

O TEATRO DO AMOR NO PRIMEIRO LIVRO DA *ARS AMATORIA*: SEDUÇÃO, PERSUASÃO E PERFORMANCE¹

Guilherme Horst Duque

guihoduque@gmail.com

Te quero, na verdade, de mentira,
que é da mentira que extraio a poesia,
e é no poema que minto sem perjúrio,
promovendo uma hilota a ninfa e musa.²

RESUMO

O caráter performático do discurso empregado pelos poetas elegíacos com vistas a conquistar suas *puellae*, sobretudo o de Ovídio, que já foi apontado por outros estudiosos,³ torna-se um dos componentes essenciais das lições contidas na *Ars Amatoria*. No presente artigo pretendo demonstrar como os conselhos do poeta, no livro I, se orientam em torno da performance. O jogo da sedução atribui papéis específicos ao homem e à mulher, construindo, assim, um teatro do amor. Pretendo mostrar que isso está primeiramente refletido no próprio vocabulário empregado pelo poeta, com fortes reminiscências teatrais, mas também no teor dos seus conselhos, que se fundamentam na ideia de agir (atuar) calculadamente de modo a transmitir uma imagem do sedutor como um amante sofredor, a fim de persuadir a interlocutora a atender sua demanda sexual.

Palavras-chave: Teatro; Sedução; *Ars Amatoria*; Ovídio.

ABSTRACT

The performative nature of the discourse employed by the elegiac poets with a view to conquering their *puellae*, widely recognised by scholars, is above all seen in Ovid and is one of the core components of the lessons contained in his *Ars Amatoria*. In this article, I aim to illustrate how the poet's counsel in Book I is centred on performance. The game of seduction, as depicted by the poet, assigns specific roles to man and woman thereby constructing a 'theatre of love'. I intend to show that this is firstly reflected in the vocabulary deployed by the poet, with its strong theatrical undertones, but also in the content of his advice, which instructs the

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, e faz parte do terceiro capítulo de minha tese de doutoramento intitulada *Teatro, discurso amoroso e sedução em Plauto e Ovídio* (Unicamp, 2019).

² Reinaldo Santos Neves, *Muito soneto por nada* (1998).

³ Cf. Davis (1989) e James (2003).

readers to act in a calculated fashion to present an intended image of the seducer as a suffering lover, aiming to persuade the addressee to yield to his sexual desire.

Keywords: Theater; Seduction; *Ars Amatoria*; Ovid.

Um dos traços mais marcantes da poesia ovidiana é como muitas vezes o poeta parece estar constantemente reescrevendo e revisitando sua própria obra.⁴ A *Ars Amatoria*, notoriamente, para além das lições em conquista amorosa, se reveste de uma camada metapoética que representa um olhar de volta aos poemas dos *Amores* e das *Heroides* (e, em termos mais abrangentes, à poesia erótica greco-romana) a partir de uma *persona* que o poeta adota, mostrando-se confiante com a sua experiência (*usus*, *Ars* I, 29) e apto a ensinar sua arte ao alunato interessado.⁵

A promessa do curso encontra-se já no primeiro dístico do poema:⁶ que o discípulo néscio (*siquis... non nouit*, *Ars* I, 1), tendo sido instruído pela obra lida (*lecto carmine doctus*, *Ars* I, 2), termine a leitura amando (*amet*, *Ars* I, 2). Nestes versos, *non nouit* (“não sabe”) e *doctus* (“erudito”), ocupando respectivamente o primeiro e segundo versos da obra, marcam não só a mudança de estado por que o leitor passará, concluída a leitura, mas também a valorização de um elemento típico da poética alexandrina, qual seja a erudição.⁷ Mas ao mesmo tempo, contrariando a mesma tradição que representa a poesia como um dom

⁴ Sobre as relações entre a *Ars Amatoria*, *Remedia Amoris* e os *Amores*, cf. Fulkerson (2004). No estudo de Chiu (2016) sobre a relação dos *Fasti* com a literatura romana a partir das figuras femininas trabalhadas, ver sobretudo o capítulo 4 (CHIUI, 2016, p. 135-172), onde a autora contrasta a *persona* adotada pelo poeta no episódio do casamento de sua filha (*Fasti* VI, 219-234) com sua *persona* nos *Amores* e na *Ars Amatoria*.

⁵ Tal característica da *persona* ovidiana na *Ars* é relacionável à observação de Wheeler (1910a, p. 445) em seu estudo da *erotodidaxis* na elegia romana e nas fontes gregas, segundo a qual desde as elegias erótico-didáticas de Tibulo e Propércio (*Tib.* I, 4; *Prop.* IV, 5) os poetas constroem as *personae* que transmitem os ensinamentos como especialistas no amor. O mesmo poderia ser dito sobre Am. I, 8, porém Wheeler deliberadamente se concentra em Tibulo e Propércio, considerando o propósito do seu estudo de encontrar paralelos gregos para a *erotodidaxis* elegíaca – para Wheeler, Ovídio poderia ter desenvolvido o tema a partir de seus antecedentes romanos, não gregos, por isso o deixa em segundo plano. No contexto grego, a escrita de manuais eróticos parece ter sido uma tarefa mais ligada a mulheres (BOEHRINGER, 2015, p. 374), dentre as quais se destaca Filênis, que teria escrito provavelmente no séc. IV a.C. uma espécie de guia de posições sexuais (περὶ ἀφροδισίων) Cf. Wheeler (1910b) e (1911), para uma apreciação completa da pesquisa do autor sobre *erotodidaxis* na elegia erótica romana; sobre manuais eróticos no contexto grego, cf. Parker (2002) e Boehringner (2015).

⁶ *Si quis in hoc artem populo non nouit amandi, / Hoc legat et lecto carmine doctus amet* (“Se alguém do povo a arte de amar não souber, / leia isto e, instruído em versos, ame.”), *Ars* I, 1-2).

⁷ O fortalecimento da cultura escrita no período levou à valorização do conhecimento literário e do uso de procedimentos alusivos na poesia, primando por referências obscuras ou indiretas que demonstrassem o grau de erudição do poeta. Cf. Mori (2016); Reynolds e Wilson (1991, p. 5-16). Sobre a inserção de tais práticas na literatura latina, cf. Ross (1975) e Oliva Neto (1996, p. 15-46).

recebido das Musas ou demais divindades inspiradoras,⁸ Ovídio apresenta a si mesmo, ou antes a sua experiência, como a origem da arte a ser ensinada, simultaneamente rejeitando e aludindo a obras basilares da literatura didática na Antiguidade (*Ars* I, 25-28).⁹ Remetendo-se à sua experiência (*usus*, *Ars* I, 29), Ovídio põe em evidência a própria carreira poética¹⁰ (mais especificamente sua poesia amatória) como comprovação de que ele seria versado naquilo que pretende ensinar. Ele indica, assim, o quanto a obra que se abre se fundamenta em motivos literários que fazem parte do repertório da elegia erótica romana (dado que vem sido apontado por muitos estudiosos do gênero).¹¹

A ilustração mais convincente dessa verve literária da *Ars*, segundo tenho notícia, encontra-se no que Alison Sharrock (2002, p. 151) escreve sobre o primeiro conselho de Ovídio que se segue logo após a *partitio*. Leem-se abaixo os versos (*Ars* I, 35-44):

Principio, quod amare uelis, reperire labora, 35
qui noua nunc primum miles in arma uenis;
proximus huic labor est placitam exorare puellam;
tertius, ut longo tempore duret amor.
hic modus, haec nostro signabitur area curru,
haec erit admissa meta premenda rota. 40

dum licet et loris passim potes ire solutis,
elige cui dices 'tu mihi sola places.'
haec tibi non tenues ueniet delapsa per auras;
quaerenda est oculis apta puella tuis.

⁸ Cf. Hollis (1977, p. 34), que lembra Calímaco (*Hymn* III, 186). O próprio Ovídio em muitas outras passagens de suas obras lança mão do recurso para construir sua poesia como o resultado do chamado, inspiração, ou até mesmo ordem de um deus, inclusive na própria *Ars Amatoria* (*Ars* III, 43-56). Em *Tib.* I, 4, vemos o poeta recebendo do deus Priapo instruções sobre como proceder na conquista de um rapaz. Cf. também *Am.* I, 1, 5-6; II, 1, 3-4, além da discussão na Introdução da tese sobre Cupido promovendo (ou forçando) a escrita de elegia.

⁹ Cf. Hollis (1977, p. 35-36). Ao negar a inspiração de Febo (*Ars* I, 25), Ovídio remete aos *Aetia* de Calímaco (fr. I, 22-30), em que o poeta recebe instruções de Apolo para compor seu poema etiológico. A aparição de Clio e suas irmãs nos vales de Ascra (*Ars* I, 27-28), por sua vez, remete ao encontro de Hesíodo com as Musas no local para revelar ao poeta a gênese do mundo e dos deuses, conforme se lê no próêmio da *Teogonia* (22-34). Por último, o canto das aves (*Ars* I, 26) tem conotação mais genérica, com possíveis referências a múltiplas fontes (HOLLIS, 1977, p. 36).

¹⁰ Processo semelhante ao que lemos nos *Amores*. Boyd (1997), em seu estudo, defende que ao longo dos *Amores* Ovídio constrói, além das narrativas e anedotas amorosas, uma história da própria carreira poética, que retorna diversas vezes ao longo dos livros, a começar pelo epigrama inicial estabelecendo a coletânea como uma “segunda edição revista pelo autor” (BOYD, 1997, p. 142-147).

¹¹ Cf. Sharrock (2002); Trevizam (2003).

De início, o que amarás, trabalha para achá-lo, 35
tu que às armas primeiras vens agora.

O próximo trabalho é seduzir a jovem,
o terceiro é fazer durar o amor.

Eis o marco, eis a pista que o meu carro risca,
eis a meta em que a roda há de esbarrar. 40

Enquanto te for lícito andar livre e solto,
escolhe a quem dirás “só tu me agradas”.

Ela não cairá dos ares no teu colo:
busca a jovem aos olhos agradável.

Seguindo, portanto, o programa do curso ovidiano, são três os objetivos das lições propostas pelo poeta para o seu leitor: achar uma moça para amar (*Ars* I, 35), seduzi-la (*Ars* I, 36) e conservar a relação por um longo tempo (*Ars* I, 37).¹² Tendo assim explicitado suas metas, Ovídio sem delongas passa à primeira lição do programa: escolher alguém a quem se diga “só tu me agradas” (*tu mihi sola places*, *Ars* I, 42). Nessa passagem, Sharrock (2002, p. 151) destaca o fato de que Ovídio subverte a ideia tradicional que se faz do “estar apaixonado” (entendido como uma ação passiva, do universo afetivo, e sobre a qual não se tem controle) ao sujeitá-la a uma ação racional, a escolha. Porém, o mais interessante é notar que a instrução ovidiana não é de que se escolha alguém por quem se apaixonar, mas, sim, alguém a quem dizer (*cui dices*, *Ars* I, 42) que se está apaixonado (SHARROCK, 2002, p. 151). O próprio poeta ilustra o preceito dedicando todo o segundo hemistíquio do verso 42 à repetição exata de uma expressão achada tanto em Propércio quanto em Tibulo.¹³ A partir da observação de Sharrock, podemos tirar duas

¹² Steven Green (2006, p. 2) chama a atenção para a ausência de uma referência à intenção de se instruir o público feminino nas artes da conquista amorosa, o que confirmaria a hipótese difundida por outros estudiosos de que os livros I e II da *Ars* teriam sido escritos em conjunto, porém o terceiro livro (juntamente, talvez, com os *Remedia Amoris*) teriam vindo posteriormente. Cf. Hollis (1977, p. xii-xiii). Sobre os paralelismos na composição do livro 1 da *Ars* e do livro 3, cf. Gibson (2003, p. 3-7).

¹³ São elas: ***Tu mihi sola places***, *nec iam te praeter in urbe / formosa est oculis ulla puella meis*. (“Tu só me encantas: moça não há na cidade / além de ti, formosa aos olhos meus.”, *Tib.* III, 19, 3-4) e ***Tu mihi sola places***, *placeam tibi Cynthia solus* (“Só tu me agradas, Cíntia – que só eu te agrade!”), *Prop.* II, 7, 19), em traduções de João Paulo Matedi (2014) e Guilherme Gontijo Flores (2014), respectivamente. Hollis (1977, p. 41) é quem identifica que o trecho corresponde também a um verso de Tibulo. Sharrock aponta apenas Propércio como poeta aludido. Após um cotejo mais pormenorizado das correspondências em Propércio e Tibulo (cf. Duque, 2016), acredito que seja mais provável que Ovídio esteja aludindo aqui a Tibulo, sobretudo ao compararmos o verso 4 do poema de Tibulo ao verso 44 da *Ars Amatoria*: *quaerenda est oculis apta puella tuis* (*Ars* I, 44); *formosa est oculis ulla puella meis* (*Tib.* III, 19,

conclusões fundamentais sobre a *Ars Amatoria*. Em primeiro lugar, que estarão em relevo no poema conselhos de cunho discursivo; em segundo, que aquilo que se pretende que os discípulos do poeta digam será embasado no discurso elegíaco.

Na *Ars*, portanto, Ovídio se propõe a revisitar, sob um ângulo diverso, uma série de motivos centrais da elegia erótica, que ele próprio utilizara em sua poesia amatória.¹⁴ Assim entendido, poderíamos dizer que a arte que Ovídio ostenta ao escrever a sua *Ars*, mais do que a sua habilidade de seduzir um objeto de amor, é a sua própria habilidade, enquanto poeta, de manipular a linguagem da poesia amorosa e apresentá-la com uma nova roupagem, reestruturando-a à luz de um exercício didático.¹⁵

Antes de passar à análise do texto, algumas considerações sobre a noção de performance se fazem necessárias, pois, além de estudos em teatro, há pelo menos duas grandes correntes de análise interessadas neste conceito no mundo greco-romano. Por isso, na seção a seguir, discuto brevemente o que entendo por performance neste trabalho. Na seção 2, procuro demonstrar que o processo da sedução entre homem e mulher na *Ars* é concebido como um jogo teatral, atentando sobretudo ao vocabulário empregado por Ovídio em momentos chave para descrever o desenrolar das técnicas ensinadas. Ao fim, dedicarei a última seção às representações do sentimento amoroso recomendadas pelo poeta, argumentando que elas se fundamentam em uma verve performática.

PERFORMANCE SOCIAL E ARTÍSTICA

Do ponto de vista literário, poesia e performance, como muitos estudos apontam, são intimamente ligados na Antiguidade clássica.¹⁶ Diversas fontes confirmam a prática recorrente de leituras públicas e privadas de obras literárias, como por exemplo em banquetes promovidos pela elite, de modo que, ao escrever seus poemas, os poetas provavelmente já o fariam levando em conta a leitura performática em voz alta de seus versos.¹⁷ Portanto, falar sobre

4). Além da repetição exata de est oculis, temos ainda em ambos os versos a ocorrência de um adjetivo feminino singular no nominativo abrindo o segundo hemistíquio (*apta*, *Ars* I, 44; *ulla*, *Tib.* III, 19, 4) e o fechamento do verso com um pronome possessivo no dativo plural (*meis*, *Ars* I, 44; *tuis*, *Tib.* III, 19, 4).

¹⁴ Cf. e.g. *Ars* I, 135-162 (*Am.* III, 2), *Ars* I, 375-386 (*Am.* II, 7; II, 8), *Ars* I, 565-606 (*Am.* I, 4; II, 5; *Tib.* I, 2); *Ars* I, 729-732 (*Am.* II, 7, 11-12; *Prop.* I, 1, 19-24; *Tib.* I, 8, 17-18).

¹⁵ Sobre os aspectos didáticos da *Ars Amatoria*, cf. Volk (2002, p. 158-196); Trevizam (2003).

¹⁶ Cf. Nagy (1996); Lowrie (2009).

¹⁷ Cf. Salles (1994).

“aspectos performáticos da poesia ovidiana,” nesta linha de análise, poderia ser entendido como um estudo voltado às condições de produção e consumo dos poemas de Ovídio.

Por outro lado, do ponto de vista social, o estudo da oratória (parte fundamental da educação romana que preparava os jovens para a carreira política)¹⁸ atribuía grande importância à performance discursiva.¹⁹ Conforme defende Gamel (2012), os atos de se escrever e declamar textos eram vistos como complementares na educação romana,²⁰ orientada para a carreira pública e fortemente ancorada na retórica e oratória. Sabemos que a vida social da elite romana tinha uma codificação própria, que muitas vezes escapa a distinções que fundamentam o contexto social moderno (no Brasil, por exemplo), e, conforme aponta Gamel (2012, p. 347), categorias como “privado” e “público”, “sincero” e “artificial”, ao menos como as entendemos hoje, são muitas vezes desestabilizadas ao olharmos para a forma como a sociedade romana funcionava.²¹

Mas embora enxerguemos um aspecto performático nas formas de socialização referidas, a ideia de performances públicas associadas ao entretenimento tinham, segundo apreende-se da maior parte das fontes antigas que nos chegaram, conotações bastante negativas para a sociedade romana.²² Profissionais que trabalhassem com a promoção do prazer alheio (atores, meretrizes e gladiadores) eram equiparados a escravos, uma vez que suas atividades profissionais eram vistas como uma forma de comercialização dos próprios corpos (EDWARDS, 1997, p. 76). Desse modo, todos aqueles que exercessem tais profissões sofriam não só estigmatização social, como também perdiam direitos civis, como ocupar cargos públicos²³ ou fazer parte

¹⁸ Cf. Marrou ([1956] 1990); Vasconcelos (2002).

¹⁹ Cícero escreve em De Or. III, 61: “*Sed haec ipsa omnia perinde sunt ut aguntur. Actio, inquam, in dicendo una dominatur;*” (“Mas todas estas coisas terão efeito conforme são apresentadas. Afirmo: a performance (*actio*) é, na arte oratória (*dicendo*), aquilo que domina.”); Semelhantemente, Quintiliano expressa a mesma ênfase no cuidado com a performance de um discurso (*Inst. Or.* XI, 3.2): “*neque enim tam refert qualia sint quae intra nosmet ipsos composuimus quam quo efferantur: nam ita quisque ut audit mouetur*” (“pois não importa tanto aquilo que compusemos em nós mesmos quanto o modo como o proferimos: pois, de fato, aquilo que se ouve é o que comove.”)

²⁰ Cf. Marrou ([1956] 1990).

²¹ Disso deriva, por exemplo, a metáfora do *theatrum mundi*, que constrói desde Platão a ideia do mundo como um grande palco onde se encena o papel que a cada um cabe. Cf. Cardoso (2005; 2009; 2010a).

²² Para visões que o modalizam tal afirmação, cf. Edwards (1997) e Cardoso (2010b).

²³ Cf. transcrições de Crawford (1996) da *Tabula Heratocleensis* (EDWARDS, 1997, p. 70)

de júris populares,²⁴ bem como a proteção do estado contra o abuso de poder ou violência.

Assim, entende-se que existe uma dimensão performática inerente à poesia que leremos, bem como, com ressalvas, na sociedade em que ela foi produzida. Consequentemente isto se fará sentir nos apontamentos de Ovídio em sua *Ars Amatoria*. Por isso, é preciso um esclarecimento terminológico. Seguindo Gamel (2012, p. 343), empregarei neste capítulo a palavra “performance” segundo a acepção da palavra conforme Bauman a define: “performance geralmente sugere um modo esteticamente marcado e elevado de comunicação, articulado de uma forma específica e exibido para uma audiência”²⁵ (BAUMAN, *apud* GAMEL, 2012, p. 343). O que pretendo demonstrar nas análises a seguir é que o poeta programaticamente concebe como um jogo teatral o processo de sedução que se ensina, ideia que figura timidamente em alguns estudos,²⁶ mas sem muito destaque.

PERFORMERS E ESPECTADORES NO TEATRO DO AMOR

Considerando os objetivos listados por Ovídio nos versos reproduzidos na introdução (*Ars* I, 35-40), o primeiro livro da *Ars Amatoria* se ocupa dos dois primeiros, encontrar uma mulher²⁷ a quem amar, e seduzi-la, deixando a tarefa de conservar a relação por um longo tempo ao segundo livro.²⁸ Se olharmos a organização do conteúdo do primeiro livro atentando às subdivisões de cada seção, veremos que o teatro recebe um lugar de destaque.

²⁴ Cf. o estudo de Greenidge ([1894] 1977) sobre infâmia como um conceito legal na Roma antiga.

²⁵ “[...] performance usually suggests an aesthetically marked and heightened mode of communication, framed in a special way and put on display for an audience.”

²⁶ Liveley (2012) repete algumas vezes ao longo do seu artigo a palavra *script* para descrever o conjunto de conselhos de Ovídio na *Ars*, e Sharrock (1994, p. 21) introduz a ideia do *voyeurismo* do ato de se ler a *Ars* em seu estudo. Myerowitz (1992), em seu estudo sobre murais contendo imagens de posições sexuais e a *Ars*, também toca no âmbito dramático ao falar sobre a ideia de representações de cenas do ato sexual, porém seu trabalho trata menos de teatro do que de imagens e conceitos de pornografia.

²⁷ Notoriamente, a elegia erótica romana prevê que o objeto de amor dos poetas seja às vezes masculino (e.g. *Tib.* I, 4; *Am.* I, 1, 20), porém a abordagem da *Ars Amatoria* é abertamente heterossexual (cf. *Ars* I, 42-44; 522-523). Sobre homossexualidade no mundo romano antigo, cf. Williams ([1999] 2009), em especial os capítulos 4 e 5.

²⁸ A estruturação da obra com base nestes versos, para Hollis (1977, p. 39), parece sugerir que inicialmente a obra planejada consistiria em dois e não três livros, visto que o terceiro, voltado ao público feminino, não é mencionado nesta abertura. Outros indícios parecem confirmar a hipótese, tais como o fechamento do primeiro e segundo livros: o primeiro alude a um trabalho ainda por ser terminado (*Ars* I, 771-772); o segundo, a um trabalho concluído (*Ars* II, 733). Cf. Hollis (1977, p. xii-xiii).

Após a abertura, composta do próêmio e da *partitio* (*Ars* I, 1-40), o livro obedece a uma clara divisão em duas partes separadas por um interlúdio marcando a passagem de uma para a outra (*Ars* I, 263-268):

*Hactenus, unde legas quod ames, ubi retia ponas,
praecipit imparibus uecta Thalea rotis.
Nunc tibi, quae placuit, quas sit capienda per artes, 265
dicere praecipuae molior artis opus.
Quisquis ubique, uiri, dociles aduertite mentes,
pollicitisque fauens, uulgus, adeste meis.*

Até aqui, onde armes redes para o amor
Tália ensinou, levada em rodas díspares.
Agora as artes pra fisgar quem te encantou 265
irei contar (labor de fino engenho).
Homens do mundo, a doce atenção concedei-me;
massas, vinde dispostos aos conselhos.

Para situar melhor o leitor sobre a forma como os assuntos tratados por Ovídio se organizam e se relacionam, abaixo segue a divisão que proponho das duas partes do primeiro livro, com a indicação dos versos:²⁹

Parte 1 – lugares onde buscar um objeto de amor:

- a) 41-66: introdução (amor como caça, abundância de Roma)
- b) 67-78: pórticos
- c) 79-88: fórum
- d) 89-100: teatros
- e) 101-134: mito do rapto das sabinas (continuação do teatro)
- f) 135-163: corridas de cavalo
- g) 164-170: arena de gladiadores
- h) 171-176: encenação de um combate naval
- i) 177-212: *propemptikon* a Caio César (introdução ao cortejo militar)
- j) 213-228: cortejo militar
- k) 229-252: banquetes
- l) 253-262: águas termais em Nápoles e gruta de Diana Nemorensis

²⁹ A divisão que apresento segue quase sempre as propostas de partição de Hollis, porém diverge do comentador em alguns pontos. Hollis (1977, p. 65), por exemplo, considera o excerto que vai dos versos 177 a 228 como uma unidade. Seguindo a proposta de Kenney (1995), baseado no espaçamento em que o autor distribui os versos, separei o trecho em duas partes. Porém também não sigo sempre o espaçamento da edição de Kenney.

Parte 2 – como seduzir a *puella* escolhida

- a) 269-282: introdução (todas as mulheres são corrompíveis pelo amor)
- b) 283-288: BÍblis e Mirra (paixões femininas desastrosas – parte 1)
- c) 289-326: mito de Pasífaa (paixões femininas desastrosas – parte 2)
- d) 327-340: Aérope, Cila,³⁰ Clitemnestra (paixões femininas desastrosas – parte 3)
- e) 341-350: fechamento da questão (todas as mulheres são conquistáveis)
- f) 351-398: subornar e seduzir a escrava da *puella*
- g) 399-436: cuidados para evitar exploração financeira das meretrizes
- h) 437-486: envio de tabuinhas com mensagens
- i) 487-496: aproximação à mulher em vias públicas
- j) 497-504: cuidados com a mulher no teatro
- k) 505-524: cuidados com a aparência
- l) 525-564: mito do abandono de Ariadne por Teseu e o seu resgate por Baco
- m) 565-602: como portar-se em banquetes
- n) 603-630: o que falar à *puella* – parte 1 (elogios à beleza)
- o) 631-657: o que falar à *puella* – parte 2 (promessas e falsas juras)
- p) 659-680: uso do choro e uso da força
- q) 681-706: mito do estupro de Deidâmia por Aquiles
- r) 707-722: o homem deve tomar iniciativa mas sem insistir demais
- s) 723-738: palidez como sinal do amor
- t) 739-754: cuidados para que amigos não roubem a sua *puella*
- u) 755-771: conclusão (mulheres diversas requerem técnicas diversas)

No livro 1, em duas ocasiões Ovídio menciona os teatros romanos (*Ars* I, 89-134; 497-504), primeiro apontando as vantagens que o local oferece a quem procura um novo amor, depois dando conselhos sobre como proteger sua *puella* contra possíveis rivais. Com efeito, a primeira ocorrência é de grande importância para a estrutura da obra. É ela que inaugura a série de locais sugeridos por Ovídio que se relacionam a festivais públicos: os teatros, as

³⁰ Aqui, como em *Am.* III, 12, 21-22, Ovídio mescla duas personagens mitológicas de nome Cila. A primeira, o monstro marinho enfrentado por Ulisses na *Odisséia* (*Od.* XII, 79-100), que tem seis cabeças e a púbis rodeada de cães. Ulisses é avisado pela feiticeira Circe de que invariavelmente passará pelo monstro em sua viagem e o aconselha a apenas fugir o mais depressa possível evitando perder muitos homens. Assim ele o faz, e apenas seis marinheiros são apanhados (*Od.* XII, 225-259). A segunda é a filha de Niso, que, tendo se apaixonado por Minos, traiu a pátria em troca do casamento com o rei invasor. Porém quando Minos não cumpre o prometido ela o persegue se prendendo ao navio do rei. Atacada pelo próprio pai (transformado em ave marinha), a jovem não consegue se manter junto ao navio e cai no mar, sendo então transformada também em ave marinha (*Met.* VIII, 6-151). Cf. André (2011, p. 235) e Hollis (1977, p. 97).

corridas, e as arenas de gladiadores,³¹ além de conter uma das quatro digressões mitológicas que encontramos no livro.³² Tais digressões, defende McLaughlin (1975, p. 1-13), constituem uma parte importante do humor da *Ars Amatoria*, e, entre outras funções,³³ servem para respaldar algum conselho contextual na forma de *exempla*.³⁴ No caso em questão, a narração do episódio do rapto das mulheres sabinas visa a “legitimar” humoristicamente o costume romano de conquistar meninas nos teatros. Retornarei ao relato do mito posteriormente, mas por ora gostaria de voltar a atenção ao trecho que antecede a narrativa, onde encontramos o primeiro exemplo da espetacularização dos agentes envolvidos no jogo da sedução. Leia-se o excerto (*Ars*, I, 89-100):

*Sed tu praecipue curuis uenare theatris;
haec loca sunt uoto fertiliora tuo.* 90

*Illic inuenies quod ames, quod ludere possis,
quodque semel tangas, quod tenere uelis.*

*Vt redit itque frequens longum formica per agmen,
granifero solium cum uehit ore cibum,
aut ut apes saltusque suos et olentia nactae* 95

*pascua per flores et thyma summa uolant,
sic ruit ad celebres **cultissima** femina ludos;
copia iudicium saepe morata meum est.*

spectatum ueniunt, ueniunt spectentur ut ipsae:

ille locus casti damna pudoris habet. 100

³¹ Considero a encenação de um combate naval mais como uma anedota relatando um espetáculo específico que ocorrerá do que como uma atração que se pode frequentar regularmente, visto a especificidade com que Ovídio a cita: *quid, modo cum belli naualis imagine Caesar / Persidas induxit Cecropiasque rates?* (“E quando há pouco César encenou combates náuticos / unindo naves persas e cecrópias?”) (*Ars* I, 171-172). O trecho, com a introdução do advérbio temporal *modo*, sugere uma apresentação episódica, não recorrente.

³² Ao longo da *Ars*, encontraremos ao todo 8 digressões mitológicas: Sabinas (I, 101-134), Pasífaa (I, 289-326), Ariadne (I, 527-564), Deidâmia (I, 683-702), Dédalo (II, 21-96), Calipso e Ulisses (II, 123-144), Vênus e Marte (561-592) e Prócris (III, 683-746). McLaughlin (1975) analisa cada uma das passagens em sua tese.

³³ McLaughlin (1975, p. 4) entende as passagens como agentes reguladores do ritmo do conteúdo trabalhado, além de antecipações de técnicas narrativas desenvolvidas por Ovídio nos *Fastos* e nas *Metamorfoses*. Tratando especificamente dos *exempla* que envolvem mulheres, como o caso em questão, Marturano (2017, p. 134) observa que as narrativas oferecem generalizações para que o público leitor entenda a psicologia feminina que Ovídio pretende construir.

³⁴ O uso de *exempla* na educação moral era um traço importante da cultura romana (EDWARDS, 1993, p. 20-22), e o emprego de tal recurso na *Ars* certamente teria tons humorísticos em uma obra lidando com um assunto marcadamente afrontoso à moral tradicional romana – cf. Edwards (1993, p. 5). Quintiliano (*Inst.* XII, 2. 30), por exemplo, contrasta tal prática romana com a educação grega, que seria baseada não em exemplos (*exempla*) mas em princípios (*praecepta*). Uma comparação semelhante, porém menos direta e com um tom mais crítico, é feita também por Valério Máximo (II, 1.10).

Mas caces, sobretudo, nas curvas do teatro,
lugares férteis para o teu desejo. 90
Lá acharás o que amar; o que iludir.³⁵
quem toques uma vez; quem queiras ter.
Como a formiga vai e vem na multidão,
com o alimento habitual à boca,
como as abelhas, tendo um bosque achado e olentes 95
prados, voam entre as flores e o tomilho,
assim corre, **ornadíssima**, a mulher aos jogos;
amiúde a oferta me atrasou a escolha.
Vêm ver o espetáculo e dar espetáculo;
que danos tal lugar guarda ao pudor! 100

Não por acaso os conselhos de Ovídio se iniciam pelo teatro. Uma grande porção das suas recomendações sobre como se deve proceder na conquista amorosa são voltadas à simulação de certas emoções. Inicialmente, a escolha do teatro como campo para a caça³⁶ amorosa se deve a dois fatores: primeiro, à suposta abundância (*copia*, *Ars* I, 98) de mulheres que se acham entre os espectadores; em segundo lugar, à maneira com que elas se arrumam (*cultissima femina*, *Ars* I, 97). O emprego do adjetivo *cultissima* é significativo, pois denota não apenas o cuidado com a aparência mas também elegância e refinamento.³⁷ A palavra implica um cuidado (*cultus*) diligente e deliberado para o fim que o dístico seguinte esclarece: elas vêm para assistir à peça, mas também para serem vistas (*spectatum ueniunt, ueniunt spectentur ut ipsae*, *Ars* I, 99).

É evidente que tal caracterização do público feminino que frequenta teatros remete a estereótipos de gênero divulgados na comédia. Vale lembrar, por exemplo, que o excesso de ornamentos e vestimentas luxuriosas é uma crítica que comumente é feita às mulheres na comédia.³⁸ Mas, para além disso, Hollis (1977, p. 51) identifica um possível diálogo do verso 99 com uma

³⁵ Embora o verbo *ludere* e cognatos sejam usados, inclusive na elegia erótica (cf. Pichon, 1966), no sentido de engano, Hollis (1977, p. 50) chama atenção à estranheza do emprego do verbo nesta passagem no sentido de enganar (isto é, seduzir) com um objeto direto *quod*. O mais comum seria o verbo vir acompanhado de *cum* ou *in*. Cf. Cardoso (2010a) sobre o emprego de *ludere* no contexto do teatro.

³⁶ A arte da caça, como metáfora, traduz a ideia de se perseguir algo desejado (GREEN, 1996, p. 222) e tem grande representatividade ao longo da *Ars Amatoria* (e.g. *Ars* I, 45-50; 263), bem como a pesca (*Ars* I, 763-764). Sobre a metáfora da caça trabalhada ao longo da *Ars Amatoria*, cf. Green (1996). Cf. também Dunn (1980), para uma apreciação mais abrangente do tema da caça do amor na Grécia e em Roma.

³⁷ Cf. verbete para *cultus* no *Oxford Latin Dictionary*.

³⁸ Cf. Rocha (2015, p. 113-115; 130-131).

passagem de *Poenulus*, em que a cortesã Adelfásia, assediada por Agorástocles a caminho do templo de Vênus, diz que vai ao templo precisamente porque lá há pessoas que ela quer ver e por quem ela quer ser vista.³⁹ A partir disso, é possível enxergar uma associação entre as *meretrices* e as mulheres que Ovídio teria elegido como alvos para seus discípulos seduzirem, interpretação encorajada pelo proêmio da obra em questão.⁴⁰ Mais tarde, quando o poeta aconselha seus alunos sobre como evitar a exploração financeira das mulheres, ele volta a estabelecer a comparação, fazendo referência diretamente às artimanhas das meretrizes.⁴¹ No trecho em questão, repete-se a mesma representação da classe na comédia: enganadoras gananciosas.

De forma análoga, os homens também são incluídos como parte de um espetáculo. Ao citar as arenas dos gladiadores, Ovídio diz (*Ars* I, 165-70):

Illa saepe puer Veneris pugnavit harena 165
et, qui spectavit uulnera, uulnus habet:
dum loquitur tangitque manum poscitque libellum
et quaerit posito pignore, uincat uter,
saucius ingemuit telumque uolatile sensit
et pars spectati muneris ipse fuit. 170

Lá lutou muitas vezes o filho de Vênus, 165
 quem **assistia aos golpes** foi golpeado.
 Um fala e toca a mão e pede-lhe um folheto,
 roga, tendo apostado, por vitória.
 Geme ferido ao sentir a flecha alada:
 ele próprio, **uma parte do espetáculo.** 170

Cupido (*puer Veneris*, *Ars* I, 165) é colocado como combatente, mas os danos que ele inflige não atingem o gladiador e, sim, o espectador (*qui spectavit*, *Ars* I, 166), que, nesta arena metafórica do amor, é o adversário do filho de Vênus. Assim como temos a repetição de *spectatum* e *spectentur* no

³⁹ “Lá tem outras pessoas as quais eu quero ver e por quem quero ser vista.” (*sunt illi aliae [turbae] quas spectare ego et me spectari uolo*, *Poen.* 337).

⁴⁰ Cf. comentários de Hollis (1977, p. 37-38) sobre *Ars* I, 31-34. As tênues fitas (*uittae tenues*, *Ars* I, 31) e a veste longa (*instita longa*, *Ars* I, 32), que Ovídio manda que se afastem de seus livros, identificam as matronas romanas, cuja sedução e adultério se qualificavam como crime na vigência da *Lex Iulia de adulterii* promulgada por Augusto em 18 a.C. Sobre o contexto político e implicações simbólicas e sociais da lei, cf. Edwards (1993, p. 34-62). Cf. também Gibson (2003, p. 25-37) e McGinn (1991) e (1998).

⁴¹ Cf. *Ars* I, 435-436: “*Non mihi, sacrilegas meretricium ut persequar artes, / cum totidem linguis sint satis ora decem*” (“Pra contar as das meretrizes ímpias artes / nem dez línguas seriam-me o bastante”).

verso 100, temos também aqui *spectavit* (*Ars* I, 166) e *spectati* (*Ars* I, 170) reforçando atmosfera espetacular dos festivais a que Ovídio se refere. Festivais (*ludi*) eram elementos importantes da vida religiosa, política e cultural romanas desde muito cedo na história da cidade,⁴² e, dentre as atrações popularmente promovidas, incluíam-se apresentações teatrais (*ludi scaenici*) e apresentações circenses (*ludi circenses*), corridas de charretes, e as arenas de gladiadores – todas elas representadas na *Ars Amatoria*, como se pode ver (*Ars* I, 135-170).

A ênfase que Ovídio dá ao ambiente dos festivais como o ponto inicial de seus conselhos sobre sedução não deve ser ignorada. Sabidamente, certas barreiras sociais durante os dias festivos se diluíam temporariamente, e determinadas atividades e comportamentos normalmente reprováveis eram tolerados com mais amenidade, como, por exemplo, os jogos de azar durante os *Saturnalia*.⁴³ Não podemos deixar de lembrar também que nas comédias a maior parte dos estupros registrados ocorre durante festivais,⁴⁴ de forma que seria possível enxergar uma correlação estabelecida socialmente entre tais ambientes e a busca pelo prazer sexual, representado em Ovídio pela narração do mito do rapto das sabinas (*Ars* I, 101-134).

Assim, homem e mulher, cada um à sua maneira, se tornam parte de um espetáculo no jogo da sedução, e é importante notar que os dois tipos de profissionais aludidos pelo poeta, as cortesãs e os gladiadores, são parte da categoria dos *infames*, conforme apontado anteriormente.

Mas afora o desprestígio social relacionado a tais profissões, eu gostaria de chamar a atenção para dois aspectos delas: em primeiro lugar, que ambas são vistas como instâncias de performance; em segundo, que são profissões engajadas no entretenimento alheio (EDWARDS, 1997, p. 68). Entreter e seduzir parecem estar relacionados no processo de conquista amorosa ovidiana, e ambos se encontram unidos pela ideia de uma performance que é caracterizada como um espetáculo (*spectatum... spectentur*, *Ars* I, 99; *spectavit*, *Ars* I, 166; *spectati*, *Ars* I, 170). Além disso, a alternância dos verbos entre a voz ativa e a voz passiva mostra que se trata de um processo mútuo: os agentes envolvidos são simultaneamente os atores e o público a que a atuação se destina, embaçando assim as distinções em quem seduz e quem é seduzido.

⁴² Cf. Manuwald (2011, p. 41-49) para uma relação completa dos tipos de festivais e da sua ligação com a religião e identidade romanas. A promoção de festivais no período da república se tornou uma forte ferramenta política para se ganhar popularidade entre o povo, o que levou à criação de leis que regulassem o abuso de tal recurso (MANUWALD, 2011, p. 51). Cf. também Marshall (2006, p. 16-20) e Duckworth ([1952] 1994, p. 76-79).

⁴³ Sobre os *saturnalia* romanos, cf. Lefèvre (1988) e Beard (2014, p. 62-65).

⁴⁴ No capítulo 4 de minha tese abordo mais detidamente o tema da violência sexual na *Ars Amatoria* e na comédia romana – cf. Duque (2019).

O PAPEL DO APAIXONADO

Se, conforme vimos, a conquista amorosa na *Ars* é concebida como um espetáculo, a ênfase na esfera teatral se confirma ao observarmos que os conselhos transmitidos por Ovídio aos amantes incipientes sobre como eles deverão agir se fundamentam sobre o vocabulário dramático. Embora as lições do livro 1 sejam voltadas ao público masculino, os papéis que ambos homens e mulheres devem desempenhar no jogo da sedução são abordados aqui. O papel masculino é transmitido na forma de instruções, e o papel feminino figura na forma de descrições de como as mulheres se comportam (ou antes da imagem que Ovídio constrói do comportamento delas). Tais descrições visam a informar o público masculino sobre aquilo que eles devem estar preparados para enfrentar. Vejamos, pois, quais são esses papéis.

O trecho reproduzido a seguir contém o núcleo em que todo o processo da conquista amorosa se baseia: ao homem cumpre fazer investidas, à mulher cumpre resistir – dinâmica que se verá refletida ao longo de toda a obra. Após dissertar sobre os locais onde se deve buscar um amor, Ovídio abre a segunda parte do livro, dedicada à aproximação à jovem desejada, descrevendo o modo como as mulheres seriam afetadas pelo desejo sexual. O poeta tranquiliza seus alunos dizendo que todas as mulheres são passíveis de serem seduzidas, que não há razão em se preocupar com isso. Para o poeta, mesmo as que rejeitam as investidas dos amantes secretamente querem que eles continuem insistindo. Leia-se a passagem (*Ars* I, 269-282, grifo meu):

*prima tuae menti ueniat fiducia, cunctas
posse capi: capies, tu modo tendes plagas.* 270

*Vere prius uolucres taceant, aestate cicadae,
Maenalius lepori det sua terga canis,*

femina quam iuueni blande temptata repugnet;

haec quoque, quam poteris credere nolle, uolet.

Vtque uiro furtiua Venus, sic grata puellae; 275

uir male dissimulat, tectius illa cupit.

Conueniat maribus ne quam nos ante rogemus,

femina iam partes uicta rogantis aget.

Mollibus in pratis admugit femina tauro,

femina cornipedi semper adhinnit equo. 280

Parcior in nobis nec tam furiosa libido;

legitimum finem flamma uirilis habet.

Primeiro, tenha em mente esta certeza: todas

são conquistáveis: basta armar as redes. 270

Na primavera, as aves; no verão, cigarras
 calar-se-ão, e o cão Menálio abdicará
 da lebre antes que a mulher rejeite o charme.

Mesmo a que pensas não querer o quer.

Vênus furtiva apraz às moças (como aos homens): 275
 ele mal dissimula, e ela esconde-o.

Não coubesse a nós homens suplicar primeiro,

a presa atuaria como a súplice.

Em plácidos pastos muge a vaca ao touro,
 relincha a égua ao alazão cornípede. 280

Mais brando e menos fero é o desejo em nós;
 por lei⁴⁵ o ardor viril encontra um fim.

Casos de amor furtivos (*furtiva Venus*, *Ars* I, 275), para o poeta, são estimulantes aos dois sexos, porém conquanto o trecho deixa claro que ambos desejam secretamente a concretização do caso, também se mostra que compete a ambos os sexos camuflar o desejo. Os homens dissimulam mal (*uir male dissimulat*, *Ars* I, 276), mas as mulheres são bem-sucedidas em encobri-lo (*tectius illa cupit*, *Ars* I, 276). Tal divergência calha bem no dístico seguinte, pois, para Ovídio, caberá ao homem tomar a iniciativa na relação, e não à mulher. Porém isto não significa que o desejo dele seja mais forte, já que, se ele não fizesse o primeiro movimento, a mulher o faria.

O aspecto teatral do processo, de certa forma antecipado pelo jogo de disfarces dos sentimentos e autoexibição apontados acima, se desnuda mais claramente na expressão empregada por Ovídio no verso 278, *partes...aget*, “assumirá um papel”, que é derivada do campo semântico do teatro.⁴⁶

A necessidade de representar múltiplos papéis é apontada novamente ao final do livro 1, quando Ovídio se reporta à figura de Proteu e à sua capacidade

⁴⁵ *Legitimum* significaria “por força de lei”, porém a expressão neste contexto é ambígua. Por um lado, poderia ser uma alusão ao *tópos* da paixão masculina que, na comédia, deve ter um fim com o casamento – ocasião em que se espera do jovem que ele assuma as responsabilidades da vida adulta. Cf. Rosivach (1998).

⁴⁶ E.g. Terêncio (*Phorm.* 26-28): *Epidicazomenon quam uocant comoediam Graeci, Latini Phormionem nominant / quia prima partis qui aget is erit Phormio / parasitus [...]* (“Esta comédia, que em grego chamam de *Epidicazomenon*, em latim é chamada de *Formião*, pois quem fará o papel principal será o parasita Formião”); e em *Ars* I, 502, no teatro: *et faueas illi, quisquis agatur amans* (“e aplaude quem **fizer papel do amante**”). Esta característica da conquista amorosa ensinada por Ovídio se verá também no livro 2, dedicado a fazer conservar a relação. Logo no início dos conselhos lemos que se deve agir conforme o que a recém-conquistada menina desejar, e, nesse contexto, Ovídio emprega mais uma vez a expressão vista acima: “Rende-te à que reluta e serás vencedor; / faz somente o papel que ela mandar.” (*Cede repugnanti: cedendo uictor abibis; / fac modo, quas partes illa iubebit, agas*, *Ars* I, 197-198). Cf. também *Ars* II, 287-294.

de transformação. Tal aspecto pode ser relacionado ao início da obra, quando o poeta traz o relato do rapto das sabinas durante um espetáculo como um mito fundador não só da cidade de Roma, mas também da sua própria *arte*. Leiamos (*Ars* I, 755-762):

Finiturus eram, sed sunt diuersa puellis 755
pectora; mille animos excipe mille modis.

Nec tellus eadem parit omnia: uitibus illa
conuenit, haec oleis, hic bene farra uirent.

Pectoribus mores tot sunt, quot in ore figurae:
qui sapit, innumeris moribus aptus erit, 760
utque leues Proteus modo se tenuabit in undas,
nunc leo, nunc arbor, nunc erit hirtus aper.

Eu já ia encerrar, mas muitos são os peitos 755
delas; de tipos mil extrais mil métodos.

A mesma terra não produz de tudo: uma
traz uva, aquela oliva, a outra trigo.

Tão vários são os corações quanto as belezas,
o esperto aos muitos corações se adapta. 760

Como Proteu, em leves ondas se dilui,
ora leão, ou javali ou árvore.

A habilidade do deus em se metamorfosear é evocada para ilustrar o modo como o amante precisará se adaptar aos contextos e às suas pretendentes se quiser ser bem-sucedido.⁴⁷ Diferentes tipos de mulheres requerem tipos de estratégia diferentes para conquistá-las, e as técnicas para se alcançar o sucesso na empreitada amorosa seriam tão diversas quanto os tipos de beleza que se podem encontrar.⁴⁸ Transformar-se, adaptar-se, representar um *papel*, exibir, enfim, certo comportamento com um determinado fim em mente será a chave da conquista amorosa ensinada pela *Ars Amatoria*.

Em termos mais práticos, podemos ver ainda em outros momentos no livro I como fingimento e atuação encontram-se no centro dos conselhos do

⁴⁷ Davis (1989) também chama a atenção a essa mutabilidade da *persona* de Ovídio já nos *Amores*, obra em que, segundo o estudioso argumenta (DAVIS, 1989, p. 57-99), Júpiter serve ao poeta de modelo de amante bem-sucedido (ver, por exemplo, *Am.* I, 3).

⁴⁸ Em *Am.* II, 4 temos um inventário da riqueza de mulheres que se acham em Roma. A elegia também funciona como uma demonstração da flexibilidade do poeta em tecer elogios à beleza, trabalhada também em *Ars* I, 621-624. Em *Ars* II, 657-668, um processo semelhante é encontrado, porém em tom humorístico. O poeta demonstra como defeitos na aparência da mulher podem ser suavizados através das palavras (*nominiibus*, *Ars* II, 657). Cf. Janka (1997, p. 459-465) para uma análise detalhada da seção.

poeta. Na seção em que Ovídio traz recomendações sobre o quanto beber em uma festa, por exemplo, pode se ler (*Ars* I, 597-600):

*Ebrietas ut uera nocet, sic ficta iuuabit:
fac titubet blaeso subdola lingua sono,
ut, quicquid facias dicasue proteruius aequo,
credatur nimium causa fuisse merum.* 600

Se embriaguez estorva, **finji-la é profícuo:**
faz tropeçar a língua em lapso falso,
para que o que fizeres ou disseres muito
ousado seja atribuído ao vinho. 600

Parecer embriagado é mais útil do que estar de fato embriagado, pois é possível ser mais ousado na aproximação à jovem desejada e, caso a ousadia ofenda a alguém, seria fácil desculpar-se e atribuí-la ao vinho. Note-se também como mais uma vez a fala tem um papel proeminente na embriaguez fingida, pois é por meio de lapsos na língua (*Ars* I, 598) que se deve simular o estado inebriado. Outro exemplo de um conselho à performance se encontra mais adiante quando Ovídio aponta os benefícios do choro e do pranto para comover a jovem (*Ars* I, 659-680):

*Et lacrimae prosunt: lacrimis adamanta mouebis:
fac madidas uideat, si potes, illa genas.* 660

*Si lacrimae, neque enim ueniunt in tempore semper,
deficient, uncta lumina tange manu.*

*Quis sapiens blandis non misceat oscula uerbis?
Illa licet non det, non data sume tamen.
Pugnabit primo fortassis, et 'improbe' dicet;
pugnando uinci se tamen illa uolet.* 665

*Tantum, ne noceant teneris male rapta labellis,
neue queri possit dura fuisse, caue.*

São úteis lágrimas, com elas moves o aço.
Expõe-lhe as faces úmidas (se o podes). 660

Se lágrimas faltarem, pois não vêm a tempo
sempre, unta os teus olhos com a mão.
Quem, sendo esperto, beijos não mescla às blandícias?
Ela não dando, toma-os mesmo assim.

Talvez no início lute e chame-te de ímprobo, 665
lutando ela deseja ser vencida.

Mas não maculem teus maus furtos tenros lábios,
cuida pra que ela não os chame ásperos.

Embora úteis, as lágrimas nem sempre vêm quando se precisa delas, e por isso é instruído ao aprendiz de amante que ele encontre outros meios para que *pareça* estar chorando. As lágrimas, fingidas ou não, servem, em primeiro lugar, para comover a jovem (*lacrimis adamanta mouebis, Ars I, 659*), mas, em segundo lugar, fazem-na abaixar a guarda, tornando-a mais vulnerável às investidas físicas do amante, que tomam a forma de beijos (*oscula, Ars I, 663*).

É neste momento que o jogo da conquista amorosa construído em torno da performance se torna perigoso, pois pode fazer com que nós, os leitores, questionemos se existe de fato consentimento feminino na sequência das ações. Ao mesmo tempo que vemos o pretendente fingindo estar chorando, veríamos também a jovem fingindo resistir (*Ars I, 664-666*); mas não seria possível que ela esteja de fato rejeitando a investida masculina? Na eventualidade de os beijos dados não serem retribuídos, Ovídio aconselha que se lhos tome mesmo assim, pois a relutante desejaria ser vencida (*pugnando uinci se tamen illa uolet, Ars I, 666*). Quanto aos sinais da rejeição, é feito pouco caso sobre eles. Talvez (*fortassis, Ars I, 665*) ela se debata contra o assalto e chegue a insultar o agressor, porém essa relutância não seria nada mais do que fingimento, parte do papel que cumpre a ela representar.⁴⁹

A mesma justificativa do assédio masculino (a crença de que a mulher que rejeita as investidas do homem secretamente deseja que ele prossiga insistindo) se repete na parte em que o poeta aborda a comunicação entre amante e amada por tabuinhas. Ao tratar especificamente das respostas que a jovem manda, Ovídio escreve (*Ars I, 479-486*):

Legerit, et nolit rescribere? cogere noli:
tu modo blanditias fac legat usque tuas. 480
Quae uoluit legisse, uolet rescribere lectis:
per numeros uenient ista gradusque suos.
Forsitan et primo ueniet tibi littera tristis,
quaeque roget, ne se sollicitare uelis.
Quod rogat illa, timet; quod non rogat, optat, ut instes; 485
insequere, et uoti postmodo compos eris.

Ela leu mas não quer responder? Não a forces. 480
 Apenas faze-a ler os teus carinhos.
 Se ela quis ler, há de querer te responder:
 tais coisas têm seu tempo – vêm aos poucos.
 Talvez primeiro chegue uma triste resposta,
 pedindo-lhe que não a busques mais.

⁴⁹ Cf. *Am I, 5*, primeira aparição de Corina nos *Amores*. Lá também, neste poema em que se inscreve uma das atmosferas mais eróticas da coletânea, vemos a *puella* resistindo “como quem não deseja vencer” (...*tamquam quae uincere nollet, Am I, 5, 15*).

Teme o que pede e quer que insistas no abjurado.

485

Prossegue e em breve alcanças teus desejos.

A ideia de que as mulheres que resistem às tentativas de aproximação do amante, ou simplesmente as rejeitam, estariam apenas jogando o jogo da sedução é mais uma vez trazida nesse contexto. Em um livro muito recente, Donna Zuckerberg (2018, p. 89-142) explora a perniciosidade destes conselhos, mostrando como *pickup artists* modernos (“Indivíduos, geralmente homens heterossexuais, que estudaram intensamente e buscaram dominar técnicas para convencer mulheres a ter relações sexuais com eles”)⁵⁰ se apropriam desse suposto “legado” ovidiano para legitimar e promover o assédio sexual de mulheres. Reconheço a importância dos debates éticos em torno deste tema, em particular quanto ao perigo que subjaz na reiteração dessa fantasia do desejo feminino reprimido, o que contribui significativamente para a manutenção da cultura do estupro. Outros estudos mais engajados abordam a dimensão ética muito melhor do que eu o poderia fazer, por isso remeto a eles os leitores interessados.⁵¹

CONCLUSÃO

Recapitulando o que foi visto, desde os conselhos iniciais de Ovídio sobre onde buscar um objeto de amor o teatro ocupa uma posição de destaque. Um dos primeiros tópicos em que o poeta se detém mais demoradamente é o quão apropriado o teatro é, enquanto espaço físico, à sedução de jovens (*Ars* I, 89-134), tópico que é lembrado novamente mais tarde sob o ponto de vista de quem cuida que outros não tentem lhe tomar a namorada (*Ars* I, 497-504). Ao longo do livro, em diversos momentos os conselhos do poeta são fundamentados em noções de fingimento e simulação, que estou aqui relacionando à performance teatral. Em alguns casos vistos, o emprego de palavras diretamente ligadas ao campo semântico do teatro (nomeadamente

⁵⁰ “[...] an individual, usually a heterosexual man, who has intensively studied and attempted to master techniques to convince women to have sex with him” (ZUCKERBERG, 2018, p. 90). A descrição na citação original encontra-se no singular, porém para manter a concordância com o texto tomei a decisão de passar alguns nomes e adjetivos para o plural.

⁵¹ Cf. Liveley (2012) e James (2012); Marturano (2017); Zuckerberg (2018). Dickie (2010) explora o tema da violência sexual nos romances e peças de Henry Fielding (1707-1754), porém recomendando a leitura aos interessados, visto que se aborda a tradução de excertos da *Ars Amatoria* feita pelo romancista inglês. Na comédia, a violência sexual tem recebido atenção da crítica, por exemplo, à luz dos fragmentos da peça *Epitrepontes*, de Menandro – cf. Gardner (2012) e Glazerbrook (2014) –, porém para um estudo mais abrangente do tema recomendo Rosivach (1998, p. 13-50). Sobre estupro nos mitos de fundação romanos, cf. Arieti (1980), e sobre leis romanas concernentes à violência sexual, cf. Nguyen (2006).

agere e pars) põe tal dimensão dramática, ainda que metaforicamente, em evidência, bem como a comparação dos amantes com cortesãs e gladiadores. Vimos ainda que, ao final do livro, Ovídio evoca a figura de Proteu, cujo principal atributo é a habilidade de se metamorfosear, como um modelo a ser seguido por seus alunos (*Ars I*, 755-762), completando, assim, a representação da sedução como performance e do amor como teatro.

As implicações desta linha de leitura são várias. Da perspectiva social, relacionar os agentes envolvidos na conquista amorosa a profissões da categoria dos infames, ou, como aqui defendo, a atores e atrizes, poderia projetar na imagem do amante promovida pela *Ars Amatoria* a carga negativa associada a tais posições. No entanto, conforme outros estudos apontam, a inversão de valores culturais romanos é um elemento central não só da elegia erótica como da lírica amorosa em geral,⁵² e por isso não haveria nada de particularmente escandaloso na *Ars Amatoria* desta perspectiva.⁵³ O que acredito ser mais valioso tirar da comparação trabalhada é que o amante seria equiparável àqueles que vendem o próprio corpo para o prazer alheio por se engajar justamente nisso: promover o prazer alheio momentaneamente para posteriormente tirar proveito do afeto que resulta da sua ação. A sedução ovidiana implica colocar-se em uma posição vulnerável, ou pelo menos apresentar-se como tal.

Por outro lado, de um ponto de vista literário, colocar o teatro em evidência significa estreitar também as relações entre elegia e comédia, tão copiosamente atestadas. Uma vez que a presença dessa outra tradição poética se torna mais aparente, o leitor é lembrado não só da afinidade entre o material da *Ars* e o gênero cômico, mas também de que, como o teatro, a *Ars* também

⁵² Green (2011, p. 357) cita, por exemplo, três características associadas às *personae* elegíacas que vão de encontro aos valores romanos representantes da masculinidade: *seruitio*, *mollitia* e *leuitas*. Conforme escreve Wyke (1994, p. 119): “The very texture of elegiac verse, its ‘softness’ or *mollitia*, marks the genre as effeminate. [...] The noun *mollitia* was the most commonly used term to mark male behaviour considered to be ‘effeminate’ or ‘like a woman’ and was, therefore, frequently deployed to discredit the behaviour of a male member of the Roman elite.” (“A própria textura do verso elegíaco, sua ‘suavidade’ ou *mollitia*, marca o gênero como afeminado. [...] O substantivo *mollitia* era o termo mais comumente usado para apontar comportamentos masculinos considerados ‘afeminados’ ou ‘como o de mulheres’, e era, portanto, frequentemente usado para difamar o comportamento de um homem membro da elite romana”). Cf. também Edwards (1993, p. 63-97).

⁵³ Muito mais perigoso seria, por exemplo, a assertiva de que toda e qualquer mulher pode ser seduzida (*Ars I*, 269-274), visto que remove, mesmo que temporariamente, a barreira que separa as estratificações sociais, sugerindo talvez que até mesmo matronas romanas poderiam ser elegíveis para o sedutor. Isto se torna particularmente problemático ao notarmos, como o faz Gibson (2003, p. 26), que os contextos em que Ovídio afirma que suas lições não se destinam às matronas romanas (*Ars I*, 31-34; III, 57-58) não só são articulados ambigualmente como também são expressos de forma pouco séria, o que poderia levar o leitor a uma leitura cética das advertências.

é poesia, jogo, ficção, e que a constante reiteração de sua artificialidade serve justamente para acentuar o seu caráter artístico.

Uma outra perspectiva da teatralização do amor no livro nos é trazida por Alison Sharrock (1994, p. 21), quando a autora levanta a questão do *voyeurismo* do ato de se ler. Nós, leitores modernos, não nos enxergamos como os destinatários pretendidos da *Ars*, mas, do mesmo modo que os poetas e jovens flagram as *lenae* dando conselhos às suas amadas, assistimos supostamente de longe Ovídio dando conselhos amorosos a um público leitor imaginário com o qual não nos identificamos. Ovídio treina seus alunos a encenarem um espetáculo destinado a cativar a atenção e as emoções das jovens pretendidas.

No final, o resultado do processo de sedução ensinado por Ovídio é um jogo orquestrado em que homens e mulheres têm cada um o seu papel designado, sendo simultaneamente espectadores e parte do espetáculo.⁵⁴ Um espetáculo a que nós, leitores, assistimos, mas do qual também somos convidados a fazer parte ao pôr em prática os preceitos ensinados.

REFERÊNCIAS

- ANDRÉ, Carlos Ascenso (trad.). *Amores & Arte de amar*. São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, 2011.
- ARIETI, J. Empedocles in Rome: Rape and the Roman ethos. *Clio*, Vol. 10, n. 1, 1980, p. 5-20.
- BEARD, M. *Laughter in Ancient Rome: on joking, tickling, and cracking up*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2014.
- BOEHRINGER, S. What is names by the name “Philaenis?” – Gender, function, and authority of an antonomastic figure. In: MASTERSON, M.; RABINOWITZ, S.; ROBSON, J. (ed.) *Sex in Antiquity: exploring gender and sexuality in the ancient world*. New York/Oxon: Routledge, 2015, p. 374-392.
- BOYD, B. W. *Ovid's literary loves. Influence and innovation in the Amores*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.
- CARDOSO, I. T. *Ars Plautina: metalinguagem em gesto e figurino*. Tese de Doutorado em Letras Clássicas – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- CARDOSO, I. T. *Theatrum mundi: Philologie und Nachahmung*. In: SCHWINDT, J. H. (ed.). (Org.). *Was ist eine philologische Frage?*. Frankfurt: Ed. Suhrkamp, 2009, p. 82-111
- CARDOSO, I. T. Ilusão e engano em Plauto. In: CARDOSO, Zélia de Almeida; DUARTE, Adriane da Silva (org.) *Estudos sobre o teatro antigo*. São Paulo: Alameda, 2010a, p. 95-126.
- CARDOSO, I. T. O espetáculo da vida humana em Cato Maior *De Senectute*. *Nuntius Antiquus*, vol. 6, 2010b, p. 41-66.
- CHIU, A. Song of self: Ovid revis(it)ing Love Elegy. In: *Ovid's women of the year: narratives of Roman identity in the Fasti*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016.
- CRAWFORD, M. (ed.). *Roman Statutes*. 2 Vol., London: Cambridge University Press, 1996.
- DAVIS, J. T. *Fictus Adulter: Poet as actor in the Amores*. Amsterdam: J. C. Gieben, 1989.

⁵⁴ Cf. *Ars* I, 99-100; I, 165-70.

- DICKIE, S. Fielding's rape jokes. *The Review of English Studies*. New series, vol. 61, nº 251, Oxford University Press, 2010, p. 572-290.
- DUCKWORTH, G. E. [1952]. *The nature of Roman comedy: a study in popular entertainment*. 2. ed., Norman: University of Oklahoma Press, 1994.
- DUNN, H. D. *The hunt as an image of love and war in Classical literature*. Doctoral Dissertation (Philosophy). Berkeley: University of California, 1980.
- DUQUE, G. (jan.-jun. 2016). 'Tu mihi sola places': sobre um caso de alusão na *Ars Amatoria* de Ovídio. *Letras em Revista*. Vol. 7, n. 1, Mestrado Acadêmico da Universidade Federal do Piauí: Teresina, 2016.
- EDWARDS, C. *The politics of immorality in ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- EDWARDS, C. Unspeakable professions: public performance and prostitution in ancient Rome. In: HALLETT, J.; SKINNER, M. (ed.). *Roman Sexualities*. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 66-95.
- FLORES, G. G. (trad. e ed.) *Elegias de Sexto Propércio*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- FULKERSON, L. *Omnia vincit amor: why the Remedia fail*. *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 54, n. 1, 2004, p. 211-223.
- GAMEL, M. K. Performing sex, gender, and power in Roman elegy. In: GOLD, B. (ed.) *A Companion to Roman love elegy*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012, p. 339-356.
- GARDNER, H. H. Ventriloquizing Rape in Menanders *Epitrepontes*. *Helios*, Vol. 39, n. 2, 2012, p. 121-143.
- GIBSON, R. K. (Ed.) *Ars Amatoria: Book 3*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- GLAZEBROOK, A. Sexual rhetoric: from Athens to Rome. In: HUBBARD, T. (ed.) *A Companion to Greek and Roman sexualities*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2014, p. 438-452.
- GREEN, C. M. C. Terms of Venery: *Ars Amatoria I*. *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 126. John Hopkins University Press, 1996, p. 221-263.
- GREENIDGE, A. J. H. [1894]. *Infamia: its place in Roman public and private law*. Darmstadt: Oxford University Press, 1977.
- HOLLIS, A. S. (Ed.). *Ars Amatoria: Book 1*. Oxford: Clarendon Press, 1977.
- JAMES, S. L. *Learned girls and male persuasion: gender and reading in Roman love elegy*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2003.
- JAMES, S. L. Teaching rape in Roman love elegy – Part 2. In: GOLD, B. (ed.) *A Companion to Roman love elegy*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012, p. 549-557.
- JANKA, M. *Ovid Ars Amatoria Buch 2 – Kommentar*. Heidelberg: Heidelberg Universitätsverlag, 1997.
- KENNEY, E. J. (Ed.) *Amores; Medicamina Faciei Femineae; Ars Amatoria; Remedia Amoris*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1995.
- LEFÈVRE, E. Saturnalien und Palliata. *Poetica*, 20, 1988, p. 32-46.
- LIVELEY, G. Teaching rape in Roman elegy – Part 1. In: GOLD, B. (ed.) *A Companion to Roman love elegy*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012, p. 541-548.
- LOWRIE, M. *Writing, Performance, and Authority in Augustan Rome*. Oxford: Oxford Scholarship Online, 2009.
- MANUWALD, G. *Roman Republican theater: a history*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- MARROU, H. I. (1956). *História da educação na antiguidade*. Trad. Mario Leônidas Casanova. São Paulo: Editora Pedagógica Universitária, 1990.
- MARSHALL, C. W. *The stagecraft and performance of Roman comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- MARTURANO, M. K. *Vim parat: patterns of sexualized violence, victim-blaming, and sororophobia in Ovid*. Doctoral dissertation (Philosophy), Graduate Faculty in Classics: The City University of New York, 2017.

- MATEDI, João Paulo. *Elegias de Tibulo: tradução e comentário*. Tese de doutoramento, Programa de Pós-Graduação em Letras: Universidade Federal do Espírito Santo, 2014.
- McGINN, T. A. J. Concubinage and the Lex Iulia on Adultery. *Transactions of the American Philological Association*. Vol. 121, 1991, p. 335-375.
- McGINN, T. A. J. *Prostitution, sexuality, and the law in Ancient Rome*. New York: Oxford University Press, 1998.
- McLAUGHLIN, J. D. *The relevance of the mythological episodes to Ovid's Ars Amatoria*. Doctoral dissertation (Philosophy), Classical Studies: University of Michigan, 1975.
- MORI, A. Literature in the Hellenistic World. In: HOSE, M.; SCHENKER, D. (Ed.) *A Companion to Greek Literature*. Blackwell Companions to the Ancient World. Chichester: John Wiley & Sons, 2016, p. 89-111.
- MYEROWITZ, M. The Domestication of Desire: Ovid's *Parua Tabella* and the Theater of Love. In: RICHLIN, Amy (ed.). *Pornography and Representation in Greece and Rome*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 131-157.
- NAGY, G. *Poetry as performance: Homer and beyond*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- NEVES, Reinaldo Santos. *Muito soneto por nada*. Vitória: Editora Cultural, 1998.
- NGUYEN, N. L. Roman rape: an overview of Roman rape laws from the Republican period to Justinian's reign. *Michigan Journal of Gender and Law*. Vol. 13, n. 1, 2006, p. 75-112.
- OLIVA NETO, J. A. *O livro de Catulo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- OVÍDIO. *Amores & Arte de amar*. ANDRÉ, C. A. (Trad.); GREEN, Peter (Pref. e apêndices). São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- PARKER, H. N. Love's Body Anatomized: The Ancient Erotic Handbooks and the Rhetoric of Sexuality. In: RICHLIN, A. (ed.). *Pornography and Representation in Greece and Rome*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 90-111.
- PICHON, R. (1966). *Index verborum amatoriorum*. Hildesheim; Zürich; New York: Georg Olms Verlag, 1991.
- REYNOLDS, L. D.; WILSON, N. G. *Scribes and scholars: a guide to the transmission of Greek and Latin literature*. 3rd Edition. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- ROCHA, C. M. da. *De linguado a lingua(ru)da: gênero e discurso das mulieres plautinae*. Tese de doutoramento em Linguística – IEL, Unicamp, Campinas: Unicamp, 2015.
- ROSIVACH, V. *When a young man falls in love: the sexual exploitation of women in New Comedy*. London/New York: Routledge, 1998.
- ROSS, D. *Backgrounds to Augustan poetry: Gallus, elegy, and Rome*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1975.
- SALLES, C. *Lire à Rome*. Paris: Les Belles Lettres, 1994.
- SHARROCK, A. *Seduction and repetition in Ovid's Ars Amatoria 2*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- SHARROCK, A. Ovid and the discourses of love: the amatory works. In: HARDIE, P. (ed.). *The Cambridge companion to Ovid*. Cambridge: Harvard University Press, 2002, p. 150-162.
- TREVIZAM, M. *A elegia erótica romana e a tradição didascálica como matrizes compositivas da Ars Amatoria de Ovídio*. Dissertação de Mestrado em Linguística, Campinas: Unicamp, 2003.
- VASCONCELOS, B. A. Quatro princípios da educação oratória segundo Quintiliano. *Phaos*, vol. 2, 2002, p. 205-225.
- VOLK, K. *The poetics of Latin didactic: Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- WHEELER, A. L. Propertius as *Praeceptor Amoris*. *Classical Philology*, Vol. 5, n. 1, 1910a, p. 28-40.
- WHEELER, A. L. Erotic teaching in Roman Elegy and Greek Sources – part I *Classical Philology*, Vol. 5, n. 4, 1910b, p. 440-450.

- WHEELER, A. L. Erotic teaching in Roman Elegy and the Greek Source – part II. *Classical Philology*, Vol. 6, n. 1, 1911, p. 56-77.
- WILLIAMS, C. (1999). *Roman Homosexuality*. New York/Oxford: Oxford University Press, 2009.
- WYKE, M. Taking the woman's part: engendering Roman love elegy. *Ramus*, n. 23, 1994, p. 110-128.
- ZUCKERBERG, D. *Not all dead white men: classics and misogyny in the digital age*. Cambridge: Harvard University Press, 2018.

Recebido: 5/05/2020

Aceito: 10/05/2020

Publicado: 22/05/2020