

DE OVÍDIO A BOCCACCIO: A NOVA ELEGIA VERNACULAR

Pedro Falleiros Heise

Universidade Federal de Santa Catarina

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6640-6992>

pedro.fh@ufsc.br

RESUMO

Parece ser consensual entre os críticos que com Ovídio o gênero elegíaco alcança ao mesmo tempo seu ápice e seu término. No entanto, ainda que isto se verifique nas poucas elegias da Idade Média que chegaram até nós, por outro lado é também neste período histórico que houve aquela que veio a ser denominada *Aetas Ovidiana*. Este artigo pretende traçar um panorama histórico do gênero elegíaco desde a última obra do poeta de Sulmona, as *Epistulae ex Ponto*, passar pelas poucas elegias do período medieval e pela retomada do gênero com a *Vita nova* de Dante até chegar à *Elegia di Madonna Fiammetta*, de Boccaccio. Com isso, será possível avaliar de modo mais claro as transições que levaram a elegia do latim ao vulgar.

Palavras-chave: Elegia; Ovídio; Idade Média; Dante; Boccaccio.

ABSTRACT

It seems consensual among critics that Ovid represents the swan song of the elegiac genre: its peak before the decadence. That is true if one considers only the few elegies of the Middle Ages that have come down to us. However, the so-called *Aetas Ovidiana* belongs to the same historical period. This paper aims to evaluate the transitions that took elegy from Latin to Vernacular based on a historical outline of the elegiac genre, starting from the last work of the poet from Sulmona, the *Epistulae ex Ponto*, going through some medieval elegies, advancing to the rebirth of the genre with Dante's *Vita nova*, and finally getting to Boccaccio's *Elegia di Madonna Fiammetta*.

Keywords: Elegy; Ovid; Middle Ages; Dante; Boccaccio.

I INTRODUÇÃO¹

A obra de Ovídio, como se costuma afirmar, marca ao mesmo tempo o apogeu e o declínio do gênero elegíaco na Antiguidade. Não obstante isso,

¹ Adverte-se que este artigo constitui a segunda parte de outro publicado também na revista *Phaos*: Pedro Falleiros Heise. “Das origens do gênero elegíaco à ruptura de Ovídio nas *Heroides*”, in *PHAOS* (UNICAMP), v. 20, p. 1-21, 2020.

praticamente toda sua produção poética continuou a circular na Europa. Dentre suas obras, destacam-se as *Metamorfoses* e as *Heroides*, que mais influência tiveram desde a Antiguidade até tempos muito recentes.² 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).³ 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 mais adiante.

O poeta de Sulmona, ainda, parecia atento à tópica da perenidade da poesia, logo de sua própria obra e nome. Em vários momentos de sua carreira poética encontramos esse *topos*, e, já nas últimas poesias, ele traça uma comparação não mais com as *suas* fontes, mas com os autores que estavam bebendo *nele*, que havia se tornado *a* fonte da poesia elegíaca (*Epistulae* 4.16.1-4; 39-40; 45-52, ed. André):

*Inuide, quid laceras Nasonis carmina rapti?
Non solet ingeniis summa nocere dies
famaque post cineres maior uenit et mihi nomen
tum quoque, cum uiuis adnumerarer, erat,
[...]
essent et iuuenes, quorum quod inedita cura est,
adpellandorum nil mihi iuris adest.
[...]
Dicere si fas est, claro mea nomine Musa
atque inter tantos quae legeretur erat.
Ergo submotum patria proscindere, Liuor,
desine neu cineres sparge, cruenta, meos!
Omnia perdidimus, tantummodo uita relicta est,
praebat ut sensum materiamque mali.
Quid iuuat extinctos ferrum demittere in artus?
Non habet in nobis iam noua plaga locum.*

Invejoso, por que aviltas os versos de Nasão deportado?

O dia extremo não costuma prejudicar o engenho
e a fama fica maior depois das cinzas. E um nome eu tinha
então, quando era contado entre os vivos:

[...]
há também os jovens, cuja obra inédita
não me permite citá-los.

² Cf. Knox, 2002, p. 118.

³ "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 Petrarch, and in the *Lettres Portugaises* [...]."

[...]

Se é lícito dizer, tinha renome ilustre minha Musa
e entre tão grandes homens era lida.
Portanto, para de depreciar um banido da pátria, Inveja,
nem, cruel, espalhes as minhas cinzas.
Tudo perdi: somente a vida [me] restou
para oferecer sentido e matéria ao mal.
A que serve arremessar o ferro em membros extintos?
Não há mais em mim lugar para nova chaga.⁴

Os trechos omitidos aqui apresentam um catálogo de poetas contemporâneos de Ovídio que liam a sua Musa. Alguns são identificados como elegíacos: Marsus (v. 5), provavelmente Domício Marso, autor do célebre epigrama fúnebre para Tibulo; Montanus (v. 11), autor de elegias (*imparibus numeris*) e talvez de um poema épico (*[numeris] aequis*); Proculus (v. 32), que seguia o “doce caminho de Calímaco” (*Callimachi Proculus molle teneret iter*); e Capella (v. 36), que “encerrava as palavras em ritmos desiguais” (*clauderet imparibus uerba Capella modis*). Curioso notar que as referências aos poetas elegíacos não remetem ao lamento, mas antes à forma do dístico elegíaco (vv. 11 e 36) ou ao caráter “leve”, “suave” (*molle*, v. 32), próprio do gênero. Bom lembrar que, recorrendo ao *topos* do embate entre os gêneros literários, Ovídio cita também outros poetas, sobretudo da épica, além de mencionar um tal Mário, “versado em todo gênero de escrita” (*scripti dexter in omne genus*, v. 24), de quem nada se sabe.⁵

Mesmo com estes e possivelmente muitos outros discípulos de Ovídio, ao que parece a elegia perdeu fôlego e praticamente se extinguiu, conforme aponta Pinotti (2011, p. 247):

A história da elegia depois de Ovídio é a história de uma perda de identidade: os limites do gênero já tinham sido superados graças à experiência inaugurada pelos autores da primeira geração; a fisionomia da poesia subjetiva em dísticos tinha sido subvertida no polimorfismo proteiforme que acolhe qualquer tema, renunciando a se diferenciar das outras formas literárias; até a ideologia elegíaca tinha decaído, anatomizada com distanciamento científico pelo poeta dos *amores*.⁶

⁴ Adverte-se que todas as traduções são de nossa autoria, salvo quando indicado o contrário.

⁵ Cf. nota de Paolo Fedeli a este verso em OVÍDIO, *Poesie d'Amore*, vol. 2, p. 1450.

⁶ “La storia dell’elegia dopo Ovidio è la storia di una perdita d’identità: i confini del genere erano già stati valicati grazie alla sperimentazione inaugurata dagli autori della prima generazione; la fisionomia della poesia soggettiva in distici era stata stravolta nel polimorfismo proteiforme che accoglie ogni tema, rinunciando a differenziarsi dalle altre forme letterarie; perfino l’ideologia elegíaca era tramontata, anatomizzata con scientifico distacco dal poeta degli *amores*.”

Se com Ovídio se esgota o gênero elegíaco, é também depois dele que se inaugura aquela que passou a ser denominada *Aetas Ovidiana*⁷, dada a enorme presença do poeta sulmonense ao longo de toda a Idade Média. No caso da formação dos Humanistas, temos, de um lado, as obras de Ovídio, e, de outro, a concepção de elegia como um canto de lamento que prevaleceu entre os gramáticos e entre os autores de elegias⁸.

II A ELEGIA NA IDADE MÉDIA LATINA

Mesmo com a presença constante de Ovídio, durante a Idade Média a elegia parece não ter tido muito fortuna, a julgar pelas informações dos raros manuais de literatura latina medieval a que tivemos acesso. Na monumental *Literatura latina e idade média europeia* de Ernst Robert Curtius, por exemplo, não há nada específico sobre a elegia, ao contrário do que ocorre com a épica ou com a écloga. Alguma informação encontramos no manual sobre elegia para especialistas de Paola Pinotti. De acordo com a estudiosa, Plínio, o Jovem, teria escrito poemas elegíacos, hoje perdidos, e ele próprio louva as elegias de Passeno Paulo Propércio, descendente do poeta de Cíntia (PINOTTI, 2011, p. 247). Marcial segue empregando o dístico nos seus *Epigramas*, mas não se limita a esta forma, pois usa outros metros e, de todo modo, ele próprio os denomina com o nome de *Epigramas*, como na poesia de abertura do livro I (1-3, ed. Beta):

*Hic est quem legis ille, quem requiris,
Toto notus in orbe Martialis
Argutis epigrammaton libellis*

Este que tu lê, que tu procuras,
é Marcial, conhecido no mundo inteiro
pelos argutos livrinhos de epigramas

Como se vê, Marcial não chama seus poemas elegias, mas epigramas, talvez em função da brevidade da grande maioria de suas composições ou da

⁷ Esta expressão teria sido cunhada por Ludwig Traube em *Vorlesungen und Abhandlungen [Prelações e ensaios]* de 1911.

⁸ Sobre a presença de Ovídio na Idade Média, a reelaboração de suas obras e a discussão sobre os gêneros poéticos, ver o excelente trabalho de Pedro Baroni Schmidt, *Aetas Ovidiana: Ovídio como modelo e o problema de gênero na poesia latina medieval*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.

variedade de metros nelas empregados.⁹ Pinotti cita ainda um tal Pentadio, do século III, e um Optâncio Porfírio, do século seguinte, mas de quem pouco ou nada restou (*ibidem*).

No seu importante livro *Latin literature: a history*, Gian Biagio Conte menciona, já nas últimas páginas, Cláudio Claudiano, poeta e senador de Roma dos séculos IV-V, que usou sobretudo o hexâmetro e o dístico elegíaco para a sua poesia (Conte, 1999, p. 658). Destaque merece o *De raptu Proserpinae*, no qual Claudiano reconta o mito de Prosérpina em dísticos elegíacos; este poema parece ter tido uma certa repercussão na Idade Média e também em Boccaccio. Aviano, contemporâneo de Claudiano, “refez quarenta e duas fábulas esópicas em dísticos elegíacos” (Conte, 1999, p. 661).

Outra fonte sobre elegia na Idade Média é o capítulo “Late Roman Elegy”, de Michael Roberts, que consta do *The Oxford handbook of the Elegy*. Ali ele explica que “a elegia assume uma variedade de formas e temas no período romano tardio (ou seja, para o escopo deste capítulo, do século IV ao VI). O dístico elegíaco permaneceu, ao menos no ocidente, um dos metros mais comuns para o epigrama” (Roberts, 2010, p. 85).¹⁰

Roberts ainda afirma que os gramáticos deste período – Marius Victorinus (século IV), Diomedes (fim do século IV, início do V) e Isidoro (início do século VII) – continuam a associar elegia com lamento e eulogias para um morto, apesar de sempre ter sido usada para vários fins (*ibidem*). Com efeito, o estudioso menciona que “a opinião unânime dos gramáticos romanos de época tardia segundo a qual a elegia é especialmente apropriada para a expressão de lamento encontra alguma confirmação nos elegíacos mais importantes da antiguidade tardia” (*idem*, 98).¹¹ Ele menciona Paulino de Nola (século IV), poeta cristão que compôs um epitalâmio, em que apenas os primeiros 18 versos são em dísticos elegíacos, enquanto o restante está em hexâmetros datílicos. Esta, aliás, parece ser uma tendência nesta época: a mistura de dísticos elegíacos com hexâmetros datílicos num mesmo poema.

Além da associação com lamento, acreditava-se que para temas menos graves o dístico elegíaco era mais apropriado que o hexâmetro (tópica, aliás, dos próprios elegíacos latinos). É o que se infere do poema *De providentia dei*, obra atribuída a Próspero de Aquitânia (séculos IV-V). O poema é

⁹ Ver, sobre as possíveis distinções entre elegia e epigrama, Robson T. Cesila, *Epigrama: Catulo e Marcial*. Campinas: Unicamp, 2017, pp. 29-33.

¹⁰ “Elegy takes a variety of forms and subjects in the late Roman period (that is, for the purposes of this chapter, from the fourth to the sixth centuries). The elegiac couplet remained, at least in the west, one of the most common metres for epigrams.”

¹¹ “the unanimous opinion of late Roman grammarians that elegy is especially appropriate to the expression of grief finds some confirmation in the most important elegists of the late antiquity.”

construído sobretudo com hexâmetros, mas os primeiros noventa e seis versos formam um “prefácio elegíaco” (Roberts, 2010, p. 86). Por causa das invasões nórdicas, o poeta lamenta que já fazia um ano que não compunha poesias, daí o emprego dos dísticos elegíacos para o queixume. Em forma de diálogo, um dos interlocutores afirma que, se Deus controlasse as ações humanas, os crimes seriam severamente punidos e apenas a virtude seria encontrada na terra. A isto o poeta responde com vigor: para combater essa doutrina falsa, são necessários armas poderosas e remédios fortes, para os quais é apropriado o hexâmetro, conforme se lê no último dístico antes de iniciar a seção hexamétrica (*De providentia Dei*, 95-96, ed. McHugh):

*Ac ne sermo moram patiatur ab impari versu,
heroi numeris porrige pentametrum.*

Mas para que meu discurso não sofra um atraso pelo verso desigual,
estende aos versos heroicos o pentâmetro.

Para Roberts, o dístico elegíaco não seria compatível com o desenvolvimento de uma linha de raciocínio, uma vez que tende a ter um sentido contido em si, como de fato é característica deste metro desde os gregos arcaicos. Já o hexâmetro, ao contrário, por ter o pé inferior igual ao superior (*par erat inferior uersus*, havia escrito Ovídio nos *Amores* 1.1.3), permitiria ao poeta desenrolar seu argumento na sucessão de versos. Por essa razão, conclui Roberts, “aumentar o pentâmetro para um hexâmetro é uma resposta natural do poeta para o desafio teológico que ele enfrenta” (2010, p. 87).¹²

Mas, além disso, é possível ver aí a tópica dos estilos poéticos: para assuntos brandos, gênero mais baixo; para o lamento, como diz o próprio poema, convém versos tristes (elegíacos), enquanto para a explanação teológica, o hexâmetro, próprio dos temas elevados. Vemos aqui também o começo da confusão entre gênero e estilo, pois o gênero elegíaco, ou, mais precisamente, o dístico elegíaco passa a ser empregado como um estilo adequado a assuntos não elevados, ao mesmo tempo que o hexâmetro, próprio da épica, passa a representar um estilo elevado.

O caso de Próspero é um exemplo de como os dísticos elegíacos eram usados como introdução aos hexâmetros. Optaciano Porfírio e Ausônio usam o mesmo expediente, mas é com Claudiano que a prática atinge sua perfeição maior (*idem*, p. 87).

Rutílio Numaciano, no século V, compõe o *De reditu suo*, obra em que descreve o retorno à sua terra natal em decorrência da invasão dos visigodos em território romano. Enquanto tema, o poema a que mais se aproxima é a sátira

¹² “[...] extending the pentameter to a hexameter is a natural response by the poet to the theological challenge he faces.”

1.5 de Horário, em que o poeta de Venusa conta sua viagem com Mecenas até Brundísio; no entanto, as sátiras horacianas foram escritas em hexâmetros datílicos. Para Alessandro Fo, o motivo de Numaciano ter escolhido o dístico elegíaco seriam os poemas de exílio de Ovídio (*apud* Roberts, p. 89), mais uma marca da *Aetas Ovidiana*.

Outro poema composto em dísticos elegíacos no século V é o *Commonitorium*, ou seja, “Poema das instruções”, atribuído a Orienciêo, bispo de Auch, no sul da França. Trata-se de um poema que instrui sobre o caminho para se alcançar o céu, o que é possível se os ensinamentos do Novo Testamento forem seguidos, e os vícios, banidos. Aqui vemos o dístico elegíaco empregado em um poema de conversão para a vida cristã. Isto mostra, ainda, que neste caso a elegia não está associada ao lamento. Mas o pentâmetro, que no caso do *De providentia dei* era um empecilho para o fluxo dos argumentos teológicos, uma vez que via de regra o pentâmetro circunscreve o dístico enquanto uma unidade fechada, no caso do *Commonitorium* quadrava bem, pois, ao que parece, o intuito de Orienciêo era exortar à conversão cristã através de preceitos morais formulados de modo conciso (cf. Roberts, p. 90).

No século VI há o poeta Maximiano. Suas *Elegies* focam aventuras e desaventuras eróticas do *ego*. Convencionou-se separar o *corpus* de 686 versos em seis elegias. Maximiano retoma a tradição da elegia erótica romana, mas agora sob o viés da velhice. Com efeito, o *ego* dessas elegias é um ancião que lamenta a condição da velhice, retomando o antigo *topos* já explorado por Mimnermo nos fragmentos 1 e 2. No entanto, à diferença do elegíaco grego, o *ego* das *Elegies* já é velho, e por isso se lamenta constantemente.¹³

No mesmo século há poucos, mas importantes, autores de elegias, dentre os quais se destaca Boécio, filósofo detratador não só da Elegia, mas das Musas em geral. Apesar de não se dizer poeta e até mesmo rechaçar as Musas para receber a consolação da Filosofia, abre sua obra mais famosa, a *De consolatione Philosophiae*, justamente com uma poesia em dísticos elegíacos, da qual citamos aqui apenas os quatro primeiros versos (1.1-4, ed. Moreschini):

*Carmina qui quondam studio florente peregi,
flebilis heu maestos cogor inire modos.
Ecce mihi laceratae dictant scribenda Camenae
et veris elegi fletibus ora rigant.*

Eu que outrora compus cantos com entusiasmo juvenil,
ai, sou obrigado a adotar ritmos tristes, chorando.
Eis que as Camenas, dilaceradas, ditam o que devo escrever
e os versos elegíacos sulcam meu rosto com verdadeiros prantos.

¹³ Ver o capítulo “A impotência da elegia”, na tese de Doutorado de Pedro Baroni Schmidt, *op. cit.*, pp. 91-110.

Como se vê, o lamento é o que justifica o emprego do dístico elegíaco. Mas o lamento de Boécio, apesar de aludir ao Ovídio do exílio (*Tristia* 4.10.1, que pode, por sua vez, fazer alusão às *Geórgicas* 4.563-566, ou aos versos espúrios do início da *Eneida*), se dá por causa de sua prisão, e, importante ressaltar, as Musas elegíacas, chamadas para consolá-lo, são expulsas pela Filosofia, que as condena por serem *scenicae meretriculae* (*Cons.* 1.8).¹⁴ Assim, nas palavras de Boécio, nem mesmo mais a função consolatória da elegia era reconhecida.

A associação entre elegia e canto de lamento é reforçada, no final do século VI, por Isidoro de Sevilha, que define o termo como uma poesia que remete ao tom triste, dos miseráveis, conforme lemos nas suas *Etymologiae sive origines* (1.39.14, ed. Canale):

Elegiacus autem dictus eo, quod modulatio eiusdem carminis conveniat miseris. Terentianus hos elegos dicere solet, quod clausula talis tristibus, ut tradunt, aptior esset modis.

Depois foi dito [verso] elegíaco, porque o ritmo daquele canto convém aos miseráveis. Terenciano costuma dizer que são elegíacos porque esta cláusula é mais própria a tais [versos] tristes, como se diz.

Ao contrário de Boécio, Isidoro não exprime um juízo de valor sobre a elegia, mas simplesmente aponta aquela que era considerada a principal característica desse gênero: o canto dos miseráveis, dos desventurados, das coisas tristes.

Roberts comenta que poesias compostas em dístico elegíaco continuaram a ser escritas em grande quantidade na antiguidade tardia, e que dentre os elegíacos romanos “Ovídio era o modelo literário sublime, especialmente suas *Heroides* e sua poesia do exílio, *Tristia* e *Cartas do Ponto*” (2010, p. 97).¹⁵

Outra obra que nos auxiliou na pesquisa sobre elegia na Idade Média foi o manual de literatura latina medieval de Edoardo D’Angelo, publicado em 2009 (a edição consultada aqui é a primeira reimpressão, de 2012), que tem como subtítulo “uma história por gêneros”, desenvolvida em capítulos que seguem ordem cronológica.

O capítulo sobre poesia lírica é dividido em subitens que especificam cada gênero. No que trata da poesia amorosa, D’Angelo afirma (2012, p. 262):

[...] os líricos eróticos clássicos circularam pouco, e frequentemente em florilégios; exceção feita para Ovídio, cuja notoriedade e difusão toca o seu ápice no séc. XII;

¹⁴ Interessante notar que esta imagem, que representa o antigo certame entre a filosofia e a poesia desde Platão e Isócrates, será retomada por Boccaccio na sua defesa da poesia, no livro 14 da *Genealogia deorum gentilium*.

¹⁵ "Ovid is the preeminent literary model especially his *Heroides* and his exile poetry, the *Tristia* and *Letters from Pontus*."

a respeito do qual não por acaso se fala de *aetas Ovidiana*, mas que tinha sido conhecido antes (muitas vezes numa leitura alegorizante, que via em Cristo e na sua Igreja os protagonistas das cenas eróticas: Venâncio Fortunato retoma as *Heroides*, cartas de amor de heroínas para seus amantes, para dar a palavra a uma monja que endereça ao seu senhor Jesus flamejantes palavras de amor [...]).¹⁶

Venâncio Fortunato viveu no século VII, e D'Angelo comenta que no livro VI de seus poemas há “panegíricos, poemas narrativos, hinos, epigramas, epístolas, elegias etc.” (*idem*, p. 273), sem, contudo, entrar em detalhes.

Depois de Fortunato, até o século XII, não temos notícia de outros poetas que tenham usado o dístico elegíaco. O que é resgatado e atualizado é o tema do *seruitium amoris*, readaptado no ideal do *Amor cortese* (a *fin'amor* provençal). Para D'Angelo, o “Amor cortês é, ideologicamente, uma verdadeira revolução para o pensamento e a cultura medievais: ele prevê, no casal, a superioridade da mulher sobre o homem (subordinação de tipo feudal: senhora/vassalo) e a licitude das relações extraconjugais” (*idem*, p. 263)¹⁷. No entanto, podemos identificar aí também os valores da elegia erótica latina atualizados sob a ótica do feudalismo às avessas, como atesta André Capelão (séc. XII), autor do *De amore* (*Liber de arte honeste amandi et reprobatione inhonesti amoris*), o mais importante teórico da doutrina da *fin'amor*, cuja obra retoma, como se vê pelo subtítulo, tanto a *Ars amandi* com os *Remedia amoris* de Ovídio.

Uma invenção própria da lírica trovadoresca que, pelo tema, se aproximaria da elegia é o *planctus*, gênero que consiste no lamento pela morte de personagens importantes, sem empregar, contudo, o dístico elegíaco. Aprendemos ainda com D'Angelo que houve um “subgênero” do teatro, ao qual foi dado o nome de *Comédia elegíaca* (*idem*, p. 306): “trata-se de um gênero híbrido (mostra-o o nome), que nasce e se desenvolve sobre uma curiosa mistura entre os cômicos (Plauto e Terêncio) e os elegíacos romanos (Ovídio). Enredos, conteúdos, ambientações, troca de pessoas, travestimentos, enganos, são ‘plautinos’ e ‘terencianos’; língua e métrica (dístico elegíaco), ovidianas”.¹⁸ Uma dessas peças é *Pamphilus*, cujo protagonista nos remete

¹⁶ “[...] i lirici erotici classici circolarono poco, e spesso in florilegi; eccezion fatta per Ovidio, la cui notorietà e diffusione tocca il suo apice nel sec. XII; per il quale non a caso si parla di *aetas Ovidiana*, ma che era stato noto anche in precedenza (spesso in una lettura allegorizzante, che vedeva in Cristo e nella sua Chiesa i protagonisti delle scene erotiche: Venanzio Fortunato riprende le *Heroides*, lettere d’amore di eroine ai loro amanti, per dare la parola a una monaca che indirizza ao suo signore Gesù fiammanti parole d’amore [...]).”

¹⁷ “L’amore cortese è, ideologicamente, una vera rivoluzione per il pensiero e la cultura medievali: esso prevede, nella coppia, la superiorità della donna sull’uomo (subordinazione di tipo feudale: signora/vassallo) e la licietà delle relazioni extraconiugali.”

¹⁸ “Si tratta di un genere ibrido (già nel nome), che nasce e si sviluppa su una curiosa commistione tra i comici (Plauto e Terenzio) e gli elegiaci romani (Ovidio). Intrecci, contenuti,

imediatamente ao personagem homônimo da *Elegia di Madonna Fiammetta*, amante da protagonista. Outra comédia elegíaca é o *De nuntio sagaci*, também conhecido como *Ovidius puellarum*, um Ovídio que pudesse ser lido também pelas meninas, a quem era proibido o conhecimento integral das elegias eróticas ovidianas.

À parte os teóricos e os raríssimos exemplos de elegias, merece destaque Arrigo da Settimello, poeta florentino que por volta de 1190 compôs o *De diversitate fortunae et philosophiae consolatione*, obra dividida em quatro livros, toda escrita em dísticos elegíacos e em latim. De acordo com o verbete *Arrigo da Settimello* (redigido pelo crítico Giorgio Inglese) da enciclopédica *Letteratura italiana* dirigida por Alberto Asor Rosa, este clérigo deixou “um pequeno poema em dísticos elegíacos (mil versos, em quatro *distinctiones* de igual medida, mais dois dísticos de remate) *De diversitate fortunae et philosophiae consolatione*, conhecido também como *Liber Henrici* ou *Elegia (sive miseria)*” (2007, vol. 18, p. 141).¹⁹

Esta obra, sobretudo por tratar do tema da Fortuna, tão relevante para aqueles séculos, está presente nos poetas das origens da literatura italiana, Dante, Petrarca e Boccaccio. Vejamos o início da obra *De diversitate fortunae et philosophiae consolatione* (1.1-10 e 17-18):

Quomodo sola sedet probitas! Flet et ingemit, aleph!
facta velut vidua que prius uxor erat.
Cui de te, fortuna, querar? Cui? Nescio. Quare,
perfida, me cogis turpia probra pati?
Gentibus obprobrium sum crebraque fabula vulgi;
dedecus agnoscit tota platea meum.
Me digito monstrant, subsannant dentibus omnes,
ut monstrum monstror dedecorosus ego.
Mordeor obprobriis: de me mala cantica cantat
vulgus, et horrendus sum sibi psalmus ego.
 [...]
 Si me commendet Naso, si musa Maronis,
*si tuba Lucani, vix bona fama foret.*²⁰

ambientazioni, scambio di persone, travestimenti, inganni, sono ‘plautini’ e ‘terenziani’; lingua e metrica (distico elegiaco), ovidiane.”

¹⁹ Pelo mesmo verbete ficamos sabendo que no primeiro livro do poema Arrigo “lamenta os cruéis caprichos da Fortuna [...]; no segundo, ‘disputa com a Fortuna e ela lhe responde’; no terceiro e no quarto, *Phronesis*, isto é, ‘a Filosofia, vem a ele e muito o consola’: auxiliada pelas sete Artes, lhe indica o caminho da consolação, com traços de moralismo estoico, e ‘depois parte para Paris’. Hábil e eficaz ‘centão’ (G. Contini) de *auctoritates* sacras, clássicas e mediolatinas, entre as quais Boécio, a *Elegia* teve uma amplíssima difusão; notáveis são as traduções para o vulgar, entre as quais *Lo libro d’Arrighetto* do século XIV” (*ibidem*).

²⁰ Extraído de <https://www.thelatinlibrary.com/henrysettimello.html>, acesso em 17/02/2023.

Como senta-se sozinha a probidade! Chora e geme, conhecimento!
 Feita como viúva aquela que antes esposa era.
 Por que contigo, fortuna, me lamento? Por quê? Não sei. Por que,
 pérfida, me forças a sofrer torpes desonras?
 Opróbrio às pessoas sou e contínua fábula do vulgo;
 a praça toda conhece a minha desonra.
 Me mostram com o dedo, todos [me] escarnecem com os dentes,
 como um monstro eu sou mostrado, desonroso.
 Sou mordido pelos opróbrios: sobre mim má canção canta
 o vulgo, e sou a eles um fastidioso salmo.
 [...]
 Se Nasão me louvasse, se a musa de Marão,
 se a trombeta de Lucano, a custo seria boa a fama.

Como se vê, o que se sobressai é o tema da Fortuna associado ao lamento, e tudo isso em dísticos elegíacos, ou seja, a associação entre elegia e miséria persistia, como revelam o próprio título e o subtítulo. Assim, no canto VII do *Inferno* de Dante, por exemplo, que trata especificamente da Fortuna, a presença do poema de Arrigo já foi notada por vários comentadores. Segundo Leonardi, o primeiro modelo de Dante para a figuração da Fortuna, personificada, é Boécio com sua já citada *De consolazione Philosophiae* (sobretudo no livro VI); o segundo modelo seria Arrigo da Settimello, que, por sua vez, também possuía muito de Boécio (como indica, mais uma vez, o próprio título).²¹

III

A VITA NOVA DE DANTE E A LÍRICA DE PETRARCA

Dante, aliás, parece ser pioneiro ao incorporar os valores elegíacos do lamento amoroso em vulgar. Sua primeira obra, a *Vita nova*, causa dificuldades aos críticos quando buscam classificá-la: uma autobiografia poética (para Etienne Gilson), uma “autoantologia” de rimas (como Dante denomina as composições poéticas escritas em vulgar), uma lenda hagiográfica de Beatriz (para Vittore Branca), ou então um prosím metro (que é a classificação mais comum para esta obra dantesca) nos moldes da *Consolação da Filosofia* de Boécio. No entanto, todas essas tentativas revelam antes aspectos da forma dessa obra, mais do que a junção de forma e conteúdo. Um crítico que busca uni-los é Stefano Carrai, que em 2006 lançou uma reunião de estudos intitulada *Dante elegiaco: una chiave di lettura per la Vita nova*.

Carrai mostra que o recorrente diálogo do protagonista (que é o próprio Dante) com Amor retoma, em parte, o esquema de Boécio com a

²¹ Cf. Alighieri, 2005, p. 234.

personificação da Filosofia e de Arrigo da Settimello na sua elegia também com a Filosofia (Carrai, 2006, p. 18). Como vimos, Boécio serviu de modelo para Arrigo, e ambos serão referências para Dante. De Boécio Dante recupera a ideia do prosímpro, mas o transforma totalmente, pois a prosa da *Vita nova* inaugura um gênero próximo das *razos* dos provençais, que eram espécies de introduções e comentários às poesias. Mas, no caso dos provençais, até onde se sabe, a prosa era de punho de outros escritores, ao contrário da *Vita nova*, cujo texto inteiro, tanto a poesia como a prosa, é do mesmo poeta.²²

De Arrigo Dante toma emprestado também a associação entre elegia e lamento, o canto dos míseros. Isto fica claro desde o início da *Vita nova*. A título de exemplo, quando o poeta revê Beatriz pela segunda vez (a primeira aos 9 anos, a segunda aos 18, sempre múltiplos de 3, número cabalístico para Dante não só na obra da juventude, mas também na *Comédia*), foge para seu quarto, lugar de solidão propício à elaboração daquilo que tinha visto, e ali passa por uma transformação (muitas das obras de Dante são espécies de metamorfoses) que parte, primeiro, de seu corpo físico (*Vita nova* I, 7-8, ed. Gorni):

[7] *In quel puncto lo spirito natural, lo quale dimora in quella parte ove si ministra lo nutrimento nostro, cominciò a piangere, e piangendo disse queste parole: "Heu, miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!". [8] D'allora innanzi, dico che Amore segnoreggiò la mia anima [...].*

[7] Naquele ponto o espírito natural, que reside naquela parte onde se administra o nosso alimento, começou a chorar, e chorando disse essas palavras: "Heu, miser, quia frequenter impeditus ero deinceps!".²³ [8] Daquele momento em diante, digo que Amor senhoreou a minha alma [...].

O uso do latim revela não só o bilinguismo característico dos poetas daquela época, mas também a presença da elegia através do adjetivo *miser*, que é termo técnico da elegia pelo menos desde Catulo, e é repetido ao longo da *Vita nova*. Além disso, vemos ainda a tópica do Amor enquanto senhor, dono da alma do poeta, ou seja, a *seruitium amoris*. Não faltam elementos textuais para comprovar que a *Vita nova* é uma elegia, ainda que Dante não tenha usado o vocábulo no título.

²² Nota-se, ainda, que existe uma certa progressão nas composições poéticas da *Vita nova*, o que é explicitado na prosa. Por isso, alguns críticos viram nesta obra uma espécie de evolução poética, e Edoardo Sanguineti a classificou como um *Bildungsroman*, tanto da "alma" do poeta como de seu discurso lírico (ver introdução à *Vita nova*. Milão: Garzanti, 1999, pp. XVI-XVIII).

²³ "Ai, mísero, pois a partir de agora serei amiúde impedido!".

Petrarca também não nos deixou nenhuma poesia com o título específico de elegia,²⁴ embora estudiosos apontem em suas obras o “caráter” elegíaco de algumas composições. No poeta de Laura, por exemplo, há vários ecos de Ovídio, a começar pelo soneto de abertura do *Canzoniere*, com o *topos* do amante jovem que se torna *fabula populi* (*Canz.* 1. 9-10, ed. Santagata)²⁵:

*Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui gran tempo [...]*

Mas bem vejo agora como ao povo todo
fábula fui por muito tempo [...]

Segundo Santagata, o “sintagma em cláusula não deixa dúvidas sobre a derivação das *Lamentações* 3.14 ‘factus sum in derisu omni populo meo, canticum eorum tota die’²⁶ [...], todavia o motivo da *fabula vulgi* tem uma imponente tradição anterior” (2006, pp. 10-11).²⁷ Poeta cristão, sem dúvida nota-se a presença da Bíblia nos textos de Petrarca, mas não menos relevante é a fonte do *topos* que aparece em Ovídio, por exemplo, nos *Amores* 3.1.21: *Fabula, nec sentis, tota iactaris in Vrbe* (“Não percebes, mas és a fábula da cidade inteira”). Prova de que já era um *topos* na época de Ovídio é a leitura de Horácio, que em *Epodos* 11.7-8 diz: *Heu me, per urbem (nam pudet tanti mali) / fabula quanta fui!* (“Ai de mim, que vergonha por tanto mal, que fábula me tornei na cidade”).²⁸ Cabe notar ainda que a fórmula *tota in Vrbe* de Ovídio encontra seu correspondente mais próximo no sintagma *popol tutto*. Santagata menciona também Arrigo da Settimello, que logo no início da sua Elegia 1.5 diz: *Gentibus obprobrium sum crebraque fabula vulgi* (“Opróbrio às pessoas sou e contínua fábula do vulgo”). O comentador afirma que este motivo é

²⁴ É verdade que no começo do século passado Francesco Novati atribuiu uma poesia latina a Petrarca, à qual deu o título de *Elegia ritmica di Francesco Petrarca in morte di Laura* (Milão, 1910); no entanto, os versos são hexamétricos (e rimados). Como se vê, o estudioso identifica o termo elegia com o tema (um lamento de morte) e não com a forma (os dísticos elegíacos). Ver ainda Kristen I. Grimes e Maria S. Marsilio, “Petrarch’s Elegies for Mother and Beloved: Eletta, Laura, and the Humanist’s Pursuit of Poetic Glory”, in *Latomus*, T.71, Fasc. 1 (Mar. 2012), pp. 161-175.

²⁵ Boccaccio também retoma este *topos* na *Elegia*, capítulo 5.

²⁶ “Fui feito motivo de riso para todo o meu povo, a sua canção do dia inteiro”.

²⁷ “[...] il sintagma in clausola non lascia dubbi sulla derivazione da *Lam* 3, 14 “factus sum in derisu omni populo meo, canticum eorum tota die” [...], tuttavia il motivo della *fabula vulgi* ha una imponente tradizione alle spalle.”

²⁸ A tópica volta no Ovídio do exílio, em *Tristia* 4.10.68, mas ao inverso: *nomine sub nostro fabula nulla fuit* (“nosso nome nunca foi motivo de fábula”).

recorrente em Petrarca, como nas *Familiares* e no tratado *De remediis utriusque fortune*.²⁹

Que Petrarca conhecia, além de Ovídio, Tibulo e Propércio³⁰, prova o catálogo de poetas traçado no último livro do Triunfo do Amor dos seus *Triumpho*. Após citar Orfeu e alguns gregos (Alceu, Píndaro e Anacreonte; Safo será citada mais adiante, em perífrase, nos versos 25-27), o poeta menciona poucos latinos: Virgílio em primeiro lugar, mas como companheiro dos elegíacos (Tr. A. 4.22-24, ed. Santagata):

*l'uno era Ovidio, e l'altro era Catullo,
l'altro Properzio, che d'amor cantaro
fervidamente, e l'altro era Tibullo.*³¹

um era Ovídio, o outro era Catulo,
o outro Propércio, que sobre o amor cantaram
ardentemente, e o outro era Tibulo.

No que diz respeito à teorização dos estilos poéticos, parece ser novamente Dante a fonte tanto para Petrarca como para Boccaccio. Por isso, é necessário recordar a definição de elegia que Dante fornece no *De vulgari eloquentia* para contrapor às definições de tragédia e comédia (2.4.5-6, ed. Mengaldo):

Deinde in hiis que dicenda occurrunt debemus discretione potiri, utrum tragice, sive comice, sive elegiace sint canenda. Per tragediam superiorem stilum inducimus, per

²⁹ Este tratado já foi aproximado aos *Remedia amoris* de Ovídio. Ver K. Heitmann, “La genesi del ‘De remediis utriusque fortune’ del Petrarca”, in *Convivio*, XXV, 1957, pp. 9-30. No capítulo sobre os amores felizes (*De gratis amoribus*), a Razão (*Ratio*) tenta convencer o Gozo (*Gaudium*) de que é melhor amar com parcimônia, bem ao contrário do que escreveram Safo, Anacreonte, Alceu, ou mesmo Ovídio, Catulo, Propércio e Tibulo. Cf. *De remediis* 1.69.38.

³⁰ Quanto aos poetas latinos, um bom panorama no capítulo “Pétrarque et les poètes latins” de Pierre de Nolhac em *Pétrarque et l'Humanisme*. Paris: Librairie Honore Champion, 1907, vol. 1, pp 163-212.

³¹ Ovídio, Tibulo e Propércio são mencionados, nesta ordem, no décimo *Buccolicum carmen* de Petrarca, através de perífrases e não com seus nomes. Ovídio: 10.188-191; Tibulo: 10.204-206; Propércio: 10.209-210. Aqui o poeta aretino exclui Catulo, mas acrescenta Calvo (10.207-208) e Juvenal (10.211-212). Dante parece ignorar Tibulo e Propércio, mas não Ovídio, de quem conhecia muito bem sobretudo as *Metamorfoses*. Contini, na sua edição das *Rime*, comenta que “um leitor inteligente, Eliot, escreve que Dante ‘deve mais a Ovídio que a Virgílio’” (1995, p. 267) referente ao episódio de Clície retratado no soneto “dubbio” 74. Com efeito, as *Metamorfoses* foram a grande fonte de mitologia e literatura antigas para vários autores da Idade Média. Dante, por exemplo, cita explicitamente o poeta de Sulmona duas vezes na *Comédia*. Em *Inferno* 4.90, Ovídio é mencionado no mesmo verso que Lucano: “Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano”, ambos em posição de destaque no verso. Os dois voltam juntos em *Inferno* 25.94 (“Taccia Lucano”) e 97 (“Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio”), onde são apontados como os maiores poetas que retrataram metamorfoses, mas agora ultrapassados por Dante, que parece assim empreender a *aemulatio*.

comediam inferiorem, per elegiam stilum intelligimus miserorum. Si tragice canenda videntur, tunc assumendum est vulgare illustre, et per consequens cantionem ligare. Si vero comice, tunc quandoque mediocre quandoque humile vulgare sumatur [...]. Si autem elegiace, solum humile oportet nos sumere.

Por fim, entre aqueles que se apresentam como argumentos a serem tratados, devemos distinguir se devem ser cantados segundo a maneira ou trágica, ou cômica, ou elegíaca. Por tragédia entendemos o estilo mais elevado, por comédia, o estilo mais baixo, por elegia, o estilo dos miseráveis. Se parece que deve ser cantado segundo a maneira trágica, então deve ser usado o vulgar illustre, e por consequência ligar uma canção. Se, porém, deve ser cantado segundo a maneira cômica, então seja escolhido ora o vulgar mediano, ora o humilde [...]. Se, ainda, deve ser cantado segundo a maneira elegíaca, convém que usemos apenas o humilde.³²

Daqui parece ter partido Boccaccio para pensar no estilo do seu “romance psicológico”, aquele que no prólogo da *Elegia di Madonna Fiammetta* é denominado *lagrimevole stilo*, ou seja, o estilo do lamento, tal como a Safo ovidiana justificava o motivo de escrever uma elegia (ela de quem não temos nenhuma elegia): *Flendus amor meus est: elegia flebile carmen* (“Meu amor deve ser chorado: a elegia é canto de choro”, *Her.* 15.7).

IV

A ELEGIA DI MADONNA FIAMMETTA DE BOCCACCIO

Com efeito, além da teoria dantesca e da prática poética dos precursores de Boccaccio, cabe destacar que as *Heroides*, no século XIV, receberam algumas traduções novas, ou seja, era um texto que circulava agora também em vulgar e na região onde atuava o cantor de Fiammetta. Uma novidade é que a maioria dessas traduções foi feita em prosa.³³ De acordo com Bellorini, que estudou as traduções das *Heroides* até o Renascimento, a primeira tradução

³² Em última análise, esta era a definição corrente de elegia naquela época, visto que alguns outros gramáticos medievais dizem o mesmo: Papia: “*Elegi, versus miserorum*”; ou a fantasiosa etimologia proposta por Ugucione da Pisa: “Item ab *Eli*, quod est Deus, dicitur quoddam verbum grecum *eleyson*, idest miserere... Et ab *eleyson, elegus, -a, -um*, idest miser, -a, -um. Unde versus facti de miseria dicuntur *elegi*. Unde *elegia, -e*, idest miseria, et hinc *elegiacus, -a, -um*, idest miser”; ou a concepção de John of Garland, que inclui o tema erótico, em *Poetria*: “aliud [carmen] elegiacum idest miserabile carmen, quod continet et recitat dolores amantium”; Eberardo de Béthune, *Graecimus* 10.245: “Castigat satira sed elegia cantat amores”. Cf. nota de C. Delcorno em Boccaccio, *Elegia*, 1994, pp. 223-224, mas sobretudo C. Segre (1974, p. 89).

³³ Carrai explica que a legitimação da elegia em prosa deriva do fato que em vulgar não havia um correspondente já codificado do dístico elegíaco latino, somando-se a isso as traduções das *Heroides* feitas em prosa. Ao que tudo indica, a elegia em vulgar parece assumir a prosa como modelo, tanto que até uma tradução da *Elegia* de Arrigo da Settimello havia sido feita em prosa (cf. Carrai, 2006, p. 25).

em versos surge apenas no final do *trecento*.³⁴ De todo modo, “Boccaccio é o primeiro autor a intitular uma obra em língua vulgar de ‘elegia’ ” (Bartuschat, 2006, p. 72).³⁵

Todos os críticos consultados para este artigo declaram por unanimidade que as *Heroides* são a fonte-primeira da *Elegia di Madonna Fiammetta* (doravante simplesmente *Fiammetta*, como geralmente é mencionada nos textos de crítica). Crescini, por exemplo, é enfático quanto a isso (1887, p. 160):

O que me importa é afirmar, com ainda mais segurança, aquilo que, pouco acima, enunciei: a *Fiammetta* representa um desenvolvimento livre e genial do gênero das *Heroides*, introduzido por Ovídio.³⁶

Estudiosos mais recentes sustentam a mesma ideia, como Bartuschat, que afirma: “As *Heroides* são o modelo estrutural da *Fiammetta*, é uma longa epístola de amor, escrita em primeira pessoa” (2006, p. 75).³⁷ Outro traço importante que liga esta obra de Boccaccio às *Heroides* diz respeito ao tempo da narrativa: “a distância temporal faz com que não se trate apenas, como na

³⁴ Cf. Bellorini, 1900, p. 41. Curioso que o estudioso não analise a tradução mais famosa do tempo, atribuída a Carlo Figiovanni, que nos interessaria imensamente dada a proximidade entre esse tradutor e Boccaccio. Bellorini afirma: “[...] acredito também poder trazer a respeito da antiguidade da tradução de Figiovanni dúvidas bastante graves, que serão expostas em outro trabalho de iminente publicação” [(...) io credo anche di poter sollevare intorno all’antichità della traduzione del Figiovanni qualche dubbio abbastanza grave, che sarà esposto in un altro lavoretto d’imminente pubblicazione”], p. VI; contudo, infelizmente, não encontramos esta publicação. Crescini reconhece a importância da tradução de Figiovanni: “Chamo a atenção dentre as muitas versões italianas destas epístulas de Ovídio aquela antiquíssima em prosa de Carlo Figiovanni (impresa em Veneza em 1532), o qual declara tê-la feito com a ajuda de Giovanni Boccaccio, a quem costumava visitar com frequência quando estava retirado nos seus últimos dias em Certaldo” (p. 156, nota 2, grifo nosso). (“Noto fra le molte versioni italiane di queste epistole d’Ovidio quella antichissima in prosa di Carlo Figiovanni (stampata a Venezia nel 1532), il quale dichiara d’averla fatta con l’aiuto di Giovanni Boccaccio, cui soleva spesso visitare quando era ritirato nei suoi ultimi giorni in Certaldo.”)

³⁵ *Boccace est le premier auteur à intituler une oeuvre en langue vulgaire ‘élégie’*. E Bartuschat acrescenta o fato de que a prosa é “capaz de integrar a linguagem das tragédias de Sêneca tão bem quanto a de Ovídio ou da tradição elegíaca medieval” (p. 84) (“capable d’intégrer le langage des tragédies de Sénèque aussi bien que celui d’Ovide ou de la tradition élégique médiévale”), lembrando que também Sêneca está constantemente presente na *Elegia di Madonna Fiammetta* de Boccaccio.

³⁶ “A me importa raffermare, con anche maggiore sicurezza, quello che, poco sopra, ho enunciato: la *Fiammetta* rappresenta un libero e geniale svolgimento del genere delle *Eroini*, introdotto da Ovidio.”

³⁷ “Les Héroïdes sont le modèle structurel de la *Fiammetta*, c’est une longue épître d’amour, écrite à la première personne.”

poesia lírica, da expressão imediata dos sentimentos, mas também da narrativa mediada de uma experiência” (Bartuschat, p. 76).³⁸

Também Carlo Delcorno, na introdução à edição que usamos aqui como referência, relata a presença das *Heroides* na *Fiammetta*: “Trata-se de uma imitação genial, que submete o estilo elegíaco a efeitos estilísticos totalmente novos e modernos” (in Boccaccio, 1994, p. 9).³⁹ No entanto, diferentemente de outros críticos, Delcorno afirma que todas as obras do “sermontino Ovidio”, como Boccaccio o chamava, estão presentes na *Fiammetta* (e em praticamente todas as obras do certaldense): as *Metamorfoses*, os *Fastos*, os *Amores*, a *Arte de amar* e os *Remédios de amor*, que duelam com o *De amore* de André Capelão; mas também os *Tristia*, imitados na apóstrofe ao “picciolo libretto” na despedida de Fiammetta ao seu *libellus*, e as *Epistulae ex Ponto*. Não fica fora dessa lista nem mesmo o *Ibis*, “cuja obscura e rara mitologia havia seduzido o jovem Boccaccio, a ponto de induzi-lo a transcrever a obra, desconhecida até mesmo de Petrarca” (*ibidem*).⁴⁰

Bartuschat aponta em seu artigo a presença do gênero elegíaco em outras obras da juventude de Boccaccio, notadamente no *Filostrato* e no *Filocolo* (2006, p. 75). Mas o que faz da *Fiammetta* uma obra do gênero elegíaco? Para Bartuschat, “na *Fiammetta* o amor é o único tema que domina totalmente a obra. É este caráter exclusivo e absoluto que justamente caracteriza a elegia” (*ibidem*).⁴¹

Já para Cesare Segre, em um dos principais estudos sobre a *Fiammetta*, “a escolha do modelo é também a escolha de um gênero” (1974, p. 88).⁴² É verdade que, num primeiro momento, Boccaccio parece aceitar a definição dantesca, segundo a qual a elegia pertence ao “estilo humilde”; no entanto, Segre nos lembra que há um outro axioma da retórica medieval, que prega a relação necessária entre o nível dos personagens e o do estilo (*idem*, p. 90). Com efeito, como demonstra em seu ensaio, *Fiammetta* se apresenta com uma linguagem mais condizente com o sublime e com o trágico do que com um estilo mediano (cf. Segre, sobretudo pp. 103-105).

Por isso, continua Segre, importa precisar com que valor e sobre quais bases Boccaccio usa o termo *elegia*, justamente porque conhecemos sua atenção,

³⁸ "la distance temporelle fait qu'il ne s'agit pas seulement, comme dans la poésie lyrique, de l'expression immédiate des sentiments, mais aussi du récit médiatisé d'une expérience."

³⁹ "Si tratta di un'imitazione geniale, che piega lo stile elegiaco ad effetti stilistici del tutto nuovi e moderni."

⁴⁰ "la cui oscura e rara mitologia aveva sedotto il giovane Boccaccio, tanto a indurlo a trascrivere l'operetta, ignota allo stesso Petrarca."

⁴¹ "Dans la *Fiammetta* l'amour est le seul sujet qui domine totalement l'oeuvre. C'est ce caractère exclusif et absolu qui justement caractérise l'élegie."

⁴² "La scelta del modello è anche la scelta di un genere."

mesmo que não teorizada, quanto aos gêneros literários (*idem*, pp. 90-91). De fato, também Branca, outro eminente estudioso da obra de Boccaccio, destaca essa característica eclética do poeta certaldense. A título de exemplo, lembramos o poema épico em oitavas, *Teseida*,⁴³ o romance alegórico pastoral em prosa e *terzine*, *Commedia delle ninfe fiorentine*, a bucólica etiológica, *Ninfale fiesolano*, as *novelle* com moldura, o *Decameron*. Boccaccio, para Segre, é um “revolucionário dissimulado”.

Quanto ao uso da prosa, de acordo com Segre se trata de uma ponte, não um obstáculo, entre o fato de a obra ser qualificada como *elegia* e o modelo ovidiano, as *Heroides*, ser em versos (*idem*, p. 91). Com efeito, páginas inteiras da *Fiammetta* são traduções de Ovídio. Ao escrever uma grande “heroide” em vulgar, o uso da prosa se mostrava o mais apropriado (*ibidem*). Além disso, Boccaccio abandona a ficção epistolar das *Heroides*, “substituindo o circuito comunicativo amante-amado por um circuito de cumplicidade afetiva e de participação entre Fiammetta e as destinatárias do ‘picciolo libretto’ [...]” (*idem*, p. 92).⁴⁴ E aqui Boccaccio parece seguir antes a *Vita nova* de Dante, modelo sobretudo da estrutura da *Fiammetta*, mas modelo também quanto às destinatárias: *Donne ch’avete intelletto d’amore*, conforme a canção dantesca. Aliás, convém lembrar que muitas de suas obras são dedicadas às mulheres, sobretudo o *Decameron*.

Outras fontes da *Fiammetta*, como já anunciado anteriormente, são a *Vita nova*, a *Elegia* de Arrigo e a *Consolação* de Boécio. Quanto à primeira, um elemento em comum seria a divisão da *Fiammetta*, que se dá em exatos nove capítulos, ou seja, múltiplos de três, número, como foi dito, estratégico para Dante. Outros motivos que permitem associar uma à outra serão expostos logo abaixo mediante exemplos. No entanto, são obras que se dirigem para caminhos opostos: enquanto a *Vita nova* é a história de um percurso para a salvação da alma, a *Fiammetta* é “de estrutura circular, uma vez que a perdição de sua protagonista é total e sem perspectiva de redenção” (Bartuschat, pp. 77-78).⁴⁵ Outra diferença importante são os narradores, sendo na *Vita nova* o próprio Dante, enquanto na *Fiammetta* é a mulher a própria protagonista, mais uma perspectiva que liga essa obra às *Heroides*.

Bartuschat também aponta a *Elegia* de Arrigo da Settimello como fonte importante da *Fiammetta*, obra que retoma, por sua vez, o *De consolatione Philosophiae* de Boécio, e que o estudioso define como “*élégie philosophique*”

⁴³ Os críticos apontam que neste poema Boccaccio teria inventado a oitava. Cf. Segre, p. 91.

⁴⁴ "sostituendo al circuito comunicativo amante-amato un circuito di complicità affettiva e di partecipazione tra Fiammetta e le destinatarie del ‘picciolo libretto’ [...]."

⁴⁵ "de structure circulaire puisque la perdition de sa protagoniste est totale et sans perspective de rachat."

(*idem*, p. 83). Mas, mais uma vez, ao contrário destas obras que parecem ter por finalidade “invocar a força divina restauradora”, a *Fiammetta* representa um mundo “governado de maneira total e opressora pela paixão irracional, representada por uma Vênus maléfica” (*ibidem*).⁴⁶

Com efeito, apesar de *Fiammetta* estar situada no século XIV e precisamente na cidade de Nápoles, toda a sua cultura é estritamente pagã. Bartuschat anota: “Esta ausência da religião cristã revela a incompatibilidade total entre o amor de *Fiammetta* e a religião cristã” (*idem*, p. 103, nota 47).⁴⁷

No entanto, nos parece que Bartuschat exagera na leitura da *Fiammetta* classificando-a como história de uma alma perdida. É verdade que *Fiammetta* vive num mundo pagão, dominado por uma Vênus maléfica e pela Fortuna (que não tem apenas um adjetivo, visto que ela age de acordo com seu bel-prazer e cabe aos humanos simplesmente se adaptarem a ela). Também é verdade que as únicas forças superiores que ela invoca no final de seu percurso são as Fúrias. Por isso, conclui o estudioso, “não pode ter salvação da alma. Sua longa elegia prova que a própria literatura não é nem cura nem sublimação, mas afirmação de um impasse” (*idem*, p. 95).⁴⁸ Ora, como explicar, então, o prólogo da obra, no qual *Fiammetta* afirma um certo compromisso, a saber, fazer com que as mulheres destinatárias de sua obra se tornem “pietose”?

Segre, por sua vez, destaca a estranheza do capítulo nove, último da *Elegia*, pois até então a protagonista vinha narrando sua autobiografia; no final da história, porém, ela se dirige ao livro e lhe diz a quem deve se apresentar e o que deve dizer. Daí, afirma o crítico (1994, p. 98):

Por isso a série de imperativos, que inclusive introduz a segunda pessoa em um livro necessariamente dominado pela primeira: depois de ter se detido por tanto tempo em atos e palavras e pensamentos próprios, agora *Fiammetta* se ocupa com os atos e as palavras do seu livro: instituindo como mensagem, orientada para destinatários precisos, a sua introversa confissão-apologia.⁴⁹

Percebemos, assim, na conclusão da obra uma ideia que se aproxima do poema didático, pois a história de *Fiammetta* apresenta uma lição. Ou seja, parece que há sim uma “função” da literatura para Boccaccio, que aliás

⁴⁶ "gouverné de façon totale et oppressante par la passion irrationnelle, représentée par une Vénus maléfique."

⁴⁷ "Cette absence de la religion chrétienne révèle l'incompatibilité totale entre l'amour de *Fiammetta* et la religion chrétienne."

⁴⁸ "Il ne peut y avoir de salut de l'âme. Sa longue élégie prouve que la littérature elle aussi n'est ni guérison ni sublimation, mais affirmation d'une impasse."

⁴⁹ "Perciò la serie di imperativi, che fra l'altro introducono la seconda persona in un libro necessariamente dominato dalla prima: dopo aver intrattenuto così a lungo su atti e parole e pensieri propri, ora *Fiammetta* si occupa degli atti e delle parole del suo libro: istituendo a messaggio, orientato verso precisi destinatari, la sua introversa confessione-apologia."

retomará esta ideia com força ainda maior no próêmio do *Decameron* quando o dedica às mulheres que amam mas não têm como elaborar esse amor (e mesmo às avessas no *Corbaccio*, que também não deveria ser pensado como literatura de “impasse”).

Vejamos agora de perto o prólogo da *Fiammetta*, em que a narradora emprega temas característicos dos exórdios, a saber: a sua história, as destinatárias e o estilo em que é contada:

*Incomincia il libro chiamato Elegia di Madonna Fiammetta,
da lei alle innamorate donne mandato.*

Prologo

Suole a' miseri crescere di dolersi vaghezza, quando di sé discernono o sentono compassione in alcuno. Adunque, acciò che in me, volonterosa più che altra a dolermi, di ciò per lunga usanza non menomi la cagione, ma s'avanzi, mi piace, o nobili donne, ne' cuori delle quali amore più che nel mio forse felicemente dimora, narrando i casi miei, di farvi, s'io posso, pietose. Né m'è cura perché il mio parlare agli uomini non pervenga, anzi, in quanto io posso, del tutto il niego loro, però che sì miseramente in me l'acerbità d'alcuno si discuope, che gli altri simili imaginando, piuttosto schernevole riso che pietose lagrime ne vedrei. Voi sole, le quali io per me medesima conosco pieghevole e agl'infortunii pie, priego che leggiate; voi, leggendo, non troverete favole greche ornate di molte bugie, né troiane battaglie sozze per molto sangue, ma amorse, stimulate da molti disiri, nelle quali davanti agli occhi vostri appariranno le misere lagrime, gl'impetuosi sospiri, le dolenti voci e li tempestosi pensieri, li quali, con istimolo continuo molestandomi, insieme il cibo, il sonno, i lieti tempi e l'amata bellezza hanno da me tolta via. Le quali cose, se con quel cuore che sogliono essere le donne vederete, ciascuna per sé e tutte insieme adunate, sono certa che li dilicati visi con lagrime bagnerete, le quali a me, che altro non cerco, di dolore perpetuo fieno cagione. Priegovi che d'averle non rifiutate, pensando che, sì come li miei, così poco sono stabili li vostri casi, li quali se a' miei simili ritornassero, il che cessilo Iddio, care vi sarebbero rendendolevi. E acciò che il tempo più nel parlare che nel piagnere non trascorra, brevemente allo impromesso mi sforzerò di venire, da' miei amori più felici che stabili cominciando, acciò che da quella felicità allo stato presente argomento prendendo, me più che altra conosciate infelice; e quindi a' casi infelici, onde io con ragione piango, con lagrimevole stilo seguirò come io posso. Ma primieramente, se de' miseri sono li prieghi ascoltati, afflitta sì come io sono, bagnata delle mie lagrime, priego, se alcuna deità è nel cielo la cui santa mente per me sia da pietà tocca, che la dolente memoria aiuti, e sostenga la tremante mano alla presente opera, e così le faccia possenti, che quali nella mente io ho sentite e sento l'angoscie, cotali l'una profferi le parole, l'altra, più a tale officio volonterosa che forte, le scriva.

Começa o libro chamado Elegia de dona Fiammetta mandado
por ela às damas enamoradas

Prólogo

Só aos míseros aumentar o desejo de lamentar-se, quando discernem ou percebem que de si alguém tem compaixão. Por isso, como eu, que mais vontade tenho que qualquer outra de lamentar-me, não quero que pelo longo costume diminua, mas aumente a razão disso, me apraz, ó nobres damas, nos corações das quais amor mais feliz que no meu talvez habita, narrando as minhas desgraças, torná-las, se eu puder, piedosas. Não me preocupa que meu discurso não chegue aos homens; ao contrário, o quanto posso, nego-o a eles por completo, pois tão miseramente contra mim a crueldade de um se mostra, que, imaginando os outros semelhantes, antes um riso zombeteiro que lágrima piedosa eu veria neles. A vocês apenas, as quais eu por mim mesma conheço benevolentes e cheias de compaixão pelos infortúnios, rogo que leiam: vocês, ao ler, não encontrarão fábulas gregas ornadas com muitas mentiras, nem batalhas troianas sujas de muito sangue, mas amorosas, atribuladas por muitos desejos; nas quais diante dos seus olhos aparecerão as míseras lágrimas, os impetuosos suspiros, as dolentes vozes e os tempestuosos pensamentos, os quais, com agulhão contínuo me molestando, ao mesmo tempo a comida, o sono, os tempos felizes e a beleza amada tiraram de mim. Se vocês, sozinhas ou todas juntas, virem essas coisas com o coração que soem ter as damas, tenho certeza que os delicados rostos com lágrimas banharão, as quais a mim, que outra coisa não busco, de tormento perpétuo serão motivo. Rogo a vocês que não as recusem, pensando que, assim como os meus, também são pouco estáveis os seus casos e que se vocês se encontrassem em situação semelhante à minha – que Deus não permita –, elas lhes seriam caras se alguém as desse a vocês. E para que o tempo mais em falar que em chorar transcorra, brevemente ao prometido me esforçarei para chegar, pelos meus amores mais felizes que estáveis começando, para que, daquela felicidade ao estado presente tomando conhecimento, vocês compreendam que sou mais infeliz que qualquer outra; e daqui aos casos infelizes, donde eu choro com razão, com estilo lacrimoso seguirei como eu posso. Mas primeiramente, se dos míseros são os rogos ouvidos, aflita assim como eu estou, banhada pelas minhas lágrimas, rogo, se alguma divindade há no céu, cuja santa mente seja pela piedade tocada para comigo, que a dolente memória ajude, e sustenha a mão tremente para a presente obra; e assim as torne poderosas, que qual na mente eu senti e sinto as angústias, assim uma profira as palavras, a outra, a tal ofício mais com vontade do que com força, as escreva.

Antes de tudo nota-se facilmente a repetição de termos do campo semântico do lamento, que é justamente a primeira acepção de elegia para os medievais, conforme vimos até agora. Além disso, Boccaccio retoma o *topos* do pseudônimo da amada típico da elegia erótica romana, ainda que na época do certaldense tenha sido transmitido também através dos provençais com o *senhal*. Fiammetta, que em português significa “Chaminha”, seria o *senhal* de uma dama napolitana casada (outra situação típica da elegia latina), recorda sua paixão fulminante e passageira pelo jovem Pânfilo, nome de origem grega cujo significado é “o que tudo ama”, ou “o amigo de todos”. Este também seria um pseudônimo, e é importante lembrar que *Pamphilus* é o sedutor protagonista de uma famosa “comédia elegíaca” latina francesa, como mencionado acima. Este gênero, aliás, mais propriamente da poesia dramática, está ligado, por

um lado, à presença de Ovídio na Idade Média, e, por outro, parece ter influenciado Boccaccio.⁵⁰ Esse é mais um movito que justifica um estudo para captar a presença justamente de Ovídio na obra de Boccaccio, ambos autores interessados em dar voz a uma *persona* poética feminina.⁵¹

Bastaria lembrar que na *Fiammetta* quem narra em primeira pessoa é a própria Fiammetta, tal como as protagonistas das *Heroides* ovidianas. Assim, sendo Fiammetta uma personagem tipicamente elegíaca, exige as características peculiares das mulheres do gênero cantadas pelos poetas latinos. Um destes aspectos é o fato de Fiammetta ser culta, pois lê inclusive os versos de Ovídio, como ela mesma declara (3.4.1):

Egli non mi venne una volta sola nell'animo l'averè già letto ne' versi d'Ovidio che le fatiche traevano a' giovani amore delle menti, anzi mi veniva tante quante volte io ricordava lui essere in cammino.

Não me veio uma só vez ao espírito o fato de já ter lido nos versos de Ovídio que as fadigas tiravam o amor das mentes dos jovens, mas ao contrário ele me vinha à mente todas as vezes quantas eu lembrava que ele estava a caminho.

Fiammetta esquece, então, o conselho que Ovídio dá nos *Remedia amoris* 144: *Cedit Amor rebus; res age; tutus eris* (“O Amor cede às ações; entrega-te às ações; estarás seguro”), onde parece haver uma alusão à *Bucólica* de Virgílio, alusão que contradiz o quanto se lê no poeta de Mântua (10.69): *Omnia vincit Amor: et nos cedamus Amori* (“O Amor vence tudo: também nós cedamos ao Amor”). Mas a situação de Fiammetta é de quem já foi vencida pelo amor, e

⁵⁰ E. D'Angelo afirma que “Na origem (1080) do gênero [*scil.* comédia elegíaca] parece hoje que deve ser colocado o *De nuntio sagaci*, conhecido também como *Ovidius puellarum* (isto é, um Ovídio legível também pelas meninas, que eram impedidas de conhecer na íntegra a produção érotica ovidiana)” (2012, p. 313). Levando este dado em consideração, o fato de Boccaccio dedicar muitas de suas obras (sobretudo o *Decameron*) às mulheres, torna-o ainda mais instigante.

⁵¹ G. Contini em *Letteratura italiana delle origini* afirma que a *Elegia* é um “nó cultural” em relação às suas fontes e ao seu resultado como obra: “o modelo fundamental da confissão feminina está nas *Heroides* de Ovídio (não por acaso traduzidas no século XIV mais de uma vez), a introspecção também é indiretamente ovidiana (pela tradição francesa do *Eneas* anônimo e do *Cligés* de Chrétien), a narração pela sua parte simbólica não deixa de ecoar a *Vita Nuova*; mas estes precedentes ainda que ilustres não obliterarão a virtual frescura da eterna história de amor, e retrospectivamente isto parece indicar que se aproxima a inesperada liberação do *Decameron*” (“l'esemplare fondamentale della confessione femminile è nelle *Eroidi* di Ovidio (non per nulla volgarizzate nel Trecento più d'una volta), l'introspezione è anch'essa indirettamente ovidiana (per la tradizione francese dell'*Eneas* anonimo e del *Cligés* di Chrétien), la narrazione per la sua parte simbolica non manca di echeggiare la *Vita Nuova*; ma questi pur clamanti precedenti non obliterano la virtuale freschezza dell'eterna storia d'amore, e retrospectivamente ciò sembra indicare che si approssima l'inattesa liberazione del *Decameron*”, 2006, p. 723).

agora talvez precisasse dos remédios para o amor; mesmo assim, pelo que ela afirma, já não há saída.

Esse é o único momento em que o nome próprio do sulmonense é citado na *Fiammetta*, mas sua presença nesta obra (e em muitas outras, conforme foi dito) é constante, como no parágrafo anterior ao que acabamos de citar. Trata-se da história de Laodamia e Protesilau, que é reelaborada por Ovídio na *Heroides* 13. Em Boccaccio, é mais uma vez a douta Fiammetta que se lembra da história (3.3):

Alcuna altra volta con più gravezza mi venne pensato lui avere il piè percosso nel limitare dell'uscio della nostra camera, sì come la fedele serva m'avea ridetto; e ricordandomi che a niuno altro segnale Laodomia prese tanta fermezza, quanta a così fatto, del non reddito Protesilao, già molte volte ne piansi, quello medesimo di ciò sperando che n'è avvenuto.

Uma outra vez com mais gravidade me ocorreu que ele já havia batido o pé na soleira da porta do nosso quarto, tal como a fiel serva me havia contado; e lembrando-me que de nenhum outro sinal Laodamia obteve tanta certeza, quanto a do fato de que Protesilau não voltaria, já muitas vezes chorei, esperando a mesma coisa que lhe aconteceu.

Vemos que Fiammetta é leitora não só de Ovídio, mas da tradição das narrativas que envolviam o ciclo troiano, pois, nas *Heroides*, Laodamia ainda não sabe se Protesilau há de voltar ou perecer no campo de batalha. Fiammetta capta a ironia de Ovídio (do autor), pois sabe, ao contrário da Laodamia ovidiana, que aquele sinal significaria o não retorno do amado. E mais: chutar a porta ou umbral da entrada era sinal de mau-augúrio, já mencionado por Ovídio em *Amores* 1.12.3-4 (ed. Bornecque):

*Omina sunt aliquid;⁵² modo cum discedere uellet
ad limen digitos restitit icta Nape.*

Os presságios são importantes; há pouco, quando estava para sair,
Napa, tendo batido seus dedos na soleira da porta, parou.

Em Ovídio, a serva, Napa, traria a má notícia para o poeta: sua amada não viria aquela noite. Na *Fiammetta* de Boccaccio, Pânfilo não retornaria nunca mais; a mesma desgraça no amor, o mesmo infortúnio: *me miseram*. Além disso, vimos que Fiammetta cita explicitamente Laodamia e Protesilau, o que nos remete a *Heroides* 13. Quanto ao presságio, este nos reenvia ao seguinte trecho (*Her.* 13.85-88, ed. Prévost):

⁵² De se notar a possível reminiscência de Propércio (4.7.1): *Sunt aliquid Manes*.

*Cum foribus uelles ad Troiam exire paternis,
pes tuus offenso limine signa dedit;
ut uidi, ingemui tacitoque in pectore dixi:
“Signa reuersuri sint, precor, ista uiri!”⁵³*

Quando quiseste sair pela porta paterna para Troia,
teu pé, batendo na soleira, deu um sinal;
ao ver isso, gemi e no coração silencioso disse:
“Que estes sejam sinais, peço, do marido que haverá de voltar!”

Note-se que até o léxico é o mesmo: em Ovídio, *limen*, em Boccaccio, “limitare dell’uscio”, que traduz literalmente o termo latino. Em Ovídio, Laodamia quer acreditar que o presságio revela que seu marido iria voltar; em Boccaccio, Fiammetta percebe, por comparação com a história ovidiana, que Pânfilo não mais retornaria.

Cumprе ressaltar que o mote dos elegíacos latinos, *me miserum*, continua presente na *Fiammetta*. São incontáveis as vezes que a protagonista exclama: *Ahi, misera a me!* (*passim*). Também no início da obra, notamos a tópica do *seruitium amoris*, com reminiscência de Propércio (*Fiammetta* 1.6.1):

*Mentre che io in cotal guisa, poco alcuni rimirando e molto da molti mirata, dimoro,
credendo che la mia bellezza altrui pigliasse, avvenne che l’altrui me miseramente prese.*

Enquanto eu fico neste modo, pouco olhando alguns e muito por muitos sendo olhada, acreditando que minha beleza capturasse alguém, aconteceu que alguém miseramente me capturou.

Logo nos vem à memória o primeiro verso da primeira elegia de Propércio 1.1.1, *Cynthia prima suis me miserum cepit ocellis* (“Cíntia a primeira com seus olhinhos a mim, miserável, capturou”). Como se vê, Boccaccio lança mão de vários autores concomitantemente.

Outros elementos textuais comprovam a presença tanto de Boécio como da *Vita nova*. Ainda no primeiro capítulo da *Fiammetta*, a protagonista, enquanto hesita se deve se entregar àquele amor adúltero ou não, é visitada por Vênus, e sua aparição lembra a do Amor na *Vita nova*, que, por sua vez, retoma a da Filosofia na *Consolação* de Boécio. Vejamos os trechos:

Boccaccio, *Fiammetta* 1.16.2:

*[...] ma nuovo e subito accidente me ne rivolse, però che nella segreta mia camera, non
so onde venuta, una bellissima donna s’offerse agli occhi miei, circondata di tanta luce,
che appena la vista la sostenea.*

⁵³ De acordo com Jacobson, “a influência de Tib. 1.3.19-20, também uma cena de partida, parece clara” (1974, p. 209, n. 35).

[...] mas novo e súbito acontecimento me demoveu disso [sc. chamar de volta a ama], pois no meu cômodo secreto, não sei de onde vinda, uma belíssima dama se ofereceu aos meus olhos, circundada de tanta luz, que com dificuldade a vista a suportava.

Em Dante, *Vita nova* 1.14:

E pensando di lei, mi sopragiunse uno soave sonno, nel quale m'apparve una meravigliosa visione. Che mi pareva nella mia camera una nebula di colore di fuoco, dentro alla quale io discerniva una figura d'uno signore, di pauroso aspetto a chi la guardasse; [...].

E pensando nela [sc. Beatriz], me sobreveio um suave sono, no qual me apareceu uma maravilhosa visão: surgia a mim no meu quarto uma nuvem da cor do fogo, dentro da qual eu discernia uma figura de um senhor, de assustadora feição a quem a olhasse; [...].

E em Boécio, *De consolatione Philosophiae* 1.1:

Haec dum mecum tacitus ipse reputarem querimoniamque lacrimabilem stili officio signarem, astitisse mihi supra verticem visa est mulier reverendi admodum vultus, oculis ardentibus et ultra communem hominum valentiam perspicacibus [...].

Enquanto eu, em silêncio, comigo mesmo meditava essas coisas e gravava, com o trabalho do [meu] estilo, o lamento lacrimoso, me pareceu ver pairando sobre a [minha] cabeça uma mulher extremamente reverente no rosto, de olhos ardentes e penetrantes além do comum para os homens [...].

Boccaccio, então, ao mesmo tempo em que se insere nessa tradição elegíaca cria um novo gênero elegíaco a partir dela, introduzindo a elegia vernacular em prosa para narrar a história em primeira pessoa de uma mulher abandonada pelo amante.

Por fim, para ilustrar brevemente a riqueza das tantas fontes de Boccaccio, lembramos que, além do modelo principal da *Fiammetta*, as *Heroides*, e da presença constante da *Vita nova*, da qual já tratamos mais acima, algumas peças de Sêneca, notadamente *Phaedra*, em função da história do adultério e da ama, estão presentes nesta obra através da intertextualidade. O Sêneca trágico, de fato, é não raramente traduzido por Boccaccio, como no trecho a seguir (*Fiammetta* 5.30.13):

Questi, de' malvagi uomini, non cercanti nelli luoghi rimoti e oscuri li furti loro, vive sanza paura; e sanza cercare nelle altissime case li dubbiosi riposi, l'aere e la luce dimanda, e alla sua vita è il cielo testimonio.

Este vive sem medo dos homens malvados, que não procuram nos lugares apartados e obscuros seus amores furtivos; e sem procurar nas altíssimas casas o repouso incerto, o ar e a luz demanda, e à sua vida é o céu testemunho.

Neste capítulo, Fiammetta se adentra pelo *topos* da Idade de Ouro, retomando, claro, a quarta *Bucólica* de Virgílio e as *Metamorfoses* de Ovídio, assim como um trecho da *Phaedra* de Sêneca. Note-se que, como no exemplo tirado das *Heroides* sobre o presságio de topar o pé na soleira da porta, aqui também Boccaccio traduz os versos da peça senecana (*Phaedra* 522-525, ed. Viansino):

*Non in recessu furta et obscuro improbus quaerit cubili seque multiplici timens domo
recondit: aethera ac lucem petit et teste caelo vivit. [...]*

Não procura, ímprobo, nos lugares apartados amores furtivos e um leito obscuro, e temendo se esconde numa casa luxuosa: busca o ar e a luz e vive sob o testemunho do céu. [...]

Mais uma vez vemos não só vocábulos idênticos, as orações inteiras, como o senecano *aethera ac lucem petit / et teste caelo vivit*, que em Boccaccio está traduzido: “l’aere e la luce dimanda, e alla sua vita è il cielo testimonio”. Então, ao lermos Boccaccio, é imprescindível termos em mente a enorme quantidade de autores que ele põe em jogo para tecer suas narrativas. No capítulo VI da *Fiammetta*, por exemplo, quando a protagonista pensa pela primeira vez no suicídio, ela se compara a Dido. Pois bem, mas a que Dido ela se compara? A da *Eneida* ou a das *Heroides*? Um poeta como Boccaccio se serve de ambas e cria uma terceira personagem, que tem como modelo as mulheres da antiguidade, mas é uma nova dama, representante de seu tempo e sobretudo da ideologia do autor.

Muitos, portanto, são os modelos da *Fiammetta*, mas o que parece prevalecer é a presença das *Heroides*, e aqui citamos um último e eloquente exemplo (*Fiammetta* 6.15.10 e 19):

*Iansone si partì di Lenno di Isifile, e tornò in Tesaglia di Medea; Paris si partì di
Oenone delle selve d’Ida, e ritornò a Troia di Elena; Teseo si partì di Creti di Adriana,
e giunse ad Atene di Fedra; né però Isifile o Oenone o Adriana s’uccisero, ma posponendo
li vani pensieri, misero in oblio li falsi amanti. [...] Che dirai tu di Deianira essere
abbandonata per Iole da Ercole, e Filis da Demofonte, e Penelope da Ulisse per Circe?*

Jasão se separou de Hipsípila, em Lemnos, e voltou para Medeia, na Tessália; Páris se separou de Enone nas selvas do Ida e retornou para Helena, em Troia; Teseu se separou de Ariadne, em Creta, e chegou a Atenas junto de Fedra; não por isso Hipsípila, ou Enone, ou Ariadne se suicidaram, mas, adiando os pensamentos vãos, puseram no esquecimento os falsos amantes. [...] Que dirás tu de Dejanira, abandonada por Hércules que a trocou por Íole, e Filis por Demofonte, e Penélope por Ulisses que a trocou por Circe?

A velha ama de Fiammetta está tentando consolá-la de seu infortúnio no amor por Pânfilo, e faz isso recorrendo a exemplos da antiguidade. Aqui

ela traça como que um catálogo de mulheres abandonadas, mas que nem por isso chegaram a cometer suicídio, todas elas tiradas das *Heroides*, sem exceção.

Pelo exposto, é evidente que inúmeras são as possibilidades de aproximação entre Ovídio e Boccaccio, e isto em toda a obra do poeta certaldense, não apenas na sua *Fiammetta*, como a presença determinante do *topos* de Baia, o balneário perto de Nápoles frequentado pela fina flor da sociedade tanto da época de Ovídio como da de Boccaccio, nos seus chamados sonetos baianos;⁵⁴ ou mesmo o *topos* do barco que chega ao porto, como metáfora para a conclusão da obra, que encontramos em Ovídio, *Ars amatoria* 1.772 e *Rem.* 811-812 e em Boccaccio, *Trattatello* 1.222.⁵⁵

Este artigo, fruto de uma pesquisa de pós-doutorado realizado entre 2017 e 2020 na Unicamp sob a supervisão do prof. Paulo Sérgio de Vasconcellos, agora completando a primeira parte já publicada, procurou se concentrar no gênero elegíaco, partindo das origens entre os poetas gregos arcaicos, passando pelo período helenístico e se detendo com mais vagar na obra de Ovídio, principalmente nas *Heroides*, obra que marca uma ruptura com a tradição da elegia erótica de lamento do *ego* masculino.⁵⁶ A partir daí, foi feito um percurso panorâmico da elegia latina na Idade Média, até chegar à obra de Dante e, sobretudo, de Boccaccio, nossa meta proposta. Com isso, foi possível traçar um itinerário da elegia desde a Antiguidade até o final da Idade Média e demonstrar que, ao contrário do que a crítica especializada vem afirmando,

⁵⁴ Cf. Rosario Ferreri. *Innovazione e tradizione nel Boccaccio*. Roma: Bulzoni, 1980, sobretudo pp. 42-50.

⁵⁵ Ver ainda Talita Janine Juliani. *Vestígios de Ovídio em Sobre as mulheres famosas (De mulieribus claris, 1361-1362), de Giovanni Boccaccio*. Tese de Doutorado. Campinas, SP: Unicamp, 2016.

⁵⁶ Recordar a misteriosa Sulpícia, suposta poeta das elegias 4.7 a 4.12 do *Corpus Tibullianum*, que foi então uma voz feminina anterior às personagens ovidianas. Discutindo sobre a existência ou não de Sulpícia, Laurel Fulkerson diz: “Mas de qualquer forma, a poesia de Sulpícia é uma performance ‘drag’/‘trans’: situar uma mulher como poeta elegíaca é o reverso das normas elegíacas, mas a poesia de Sulpícia (e provavelmente as *Heroides* também) provoca o reconhecimento que essas normas são elas próprias uma versão invertida da vida real. Quer dizer, na sociedade patriarcal que era a Roma augustana, a noção de impotência retratada de modo tão tocante pelos elegistas provavelmente tem muito a ver com os sentimentos do aumento da privação e do deslocamento do poder político à medida que o império se estabelece como Império, mas tem pouco ou nada a ver com as experiências do poeta vividas em relações eróticas com mulheres” (p. 84). (“But either way, Sulpicia’s poetry is a ‘drag’ performance: the positioning of a woman as elegiac poet is a reversal of elegiac norms, but Sulpicia’s poetry (and probably the *Heroides* as well) provokes the recognition that these norms are themselves an inverted version of real life. That is, in the patriarchal society that was Augustan Rome, the notion of powerlessness portrayed so poignantly by the elegists probably has much to do with feelings of increasing political disempowerment and displacement as empire settles into Empire, but it has little or nothing to do with the poet’s lived experiences in erotic relationships with women.”)

a elegia não morreu com Ovídio, mas o que houve foi antes um processo de diálogo e transformação gradual desse gênero poético, que desembocou em grandes nomes da literatura até os dias de hoje.

O trajeto aqui apresentado é apenas *um* trajeto; há outros possíveis, sem dúvida. Boccaccio, quando luta contra os detratores da literatura, tece uma genealogia da poesia e afirma (*Vida de Dante* 132): “Esta foi, portanto, a primeira origem do nome poesia e, por consequência, dos poetas, embora outros lhe deem outras razões, talvez boas; mas eu gosto mais desta”.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. *Letteratura italiana*. Org. Alberto Asor Rosa. Milão: Einaudi, 2007.
- ALIGHIERI, Dante. *De vulgari eloquentia*. Ed. P. V. Mengaldo. In *Opere minori (tomo II)*. Milão-Nápoles: Ricciardi, 1979.
- ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia*. Ed. Anna M. C. Leonardi. Milão: Mondadori, 2005.
- ALIGHIERI, Dante. *Vita nova*. Ed. G. Gorni. Milão: Mondadori, 2007.
- ARRIGO DA SETTIMELLO. *De diversitate fortunae et philosophiae consolatione*
- BARTUSCHAT, Johannes, “Boccace et Ovide: pour l’interprétation de l’*Elegia di Madonna Fiammetta*”, in *Arzana* 6, 2000, pp. 71-103.
- BELLORINI, Egidio. *Note sulle traduzioni italiane delle “Eroidi” d’Ovidio anteriori al Rinascimento*. Turim: Loescher, 1900.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Elegia di Madonna Fiammetta*, in *Tutte le opere*, vol. 5/2. Ed. C. Delcorno. Milão: Mondadori, 1994.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Vida de Dante*. Trad. Pedro Falleiros Heise. Penguin Companhia das Letras: São Paulo, 2021.
- BOÉCIO. *De consolatione Philosophiae*. Ed. C. Moreschini. Turim, UTET, 2006.
- CARRAI, Stefano. *Dante elegiaco: una chiave di lettura per la Vita nova*. Florença: Olschki, 2006.
- CLAUDIANO. *Claudii Claudiani Carmina*. Ed. J. Koch. Lípsia: In aedibus B. G. Teubneri. 1893.
- CONTE, Gian Biagio. *Latin literature: a history*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- CONTINI, Gianfranco. *Letteratura italiana delle origini*. Milão: Sansoni, 2006.
- CRESCINI, Vincenzo. *Contributo agli studi sul Boccaccio con documenti inediti*. Turim: Loescher, 1887.
- D’ANGELO, Edoardo. *La letteratura latina medievale: una storia per generi*. Roma: Viella, 2012.
- FULKERSON, Laurel. “The *Heroids*: Female Elegy?”, in Peter E. Knox (org.). *A companion to Ovid*. Malden, MA: Blackwell, 2009.
- ISIDORO. *Etimologie o origini*. Ed. A. V. Canale. Turim: UTET, 2006.
- JACOBSON, Howard. *Ovid’s Heroides*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- JULIANI, Talita Janine. *Vestígios de Ovídio em Sobre as mulheres famosas (De mulieribus claris, 1361-1362), de Giovanni Boccaccio*. Tese de Doutorado. Campinas, SP: Unicamp, 2016.
- MARCIAL. *Epigrammi*. Ed. S. Beta. Milão: Mondadori, 2007.
- OVÍDIO. *Amores*. Ed. H. Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1932.
- OVÍDIO. *Pontiques*. Ed. J. André. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- OVÍDIO. *Heroides*. Ed. M. Prévost. Paris: Les Belles Lettres, 1961.

- OVÍDIO. *Poesie d'amore*. Ed. P. Fedeli. Milão: Mondadori, 2007, 2 voll.
- OVÍDIO. *Remedia amoris*. Ed. H. Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1930.
- PETRARCA, Francesco. *Canzoniere*. Ed. M. Santagata. Milão: Mondadori, 2006.
- PETRARCA, Francesco. *Trionfi e rime extravaganti*. Ed. M. Santagata. Milão: Mondadori, 2007.
- PINOTTI, Paola. *L'elegia latina: storia di una forma poetica*. Roma: Carocci, 2011.
- PRÓSPERO DA AQUITÂNIA. *De providentia dei*. Ed. M. Marcovich. Leiden: Brill, 1989.
- ROBERTS, Michael. "Late Roman Elegy", in K. Weisman. *The Oxford handbook of the Elegy*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- SCHMIDT, Pedro Baroni. *Aetas Ovidiana: Ovídio como modelo e o problema de gênero na poesia latina medieval*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2017.
- SEGRE, Cesare. "Strutture e registri nella *Fiammetta*", in *Le strutture e il tempo*. Turim: Einaudi, 1974.
- SÊNECA. *Teatro*. Ed. G. Viansino. Milão: Mondadori, 2007, 2 voll.

Recebido: 29/11/2022

Aceito: 16/1/2023

Publicado: 1/3/2023

Rev. est. class., Campinas, SP, v.23, p. 1-29, e023001, 2023