

DAS ORIGENS DO GÊNERO ELEGÍACO À RUPTURA DE Ovídio NAS *HEROÍDES*

Pedro Falleiros Heise

Universidade Federal de Santa Catarina

pedraofh@yahoo.com

RESUMO

Este artigo busca realizar um percurso crítico a respeito do gênero elegíaco desde suas origens até as *Heroides* de Ovídio. Ainda na Antiguidade, a elegia era um gênero ligado à canção de lamento, sobretudo fúnebre. No entanto, ao analisarmos as elegias dos gregos arcaicos e dos helenísticos, não encontramos composições estritamente de lamento, o que será visto na poesia dos latinos a partir de Catulo e Galo. Com este poeta se inaugura a elegia erótica, na qual encontramos o lamento amoroso. Tibulo e Propércio levam o gênero a suas últimas consequências, tanto que nas últimas composições o amor já não é mais tema central, e Ovídio, diante disso, só pode romper com a tradição, o que de fato faz desde o início de sua carreira poética. Neste sentido, as *Heroides* são uma amostra da originalidade do poeta de Sulmona, além de ser a sua obra que mais fortuna teve após as *Metamorfoses* na história da literatura.

Palavras-chave: Elegia; Ovídio; *Heroides*.

ABSTRACT

This paper aims to achieve a critical course about the elegiac genre since its origins to the *Heroides* of Ovid. Still in Antiquity, elegy was a genre attached to moan song, mostly funeral. However, when we analyze the elegies of the ancient Greeks and those of the Hellenistics, we can not find any composition strictly of moan, what will be seen in the poetry of the Latins starting from Catullus and Gallus. With the last one begins the erotic elegy, in which we find the amorous moan. Tibullus and Propertius take the genre to its ultimate consequences, so that in the last compositions love is no longer the central theme, and Ovid, in this sense, can only break off with the tradition, what in fact he does since the beginning of his poetic career. Thereby, the *Heroides* are a sample of the originality of the Sulmona poet, besides being his work, after the *Metamorphoses*, that had the biggest influence in the history of literature.

Keywords: Elegy; Ovid; *Heroides*.

I

ORIGENS DO GÊNERO ELEGÍACO

Quem abrir hoje um dicionário da língua portuguesa, como o *Caldas Aulete*, encontrará a seguinte definição do termo “elegia”: “s.m., poema grego

ou latino composto de hexâmetros e pentâmetros alternados; poema pequeno consagrado ao luto e à tristeza; poemeto repassado de sentimento, sem galas de estilo; sentimento queixoso, de dó”. Muito parecido é o que consta no Houaiss: “s.m., 1. poema composto de versos hexâmetros e pentâmetros; 2. poema lírico de tom geralmente terno e triste; 3. canção de lamento; nênia; sinônimo: treno”. Estas são definições praticamente iguais às do termo *élegos*, do grego antigo, conforme lemos no dicionário de grego-inglês de Liddell & Scott: “substantivo masculino, canto de lamento acompanhado de flauta; poema em dístico elegíaco”. Em suma, com pequenas variações, a partir destas definições constata-se a afirmação segundo a qual este gênero de poesia teria estado diretamente ligado ao lamento quanto ao conteúdo (quanto à forma, fixou-se no dístico elegíaco), e pode ser considerado, segundo Houaiss, como sinônimo de *treno*, termo que, nos estudos clássicos, diz respeito a um outro gênero literário, ainda que se trate de uma “modalidade de elegia”, como afirma Moisés (1974, p. 498).

No que toca à elegia, o dicionário de termos literários de Moisés é bastante detalhado. Primeiro admite a “obscura etimologia” do vocábulo, depois ilustra parte da história do gênero mencionando autores que dele se serviram, isto é, que empregaram o dístico elegíaco, desde um tal Clonas (poeta grego provavelmente do século VII a.C.) até chegar aos brasileiros.¹ O crítico literário cita as etimologias que normalmente se costuma mencionar quando se quer explicar a origem do termo elegia, como o “suposto refrão (*e lege*) usado nas antigas lamentações fúnebres” (*idem*, p. 167). Mas lhe parece mais verossímil “a hipótese segundo a qual teríamos de remontar a um étimo armênio (*elegn, elegneay*), que significava ‘bambu’, ‘flauta de bambu’” (*ibidem*).

Seja como for, nota-se que na própria Antiguidade o termo foi desde muito cedo associado ao lamento, não necessariamente fúnebre, como parece expressar Horácio, que escrevia na *Epistula ad Pisones* (mais tarde denominada *Arte poética*), versos 75-78:

*Versibus impariter iunctis querimonia primum
post etiam inclusa est uoti sententia compos.
quis tamen exiguos elegos emiserit auctor
grammatici certant et ad huc sub iudice lis est.*

Em dísticos de versos desiguais encerrou-se de início a endecha; mais tarde, também a satisfação dum voto atendido. Mas quem

¹ “Quanto a nós”, diz Moisés, “é lícito afirmar que ‘todos os poetas brasileiros têm mais ou menos escrito elegias’ (Olavo Bilac e Guimarães Passos, *Tratado de Versificação*, 9ª ed., 1949, pp. 130-131)”, e segue com um breve catálogo de nomes (MOISÉS, 1974, p. 169).

seria o inventor da curta estrofe elegíaca? Discutem-no os filólogos e o processo ainda se encontra nas mãos do juiz.²

Apesar de o segundo momento dos dísticos elegíacos ser associado a um voto alcançado, o que pode nos remeter ao epigrama, gênero muito próximo da elegia, Horácio usa o substantivo *querimonia* em primeiro lugar, que, segundo o *Oxford Latin Dictionary*, significa “uma expressão de queixa, lamentação, protesto”, e não estaria ligado diretamente a ritos fúnebres.³

No entanto, pesquisadores insistem em afirmar que a elegia teria de fato sido usada como poesia de lamento fúnebre, mesmo que não tenha chegado até nós nenhum poema elegíaco dos gregos arcaicos (nem dos helenísticos) que possua o tal “tom de lamento”, muito menos fúnebre. Gregory Nagy, por exemplo, no capítulo “Ancient Greek Elegy” do *The Oxford Handbook of the Elegy* (2010), força, a nosso ver, a leitura de alguns dos poucos poemas antigos que chegaram até nós com o intuito de corroborar a associação entre elegia e poesia de lamento fúnebre. Para tanto, o exímio *scholar* cita o célebre fragmento 13 de Arquíloco de Paros (séc. VII a.C.), composto em dísticos elegíacos:

Lamentando os funerais, Péricles, nenhum cidadão
 terá prazer com a festa, nem a cidade.
 Pois esses de tal valor foram engolidos pelo mar
 murmurante, e temos ambos os pulmões inchados,
 doloridos. Mas, para males incuráveis, ó amigos, os deuses 5
 estipularam um remédio como resistência firme;
 essas coisas ora acontecem a um, ora a outro.
 E agora virou-se para nós e lamentamos a ferida em sangue,
 e outra vez atingirá outros. Mas rapidamente resiste
 e põe de lado o pesar feminino.⁴ 10

² Tradução de Jaime Bruna em Aristóteles, Horácio, Longino, p. 57.

³ É de se observar que Horácio se detém nos versos elegíacos e, significativamente, não menciona a elegia erótica, que, porém, tanto sucesso fazia em sua época. Essa ausência espantosa quando se pensa na produção e no êxito do gênero, que inclui a própria lírica horaciana erótica, ainda que não elegíaca, foi notada por autores como Brink, que, ao comentar os versos aqui citados, declara (p. 166): “Considerando a atenção dada à *lírica* amorosa alguns versos abaixo (85) e a popularidade da *elegia* amorosa naquele tempo, a omissão dificilmente é acidental [...]” [*Considering the attention paid to love lyric a few verses below (85) and the popularity of love elegy at the time, the omission can scarcely be accidental...*].

⁴ As traduções, via de regra, são nossas; do contrário, é indicada a fonte.

Não há como refutar que, de fato, leem-se neste poema vocábulos específicos do lamento fúnebre, por exemplo: no verso 1 *kédea* (“próprio das coisas funerárias”, palavra de abertura da poesia, ou seja, em posição de destaque) e *stonóenta* (“que causa gemidos, lamento”); no verso 10 *pénthos* (“luto”). Contudo, como é característico das poesias de “cenas anti-heróicas” de Arquíloco,⁵ o poeta cita os funerais e os respectivos lamentos para concluir com uma exortação que convida a abandonar todo queixume, pois apenas assim os cidadãos gozariam a festa na cidade. Como se vê, um poema de lamento que incita a deixar o lamento e partir para o prazer da festa (o que pode lembrar, no mais, a tópica do *carpe diem* e a lírica simposiástica em geral).

Outro exemplo que Nagy traz para tentar comprovar a tese da origem da elegia enquanto lamento fúnebre são os versos 103 a 116 da *Andrômaca* de Eurípides. Estes versos de fato descrevem o lamento fúnebre da protagonista da peça em dísticos elegíacos; mas cabe ressaltar que foram escritos em meio aos inúmeros outros versos de diferentes metros da tragédia, o que, a nosso ver, não nos permite retirar apenas estes do restante do texto a fim de afirmar que a elegia era um poema de lamento fúnebre na sua origem. Além disso, Eurípides é poeta do século V a.C., e os primeiros elegíacos de que temos notícia são dois séculos mais velhos, ou seja, não estamos mais falando então das origens.

Que a elegia estava ligada ao lamento prova o primeiro registro do termo *élegos*, que surge no epigrama (não elegíaco, porém) de Equembroto, escrito numa trípole para comemorar sua vitória nos jogos píticos de 586 a.C., conforme se lê no texto de Pausânias (10.7.5-6, *apud* Antonio Aloni, 2009):

Equembroto da Arcádia dedicou para os heracleus
quando ele ganhou a vitória nos jogos de Anfíction,
cantando aos gregos canções [*mélea*] e lamentos [*élegous*].

Pelo contexto apresentado por Pausânias, havia a competição de cantos ao lado da de atletas, mas, como o canto para flauta era julgado de mau agouro, e sendo a flauta instrumento associado à elegia, optaram por não mais incluir esse tipo de disputa. Temos, então, uma menção que ligaria a elegia ao canto de lamento (mais uma vez não necessariamente fúnebre), embora não tenhamos as próprias poesias de lamento, visto que o texto acima quadra perfeitamente em um epigrama votivo, no qual não há características de lamento.

⁵ Ver a este respeito Paula da C. Corrêa, *Armas e varões: a guerra na lírica de Arquíloco*. São Paulo: Unesp, 1998, sobretudo pp. 93-133.

No que concerne aos elegíacos gregos arcaicos, não encontramos no *corpus* de suas obras nenhuma elegia de lamento, seja fúnebre, seja amoroso. Nem mesmo em Mimnermo, que nos fragmentos 1 e 2 afirma preferir a morte à velhice sem os encantos da dourada Afrodite: não se trata de lamento, mas antes de um ideal de vida, que parece pregar o “carpe diem”. Os outros elegíacos de que temos notícia podem ser classificados segundo os temas de que trataram: Calino e Tirteu compuseram elegias bélicas; Sólon, elegias políticas; Xenófanes, elegias filosóficas; Teógnis de Mégara, elegias simpóticas. Como se vê, não temos nenhum exemplo de elegia de lamento, muito menos fúnebre.

O mesmo se pode afirmar em relação aos poetas do período helenístico. Do material que chegou até nós, não encontramos elegias de lamento. O que há, sim, são epigramas fúnebres em dísticos elegíacos, como no caso de Calímaco de Cirene (séc. III a.C.). No entanto, mesmo aqui não se trata de lamento, como é possível observar em um de seus epigramas (Anthologia Palatina 7.415):

Passas perto da tumba do Batíade, que sabia cantar
bem, e rir bem no momento oportuno com o vinho.

Vê-se aqui antes a Musa “leve” (do *leptós*) de Calímaco do que um epigrama fúnebre que lamente a morte (aliás, talvez por ironia, a tumba é do próprio Calímaco, o Batíade, filho de Batos, como se autodenominava o poeta africano). O destaque que se dá é à vida prazerosa do poeta, como é comum encontrar também em epigramas tumulares.⁶

II A ELEGIA ERÓTICA ROMANA

Assim, ao que tudo indica, será apenas em Roma, mais precisamente com Catulo, que a elegia exprimirá um lamento, raras vezes fúnebre (c. 65 e c. 101), quase sempre amoroso, como no caso do poema 76. Pinotti afirma que “os quatro *carmina docta* (c. 65 a 68) e pelo menos os c. 76 e 101 encerram e lançam na literatura latina as sementes das quais nascerá a elegia de Galo,

⁶ Quanto à elegia latina, Grimal menciona um pentâmetro de Licinius Calvus, um dos poucos que chegaram até nós, onde se vê o tema erótico, e o estudioso afirma (GRIMAL, 1978, p. 155): “Esse diálogo entre um dos dois amantes que sobrevive e o outro que partiu para o reino dos mortos já está instituído naquele que é uma das fontes da elegia romana, o epigrama, tanto o funerário quanto o votivo ou amoroso” [*Ce dialogue entre celui des deux amants qui survit et celui qui est parti au royaume des morts est déjà institué dans ce qui est l'une des sources de l'élegie romaine, l'épigramme, aussi bien funéraire que votive ou amoureuse*].

Tibulo, Propércio, Ovídio” (PINOTTI, 2011, p. 43),⁷ cujas elegias, na medida do interesse, são analisadas ao longo deste artigo.

Para Pierre Grimal, o fato de boa parte da reunião de poemas de Catulo ser formada por dísticos elegíacos é marca de “uma herança grega já reunida pelos primeiros líricos ‘sábios’ romanos” (GRIMAL, 1978, p. 115).⁸ O estudioso francês afirma que é a partir de narrativas mitológicas que nasce a elegia latina (*idem*, p. 116):

Tal foi a origem da elegia romana, um gênero que a literatura helenística certamente não havia conhecido, pelo menos na forma que assumiu em Roma, na metade do I século a.C. Sem dúvida, os elegíacos latinos invocavam a autoridade de alguns nomes célebres entre os helenísticos: Calímaco, Filetas sobretudo, e alguns outros, como Hermesianax de Cólofon. Mas os poucos fragmentos e testemunhos que subsistem sobre esses poetas não nos permitem saber se, realmente, um dentre eles já havia composto elegias amorosas, impregnadas de lirismo pessoal, em suma, o que nos oferecem as obras conservadas de Tibulo, de Propércio e de Ovídio e o que continham as elegias (perdidas) de Cornélio Galo, que foi o fundador ou ao menos o iniciador do gênero.⁹

Ao mesmo tempo, Grimal anota que no primeiro período da poesia helenística, o dístico elegíaco servia para tudo, e esta lição não será esquecida pelos romanos.¹⁰ O termo elegia, portanto, se aplicava a um ritmo, que os antigos consideram de forma unânime adequado para exprimir todos os tipos de sentimentos violentos, pois o dístico, com a ruptura do pentâmetro, “dá a impressão de um desdobramento partido, como que quebrado por um soluço” (GRIMAL, 1978, p. 117).¹¹

⁷ [...] *i quattro carmina docta in distici (65-68) e almeno il c. 76 e il 101 racchiudono e gettano nella letteratura latina i semi dai quali nascerà l'elegia di Gallo, Tibullo, Propertio, Ovidio.*

⁸ [...] *une bonne partie du recueil de Catulle était formée de poèmes en distiques élégiaques, un héritage grec déjà recueilli par les premiers lyriques 'savants' romains.*

⁹ *Telle fut l'origine de l'élegie romaine, un genre que n'avait certainement pas connu la littérature hellénistique, du moins dans la forme qu'il prit à Rome, au milieu du Ier siècle av. J.-C. Certes, les élégiaques latins se réclamaient de quelques noms célèbres parmi les hellénistiques: Callimaque, Philétas notamment, et quelques autres, comme Hermésianax de Colophon. Mais les quelques fragments et témoignages qui subsistent sur ces poètes ne nous permettent pas de savoir si, réellement, l'un d'entre eux avait déjà composé des élégies amoureuses, imprégnées de lyrisme personnel, bref, ce que nous offrent les œuvres conservées de Tibulle, de Propertius et d'Ovide et ce que contenaient les élégies (perdues) de Cornelius Gallus, qui fut le fondateur ou du moins l'initiateur du genre.*

¹⁰ Cf. Grimal, 1978, p. 116.

¹¹ [...] *donne l'impression d'un développement heurté, comme brisé par un sanglot.*

O que caracterizava a elegia, portanto, era seu ritmo, que, com o dístico epódico, remete a um “sentimento”, aspecto que se enquadra no gênero lírico.¹² Além disso, o “sentimento violento” rompido por um “solução” (*sanglot*), poderia nos remeter à ideia da elegia como poesia de lamento, mas não à noção dos epigramas que usam o dístico elegíaco para um conteúdo jocoso. Seria mais adequado, assim, pensar numa dissonância causada pela quebra de expectativa de um segundo hexâmetro que não vem. Seja como for, Grimal afirma que “seria imprudente considerar a elegia, no momento em que vão se apoderar dela os poetas romanos, como um gênero definido – o que ela se tornará entre as suas mãos, mas ainda é apenas um esboço” (*ibidem*).¹³

Grimal declara que o nascimento da elegia latina também está ligado à chegada do poeta Partênio de Niceia em Roma, no século I a.C. Partênio escrevia poemas em dísticos elegíacos, mas ficou mais conhecido pela obra em prosa dedicada a seu amigo Cornelius Gallus (considerado o fundador do gênero elegíaco em Roma), intitulada *Erotiká pathêmata* (“Os sofrimentos do amor”), considerada o embrião da elegia erótica romana. De acordo com o estudioso francês, “Partênio os propunha a Galo como uma matéria destinada às elegias que Galo tinha intenção de escrever” (*idem*, p. 118).¹⁴ Grimal insiste em afirmar que a obra de Partênio pertence ainda ao universo da elegia helenística, e Galo irá superá-la, criando, a partir dela, um gênero novo.¹⁵

¹² Francisco Achcar, em *Lírica e lugar-comum*, afirma que “não hesitamos em classificar como líricas” a elegia e a poesia iâmbico-trocaica (p. 33, nota 23). No entanto, para do ponto de vista dos antigos, lírica e elegia se distinguiam claramente, como demonstra, a título de exemplo, a ode 1.33 de Horácio.

¹³ *Il serait donc imprudent de considérer l'élegie, au moment où vont s'en emparer les poètes romains, comme un genre défini – ce qu'elle deviendra entre leurs mains, mais dont elle n'est encore que l'ébauche.*

¹⁴ *Parthénios les proposait à Gallus comme une matière destinée aux élégies que Gallus avait l'intention d'écrire.* Na espécie de prólogo de Partênio, lemos (Partênio, 2015, p. 39): “Julguei, meu caro Cornélio Galo, que seria particularmente agradável para ti, mais do que para qualquer outro, este conjunto de histórias de amor, pelo que as seleccionei e dispus da forma mais sumária. [...] Fica à tua disposição um conjunto de materiais a que poderás recorrer, da melhor forma, tanto para a épica como para a elegia. Estou certo de que não ficarás com a pior das impressões por não possuírem a polidez de que és mestre. Coligia-as apenas como auxiliares de memória e esse é o único propósito para que deverá servir-te agora”.

¹⁵ Cf. Grimal, 1978, p. 118: “Com esta obra estamos ainda na elegia helenística. Mas Galo vai superar seu mestre e, a partir destes elementos, criar um gênero novo” [*Nous sommes encore avec cette pièce dans l'élegie hellénistique. Mais Gallus va dépasser son maître et, à partir de ces données, créer un genre nouveau*]. Sobre a existência ou não de uma elegia helenística “subjativa”, cabe recordar a famosa polémica Leo X Jacoby; para o primeiro, a elegia latina deriva diretamente de uma elegia helenística perdida, enquanto para o segundo a elegia latina é autônoma em relação à helenística. Essa questão voltou a ganhar destaque com a descoberta de novos papiros, que permitem identificar a existência de uma elegia subjativa helenística, mas não demonstram a presença do lamento como marca característica dela. Ver F. Bessone, “Latin precursors”, pp. 39-56.

Assim, a partir de Galo, cuja poesia não chegou até nós (à exceção de alguns pouquíssimos fragmentos), surge uma “fórmula que todos seus sucessores retomarão: a afirmação que o gênio do poeta vem daquela que ele ama; ela é a Musa, a inspiradora” (GRIMAL, 1978, p. 119).¹⁶ No entanto, é na poesia de Catulo que podemos encontrar os termos que de certo modo delimitam o gênero elegíaco para os poetas latinos, como no poema 76, em que consta o léxico que se tornará lugar-comum da elegia erótica latina: *pius, fides, foedus, miser, morbus* (o amor como doença), *pietas* e, sobretudo, *amor*.

Este poema, que está na seção dita “elegíaca” porque toda escrita em dísticos elegíacos, trata de um solilóquio do poeta no qual este afirma ter sido fiel ao pacto amoroso (a *fides* e o *foedus* do verso 3) com a amada, mas isto não impediu que a *domina* o traísse, motivo para dizer de si mesmo *me miserum* (v. 19), refrão dos elegíacos romanos (sobretudo de Ovídio e Propércio, assim como dos medievais ligados à tradição elegíaca), retirado da comédia latina, com a qual mantém alguma proximidade. Por isso o poeta invoca os deuses, para que o curem de um amor que neste momento é apenas tormento e doença (*morbus* no v. 25). Ocorrem aqui, como se vê, muitos dos temas presentes nas poesias do ciclo de Lésbia: o solilóquio “dramatizado”, em que o eu poético se divide em dois, dialogando consigo mesmo, a afirmação da dignidade moral do *foedus* amoroso, o amargor pela ingratidão, a infidelidade da *puella*, o amor como doença.¹⁷

Em Tibulo já não vemos mais o lamento como elemento dominante, apesar de o tema da morte estar presente em sua poesia, como em 1.1.59-68 ou 1.3.53-94, por exemplo. Aliás, na poesia programática do primeiro livro, a elegia 1.1, a morte é tratada como um motivo a mais para aproveitar a juventude e gozar o amor: *Interea, dum fata sinunt, iungamus amores* (“Enquanto isso, enquanto o destino permite, façamos amor”, 1.1.69), o que nos faz pensar mais uma vez na tópica do *carpe diem*. Com efeito, o motivo central e recorrente da poesia de Tibulo é o desejo de uma vida serena, distante dos perigos das guerras e entregue aos tranquilos trabalhos do campo, o que pode ser resumido no conceito de *paupertas*, conforme lemos em 1.1, com reforço em 1.5.61-66.¹⁸

¹⁶ [...] avec Gallus apparaît une formule que reprendront tous ses successeurs: l'affirmation que le génie du poète vient de celle qu'il aime; elle est la Muse, l'inspiratrice.

¹⁷ Cf. K. Quinn, *Catullus: an interpretation*, sobretudo pp. 115-128, em que declara (p. 115): “Muitos olham para ele [o poema 76] como o protótipo da elegia amorosa augustana” [*Many regard it as the prototype of Augustan love elegy*].

¹⁸ A respeito da poética de Tibulo, G. B. Conte observa (1999, p. 328): “Sua oposição ao militarismo e sua abominação pela guerra e seus horrores, que corresponde a um apelo pela paz comum na cultura do seu tempo, em seguida à longa tragédia das guerras civis, harmoniza com seu desejo por este ideal de um mundo alternativo, que é povoado por gente simples e aquecido pelo amor de uma mulher leal” [*His opposition to militarism and his execration of war and its horrors, which corresponds to a call for peace widespread in the culture of the day, following the long tragedy of the civil wars, harmonizes with his longing for this ideal counterworld, which is populated by simple people and warmed by the love of a faithful woman*].

O sentimento amoroso, neste sentido, poderia parecer quase secundário, motivo para a recusa da vida militar necessária à ascensão social (o contrário do que havia feito seu protetor – *Te bellare decet terra, Messalla, marique*, “A ti, Messala, convém guerrear por mar e por terra”, 1.1.53) e para a expressão do seu ideário elegíaco que almejava a paz.¹⁹ Veja-se, a título de exemplo, a elegia 1.10, na qual a Paz, personificada, é tão invocada: *At nobis, Pax alma, ueni* (“Mas vem, venerável Paz, para nós”, 1.10.67). O termo ocorre cinco vezes ao longo do poema, e se trata de uma paz que, é de se supor, apenas um *dux* poderia trazer, como já havia manifestado Virgílio na quarta das suas *Bucólicas*.²⁰ Além disso, em Tibulo parece prevalecer, ligado aos temas agora mencionados, o religioso: “Tibulo, mais que Propércio e Ovídio, foi um poeta da religião” (GRIMAL, 1978, p. 122).²¹

Em Propércio Cíntia, a amada, domina a situação, sobretudo nos três primeiros livros das elegias do poeta umbro. Nesse sentido, é significativo que seu nome abra o livro e se torne metonímia para o conjunto. É como se estivesse tudo resumido nos dois primeiros versos da elegia proemial (1.1.1):

*Cynthia prima suis miserum me cepit ocellos
contactum nullis ante cupidinibus.*

Cíntia foi a primeira que capturou a mim, miserável, com seus olhinhos, eu que nunca havia sido tocado antes por nenhum cupido.

Aqui encontramos em posição de destaque o nome da amada, Cíntia,²² enfatizando a ideia de que ela teria sido o primeiro amor do poeta e que com

¹⁹ Ao lado da busca pela tranquilidade do campo, Conte situa a paz como o outro tema dominante na poesia de Tibulo. Cf. Conte, 1999, p. 328.

²⁰ Ver, a respeito das *Bucólicas* como modelo para Tibulo, David F. Bright, *Haec mihi fingebam*, pp. 4 e 260-261.

²¹ *Tibulle, plus que Propertius et Ovide, a été un poète de la religion.*

²² Cabe recordar a questão metapoética relativa ao nome de Cíntia, feminino derivado de Cinto, monte na ilha de Delos onde teria nascido Apolo, deus da poesia; logo, Cíntia representaria a própria poesia, o que permite a sua leitura metapoética. Ver Gesine Manuwald, “The First Book”, in Hans-Christian Günther (ed.), *Brill’s companion to Propertius* (p. 227): “Independentemente do fato desta identificação [scil. Cynthia = Hostia, via Apuleio] ser correta ou não, Cynthia como aparece na poesia de Propércio certamente não é uma ‘mulher real’. O nome ‘Cynthia’ deriva do monte Cynthus na ilha de Delos, local de nascimento dos deuses Apolo e Diana, e portanto alusões astutas à poesia e talvez especialmente a Calímaco, que usou o epíteto ‘Kynthios’ para Apolo algumas vezes” [*Irrespective of whether this identification is correct or not, Cynthia as she appears in Propertius’ poetry certainly is not a ‘real woman’. The name ‘Cynthia’ is derived from the hill Cynthus on the isle of Delos, the birthplace of the gods Apolo and Diana, and thus triggers allusions to poetry and perhaps especially to Callimachus, who uses the epithet ‘Kynthios’ for Apolo a few times*]. Para P. Grimal, “O verdadeiro domínio de Propércio não é nem o amor, mas a poesia” [*Le vrai domaine de Propertius n’est même pas l’amour, mais la* Rev. est. class., Campinas, SP, v.20, p. 1-21, e020001, 2020

seus olhinhos (note-se o diminutivo, típico dos gêneros considerados baixos) havia capturado o *ego*, e que por isso agora era *miser*, um miserável porque amava, como Catulo já havia manifestado seu sentimento em relação a Lésbia quando seu amor não era correspondido.

Vemos ainda aí o *topos* da *militia amoris* através do verbo *cepit*, do campo semântico bélico,²³ presente também em Tibulo e que será recorrente em Ovídio. Por fim, há ainda o lugar-comum do *amor morbi*, o amor como doença, apresentado aqui mediante o particípio passado *contactum*, que tem a conotação de algo contagioso. Todos estes temas recuperam o carme 76 de Catulo. De todo modo, o que fica é a imagem do poeta que sofre por amor, e por isso lamenta sua sorte: *me miserum* e suas variantes (aqui em Propércio invertido, *miserum me*) é locução reiterada entre os elegíacos latinos, conforme foi apontado antes, mas até este momento, segundo Grimal, “ainda estamos na tradição de Galo” (GRIMAL, 1978, p. 126).²⁴

III AS HEROIDES DE OVÍDIO

Ao contrário dos poetas da geração que o precedeu, todos nascidos em meio às guerras civis que são de certo modo retratadas em suas obras, Ovídio pertence sobretudo ao período da Pax Augusta, ou seja, época que, mesmo com grandes contradições, parece ter sido vivida com mais tranquilidade do

poésie] (GRIMAL, 1978, p. 133). No entanto, é útil ler o capítulo de Elaine Fantham, “The Image of Woman in Propertius’ Poetry”, no já citado *Brill’s companion to Propertius*, que não discute a real existência ou não de Cíntia, mas analisa o estatuto de representação da mulher na poesia de Propércio como reflexo da situação das mulheres naquela sociedade.

²³ Segundo Ernout e Meillet, “O ítalo-céltico desenvolveu [...] a ideia mais restrita de ‘fazer prisioneiro’, donde *captus, captivus*”, s.v. *capio*, p. 95.

²⁴ *Nous sommes encore dans la tradition de Gallus*. Stephen Hinds, em *Allusion and intertext*, retoma o comentário de McKeown (*Ovid, Amores: A commentary on book one*, de 1989), para quem a exclamação *me miserum!* de *Amores* 1.1.25 é uma alusão ao *miserum me* (não exclamativo) de Propércio 1.1.1. No entanto, sustenta Hinds, não se poderá dizer que todas as outras 44 vezes em que Ovídio utiliza a locução nos *Amores* serão alusões à fonte properciana (Hinds, p. 31). Sem dúvida, cada vez que Ovídio (ou qualquer outro grande poeta) emprega uma expressão que se tornou um lugar-comum não significa que se trate *sempre* de alusão. Ao nosso ver, o que se pode afirmar é que *me miserum* passou a ser uma marca característica da elegia erótica, como sugere o próprio Hinds (*ibidem*): “[...] uma ressonância especificamente properciana acentuará a adequação de *me miserum* como uma frase-chave emblemática para o momento da conversão de Ovídio à elegia – o gênero persistentemente associado ao lamento pelos poetas romanos suscetíveis a perceber a sua origem na dor fúnebre” [(...) *a specifically Propertian resonance would accentuate the appropriateness of me miserum as an emblematic catchphrase for the moment here of Ovid’s conversion to elegy – the genre persistently associated with lament by Roman poets sensitive to its perceived origins in funereal grief*].

que a anterior. Reflexo disso é que nas obras de Tibulo e de Propércio, poetas elegíacos mais velhos que o sulmonense, é possível identificar uma espécie de “autarquia”,²⁵ isto é, uma busca pelo governo de si, talvez como forma de proposta para a reorganização daquela sociedade atribulada. Já Ovídio, quiçá por ter experienciado um momento de relativa paz até metade de sua vida, autodefine-se poeta do *lusus*, como lemos, por exemplo, em *Tristia* 4.10.1:

*Ille ego qui fuerim, tenerorum lusor amorum
quem legis, ut noris, accipe posteritas.*

Aquele que eu fui, cantor²⁶ de tenros amores,
tu que me lês, posteridade, ouve, para conheceres.

Nesta que é uma das suas últimas obras, Ovídio situa sua produção amorosa no passado (*fuerim*), como se agora, ou melhor, desde os *Fasti* e as

²⁵ G. B. Conte (1999, p. 334) diz que Propércio vai além de Catulo na “recusa do *mos maiorum*, da primazia dos valores da *ciuitas*, em favor de uma existência totalmente dedicada ao amor (1.6.27-30). Esta aceitação decidida do seu próprio destino diferente, quando contrastada com os modelos éticos predominantes na época, em particular a degradação moral e a corrupção que maculavam a vida pública, às vezes assume o caráter de uma escolha de vida quase filosófica, que possa fornecer uma autossuficiência interna, a *autarkeia* prometida pelos filósofos gregos” [... *the rejection of the mos maiorum, of the primacy of the values of the civitas, in favor of an existence totally dedicated to love (1.6.27-30). This decided acceptance of his own different destiny, when contrasted with the leading ethical models of the day, in particular the moral degradation and corruption that stained public life, sometimes takes on the character of an almost philosophical life choice, one that can provide inner self-sufficiency, the autarkeia promised by the Greek philosophies*]. Acreditamos que o mesmo possa ser dito da obra de Tibulo, embora direcionada para um tipo de vida amorosa diferente da de Propércio.

²⁶ Difícilima, quiçá impossível, a tradução de *lusor* neste uso. Em primeiro lugar por ser léxico técnico da poética ovidiana; em segundo porque é um termo de campo semântico bastante abrangente, ainda mais quando sabemos da origem do termo, que está ligado ao substantivo *ludus*, *i*, do qual derivam, dentre outros vocábulos, os verbos *alludo*, *ere*, sobretudo no sentido de “fazer alusão”, e *illudo*, *ere*, que significa “divertir-se, recrear-se”, mas também, “enganar, iludir” (Ernout e Meillet, 2001, p. 369). No verbete *lusor* do *Oxford Latin Dictionary* consta: “1. Um jogador; 2. Um bufão [*jester*], palhaço; 3. Um brincalhão (com uma pessoa), um caçador [*tease*] ou semelhante; alguém que trata (de um assunto) levemente ou frivolamente”; nesta última acepção traz exemplo do *Amphitruo* de Plauto e de dois passos dos *Tristia* de Ovídio (3.3.73 e o que apresentamos aqui). Com efeito, este termo retorna em outros momentos na obra de Ovídio, notadamente quando parece estar tratando do fazer poético, seja de forma mais explícita, como em *Tristia* 2.223, seja de forma mais sutil, como em *Amores* 2.3.13. Patrícia Prata (*O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio*, tese de doutorado, Unicamp, 2007) traduz o termo por “cantor”, assim como os italianos Renato Mazzanti (*Tristia*, 1991) e Gabriella Leto (*Poesie d'amore e dell'esilio*, 2007). José Paulo Paes (*Poemas da carne e do exílio*, 1997) opta por “poeta”, assim como o francês Émile Ripert (*Les tristes*, 1957). A escolha que parece mais se aproximar do original acrescenta um adjetivo: “playful poet”, na tradução de Arthur L. Wheeler (*Tristia*, 1939).

Metamorphoses, ele tivesse se tornado sério: *Inspice maius opus* (“Olha a obra maior”), diz ele em *Tristia* 2.63, na sua defesa perante Augusto.²⁷ Além disso, cabe lembrar que neste mesmo livro 2 o poeta propõe a separação entre vida e literatura: *uita uerecunda est, Musa iocosa mea* (“a vida é comedida, minha Musa é jocosa”).²⁸

Diante desta declaração de poética, cabe perguntar: se o poeta afirma que sua Musa é jocosa, como conciliar a elegia de lamento com o jogo, com o gracejo? Paulo Sérgio de Vasconcellos, no imprescindível estudo *Persona poética e autor empírico na poesia amorosa romana*, afirma que (pp. 117-118, grifos nossos):

[...] escrever elegias é amar elegiacamente e ser jovem, escrevendo para jovens. Essa construção semiótica embaralha os dados da ficção e da realidade, criando uma zona de sombras que nos impede de decidir claramente onde começa uma e onde termina outra, embora haja *dados biográficos irrefutáveis*.

A partir desta citação, algumas perguntas nos ocorrem: essa poesia para jovens estaria dentro do plano poético dos neotéricos? Isto é, seria mais um “ataque” contra o *mos maiorum* à guisa da poesia catuliana? Quando fala em “dados biográficos irrefutáveis”, como ler as elegias dos *Tristia* e das *Epistulae ex Ponto*? Ovídio aí não era mais jovem, por isso não trata mais de amor, assunto de jovens, ao mesmo tempo que *topos* literário. E o principal: seria o exílio um dado biográfico irrefutável?²⁹

Com efeito, em nota Vasconcellos menciona que deixará de lado “as elegias ovidianas do exílio, os *Tristes* e as *Epistulae ex Ponto*, por sua feição particular, já que não se trata de poesia amorosa: aqui, não há, propriamente, uma *puella*, e as queixas não são do apaixonado, mas do exilado. Diríamos que os elementos elegíacos típicos são fundidos a *dados biográficos*, pois Ovídio mescla o gênero elegíaco ao epistolográfico” (VASCONCELLOS, nota 106, p. 129, grifos do autor). Que não se trata mais de uma *puella* é um dado

²⁷ No entanto, é necessário recordar o tempo presente do autoepítáfio em *Tristia* 3.3.73-74: “Aqui jazo eu, cantor de tenros amores, o poeta Nasão, que morri por causa do meu engenho” [*Hic ego iaceo tenerorum lusor amorum / ingenio perii Naso poeta meo*].

²⁸ Ver nossa “Resenha de *Persona Poética e Autor Empírico na Poesia Amorosa Romana*, de Paulo Sérgio de Vasconcellos”, in *Phaos*, v. 18, n. 1, 2018, pp. 123-126.

²⁹ A propósito do exílio, alguns (poucos) estudiosos vêm questionando a veracidade do evento, que, seja real ou não, deu origem àquilo que hoje chamamos de literatura de exílio. Imaginar que o exílio tenha sido inventado por Ovídio só faz aumentar a grandeza do poeta. Ver, por exemplo, Antonio Alvar Ezquerro, “Ovid in Exile: Fact or Fiction?”, in *Analele Universității Ovidius din Constanța. Seria Filologie* 21 (21), 2010, pp. 107-126; Carlos de Miguel Mora, “O mistério do exílio ovidiano”, in *Àgora. Estudos Clássicos em Debate* 4, 2002, pp. 99-117.

(apesar da presença constante da *coniunx*, que de certo modo substitui a *puella* e indica mais uma inovação na elegia erótica latina), assim como a combinação entre elegia e epistolografia é confirmada tanto pela métrica como pelo estilo. No entanto, cabe questionar: como garantir que o gênero epistolográfico diga a *verdade* sobre *ego*? Neste sentido, um dos poemas de Ovídio que mais modernizou a elegia erótica latina foi as *Heroides*, obra, aliás, de que sentimos falta nesse estudo tão importante sobre o estatuto da *persona* poética e do autor empírico na poesia amorosa romana.

Não conhecemos outra obra que preceda as *Heroides* e que tenha servido de modelo a Ovídio. A crítica costuma mencionar a elegia 4.3 de Propércio, que é de fato uma carta de uma mulher a seu marido ausente (ambos personagens mitológicos). No entanto, não se sabe com precisão qual das duas composições teria vindo primeiro. Para Peter Knox, em “The *Heroides*: Elegiac Voices”, é provável que Ovídio tenha se inspirado nesta de Propércio, na qual uma mulher chamada Aretusa escreve uma carta imaginária a seu amante Licotas, um soldado que está em campanha. “No entanto”, afirma Knox, “é um tipo completamente diferente de poema em relação à série de Ovídio de epístolas imaginárias de figuras da literatura” (KNOX, 2002, p. 117).³⁰

As fontes literárias, contudo, como de costume em Ovídio, são muitas: desde tragédias e líricas até épica gregas e romanas, de modo que o poeta de Sulmona “coloca a si mesmo em competição com Homero, Safo, Sófocles, Eurípides, Calímaco, e até mesmo o contemporâneo mas já canônico Virgílio, ou seja, com quase todos pesos-pesados da poesia que o precederam na tradição clássica” (FULKERSON, 2009, p. 82).³¹

Além das fontes literárias e das origens mitológicas das personagens (única exceção é Safo), há que se ter em conta que Ovídio emprega nas *Heroides* seus conhecimentos de retórica, o que levou inúmeros críticos a julgarem essa obra um “mero exercício de *suasoriae* e *controversiae*”, e por isso poemas considerados inferiores, sobretudo durante o século XIX.³²

³⁰ *It is a very different kind of poem, however, from Ovid's series of imaginary epistles by figures from literature.*

³¹ [Ovid] sets himself in competition with Homer, Sappho, Sophocles, Euripides, Callimachus, and even the near-contemporary but already canonical Virgil, that is, with nearly every one of the poetic heavy-hitters preceding him in the classical tradition.

³² Ver Jacobson, pp. 3-4. Em estudo intrigante sobre o “esprit” e o “humour” de Ovídio, Frécault afirma (pp. 195-6): “A heroide possui também exercícios que se aproveitam da escola dos retores; concordaremos com isso, sem assimilá-la pura e simplesmente a uma etopeia, a uma suasória, a uma controversia, e o brilhante aluno que teve outrora um fracasso pelas suasórias e pelas controversias ‘éticas’ parece querer provar que é capaz de realizar uma façanha retomando indefinidamente o mesmo tema, o da mulher abandonada. Divertimento de um mestre tão dotado que, sem concorrentes a seu lado, luta com ele mesmo!” [*L'héroïde tient aussi des exercices en faveur à l'école des rhéteurs; on en conviendra, sans l'assimiler purement et simplement à une* Rev. est. class., Campinas, SP, v.20, p. 1-21, e020001, 2020

Ao lado da retórica, Ovídio promove a fusão entre elegia e epistolografia. Mas, para Jacobson, um dos mais importantes estudiosos desta obra, “não devemos nunca esquecer que as *Heroides* pertencem não só à tradição mítica, mas igualmente à tradição elegíaca latina. Não importa que Ovídio tenha rompido decisivamente com seus predecessores; seu débito para com eles dificilmente pode ser superestimado. Em sua linguagem, metro e objeto temático ele constantemente trai a influência deles” (JACOBSON, p. 10).³³

O mesmo ocorre com os *Amores*, uma obra que é ao mesmo tempo uma paródia da tradição da elegia erótica e uma incrível transformação da elegia subjetiva.³⁴ De acordo com Jacobson, Ovídio percebeu, ainda em sua juventude, que a elegia, tal como tinha sido elevada a tamanho brilho pelos poetas latinos do primeiro século, havia alcançado o fim de sua jornada, ou, ao menos, ele não seria a pessoa para continuar o caminho da elegia nos moldes da tradição. Aliás, lembra Jacobson, por volta do ano 25 a.C., Propércio e Tibulo já haviam começado a sentir o fim deste percurso, como demonstram seus poemas que fogem ao tema da elegia erótica subjetiva. Ovídio, porém, quando passa “dos *Amores* para as *Heroides*, estava novamente trabalhando no interior do gênero da elegia subjetiva ao mesmo tempo que a rejeitava” (*Idem*, p. 6).³⁵

Jacobson afirma que Ovídio muda a tradição “ao incorporar a elegia ao mundo do mito, ou melhor, ao transformar a elegia num mundo mitológico, trazendo uma amplitude que vai além da relação amada-amante, e uma dimensão psicológica diferente da erótica” (*Ibidem*).³⁶ Com efeito, praticamente todas as personagens das *Heroides* são provenientes do universo da mitologia, mas, cumpre ressaltar, através do legado literário. Com exceção

éthopée, à une suasoire, à une controverse, et le brillant élève qui avait naguère un faible pour les suasoires et pour les controverses ‘éthiques’ semble vouloir prouver qu’il est capable de réaliser un tour de force en reprenant indéfiniment le même sujet, celui de la femme délaissée. Divertissement d’un maître si doué que, n’ayant pas de concurrent à ses côtés, il lutte avec lui-même!.

³³ *We must never forget that the Heroides belong not only to the mythic tradition, but equally to the Latin elegiac one. No matter that Ovid broke decisively with his predecessors; his debt to them can scarcely be overestimated. In his language, meter, and thematic matter he constantly betrays their influence.*

³⁴ Ver Jacobson, p. 5.

³⁵ *[...] from the Amores to the Heroides, he was again working within the framework of traditional subjective elegy while rejecting it at the same time.*

³⁶ *Ovid changes all this by incorporating elegy into the world of myth – indeed, by making elegy the world of myth – and thus giving it range and relationships other than lover-beloved, and psychological dimensions other than the erotic.*

da *Heroides* 15, cuja protagonista é Safo, cada uma das *Heroides* encontra um modelo correspondente na história da literatura.³⁷

Ao listar as principais fontes de cada uma das *Heroides*, nota-se a prevalência do gênero trágico, seguido pela épica, mas, em última análise, encontramos uma grande variedade de gêneros,³⁸ com exceção, note-se, de elegias e epístolas, os dois principais gêneros em que podem se enquadrar as *Heroides*. Quanto à voz feminina, é verdade que foi Eurípides o criador do monólogo apaixonado da mulher. Por isso, observa Jacobson (*Idem*, p. 7, grifos nossos):

Eurípides deve ser visto como o ancestral distante das *Heroides*, não apenas porque utiliza de modo tão efetivo e influente as falas das mulheres, mas também porque nas *Heroides* Ovídio – conscientemente ou não – herdou várias das atitudes intelectuais e morais que eram de Eurípides. *Como o trágico grego, ele tinha uma notável habilidade para ver através dos olhos das mulheres.*³⁹

³⁷ Para se ter um quadro sintético das personagens das *Heroides* e seus correspondentes literários: 1. Penélope a Ulisses (*Odisseia*); 2. Filis a Demofonte (*Aítia* de Calímaco de Cirene); 3. Briseida a Aquiles (*Iliada*); 4. Fedra a Hipólito (*Hipólito* de Eurípides); 5. Enone a Páris (? – talvez dos poemas cíclicos troianos); 6. Hipsípila a Jasão (*Argonáuticas* de Apolônio de Rodas); 7. Dido a Eneias (*Eneida* de Virgílio); 8. Hermíone a Orestes (*Hermíone* de Sófocles e *Andrômaca* de Eurípides – a mescla de duas ou mais fontes consiste no famoso processo de *contaminatio* descrito por Terêncio no prólogo do *Heautontimoróumeno*); 9. Dejanira a Hércules (*Traquínias* de Sófocles); 10. Ariadne a Teseu (Catulo 64); 11. Cânace a Macareu (Éolo de Eurípides); 12. Medeia a Jasão (*Medeia* de Eurípides e *Argonáuticas* de Apolônio; e convém lembrar da tragédia do próprio Ovídio intitulada *Medeia*, que não chegou até nós); 13. Laodamia a Protesilau (*Os pastores* de Sófocles e *Protesilau* de Eurípides); 14. Hipermnestra a Linceu (*As suplicantes* de Ésquilo); 15. Safo a Fáon (única personagem histórica, epístola que suscitou dúvidas a respeito de sua autenticidade, mas que de qualquer modo teve uma grande fortuna na literatura ocidental, como por exemplo o poema “Último canto de Safo” de Giacomo Leopardi); 16. Páris a Helena e 17. Helena a Páris (*Iliada*); 18. Leandro a Hero e 19. Hero a Leandro (*Geórgicas* 3.258-263 e *Anthologia Palatina* 5.263 e 9.215); 20. Acôncio a Cidipe e 21. Cidipe a Acôncio (*Aítia* de Calímaco).

³⁸ P. Knox afirma que a “originalidade das *Heroides* consiste primeiramente na combinação de características de outras formas literárias, e a este respeito elas podem representar o exemplo mais interessante na poesia romana sobre inovação em gêneros” [*The originality of the Heroides consists primarily in the combination of features from other literary forms, and in this respect they may represent the most interesting example in Roman poetry of innovation in genre.*] (KNOX, 2002, p. 123).

³⁹ *But it is Euripides who, so to speak, created and popularized the passionate female monologue. And it is Euripides who must be considered the distant ancestor of the Heroides, not merely because he so effectively and influentially utilizes women’s speeches, but also because in the Heroides Ovid – whether consciously or not – inherited many of the intellectual and moral attitudes that were Euripides’. Like the Greek tragedian, he had a remarkable ability to see through the eyes of women.*

No entanto, o procedimento de Ovídio é peculiar porque, apesar da presença constante do monólogo (típico das tragédias) e de sua inserção no mito, as *Heroides* assinalam sobretudo o retorno da elegia à poesia de lamento,⁴⁰ característica que irá permanecer como fundamental do gênero. As *Heroides*, então, ao contrário das outras elegias amorosas de Ovídio (sobretudo de caráter didático – *Ars, Remedia* – ou metapoético – *Amores*⁴¹), tratam antes de tudo de poesia de lamento, lamento amoroso pelo abandono do ente querido, e não lamento fúnebre, como se julga que era na sua origem. Aliás, nenhum dos heróis ou amantes a quem são endereçadas as cartas estaria morto de acordo com o pensamento da personagem dentro da economia narrativa das histórias. Assim, nas *Heroides* o gênero elegíaco parece retornar à sua (suposta) origem como poesia de lamento, como atestam as palavras de Safo (*Her.* 15.5-8):

*Forsitan et quare mea sint alterna requiras
carmina, cum lyricis sim magis apta modis:
flendus amor meus est; elegia flebile carmen;
facit ad lacrimas barbitos ulla meas.*

Talvez pergunte também por que meus versos são
alternados, uma vez que sou mais adequada aos modos líricos:
o meu amor deve ser chorado; a elegia é um verso de choro;
nenhuma lira move as minhas lágrimas.

Ovídio, *inuentor*, sabia de sua novidade, tanto que na *Arte de Amar* (3.345-346), o poeta reclama a originalidade das *Heroides* em relação ao gênero:

*uel tibi composita cantetur 'Epistula' uoce;
ignotum hoc aliis ille [scil. Ovídio] nouauit opus.*

ou recita, com voz trabalhada, uma Epístola,
gênero desconhecido de outros e que ele inventou.⁴²

⁴⁰ Deveremos levar em conta também duas outras elegias de lamento fúnebre que estão nos *Amores*, 2.6 (em morte do papagaio de Corina, que provavelmente alude ao carne 3 de Catulo, composto em hendecassílabos falécios, porém) e 3.9 (pela ocasião da morte de Tibulo).

⁴¹ Grimal afirma em relação aos *Amores*: “Esta poesia parece frequentemente bem mais uma teoria do amor do que um grito de paixão” [*Cette poésie ressemble souvent bien plus à une théorie de l'amour qu'à un cri de passion*] (GRIMAL, 1978, p. 139).

⁴² Tradução de Carlos Ascenso André em Ovídio. *Amores e Arte de amar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 346.

E essa novidade consistia precisamente no gênero, não nas histórias em si, muito menos nas personagens. Quanto a estas personagens, Ovídio parte de como já haviam sido constituídas nas obras de seus predecessores, mas explora as possibilidades interpretativas não explícitas nas obras originais.⁴³

Knox demonstra que as personagens das *Heroides*, por serem tiradas de outras obras literárias, mencionam eventos que apenas os leitores dessas obras poderiam conhecer, como é o caso quando Briseida (*Her.* 3.145-148) exorta Aquiles a usar sua espada para matá-la, a mesma que estava prestes a usar para matar o Atrida. De acordo com o relato da *Iliada* (1.188-222), somente Atenas (e nós) tivera conhecimento da intenção de Aquiles, de modo que Briseida só podia saber disso através da leitura da própria *Iliada*.⁴⁴ Deste modo, é como se Ovídio estivesse propondo que Briseida havia se transformado em uma leitora. Aliás, a leitura de poesia era tópica da elegia latina, sobretudo a leitura de *livros* de elegia erótica. Na *Ars* há toda uma seção dedicada à leitura das mulheres (3.329-346), assim como nos *Remedia* estão listados os poetas cujas obras devem ser evitadas: Calímaco, Filetas de Cós, Safo, Anacreonte, Tibulo, Propércio, Galo, todos poetas amorosos, elegíacos e de outros gêneros.⁴⁵

No caso das *Heroides*, Ovídio, ao utilizar personagens da tradição literária, reorganiza “as componentes das narrativas originais em novas e às vezes impressionantes combinações” (KNOX, 2002, p. 134).⁴⁶ Isto leva o leitor a refletir sobre duas (ou mais) versões possíveis que envolvem a mesma personagem. Aliás, como nota Fulkerson, “cada carta tem dois autores, Ovídio e o dito escritor, e dois propósitos: visitar uma história famosa com uma torção, e, dentro da história, ter algum efeito. É significativo que os propósitos

⁴³ Ver Knox, 2002, p. 127.

⁴⁴ *Idem*, p. 128, n. 45.

⁴⁵ Outro exemplo que envolve a necessidade de o leitor conhecer a fonte da epístola é a *Her.* 7, em que Dido alude ao suposto “abandono” de Creúsa, uma leitura distorcida do episódio correspondente do livro II da *Eneida*; assim, o leitor tem de conhecer a passagem ovidiana para entender a ironia e as escolhas de Ovídio. A leitura será tópica importante também para Dante e Boccaccio. No caso de Dante, há uma seleção do que deve ser lido e do que deve ser evitado. Assim, Francesca cometeu adultério graças ao livro que estava lendo, que era um romance de cavalaria: *Galeotto fu il libro e chi lo scrisse* [“Gaeloto foi o livro e quem o escreveu”, *Inf.* 5.137]; já para entrar no Paraíso, o leitor deveria ter se debruçado por muito tempo sobre o *pan de li angeli* [“o pão dos anjos”, *Par.* 2.11], que muitos interpretam como os estudos teológicos, alimento para as almas paradisíacas. Já Boccaccio, de acordo com as palavras do proêmio, concebe o *Decameron* justamente como leitura para distrair as mulheres que amavam e não podiam desafogar esse amor de outra maneira. No âmbito da pesquisa que estamos realizando sobre a elegia desde suas origens até a *Elegia di Madonna Fiammetta* de Boccaccio, cumpre lembrar que a protagonista desta obra, Fiammetta, é uma devoradora de livros, e chega a citar explicitamente as *Heroides* ovidianas como uma de suas leituras (*Fiam.* 3.4.1).

⁴⁶ [...] *the components of the original narratives in new and sometimes arresting combinations.*

não são tão claramente divididos entre os dois autores como poderia parecer à primeira vista” (FULKERSON, p. 86).⁴⁷

Com efeito, um dos aspectos mais interessantes das *Heroides* é o fato de serem poemas elegíacos sem a presença explícita de *ego* identificado com o poeta, como era na tradição do gênero. Por isso, cabe perguntar: onde está a voz do poeta? Há ecos de eventos contemporâneos aí?⁴⁸ A dissociação entre a voz de *ego* e a voz das personagens representa uma grande ruptura com a tradição elegíaca, e esta elegia no feminino formará uma nova tradição do gênero elegíaco.

Outro aspecto inovador das *Heroides* consiste no fato de as cartas terem ao menos dois leitores potenciais, conforme revela Fulkerson (*Ibidem*):

o personagem a quem a carta é endereçada e qualquer outra pessoa que venha ao conhecimento dela (ou seja, nós). A partir desta dualidade, alguns efeitos são possíveis. Um que é comum a muitas obras de ficção, mas que é visto mais claramente em obras epistolares, é a criação de um leitor como bisbilhoteiro; ao ler algo que não é endereçado a nós, nos tornamos parte da história.⁴⁹

Outro efeito que a carta é capaz de criar é ser transportado diante da presença física da ou do amante, ou ainda das pessoas a quem se quer bem. Hardie lembra que este é um recurso de que também Cícero lança mão nas

⁴⁷ *Each letter has two authors, Ovid and its nominal writer, and two purposes: revisiting a famous story with a twist, and, within the story, having some effect. Significantly, the purposes are not as clearly divided between the two authors as it might at first seem.*

⁴⁸ De acordo com Jacobson (p. 7), as *Heroides*, com sua gama de amantes e modos de amar, “é quase *ipso facto*, na sua desheroização do material mítico e na sua recusa do ponto de vista masculino, uma negação do ideal augustano (e virgiliano, pelo menos como prefigurado na *Eneida*)” [*is almost ipso facto, in its deheroization of the mythic material and in its rejection of the male viewpoint, a denial of the Augustan (and Vergilian, at least as envisioned in the Aeneid) ideal*]. Esta mesma negação do ideal augustano pode ser vista nas *Metamorfoses*, como aponta Hardie (2002b, p. 119): “Aí [nas *Metamorfoses*] Ovídio olha para o dia distante quando Augusto ascenderá ao céu para se tornar um deus ajudante, mas de modo provocatório atribui a ele como epíteto não *praesens*, mas *absens* (*Met.* 15.870) *faueatque precantibus absens*. Ovídio será eterna e universalmente presente” [*There Ovid looks to the distant day when Augustus will ascend to the sky to become a helping god, but provocatively attributes to him as epithet not praesens but absens, (Met. 15.870) faueatque precantibus absens. Ovid will be eternally and universally present*].

⁴⁹ [...] *the character to whom the letter is addressed and anybody else who happens to come along (that is, us). From this duality, a number of effects are possible. One that is common to many works of fiction, but which is seen most clearly in epistolary works, is the creation of reader as eavesdropper; by reading something that is not addressed to us, we have made ourselves a part of the story.*

suas epístolas do exílio, que serão modelo importante para as poesias do exílio de Ovídio, assim como para as *Heroides*.⁵⁰

Essa capacidade de nos conduzir à presença do ausente torna-se ainda mais forte por se tratar de personagens femininas, que, na própria história da literatura ocidental, foram quase sempre postas em segundo plano. Ovídio, seguindo os passos de Eurípides, introduz o ponto de vista da mulher. Além disso, na leitura de Frécault, “elas discutem em pé de igualdade com o homem do qual estão separadas para exaltar uma mística sentimental, elas tentam afastar os obstáculos que as impedem de desabrochar e de realizar suas aspirações profundas, elas reivindicam ardentemente os direitos da mulher para a plenitude da felicidade. Ovídio ultrapassa neste ponto Eurípides, de quem certamente sofreu influência” (FRÉCAULT, p. 203).⁵¹

Se de fato o estudioso francês está correto em sua afirmação, devemos considerar as *Heroides* obra revolucionária, pois, pela primeira vez na história da literatura, temos uma criação literária quase que inteiramente escrita sob o ângulo da mulher, ou melhor, de vários tipos de mulheres, ainda que composto por um homem. Mas é um homem que “se solidariza com essas mulheres que investiram todo o seu ser num amor único, contrariamente aos homens, a esses maridos ou amantes que encontram uma distração na ação, na aventura, na viagem, e cujo heroísmo espetacular ridiculariza a elevada dignidade da vida íntima” (FRÉCAULT, p. 205).⁵² As palavras de Frécault podem parecer exageradas ou próprias de um crítico do século XIX; no entanto, seu texto foi publicado em 1972, e o estudioso chega até mesmo a afirmar que Ovídio era um “poeta feminista mais do que perito em psicologia” (*Ibidem*).⁵³

Esta é uma vertente da obra de Ovídio que vem sendo cada vez mais explorada, como atestam os trabalhos de Frécault e de Elaine Fantham. Nós, contudo, acreditamos que mais do que feminista ou perito em psicologia, Ovídio era um mestre da arte da palavra. Se pensamos, por exemplo, nos recursos de que lança mão Dido na tentativa de persuadir Eneias, acrescentando detalhes completamente ausentes da *Eneida*, como a possibilidade de ela estar grávida e morrer junto com o suposto filho do herói troiano, percebemos que o

⁵⁰ Hardie, 2002b, p. 108.

⁵¹ [...] *elles discutent sur un pied d'égalité avec l'homme dont elles sont séparées pour exalter une mystique sentimentale, elles essaient d'écarter les obstacles qui les empêchent de s'épanouir et de réaliser leurs aspirations profondes, elles revendiquent ardemment les droits de la femme à la plénitude du bonheur. Ovide dépasse sur ce point Euripide dont il a certainement subi l'influence.*

⁵² [...] *se solidarise avec ses femmes qui ont engagé tout leur être dans un amour unique, contrairement aux hommes, à ces maris ou amantes qui trouvent un dérivatif dans l'action, l'aventure, le voyage, et dont l'héroïsme spectaculaire bafoue l'éminente dignité de la vie intime. É de se penser que Frécault se refira aqui aos versos iniciais da epístola de Hero a Leandro (Her. 19.9-14), que serão aproveitados por Boccaccio no proêmio do *Decameron* (Proêmio 12).*

⁵³ [...] *poète féministe plutôt qu'expert en psychologie [...].*

que está em jogo não é um elemento propriamente feminista nem psicológico, mas retórico. Por isso, no âmbito do nosso estudo, nos deteremos apenas nos elementos estritamente literários e em seus desdobramentos. Neste sentido, a leitura mais impactante das *Heroides* continua sendo a obra de Jacobson, que, no quesito invenção de personagens, afirma (JACOBSON, p. 6): “o poeta não lê a mente do seu personagem, ele se torna a mente”.⁵⁴

Todos esses elementos apontados aqui, e muitos outros de que não foi possível tratar, fazem das *Heroides* uma verdadeira obra-prima da literatura. Frécault, que analisa o “espírito e o humor” em Ovídio, diz que o temperamento do poeta sulmonense é semelhante ao dos escritos franceses do Século das Luzes: “ele é um erudito, mas que, como eles, toma cuidado para não entediar seus leitores” (FRÉCAULT, p. 11),⁵⁵ afirmação que vai diretamente contra a opinião de Paul Veyne no último capítulo de seu famoso estudo sobre a elegia erótica romana.⁵⁶

Não à toa, logo após as *Metamorfoses* as *Heroides* foram a obra mais influente de Ovídio desde a Antiguidade até tempos muito recentes.⁵⁷ De acordo com Fulkerson, “Personagens das *Heroides* reaparecem em obras de poetas tão diferentes como Pope, Marlowe, Chaucer, Donne e Tennyson. Além disso, muitos encontraram ecos das *Heroides* nas cartas de Heloísa e Abelardo, em Petrarca e nas *Lettres Portugaises* [...]” (FULKERSON, p. 88).⁵⁸ No caso de Boccaccio, que acrescentamos à lista de Fulkerson, não só personagens são reutilizados, mas também e principalmente os recursos relacionados à persuasão, como procuraremos demonstrar em futuro artigo que dará continuidade a este.

REFERÊNCIAS

- AA.VV. *Elegy and Iambus*. Ed. J. M. Edmonds. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1961, 2 voll.
- ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum*. São Paulo: Edusp, 1994.
- ALONI, Antonio. “Elegy”, in BUDELMAN, Felix. *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- ARISTÓTELES. *A poética clássica. Aristóteles, Horácio, Longino*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

⁵⁴ [...] *the poet does not read his character's mind, he becomes it*.

⁵⁵ [...] *c'est un érudit, mais qui, comme eux, prend soin de ne pas ennuyer ses lecteurs [...]*.

⁵⁶ Cf. Veyne, “Epílogo: Nosso estilo intenso, ou por que a poesia antiga nos causa tédio”, pp. 266-277.

⁵⁷ Cf. Knox, 2002, p. 118.

⁵⁸ *Figures from the Heroides reappear in works by poets as diverse as Pope, Marlowe, Chaucer, Donne, and Tennyson. Further, many have traced echoes of the Heroides in the letters of Heloise and Abelard, in Petrarca, and in the Lettres Portugaises [...]*.

- AULETE, Caldas. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1964.
- BRIGTE, David F. *Haec mihi fingebam. Tibullus in his world*. Leiden: Brill, 1978.
- CONTE, Gian Biagio. *Latin literature*. Baltimore: Johns Hopkins, 1999.
- ERNOUT, Alfred e MEILLET, Antoine. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck, 2001.
- FRÉCAULT, J.-M. *L'esprit et l'humour chez Ovide*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1972.
- FULKERSON, Laurel. "The *Heroides*: Female Elegy?", in Peter E. Knox (org.). *A Companion to Ovid*. Malden, MA: Blackwell, 2009.
- GRIMAL, Pierre. *Le lyrisme à Rome*. Paris: PUF, 1978.
- GÜNTHER, Hans-Christian (ed.). *Brill's companion to Propertius*. Leiden/Boston: Brill, 2006.
- HARDIE, Philip (org.). *The Cambridge companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002a.
- HARDIE, Philip. "The *Heroides*", in *Ovid's poetics of illusion*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002b.
- HINDS, Stephen. *Allusion and intertext. Dynamics of appropriation in Roman poetry*. Cambridge: CUP, 1998.
- HOUAISS, Antonio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JACOBSON, Howard. *Ovid's Heroides*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- KNOX, Peter E. "The *Heroides*: Elegiac Voices", in Barbara W. Boyd (org.). *Brill's Companion to Ovid*. Leiden: Brill, 2002.
- LIDDELL, Henry George e SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- NAGY, Gregory. "Ancient Greek Elegy", in K. Weisman. *The Oxford handbook of the Elegy*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- OVÍDIO. *Amores e Arte de amar*. Trad. Carlos Ascenso André. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.
- OVÍDIO. *Ars amatoria*. Ed. H. Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1924.
- OVÍDIO. *Héroïdes*. Ed. H. Bornecque. Trad. M. Prévost. Paris: Les Belles Lettres, 1961.
- OVÍDIO. *Heroides*. Trad. Carlos Ascenso André. Lisboa: Cotovia, 2016.
- OVÍDIO. *Metamorfosi*. Ed. G. Paduano. Milão: Mondadori, 2007.
- OVÍDIO. *Poesie d'amore e dell'esilio*. Ed. P. Fedeli. Milão: Mondadori, 2007, 2 voll.
- PARTÊNIO. *Sofrimentos de Amor*. Trad. Reina M. T. Pereira. Coimbra: Imprensa de Coimbra/ São Paulo: Annablume, 2015.
- PINOTTI, Paola. *Lelegia latina: storia di una forma poetica*. Roma: Carocci, 2011.
- PROPÉRCIO. *Elegias*. Trad. Guilherme G. Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- QUINN, Kenneth. *Catullus: an interpretation*. Londres: B. T. Batsford, 1972.
- TIBULO. *Elegias de Tibulo*. Introdução, tradução e notas. Dissertação de Mestrado de João Batista Toledo Prado. São Paulo: Usp, 1990.
- VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Persona poética e autor empírico na poesia amorosa romana*. São Paulo: Editora Unifesp, 2016.
- VEYNÉ, Paul. *A Elegia erótica romana: o amor, a poesia e o ocidente*. Trad. Milton M. do Nascimento e Maria das Graças S. Nascimento. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- WEISMAN, Karen (org.). *The Oxford handbook of the Elegy*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Recebido: 5/10/2019

Aceito: 30/11/2019

Publicado: 7/01/2020

Rev. est. class., Campinas, SP, v.20, p. 1-21, e020001, 2020