatura antiga [...] revelam a filiação do poeta a uma tradição genérica, a um predecessor ilustre, a uma arte poética particular”.

Elegia (v. 5-6), personalizada e igualmente sensual. Confrontando os trechos apresentados com uma tradição que remonta aos *Aitia* de Calímaco, vemos que o cenário é, de fato, propício para a aparição de “musas” e para a inspiração poética.¹¹ *A uestis tenuissima* da Elegia (*Am.* III 1, 9) remete à “musa sutil” que Apolo incita Calímaco a cultivar no fr. I 24 Pf.¹² e à *tunica rara* do poema *Am.* I, 5,13-4.¹³ Podemos entender, também, que a personificação da elegia está “vestida” do próprio gênero, já que *tenuis* é um adjetivo que caracteriza esse tipo de poesia erótica (cf. Prop. II 1, 5-6).

Mas também há outros três elementos no cenário poético de *Am.* III 1 que merecem nossa atenção, pois revelam como a elegia romana dialoga com outros gêneros, da mesma forma que, de maneira figurada, Elegia e Tragédia dialogaram entre si:

1) a descrição da caverna em *Am.* III 1, 3-4 (*fons sacer in medio speluncaque pumice pendens, / et latere ex omni dulce quaeruntur aues*) evoca Prop. III 3, 27-8 (*hic erat affixis uiridis spelunca lapillis, / pendebantque cauis tympana pumicibus*).¹⁴ É curioso o emprego do termo *spelunca*, pois, próprio da linguagem épica, não é comum na poesia erótica de Ovídio ou Propércio e indica, ainda, que não se trata de uma simples coincidência de temas do gênero. Ovídio também se apropria de mais dois termos exatos para descrever um lugar semelhante, numa situação semelhante (que compõem temas convencionais da poesia grega e latina, como por exemplo, aparição de um deus e a exortação poética).¹⁵ Cumpre ressaltar que o poema III 3 de Propércio aborda a questão da *recusatio* e da escolha elegíaca. Portanto, evocar

¹¹ Em *Am.* III 13, 7-8, o poeta menciona um bosque tão antigo e umbroso, que parece ser habitação de deuses: *stat uetus et densa praenubilis arbore lucus; / aspice, concedes numinus esse locum* (“ergue-se um antigo bosque, obscurecido pela densidão das árvores;/ contemple-o e reconhecerás que no lugar há um deus”).

¹² Morgan (1977: 22) vê uma estreita relação entre *Am.* III 1 e Propércio III 3. Neste caso, Calíope seria equivalente à Elegia e à *puella*, elementos que simbolizam a inspiração da poesia “não-elevada”.

¹³ Pode-se acrescentar que *tenuis* qualifica certo *genus elocutiones* na retórica. Cf. Cícero, *Orator* 24 (discorre sobre o *tenuis orator*). Ver, também, Quintiliano, *Institutio oratoria*, VIII, 3, 18. Agradeço ao Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos por chamar minha atenção para tal sutileza.

¹⁴ “Aqui havia uma gruta verdejante, com pedrinhas incrustadas/ e tímpanos pendiam do púmice cavo”.

¹⁵ Para a aparição de um deus e o aconselhamento do poeta, cf. Prop. III 3, 13 e ss. e Hor., *Carmina* IV 15, 1 e ss.

Propércio significar aludir a uma tradição que pregava a escolha da elegia em face da renúncia da poesia elevada (epopéia e tragédia) e seus valores.

2) Propércio descreve três nascentes de água em III 3, sendo que apenas uma delas, *Philitea aqua* (v. 52), pode simbolizar o gênero elegíaco; as outras duas, *Gorgoneus lacus* (v. 32) e *Bellerofontei ... umor equi* (v. 2), remetem à poesia épica. Interessante notar que, apenas para essa nascente, Propércio usa o termo *fons*. Ovídio, por sua vez, não dá uma “definição” para sua fonte, porém, o termo empregado (*fons*) é significativo: alude, imediatamente, à fonte “não-épica” dos versos propercianos. Ou seja, o termo dá uma “pista” sobre a natureza elegíaca da nascente de *Am.* III 1, 3.

3) os pássaros mencionados por Ovídio em III 1, 4 evocam aqueles de Prop. III 3, 31-2: *et Veneris dominae uolucres, mea turba, columbae/ tingunt Gorgoneo punica rostra lacus* (“os pássaros da rainha Vênus e as pombas, minhas companheiras/ os bicos purpúreos no lago gorgoneo imergiam”). As pombas de Vênus, que simbolizam a elegia amorosa, estão mergulhando seus bicos em uma água que simboliza a épica (*Gorgoneus lacus* se refere à fonte Hipocrene)¹⁶ e não na *Philitea aqua*, que simboliza a inspiração elegíaca! Disso, podemos entender que a imagem construída pelo poeta-amante ovidiano nos revela, através de alusões, que as poesias de seu terceiro e último livro, assim como em Propércio, conterão algumas elegias constituídas por inspiração não-elegíaca. Sendo assim, a promessa final de *Am.* III 1, 69-70 ganha ainda mais ênfase e força.¹⁷

Como pudemos ver, *Am.* III 1 recusa, ainda que temporariamente, Tragédia e, aludindo à *recusatio* calimaqueana via Propércio, também rejeita epopéia (embora o poeta-amante admita, nas entrelinhas, que elementos da dicção épica façam

¹⁶ Segundo Grimal, 2000: 360 (verbete: Pégaso), essa fonte surgiu por causa de Pégaso, cavalo alado que brotou do corpo de Górgona, quando morta por Perseu. Em certa ocasião, enquanto as Piérides disputavam com as Musas um concurso de canto, o monte Hélicon inchou pelo prazer de escutá-las, ameaçando tocar o céu. Por ordem de Posídon, Pégaso bateu com o casco na montanha, intimando-a a retomar as dimensões normais. Do lugar onde Pégaso desferiu o golpe, brotou uma fonte, nomeada Hipocrene (que significa “a fonte do cavalo”).

¹⁷ *Mota dedit ueniam. teneri proferentur Amores, / dum uacat: a tergo grandius urget opus* (“Comovida [Tragédia] concedeu vênias. Que se apressem os ternos Amores/ enquanto podem: obra mais grandiosa acossa-me pelo dorso”). Interessante notar que, no poema final do livro, a promessa aparenta ser cumprida: pelo menos, é o que a alusão aos “ternos Amores” nos permite pensar. A “mãe dos ternos amores” poder ser Vênus e, ao mesmo tempo, a própria Elegia de III 1. Cf. *Am.* III 15, 1-2: *quaere nouum uatem, tenerorum mater Amorum:/ raditur haec elegis ultima meta meis* (“busca um novo vate, mãe dos ternos Amores:/ tal meta é tocada pela última vez por minhas elegias”).

parte da tradição elegíaca). *Amores* II 18, por sua vez, além de deixar clara a negação da épica e da tragédia, mostra-nos a causa da *recusatio*: ainda que esteja filiado a uma tradição poética que remete a Propércio, Catulo e Calímaco, o poeta-amante ovidiano recusa versos elevados por motivos tipicamente elegíacos – *puella* e Cupido. Da mesma forma, em *Am.* II 1 e I 1, o poeta possui disposição e talento para o canto elevado: mas há sempre uma força supostamente “exterior” que obriga o amante a se dedicar aos versos elegíacos.

Dirigindo-se ao poeta épico Macro, o poeta-amante ovidiano nos conta, em II 18, 5-12, como foi obrigado a abandonar uma epopéia:

*saepe meae 'tandem' dixi 'discede' puellae:
in gremio sedit protinus illa meo.
saepe 'pudet' dixi: lacrimis uix illa retentis
me miseram! iam te' dixit 'amare pudet?'
implicuitque suos circum mea colla lacertos
et, quae me perdunt, oscula mille dedit.
uincor, et ingenium sumptis reuocatur ab armis,
resque domi gestas et mea bella cano.*

Muitas vezes, disse para minha menina: “vai-te de vez”
e ela, de súbito, tomou lugar em meu colo;
muitas vezes eu disse: “envergonhas-me” e ela, mal retendo lágrimas,
disse: “como soffro! já te envergonhas de me amar?”
E enlaçou seus braços ao redor de meu pescoço
e me deu milhares de beijos, que se tornaram minha perdição.
Vencido, meu talento se aparta de armas empunhadas
e canto feitos e gestas íntimas e minhas próprias batalhas.

Em *Am.* II 1, 11 e ss. como vimos, bastou a jovem cerrar as portas ao poeta-amante para que os versos épicos fossem abandonados, a despeito de todo o talento declarado. O motivo: os versos elegíacos de amor são capazes de conquistar a tão desejada *puella*, feito impossível para a epopéia. Vejamos as declarações do poeta-amante nos versos 27-38 de *Am.* II 1:

*Carminibus cessere fores, insertaque posti,
quamuis robur erat, carmine uicta sera est.
Quid mihi profuerit uelox cantatus Achilles?
Quid pro me Atrides alter et alter agent,*

*quique tot errando, quot bello, perdidit annos,
raptus et Haemoniis flebilis Hector equis?
At facie tenerae laudata saepe puellae
ad uatem, pretium carminis, ipsa uenit.
Magna datur merces: heroum clara ualete
nomina; non apta est gratia uestra mihi;
ad mea formosos uultus adhibete puellae
carmina, purpureus quae mihi dictat Amor.*

Com versos, abriram-se portas; embora fosse de carvalho,
o ferrolho, encravado no umbral, foi vencido pelo verso.
De que me valeria ter cantado um veloz Aquiles?
O que fariam por mim um e outro Atrida,
e aquele que perdeu tantos anos em errâncias como em guerras,
e o lamentável Heitor, arrastado por corcéis hemônios?
Mas, devido à beleza da terna menina muito louvada,
ela mesma se entrega ao vate como prêmio pelos versos.
Grande é a recompensa dada: ide, famosos nomes
de heróis, a vossa graça não cabe a mim;
apresentai, meninas, o vosso formoso semblante
aos meus versos, os quais o purpúreo Amor a mim dita.

Mas não é apenas a jovem amada que provoca o desvio de tema, e consequentemente, a mudança de gênero poético. Em *Am. II* 18, 13 e ss., ao esclarecer para o amigo e poeta épico Macro a razão de suas composições elegíacas, o poeta-amante revela sua segunda tentativa de fuga da poesia elegíaca (atenção ao *tamen*, do v. 13):

*Sceptra tamen sumpsi, curaue Tragoedia nostra
creuit, et huic operi quamlibet aptus eram.
risit Amor pallamque meam pictosque cothurnos
sceptraque priuata tam cito sumpta manu;
hinc quoque me dominae numen deduxit iniquae,
deque cothurnato uate triumphat Amor.*

Entretanto, assumi cetros e a tragédia floresceu sob meu
cuidado, pois eu era apto a tal obra o quanto fosse possível ser.
Amor riu de meu manto e de meus coturnos retintos
e do cetro assumido tão rapidamente por uma mão do vulgo;

também disso me apartou o poder da exuberante senhora
e sobre o vate coturnado triunfa o Amor.

No v. 15, vemos quem, ao lado da jovem, é o responsável pelo desvio temático dos poemas: Cupido. Sua risada remete a *Am. I 1, 4*, quando o pequeno deus também interferiu na produção do poeta: ao roubar um pé do hexâmetro, medida típica da épica, ele forçou a criação de uma medida que, composta por um hexâmetro e um pentâmetro, forma o dístico, métrica elegíaca por excelência. O poeta diz: [...] *risisse Cupido/ dicitur atque unum surripuisse pedem* (“[...] Cupido riu,/ dizem, e surrupiou um pé”). Já a imagem do Amor triunfando sobre o poeta-amante pode ser encontrada em *Am. I 2, 23-52*¹⁸ e também em *Tibulo II 1, 71-2*.

Os elementos que simbolizam a tragédia em *Am. II 18, 13-16* também estão presentes em *Am. III 1, 11-4*: sabemos que o gênero trágico costumava cantar façanhas de homens importantes, como reis e heróis.¹⁹ Ovídio, por sua vez, recorreu a imagens que podem transmitir essa “superioridade”:²⁰ em *II 18, 15* o poeta-amante veste um manto; em *III 1, 12* o manto de Tragédia é tão imponente que se espalha pelo chão. Em *II 18, 13 e 16*, o poeta, uma *persona* comum, assume um cetro real; em *III 1, 13*, Tragédia maneja o símbolo de sua realeza com gestos amplos. O coturno, artifício usado para elevar os atores trágicos, chega a ser cômico no *amator*: causa o riso de Cupido em *II 18, 15*; na Tragédia, é descrito com exatidão em *III 1, 14*: *lydius alta pedum uincla cothurnus erat* (“o coturno lídio estava atado no alto das pernas”). Em *III 1*, a dicção da Tragédia é elevada (seus passos, em referência à métrica empre-

¹⁸ Para alguns autores, dentre eles Cameron (1968: 320-2), os temas abordados em *Am. I 2* nos permitem interpretar o poema como programático, ou seja, o poema poderia ter iniciado um dos cinco livros da primeira edição dos *Amores* (transformado em três, numa segunda edição, conforme o epigrama inicial indica). Contudo, o v. 18 de *Am. II 18* (*cothurnato uate triumphat Amor*) remete ao v. 26 de *Am. I 1*: *uror, et in uacuo pectore regnat Amor* (“queimo, e no peito vazio reina o Amor”). Cf. também: Prop. II 8, 40 (*mirum, si de me iure triumphat Amor?* – “é admirável se, sobre mim Amor triunfa plenamente?”).

¹⁹ Aristóteles, em sua *Poética* (II 9/ 1448 a) diz: “[...], pois a mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura esta imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são”. Em V 24/ 1449 b, Aristóteles declara que “a epopéia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso; [...]”. Tradução de Eudoro de Souza (2003: 105).

²⁰ Na época de Ovídio, o manto, o cetro e o coturno faziam parte dos adereços usados pelos atores trágicos. Horácio, em sua *Arte Poética* (vv. 80 e ss.) alude ao gênero trágico através desses elementos.

gada no gênero trágico, é ingente, cf. v. 11) e se demora em palácio suntuoso (em alusão, talvez, ao cenário próprio das tragédias, cf. v. 40).

Os elementos que permitem a comparação entre a Tragédia personificada de III 1 e o poeta amante de II 18 são evidentes; porém, um fator essencial os diferencia e influencia diretamente na produção poética do eu-elegíaco: o primeiro adjetivo atribuído à Tragédia em III 1, 11 é *uiolenta*.²¹ Suas atitudes e seu pronunciamento revelam toda a dureza de seu caráter, algo próprio da poesia elevada. O poeta-amante, por sua vez, submete-se a Cupido e ao poder da *domina* caprichosa em II 18, 15-18: seu comportamento e seu discurso, *tenuis*, apresentam características típicas da poesia amorosa (*tener, mollis* etc).²² Ora, frente à beleza de Elegia, transfigurada em *puella* em *Am.* III 1, o poeta-amante, mais uma vez, não resiste: assim como em II 1, a submissão do poeta-amante à *puella* e a Cupido o faz desviar de seu propósito poético elevado. Por isso, no final de *Am.* III 1 o *poeta amator* aceita acabar a obra elegíaca iniciada, para somente depois (tentar) dedicar-se ao gênero trágico. Se não fosse por esse *uitium*, talvez o objetivo épico de *Am.* I 1 e trágico de II 18 teriam sido bem-sucedidos.

No entanto, o “fracasso” que sofre o “poeta”, de certa forma, também é imposto ao “amante”: é próprio do gênero elegíaco o amor infeliz, pois, como dissemos há pouco, a elegia é, desde suas origens, uma poesia de lamento. Assim como o desiludido Propércio dos livros finais, Ovídio, nos *Amores*, dá um tom de despedida ao amor e à elegia, e acena a outro tipo de poesia, mais séria e engajada. Propércio, em seus terceiro e quarto livros, dedica-se, sobretudo, à poesia de cunho etiológico (afirma ser o “Calímaco Romano”, em IV 1, 64); nos *Amores*, os poemas 10 e 13 do terceiro livro possuem traços dessa poesia que narra as origens. Portanto, ao aludir ao esquema compositivo do predecessor elegíaco, o poeta-amante ovidiano mostra sua filiação ao gênero.

²¹ *Violenta* é o adjetivo empregado para descrever a épica para a qual o poeta se preparava para cantar, em *Am.* I, 1, 1: *arma graui numero uiolentaque bella parabam/ edere [...]* (“armas e violentas guerras eu me preparava para cantar”).

²² Em *Am.* II 1, 4, o poeta-amante revela: *non estis teneris apta theatra modis* (“não sois platéia adequada a meus metros leves”). Em *Am.* II 3, 5, o poeta-amante pede que o guardião seja mais flexível, como são os amantes: *mollis in obsequium facilis rogantibus esses/ si tuus in quauis praetepuisset amor* (“prestarias favores e serias condescendente com os suplicantes/ se te inflamasses de amor por qualquer um”). Geralmente, é a *puella* quem recebe o adjetivo *dura*. Cf. Prop. IV 2, 23. Ovídio, nos *Amores*, não emprega tal adjetivo na descrição da *puella*. Porém, em I 9 (em especial, vv. 5-6), alude a uma amante tão severa quanto um general.

Essa idéia de “fracasso” está sempre presente ao longo da obra: o poeta fracassa ao argumentar contra Cupido em *Am.* I 1; fracassa, da mesma forma, ao tentar persuadir Aurora em *Am.* I 13, o guardião em I 6 e II 3-4, e o rio em III 6. Fracassa porque não consegue deixar de alimentar a cupidez da amante em I 10; fracassa também em III 3, porque, assim como Catulo, é incapaz de abandonar a amada infiel. Geralmente, são esses temas que, nos *Amores*, permitem o desenvolvimento de tópicos comuns no gênero elegíaco como a *recusatio*, o *seruitium amoris* e a *militia amoris*, entre outros.

Assim sendo, podemos dizer que uma espécie de “falha programática” permeia os poemas iniciais da coleção ovidiana: a *recusatio* é fruto de um fator externo (Cupido e/ou as *blanditiae* da jovem, por exemplo), que não diz respeito ao talento poético de Ovídio. E essa noção de fracasso, como parte do programa, faz-se presente por toda obra, às vezes, como uma exigência do próprio gênero (o poeta-amante é um infeliz), a despeito de raros momentos de felicidade, como em I 5.

Finalmente, podemos dizer que Ovídio dá outras indicações sobre relações existentes entre três livros dos *Amores*, entre a obra e o gênero elegíaco e entre a elegia e outros gêneros poéticos. O início de *Am.* II 1, por exemplo, faz referência ao primeiro *uolumen* de elegias da coleção: *Hoc quoque composui Paelignis natus aquosis/ ille ego nequitiae Naso poetae meae* (“**também** este livro compus eu, Nasão, o poeta de minhas malícias, nascido nos úmidos Pelignos”). Nesses versos iniciais, Ovídio revela que sua elegia, dedicada às *nequitiae*, é diversa da poesia moralista, da épica virgiliana. Além do *pocul hinc, procul este, seueri* do v. 3 – uma clara alusão à *Eneida* VI 258: *procul, procul este, profani* – há outra remissão à épica virgiliana, que torna a relação entre gêneros ainda mais forte.

Conte (1986: 84 e ss.) mostrou que a semelhança entre os *Amores* e a *Eneida* não se restringe aos versos iniciais de cada obra: *arma graui numero uiolentaque bella parabam*, em Ovídio e *arma uirumque cano*, em Virgílio. Em alguns manuscritos da *Eneida* constava um exórdio de quatro versos, que muitos críticos não consideram “originais”: *ille ego qui quondam [...]* (“eu sou aquele que, outrora [...]"). O epigrama que preludia a segunda edição dos *Amores* evoca claramente esses versos, como demonstra Conte: além do conteúdo, há semelhanças formais, como a oração subordinada introduzida por *ut* no início do terceiro verso e a equação *[nos] qui = ego qui*.²³

²³ Devemos considerar, ainda, que os sons dos versos iniciais dos *Amores* evocam o primeiro verso da *Eneida*: *arma*, que inicia o primeiro verso de ambas as obras, é seguido por *grau*

No início de *Am.* II 1, acreditamos que essa relação com a *Eneida* e, consequentemente, com o gênero épico, seja mais evidente: *ille ego nequitia*, no v. 2, por exemplo, poderia ser entendido como uma “negação” da épica virgiliana. A fórmula *ille ego qui* tornou-se conhecida por ter sido empregada na identificação do *corpus* virgiliano, ainda que não tenha sido composta por Varrão em pessoa; de certa forma, como próêmio da *Eneida*, passou a identificar Virgílio como poeta épico, aquele que, além de compor as *Bucólicas* e as *Geórgicas*, compôs também o poema que canta os horrores de Marte, armas e soldados.

Como parte do “jogo poético” de *Am.* I 1, a fórmula novamente é evocada, também na função de próêmio, tentando levar o leitor a acreditar que ali se inicia um poema que canta armas e violências de guerras. Porém, essa expectativa é quebrada no segundo verso e é totalmente abandonada quando aparece um Cupido risonho, no fim do terceiro verso. Em *Am.* II 1, por sua vez, a recusa da épica transparece já nos primeiros versos. Primeiramente, o *poeta amator* se apresenta como aquele que canta malícias (*nequitiae*), temas que não são adequados aos moralistas (vv. 3-4), mas aos jovens amantes (vv. 5-6). Podemos entender que o *ille ego ne qui* (“eu não sou aquele que”), locução contida em *ille ego nequitia*, do v. 1, antecipa a tópica da negação dos temas elevados (temas típicos de um Virgílio, por exemplo);²⁴ tal tópica, pertinente a *recusatio*, será central neste e em todos os poemas programáticos dos *Amores*, como estamos tentando mostrar. É relevante notar que esse jogo utiliza a palavra *nequitia* para revelar-se: de maneira geral, trata-se de um termo emblemático, empregado pela crítica para identificar a obra amorosa de Ovídio.²⁵

Sendo assim, podemos inferir que, através dessas alusões, Ovídio conseguiu aproximar seu primeiro e segundo livros de elegia, indicando que seus temas, próprios da *nequitia*, são contrários àqueles da poesia épica de um Virgílio (Citroni, 1995: 443). Em *Am.* III 8, 23, e em III 9, 5, o poeta-amante emprega a fórmula *ille ego* para se identificar: contudo, em ambos os casos, apresenta-se como vate, numa postura típica dos poetas do período augustano (Newman, 1967: 100-14).

numero uiolentaque em Ovídio, uma alusão evidente ao *uirumque* virgiliano (ecoam pelo verso sons semelhantes, como vogais arredondadas, consoantes nasais etc.).

²⁴ Aliás, um verso da *Eneida* é utilizado em sua advertência aos moralistas, no v. 3, como mostramos há pouco.

²⁵ Em *Tristes* II 279-80, o poeta defende sua obra amorosa, alegando que mesmo os teatros oferecem “germes de imoralidades” (*semina nequitiae*) à juventude romana.

Conclusão: Ovídio, nos *Amores*, utiliza poemas programáticos para indicar aos seus leitores o seu posicionamento na tradição elegíaca; através de uma espécie de “metapoesia”, mais evidente nos poemas iniciais da coleção, o poeta-amante ovidiano alude a temas e conteúdos recorrentes em sua obra poética de estréia e estabelece valores em relação à tradição: ao evocar Propércio, por exemplo, evoca o tema da recusa dos temas elevados, existente já na poesia alexandrina. A tópica da *recusatio*, como nós acabamos de ver, constitui-se através da apropriação de fórmulas e locuções que remetem a poesias consagradas do gênero épico, como a *Eneida*. Outro breve exemplo: na tópica da *militia amoris*, presente em poemas como *Am. I 9*, elementos típicos do conteúdo épico (batalhas, armas, heróis, deuses etc.) passam pelo crivo elegíaco: o amante, transfigurado em soldado e sob as ordens do comandante Cupido, luta para conquistar a jovem em um incessante embate amoroso. E, como em toda guerra, vários obstáculos devem ser superados: a porta fechada (*Am. I 6*), o rival rico (*Am. III 8*), a velha alcoviteira (*Am. I 8*) etc.

Já em relação à tragédia, o diálogo entre gêneros parece ser mais restrito: as duas menções, em *Am. II 18, 13 e ss.* e *Am. III 1*, são referências ao universo temático do gênero. As declarações do poeta-amante (sobre dedicar-se a uma tragédia) fizeram muitos críticos ignorarem a presença do gênero como elemento constitutivo da obra e pensarem na própria produção de Ovídio (Sabot, 1976: 73, n. 92). A despeito de fatores biográficos ou supostamente reais, nossa leitura de *Am. II 18* buscou mostrar que a “tentativa trágica” do poeta-amante (vv. 13-18) assemelha-se à “tentativa épica” (vv. 4-12): ambas fracassaram por causa das intervenções de Cupido e/ou da *puella*. Em *III 1*, procuramos demonstrar que outra “tentativa trágica” também falhou, pois a Tragédia apresentou-se com traços de poesia elevada (*uiolenta*) diante de uma Elegia transfigurada em *puella*. Conforme vimos em *Am. II 1*, o poeta é incapaz de resistir à sedução da jovem ou às ordens de Cupido. Nesse aspecto, tragédia e epopéia são gêneros poéticos semelhantes: ocupam-se de cantos elevados e devem ser rejeitados por aqueles que se dedicam à poesia amorosa.

Ao tratar de questões poéticas, o *poeta amator* ovidiano demonstra que seu livro de elegias se constitui em um cruzamento de gêneros poéticos: ainda que o poeta negue o canto elevado, elementos da épica e da tragédia estão presentes na obra, constituindo a própria essência dos *Amores*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional – casa da moeda, 2003.
- BUCHAN, MARK. Ovidius imperator: begginings and endings of love poems in the *Amores*. In: *Arethusa*, 28, 53-85, 1995.
- CALLIMACO. *Aitia. Giambi e altri frammenti*. Vol. II. A cura di Giovan D'Alessio. Milano: BUR, 2007.
- CAMERON, ALAN. The first edition of the *Amores*. In: *The Classical Quarterly*, n.s., vol. 18, n. 2, 320-333, 1968.
- CICERONE, MARCO TULLIO. *Orator. L'arte di saper parlare*. A cura di Mario Abbate. Roma: Newton, 2008.
- CITRONI, MARIO. *Poesia e lettori in Roma antica. Forme della comunicazione letteraria*. Roma: Laterza, 1995.
- CONTE, GIAN BIAGGIO. *The rhetoric of imitation. Genre and poetic memory in Virgil and other Latin poets*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986.
- DE PIETRO, MATHEUS CLEMENTE. *Faces da harmonia nas Epistulae Morales de Sêneca*. Dissertação de mestrado defendida pela Universidade Estadual de Campinas, 2008.
- DELLA CORTE, FRANCESCO. L'elegia del sogno. In: *Studi classici in onore di Q. Cataudella*, vol. III. Catania: Università di Catania, 329-30, 1972.
- GRIMAL, PIERRE. *Dicionário da Mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- HUNTER, RICHARD. *The shadows of Callimachus. Studies in the reception of Hellenistic poetry at Rome*. Cambridge: University Press, 2006.
- MALTBY, ROBERT. *A lexicon of ancient Latin etymologies*. Leeds: Francis Cairns, 1991.
- MORGAN, KATHLEEN. *Ovid's art of imitation. Propertius in the Amores*. Leiden: Brill, 1977.
- NEWMAN, JOHN KEVIN. *The concept of vates in Augustan poetry*. Bruxelles: Collection Latomus, 1967.
- OLIVA NETO, JOÃO ANGELO. Os gêneros poéticos antigos e o lugar específico nas poéticas de Aristóteles e Horácio. In: *PhaoS*, vol. 4, 111-118, 2004.
- ORAZIO. *Tutte le opere*. A cura di Mario Abbate. Roma: Newton, 2006.

- OVID. *Amores. Medicamina faciei feminae. Ars amatoria. Remedia amoris*. Edited by E. J. Kenney. Oxford: University Press, 5-108, 1995.
- PROPERZIO. *Elegie*. A cura de R. Gazich. Mondadori: Milano, 1993.
- QUINTILIANO, MARCO FABIO. *La formazione dell'oratore*. Vol. II (libri V-VIII). Traduzione di Stefano Corsi e Cesare Calcante. Milano: BUR, 2008.
- SABOT, AUGUSTIN. *Ovide, poète de l'amour dans ses oeuvres de jeunesse*. Paris: Ophrys, 1976.
- SENECA, LUCIO ANNEO. *Tutte le opere. Dialoghi, trattati, lettere e opere in poesia*. A cura di Giovanni Reali. Milano: Bompiani, 2004.
- VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução de Odorico Mendes. Cotia e Campinas: Ateliê Editorial e Editora da Unicamp, 39-46, 2008.
- WYKE, MARIA. Reading female flesh: Amores III 1. In: Knox, Peter (ed.). *Oxford readings in classical studies. Ovid*. Oxford: University Press, 169-204, 2006.

DE BEM, Lucy Ana. *Amores I 5, II 1, II 18 and III 1 and some refractions of Ovidian “metapoetics”*.

ABSTRACT: This paper aims to demonstrate how Ovid, through the poetic persona of the amator, brings to the elegiac scene some poetic questions, specially in regard to genres that figure in the Amores, sometimes through subtle allusions capable of evoking features of the Greek and Latin poetic tradition. We will try to show that some elements of this ovidian “metapoetics”, proper to programmatic poems situated in beginnings and endings of the three books that compound the collection, are evoked all over the work. Elegy III 1, in this sense, provide us with a wide range of characters and motives: personified Elegy, for example, can be identified with elegiac puella from I 5 because both share some “fiscal” features. The speech assign to Tragedy, in the same elegy, is in some extent revoked in the recusatio that constitutes the central theme from II 18 elegy. We will also demonstrate that poetic and life style choose by ovidian amator is peculiar for his recusatio is quite different from the conventional elegiac standarts, as elegy II 1 reveals.

KEYWORDS: Roman elegy; Ovid; Loves; programmatic poetry; genre; allusion; recusatio.