



As formas do texto: *Os Amores* de Ovídio em tradução

Guilherme Duqueⁱ (Unicamp/CAPES)

Resumo: Durante o mestrado¹, me ocupei com o estudo e a tradução da coletânea de elegias eróticas de Ovídio reunidas no conjunto de três livros de título *Amores*. Este artigo consiste em uma passagem panorâmica por certas questões que detiveram a minha atenção ao longo dos dois anos em que trabalhei neste projeto, passando primeiramente por critérios que elegi para guiar a tradução seguidos de um breve comentário tocando alguns aspectos dos *Amores* que entendo serem importantes para uma leitura menos ingênua dos poemas. Atualmente, dou continuidade ao estudo da elegia ovidiana com o enfoque na *Ars Amatoria* e a sua possível relação com a comédia de Plauto.² Tenho traduzido numerosas passagens da *Ars* e os critérios que tenho usado são ainda os mesmos.

Palavras-chave: Ovídio; *Amores*; Tradução.

Abstract: During my MA I applied myself to the study and translation of Ovid's love elegies assembled in three books of the *Amores*. This paper consists of a panoramic overview of certain aspects of the enterprise that caught my attention throughout the two years I dedicated to the project. Firstly I address the criteria I chose as guideline to the translation and then moving to some points I find important to achieve a less naive reading of the poems. In the moment I conduct my research on Ovid's love elegy focused on the *Ars Amatoria* and its possible links with Plautine Comedy. I have been translating numerous passages of the *Ars* using the same criteria here referred.

Keywords: Ovid; *Amores*; Translation.

¹ Realizado sob a orientação do Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho na Universidade Federal do Espírito Santo e defendido em abril de 2015: "Do pé à letra: os *Amores* de Ovídio em tradução poética".

² Projeto que desenvolvo na Unicamp, no doutorado, sob a orientação da Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso.

1. Sobre a métrica

A primeira decisão que tomei quanto à forma da tradução diz respeito à versificação. Os versos, na Antiguidade clássica, eram nomeados segundo o número de pés que os compunha, unidade métrica adotada que consistia em um conjunto de duas ou mais sílabas de duração variável: longas (–) ou breves (v). Um iambo, por exemplo, forma-se a partir de uma sílaba breve seguida de uma longa (v –). Os *Amores* de Ovídio foram compostos em dísticos elegíacos, caracterizados pela alternância entre hexâmetros datílicos e pentâmetros datílicos (“|” indicam o fim dos pés e “||” indica a cesura):

–vv|–vv|–vv|–vv|–vv|–v
 –vv|–vv|–||–vv|–vv|–

Há desde a Renascença tentativas de se adaptar em vernáculo o esquema métrico clássico, de se resolver a grande questão da reprodução de um sistema baseado na duração das sílabas em línguas que perderam esta característica, conforme escreve Marcelo Tápia (2014, p. 205). O hexâmetro datílico recebeu neste percurso uma particular atenção: verso de prestígio na Antiguidade, foi abundantemente mimetizado por poetas mais modernos. Constituindo a metade dos versos dos *Amores*, nos interessa fazer um breve levantamento de algumas soluções a que chegaram poetas em língua portuguesa para reproduzi-lo, a partir das quais pensaremos a tradução do pentâmetro datílico – que, não custa lembrar, possui a *base* hexamétrica.

Dos poetas que tentaram trazer o hexâmetro datílico ao português, João Angelo Oliva Neto (2014, p. 186-187) conta cinco portugueses, José Anastácio da Cunha (1744-1787), Vicente Pedro Nolasco da Cunha (1773-1844), José Maria da Costa e Silva (1788-1854), Júlio de Castilho (1840-1919) e Fernando Pessoa (1888-1935), e dois brasileiros, Carlos Magalhães de Azeredo (1872-1963) e Carlos Alberto Nunes (1897-1990). De todos esses nomes, o que merece maior destaque, no tocante à adaptação do hexâmetro datílico em português, é o de Carlos Alberto Nunes: prolífico tradutor, Nunes traduziu as três grandes epopeias clássicas, a *Ilíada* e a *Odisseia* homéricas e a *Eneida* de Virgílio, para o português, equivalendo à sequência de uma sílaba longa seguida de duas breves, que caracteriza o

hexâmetro datílico, uma sílaba tônica seguida de duas átonas. A seguir, o início da *Eneida* (l, 1-7):

*Arma uirumque cano, Troiae qui primus abo ris
Italiam, Fato profugus, Lauiniaque uenit
Litora, multum ille et terris iactatus et alto
Ui superum saevae memorem lunonis ob iram,
Multa quoque et bello passus, dum conderet urbem,
Inferretque deos Latio, genus unde Latinum
Albaniaque patres, atque altae moenia Romae.*

As armas **canto** e o **varão** que, fugindo das **plagas** de **Troia** por **injunções** do Destino, instalou-se na **Itália** primeiro e de **Lavínio** nas **praías**. A **impulso** dos **deuses** por **muito tempo** nos **mares** e em **terras** vagou sob as iras de **Juno**, **guerras** sem **fim** sustentou para as **bases** **lançar** da cidade e ao **Lácio** os **deuses** trazer – o **começo** da **gente** latina, dos **pais** albanos **primevos** e os **muros** de **Roma** alternados.

No mesmo trabalho acima referido, João Angelodescreve detidamente o verso núnico, como ficou conhecido. Em resumo, o hexâmetro de Nunes: a) não admite a substituição das duas sílabas breves por uma sílaba longa (o que equivaleria, conforme o padrão criado por Nunes, à sucessão de uma sílaba tônica a outra tônica), atitude que, na interpretação de Neto, aponta para a crença, por parte do tradutor, na absoluta “inexistência de quantidades em português” (OLIVA NETO, 2014, p. 191); b) os versos, dada a manutenção ininterrupta do ritmo datílico, têm regularmente 16 sílabas (OLIVA NETO, 2014, p. 191), sendo, no entanto, fendido por cesuras em versos menores: quando por uma cesura pentemímera, em um verso de sete sílabas e um de nove – “**Cabe** tão **fero** **rancor** // no’ imo **peito** dos **deuses** **eternos**?” (*Eneida* I, 11) – (OLIVA NETO, 2014, p. 195); quando por uma cesura trimímera seguida de uma heptemímera, em um verso de quatro sílabas e dois de cinco – “**No** meu **cortejo** // se **encontram** **quatorze** // **belíssimas** **ninfas**” (*Eneida*, I, 71) – (OLIVA NETO, 2014, p. 196). Esta segunda opção sendo menos comum do que a primeira.

Em uma tentativa de emular os versos núnicos, empreguei o mesmo procedimento à realidade do dístico elegíaco: ao hexâmetro bastou aplicar as regras estabelecidas por Nunes, ao pentâmetro me coube adaptá-las seguindo o princípio de equivaler às sílabas longas as tônicas e às breves as átonas, mantendo a regularidade tradicional, podendo o verso ser dividido em dois versos de sete sílabas ao se obedecer à pausa da cesura. Segue a tradução, nesses moldes, dos primeiros quatro versos de *Amores* I, 1:

*Arma gravi numero violentaque bella parabam
 Edere, materia conveniente modis.
 Par erat inferior versus; risisse Cupido
 Dicitur atque unum surripuisse pedem.³*

Armas e **guerras violentas** // num **ritmo** mais **grave** eu ia,
cantar: assunto **adequado** // **ao** metro' **então** empregado.
Tal como o **verso** **primeiro** // era o **próximo**; **contam**, **porém**,
que' às gargalhadas **roubou** // **um** dos seus **pés** o Cupido.

Dissuadiu-me do método, em primeiro lugar, a dificuldade em finalizar o primeiro hemistíquio dos pentâmetros com uma sílaba tônica. No trecho acima, por exemplo, no segundo verso é preciso desconsiderar a última sílaba da palavra “adequado” para que ele se encaixe na proposta – com o deslocamento da sílaba tônica de “cantar”, por outro lado, estou relativamente confortável (pelo menos até achar uma solução melhor), fiado na elasticidade melódica que o português me permite neste ponto. Em segundo lugar, cabe a crítica de Haroldo de Campos ao metro, lembrada por João Angelo (2014, p. 194), de que, porque muito extenso, o verso mais se assemelharia à prosa ritmada. É verdade que o problema é mitigado quando se respeitam as cesuras, porém é difícil escapar à prolixidade que versos tão longos ocasionam – que se faz sentir menos em poemas narrativos, como os traduzidos por Nunes, do que nos de tradição lírico-elegíaca, dentre cujos atributos se conta a brevidade. Além disso, pelo menos no contexto da poesia augustana, em que a *Eneida* se inscreve, a manutenção ininterrupta do ritmo datílico – e a monotonia dela advinda – era uma prática que os poetas buscavam evitar.

Renunciando à tentativa de fazer corresponder o sistema de quantidade em vernáculo, recentemente Érico Nogueira (2012) chegou a uma solução interessante a partir da proposta de Nunes: a manutenção dos acentos no verso sem que, no entanto, eles sejam necessariamente intervalados sempre por duas sílabas fracas. Nogueira cria, assim, versos não hexamétricos, mas “hexatônicos” (TÁPIA, 2014, p. 215). Marcelo Tápia, descrevendo este modelo que adota na tradução (ainda em curso) da épica homérica, diz que os versos: a) não possuem número fixo de sílabas; (TÁPIA, 2014, p. 215) b) são constituídos por cinco ou seis acentos, conforme a marcação rítmica; (2014, p. 216) c) apesar da variação do ritmo no verso, o final conserva-se segundo o modelo hexamétrico clássico (– ∪ ∪ | – ∪) (2014, p. 216).

³ Esta e as demais passagens dos *Amores* seguem a edição de Henri Bornecque publicada pela editora francesa *Les Belles Lettres*.

Tápia inclui ao final de seu artigo um excerto da sua tradução do canto XI da *Odisseia*, do qual reproduzo um trecho (XI, 1-5):

**Quando, depois, descemos ao mar e ao navio,
primeiro ao mar divino o navio empurramos,
e, da negra nau, o mastro e as velas erguemos;
levadas a bordo as ovelhas pegas, seguimos
tristes, aflitos, vertendo lágrimas fartas.**

Assim procedendo, porém, muito pouco resta do ritmo datílico, e o tradutor se desvia por muito pouco do dodecassílabo heroico. Apesar de ser uma proposta interessante, não vejo motivo para adotá-la em lugar de determinado verso já existente em língua portuguesa, opção de muitos tradutores, dos quais veremos alguns agora.

Muito antes de Nunes, ainda no século XIX, Manuel Odorico Mendes traduzira as mesmas grandes epopeias da Antiguidade, optando por lançar mão de um verso tradicional da literatura portuguesa em lugar de criar um metro novo: o decassílabo heroico. Com efeito, a obra tradutória de Mendes não teve em geral uma boa recepção, recebendo juízos pesados – como o de Silvio Romero, que lhe chama as traduções de monstruosidades escritas em português macarrônico (ROMERO *apud* CAMPOS, 2013, p. 9) – principalmente devido à difícil compreensão do texto em português. Foi Haroldo de Campos que o resgatou ao reconhecer os méritos de sua empresa, então inédita em língua portuguesa, laureando-o com o título de transcriador *avant la lettre* (CAMPOS, 1991, p. 144), sem deixar de fazer ressalvas a alguns aspectos do projeto tradutório de Mendes. Haroldo inaugurou assim a revalorização do poeta, tendo sido republicadas pela editora da Unicamp em parceria com a Ateliê Editorial as versões da *Iliada*, *Odisseia*, *Eneida* e das *Bucólicas* (poemas pastoris) de Virgílio. Segue o mesmo trecho da *Eneida* reproduzido acima na tradução de Nunes:

Armas canto, e o varão que, lá de Troia
Prófugo, à Itália e de Lavínio às praias
Trouxe-o primeiro o fado. Em mar e em terra
Muito o agitou violenta mão suprema,
E o lembrado rancor da seva Juno;
Muito em guerras sofreu, na Ausônia quando
Funda a cidade e lhe introduz os deuses:
Donde a nação latina e albanos padres,
E os muros vêm da sublimada Roma.

Movido por um esforço de concisão (CAMPOS, 2013, p. 9), Mendes condensa o quanto pode os versos latinos, acomodando-os em dez sílabas. A correspondência verso a

verso entre tradução e original, no entanto, é quebrada: observe-se que os sete versos iniciais da *Eneida* viram nove na tradução de Mendes. As *Bucólicas* de Virgílio, também escritas em hexâmetros datílicos e também vertidas por Mendes em decassílabos, passam de 830 versos, no total, a 848 (apenas uma bucólica, a VII, possui a mesma quantidade de versos em português e em latim). Voltaremos a falar na possibilidade de se traduzir o hexâmetro datílico com o decassílabo heroico mais à frente, por ora resta dizer que Haroldo de Campos, em sua tradução da *Ilíada*, Raimundo Carvalho, nas suas *Bucólicas*, e Trajano Vieira, na sua *Odisseia*, rejeitam a solução, preferindo o dodecassílabo, que também tem seu lugar entre os versos de prestígio na tradição métrica de língua portuguesa e oferece ao tradutor um espaço um pouco maior – além de que, em decassílabos, já existiam das três obras as traduções de Odorico Mendes.

Quanto ao dístico elegíaco propriamente dito, existem em português quatro soluções que gostaria de comentar brevemente antes de expor a linha que segui. José Paulo Paes, de cujo vasto repertório tradutório sua coletânea de *Poesia erótica em tradução* (2006) é testemunha, traduziu excertos dos *Amores* e dos *Tristia* ovidianos – além de outros poetas da literatura greco-romana que também compuseram poemas em dísticos elegíacos – em versos de quatorze e doze sílabas. Segue um dístico (*Am.* I, 5, 1-2)

*Aestus erat mediamque dies exegerat horam;
Adposui medio membra leuanda toro.*

Era intenso o calor, passava já do meio-dia;
estendi-me na cama a repousar os membros.

Lançando mão de versos mais familiares à prática poética de língua portuguesa, Márcio Thamos publicou na revista *Letras Clássicas* nº 10 (2006, p. 215-224) a tradução de algumas elegias de Propércio por meio de pequenas estrofes de três versos – dois decassílabos⁴ e um hexassílabo – no lugar do dístico elegíaco. Tradicionalmente usados em conjunto, os versos criam, para Thamos, um ritmo fluido através do acento constante na sexta sílaba (THAMOS, 2006, p. 217), além de reproduzirem algo do esquema estrófico elegíaco:

⁴ Em outro artigo (2011, p. 201-213), Thamos defende a equivalência do hexâmetro datílico ao decassílabo brasileiro a partir de uma tradução de Bocage das *Metamorfoses* de Ovídio e uma que ele próprio faz como experimento.

*Cynthia prima suis miserum me cepit
contactum nullis ante Cupidinibus.*

Cíntia com seus olhinhos me prendeu
a mim, pobre infeliz, jamais tocado
por nenhuma paixão.

A escolha por três versos se dá para que o número de sílabas disponíveis em português esteja mais próximo do original, ela quebra, porém, a unidade métrica que o verso representa e o seu potencial de produzir significado.

Pensemos no primeiro dístico de *Am. I, 1*, por exemplo ("*Arma gravi numero violentaque bella parabam / edere; materia conveniente modis*"): Ovídio inicia o livro dizendo "As armas, em ritmo grave, e a guerra violenta eu [me] preparava para compor". O objeto de "*parabam*" (v. 1), "eu preparava", é "*edere*" (v.2), "compor", primeira palavra do segundo verso. O primeiro verso, porém, possui duas palavras no acusativo que bem seriam elegíveis como objeto de "*parabam*", "*arma*", as armas, e "*bella*", as guerras. É possível, portanto, à primeira vista, ler o verso como "As armas, em ritmo grave, e a guerra violenta eu preparava", um verso com todas as características do *épos*. Ovídio inaugura, portanto, seu livro com um verso tipicamente épico, escolha dificilmente fortuita. O *double entendre* se desfaz de maneira brusca no verso seguinte: em primeiro lugar, por modificar a compreensão da frase lida acima; em segundo, pela utilização do pentâmetro, que explicita que a forma do poema é elegíaca. Voltando à estrofe de Thamos, pode até ser que se consiga fazer o decassílabo de abertura anunciando um conteúdo épico, mas dificilmente o tradutor conseguirá impedir que os conteúdos de um e outro verso se misturem no segundo decassílabo e no hexassílabo que completam a estrofe. É claro que isto não constituirá um problema sempre, mas em alguns casos, sim.

Por último, Rafael Falcón (2009, p. 71-79) propõe a tradução dos dísticos pela alternância entre decassílabos heroicos (com acento obrigatório na sexta sílaba) e sáficos (com acentos obrigatórios na quarta e oitava sílabas). É importante notar, entretanto, que nas tradições poéticas em língua portuguesa não se fez forte distinção entre um e outro verso, sendo bastante comum, ao contrário, a convivência pacífica dos dois. Ademais, a escolha reduz o espaço que sobra para o trabalho do tradutor, e a isomorfia que o poema adquire desse modo o distancia da variação repetidamente evocada⁵ do dístico elegíaco. Mais interessante para mim foi seguir a opção do emprego do dodecassílabo no lugar do

⁵ Cf. *Am. I, 1; III, 1; III, 9.*

hexâmetro, seguido do decassílabo no lugar do pentâmetro. Foi este o esquema métrico empregado por João Angelo (1996) na tradução dos poemas de Catulo escritos em versos elegíacos, assim como por Guilherme Gontijo Flores (2014) na tradução das elegias de Propércio e por João Paulo Matedi na recentemente concluída e ainda inédita tradução das elegias de Tibulo. Se pensamos ainda nos tradutores que empregaram o dodecassílabo na transposição dos hexâmetros datílicos, a tradução dos *Amores* que ora apresento se insere em uma tradição mais ou menos estabelecida, e, ao fazê-lo, se difere fundamentalmente das traduções integrais já existentes em língua portuguesa.

Quanto aos acentos dos dodecassílabos, o único critério que usei foi evitar a quinta e sétima sílabas, o que gerou esquemas variados de acentuação: 3-6-9-12; 2-6-10-12; 4-8-10-12 etc. Os decassílabos, por outro lado, são todos ou heroicos ou sáficos. Um alerta final, no que diz respeito à métrica: tendo em vista que o dístico elegíaco constitui também uma unidade métrica dentro do poema, quando o dodecassílabo se encerra em uma vogal e o decassílabo seguinte dá continuidade à ideia desenvolvida no verso anterior e se inicia com uma vogal, em alguns casos (principalmente quando a última vogal do dodecassílabo e a primeira do decassílabo são coincidentes) a contagem silábica para o **decassílabo** só se inicia na segunda sílaba.

Embora as traduções mencionadas de Carlos Ascenso André e Lucy Ana de Bem apresentem a organização visual do poema em harmonia com a divisão do original, isto é, para cada verso uma linha, não há qualquer sinal de regularidade rítmica ou métrica em suas traduções, que caracterizaria o trabalho de versificação propriamente dito. O texto em si não se difere, portanto, da tradução em prosa, exceto pela organização visual. Seguem como exemplo os primeiros dois dísticos do poema Am. I, 1:

"Armas, em ritmo pesado, e combates violentos, estava eu prestes
a cantá-los – o assunto assentava bem ao metro;
era igual o segundo verso [ao primeiro]; Cupido soltou uma gargalhada,
diz-se, e surrupiou-lhe um pé."

(Trad. Carlos Ascenso André)

"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.

(Trad. Lucy Ana de Bem)

Há de se fazer justiça à opção dos tradutores e os fins a que seus trabalhos se destinam: as traduções de Lucy Ana de Bem são parte de sua dissertação de mestrado e tese de doutoramento e têm mais uma função descritiva do texto latino do que uma função estética propriamente dita. Embora eu não acredite que seja esta a melhor forma de trabalhar com o texto latino, será injusto avaliá-las segundo critérios que a própria tradutora não elegeu. Para Carlos Ascenso André, por outro lado, a escolha pela não adoção de uma métrica regular parece ter sido de ordem estética. Na introdução que prepara para o seu texto (2011, p. 79-100) há uma curta nota sobre a tradução em que ele fala do público abrangente que pretende atingir com sua tradução – incluídos os leitores não familiarizados com a literatura clássica – e da consequente opção “por uma linguagem que, sem se distanciar excessivamente do original, fosse acessível ao leitor moderno” (2011, p. 99-100). O tradutor não explicita claramente a escolha dos “versos livres”, sequer a menciona, na verdade, mas creio, baseado no que ele diz, que ela esteja incluída na noção de “linguagem mais acessível” de que ele fala.

Existe, por fim, um aspecto das traduções de André e de Bem que se deixa transparecer nestes dois dísticos citados e é levado adiante nos demais poemas do livro: a extensão dos versos. Enquanto Lucy Ana de Bem opta pela concisão, Carlos Ascenso André não economiza palavras para verter as elegias de Ovídio para o português.

2. Os Amores de Ovídio

Na abertura do prefácio à edição mais recente dos *Amores* e d’*A Arte de Amar* publicada em português pela Companhia das Letras, Peter Green diz que “é possível reconstruir a vida de Públio Ovídio Nasão com mais detalhes do que a de qualquer outro poeta romano” (2011, p. 12). Em grande parte, como o próprio crítico coloca, isso se deve ao próprio Ovídio, cujos poemas são a principal fonte de informações sobre si, com destaque para o *Tristia* IV, 10, chamado autobiográfico, que consiste em um “relato seletivo e esquematizado dos antecedentes familiares e da carreira poética de Ovídio, notável tanto pelo que omite quanto pelo que revela” (2011, p. 12). Se são fiéis os seus relatos, ele nasceu em 43 a.C. em Sulmona, mas foi educado em Roma. Sua obra poética pode ser dividida em quatro categorias: considera-se que a obra amatória, toda escrita em dísticos elegíacos, tenha sido a primeira empresa poética de Ovídio e nela estão incluídos: os *Amores* – coletânea de elegias eróticas –, as *Heroides* – conjunto de cartas das heroínas da mitologia

aos seus respectivos maridos e amantes, como a de Penélope para Odisseu, de Helena para Páris e de Medeia para Jasão, além de algumas respostas dos amantes à sua amada – e dois manuais eróticos, um dedicado à conquista amorosa, *A arte de amar*, e o outro ao abandono do amor, *Remédios do Amor*; a obra etiológica compreende os *Fastos*, poemas em dísticos elegíacos que narram as origens dos ritos e das festas de Roma, e as *Metamorfoses*, epopeia mitológica escrita em hexâmetros cuja proposta é narrar a história do mundo desde o começo até os tempos do império de Augusto. Segundo a tradição, o poeta teria sido exilado por Augusto por volta do ano 8 d.C. por algum motivo misterioso – a licenciosidade da *Arte de amar*, aparentemente, e algo mais que é calado –, e do exílio escreve as *Cartas Pônticas* e os *Tristia*. O último grupo consiste em poemas que só se agrupam por serem consideravelmente menores que as demais obras e não serem encaixados nos outros eixos temáticos: os *Medicamentos para a face da mulher*, um manual cosmético, e o *Íbico*, poema invectivo em dísticos elegíacos contra íbis.⁶

Segundo ele mesmo, ele é o quarto (e último) poeta na cronologia dos elegíacos consagrados: Galo (de quem não sobreviveram senão uns poucos versos) teria sido o primeiro, seguido de Tibulo. Propércio vem em terceiro, logo antes de Ovídio. Os *Amores* são compostos por três livros, que contêm respectivamente 15, 19 e 15 elegias, e um epigrama que prefacia a edição. Nele se lê:

*Qui modo Nasonis fueramus quinque libelli,
Tres sumus; hoc illi praetulit auctor opus;
Vt iam nulla tibi nos sit legisse voluptas,
At leuior demptis poena duobus erit.*

Nós, de Nasão, que há pouco fomos cinco livros,
três somos: preferiu o autor tal forma.
Se já não tens vontade alguma de nos ler,
será mais leve a pena, dois a menos.

Um dado que tem passado despercebido muitas vezes ao se tentar localizar cronologicamente a produção dos *Amores* na carreira poética de Ovídio é que nesta abertura é deixado claro que a coletânea que chegou até nós se trata de uma "segunda edição revista" – e aparentemente reduzida – pelo autor. Isto torna questionável a premissa da qual muitos partem de que os *Amores* seriam os poemas da juventude de Ovídio, obra de um poeta imaturo que ainda não desenvolvera um estilo próprio, pois, ante a ausência de

⁶ Conta-se ainda uma tragédia hoje perdida, *Medeia*.

qualquer outra marca temporal a não ser o aviso mencionado, a coleção de elegias que temos pode ter sido compilada (e por que não reescrita?) virtualmente em qualquer momento da carreira de Ovídio. Por este motivo, devo concordar com Barbara Boyd quando ela diz que os *Amores* devem ser lidos não apenas em relação às obras dos demais elegistas que os precederam mas também em relação à obra do próprio Ovídio supostamente posterior (BOYD, 1997, p. 5), não necessariamente como prelúdio, mas também como um possível ponto de diálogo com a tradição.

Dirigindo-se ao leitor, os livros roubam o lugar de primazia do poeta, a quem cabia, conforme as convenções de produção, deixar nos primeiros versos claro o que a obra que se abre busca alcançar. Os livros revelam, então, que sofreram uma redução a partir de uma publicação presumivelmente anterior que contaria com cinco e não três rolos (*Qui modo Nasonis fueramus cinque libelli / tres sumus*, v. 1-2), “esta forma” (*hoc... opus*, v. 2), eles dizem, “o autor preferiu àquela” (*illi praetulit auctor*, v. 2). O motivo do corte vem na *excusatio* que se segue: se já nenhum prazer se tem em ler os poemas que os compõem, ao menos a leitura será mais breve (*ut iam nulla tibi nos sit legisse uoluptas / at leuior demptis poena duobus erit*, v. 3-4). Não podemos deixar de notar alguns elementos da poética helenística neste proêmio, a começar pela própria forma epigramática: há logo de início a referência ao suporte da escrita, o livro (“*libelli*”, v. 1), seguida mais adiante da vontade de *ler* (“*legisse uoluptas*”, v. 3). O público a que os poemas se dirigem é um público leitor e, poder-se-ia assumir, culto. Na *excusatio*, por sua vez, os livros tomam como traço valorativo da segunda edição da coletânea o fato de ela ser menor, e o emprego especificamente do adjetivo *leuior* (v. 4), mais leve, confirma a filiação helenística. Tornarei a falar mais adiante desta abertura e do porquê a informação de que o que temos em mãos seria a segunda edição dos *Amores* é importante, mas, a seguir, gostaria de demonstrar como Ovídio trabalha as duas figuras centrais da relação elegíaca, o amante e a amada, e tirar daí algumas conclusões acerca da coletânea de elegias, abordando-a como um objeto autônomo.

Começemos pela *puella*. Um contraponto tradicional é feito entre o lugar que ela ocupa nas elegias de Propércio e nas elegias de Ovídio através da evocação da primeira elegia de cada coletânea. Vejamos primeiro os versos de Propércio:

*Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,
Contactum nullis ante Cupidinibus.
Tum mihi constantis deiecit lumina fastus*

*Et caput impositis pressit Amor pedibus,
donec me docuit castas odisse puellas
Improbis, et nullo uiuere consilio.
Et mihi iam toto furor hic non déficit anno,
Cum tamen aduersos cogor habere Deos.*

5

Cíntia, a primeira, me prendeu com seus olhinhos,
um coitado intocado por Cupidos.
Então Amor tirou-me a altivez do olhar
e esmagou minha testa com seus pés
até que me ensinou sem pejo a odiar
moça casta e a viver em desatino.
Já faz um ano que o furor não me abandona
e ainda sofro os Deuses contra mim.⁷

5

Lançando mão do comum recurso de iniciar a obra pelo objeto cantado (FLORES, 2014, p. 324), Propércio abre o livro com as palavras "*Cynthia prima*" (v. 1): Cíntia, a primeira, que é apresentada, assim, como assunto principal das elegias que se seguem. No mesmo verso a vemos capturar o poeta com o olhar ("*suis [...] me cepit ocellis*" v. 1). Em ação conjunta com os olhos de Cíntia, Amor, o Cupido, subjuga o poeta pisando em sua cabeça com os pés ("*et caput impositis pressit Amor pedibus*" v. 4), gesto símile de um conquistador que domina seu oponente (KENNEDY, 1993, p. 48), típico, portanto, do universo bélico. Ao dizer, porém, que Cupido impôs os *pés* sobre a sua cabeça, Propércio alude simultaneamente à unidade métrica da poesia latina, o que abre o trecho para a leitura em chave metalinguística: Cupido impõe que o poeta escreva em *dísticos elegíacos*, o ritmo devido a poemas de amor, ao que instrui ("*docuit*" v. 5) o poeta como fazer. A cena conta muitas semelhanças com a primeira elegia dos *Amores* de Ovídio, como se mostra a seguir:

*Arma graui numero uiolentaque bella parabam
Edere, materia conueniente modis.
Par erat inferior uersus; rississe Cupido
Dicitur atque unum surripuisse pedem.*

Armas, em ritmo grave, e a guerra eu me dispunha
a cantar: matéria que convém ao metro.
Qual o primeiro, o segundo verso era: contam
que, rindo-se, Cupido um pé furtou.

A primeira diferença marcante entre esta elegia e a de Propércio é a abertura: não há de início nenhuma menção a uma *puella*, mas, como dito na seção anterior, o primeiro verso anunciaria, na verdade, um poema bélico, aludindo inclusive, através da primeira palavra *Arma*, as armas, ao primeiro verso da *Eneida* de Virgílio: "*Arma uirumque cano [...]*" ("As

⁷ Tradução de Guilherme Gontijo Flores.

armas canto e o varão [...]”). O poeta se diz preparado a cantar as armas e a guerra violenta (“*arma [...] uiolentaque bella*” v. 1), no entanto, Cupido furta um pé do segundo verso às gargalhadas (“*rississe Cupido / dicitur atque unum surripuisse pedem*” v. 3-4), transformando o segundo verso em um pentâmetro e, assim, fazendo com que o que antes foram dois hexâmetros se tornassem um dístico elegíaco. O teor é francamente metapoético, diferente de Propércio, porém a crueldade do deus do amor será explicitada no discurso que o poeta inicia no verso 5:

" <i>Quis tibi, saeue puer, dedit hoc in carmina iuris?</i> <i>Pieridum uates, non tua turba sumus.</i> <i>Quid, si praeripiat flavae Venus arma Minervae,</i> <i>Ventilet accensas flava Minerva faces?</i> <i>Quis probet in silvis Cererem regnare iugosis,</i> <i>Lege pharetratae virginis arua coli?</i>	5 10
<i>Crinibus insignem quis acuta cuspide Phoebum</i> <i>Instruat, Aoniam Marte mouente lyram?</i> <i>Sunt tibi magna, puer, nimiumque potentia regna;</i> <i>Cur opus adfectas, ambitiose, nouum?</i> <i>An, quod ubique, tuum est? Tua sunt Heliconia tempe?</i> <i>Vix etiam Phoebus iam lyra tuta sua est?</i> <i>Cum bene surrexit uersu noua pagina primo,</i> <i>Attenuat nervos proximus ille meos.</i> <i>Nec mihi materia est numeris leuioribus apta,</i> <i>Aut puer aut longas compta puella comas."</i>	 15 20
"Quem te deu, tiraninho, poder sobre o canto? Vates somos das Piérides, não teus! E se Vênus furtasse as armas de Minerva e Minerva excitasse acesas tochas? Quem aprova que Ceres reine em altos bosques, que a arqueira virgem guarde a lei dos campos? Quem a Febo de insignes cabelos oferta lança, tangendo Marte a lira aônia? Tu tens, menino, vastos e potentes reinos, por que procuras outros, ambicioso? É teu tudo que há? São teus os vales do Hélicon? A custo guarda Febo a própria lira? Quando ergo com o primo verso nova página, o seguinte amolece o meu vigor. Nem tenho assunto a ritmos mais leves; quer moço ou moça de enfeitadas longas comas."	5 10 15 20

O discurso se inicia com uma acusação em tom interrogativo dirigida ao Cupido, referido ironicamente como menino cruel (“*saeue puer*” v. 5): “quem te deu jurisdição sobre a poesia?” (“*quis tibi [...] dedit hoc in carmina iuris?*” v. 5). Ao escolher a expressão “tiraninho”, antecipo o perfil que o poeta constrói para Cupido ao longo do discurso, isto é, o de um conquistador voraz, ao mesmo tempo que conservo a acidez da ironia através do diminutivo.

Nos versos que se seguem, o deus do amor continua a ser interrogado sobre a possibilidade de algum deus interferir no domínio de outros deuses: se Vênus, a deusa do amor, se apropriasse das armas de Minerva, deusa da guerra (v. 7-8); se Ceres, deusa das colheitas, regesse os bosques de Diana – identificada pelo epíteto de “virgem de aljavas” (“*pharetratae uirginis*” v. 10) – e Diana cuidasse dos campos de cultivo (“*arua*”, v. 10) (v. 9-10); ou se Febo, deus da poesia, tomasse as lanças de Marte, o deus da guerra, enquanto este tocasse a lira (v. 11-12). Ainda que possua um grande reino (“*magna [...] regna*” v. 13), o reino do amor, Cupido é acusado de tentar se apropriar de outros (v. 14), isto é, o da poesia, motivo por que o poeta pergunta se Febo guarda com dificuldade a própria lira (v. 16). Por fim, o poeta termina o lamento dizendo que *sequer tem um objeto de amor* (v. 19-20): dois terços do poema e não há nenhuma menção a uma *puella*, mas, ao contrário, o poeta nega que possa escrever poemas de amor para quem quer que seja. Finalizado o discurso, Cupido reage:

*Questus eram, pharetra cum protinus ille soluta
Legit in exitium spicula facta meum
Lunavitque genu sinuosum fortiter arcum
"Quod"que "canas, uates, accipe" dixit "opus!"
Me miserum! Certas habuit puer ille saggitas. 25
Vror, et in uacuo pectore regnat Amor.
Sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat!
Ferrea cum uestris bella ualete modis!
Cingere litorea flauentia tempora myrto,
Musa, per undenos emodulanda pedes. 30*

Queixava-me quando ele, abrindo a aljava em tempo,
escolheu setas para o meu arraso;
vergando com poder o arco no joelho,
disse: “Eis teu assunto, vate, aceita-o!”
Pobre de mim! Certeiras setas tem o menino! 25
Ardo, e no peito vago Amor governa.
Com seis pés se ergue a obra, com cinco resolve-se.
Adeus, guerra feroz com teus compassos!
Cinge as tēmporas loiras com mirto das praias
Musa – que em onze pés és modulada. 30

Tendo o poeta se queixado, Cupido colhe da aljava flechas e decreta no verso 24: “Eis teu assunto, vate, aceita-o!” (“*quod [...] canas, uates, accipe [...] opus!*”). Retribuindo a ironia, Cupido dirige-se ao poeta como “vate”, como ele próprio se identificara no início do seu discurso (v. 6), palavra que remete à função oracular, sagrada, da poesia. Com as flechas que acerta o poeta, Cupido o domina como o faz também na elegia de Propércio. É possível até mesmo afirmar que em ambas as elegias ele de fato consegue concretizar aquilo de que

é acusado: usurpar a posição de Febo (Apolo) – e frente à imagem dele envergando o arco sobre o joelho (v. 23) é difícil não lembrar do arco apolíneo. O poeta enfim cede ao Cupido e aceita a incumbência de escrever elegias eróticas

Ademais, a elegia inteira funciona como uma *recusatio* jocosa. A *recusatio* consiste na rejeição de um tema elevado – épico ou trágico, no caso específico das elegias – em prol de um mais leve sob a justificativa de que o poeta não teria habilidade para compor um canto cuja excelência seja párea ao tema cantado (nos *Amores* um exemplo é a elegia III, 1). Aqui, no entanto, o poeta *não* se diz inapto à poesia elevada, mas, ao contrário, diz que é inapto aos ritmos mais leves ("*numeris leuioribus*" v. 19).

Como se pode ver, os elementos elegíacos introduzidos pelos poetas são os mesmos, porém, a *ordem* é invertida (SHARROCK, 2002, p. 156): em Propércio, temos Cíntia levando o poeta ao amor, que o leva aos dísticos elegíacos, que o levam à elegia; em Ovídio, Cupido o leva aos dísticos, que o levam à elegia, e só depois o poeta é levado ao seu objeto de amor. Temos, portanto, duas atitudes opostas com relação à *puella* elegíaca: em Propércio, ela é a primeira, o tema central dos poemas; em Ovídio, não se verá sinal dela antes do terceiro poema da coletânea:⁸

<i>Iusta precor; quae me nuper praedata puella est</i>	
<i>Aut amet aut faciat cur ego semper amem.</i>	
<i>A, nimium uolui; tantum patiatur amari;</i>	
<i>Audierit nostras tot Cytherea preces.</i>	
<i>Accipe, per longos tibi qui deseruiat annos,</i>	5
<i>Accipe, qui pura norit amare fide.</i>	
<i>Si non me ueterum commendant magna parentum</i>	
<i>Nomina, si nostri sanguinis auctor eques</i>	
<i>Nec meus innumeris renouatur campus aratri</i>	
<i>Temperat et sumptus parcus uterque parens,</i>	10
<i>At Phoebus comitesque nouem uitisque repertor</i>	
<i>Hinc faciunt, at me qui tibi donat, Amor.</i>	
 Peço o justo: a menina que presa me fez,	
que me ame ou me faça sempre amá-la.	
Ai, me excedi! Consinta em ser amada apenas	
e terá me atendido a Citereia!	
Aceita quem por longo tempo a servirá,	5
quem saberá amar com lealdade.	
Se não me estima o nobre nome dos meus pais,	
se a minha estirpe vem de um cavaleiro;	
nem meu campo cultivam arados inúmeros,	
e despesas meus pais têm que evitar;	10

⁸ Procedimento semelhante adota Tibulo. Na elegia primeira elegia de sua coletânea, a temática elegíaca é adiada até o final.

Ao menos Febo, as Musas e o inventor do vinho
cá estão; e quem me dá a ti: Amor;

Vimos que no final de *Am. I*, 1 o poeta se diz flechado por Cupido e amando. Em *Am. I*, 3 aparece a moça a quem Cupido deu o poeta escravizado (*"at me qui tibi donat, Amor"* v. 12). O agora poeta amante abre o poema com uma prece a Vênus, identificada como Citereia, a de Chipre, pedindo-lhe que ou faça a sua amada amá-lo de volta ou que ao menos faça com que o seu amor por ela perdure (v. 2-4). A partir do quinto verso ele se dirige à *puella*, pedindo que ela o aceite como servo (*"Accipe, per longos tibi qui deseruiat annos"* v. 5) e como amante fiel (*"accipe, qui pura norit amare fide"* v. 6). Nos versos seguintes ele se caracteriza como o *pauper amans*: ele não descende de uma estirpe nobre (v. 7-8) nem possui riquezas (v. 9-10), mas tem ao seu lado Baco (*"uitis repertor"* v. 11), Febo e as Musas, além do próprio Amor (v. 11-12). Logo em seguida ele começa a listar suas promessas, novamente um lugar-comum erótico, as juras dos amantes:

At nulli cessura fides, sine crimine mores
Nudaque simplicitas purpureusque pudor.
Non mihi mille placent, non sum desultor amoris. 15
Tu mihi, siqua fides, cura perennis eris.
Tecum, quos dederint annos mihi fila sororum
Vivere contigat teque dolente mori.

Lealdade incessante e hábitos sem mácula;
desnuda ingenuidade e pudor rubro.
Não me aprazem centenas, nem revezo amores; 15
se há boa fé, serás meu bem perene.
Viver contigo os anos que as Irmãs me teçam
caiba a mim – e morrer, sob o teu pranto.

Um motivo se repete nos seis versos acima reproduzidos: a fidelidade. No sexto verso a qualidade já fora introduzida, aqui ela é enfatizada em companhia de "hábitos sem mácula" (*"sine crimine mores"* v. 13), "desnuda ingenuidade" (*"nuda simplicitas"* v. 14) e um "pudor rubro" (*"purpureus pudor"* v. 14), reforçando a ideia de que a fidelidade que é ofertada não tem dolo. No verso 15, é introduzida a imagem do *desultor*, o saltador, que consistia em um número circense em que o artista, em uma arena cheia de cavalos correndo soltos, exibia sua habilidade saltando de um cavalo a outro (GREEN, 2011, p. 402). Aqui o poeta diz que não é um *desultor amoris*, isto é, um "saltador do amor". Minha escolha por traduzir "nem revezo amores" deriva da tentativa de fazer ecoar nos versos a modalidade olímpica do revezamento, mas mesmo que a alusão não seja tão clara, a imagem é: o

amante não passa de uma paixão a outra. Seu amor é perene, durará o resto da vida – pendente aos fios das Parcas, as três irmãs (“*sororum*” v. 17) que controlam a vida dos mortais. O poema termina com um último convite: que a *puella* consinta em ser o objeto do canto do poeta:

<i>Te mihi materiem felicem in carmina praebe;</i>	
<i>Provenient causa carmina digna sua.</i>	20
<i>Carminum nomen habent exterrita cornibus Io</i>	
<i>Et quam fluminea lusit Adulter ave,</i>	
<i>Quaeque super pontum simulato uecta iuuenco</i>	
<i>Virginea tenuit cornua uara manu.</i>	
<i>Nos quoque per totum cantabimur orbem,</i>	25
<i>lunctaque semper erunt nomina nostra tuis.</i>	
 Vem a mim como rica matéria de canto,	
surgirão cantos dignos de sua causa.	20
No canto Io, louca com os chifres, tem fama	
e a quem o adúltero enganou como ave;	
ou a por falso touro sobre o mar levada	
que com mão virginal reteve os chifres.	
Nós também pelo mundo seremos cantados,	25
meu nome sempre ao teu será ligado.	

O convite a transformar-se em canto (v. 19-20) vem com a promessa de renome: tal como ter sido amada por Júpiter fez Io (v. 21) – transformada em vaca para que o rei dos deuses escondesse o adultério de Juno, sua esposa –, Leda (v. 22) – a quem Júpiter seduziu transformando-se em cisne – e Europa (v. 23-24) – raptada por Júpiter transformado em touro – famosas, a *puella* se tornará também famosa se ceder ao amor do poeta, e os nomes de ambos estarão para sempre ligados (v. 25-26). Ironicamente, mais uma vez ela permanece não nomeada. A primeira aparição do nome de Corina nos *Amores* se dá na elegia I, 5, provavelmente a mais erótica da coletânea:

<i>Aestus erat mediamque dies exegerat horam;</i>	
<i>Adposui medio membra leuanda toro.</i>	
<i>Pars ad aperta fuit, pars altera clausa fenestrae,</i>	
<i>Quale fere silvae lumen habere solent,</i>	
<i>qualia sublucent fugiente crepuscula Phoebo,</i>	5
<i>Aut ubi nox abiit nec tamen orta dies;</i>	
<i>illa uerecundis lux est praebebenda puellis,</i>	
<i>Qua timidus latebras speret habere pudor.</i>	
<i>Ecce Corinna uenit, tunica uelata recincta,</i>	
<i>Candida diuidua colla tegente coma;</i>	10
 Calor intenso, já passara o meio-dia;	

deitei-me ao leito, os membros repousando.
 Em parte aberta, em parte cerrada a janela;
 luz como a que costumam ter os bosques,
 qual reluz o crepúsculo, ausente já Febo, 5
 ou quando a noite foge e o dia hesita.
 Tal luz é a que convém às moças comedidas,
 nela o pudor espera achar abrigo.
 Eis que Corina vem, com a túnica entreaberta,
 em desalinho a coma sobre a nuca; 10

Nos primeiros 8 versos do poema é descrita uma atmosfera lúbrica: está quente ("aestus erat" v. 1), no quarto escuro de janelas semiabertas (v. 3) o poeta repousa o corpo ("membra levanda" v. 2), ambientação que remete, para John Barsby (1991, p. 67), à sexta vespertina. A digressão sobre a iluminação do quarto – comparada aos bosques ("silvae" v. 4), e ao crepúsculo (v. 5-6), conduzindo o poeta à conclusão de que este é o cenário ideal para a sedução de uma menina tímida (v. 7-8) – torna mesmo o andamento do poema mais lento ao se estender por 6 versos (v. 3-8). Montado o quadro, a aparição de Corina se dá de forma abrupta: "Ecce Corinna uenit" (v. 9). A manifestação da *puella* carrega algo de onírico, que é reforçado pelas semelhanças com *Am.* III, 5, em que o poeta narra um sonho a uma vidente para que ela o interprete para ele:

"Nox erat et somnus lassos sobmisit ocellos;
 Terruerunt animum talia uisa meum.
 Colle sub aprico creberrimus ilice **lucus**
Stabat et in ramis multa latebat auis.
 Area gramineo suberat uiridissima prato, 5
 Umida de guttis lene sonantes aquae.
 Ipse sub arboreis uitabam frondibus **aestum**;
 Fronde sub arborea sed tamen **aestus erat**.
Ecce, petens variis inmixtas floribus herbas,
 Constitit ante oculos **candida uacca** meos." 10

"Era noite, domava o sono os olhos lassos,
 apavorou-me a alma tal visão:
 Ao pé de ensolarada encosta, **um bosque erguia-se**
 de azinheiras – nos ramos muitas aves.
 Abaixo, na planície, um prado verdejante, 5
 banhava-o um brando e ressonante córrego.
 Eu fugia ao **calor** sob as frondosas árvores,
 e sob as árvores, **calor intenso**.
Eis que, buscando a relva com flores mesclada,
 parou-me, à vista, uma **vaca branca**." 10

No sonho, o poeta encontra-se em um bosque de azinheiras ("ilice lucus" v. 3) buscando sob as árvores abrigo contra o calor (v. 7-8). Os dois elementos, o bosque e o calor,

se encontram também em *Am.* I, 5, mas o elemento que mais nos chama atenção é a manifestação da vaca e de Corina: ambas são introduzidas pela mesma palavra, “*ecce*”, ambas no verso 9 das respectivas elegias, ambas recebem o adjetivo *candida* (v. 10), “branca” ou “pura”. Não seria absurdo considerar, portanto, que a Corina de *Am.* I, 5 se manifesta como uma visão. Lucy Ana de Bem (2006, p. 119-138) aproxima ainda a cena de *Am.* I, 5 à descrita em *Am.* III, 1. Este é um dos poemas que se utilizam para defender uma interpretação em chave metapoética da *puella* elegíaca (SHARROCK, 2002, p. 151), e, de fato, há muitos indícios que apontam para essa leitura, a começar pelo próprio nome *Corinna*, que deriva de *kóre*, palavra grega para *puella* (MCKEOWN *apud* BOYD, 1997, p. 134); assim como *Cynthia* parece ter sido o nome com que circulou na Antiguidade a coletânea de elegias de Propércio (KENNEDY, 1993, p. 51). Assim entendida, conforme Lucy Ana de Bem defende (2011, p. 200), a *puella* ovidiana seria muito mais presente na obra do que se supõe. A elegia III, 12 é especialmente convidativa a este debate. Com uma fina ironia, ela é, a meu ver, o maior testemunho nos *Amores* do grau de consciência poética que Ovídio tem.⁹ É verdade que o poeta suscita o debate sobre a ficcionalidade ou não da *puella* ovidiana, tanto que Peter Green (2011), comentando este poema, nos informa que ele foi usado muitas vezes como prova da natureza fictícia de Corina (p. 472). No entanto, o que o final atesta é uma preocupação de ordem *literária*, a má leitura dos poemas, que se disfarça de preocupação afetiva.

A esta altura creio que esteja evidente pelas análises que foram conduzidas a predominância do teor metapoético nos *Amores*. Fora os poemas programáticos, que são explicitamente metapoéticos, desde a abertura dos livros com o epigrama ele vem sendo reforçado mesmo imiscuído ao conteúdo erótico: lembre-se que os livros tomam a palavra para se introduzirem, anunciando que a reunião de elegias de Nasão (“*Nasonis*”, v. 1) se trata de uma segunda edição reduzida. Barbara Boyd (1997, p. 143) nota que no próêmio não há nenhuma menção a Apolo, às Musas, a Baco ou a qualquer outra divindade inspiradora; nem a Corina. O único nome a que os poemas respondem é o do próprio autor, que assegura, assim, seu controle sobre a obra. O fato de se tratar de uma segunda edição testifica ainda mais esse controle, pois, à forma anterior, “preferiu o autor *tal* forma” (“*hoc illi praetulit auctor opus*” v. 2), verso que chama atenção ao trabalho editorial – com o perdão do anacronismo – do poeta, trabalho que vem não da tentativa de exprimir poeticamente

⁹ Cf. DUQUE, 2014.

um afeto, mas ofertar ao público leitor uma boa coletânea de poemas (BOYD, 1997, p. 143). Vimos em seguida, em *Am. I, 1*, que a razão de o poeta escrever elegias ao invés de algum outro gênero elevado não é sua imperícia, mas a coação de Cupido, distorção da *excusatio*.¹⁰ Muitas vezes, ainda, o próprio contexto amoroso vem carregado de um teor metaliterário. Vemos, por exemplo, *Am. III, 1*, elegia em que a Tragédia e a Elegia vêm ao poeta na tentativa de seduzi-lo, lançar sobre *Am. II, 10 (1-4)*, que à primeira vista é de pura temática erótica, a possibilidade de uma leitura metapoética.

Esta proeminência do conteúdo metapoético levou Barbara Boyd a defender em *Ovid's literary loves: influence and innovation in the Amores* (1997) a tese muito interessante de que nos *Amores* há em paralelo à narrativa de uma relação amorosa a narração da carreira poética do próprio Ovídio, e dois perfis distintos e complementares vão sendo traçados ao longo das elegias: o do amante Ovídio e o do poeta Ovídio. E se Conte tem razão ao atribuir ao poema inicial das coletâneas a função de anunciar as pretensões literárias da obra que se abre (1994, p. 253), concluiremos por tudo que se disse sobre *Am. I, 1* que, de fato, muito mais do que o amor por Corina, nos *Amores* Ovídio canta a própria carreira poética. No processo, ele constrói uma *persona* poética para si que demonstra ter amplo domínio dos mecanismos retóricos necessários à conquista amorosa, sem, no entanto, ser frequentemente bem sucedido.

Hoje, interessa-me sobretudo o modo como o poeta constrói esta figura do apaixonado na *Ars Amatoria*. Se nos *Amores* vemos tal figura em ação, na *Ars* Ovídio a elabora a partir dos conselhos que ele dá. Tem me chamado a atenção em particular o lugar da performance (isto é, o recurso a uma série de gestos e atitudes calculados que visam a passar uma determinada imagem de quem os conduz aos que o cercam) nos preceitos do *magister amoris*, motivo que, a princípio, me levou a investigar sua possível relação com o teatro, e, apesar de a pesquisa ter se desenvolvido em outras direções atualmente, este continua sendo um ponto importante dos trabalhos que tenho conduzido.

¹⁰ É possível traçar um paralelo aqui com *Am. II, 1*, onde Ovídio sugere que estaria se preparando para compor poemas épicos (especificamente uma Gigantomaquia), deixando claro que tinha o talento para tal ("Ousei cantar, me lembro, as guerras celestiais, / Giges cem-braços – e levava jeito –"; "*Ausus eram, memini, caelestia dicere bella / Centimanumque Gygen (et satis oris erat)*", *Am. II, 1, 11-12*), mas, compelido pela rejeição da amada, retoma os versos elegíacos e a poesia amorosa (v. 21-22).

Referências

BEM, Lucy Ana de. *O amor e a guerra no livro I d'Os Amores de Ovídio*. Dissertação de Mestrado em Linguística – IEL, Unicamp, Campinas, 2007.

_____. *Metapoesia e confluência genérica nos Amores de Ovídio*. Tese de Doutorado em Linguística – IEL, Unicamp, Campinas, 2011.

BOYD, B. W. *Ovid's literary loves. Influence and innovation in the Amores*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. "Para transcriar a 'Ilíada'." *Revista USP*, São Paulo, v. 12, 1991, p. 143-161.

_____. *Transcrição*. Org. TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma M.; São Paulo: Perspectiva, 2013.

DUQUE, Guilherme. "Fingimentos de um discurso amoroso: tradução de Amores 3,12 de Ovídio". In: *Fama e infâmia na Antiguidade*. (Orgs.) CARVALHO, Raimundo; LEITE, Leni R.; SILVA, Gilvan V. da. Vitória: PPGL, 2014, p. 82-90.

FALCÓN, Rafael S. Guimarães. "O dístico elegíaco latino em português: uma proposta de tradução. In: *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 10, 2009, p. 71-79.

KENNEDY, Duncan F. *The arts of Love: five studies in the discourse of Roman love elegy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

NOGUEIRA, Érico. *Verdade, contenda e poesia nos Idílios de Teócrito*. São Paulo: Humanitas, 2012.

OLIVA NETO, João Angelo. "O hexâmetro datílico de Carlos Alberto Nunes: teoria e repercussões". *Revista Letras*, n. 89, Jan/Jun 2014. Curitiba: Editora UFPR, 2014, p. 187-204.

OVÍDIO. *Amores & Arte de amar*. Tradução: Carlos Ascenso André; Prefácio e apêndices: Peter Green. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

_____. *The art of love and other poems*. Ed. by Jeffrey Henderson; Trans. by: J. H. Mozley. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

_____. *Heroides, Amores*. Trans. by: Grant Showerman. Cambridge: Harvard University Press, 1977.

_____. *Les Amours*. Trad. par: Henri Bornecque. Introduction et notes par: Jean-Pierre Néraudeau. Paris: Les Belles Lettres, 2005.

SHARROCK, Alison. "Ovid and the discourses of love: the amatory works". In: HARDIE, Philip (ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Harvard University Press, 2002, p.150-162.

TÁPIA, Marcelo. "Questões de equivalência métrica em tradução de poesia antiga". *Revista Letras*. Nº 89, Jan/Jun 2014. Curitiba: Editora UFPR, 2014, p. 205-221.

THAMOS, Márcio. "Propércio, l 1; l 2; l 7; l 12: algumas elegias do livro de Cíntia". *Letras Clássicas*, n. 10, 2006, p. 215-224.

_____. "Do hexâmetro ao decassílabo – equivalência estilística baseada na materialidade da expressão". In: *Scientia Traditionis*, n. 10, 2011, p. 201-213.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Carlos Alberto Nunes; Org. João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.

ⁱ **Guilherme Horst Duque** - Formado em Letras Português pela Universidade Federal do Espírito Santo, estudou poesia brasileira contemporânea antes de se dedicar à literatura latina e à teoria da tradução. Traduziu os *Amores* de Ovídio no mestrado orientado pelo Prof. Dr. Raimundo Carvalho e atualmente pesquisa a comédia latina e sua ligação com a elegia erótica romana, com foco na *Ars Amatoria*, orientado pela Profa. Isabella T. Cardoso.