

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

BRUNO ALACY NUNES BEZERRA

O EROTISMO ELEGÍACO NOS *AMORES* DE OVÍDIO

João Pessoa

2016

BRUNO ALACY NUNES BEZERRA

O EROTISMO ELEGÍACO NOS *AMORES* DE OVÍDIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagens e Cultura.

Linha de Pesquisa: Estudos Clássicos.

Orientador: Prof. Dr. Milton Marques Júnior.

João Pessoa

2016

B574e Bezerra, Bruno Alacy Nunes.
O erotismo elegíaco nos *Amores* de Ovídio / Bruno Alacy
Nunes Bezerra.- João Pessoa, 2015.
99f. : il.
Orientador: Milton Marques Júnior
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHL
1. Ovídio, 43 a.C-1 a.C. - crítica e interpretação.
2. Linguagem e cultura. 3. Literatura latina. 4. Elegia.
5. Erotismo e *Amores*.

UFPB/BC

CDU: 801(043)

BRUNO ALACY NUNES BEZERRA

O EROTISMO ELEGÍACO NOS AMORES DE OVÍDIO

Banca examinadora

Prof. Dr. Milton Marques Júnior (orientador/UFPB)

Prof.(a) Dr.(a) Alcione de Lucena Albertim (membro/UFPB)

Prof. Dr. Willy Paredes Soares (membro/UFPB)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente aos meus pais, Francisco Alves e Rita de Cássia, pelo esforço e dedicação ao longo de toda a minha vida educacional.

Aos demais familiares (avós, irmão, tios e tias, primos e primas) por todo o apoio e incentivo.

Aos professores de Latim Roberto Arruda, Josenir Alcântara, Alcione Lucena e, especialmente, ao professor Milton Marques, pela confiança e orientação.

Aos amigos de PPGL da UFPB Siméia de Castro, Émerson Cardoso, Felipe de Castro, Jéssica Férrer e Laura Regina, por tornarem minha estadia na bela João Pessoa ainda mais agradável.

Aos amigos cearenses das cidades de Limoeiro do Norte e Russas, pela força e amizade.

Aos amigos da graduação na Universidade Federal do Ceará e ao professor de alemão Tito Lívio pela ajuda ao longo do trabalho.

À minha namorada, Ridiane Menezes, pela paciência, carinho e companheirismo.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB por sempre me atenderem com grande atenção e disponibilidade.

Dedico este trabalho ao meu saudoso avô
Maestro Bezerra (*in memoriam*) pelo
grande exemplo que sempre foi, sendo um
dos principais responsáveis pelo que sou
hoje.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo estudar o erotismo presente nos *Amores* de Ovídio, um dos principais nomes da Elegia Latina do séc. I a.C. O foco principal é analisar as diversas passagens eróticas ao longo da obra, especialmente em nosso *corpus*, constituído por três elegias (*Am.* I.5, *Am.* II.15 e *Am.* III.7), que serão detalhadamente analisadas em um capítulo específico. Este estudo está apoiado em teóricos que abordam aspectos literários e culturais - história, religião, sociologia - do pensamento romano da época, com o intuito de elaborar um trabalho sem anacronismos. Apresentamos traduções operacionais dos textos originais analisados ao longo da pesquisa, incluindo nossas traduções completas das três elegias que compõem o *corpus*, objetivando a melhor compreensão do texto e de sua posterior análise.

Palavras-chave: literatura latina, elegia, Ovídio, erotismo e *Amores*.

ABSTRACT

This research has as goal to study the eroticism present in Ovid's *Amores*, one of the great names of Latin Elegy of century I B.C. The main focus is to analyze the several erotic passages throughout the work, especially in our *corpus*, constituted by three elegies (*Am.* I.5, *Am.* II.15 and *Am.* III.7), which will be thoroughly analyzed in a specific chapter. Our study is supported by theorists that discuss literary and cultural aspects - History, Religion and Sociology - of the Roman thought of the time, in order to elaborate a work without anachronisms. We present operating translates os the originals texts analyzes during the research, including our complete translations of the three elegies that compose the *corpus*, aiming a better understanding of the text and its posterior analysis.

Keywords: Latin Literature, elegy, Ovid, erotism and *Amores*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. A ROMA DO PRINCEPS AUGUSTO E A ELEGIA ERÓTICA ROMANA....	12
1.1 Roma, a capital do prazer.....	12
1.2 Elegia, da origem grega ao erotismo romano.....	22
1.3 Ovídio, o mais popular dos elegíacos.....	28
2. OS AMORES E O EROTISMO.....	35
2.1 O erotismo no Livro I dos Amores de Ovídio.....	37
2.2 O erotismo no Livro II dos Amores de Ovídio.....	47
2.3 O erotismo no Livro III dos Amores de Ovídio.....	55
3. O EROTISMO NO <i>CORPUS</i> DE ANÁLISE.....	65
3.1 O erotismo em <i>Amores</i> I.5.....	65
3.2 O erotismo em <i>Amores</i> II.15.....	73
3.3 O erotismo em <i>Amores</i> III.7.....	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	95
BIBLIOGRAFIA.....	97

INTRODUÇÃO

Amores foi a primeira obra do poeta elegíaco romano Ovídio, que a escreveu durante o sec. I a.C., período Clássico da Literatura Latina. É inegável a contribuição artístico-cultural do mundo clássico na formação e evolução da sociedade atual, sendo Roma e Grécia os pilares de nosso pensamento ocidental. A Literatura Latina é importante não somente por seu valor intrínseco, mas também pela contundente influência que as consagradas obras de seus renomados escritores exerceram na formação das literaturas modernas, servindo como modelo e inspiração até hoje. Nomes como Virgílio, Horácio, Ovídio, Sêneca, entre outros, permanecem em evidência, sendo permanentes alvos de estudos e pesquisas contemporâneas. O legado literário romano nos permite conhecer o pensamento de nossos antepassados e, conseqüentemente, ajuda-nos a compreender mais claramente o presente.

O presente trabalho propõe analisar o papel e a importância do erotismo na elegia em Roma, mais especificamente nos *Amores*, considerada a obra ovidiana que mais segue as lições tradicionais da elegia erótica romana, gênero muito popular da época. A escolha dessa categoria analítica, o erotismo, justifica-se não somente pela grande recorrência de tal aspecto durante toda a obra, mas também pelo papel essencial que o erotismo exerce na construção do ambiente elegíaco, propício à manifestação amorosa, foco dos *Amores*. Praticamente todos os poemas da coletânea estão envoltos nesse clima de sedução e sensualidade, revelando a pertinência de uma análise específica sobre o tema.

Delimitamos o *corpus* de análise em consonância com nossa categoria, sendo selecionadas as três elegias (*Am.* I,5; II,15 e III,7) que julgamos mais propícias a uma apreciação individual e detalhada, pois, segundo nossa percepção, essas são as composições com presença mais relevante de conteúdo erótico. Salientamos que o *corpus* escolhido é composto por elegias de cada um dos três livros da coletânea, revelando que o aspecto erótico permeia a obra como um todo e não está concentrado em um livro específico.

Ao longo da pesquisa, *Amores* foi alvo de inúmeras leituras, não só de traduções modernas em português, espanhol e alemão, mas também em seu original latino,

proporcionando a elaboração e apresentação de uma tradução operacional¹ dos trechos eróticos analisados e, especialmente, das elegias que compõem o *corpus*. Utilizamos como ponto de partida para nossa tradução o texto latino, estabelecido filologicamente, fornecido pela Oxford², presente na edição bilíngue alemã de Michael von Albrecht³. As citações teóricas em língua estrangeira, apresentadas ao longo de todo o trabalho, estão acompanhadas de traduções nossas.

Visando o aprofundamento dos conhecimentos sobre os aspectos culturais e, principalmente, literários da Roma de Augusto, recorreremos a estudos de consagrados teóricos clássicos, dentre os quais destacamos Pierre Grimal e Paul Veyne. Aliado a esses nomes, vários outros estudiosos foram consultados e fazem parte da bibliografia do presente trabalho.

A dissertação foi dividido em três capítulos: A Roma do *princeps* Augusto e a elegia erótica romana, *Amores* e O erotismo e O Erotismo no *corpus* de análise. No primeiro capítulo temos uma análise da conjuntura histórico-literária da época de escritura da obra. Nas páginas iniciais apresentamos o pensamento romano sobre a questão sexual e em seguida o foco passa a ser o contexto literário do sec. I a.C., período no qual o gênero elegíaco ganhava espaço nos círculos literários da capital e ficava cada vez mais popular entre os leitores da época. Ovídio é o tema da parte final do capítulo, trecho no qual expomos uma visão geral sobre a constante presença de conteúdo erótico, categoria analítica do trabalho, ao longo das diversas obras do autor.

No capítulo posterior, *Amores* e o erotismo, temos a análise específica dos *Amores* de Ovídio por meio de um passeio por praticamente todas as elegias que compõem a coletânea, exceto as composições que fazem parte do *corpus*. Esse panorama geral nos permite conhecer e analisar o vocabulário erótico e as diferentes abordagens poéticas empregadas pelo autor ao se referir à questão sexual.

O último capítulo, O Erotismo no *corpus* de análise, apresenta detalhadas análises individualizadas de cada uma das elegias selecionadas para o *corpus* (*Am.* I,5; II,15 e

¹ A tradução de cunho operacional está focada no sentido e na busca de uma estrutura o mais próxima possível com o texto latino, sem maiores preocupações com a questão da métrica, visto que os sistemas do Latim e do Português, em relação à metrificação, são muito diferentes.

² *Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*, edidit brevisque adnotatione critica instruxit E. J. Kenney, Oxford: Clarendon Press, 1961.

³ OVIDIUS, *Amores/Liebesgedichte - Lateinisch/Deutsch*. Übersetzt und hrsg. von Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam, 2010.

III,7). Veremos como o sexo é retratado de diferentes formas em cada uma dessas composições: em *Am. I,5* há o relato de uma tarde de intenso relacionamento carnal entre os amantes; já *Am. II,15* o sexo é tratado de maneira simbólica através de um anel presenteado pelo amante a sua *puella*; em III,7 o erotismo é posto em relevo em meio à ausência de relação carnal, provocada pela impotência sexual do eu-elegíaco ovidiano. As análises do *corpus* apresentadas nesse capítulo final da dissertação focam a categoria analítica indicada, o erotismo, e estão acompanhadas de suas respectivas traduções pessoais completas, para uma melhor compreensão do texto e de sua consequente análise literária.

A conclusão da pesquisa pretende comprovar as opiniões expostas nos objetivos da dissertação sobre o grande valor do aspecto erótico para a construção do ambiente elegíaco de amor e sedução presente nas obras ovidianas, especialmente *Amores*. Retomaremos na conclusão, de forma concisa, alguns aspectos estudados ao longo do trabalho com o intuito de finalizarmos nossa contribuição acadêmica com a comprovação da importância do erotismo nas elegias de Ovídio, confirmada através das pesquisas, traduções e análises apresentadas no presente estudo.

1. A ROMA DO *PRINCEPS* AUGUSTO E A ELEGIA ERÓTICA ROMANA

Este capítulo inicial se propõe a contextualizar aspectos essenciais ao estudo dos *Amores* de Ovídio, coletânea de poemas elegíacos distribuídos em três livros. Destacaremos o cenário social e político romano da época de escrita da obra (séc. I a.C.), assim como o contexto literário desse consagrado período da Literatura Latina, no qual jovens poetas elegíacos, como Ovídio, ganharam fama ao ousarem tratar de forma lírica e sensual os sentimentos amorosos dos homens de seu tempo.

O presente capítulo foi subdividido em três partes, a saber: Roma, a capital do prazer; Elegia, da origem grega ao erotismo romano; e Ovídio, o mais popular dos elegíacos. A primeira seção foca na apresentação da conjuntura social e política da capital romana, cidade onde os prazeres pessoais, como o sexo, conquistaram cada vez mais espaço na sociedade e, conseqüentemente, na literatura produzida naquele período. Aprofundando o tema literário, a segunda parte se compromete a mergulhar fundo no universo da Literatura Latina do Século de Augusto, marcado pelo grande estímulo às artes, com os poetas latinos atingindo um prestígio jamais visto anteriormente em Roma. Na última seção, serão vistos os elementos de escrita do poeta Ovídio em suas elegias, marcadas pelo erotismo e, ao mesmo tempo, pelo refinamento e beleza artística com a qual eram produzidas.

1.1. Roma, a capital do prazer

Nas elegias que compõem *Amores*, Ovídio retrata com maestria a efervescência social vivida pela capital do império naqueles anos. Como o próprio título da obra já deixa claro, o tema principal é o relacionamento amoroso, que na concepção elegíaca romana estava intimamente ligado ao desejo sexual. O erotismo, que já se mostrava muito presente no cotidiano da cidade, se faz também patente em várias das elegias ovidianas, caracterizando-se como uma das principais marcas do autor. A Roma da época de Ovídio é assim caracterizada por Juan Antonio González Iglesias:

Un centro que por sus numerosos lugares de reunión, por sus fiestas, sus monumentos, sus banquetes, por la acumulación de personas cultas,

de cuantiosas fortunas, de una nutrida clase media con suficiente tiempo libre, constituía un territorio urbano extraordinariamente propicio para las relaciones amorosas. No es extraño que con tales presupuestos sociológicos – y hasta urbanísticos – la producción erótica de Ovidio aborde (y muchas veces responda certeramente) a cuestiones que son objeto de debate entre nosotros. (GONZÁLEZ IGLESIAS, 2013, p. 57).

Um centro por seus numerosos lugares de reunião, por suas festas, seus monumentos, seus banquetes, pelo acúmulo de pessoas cultas, grandes fortunas, de uma nutrida classe média com suficiente tempo livre, constituía um território urbano extraordinariamente propício para as relações amorosas. Não é estranho que com tais pressupostos sociológicos – e até urbanísticos- a produção erótica de Ovídio aborde (e muitas vezes responda certeiraamente) a questões que são objeto de debate entre nós.

A sociedade romana descrita acima, mostra-se como ambiente extremamente propício para a consolidação de manifestações literárias voltadas para o sentimento amoroso e o erotismo, como a elegia erótica romana, pois tínhamos na cidade uma camada social urbana culta e com dinheiro cada vez mais despreocupada com questões nacionais e com tempo de sobra para se deleitar com uma literatura mais leve. Nesse momento histórico de paz e esplendor do império, grande parcela da população romana estava interessada em satisfazer seus desejos pessoais e aproveitar os prazeres que a capital do mundo, Roma, podia oferecer em seus eventos festivos, especialmente nos jantares da alta sociedade, sempre repletos de luxo e apelo sexual.

Diferentemente de Pierre Grimal, que delimita a chamada Época de Augusto a partir da morte de César, em março de 44 a.C., até o falecimento do próprio Otávio Augusto no ano 14 d.C. (GRIMAL, 2008, p. 16), estabelecemos como data inicial para esse período histórico o ano de 31 a.C., quando Otávio vence Marco Antônio na batalha naval de Ácio e passa a se tornar o único e soberano comandante de todo o Império Romano, o que, posteriormente, rendeu-lhe os títulos de *princeps senatus* e de Augusto (divino).

Trata-se de um momento de grandes transformações sociais na capital, que passava por um substancial aumento de sua população urbana. Roma, a cidade mais poderosa e importante do mundo ocidental de então, desfrutava um período político de paz há muito desejado, a chamada *Pax Romana*, com o fim da segunda guerra civil entre Otávio Augusto e Marco Antônio e o estabelecimento da paz nas províncias do império.

Os problemas de âmbito coletivo e nacional não recebiam mais a atenção dos tempos passados, pois o povo estava mais voltado para a busca de prazeres individuais como o luxo, a boa comida, os jogos, o sexo etc. Jean-Noël Robert nos dá mais detalhes sobre o momento social dessa Roma:

A situação agrava-se ainda mais nesse primeiro século do Império. A família se desagrega, a própria noção de casamento não tem mais sentido, o divórcio é comum e o adultério passou para os costumes a ponto de as leis feitas para reprimi-lo praticamente não terem surtido efeito, exceto em raros casos que se quis transformar em exemplos. Além disso, as camadas baixas da sociedade se misturaram, homens livres e pobres, escravos, libertos. (ROBERT, 1995, p. 39)

A capital recebia uma abundância de riquezas oriundas das terras conquistadas ao longo dos anos de batalhas, os costumes ficaram mais livres e, conseqüentemente, o sexo ganhava cada vez mais espaço nessa sociedade ociosa. O prazer, a grande busca desse romano, poderia ser vivenciado tanto através do luxo proporcionado pela farta riqueza material da elite, quanto pelo divertimento carnal na noite vulgar e agitada da cidade, repleta de inúmeras tabernas e prostíbulos, que atendiam aos diferentes níveis sociais da população:

Sob os pórticos elegantes, as cortesãs mais ricas exibem seus enfeites luxuosos e, junto ao Campo de Marte, as proximidades do templo de Ísis são famosas por serem frequentados pelas mais belas moças, Ísis sendo naturalmente considerada uma alcoviteira em Roma. Sob as abóbadas do grande circo ou dos anfiteatros, uma categoria mais comum de prostitutas aguarda os clientes da classe média que vêm se divertir com o espetáculo, enquanto nas ruas da Suburra a escória do povo tem sua vez em condições de sujeira inimagináveis. Um bairro chega mesmo a chamar-se "bairro das prostitutas", o Submemmum. Ali se encontrava uma série de pequenas celas sem janelas das quais Marcial nos diz que são fechadas por uma cortina e onde, no mau cheiro e na imundície, escravos de ambos os sexos aguardam o cliente, geralmente nus. Trata-se de fato da pior categoria de bordel, onde, por dois asses, é possível satisfazer seu desejo, mas em muitos lugares da cidade bordéis mais bem mantidos oferecem ao cliente um conforto um pouco melhor (ROBERT, 2010, p. 239).

A prostituição em Roma era vista como uma relação comercial como qualquer outra, não sendo motivo de vergonha a procura desses serviços por parte de um cidadão romano, principalmente em sua adolescência, como demonstra Afonso Cuatrecasas:

a sociedade romana considerava a prostituição um mal menor e necessário, por isso mesmo tolerável, já que era o sistema mais eficaz de proteger a virtude das mulheres e das donzelas romanas. A prostituta, pelo contrário, não passava de um objeto que se podia comprar, alugar ou vender com toda liberdade; não havia portanto desdouro moral algum em utilizar seus serviços, especialmente se o cliente era jovem. (CUATRECASAS, 1997, p. 97)

Umas das principais causas para o grande número de mulheres que entravam no mundo da prostituição nesse período era a crise social enfrentada pelos moradores dos superlotados bairros periféricos de Roma: uma enorme taxa de desemprego assolava a massa da população e levava os habitantes da capital a encontrarem na prostituição de suas filhas, e até mesmo de suas próprias mulheres, um meio de ganhar dinheiro e sobreviver. Mas não só por necessidade financeira as romanas tomavam o caminho da prostituição, algumas mulheres da mais alta camada da sociedade fizeram essa opção por vontade própria, no que Afonso Cuatrecasas compara ao termo moderno “ninfomania”, pois elas tomavam essa decisão com a finalidade de saciar seus apetites sexuais excessivos, sem preocupação com a questão financeira:

Especialmente a partir do século I a.C., a corrupção, o desejo de gozar do sexo sem freio nenhum, uma espécie de “ninfomania” produziram também inúmeros e surpreendentes casos de mulheres de famílias nobres que se entregavam voluntariamente e oficialmente à prostituição. (CUATRECASAS, 1997, p. 98).

As escavações de Pompeia nos revelam a presença de uma cama de alvenaria no fundo dos quartos usados para a prostituição, que normalmente eram fechados por uma cortina, muitas vezes furada por agulhas de *voyeurs* na tentativa de espionagem do ato lascivo. Era comum encontrar nesses ambientes, especificamente acima da entrada dos quartos, desenhos eróticos com a especialidade sexual daquela determinada prostituta (VEYNE, 2008, p. 196).

Desenhos de cunho sexual também eram comuns nas residências de nobres famílias, assim como inúmeros utensílios caseiros que traziam em si alguma conotação sexual:

Muitos objetos da vida doméstica diária, pelo seu uso, forma ou decoração oferecem uma representação erótica, hermafrodita ou fálica: vasos, cerâmicas, lâmpadas, espelhos, esculturas, tabuletas, murais e mosaicos multiplicam os temas «obscenos» na vida quotidiana da elite romana, não só nas habitações como também em jazigos e santuários (PUCCINI-DELBAY, 2010, p. 187)

Corriqueira também era a presença de representações do deus Príapo⁴ nos jardins das mansões das famílias tradicionais romanas como símbolo de proteção:

Em resumo: palavras e gestos obscenos eram armas defensivas contra qualquer ameaça, viesse ela de onde viesse. Eis por que os proprietários romanos defendiam seus jardins contra os ladrões neles instalando a estatueta de madeira de um Príapo muito... priápico; e as casas romanas mais respeitáveis tinham à entrada a imagem de um falo, que desempenhava o mesmo papel protetor outrora desempenhado por uma ferradura entre nós. (VEYNE, 2008, p.113)

Quando Paul Veyne se refere a um “Príapo muito... priápico” na citação acima, entendemos que o teórico faz referência ao pênis descomunal e permanentemente ereto do deus em questão, símbolo romano de felicidade, fertilidade e virilidade masculina, um dos principais atributos para um cidadão romano. Podemos fazer uma relação entre a resistência física exigida por essa virilidade masculina e a *uirtus* guerreira romana, ligada à coragem e à força física e moral de um herói. A *uirtus* se manifesta mediante o ardor que surge no íntimo do herói em um momento de adversidade, a fim de adquirir força e coragem para enfrentar o adversário e resistir ao combate para obtenção da glória da vitória, como em *Eneida* VIII, 515-518⁵, quando em sua fala, Evandro põe em relevo a necessidade de suportar - *tolerare* - a aspereza do combate, o que demanda o desenvolvimento de uma resistência própria de um guerreiro.

No livro VIII da *Eneida* lembrado acima, Enéias, seguindo os conselhos do rio Tibre, estabelece uma aliança com o grego Evandro, que estava estabelecido na Itália e

⁴ Príapo, o grande deus da cidade asiática de Lâmpsaco, é geralmente identificado como filho de Afrodite e de Dionísio. Era representado sob a forma de uma figura de falo ereto, considerado o guardião dos jardins e das vinhas e em particular o protetor dos pomares. O seu atributo essencial tinha a virtude de desviar o mau olhar e de tornar vãos os malefícios dos invejosos que procuravam prejudicar as colheitas. Além disso, símbolo de fecundidade, a figura de Príapo «servia de exemplo» às plantas do recinto em que se encontrava. (GRIMAL, 2000, p. 395)

⁵... sub te tolerare magistro/ militiam et grave Martis opus, tua cernere facta/ adsuescat, primis et te miretur ab annis. (... sob ti, sendo mestre, que se habitue a suportar a guerra e a pesada obra de Marte, que teus feitos sejam percebidos, e que te admire desde os primeiros anos).

havia fundado a cidade de Palanteu. Na companhia de Evandro, Enéias passeia pelas futuras plagas romanas e suas armas divinas são fabricadas, a pedido de Vênus, por Vulcano. Na despedida de Evandro, este entrega seu filho Palante a Enéias, modelo da *uirtus* guerreira romana, a fim de que o herói seja-lhe mestre na arte da guerra.

Adaptando ao contexto elegíaco, concluímos que a virilidade sexual é tão importante na cama, quanto a *uirtus*, termo com a mesma raiz de *uir* (homem viril), no campo de batalha, pois é exigido do *amator* um exemplar preparo físico para que ele tenha resistência sexual e, assim, o prazer lascivo seja alcançado, o que para um elegíaco corresponde à glória militar de um guerreiro.

A elite masculina tinha como obrigação o exercício do papel ativo de dominador sexual, ou seja, deveria ser sempre saciado em suas vontades, sem dar importância ao sexo do parceiro e à satisfação sexual deste. Essa moral considerava o passivo da relação como um simples fornecedor de prazer ao agente ativo, que impunha suas vontades ao ser servido. Em suma, o que importa é o gozo do homem ativo, que já aos catorze anos se vangloriava de sua virilidade sexual, predicado que lhe atribuía maturidade e masculinidade.

Como comenta Jean-Noël Robert (ROBERT, 1995, p. 222), era proibida a relação sexual entre dois cidadãos romanos, pois nesse caso a pureza da raça e do sangue estava em risco, já que inevitavelmente algum dos participantes faria o indigno papel passivo. Muito diferente era o tratamento quando este agente passivo se tratava de um jovem escravo, personagem comum entre a elite de Roma, cujo um dos deveres era a realização de favores sexuais aos seus senhores. Percebe-se como o critério social também tinha grande influência no campo da sexualidade, sendo a cama uma continuidade de uma sociedade em que a relação senhor-escravo era bastante difundida. Esses conceitos, nos quais estava alicerçada a relação sexual em Roma, salvaguardava os interesses de uma minoria: a elite dominante masculina, que deveria ser sempre servida e saciada em seus desejos, enquanto a mulher ou o homem passivo do ato lascivo permaneciam sem nenhuma importância.

As manifestações de passividade sexual eram socialmente condenáveis para um cidadão romano, como escreve Géraldine Puccini-Delbey:

Vimos que era vergonhoso para um cidadão assumir o papel passivo e submeter-se, assim, ao prazer do outro, independentemente do sexo deste último: ser penetrado analmente (*cinaedus*), ser penetrado oralmente (*fellator*), praticar a felação (*cunnilinctor*). A masculinidade exprime-se no papel activo, enquanto aqueles que são desprovidos desta masculinidade – os *cinaedi* – são catalogados no papel passivo e considerados «desviantes». (PUCCINI-DELBAY, 2010, p. 226)

Esclarecendo a questão das práticas sexuais vergonhosas no contexto romano do séc I a.C., elencaremos de forma hierárquica, da menos à mais condenável, como tais práticas eram encaradas por essa sociedade. Era indigno para um cidadão ser penetrado em uma relação anal e ficar conhecido como *cinaedus*, um dos termos para designar o homossexual masculino passivo em latim, atitude mal vista entre os romanos, ciosos de sua virilidade:

O *cinaedus* pertence à classe dos homens afeminados (*moles*): ele falha ao não conseguir ser um homem pleno, e a sua afeminação traduz-se geralmente em maneira e vestuário de tipo feminino, numa sexualidade excessiva, e numa propensão para assumir o papel passivo numa relação sexual anal (PUCCINI-DELBAY, 2010, p. 227)

Ainda mais condenável era ser chamado de *fellator*, aquele que pratica a felação, o sexo oral em outro homem, ato sexual que em latim recebia o nome de *felatio*. Esclarecemos que os relacionamentos entre homens eram comuns e plenamente admitidos pela sociedade da época, contanto que o cidadão romano preservasse sua atitude sexual ativa e que o passivo dessa relação fosse um escravo ou pessoas de classes inferiores.

Certamente ser apontado como um *cunnilinctor*, aquele que assume o papel passivo de satisfazer uma mulher em uma relação de sexo oral (*cunnilingus*⁶), era considerada a mais humilhante acusação, no âmbito sexual, que um homem poderia receber em Roma. O motivo para tamanho desprezo ao *cunnilingus* tem como explicação, além da passividade do ato em si, o agravante da beneficiada ser uma mulher, ser passivo por excelência e que deveria sempre ficar em uma posição submissa no sexo, pronta para satisfazer o homem de natureza ativa. Era vetado à mulher, principalmente às matronas

⁶ O termo *cunnilingus* está diretamente relacionado com o órgão sexual feminino (*cunnius*) e língua (*lingua*).

casadas, sentir prazer em uma relação sexual, pois apenas ao homem ativo era concedido o gozo lascivo. A fuga desta lógica sexual era considerada um desvio e constituía uma violação frontal ao ideal romano de masculinidade de não dar prazer durante o sexo, apenas receber.

Ao longo de nossa posterior análise das elegias que compõem os *Amores*, veremos como Ovídio ousa ao propagar ideias inovadoras sobre o amor e o sexo em seus versos, como, por exemplo, levar em consideração o prazer feminino para a realização de uma relação carnal plena, manifestação que ia de encontro ao pensamento vigente da época.

A questão sexual estava tão presente no cotidiano, que o calendário romano reservava várias datas para as festas ligadas ao sexo e à prostituição durante o ano. Uma dessas festas eram as *Larentalia*, celebrada no dia 23 de dezembro e citada por Ovídio do verso 55 em diante no livro III dos *Fastos*⁷. Essa comemoração popular homenageava Aca Larência, considerada a nutriz dos gêmeos Rômulo e Remo, a mulher do pastor Fáustulo, a quem foi entregue os meninos após serem retirados da loba, como relata a lenda da origem de Roma.

Nas *Vinalia*, descrita por Ovídio no livro IV (versos 863 a 900) dos *Fastos*, muitas cortesãs se reuniam dia 23 de abril no templo da deusa Vênus Ericina⁸:

Vênus Ericina ("a Vênus das prostitutas", "dos acasalamentos impudicos", "a que abre bem as pernas", "a das nádegas maravilhosas"). No templo desta deusa, junto da porta Colina, se reuniam todas as prostitutas e os rufiões de Roma desde as primeiras horas do dia. Organizava-se ali um enorme mercado onde se trocavam e vendiam as prostitutas, desde as mais largadas até as mais seletas (CUATRECASAS, 19977, p. 103).

As *Floralia* eram em homenagem a Flora, deusa da fecundidade e do prazer, e ocorriam entre os dias 28 de abril a 3 de maio. Os *Fastos*, nos versos 943 a 948 do livro IV, também fala sobre esses dias festivos, nos quais as prostitutas saíam às ruas da cidade usando vestidos coloridos, que eram constantemente tirados a pedido do público masculino.

⁷ Ovídio. *Fastos*. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior; revisão de tradução Júlia Batista Castilho de Avellar. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

⁸ Uma das denominações da deusa Vênus, que tem sua razão pelo fato de ela ser venerada em um templo no monte Érix, na Sicília.

Mais uma tradicional festividade romana de cunho erótico era a *Bonadea*⁹, descrita por Roberto Arruda como uma verdadeira orgia sexual, proibida aos homens, que ocorria em um templo construído no bosque sagrado ao pé do monte Aventino. Esta festividade popular era uma homenagem à filha de Fauno, morta por seu próprio pai em consequência de sua resistência às tentativas de incesto (ARRUDA, 2008, p. 50).

Na contramão dessa maior liberdade individual experimentada pelos habitantes da capital romana estava o imperador Otávio Augusto, que ansiava pelo restabelecimento dos valores morais e religiosos antigos. O *princeps* valorizava os tradicionais costumes romanos - *mos maiorum* - como a devoção aos deuses, o patriotismo, a sobriedade, a austeridade e, principalmente, a estabilidade matrimonial e familiar, bases daquela sociedade.

Augusto se esforçava na tentativa, que com o tempo se mostrou frustrada, de frear a crescente libertinagem sexual e decadência moral, fatores que para o *princeps* eram os principais responsáveis pelo aumento do número de adultérios e divórcios, assim como pelo enfraquecimento da instituição familiar e do casamento, sobretudo na alta sociedade urbana da capital. Essa tentativa moralizante se deu através de leis e pesadas punições aos envolvidos em escândalos amorosos, adultérios e divórcios. Otávio Augusto concedia privilégios aos cidadãos casados e com filhos, ao passo que eram negados aos solteiros o acesso a determinadas funções públicas. Em algumas de suas resoluções, o *princeps* praticamente obrigava os senadores a se casarem e terem herdeiros legítimos, frutos dessa relação legal, além de impor aos maridos traídos o repúdio às esposas adúlteras, sob pena de serem considerados alcoviteiros em caso de não cumprimento de tal determinação.

Mas, ironicamente, nem mesmo a própria vida privada de Augusto seguia à risca suas concepções moralistas ao casar três vezes e ter seu nome envolvido em polêmicas amorosas, como atesta Suetônio:

LXII. Sponsam habuerat adolescens P. Servili Isaurici filiam, sed reconciliatus post primam discordiam Antonio, expostulantibus utriusque militibus ut et necessitudine aliqua iungerentur, privignam eius Claudiam, Fulviae ex P. Clodio filiam, duxit uxorem vixdum nubilem ac simultate cum Fulvia socru orta dimisit intactam adhuc et virginem. Mox Scriboniam in matrimonium accepit nuptam ante duobus consularibus, ex altero etiam matrem. Cum hac quoque

⁹ *Bona Dea*, a Boa Deusa, é uma divindade romana ligada ao culto de Fauno (GRIMAL, 2000, p. 61).

divortium fecit, "pertaesus," ut scribit, "morum perversitatem eius," ac statim Liviam Drusillam matrimonio Tiberi Neronis et quidem praegnantem abduxit dilexitque et probavit unice ac perseveranter.

LXII. Na adolescência fora sua noiva a filha de Públio Servílio Isáurico, mas, aquando da reconciliação que se seguiu ao seu primeiro desentendimento com Antônio, como os seus exércitos teimassem que se unissem, igualmente, por um laço de parentesco, desposou Cláudia, enteada de Antônio, filha de Fúlvia e de Públio Gládio, embora ela mal fosse núbil. Indispostos, porém, com a sogra, Fúlvia, tornou a mandarlhe a filha ainda intacta e virgem. Mais tarde desposou Escribônia, viúva de duas personalidades consulares, e que tivera, mesmo, filhos de um deles. Desta vez ainda, divorciou-se "desgostoso", como ele próprio escreveu, "com a depravação dos seus costumes", e logo após casou com Livia Drusila, raptando-a ao marido, Tibério Nero, embora ela estivesse grávida, e teve por ela um amor e uma estima constantes e inigualáveis. (SUETÔNIO, *Octávio Augusto*, LXII, 1979).

Além de sua vida conjugal conturbada por vários casamentos, como atesta o trecho do historiador Suetônio, os escândalos também atingiram profundamente o seio da família do *princeps* com sua filha e neta sendo condenadas ao exílio após ambas terem sido denunciadas pelo próprio Augusto em processos instruídos por ele no Senado. O crime cometido pela filha teria sido percorrer a noite romana em companhia de amigos e amantes, como seu primo Julo Antônio, que foi condenado à morte. No mesmo ano em que Ovídio foi exilado, Júlia Menor, neta de Augusto, por seguir os passos da mãe obteve o mesmo fim (SUETÔNIO, *Octávio Augusto*, LXV, 1979).

Outra arma utilizada por Augusto em sua missão moralizante da sociedade romana foi a literatura, que passava por seu período de apogeu poético. Augusto designou a seu ministro Mecenas a função de incentivar e amparar financeiramente os autores que estivessem em harmonia com seu desejo de valorizar as virtudes dos antigos. Como diz Grimal: "Ambos sabem bem que os homens são incapazes de se submeter à simples razão. As leis podem coagir; somente a poesia possui o dom de persuadir e cativar os corações" (GRIMAL, 2008, p. 82).

Através desses artistas patrocinados, a literatura foi usada para propagar, sutilmente, os pensamentos de Augusto junto à população. Como exemplos de autores que colaboraram com o propósito do *princeps*, podemos destacar Propércio com carta de

Aretusa a Licotas¹⁰, Horácio com o Livro III das *Odes*¹¹ e Virgílio com a *Eneida*, obra que liga a figura de Enéias, o mítico herói troiano fundador de Roma, ao próprio Otávio Augusto:

Assim, a promessa feita pelos deuses a Eneias encontrava o seu pleno cumprimento no principado de Augusto: sem dúvida que, e num certo sentido, todos os Romanos eram “filhos de Eneias”, mas o filho de Eneias por excelência era Augusto, cuja missão divina, no fim de contas, estava assegurada pela profecia homérica (GRIMAL, 2008, p. 76).

Toda a conjuntura apresentada propiciou que a literatura, principalmente a poesia, ganhasse cada vez mais força na sociedade romana do séc. I a.C., período no qual se lia mais do que outrora, sendo comum ocorrerem leituras públicas com os próprios artistas fazendo a declamação de suas composições para o público. Consequentemente, os poetas ficaram mais famosos e conseguiram um *status* social mais elevado, chegando a ter sua glória comparada pelo povo a de um grande general.

Em suma, a literatura se fazia mais presente do que nunca no cotidiano romano, com a população letrada se interessando cada vez mais pelo que acontecia nos círculos literários da capital. Como veremos na seção a seguir, o gênero poético que fortemente se popularizou neste período foi a elegia erótica romana através de grandes nomes como Tibulo, Propércio e o próprio Ovídio.

1.2. Elegia, da origem grega ao erotismo romano

Em meio a uma sociedade voltada para os prazeres individuais, o erotismo também ganhou mais espaço nas obras literárias do séc. I a.C., fato que culminou no

¹⁰ A primeira é dirigida por uma jovem romana – cujo verdadeiro nome é dissimulado sob o pseudônimo grego de Aretusa – ao marido, a que o poeta chama Licotas e que as necessidades de uma carreira militar afastam dela por demasiado tempo. Toda a ternura que o poeta dispensava outrora a Cíntia se encontra nesta alma de jovem mulher, mas é uma ternura que ousa afirmar-se, porquanto se sabe legítima. Propércio procurou aqui a reconciliação da poesia amorosa tradicional (escrita, a maior parte das vezes, em honra de libertas ou cortesãs) e do amor conjugal, sobre o qual o pudor romano fazia geralmente silêncio (GRIMAL, 2008, p. 78).

¹¹ Todo o princípio do Livro III das *Odes* é consagrado a uma verdadeira exposição das reformas morais que só mais tarde Augusto realizará. Aqui, o poeta antecipou-se ao legislador, e é bastante certo que Horácio se atribui (ou recebeu) a tarefa de preparar a opinião pública para as leis sobre o casamento e a família e para a quase obrigação em que se veriam os senadores de se casar e ter filhos (GRIMAL, 2008, p.81).

surgimento dos poemas da elegia erótica romana. Convém deixarmos claro que entendemos erotismo como as expressões culturais e artísticas humanas referentes ao sexo, tanto no que diz respeito ao ato sexual em si, como às suas projeções. Os poetas elegíacos romanos abordaram o erotismo como uma extensão literária da temática amorosa, pois na concepção elegíaca de amor, o sentimento está fortemente entrelaçado com o desejo sexual.

O ritmo poético usado nestas composições de cunho erótico, que expunham os sentimentos da vida amorosa do homem romano do séc. I a.C., foi o mesmo que, outrora, havia sido utilizado na Grécia em poemas relacionados com luto e lamentação:

A elegia nasceu possivelmente como treno, ou lamentação fúnebre. Entre os séculos VII e VI a.C. tomou rumo diverso, servindo de veículo à expressão patriótica; assumiu, depois, caráter moral e, finalmente, sentimental (CARDOSO, 2011, p. 69).

O princípio da elegia como manifestação literária permanece envolta em certo mistério, mas aponta-se como possível local de origem o Oriente, teoria apoiada no fato da flauta, seu instrumento de acompanhamento principal, ter suas raízes nessa região. A elegia helênica caracterizava-se por ser uma composição breve, geralmente de louvor em homenagem a um ente querido em seus ritos funerários, muito difundida na Grécia Jônica entre os séculos VII a.C. e V a.C. (Idade Lírica Grega).

Devemos ter em mente que a elegia grega não se limitava apenas a estes cantos fúnebres, mas também tratava de outros temas como a guerra, a religião, a ética, a filosofia, a política, o amor etc. De acordo com Elisabete da Silva Costa, após uma queda de prestígio no século V a.C., a elegia se torna popular novamente com os alexandrinos (COSTA, 2006, p. 26), que a diferenciava da lírica pelo fato de ser geralmente acompanhada pela flauta, enquanto a lírica tinha a lira como seu instrumento tradicional. Sobre os alexandrinos e a recepção em Roma, Zélia de Almeida Cardoso escreve:

As tendências alexandrinas encontraram boa acolhida em Roma. O poeta Lévio, que viveu na época de Sila, foi o precursor do novo movimento literário ao escrever *Jogos eróticos (Erotopaegnia)*, uma série de poemets curtos de formas variadas, que fundiam erotismo, mitologia e atualidade. (CARDOSO, 2011, p. 55)

Dos poucos fragmentos e nomes de escritores da elegia arcaica grega que nos chegaram, temos Alceu e Safo como os mais antigos. A principal fonte de conhecimento sobre os poetas helênicos é por via indireta, através dos textos elegíacos romanos. A influência grega na sociedade romana, principalmente no campo da arte, era uma tendência muito forte nesse período com muitos escritores latinos sendo inspirados pelas letras gregas e, conseqüentemente, a cultura escrita de Roma na poesia, na prosa e até mesmo nos documentos oficiais ficaram impregnados de traços textuais helênicos.

Os elegíacos latinos faziam constantes referências às suas inspirações em autores gregos, não escondendo a herança helênica que se fazia fortemente presente no gênero que estava se formando na capital latina: Propércio cita Filetas e Mimnermo, o primeiro por ter escrito uma elegia narrativa sobre Demeter¹² e o segundo por ter seu nome ligado à temática amorosa, mas ainda sem teor erótico que ficaria em evidência posteriormente em Roma. Antímaco é citado no início de *Tristia* 1.6¹³ de Ovídio por ter sido quem, à primeira vista, introduziu a concepção de poemas mais elaborados e cultos. (LOPES, 2010, p. 19)

Com base em nossa pesquisa, apontamos Calímaco como o mais lembrado e influente escritor grego na formação da elegia romana, fruto do reconhecimento latino de sua capacidade de produzir uma arte delicada e sutil, em contraponto à dureza e ao estilo empolado da épica. O principal tema de Calímaco eram os mitos, tornando-se a grande inspiração para o recorrente emprego das histórias sobre deuses e heróis mitológicos pelos elegíacos romanos em suas posteriores composições amorosas. Ovídio rende homenagem a Calímaco em *Am.* II.4, 19¹⁴ quando considera que “a obra prima insuperável seria o livro diante do qual Calimaco começava a parecer rústico” (VEYNE, 1985, p. 33). Cecília Gonçalves Lopes complementa:

Propércio se diz seguidor de Calímaco na elegia narrativa (no livro IV, especialmente) e, antes dele, Catulo já havia traduzido um poema seu (o 66). Ovídio tampouco o ignora, seja em alusões explícitas, seja nas *recusationes*, ou ainda em relação à ideia de cantar algo não por causa de inspiração divina, mas sim por experiência pessoal (na *Ars amatoria*) (LOPES, 2010, p. 21).

¹² Deméter, a deusa maternal da Terra, pertence à segunda geração divina, dos Olímpicos. Filha de Crono e de Reia, ela era a divindade da terra cultivada, fundamentalmente a deusa do trigo. (GRIMAL, 2000)

¹³ Disponível em: < https://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Ovidius/ovi_tr01.html>. Acesso em: 10 nov. 2015, 16:32:30.

¹⁴ *est quae Callimachi prae nostris rustica dicat/ carmina*; (“Há quem diga que diante dos meus, os versos de Calímaco são rústicos;”)

Dentre as características formais do gênero elegíaco romano, destacamos sua métrica: o dístico elegíaco, composto por um verso hexâmetro¹⁵ seguido de um verso pentâmetro¹⁶. Na formação do dístico elegíaco ocorreu o acréscimo do verso pentâmetro ao tradicional verso hexâmetro épico, rompendo o ritmo uniforme da epopeia e passando esta adição a se notabilizar como a principal marca formal de identificação da poesia elegíaca.

O gênero foi introduzido em Roma como poesia erótico-mitológica e logo foi colocada a serviço do amor subjetivo (CARDOSO, 2011, p. 70). O princípio da elegia romana tanto está ligado à elegia tradicional grega, de quem herdou a métrica, quanto ao epigrama, produção literária caracterizada por seu tamanho reduzido e por tratar temas do cotidiano, aspectos incorporados pelos elegíacos latinos em suas composições. O tom queixoso, quando mantido na elegia erótica romana, tem sua razão não mais na morte, mas no sofrimento amoroso do *amator* elegíaco por causa de seu amor exacerbado por uma mulher que o maltrata e a quem é totalmente submisso, ficando à mercê de seus caprichos e vontades.

O eu-elegíaco romano é a voz poética de uma juventude que considera o amor muito mais importante e desafiante do que o serviço militar - *militia amoris* -, como fica claro no seguinte trecho dos *Amores* de Ovídio:

Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido; 1
Attice, crede mihi, militat omnis amans. (Am. I.9, 1-2)

Todo amante é soldado, e Cupido tem seu campo; 1
 Ó Ático, crê em mim, todo amante é soldado.

¹⁵ No hexâmetro datílico são seis pés, cujos os quatro primeiros podem ser dáctilos ou espondeus, o quinto pé é sempre dátilo e o sexto pé pode ser espondeu ou troqueu.

¹⁶ No pentâmetro são cinco pés, cujos dois primeiros pés são dátilos ou espondeus, seguidos de um meio pé (uma sílaba longa) e uma cesura; depois mais dois pés sempre dátilos e um outro meio pé (com sílaba longa ou breve).

Para os elegíacos, o campo de batalha no qual realmente vale a pena lutar é a cama, onde após travar batalhas amorosas (ato sexual), conquista-se a glória (gozo sexual). O civismo militar tradicional é relegado a segundo plano, em uma veemente negação - *recusatio* - dos valores tradicionais romanos ligados ao poder bélico do Império. Os poetas elegíacos se dedicavam a temas, até então, considerados menores como o amor, que muitas vezes se mostrava exacerbado - *seruitium amoris* -, em detrimento aos grandes feitos heroicos dos gêneros mais elevados como a epopeia. Paul Veyne resume: "A elegia erótica romana, apologia do prazer e da milícia do amor" (VEYNE, 1985, p. 232). Fica-nos claro que os poetas elegíacos, assim como boa parte da população urbana da capital do império, estavam em uma constante busca por prazeres individuais, como o sexo, e essa postura se fazia presente nas composições do gênero.

Além de Ovídio, autor alvo de nosso estudo e que será analisado individualmente na seção seguinte, outros nomes merecem destaque na elegia romana: Catulo, o mais antigo e que ao falar de amor descreve sua paixão arrebatadora, mas muitas vezes não correspondida, por Lésbia; Tibulo com suas composições marcadas pelo refinamento e pela ligação com a vida campestre repleta de paz e simplicidade, mas sem omitir seus sentimentos amorosos por Délia e Nêmesis, suas duas grandes paixões; Propércio, opositor dos tradicionais valores romanos como a superioridade masculina em relação à mulher, posição que fica evidente em suas composições dedicadas à amada Cíntia, o *leitmotiv* de sua obra, caracterizadas pela servidão amorosa. Jean-Noël Robert escreve sobre estes elegíacos romanos:

Essa nova moral, porém, não penetrou até o fundo dos campos, e os jovens adolescentes que chegam a Roma, ainda munidos de sólidos princípios morais, descobrirão o amor ao mesmo tempo que a capital. Entregam-se aos prazeres para submergir na vaidade dos juramentos, e seus gritos de desespero vão proporcionar a Roma os mais belos poemas de sua literatura.

Esses jovens poetas elegíacos chamam-se Tibulo, Ovídio ou Propércio. Para Catão, a poesia era um sinal de preguiça; para esses adolescentes, é um sacerdócio e, ao mesmo tempo, um jogo que se pratica nos cenáculos (ROBERT, 1995, p. 33).

Na elegia erótica romana os poetas concediam a seus leitores o deleite da transgressão ao contarem, em primeira pessoa, histórias amorosas repletas de erotismo

dedicadas a mulheres levianas. Caracterizamos a elegia em Roma como o testemunho das paixões juvenis da época de Augusto, uma espécie de poesia intimista e subjetiva na qual é descrita a boemia urbana da capital romana em seus anos de ouro. Michael von Albrecht comenta:

In der römischen Liebeselegie ist das Erotische stärker subjektiv gefärbt: Im Einklang mit hellenistischen Auffassungen bejahen römische Elegiker die Liebe nicht etwa als das Vernünftigste, sondern obwohl ja sogar weil sie etwas Unvernünftiges, Schädliches ist. Vor allem aber spricht jetzt das elegische Ich (wie es behauptet) von eigenen Erfahrungen - hierin wohl entscheidend bestärkt von der griechischen Epigrammdichtung. Dieser subjektiver-erotische Charakter - und damit die Gattung Liebeselegie - hat sich in der uns aus Tibull, Propertius und Ovid bekannten Form vermutlich erst in Rom entwickelt. (ALBRECHT, 2010, p. 243)

Na elegia amorosa romana, o erótico carrega tons mais fortemente subjetivos: conforme as concepções helenísticas os autores romanos de elegias aprovam o amor não, à guisa de exemplo, como a coisa mais sensata, mas sim, na verdade, embora ele seja algo insensato e prejudicial. Neste momento, o Eu elegíaco (como ele afirma) fala, sobretudo, de suas próprias experiências – aqui, decerto, decisivamente fortalecido pela poesia epigramática grega. Esse caráter erótico-subjetivo – e, com isso, o gênero da elegia amorosa – provavelmente somente veio a se desenvolver apenas em Roma na forma por nós conhecida a partir de Tibulo, Propércio e Ovídio.

Como recente marco teórico sobre o gênero elegíaco temos a obra do francês Paul Veyne intitulada *A elegia erótica romana: o amor, a poesia e o ocidente* (1985), na qual liga diretamente o gênero em questão a temas como o relacionamento amoroso e o erotismo, fazendo a elegia se dissociar do conceito superficial de gênero literário dedicada ao canto lutuoso. Através dessa rica fonte teórica, temos a clara percepção que os elegíacos romanos não se limitaram a simplesmente copiar o gênero vindo da Grécia, mas na verdade modificaram e aperfeiçoaram essa herança literária helênica adicionando contribuições artísticas como erotismo, herdado dos epigramas: “No epigrama alexandrino cabia o erotismo subjetivo, e sua continuidade temática na elegia latina se manifesta por todas as partes¹⁷” (GONZÁLEZ IGLESIAS, 2013, p. 39).

¹⁷ En el epigrama alejandrino sí cabía el erotismo subjetivo, y su continuidad temática en la elegia latina se manifiesta por doquier.

Os elegíacos eram amplamente lidos pela alta sociedade letrada do séc. I a.C., mas ao invés das musas dessas histórias pertencerem a essa camada social mais elevada, este lugar nas elegias eróticas romanas era, comumente, ocupado por mulheres de conduta duvidosa. Temos com os poemas elegíacos o relato artístico de uma sociedade urbana que experimentava, simultaneamente, o luxo que o poder do Império Romano proporcionava e a decadência moral que afastava a cidade dos tradicionais valores romanos - *mos maiorum*.

A ousadia poética de abordar temas como o amor e o sexo é uma marca importante da elegia erótica romana, gênero literário que contava com o requinte e o talento de poetas, que mesmo escrevendo sobre temas picantes, não descambaram para a imoralidade ou pornografia, sendo as transgressões e o próprio ato sexual sutilmente insinuados ao longo dos versos:

O erotismo, nossos poetas se contentam em indicá-lo, no sentido em que um costureiro "indica" as ousadias da moda do dia numa roupa clássica, e o erotismo que eles indicam limita-se a traços negativos que violam o mesmo número de proibições: fazer o amor sem nenhuma roupa, durante o dia, sem criar uma obscuridade completa; ficava mal, e era por essas ousadias que se reconheciam os verdadeiros libertinos. (VEYNE, 1985, p. 138)

A elegia erótica romana, com sua origem ligada à elegia tradicional grega, tomou o seu próprio rumo, mas manteve os versos dispostos em dístico elegíaco, principal característica formal do gênero, que em Roma conseguiu captar e explorar artisticamente o novo momento pelo qual passava a sociedade no séc. I a.C. através das consagradas obras de seus poetas, como Ovídio, autor alvo desse estudo e que será individualmente analisado a seguir.

1.3 Ovídio, o mais popular dos elegíacos

Ovídio nasceu em 43 a.C. na pequena cidade de Sulmona, região central da Península Itálica, e ao longo de sua vida teve acesso a uma educação requintada, estudando gramática e retórica desde pequeno em Roma e complementando seus estudos

na Grécia. Esta invejável educação era proveniente da boa situação financeira que usufruía sua família, pertencente à ordem equestre¹⁸ - *ordo equestre*. Ovídio tinha toda a estrutura necessária para seguir carreira no magistrado, como era o desejo de seus familiares, mas desde muito novo se viu envolvido pelas belas letras da poesia. Em sua adolescência frequentou os círculos literários da capital, como o famoso círculo de Messala, cujos membros sofriam grande influência dos alexandrinos e tinham o amor como tema primordial em suas poesias. Ovídio teve como principais inspirações literárias as elegias, gênero muito popular na época e que já contava com renomados autores como Catulo, Galo, Propércio e Tibulo.

Em meio a essa efervescência literária, Ovídio compôs, por volta dos vinte anos, a sua primeira coletânea de versos amorosos denominada *Amores*. Rapidamente fez sucesso e se tornou um poeta muito conhecido em Roma devido a seus poemas elegíacos repletos de erotismo. Ovídio morre em 17 ou 18 d.C. durante seu controverso exílio em Tomos, às margens do Mar Negro, na então Dácia, atual Constança, na Romênia. Ovídio é assim descrito por Zélia de Almeida Cardoso:

Dos poetas líricos que viveram na época de Augusto, o mais versátil é, incontestavelmente, Ovídio (*Publius Ovidius Naso* – 43 a.C.-17 d.C.). Talentoso e culto, brilhante e original, refinado, elegante, irreverente e irônico, Ovídio surgiu no cenário romano entre 20 e 15 a.C. – não se pode precisar exatamente a data – com duas obras de caráter erótico: *Heroides* (*Heroidum epistolae*) e *Amores* (*Amores*) (CARDOSO, 2011, p. 80).

Através de Ovídio temos acesso aos costumes e ao cotidiano da Roma de Augusto, retratados com o humor e a leveza da poesia elegíaca. Os leitores dos tempos de Ovídio estavam mais interessados em aspectos hedonistas¹⁹ do que os de outrora e tinham na leitura das situações picantes de seu dia a dia um momento de entretenimento e deleite. O cotidiano romano, exposto nas composições ovidianas, era retratado em uma linguagem refinada e atrativa, típica do gênero elegíaco. Peter Green, em seu prefácio, nos fala mais sobre a vida e obra de Ovídio:

¹⁸ Era uma classes aristocráticas da Roma Antiga, estando abaixo da ordem senatorial (*ordo senatorius*), podendo hoje ser entendido como "cavaleiro".

¹⁹ O hedonismo (do grego *hedonê*, "prazer", "vontade") é uma teoria ou doutrina filosófico-moral que afirma ser o prazer o supremo bem da vida humana.

Era esse o ambiente em que, ao renunciar à carreira de senador, Ovídio se entregou à descansada existência de poeta com meios próprios, de celebridade literária e de *playboy*. A julgar pela produção que deixou, não lhe faltava tempo para os prazeres da metrópole, os jantares e festas, as peças e os balés, os dias nas corridas e as noites regadas a vinho, dos quais ele pinta um quadro vívido e caleidoscópico nos poemas amatórios (OVÍDIO, 2011, p. 34).

São vários os pontos de tensão entre as obras ovidianas e a tradicional figura do *pater familias*, pois Ovídio não esconde preferir o amor livre ao casamento, instituição romana sagrada, mas que estava se tornando cada vez instável com o crescimento acentuado dos divórcios na capital. Nos *Amores*, chegamos a constatar momentos de aceitação, por parte do homem traído, da infidelidade da esposa, que, segundo a concepção tradicional da *matrona*, deveria ser o modelo de virtude feminina de dedicação ao marido e aos filhos.

Em sua concepção sobre o amor, Ovídio deixa claro que este sentimento é indissociável da questão sexual e que sem o prazer carnal o amor não está completo. O sexo deveria ser um momento de satisfação para homens e mulheres em uma comunhão espontânea de dois corpos tentando se dar prazer reciprocamente, fazendo do amor uma arte cuja finalidade é o prazer partilhado (PUCCINI-DELBAY, 2010, p. 145).

Essa percepção sobre o sexo era muito inovadora para o pensamento da época, já que o homem romano tradicionalmente não se preocupava com a satisfação sexual da mulher ou de qualquer ser passivo em uma relação lasciva. Ovídio aborda a questão do prazer feminino no terceiro livro da *Arte de Amar*, no qual diz que o gozo, o ápice da relação sexual, deve ser sentido com a mesma intensidade por ambos os sexos.

Essa nova perspectiva sobre amor elevava a importância feminina no sexo, sendo isto considerado muito perigoso, pois, segundo a visão dos conservadores da época, poderia levar o cidadão romano a uma espécie de escravatura amorosa - *seruitium amoris* -, indo contra o *mos maiorum* ao colocar o homem em uma posição de devoção e submissão à mulher, que em Roma começava a reivindicar maior liberdade, distanciando-se cada vez mais da tradicional figura da *matrona*. Com Ovídio, temos a exposição literária desse despertar da mulher romana perante a questão sexual após anos de letargia e repressão.

Começando nosso passeio pelas principais obras ovidianas, nas *Heroides*, composta ao mesmo tempo que os *Amores*, Ovídio destaca o extravasamento do sentimento amoroso por meio de vinte e uma cartas imaginárias trocadas entre apaixonados personagens míticos, sendo dezoito atribuídas a figuras femininas e tendo como destino seus amados que estavam longe, e três as respostas de seus destinatários. Essa obra nos revela um apurado conhecimento do autor sobre os sentimentos mais íntimos do ser humano como a paixão e o ciúme.

A carta XII, de Medéia a Jasão, é um belo exemplo dessa sensibilidade artística de Ovídio ao escrever sobre os sentimentos humanos, especialmente femininos. Essa composição faz referência à famosa tragédia grega *Medéia*, de Eurípides, na qual a personagem que dá nome à peça, motivada pela força de uma paixão avassaladora por Jasão, trai a confiança de seus pais e ajuda o amado em sua missão de conquistar o Velocino de Ouro, que estava sob posse e proteção de seu pai Eetes, rei de Hipsípila. Após a tarefa cumprida, Medéia foge de sua terra natal em companhia de Jasão, com quem tem dois filhos. Ovídio situa a carta em questão no momento em que, anos depois da fuga, Medéia toma conhecimento da traição de Jasão com Creusa, filha do rei Creonte de Corinto. Dominada pelo ciúme, Medéia se vinga cruelmente de Jasão ao matar os próprios filhos, frutos de sua relação com o traidor, como forma de castigá-lo ao máximo (VERGNA, 1975, p. 108).

Através dessas correspondências amorosas, Ovídio não trata mais diretamente do amor de seu eu-elegíaco por sua Corina, e sim do sentimento de outros personagens, formando uma espécie de hino ao Amor, que mesmo ocorrendo entre seres míticos, não deixa de ter uma correspondência direta com a realidade das pessoas em geral. Ovídio fala nas *Heroides* sobre os grandes amantes da mitologia, personagens que a juventude deveria conhecer, admirar e imitar em suas jornadas amorosas ao longo da vida sentimental.

Com as *Metamorfoses* - *Metamorphoseon Libri* - Ovídio continua a tratar de personagens míticos, mas agora em 246 narrativas, distribuídas em quinze livros, que seguem uma certa ordem cronológica: começa com a criação do universo até chegar ao tempo histórico do autor, passando pelas histórias de várias divindades e heróis mitológicos ao longo da obra. Encontramos uma série de quadros amorosos que abordam famosos mitos romanos vinculados a algum episódio de transformação ou mudança de forma, como já indica o título da obra. Destacamos o famoso mito de Apolo e Dáfne,

presente no livro I, quando nem mesmo a transformação da amada em uma árvore faz esfriar a paixão que havia sido despertada pelo poder de Cupido em Apolo.

O amor Eros (carnal, sexual) foi o assunto que popularizou Ovídio, principalmente em seus livros mais picantes: *Amores* e *A arte de amar*, obras em que o autor consegue com seu talento poético explorar o lado sentimental e ao mesmo tempo lascivo do homem romano de seu tempo. Por volta do ano I de nossa época, Ovídio escreve *A arte de amar* - *Ars Amatoria* -, um poema didático escrito em versos elegíacos e destinado para o aprendizado de técnicas amorosas, uma espécie de manual de sedução da Roma daqueles anos. Para Jean-Noël Robert:

Mais do que um simples manual de conselhos práticos, *A arte de amar* é um livro no qual o poeta revela psicologia e ao mesmo tempo faz aparecer para nós a visão que os homens e as mulheres daquele tempo tinham do amor (ROBERT, 1995, p. 216).

A arte de amar é composta por três livros: o primeiro ensina o homem a procurar e a seduzir mulher desejada, no segundo o objetivo é a conservação da amada conquistada com os conselhos do primeiro livro e no terceiro temos a mesma proposta do primeiro, mas desta vez tendo como alvo as mulheres que desejassem conquistar o amor de um homem:

Ovídio ousou apresentar-se como «mestre de amor» e compôs uma *Arte de amar* em três livros. Nele parodia, não sem humor, o tom doutoral dos tratados técnicos, então numerosos; os conselhos que ele dá revelam a sua longa experiência da galanteria e servem de pretexto a divertidos quadros de costumes. Se se perdoa a Ovídio a sua imoralidade inata, só se pode ficar fascinado pelo carácter absolutamente moderno destes esboços que, em outros tempos, se poderiam chamar “parisienses”. Neles entrevemos, captados ao natural, todo o movimento de uma grande capital, que é também a capital do prazer; é o “baixo-mundo” romano com os artifícios das mulheres, as suas rivalidades, as suas malícias, os bilhetes que se enviam em segredo, as criaditas no seu papel de alcoviteiras. Por vezes, Ovídio deixa a rua e penetra nas alcovas (GRIMAL, 2008, p. 88).

No livro I, destinado aos homens à procura de uma “presa” amorosa, Ovídio leva o leitor a uma visita literária a Roma de sua época, transformando as ruas da capital em um espaço aberto para caça amorosa, na qual, ao seguir os conselhos desse manual, seus

discípulos leitores lograrão êxito. Ovídio relata detalhadamente os locais mais propícios ao objetivo desejado, destacando os teatros, os circos, o centro da cidade com seus templos e os fóruns situados próximos a casas de prostituição.

Ovídio também cita os banquetes, eventos muito importantes naquela sociedade, nos quais o *status* dos cidadãos romanos era posto à prova e onde o vinho e a boa comida eram um convite ao prazer sexual. Géraldine Puccini-Delbey escreve: “A vida galante está intimamente ligada a esses lugares sumptuosos onde brilha a prosperidade de Roma, senhora do universo: as cortesãs fazem parte da opulência da Cidade”. (PUCCINI-DELBey, 2010, p. 94).

Em seu segundo livro, novamente voltado ao público masculino, Ovídio cita o bom humor, a paciência e a tolerância como armas para a conservação do amor conquistado. O autor compara o árduo caminho da relação amorosa com o serviço militar, pois em ambas as situações é essencial conseguir aliados. No caso da *militia amoris*, Ovídio cita o valor de um bom relacionamento com as criadas e os escravos da amada, especialmente os porteiros, já que estes serão o último obstáculo para a entrada no quarto dela.

O poeta também alerta para o perigo de se ter uma amante, que caso seja descoberta deve ser veementemente negada. Logo em seguida a essa negação, Ovídio aconselha que o homem deve convencer a amada de que não houve traição recente através de um bom coito.

Consideramos como a recomendação mais polêmica e difícil de ser seguida a do homem tolerar a existência de um rival amoroso, situação muito complicada nos dias de hoje, e ainda mais impensável no contexto social romano dos tempos de Augusto:

Los sufrimientos que ha de sorportar el enamorado se llevan al extremo en la tolerancia que deberá mostrar con la infidelidad, ejemplificada con la reacción de Vulcano ante el adulterio de Venus con Marte” (GONZÁLEZ IGLESIAS, 2013, p. 28).

Os sofrimentos que tem que suportar o apaixonado são levados ao extremo na tolerância que deverá mostrar com a infidelidade, exemplificada com a reação de Vulcano diante do adultério de Vênus com Marte.

O terceiro e último livro da obra fala sobre a importância da higiene e do cuidado que as mulheres devem ter com seus corpos para conseguirem chamar a atenção dos homens. Convém termos em mente que esse Livro III é direcionado ao público feminino, mas não a todas as mulheres romanas:

Ovídio diz que as suas lições de sedução amorosa não são destinadas às matronas romanas virtuosas, respeitadoras do pudor, mas apenas às mulheres a quem «o pudor, as leis e a sua condição» autorizam a ouvir, ou seja, às prostitutas, mas também a todas as mulheres independentes, desejosas de viver a vida à sua maneira (PUCCINI-DELBAY, 2010, p. 145).

Na parte final do último livro da *Arte de amar*, Ovídio aborda de forma mais direta o sexo através de uma espécie de lista, na qual aconselha às mulheres quais as posições sexuais - *figuræ* - mais propícias para cada uma delas de acordo com as características físicas específicas, a fim de que as belezas do corpo feminino fossem valorizadas e as imperfeições omitidas durante o ato lascivo.

As posições sexuais voltam à tona em *Remédios contra o amor - Remedia Amoris* -, um breve poema de 407 versos dirigido aos homens que desejassem acabar com algum relacionamento amoroso infeliz. Dentre os conselhos, Ovídio escreve que os homens devem na hora do sexo assumir o controle e optarem pela posição que julguem menos prazerosa à mulher, além de fazerem seus atos lascivos na claridade para que os pontos negativos do corpo feminino sejam notados.

Ovídio é banido de Roma para a inhospita cidade de Tomos a mando do *princeps* Augusto, que alegou como motivo oficial para essa condenação a imoralidade da obra do autor, acusado de incitar o adultério, principalmente em *A arte de amar*. O exílio de Ovídio é um fato na vida do poeta que ainda hoje levanta muita discussão entre estudiosos do autor, permanecendo em certa obscuridade, especialmente quando se foca a discussão na verdadeira razão para tão severo castigo. Sobre o exílio do poeta, Paul Veyne e Pierre Grimal escrevem:

Há muitos divertimentos em Roma mas, à medida que o príncipe envelhece, o seu humor torna-se mais austero, e a própria liberdade de

costumes corria risco de provocar a sua cólera contra o poeta favorito das cortesãs e dos jovens elegantes (GRIMAL, 2008, p.89).

Suspeita de conduta imoral ou simples delito de obscenidade literária? Ovídio dá mostras de confundir as duas acusações defendendo-se de uma e de outra, a fim de fazer esquecer o delito de expressão, justificando-se do delito, bem mais grave, de má conduta. O delito de expressão, aliás, não era um delito. (VEYNE, 1985, p. 170).

Não temos a intenção de aprofundarmos aqui essa controversa discussão sobre as possíveis questões que levaram o poeta ao exílio. O fato é que Ovídio faleceu durante seu castigo em Tomos, mas sua obra faz com que seu nome e pensamentos permaneçam presentes e sendo estudados até hoje. No próximo capítulo apresentaremos uma pesquisa sobre o erotismo presente, especificamente, nos *Amores* através de uma análise geral dos três livros da coletânea.

2. OS AMORES E O EROTISMO

O segundo capítulo do trabalho é composto por uma introdução sobre os aspectos gerais dos *Amores* de Ovídio, acompanhada por três segmentos correspondentes a cada um dos livros que formam a coletânea. Destacaremos em nossas análises os trechos que julgarmos conter uma marcante presença de conteúdo erótico, categoria analítica desse estudo. Cada uma das três partes do presente capítulo tratará especificamente sobre um dos livros da obra individualmente, objetivando que ao término do presente capítulo todas as elegias tenham sido analisadas, exceto os três poemas que compõem o *corpus* (*Am.* I, 5; II, 15 e III, 7), que serão examinados separadamente no terceiro e último capítulo da dissertação.

Constataremos ao cabo deste capítulo como o erotismo está fortemente impregnado nos *Amores* como um todo, permeando todos os três livros da coletânea amorosa, mesmo que de maneira velada através do uso de vocabulário de outras áreas. Almejando uma apreciação coerente e embasada das elegias, recorreremos a dicionários especializados em termos eróticos do idioma latino²⁰ e a textos teóricos que corroborem com nossas análises.

Introdução à obra

Amores é uma coletânea de versos amorosos dividida em três livros, originalmente cinco, que foi composta durante a juventude de Ovídio como fruto de sua precoce convivência nos círculos literários elegíacos e na noite frívola e agitada da capital Roma. O Amor, grande personagem da obra, como denuncia seu próprio título, é encarado por Ovídio, essencialmente, como desejo carnal, pois de acordo com a visão elegíaca do poeta, o relacionamento amoroso deve focar no prazer e na satisfação pessoal, não estando ligado a conceitos formais de casamento e família.

Através de seus versos, o eu-elegíaco ovidiano transmite, em uma espécie de testemunho lírico, não apenas os sentimentos e pensamentos amorosos de um indivíduo

²⁰ ADAMS, J.N. The Latin sexual vocabulary. London: Duckworth, 1982.

PIERRUGUES, Pierre. Glossarium eroticum Linguae Latinae. Parisiis: Dondey-Dupré, 1826.

isolado, mas de todos os jovens apaixonados de sua época, exercendo, ao nosso ver, o papel de porta-voz literário de sua geração. Em Corina, a grande musa elegíaca ovidiana, temos uma alegoria de todas as mulheres que amaram e foram amadas pelos jovens romanos, como Ovídio, ao longo de suas vidas.

Ovídio, na condição de poeta elegíaco, não tinha compromisso com a verdade dos fatos narrados, diferentemente de um historiador, que tem obrigação com a veracidade dos acontecimentos que relata. Não se pode cobrar de um poeta que sua obra tenha o dever de relatar episódios realmente ocorridos ao longo de sua vida, em uma espécie de autobiografia, pois as elegias trazem as percepções artísticas do poeta sobre o ambiente em que estava inserido:

O poeta conta sua história de amor sob a forma de certas experiências diversas, que ele realmente teve ou imaginou ter tido; ele não tinha somente o direito de embelezar a simples verdade: teria sido mesmo absurdo lhe perguntar o que era potencialmente verdadeiro. Não se exigia nem mesmo uma estrita coerência dos fatos no interior da antologia: por meio de uma série de exemplos concretos, o poeta procurava desenhar a imagem de conjunto da vida de um homem jovem que está às voltas com uma inclinação passional; ele esboçava o quadro ideal de uma vida amorosa e opunha vigorosamente ao gênero de vida daqueles que não estavam apaixonados". (VEYNE, 1985, p. 85)

Ovídio produziu uma obra, *Amores*, que deleita o leitor ao mostrar de forma artística, realista e erótica a complexidade e as contradições das relações amorosas de seu tempo. O poeta usa como alegoria o relacionamento conturbado entre seu eu-elegíaco e sua amada Corina, relação amorosa que ao longo da coletânea se mostra repleto de momentos de grande felicidade e erotismo, mas também marcado por constantes cenas de traição e intenso sofrimento.

2.1. Erotismo no Livro I dos *Amores* de Ovídio

O primeiro livro dos *Amores* traz várias convenções elegíacas tradicionais, como *paraklausithyron*, *lena*, *militia amoris* e *seruitium amoris*, que serão analisadas à medida que forem ocorrendo no texto. No primeiro volume da coletânea, os momentos de paixão e sensualidade são muito fortes e recorrentes, como se nessas elegias inaugurais fosse

relatado o início de um namoro, onde o desejo e o ânimo sexual entre os amantes apaixonados se encontram no ápice.

Na elegia inicial da obra (*Am. I.1*), Ovídio dedica maior atenção às questões literárias e traz sua justificativa para cantar o Amor, por meio de versos de onze pés²¹, ao invés das guerras e batalhas em uma epopeia. A motivação para a composição elegíaca amorosa é sua recente inspiração, fruto de um encontro com Cupido, que o acertou com suas poderosas flechas e fez o Amor reinar em seu coração.

Já no primeiro verso do poema, mais precisamente na primeira palavra (*Arma*), temos a utilização de um termo tipicamente bélico sofrendo uma mudança de sentido ao ser lido dentro do contexto elegíaco amoroso da obra, evidenciado desde o título da coletânea (*Amores*). Esse novo contexto literário leva os leitores mais atentos a atribuírem sentido sexual a algumas palavras de origem marcial, transferência de sentido, do vocabulário militar para uma conotação erótica, muito comum entre os romanos (PIERRUGUES, 1826, p. 66)²² e que pode ser verificado em alguns dicionários latinos, como o *Il Latino*, de Gian Biagio Conte et alii. Voltando a tratar especificamente sobre a primeira palavra de *Am. I.1*, 1²³, Lucy Ana de Bem esclarece: “a palavra *arma* não se relaciona somente com o universo épico, mas também ao órgão sexual masculino” (BEM, 2007, p. 35).

Continuando no mesmo verso, o termo *bella* segue o mesmo caminho de *arma* e também pode ser interpretado em sentido diferente do tradicional, referente a conflito ou guerra, e ser entendido como o ato sexual em si: “*bella* poderia ser usada metaforicamente para relações sexuais, a frase pode significar “consumar guerras sexuais²⁴” (ADAMS, 1982, p. 143).

Ovídio deixa claro estar inspirado pelo poder das flechas de Cupido, que o torna um artista mais sensível às questões sentimentais. Como consequência, mais termos do vocabulário utilizado pelo poeta em seus versos podem ser entendidos com sentidos

²¹ Referência ao dístico elegíaco, metro típico da elegia e formado por onze pés: um hexâmetro com seis pés e um pentâmetro com cinco pés.

²² *Frequentissime enim Romani militiae vocabula ad venerem transferebant.* (Com muita frequência, os Romanos transferiam vocábulos da guerra para o sexual).

²³ *Arma gravi numero violentaque bella parabam/ edere, materia conveniente modis* (Armas e combates violentos, em ritmo pesado, preparava produzir, o assunto ajusta-se bem ao metro.)

²⁴ *bella* could be used metaphorically of intercourse, the phrase might be taken to mean 'consummate sexual wars'.

sexuais, exemplo de *neruus*²⁵ (*Am.* I.1, 18²⁶), referindo-se a pênis, e do verbo *surgere* (*Am.* I.1, 27-28)²⁷, alusivo à ereção peniana decorrente da excitação sexual masculina:

surgo, attenuo e neruus também fazem parte do vocabulário sexual da antiguidade e aludem ao membro masculino, à ereção e à detumescência do mesmo, num processo pertinente ao ato sexual (BEM, 2007, p. 102).

A relação sexual entre pessoas do mesmo sexo é lembrada por Ovídio, que em *Am.* I.1, 20²⁸ faz uma clara referência a essa prática, muito difundida no mundo clássico, principalmente entre homens. Devemos ter em mente que, como visto no primeiro capítulo, esse tipo de comportamento sexual era visto na sociedade romana do séc. I a.C. de maneira muito diferente da nossa concepção atual, não havendo nenhum tipo de impedimento na relação entre homens, se o aspecto ativo do cidadão fosse preservado. Sobre Ovídio e o tema da homossexualidade, Paul Veyne esclarece: “E, como todo poeta helenístico e romano era obrigado a cantar os dois amores para tratar seu tema inteiramente e interessar a todos os leitores” (VEYNE, 1985, p. 84).

Na elegia seguinte o olhar de Ovídio está mais direcionado ao sentimento amoroso em si, mas o vocabulário de origem bélica permanece ao relatar o triunfo de Cupido sobre a Razão - *Mens Bona* - e o Pudor. O eu-elegíaco ovidiano aceita ser submisso ao Amor sem relutar fortemente, reconhecendo seu enorme poder. Não podemos deixar passar em branco a citação feita às campanhas orientais de Baco²⁹, deus relacionado ao desejo sexual:

Na época romana e a partir do século II a.C., os *Mistérios* de Dioniso, com sua licenciosidade e o seu carácter orgiástico, penetram na Itália, onde encontraram terreno de eleição entre as populações ainda pouco civilizadas das montanhas da Itália meridional e central. O Senado romano teve de proibir a celebração das Bacanais, em 186 a.C. (GRIMAL, 2000, p. 122)

²⁵ *Nervus: Pro pene (Nervus: como pênis)* (PIERRUGUES, 1826, p. 341).

²⁶ *attenuat nervos proximus ille meos.* (Aquilo que vem em seguida diminui as minhas forças).

²⁷ *sex mihi surgat opus numeris, in quinque residat:* (com seis pés ergue-se para mim o trabalho, e em cinco cesse;).

²⁸ *aut puer aut longas compta puella comas.* (ou um rapazinho ou uma menina enfeitada de longos cabelos).

²⁹ Dionísio, também chamado Baco e identificado em Roma com o antigo deus itálico *Liber Pater* é, na época clássica, essencialmente o deus da vinha, do vinho e do delírio místico (GRIMAL, 2000, p. 121).

Chamou-nos a atenção que em *Am. I.2, 23*³⁰ Cupido é coroado, por seu triunfo, com mirto - *myrtus* -, ao invés dos tradicionais louros de uma conquista militar, e que seu carro é puxado por pombas - *colomba* -, ambos símbolos (o mirto e a pomba) diretamente ligados à mãe de Cupido: Vênus³¹, deusa do Amor.

A união entre o Amor e a poesia é relatada em *Am. I.3*, composição na qual o autor assume seu papel elegíaco e almeja a imortalidade através da palavra. Baco é novamente lembrado através de seu epíteto *vitis repertor*³² e em *Am. I.3, 14*³³ são apontados termos que evocam um sutil erotismo (*nuda, simplicitas e pudor*):

El término *nuda*, “desnuda”, no es neutro en la poesía morosa y evoca un erotismo corporal que altera la manifestación de espiritualidad en que está inscrito. Irónicas serán también las expresiones de fraqueza – *simplicitas* – y pudor (GONZÁLEZ IGLESIAS, 2013, p. 145).

O termo *nuda*, “nua”, não é neutro na poesia morosa e evoca um erotismo corporal que altera a manifestação de espiritualidade em que está inscrito. Irônicas serão também as expressões de fraqueza - *simplicitas* - e pudor.

Am. I.4 é a primeira elegia com um contexto erótico mais forte, pois nela temos a descrição de uma cena bastante sensual, na qual os leitores são testemunhas da troca de carícias e sinais sigilosos entre o eu-elegíaco ovidiano e sua amada, em um grande jogo de sedução e engano que tem como cenário um banquete, ambiente tradicionalmente propício à libertinagem sexual em Roma. Esta elegia gira em torno dos ensinamentos de sinais secretos por parte do amante - *praeceptor amoris* - a sua *puella* durante o referido banquete. Tais sinais tinham como objetivo estabelecer uma comunicação silenciosa entre os dois amantes, para que assim pudessem continuar a enganar e trair o rival, também presente no mesmo ambiente e formando, sem saber, um triângulo amoroso:

Mas Ovídio estava menos levado a sustentar uma alta ficção do que a descrever os costumes sob pretexto de ensinar a moral, e escreveu todo um poema para ensinar, pelo exemplo de sua Corina, como uma esposa

³⁰ *necte comam myrto, maternas iunge colombras*; (cinje o cabelo com mirto, junta as pombas maternas;).

³¹ Os animais favoritos da deusa eram as pombas. Era um casal destes animais que puxava o seu carro. As suas plantas eram a rosa e o mirto (GRIMAL, 2000, p.10).

³² Inventor da vinha.

³³ *nudaque simplicitas purpureusque pudor*. (simplicidade nua e pudor púrpuro.)

podia trocar sinais combinados com seus amantes, durante um jantar, sem que seu marido percebesse. (VEYNE, 1985, p. 97)

A *puella* ovidiana incita discussão entre estudiosos do tema, mantendo-se envolta em certo mistério, sem ter seu nome revelado até este ponto da obra. Uma grande interrogação que paira sobre essa personagem é não sabermos sua identidade social: será ela uma *matrona* casada da alta sociedade ou uma prostituta? Tomando como base os dois primeiros versos dessa quarta elegia do livro I (*Am.* I.4, 1-2)³⁴, podemos afirmar apenas que ela está acompanhada de um homem - *uir* -, sem ficar claro ser este rival seu marido ou não. Tal dúvida é ainda mais reforçada pela seguinte assertiva de Peter Green: “A palavra ambígua *uir* – que significa tanto “marido” quanto “amante” (OVÍDIO, 2011, p. 402). Essa ambiguidade do termo *uir* faz com que a obscuridade sobre este homem que a acompanha fique ainda maior, pois temos uma mesma palavra com diferentes acepções.

Em nossa opinião, a opção mais plausível é a da amada ser casada e, conseqüentemente, este acompanhante no jantar ser seu esposo. Baseamos essa escolha no fato de Ovídio falar em um dever matrimonial da *puella* para com esse homem, que teria direitos sobre ela (*Am.* I.4, 64)³⁵. Dentre os argumentos contrários a essa opinião, destacamos a tradição elegíaca de constantemente utilizar cortesãs em suas composições e o fato de Ovídio ter usado o termo *maritus* em elegias posteriores (*Am.* II.19, 57; III.4, 27 e III.8, 63).

O erotismo se faz fortemente presente na descrição do contato físico entre os dois traidores ao roçarem seus pés sob a mesa (*Am.* I.4, 16)³⁶ e na saída do banquete ao ficarem propositadamente em grupo para que no tumulto da aglomeração pudessem se tocar e trocarem carícias pela última vez naquela noite (*Am.* I.4, 55-58)³⁷. Peter Green escreve: “Os vários sinais “clandestinos” entre amantes em banquetes e outras ocasiões públicas formavam um tema comum para os elegistas augustanos” (OVÍDIO, 2011, p. 403)

³⁴ *Vir tuus est epulas nobis aditurus easdem:/ ultima cena tuo sit precor illa viro.* (Teu homem havendo de frequentar os mesmos banquetes que nós, / rogo que esse seja o último jantar para teu homem).

³⁵ *quod mihi das furtim, iure coacta dabis.* (o que dás a mim furtivamente, coagida pela lei darás).

³⁶ *Ibis ut accumbas, clam mihi tange pedem;* (Quando fores assentar-te, às escondidas toque-me o pé).

³⁷ *cum surges abitura domum, surgemus et omnes;/ in medium turbae fac memor agmen eas:/ agmine me invenies aut invenieris in illo;/ quidquid ibi poteris tangere, tange mei.* (Quando levantares para partir para casa, e todos nos levantarmos, / lembra-te, faz o caminho em meio ao tumulto: / na multidão me encontrarás ou nela será encontrada; / nessa ocasião, tudo que puderes tocar de mim, toca!).

Outras passagens ao longo da elegia permanecem repletas de sensualidade, como mostra Lucy Ana de Bem (BEM, 2007, p. 55) ao destacar o uso da figura de linguagem da metonímia no momento em que o poeta cita o nome da deusa Vênus, referindo-se à relação sexual propriamente dita em *Am. I.4, 21*³⁸. Ovídio utiliza mais termos com sabida conotação sexual, exemplos de *sinus* e *papilla* (*Am. I.4, 37*)³⁹, ambas as palavras fazem referência aos seios femininos, sendo o segundo termo ligado, especificamente, ao bico do peito, como mostra Afonso Cuatrecasas em seu Vocabulário Erótico (CUATRECASAS, 1997, p. 187). *Sinus* além de se referir ao peito feminino, também pode ser entendido como regaço, conhecido popularmente no Brasil como colo. Finalizando a abordagem dessa elegia, observamos que a cena descrita em *Am. I.4, 47-48*⁴⁰ deixa subentendido um ato de masturbação entre os amantes ao falar em prazer - *uoluptas* - sob o manto e em consumação do ato - *peregit opus*.

Saltando *Am. I.5* por fazer parte de nosso *corpus* de análise a ser detalhadamente examinado no próximo capítulo, chegamos a *Am. I.6*, cujo tema central é o sofrimento do *amator* diante dos obstáculos que impedem a realização de seu desejo de amar. Tais empecilhos estão representados nas figuras do porteiro, escravo e guardião da amada, e da própria porta do quarto dela, que permanece fechada, relação direta com a convenção elegíaco *paraklausithyron*⁴¹. O eu-elegíaco implora por sua entrada no quarto ao porteiro em uma espécie de serenata, inclusive com refrão⁴² repetido nos versos 32, 40, 48 e 56⁴³. No fim da elegia, com a chegada da aurora de um novo dia, fica evidenciado que todos esforços e súplicas do poeta foram em vão.

³⁸ *cum tibi succurret Veneris lascivia nostrae*, (Quando a lascívia de nossa Vênus a ti,).

³⁹ *nec sinus admittat digitos habilesue papillae*. (teus mamilos e seios bem feitos não admitam os seus dedos).

⁴⁰ *saepe mihi dominaeque meae properata voluptas/ veste sub iniecta dulce peregit opus*. (muitas vezes a mim e a minha senhora, o prazer acelerado, sob o manto usado consumou o doce ato).

⁴¹ *paraklausithyron*: porta fechada simboliza um obstáculo que impede a realização de uma noite de amor, fazendo com que o amante excluído se entristeça e lamente por seu pathos amoroso. Simboliza também a própria realização plena do amor elegíaco, algo imprescindível à elegia romana. O termo foi cunhado por Plutarco (Mor. 753 B) e o seu tema (canto junto ao obstáculo, geralmente uma porta fechada), remonta às comédias de Aristófanes e até mesmo às poesias pastoris de Teócrito (III) e é também bastante comum à antologia grega. (Para exemplos relevantes, cf. V. 23, 103, 145, 164, 167, 189, 191, 213, 281; XII 118,

⁴² Esse tipo de refrão não é muito comum na poesia antiga; contudo, ocorre com maior frequência em cantos corais, nênias e encantamentos – nunca tinha sido introduzido em poemas que abordam o *paraklausithyron* (Cf. Barsby, op. cit., p. 75 e McKeown, op. cit., pp. 136-7). Mas, se pensarmos o poema como uma espécie de “serenata”, a repetição do refrão torna-se totalmente pertinente. É uma maneira de enfatizar o drama do amante em seu apelo. (BEM, 2007, p. 153)

⁴³ *tempora noctis eunt; excute poste seram*. (As horas da noite vão-se; tira o ferrolho à porta).

O termo *arma* é novamente utilizado por Ovídio como alegoria do órgão sexual masculino em *Am.* I.6, 39⁴⁴, sendo o trecho - *eat obuius* - entendido como “ir ao encontro de”. (BEM, 2007, p. 154). Em *Am.* I.6, 57⁴⁵ temos o fogo - *ignis* - simbolizando o ardor sexual típico de um homem dominado pela paixão amorosa - *pathos amoroso*⁴⁶ - e o ferro - *ferrum* - como mais um termo com sentido fálico:

Adams (1982: 198) fala sobre as relações sexuais narradas como um ato de violência ou corrupção: nesse sentido, *ferrum* e *gaudium* poderiam ter um sentido semelhante, relacionado ao órgão sexual masculino (BEM, 2007, p. 155).

A elegia *Am.* I.7 retrata a submissão e o profundo arrependimento do eu-elegíaco ovidiano por ter agredido fisicamente a amada, que no decorrer do poema é intensamente enaltecida, chegando a ser comparada à diversas personagens mitológicas como Atalanta⁴⁷, Ariadne⁴⁸, Cassandra⁴⁹ e Vênus. Em *Am.* I.7, 41-42⁵⁰, o *amator* ovidiano se arrepende de ter deixado sinais de violência no corpo da amada ao invés de vestígios de uma relação sexual como beijos e marcas de dentes no pescoço - *collum* -.

Na poesia seguinte (*Am.* I.8), a personagem central passa a ser a tradicional figura elegíaca da *lena*⁵¹: uma velha alcoviteira, chamada Dípsas, que dá recomendações a *puella* sobre relacionamentos amorosos. Ela é descrita como uma entendedora das artes mágicas, inclusive de um tradicional e popular “filtro amoroso constituído a partir de secreções íntimas de uma égua” (BEM, 2007, p. 184), conhecida como - *virus amantis*

⁴⁴ *arma quis haec timeat? quis non eat obuius illis?* (quem temeria essas armas? Quem não iria ao encontro delas?).

⁴⁵ *aut ego iam ferroque ignique paratior ipse*, (ou eu mesmo, agora mais preparado, com ferro e fogo).

⁴⁶ Geralmente é representado pelo fogo que consome o amante (BEM, 2007, p. 251).

⁴⁷ Heroína caçadora que ao nascer foi abandonada pelo pai, que desejava um filho homem, sendo alimentada por uma urso e depois criada por caçadores. (GRIMAL, 2000, p. 51)

⁴⁸ Filha de Minos e Pasifae que se apaixonou por Teseu e o ajudou a sair do labirinto do Minotauro. Em seguida fugiu de Creta, sua terra natal, sendo abandonada por Teseu na ilha de Naxos (GRIMAL, 2000, p. 45-46)

⁴⁹ Filha de Príamo e Hécuba, irmã gêmea de Heleno (GRIMAL, 2000, p. 76)

⁵⁰ *aptius inpressis fuerat livere labellis/ et collum blandi dentis habere notam*. (tinha sido melhor aos lábios marcados tornarem-se lívidos por beijos e no colo ter a marca de carinhoso dente).

⁵¹ *lena/leno*: as alcoviteiras e os cafetões geralmente são representados por velhos e velhas com supostos poderes “paranormais” (*Am.* I 8, 4-18). São feios, sujos e bebedores (*Am.* I 8, 111-4) e aconselham belas jovens e belos rapazes a usarem as relações íntimas como forma de conquistar bens materiais (Prop. IV 5 e Tibulo I 5, 47-8; 6, 43-54). Esse tema (*ancilla*, *meretrix* ou *anus*) provém do teatro grego, especialmente do mimo e da Comédia Nova (Plaut. *Mostellaria*, 157 e ss, *Truc.* e Ter. *Hec*) (BEM, 2007, p. 251).

equae -. Assim como fez Ovídio em elegias anteriores, Dípsas aconselha a jovem Corina sobre relacionamentos amorosos:

Ovídio ensinou os homens a soltar o suspiro adequado e, as mulheres, a recebê-lo; ensinou os homens a saber o momento propício para a conquista e, as mulheres, a oferecê-lo.

Não seria incorreto dizer que tal afirmação pode ser empregada aos *Amores*, livros do poeta compostos por elegias eróticas dedicadas, muitas vezes, à ligação do eu-elegíaco com sua Corina – pois já aí nesses poemas encontramos as aventuras dos amantes e as figuras do amante e da *lena*, que tudo sabiam sobre o amor e tinham autoridade, portanto, para dele falarem. (LOPES, 2010, p. 113)

Ovídio encara a personagem da *lena* como uma inimiga, pois ela afirma que uma jovem bela deve se relacionar com homens ricos e não com um poeta, já que a beleza é efêmera e, portanto, não se deve perder tempo com quem não pode garantir uma boa condição financeira. Sobre a questão monetária levantada pela *lena*, Ovídio se mostra crítico à importância dispensada pela sociedade romana de sua época ao acúmulo de riquezas das famílias tradicionais, pois “estabelecendo-se pobre, o eu-elegíaco queria persuadir a *puella* a lhe entregar a única coisa que ela detinha, ou seja, o sexo” (LOPES, 2010, p.52).

A *lena* também aconselha a jovem a negar algumas noites de amor aos homens e a usar como desculpas uma dor de cabeça fingida (*Am.* I.8, 73)⁵² ou o período em homenagem à deusa Ísis⁵³ (*Am.* I.8, 74)⁵⁴, festividade anual bastante difundida entre as mulheres romanas, como atesta Peter Green: “pleitear abstinência sexual por causa de uma festividade iminente de Ísis parece ter sido uma desculpa popular” (OVÍDIO, 2011, p. 411).

Em mais um exemplo de termo com conotação sexual aparente, o verbo *ludere*, presente em *Am.* I.8, 43⁵⁵, foi interpretado em nossa leitura como uma referência ao ato

⁵² *saepe nega noctes; capitis modo finge dolorem*, (Frequentemente nega noites: algumas vezes finge dor de cabeça).

⁵³ Deusa egípcia, não pertence à mitologia helênica nem à mitologia romana, o seu culto e o seus mitos espalharam-se de tal modo no mundo grego-romano desde o começo da nossa era que se torna impossível não a mencionar. No panteão egípcio, Ísis é a mulher de Osíris e mãe do deus-sol Horo. (GRIMAL, 2000, p. 254)

⁵⁴ *et modo, quae causas praebeat, Isis erit.* (e outras vezes, será Isis a fornecer pretextos).

⁵⁵ *ludunt formosae: casta est quam nemo rogavit;* (as formosas brincam: casta é quem ninguém conversou).

sexual propriamente dito, ao invés do sentido tradicional da ação de jogar um jogo ou se divertir.

A elegia I.9 traz uma comparação entre a vida de um soldado e a de um amante apaixonado - *militia amoris* -, pois ambos necessitam de astúcia e vigilância em suas investidas. Através dessa elegia comparativa, Ovídio tem a intenção de desfazer:

A imagem do poeta como um indivíduo pachorrento, jazendo em um leito à sombra de uma árvore, escrevendo versos durante o dia era bem estabelecida nos tempos de Ovídio. Isso é socialmente sugestivo, quando nos lembramos que o *otium*, ócio, como oposição a *negotium*, negócio, era um ideal das classes superiores romanas. (OVÍDIO, 2011, p. 413)

Um fator explicitado por Ovídio em sua comparação entre o serviço militar e o relacionamento amoroso é a disposição/fôlego - *animus* - necessário para conseguir os triunfos em batalhas bélicas e também para satisfazer sexualmente a amada, que fará na cama o papel de um general exigindo empenho e vitalidade (*Am.* I,9, 5-6)⁵⁶, uma clara demonstração de submissão - *seruitium* - do homem apaixonado à mulher.

Ao comparar um militar a um amante/escritor, Ovídio tenta romper com o pensamento coletivo romano de considerar o artista, no caso específico o poeta, como um elemento preguiçoso que passa os dias escrevendo versos, sem contribuir de fato para a nação e a sociedade em geral.

Assim como a guerra marcial, a contenda amorosa também necessita de armas para as batalhas noturnas - *nocturna bella* -. Em *Am.* I.9, 26⁵⁷, novamente temos a palavra *arma*, já detalhado anteriormente, desta feita acompanhada do verbo *mouere*, cujo significado original é de levantar ou pôr em ação, mas que no contexto elegíaco da obra passa a ser entendido como excitação ou prática sexual: “tem um evidente sentido sexual - fálico -, superposto à expressão propriamente militar⁵⁸” (GONZÁLEZ IGLESIAS, 2013, p. 182).

Temos em *Am.* I.10 uma severa crítica à tão comum prática romana da prostituição, com Ovídio tendo o cuidado de distinguir as prostitutas que mediante o pagamento de

⁵⁶ *quos petiere duces animos in milite forti, / hos petit in socio bella puella viro*; (os ânimos que os capitães exigem em um valoroso soldado, uma bela menina exige em seu parceiro homem).

⁵⁷ *et sua sopitis hostibus arma movent*. (e, com os inimigos adormecidos, movem suas armas).

⁵⁸ *arma mouent* tiene un evidente sentido sexual – fálico –, superpuesto a la expresión propriamente militar

determinada quantia são obrigadas a tal ato por alguém, das mulheres que voluntariamente se entregam a um homem (PUCCINI-DELBREY, 2010, p. 99).

O poeta toca na questão do prazer amoroso, que segundo a visão ovidiana deve ser proveniente de um sentimento puro compartilhado entre os dois amantes, sem distinção entre agente ativo/passivo ou homem/mulher. Para ilustrar seu pensamento, Ovídio recorre à bucólica imagem de animais usufruindo de prazeres puros e recíprocos, sem o interesse material comum entre os humanos (*Am.* I.10, 25-28)⁵⁹, uma veemente crítica de Ovídio à prostituição.

O verbo *gaudere*, da mesma raiz de *gaudium*, é utilizado com a conotação sexual de prazer, gozar em *Am.* I.10, 32⁶⁰, assim como *uoluptas*, em *Am.* I.10, 35⁶¹, que “frequentemente possui implicação sexual⁶²” (ADAMS, 1982, p. 197-198). Alguns versos depois, em *Am.* I.10, 36⁶³, o termo *motus*, proveniente do verbo *mouere*, pode ser interpretado como uma referência ao movimento sexual: “O próprio *moueo* (no médio-passivo) e alguns de seus derivados eram aplicáveis a movimentos sexuais⁶⁴” (ADAMS, 1982, p. 195).

As duas elegias seguintes (*Am.* I.11 e I.12) estão claramente interligadas, formando uma espécie de par que faz lembrar uma *tabella*⁶⁵, elemento comum que liga ambos os poemas. Em *Am.* I.11 temos o pedido do eu-elegíaco para que uma das criadas da *puella* leve um recado escrito seu a ela e que depois lhe traga respostas positivas. Ao falar dessa criada, Ovídio deixa entender ser essa escrava sua amante na noite furtiva (*Am.* I.11, 3)⁶⁶, suspeita que se agrava quando é dito que ela já conhece o arco de Cupido - *Cupidinis arcus* - em *Am.* I.11, 11⁶⁷, objeto de forte apelo sexual: “Na verdade, nesse contexto se refere ao pênis e de maneira mais geral ao ato sexual” (BEM, 2007, p. 196). Na elegia posterior (*Am.* I.12) temos a reação de irritação e frustração do *amator*, que amaldiçoa as

⁵⁹ *sumite in exemplum pecudes ratione carentes: / turpe erit, ingenium mitius esse feris. / non equa munus equum, non taurum vacca poposcit, / non aries placitam munere captat ovem.* (Tomai como exemplo os animais carentes de razão: é uma vergonha ser mais branda a índole das feras. Nem a égua ao cavalo, nem a vaca ao touro exigiu presente, o carneiro não conquista a ovelha desejada com presente).

⁶⁰ *et pretium, quanti gaudeat ipsa, facit.* (e estabelece o preço, quanto ao seu próprio prazer).

⁶¹ *cur mihi sit damno, tibi sit lucrosa uoluptas,* (Por que para mim seja prejuízo, e para ti seja o prazer lucrativo).

⁶² commonly have a sexual implication.

⁶³ *quam socio motu femina virque ferunt?* (que homem e mulher produzem em movimento conjunto?)

⁶⁴ *Moueo* itself (in the medio-passive) and some of its derivatives were applicable to sexual motions.

⁶⁵ Tabella: tabuinha de cera onde eram gravados recados com um estilete.

⁶⁶ *inque ministeriis furtivae cognita noctis* (és conhecida nos trabalhos da noite furtiva)

⁶⁷ *credibile est et te sensisse Cupidinis arcus;* (também é provável ter sentido o arco de Cupido).

antes tão elogiadas tabuinhas devido ao desprezo de Corina ao não responder suas mensagens de amor.

A chegada da aurora, tema de *Am.* I.13, é vista como uma grande inimiga do amante, pois com a vinda da luz do dia, os momentos de prazer sexual chegam ao fim. O eu-elegíaco faz uma espécie de prece na tentativa de prolongar a noite e aumentar a duração de sua diversão junto a amada, mas, infelizmente para o *amator*, tais pedidos não surtem o efeito desejado e o sol nasce.

Ovídio dedica *Am.* I.14 ao cabelo de Corina, que é comparada a uma Bacante, seguidora do deus Baco: “As bacantes, originárias da Trácia, acompanhavam Baco com o cabelo alvoroçado em meio a um desenfreio orgiástico⁶⁸” (GONZÁLEZ IGLESIAS, 2013, p. 201). O cabelo da amada é retratado em um processo de queda intensa, resultado de tratamentos capilares realizados pela própria *puella*. O termo *lassa* em *Am.* I.14, 22⁶⁹ corresponde, em nossa interpretação, ao cansaço decorrente do esforço físico exigido em uma relação sexual.

Na última elegia do livro I (*Am.* I.15) Ovídio deixa um pouco de lado seu sentimento amoroso por Corina e volta a focar na questão literária, como havia feito no início do livro, exaltando a poesia amorosa e celebrando a imortalidade de suas obras e autores. Mesmo não sendo o amor carnal o alvo principal do desfecho desse primeiro livro, Ovídio continua utilizando termos de conotação erótica já vistos como *ignis*, *armum* e *arcus Cupidinis* (*Am.* I.15, 27)⁷⁰.

Finalizando nosso estudo sobre o livro inaugural dos *Amores*, fica-nos evidente a especial atenção dispensada pelo autor à escolha do vocabulário erótico utilizado, aspecto muito importante na construção do ambiente elegíaco que permeia toda a obra. Ao longo das quinze elegias verificamos a presença de uma numerosa gama de termos, exemplificados no parágrafo seguinte, com forte conotação sexual, grande parte deles de origem militar.

O pênis é o símbolo erótico mais lembrado por Ovídio, sendo esse órgão representado através de diferentes termos como *arma*, *neruus*, *ferrum* e *Cupidinis arcus*; a ereção peniana, proveniente do desejo sexual - *ignis* - masculino, se faz presente através

⁶⁸ Las bacantes, originarias de Trácia, acompañaban a Baco con el cabello alborotado en médio de un desenfreno orgiástico.

⁶⁹ *cum temere in viridi gramine lassa iacet*. (quando, fortuitamente, deitada cansada na grama verde).

⁷⁰ *donec erunt ignes arcusque Cupidinis arma*, (enquanto houver chamas e arco como armas de Cupido).

do verbo *sugere*; a sensualidade do corpo feminino é enaltecida por Ovídio ao escrever sobre os seios - *sinus* - e mamilos - *papila* - de sua amada; o ato sexual em si é simbolizado pelos substantivos *bella* e *motus*, este último diretamente ligado ao movimento corporal feito durante o sexo, e pelos verbos *ludere* e *mouere*. Todo esse vocabulário é essencial para o estabelecimento do clima de sensualidade, típico do gênero elegíaco romano, presente de forma marcante em todo primeiro livro da coletânea.

2.2. Erotismo no Livro II dos *Amores* de Ovídio

No segundo livro da coletânea, o tema da infidelidade ganha mais espaço em comparação ao volume anterior, com referências a traições mútuas na relação amorosa entre o eu-elegíaco ovidiano e Corina. Outro tema abordado por Ovídio nesse livro II dos *Amores* foi a polêmica, já naquela época, questão do aborto, assunto principal em duas elegias seguidas (*Am.* II.13 e II.14), possibilitando o acesso, através de fonte confiável, ao pensamento romano de mais de dois mil anos atrás sobre tão controverso assunto.

Assim como ocorre na elegia inicial do livro I, a primeira elegia do segundo volume da coletânea (*Am.* I.1) deixa clara a preferência do autor apaixonado pela delicadeza dos cantos amorosos à grandiosidade mitológica da epopeia. Ovídio se posiciona literariamente contra a épica e justifica sua opção através da referência aos raios de Júpiter, que se mostraram inofensivos contra a porta fechada do quarto de sua amada⁷¹, barreira que evitava seu acesso ao amor e que só foi vencida pelos versos da elegia erótica, mostrando a força do gênero.

O *Paraklausíthyron* permanece em *Am.* II.2 por meio do personagem chamado Bagoa, o escravo guardião da porta fechada do quarto da amada, responsável por impedir o encontro amoroso entre o casal apaixonado. Nessa longa elegia de sessenta e seis versos, o eu-elegíaco tenta convencer *Bagoa* a ser seu aliado nessa guerra amorosa em que o *amator* estava envolvido contra o marido de sua amada. Durante sua tentativa de persuasão, Ovídio ensina diversas artimanhas enganosas que têm como objetivo fazer com que essa possível aliança entre os dois não seja descoberta por ninguém. Algumas

⁷¹ *Paraklausíthyron*

regalias são prometidas em caso de ajuda, até mesmo a liberdade desse escravo é citada pelo poeta como moeda de troca nessa negociação.

Analisando o vocabulário erótico utilizado por Ovídio nesse poema, destacamos a ambiguidade do termo - *ensis* -, palavra que em seu sentido primeiro está ligado ao contexto bélico, significando espada, e que no ambiente elegíaco da obra adquire uma ambiguidade com simbologia fálica, representando alegoricamente um pênis ereto em *Am. II.2*, 64⁷².

Há uma relação direta entre as elegias dois e três do livro II, evidenciada pela presença dos mesmos personagens em ambas as cenas: o eu-elegíaco ovidiano e o guarda - *custos* - de sua amada, o eunuco Bagoa, figura da sociedade romana que “era frequentemente escolhido entre os escravos orientais, castrados, para evitar qualquer falha na sua tarefa de vigilância” (PUCCINI-DELBAY, 2010, p. 57).

Am. II.3 volta-se para a condição física desse escravo, um eunuco que é descrito no primeiro verso da elegia como “nem homem, nem mulher” - *nec uir nec femina* -. Para Ovídio, a situação corporal do servo seria o motivo para torná-lo insensível a seus apelos, pois não sendo capaz de conhecer os prazeres da carne, por ser um homem castrado, ele não se sensibilizaria com seus pedidos amorosos.

Em *Am. II.3*, 2⁷³ vemos a concepção ovidiana sobre o prazer sexual, simbolizado pela expressão *Veneris gaudia*, entendida por Afonso Cuatrecasas como o orgasmo propriamente dito (CUATRECASAS, 1997, p. 185). Ovídio considera que o prazer oriundo do sexo deveria ser partilhado - *mutua* - entre homens e mulheres, posicionamento que, como vimos no capítulo anterior, ia fortemente de encontro ao pensamento tradicionalista da época que concebia a obtenção do gozo sexual, exclusivamente, ao ser masculino ativo.

No dístico *Am. II.3*, 7-8⁷⁴, voltamos a verificar duas expressões militares que se tornam ambíguas dentro da elegia erótica: *equus*, termo originalmente ligado à cavalaria bélica, como representação de uma ação sexual e *hasta* (lança) simbolizando um pênis (CUATRECASAS, 1997, p. 186).

⁷² *non stricto fulminat ense manus*; (uma espada desembainhada não refulge nas mãos).

⁷³ *mutua nec Veneris gaudia nosse potes*. (não podes conhecer os prazeres partilhados de Vênus).

⁷⁴ *non tu natus equo, non fortibus utilis armis, / bellica non dextrae convenit hasta tuae*. (tu não és nascido para o cavalo, nem és útil com as armas pesadas, a lança guerreira não se ajusta em tua mão).

Ovídio enaltece as características femininas em uma apaixonada elegia (*Am.* II. 4) de exaltação às mulheres romanas em geral: das provocantes às recatadas; das cultas às ignorantes; das altas às baixas; das loiras às morenas; das jovens às maduras, enfim, todas as mulheres chamam sua atenção como homem de espírito elegíaco. Para o poeta o que importa é a satisfação sexual que o sexo oposto pode lhe proporcionar na cama, independentemente de seus atributos físicos ou psicológicos:

Um homem que acha tantas mulheres diferentes cativantes deve sentir-se atraído, em última análise, pelo fator comum da sua feminidade, em vez de traços individuais que as distinguem uma das outras. Elas podem ser diferentes a princípio, mas, refratadas pelo olhar de Ovídio, são semelhantes: todas servem ao mesmo propósito (OVÍDIO, 2011, p. 403).

Temos em *Am.* II.5 o testemunho da infidelidade da *puella*, que, de forma irônica, utiliza-se das técnicas de traição ensinadas em um banquete pelo eu-elegíaco ovidiano no livro anterior (*Am.* I.4) para enganar seu próprio “professor de sedução”. Dentre esses ensinamentos retomados por Corina, destacamos: embriagar o rival com vinho mais forte e estabelecer uma comunicação silenciosa através de sinais secretos.

A decepção e o desespero do amante-poeta ao perceber a infidelidade de sua amada são muito fortes, chegando este a desejar morrer ao saber que fora enganado. Mesmo transtornado e possuído pela raiva, o eu-elegíaco se controla e não agride fisicamente a *puella*, que tem sua beleza e formosura como armas de defesa pessoal para desencorajar o eu-elegíaco traído de cometer qualquer ato de violência.

Na parte final dessa elegia há a descrição de maravilhosos beijos concedidos por Corina ao eu-elegíaco ovidiano, beijos melhores do que os que ele havia ensinado, fazendo-o refletir que, para sua infelicidade, apenas na cama - *lectus* - (*Am.* II.5, 61⁷⁵) de outro “mestre do amor” poderia ter aprendido tão perfeitos beijos. Os referidos beijos são descritos de forma detalhada e erótica pelo poeta: língua entrelaçada - *lingua nexa* - (*Am.*

⁷⁵ *illa nisi in lecto nunquam potuere doceri*; (aquelas coisas, em nenhum outro lugar, senão na cama, puderam ser ensinadas).

II.5, 23-24⁷⁶), inteiramente metida nos lábios e ao mesmo tempo acolhendo a do amante. (Am. II.5, 57-58⁷⁷).

As origens lutuosas do gênero elegíaco grego são recordadas por Ovídio em Am. II.6 através de um canto fúnebre em homenagem ao falecido papagaio de estimação de sua amada Corina, como já havia feito Catulo com a morte do pardal de Lésbia⁷⁸. Em Am. II.6, 56⁷⁹, “Ovídio nos relembra das propensões amorosas frequentemente atribuídas aos pássaros” (OVÍDIO, 2011, p. 433) ao escrever sobre os beijos de uma pomba em seu macho que ardia de desejo - *cupido mari* -, uma sutil referência à força do desejo sexual na natureza.

As duas próximas elegias (Am. II.7 e II.8) tratam da mesma situação, a traição do eu-elegíaco ovidiano com uma serva chamada Cipásside. Am. II.7 é marcada pelas denúncias feitas por Corina sobre a infidelidade do *amator* com a escrava já mencionada. Todas as acusações de traição são plenamente negadas por Ovídio através de uma argumentação convincente, que pode levar os leitores a concluir ser a *puella* exageradamente ciumenta.

Já em Am. II.8, o poeta fala diretamente com a própria criada e logo temos a confirmação da veracidade do relacionamento sexual entre os dois, sendo, inclusive, essa escrava elogiada como uma mulher sofisticada em Am. II.8, 3-4⁸⁰. Compreendemos que esses elogios feitos por Ovídio estão carregados de conotação sexual, como pode ser percebido na tradução do trecho em questão.

No fim da elegia, Cipásside é coagida pelo poeta a continuar com os encontros furtivos sob a ameaça de, em caso de resposta negativa, ter esse relacionamento clandestino denunciado pelo próprio Ovídio a Corina, “contrabalançando assim a escravidão amorosa, o *seruitium amoris*, que ele sofre por parte de Corina” (PUCCINI-DELBAY, 2010, p. 87).

⁷⁶ *inproba tum vero iungentes oscula vidi/ (illa mihi lingua nexa fuisse liquet)*, (então, vi trocando beijos verdadeiramente lascivos (está claro para mim a língua ter sido entrelaçada).

⁷⁷ *... quod tota labellis/ lingua tua est nostris, nostra recepta tuis*. (... tua língua inteira em meus lábios, a minha recebida nos teus).

⁷⁸ Carmen II de Catulo.

⁷⁹ *Oscula dat cupido blanda columba mari*. (a carinhosa pomba dá beijos em seu macho ardente em desejo).

⁸⁰ *et mihi iucundo non rustica cognita furto,/ apta quidem dominae sed magis apta mihi*, (e não conhecida por mim como rústica, pela deliciosa traição; és agradável, certamente, para sua senhora, mas mais agradável para mim).

Ao lermos ambas as elegias em sequência, concordamos com Peter Green sobre a capacidade retórica e literária do escritor:

Ao dirigir-se primeiro a Corina e depois a Cipásside, Ovídio pôde ostentar a sua habilidade em erística, ou seja, argumentar pontos de vista opostos um após o outro, com o mesmo desembaraço (OVÍDIO, 2011, p. 434).

Na continuação da análise geral do segundo livro, novamente temos duas elegias seguidas com mesmo contexto narrativo, inclusive com alguns teóricos não fazendo separação entre esses poemas e os nomeando *Am. II.9a* e *Am. II.9b*. Os assuntos das elegias em questão são, respectivamente, os fatores negativos e positivos de uma vida dedicada à caça amorosa, típica de um elegíaco.

Em *Am. II.9a*, mais uma vez o eu-elegíaco ressalta a grande correspondência entre a vida de um homem apaixonado e a de um militar (*militia amoris*), comparando as conquistas amorosas às realizações do imperialismo romano. Mostrando-se cansado, o autor chega a pedir uma trégua a Cupido na esperança de conseguir viver seus dias de forma mais tranquila.

A condição física descrita por Ovídio sobre si mesmo em *Am. II.9a*, 13-14⁸¹ é de um homem muito magro e debilitado por causa de sua intensa dedicação ao amor e pelo esforço físico proveniente do ato sexual (OVÍDIO, 2011, p. 437). Na elegia seguinte (*Am. II.9b*), Ovídio muda de pensamento e assume novamente seu papel elegíaco de continuar dedicando sua vida ao amor e ao prazer carnal, colocando-se à disposição do poder de Cupido e suas setas.

Ovídio fala sobre seu amor simultâneo a duas mulheres em *Am. II.10*, situação que no início desta elegia é vista com lamentação, mas que com o passar dos versos passa a ser encarada com alegria, já que é melhor ter sexo demais do que ficar sozinho em seu leito. Facilmente ligamos a composição em questão com o título da obra, que não por acaso está no plural (*Amores*).

⁸¹ *quid iuvat in nudis hamata retundere tela/ ossibus? ossa mihi nuda reliquit Amor.* (Que vantajoso é desferir flechas afiadas em ossos despídos? O Amor abandonou-me os ossos desnudos).

Há em *Am.* II.10, 25-28⁸² uma espécie de “autopropaganda” do amante-poeta sobre sua invejável disposição para o sexo. Ovídio se vangloria de nunca ter decepcionado nenhuma mulher na cama e de mesmo após uma noite inteira de prazer e esforço físico, amanhecer pronto e de corpo robustecido no dia seguinte. Peter Grenn esclarece: “como sempre, a noção de Ovídio de “conquistar” uma mulher não tem em vista mais que o ato sexual” (OVÍDIO, 2011, p. 438).

O final do poema é marcado pelo inusitado desejo de morte durante um ato sexual, acompanhado do anseio de que durante esse momento fúnebre alguém cite as seguintes palavras em sua homenagem: “Essa morte foi conforme tua vida!” (*Am.* II.10, 38⁸³). Sobre esse último verso, Juan Antonio González Iglesias ressalta a ironia de Ovídio: “Estas palavras citadas no dístico final evocam/antecipam um epitáfio irônico com respeito aos epitáfios sérios⁸⁴” (GONZÁLEZ IGLESIAS, 2013, p. 250).

Na próxima poesia (*Am.* II.11), o eu-elegíaco ovidiano passa por um momento de grande sofrimento devido a uma viagem de Corina. Ao longo da composição vemos, em um primeiro momento, Ovídio tentando fazer sua amada desistir desse passeio; em seguida, desejando-lhe boa viagem e no desfecho da elegia sonhando com o seu regresso. Ao escrever sobre o retorno de Corina em *Am.* II.11, 47⁸⁵, o autor imagina a areia da praia fazendo as vezes de uma cama - *torus* -, insinuando uma relação sexual à beira mar durante esse reencontro apaixonado.

A *militia amoris* está de volta em *Am.* II.12 com a celebração do eu-elegíaco ovidiano pelo triunfo de ter Corina em seus braços, levando-nos a entender essa conquista tão comemorada como a consumação do ato sexual entre os dois. Logo no primeiro verso, Ovídio evoca para si os louros, símbolo das grandes conquistas, por ter ultrapassado grandes obstáculos, como o marido da amada e o vigia de seu quarto, durante essa empreitada de sucesso.

Essa celebração se faz de forma solitária, já que para lograr êxito em sua campanha o *amator* considera ter exercido sozinho e ao mesmo tempo o papel de vários

⁸² *et lateri dabit in vires alimenta voluptas:/ decepta est opera nulla puella mea;/ saepe ego lascive consumpsi tempora noctis,/ utilis et forti corpore mane fui.* (e prazer dará vigor e sustento ao corpo: nenhuma mulher minha foi enganada por meu trabalho; muitas vezes eu consumi com prazer as horas da noite, e de manhã estava pronto e com o corpo forte).

⁸³ *conveniens vitae mors fuit ista tuae.*

⁸⁴ Estas palavras citadas en el dístico final evocan/anticipan un epitafio irónico con respecto a los epitafios sérios.

⁸⁵ *inque tori formam molles sternentur harenae* (e, na forma de um leito, a macia areia se espalhará).

componentes de um exército militar: capitão, infantaria, cavalaria e porta-estandarte. O último dístico da elegia (*Am.* II.12, 27-28⁸⁶) é marcado pela utilização da expressão *signa militaria*, que como já vimos ocorrer com outros termos bélicos, assume um sentido fálico (GONZÁLEZ IGLESIAS, 2013, p. 258).

As elegias *Am.* II.13 e II.14 tratam sobre o aborto, método nada raro entre mulheres romanas, especialmente da alta sociedade, que motivou Augusto a elaborar leis para controle de tal prática⁸⁷. Fica claro em ambos os poemas o total descontentamento e desaprovação do eu-elegíaco em relação à atitude de Corina, mesmo com o poeta, corajosamente, assumindo não ter a plena certeza de que o filho em questão seja realmente seu (*Am.* II.13, 5⁸⁸).

A alegação da *puella* para tal atitude é de origem puramente estética: evitar as rugas provenientes de uma gravidez. A indignação de Ovídio frente ao pensamento de Corina de abortar é muito forte em *Am.* II, 14, fazendo com que, em sua argumentação contrária à intenção da *puella*, o poeta elenque vários personagens mitológicos que não teriam realizado seus feitos maravilhosos se suas mães tivessem escolhido o mesmo caminho de interrupção da gravidez.

Na parte final da elegia, Ovídio escreve sobre a condenação social sofrida pelas mulheres que optavam por essa prática, além de citar os perigos que a própria mãe corre ao fazer um aborto. O poeta mostra-se “Perfeitamente ciente dos riscos de morte que uma mulher grávida corre quando procura abortar por meio de um instrumento afiado ou de um veneno funesto” (PUCCINI-DELBAY, 2010, p. 199).

Deixando *Am.* II.15 para o capítulo específico de análise individual das elegias do *corpus*, trataremos de *Am.* II.16, poema em que Ovídio escreve sobre uma viagem a Sulmona, sua cidade de origem, descrita, no início do poema, como uma terra abundante e fértil. Logo o foco passa a ser sua amada Corina, que não o acompanhava nessa visita bucólica, mas é constantemente lembrada pelo eu-elegíaco através do duplo sentido da palavra *ignis* (fogo), alegoria já utilizada em *Am.* I.6, simbolizando o desejo sexual da paixão. Até o final da elegia, Corina é frequentemente homenageada pelo poeta, que nos

⁸⁶ *me quoque, qui multos, sed me sine caede, Cupido/ iussit militiae signa movere suae.* (A mim também, como a muitos, mas a mim sem matança, Cupido mandou avançar os estandartes de seu exército).

⁸⁷ *Lex Julia de maritandis ordinibus*, de 18 a.C. e a *Lex Papia Popaea*, de 9 d.C.

⁸⁸ *Sed tamen aut ex me conceperat, aut ego credo:* (Mas, afinal, era de mim que engravidara, pelo menos eu creio).

últimos versos clama por sua companhia, deixando o *locus amoenus* de sua terra natal relegado a segundo plano.

O *seruitium amoris* do homem apaixonado é amplamente explorado por Ovídio em *Am.* II.17, elegia na qual o poeta ressalta a beleza marcante de Corina, responsável por torná-la cada dia mais soberba e orgulhosa. O eu-elegíaco ovidiano assume aceitar qualquer condição imposta pela *puella* para a continuação do relacionamento entre os dois e afirma que ela, Corina, será a única mulher a ser cantada em seus versos, tornando-a imortal através dos dísticos de suas elegias eróticas.

Em uma elegia (*Am.* II.18) direcionada ao amigo Macro, que pelo contexto narrativo está escrevendo um poema épico, Ovídio mais uma vez eleva o gênero elegíaco e destaca o poder do Amor ao afirmar serem os beijos da *puella* a sua perdição (*Am.* II.18, 10⁸⁹). O eu-elegíaco ovidiano confessa ter iniciado a escrita de um poema épico, mas acabou tendo como tema de suas composições poéticas os “feitos alcançados em casa”, ou seja, seus combates sexuais (*Am.* II.18, 12⁹⁰).

O segundo e mais longo dos livros dos *Amores* é finalizado com um inusitado poema (*Am.* II.19), no qual o eu-elegíaco pede ao marido de sua caça amorosa que aumente sua vigilância em relação à esposa e, assim, dificulte a traição entre ela e o poeta, pois, conseqüentemente, o seu desejo - *uotum* - ficará cada vez mais forte. Em suma, para Ovídio o risco e o perigo são aspectos muito importantes para a manutenção de um relacionamento amoroso, pois evitam o prematuro término do prazer - *gaudium* - entre o casal (*Am.* II, 19, 58)⁹¹.

Em uma análise geral do Livro II dos *Amores*, constatamos que algumas das convenções elegíacas tratadas no livro inaugural são retomadas: *Paraklausíthyron* através da presença do eunuco Bágoa vigiando a porta do quarto da *puella* (*Am.* II.2); *militia amoris* na comemoração do *amator* por sua conquista sexual com Corina após inúmeros obstáculos serem vencidos (*Am.* II.12); *seruitium amoris* ao poeta declarar abertamente aceitar qualquer condição imposta pela amada para que a relação amorosa continue (*Am.* II.17).

⁸⁹ *et, quae me perdunt, oscula mille dedit.* (e deu mil beijos, que me perdem).

⁹⁰ *resque domi gestas et mea bella cano.* (e canto os feitos alcançados em casa e minhas batalhas).

⁹¹ *corrumpit vitio gaudia nostra suo.* (com seu vício dissipa nossos prazeres).

Alguns vocábulos eróticos utilizados no primeiro livro são novamente citados, mas termos diferentes dos mencionados anteriormente também são usados por Ovídio nessa segunda parte da coletânea, exemplos dos substantivos *ensis*, *hasta* e *signa militi* para se referir ao órgão sexual masculino e da palavra *equus* simbolizando ato sexual. Assim como grande parcela dos termos empregados no livro I, o vocabulário erótico empregado pela primeira vez nesse segundo livro dos *Amores* tem origem militar, sendo o último exemplo (*equus*) diretamente ligado à cavalaria bélica.

2.3. Erotismo no Livro III dos *Amores* de Ovídio

O tema mais intensamente presente no Livro III dos *Amores* é a infidelidade, principalmente por parte de Corina, para sofrimento do *amator* elegíaco. A *puella* ovidiana é retratada como uma mulher de personalidade forte, que busca uma maior liberdade sexual, sem se contentar com apenas um parceiro. O eu-elegíaco, em contrapartida, mostra-se submisso à amada, mesmo este sabendo não ser o único a usufruir sexualmente dela, postura muito polêmica e que vai de encontro ao ideal de masculinidade do cidadão romano dos tempos de Augusto. Na parte final da coletânea, Ovídio volta a enaltecer o gênero elegíaco e a elogiar sua própria obra, responsável por torná-lo imortal.

A questão literária é o centro das atenções na elegia inicial do livro III (*Am.* III.1), como havia ocorrido no início dos outros dois livros da coletânea. Temos uma espécie de metapoema, no qual se discute primazia do gênero elegíaco em relação ao trágico. Essa contenda literária é ludicamente retratada através de um passeio no bosque, no qual o eu-elegíaco ovidiano se encontra com as personificações da Elegia e da Tragédia, que iniciam um debate, cujo objetivo é convencer Ovídio a escolher entre um dos dois gêneros. Após o discurso da Tragédia, a Elegia relembra algumas situações de poemas anteriores, nas quais apenas com auxílio das palavras amorosas o poeta havia conseguido superar os obstáculos, como o guardião do quarto de sua *puella*. No fim da disputa, a Elegia ganha o debate e Ovídio continua a se dedicar aos versos eróticos de amor.

O lazer cotidiano no circo romano é descrito por Ovídio em *Am.* III.2, cena na qual o poeta senta ao lado de uma bela moça, que desperta seu desejo sexual. As corridas de

cavalos nos circos da capital eram ambientes favoráveis ao amor, pois eram ocasiões em que homens e mulheres ficavam juntos e dividindo o mesmo espaço, fato que não ocorria, por exemplo, nos teatros romanos. Peter Green nos fornece mais detalhes sobre as corridas no circo:

Os espectadores ficavam apertados lado a lado, indiferentemente do sexo, e mediante cuidadosas manobras o amante esperançoso podia aproximar-se ou mesmo encostar-se na mulher de sua escolha. A grande vantagem de tal contato está na sua aparente fortuitude: a ocasião tanto dava ao contato aceitabilidade social quanto roubava-o de quaisquer implicações abertamente escandalosas (OVÍDIO, 2011, p. 453).

Em seu monólogo, o eu-elegíaco transparece um sentimento de ciúme por essa *puella* pelo fato de haver outros expectadores muito próximos a ela. O poeta também sente inveja da roupa que cobre sua “presa amorosa”, pois essa vestimenta está colado ao corpo dela e ao mesmo tempo escondendo suas belas pernas, comparáveis à de personagens mitológicas como Atalanta e Diana. Em *Am.* III.2, 35-36⁹² o desejo toma conta do poeta ao imaginar a perfeição do corpo dessa bela moça, que permanecia coberto por uma fina túnica.

No último dístico do poema (*Am.* III.2, 83-84⁹³) o eu-elegíaco ovidiano afirma ter recebido um sorriso e um olhar expressivo dessa garota, respostas consideradas satisfatórias para aquele momento, que chamaríamos em português de requesta ou, mais modernamente, paquera. O restante da resposta deverá ser dado pela *puella* em outro lugar, o que, em nosso entendimento, deixa claro interesse sexual por parte do poeta.

A infidelidade feminina, presente no livro anterior, volta fortemente à tona em *Am.* III.3 através de mais uma traição de Corina, que, para a indignação de Ovídio, continua bela mesmo após descumprir um juramento de fidelidade feito aos deuses. Após um primeiro momento de revolta, Ovídio, como um incorrigível *amator* elegíaco, admite que se fosse ele no lugar dos deuses, agiria da mesma maneira, ou seja, aceitaria de boa-fé os juramentos falsos das belas mulheres. No último verso (*Am.* III.3, 48⁹⁴), o poeta aceita o

⁹² *suspicio ex istis et cetera posse placere;/ quae bene sub tenui condita veste latent.* (suspeito que pode agradar isto restante, que bem guardado se esconde sob a fina vestimenta).

⁹³ *Risit et argutis quiddam promisit ocellis;/ hoc satis hic; alio cetera redde loco.* (riu e com olhares expressivos prometeu algo; isto agora basta, em outro lugar dá o restante).

⁹⁴ *aut oculis certe parce, puella, meis.* (ou, ao menos, poupa meus olhos, ó mulher).

comportamento infiel da amada, solicitando apenas que ela poupe seus olhos dessas traições.

Ao lermos *Am.* III.4, logo temos a lembrança da última elegia do segundo livro, pois ambas falam sobre a vigilância do marido em relação à esposa. À primeira vista, as opiniões dessas elegias podem parecer antagônicas, já que em *Am.* II.19 o eu-elegíaco ovidiano pede ao marido de sua amada que aumente o cuidado com a esposa, enquanto em *Am.* III.4 o poeta afirma não adiantar essa maior vigilância, pois mesmo guardando o corpo da mulher, seu coração será adúltero (*Am.* III.4, 5⁹⁵). Ovídio vale-se da retórica e não se contradiz, pois a premissa fundamental continua válida: “O que ambos os poemas enfatizam, reiteradas vezes, é a excitação da privação e o tédio do desfrute livre” (OVÍDIO, 2011, p. 456).

Através da interpretação de um sonho do poeta, a infidelidade da *puella* volta a ser assunto em *Am.* III.5. Nesse sonho o eu-elegíaco ovidiano se protegia do calor à sombra de uma árvore no bosque, quando, repentinamente, surge uma bezerra, branca como a neve, na companhia de um touro, que logo se deita no chão ruminando uma erva. Pouco depois, uma gralha começa a picar o bico do peito da bela bezerra, chegando a arrancar seus pelos e a criar uma ferida negra no local. Em seguida, a alva bezerra avista uma manada de touros pastando ao longe e, após uma certa hesitação, mistura-se àquele rebanho, abandonado o touro do início do sonho.

Ao acordar, ainda com a lembrança fresca do sonho em sua mente, o eu-elegíaco procura alguém capaz de explicar os significados daquela visão noturna, procedimento corriqueiro em Roma, como esclarece Peter Green:

A interpretação de sonhos foi uma habilidade muito valorizada ao de toda a Antiguidade, desde os dias de Homero. Uma vez que tais sonhos se apresentam, como aqui, em forma simbólica, eles exigem elucidação por um intérprete, ou *oneirocrit* (OVÍDIO, 2011, p. 457).

A interpretação do referido sonho foi a de que o calor do bosque representava o sentimento amoroso, enquanto a brilhante bezerra e o touro deitado simbolizavam, respectivamente, Corina e o próprio poeta. A gralha, a quem no folclore popular latino é

⁹⁵ *ut iam servaris bene corpus, adultera mens est.* (ainda que agora guardes bem o corpo, o coração é adúltero).

atribuída características como longevidade, loquacidade e injúria (OVÍDIO, 2011, p. 457) é entendida como uma velha alcoviteira, que ao invés de picar o peito da bezerra como o pássaro, enche a cabeça da amada com funestos conselhos, semelhantes aos explicitados em *Am.* I, 8. Fica evidente o receio do *amator* que a interpretação do sonho apresentada seja um presságio do fim de seu relacionamento com a *puella*, assim como o touro foi abandonado pela bela bezerra.

Em *Am.* III.6 temos uma longa elegia, com mais de 100 versos, dedicada a um rio, não claramente identificado, que separa o poeta de sua amada. Esse misterioso rio é hostilizado ao longo da composição por ser impossível atravessá-lo e, conseqüente, tornar-se um enorme empecilho ao prazer sexual proveniente do encontro entre os amantes (*Am.* III.6, 87-88⁹⁶). O eu-elegíaco apela, sem sucesso, para uma lista de oito rios que no passado foram suscetíveis ao amor para tentar conseguir a ajuda necessária. Na parte final da elegia, o poeta, ao perceber que seus apelos haviam sido ignorados, revolta-se e deseja um futuro nefasto de seca a esse rio, que fora totalmente insensível a seus pedidos, apesar de todo talento retórico demonstrado em suas súplicas.

Como *Am.* III.7 pertence ao *corpus* de análise a ser detalhado no capítulo seguinte, focamos agora em *Am.* III.8, elegia na qual o eu-elegíaco ovidiano faz um desabafo amargurado contra a sociedade urbana e interesseira de seu tempo, simbolizada na figura da *puella* e de seu pai, que valorizavam mais o dinheiro de um novo rico de origem militar, do que a arte de um poeta apaixonado:

Independientemente de que el episodio sea real o no, el nuevo rico toma cuerpo en un personaje arquetípico: un soldado mercenario retirado. Por sobrepasar determinado nivel de fortuna, ha podido inscribirse en el censo de los caballeros. De hecho la frustración amorosa de Ovidio nace de que el acceso al estamento de los caballeros (*ordo equestris*), que constituía una categoría jurídica, se reducía en la práctica a ciertas exigencias económicas (GONZÁLEZ IGLESIAS, 2013, p. 330).

Independientemente de que o episódio seja real ou não, o novo rico toma corpo em um personagem arquetípico: um soldado mercenário retirado. Por exceder determinado nível de fortuna, pôde se inscrever no censo dos cavaleiros. De fato a frustração amorosa de Ovídio nasce de que o acesso ao estamento dos cavaleiros (*ordo equestris*), que constituía uma

⁹⁶ *quid mecum, furiose, tibi? quid mutua differs/ gaudia, quid coeptum, rustice, rumpis iter?* (O que tens comigo, ó furioso? Por que atrapalhas os prazeres mútuos, por que interrompes, ó rústico, a jornada iniciada?).

categoria jurídica, se reduzia na prática a certas exigências econômicas.

No verso de maior apelo erótico dessa elegia (*Am.* III.8, 34⁹⁷), Ovídio escreve sobre o momento da consumação do ato sexual entre sua *puella* e o famigerado rival amoroso, relação que de acordo com Juan Antonio González Iglesias pode ser compreendida como uma insinuação à prostituição:

Más compleja resultaba la anfibología de *praebuit ipsa sinus*: Aplicado a la mujer, *sinus* es «el regazo», e incluso «las entrañas, el útero»: «ella misma su sexo le ofreció». Pero en la túnica, era el pliegue donde se guardaba el dinero: «ella misma puso el bolsillo (para recibir el dinero)», acepción ésta, como se ha dicho, más obscena que la sexual, porque en definitiva alude a la prostitución (GONZÁLEZ IGLESIAS, 2013, p. 330).

Mais complexa resultava a anfibologia de *praebuit ipsa sinus*: aplicado à mulher, *sinus* é “o regaço” e inclusive “as entranhas, o útero”: “ela mesma seu sexo lhe ofereceu”. Mas na túnica, era a prega onde se guardava o dinheiro: “ela mesma pôs o bolso” (para receber o dinheiro), acepção esta, como foi dito, mais obscena que a sexual, porque definitivamente alude à prostituição.

O tom fúnebre se faz presente em *Am.* III.9 através de uma homenagem de Ovídio à morte do poeta Tibulo, motivo de intensa lamentação e tristeza, não só para o eu-elegíaco ovidiano, mas também para outros importantes ícones do gênero amoroso como a deusa Vênus e seu filho Cupido. Délia e Némesis, musas dos versos de Tibulo, assim como alguns autores da Elegia Romana⁹⁸ são lembrados por Ovídio nessa composição, que prega a eternidade dos grandes poetas através de seus versos, os únicos elementos a escaparem da voragem das piras (*Am.* III.9, 28⁹⁹) da morte.

A ausência de relação sexual é o tema em destaque de *Am.* III. 10, elegia na qual Ovídio escreve sobre a abstinência sexual de nove dias e nove noites decorrentes das festas celebradas no início de agosto dedicadas a Ceres¹⁰⁰, divindade latina ligada à

⁹⁷ *praebuit ipsa sinus et dare iussa dedit.* (ela mesma ofereceu o regaço e o que foi mandado dar, deu).

⁹⁸ Calvo e Catulo em *Am.* III.9, 62; Galo em *Am.* III.9, 64.

⁹⁹ *defugiunt avidos carmina sola rogos.* (somente os versos escapam das vorazes piras).

¹⁰⁰ Ceres é o nome romano da deusa grega Deméter, com quem se identifica completamente (GRIMAL, 2000, p. 84).

agricultura, à fertilidade e à colheita, especialmente do trigo. Logo nos primeiros versos o poeta fala sobre o leito vazio da amada (*Am.* III.10, 2¹⁰¹), consequência direta da proibição de relações sexuais daqueles dias sagrados. O autor utiliza o pronome plural para falar sobre prazer - *commoda nostra* - em *Am.* III.10, 4¹⁰², escolha que, ao nosso entendimento, tem o objetivo de novamente enfatizar o pensamento ovidiano de que o gozo sexual deve ser compartilhado mutuamente entre homens e mulheres. A imposição de castidade daquele período festivo pode ser encarada como um irônico paradoxo, já que a referida ocasião é de homenagens, justamente, à deusa ligada à fertilidade na mitologia romana. Nas entrelinhas do último dístico, o autor sugere a quebra da abstinência sexual desse período, argumentando que “o dia de festa invoca o prazer, os cantos e o vinho” (*Am.* III.10, 47¹⁰³).

Sobre a próxima elegia, Peter Green esclarece: “Embora 3,11 apareça nos manuscritos que consultamos como um único poema, a acentuada mudança de tom e de atitude depois do verso 32 levou muitos editores a imprimi-lo como partes separadas” (OVÍDIO, 2011, p. 470). Respeitando essa divisão, começamos a análise por *Am.* III.11a, elegia na qual o poeta retrata seu estado de cansaço e sofrimento causado por um amor insano, que está sendo supostamente superado através de sua sabedoria, simbolizada por chifres (*Am.* III.11a, 6¹⁰⁴). Convém deixar claro que na antiguidade os chifres não têm a conotação de infidelidade comum nos dias de hoje, mesmo sendo, no caso específico do trecho em análise, a traição da amada o assunto principal da elegia:

La expresión tiene una significación muy distinta a la que (originada en la Antigüedad Tardía) espera el lector actual: los cuernos encarnaban la resistencia, la fortaleza, el ánimo y, como en este caso, la propia estima. Es curioso, con todo, que la causa del desengaño sea el significado actual de la locución. (GONZÁLEZ IGLESIAS, 2013, p. 346).

A expressão tem uma significação muito distinta a que (originada na Antiguidade Tardia) espera o leitor atual: os chifres encarnavam a resistência, a fortaleza, o ânimo e, como neste caso, a própria estima. É curioso, com tudo, que a causa do desengano seja o significado atual da locução.

¹⁰¹ *secubat in vacuo sola puella toro.* (dorme, sozinha, em leito vazio a donzela).

¹⁰² *cur inhibes sacris commoda nostra tuis?* (por que impedes nossos prazeres em teus ritos?).

¹⁰³ *festas dies Veneremque vocat cantusque merumque.*

¹⁰⁴ *venerunt capiti cornua sera meo.* (os chifres chegaram tardios à minha cabeça).

A infidelidade da *puella* fica evidente no dístico *Am.* III.11a, 13-14¹⁰⁵ com a presença do amante, desfalecido e esgotado, à porta de Corina. Em nossa leitura, o deprimente estado físico desse rival seria resultado de um grande esforço físico empregado por ele em uma recente relação sexual intensa. Em mais uma referência à traição da amada, o poeta relata que a *puella* se dizia doente para ele - *dicta erat aegra mihi* -, enquanto para o rival estava saudável - *rivali non erat aegra meo* -. Este trecho nos faz recordar o próprio Ovídio, que escrevera em *Am.* I.8 ser a dor de cabeça simulada uma das estratégias utilizadas pelas mulheres para evitar uma noite de sexo indesejado.

Em *Am.* III.11b a situação é diferente, pois o amor volta a vencer e a submissão do eu-elegíaco em relação a sua amada fica claramente assumida. Ao longo da elegia comprovamos o enorme poder que o prazer carnal exerce na vida amorosa do poeta, já que sua amada é descrita, por ele mesmo, como uma mulher de beleza divina, mas, ao mesmo tempo, de caráter reles. Concluimos que o desejo despertado pelo sexo feminino é o aspecto mais importante para o *amator*, sendo esse fator responsável por ele não se distanciar de Corina, apesar do mau comportamento dela.

A culpa da traição da *puella* é transferida da amada para o poeta, pelo próprio eu-elegíaco ovidiano em *Am.* III. 12, ao considerar um erro ter tornada pública e conhecida a beleza de Corina através de seus poemas eróticos. Ovídio lamenta a escolha de dedicar seus versos ao Amor elegíaco, ao invés de ter cantado temas épicos em epopeias ou tragédias.

Logo no primeiro verso da elegia posterior (*Am.* III.13, 1¹⁰⁶), somos surpreendidos com a citação de Ovídio sobre uma esposa - *mihi coniunx* -, uma mulher nascida em Falérios, cidade na Etrúria. A cena descrita se passa em meio à festa em homenagem à deusa Juno¹⁰⁷, protetora da família e do casamento, cuja festividade, conhecida como *Iunonia*, era celebrada no dia 7 de outubro. Percebemos um total silêncio sobre Corina

¹⁰⁵ *vidi, cum foribus lassus prodiret amator/ invalidum referens emeritumque latus*; (Vi quando o amante cansado saiu à porta trazendo um corpo fraco e cansado).

¹⁰⁶ *Cum mihi pomiferis coniunx foret orta Faliscis*, (Fosse minha esposa nascida na terra dos Faliscos, produtora de frutas).

¹⁰⁷ Juno é a deusa romana assimilada a Hera. Na origem, e na tradição romana, ela personifica o ciclo lunar e figura na Tríade inicialmente honrada no Quirinal, depois no Capitólio, e que englobava Júpiter, Juno e Minerva. (GRIMAL, 2000, p. 84)

nessa elegia, comportamento que pode ser encarado como fruto de um possível processo de amadurecimento do eu-elegíaco ovidiano:

O tom parece mudar, e o eu-elegíaco está mais sério. Isso significa que o poeta está mais maduro tanto pessoal (já que seu relacionamento amoroso é estável, e não mais com uma *puella* em busca de dinheiro) quanto tematicamente (o assunto é superior às aventuras da simples Elegia Erótica). Estamos, portanto, muito distantes daquele *amator* do primeiro livro (LOPES, 2010, p. 81).

Mas Corina retorna na elegia imediatamente seguinte (*Am.* III. 14), composição na qual o eu-elegíaco aceita a infidelidade de sua amada, que, ironicamente, utiliza-se de muitos dos ensinamentos de sedução aprendidos com o próprio Ovídio em elegias anteriores para traí-lo. Essa aceitação é concedida desde que as aparências de que tal ato não ocorre sejam mantidas, tanto para sociedade em geral, como para o poeta. Até mesmo em caso de flagrante, a traição deve ser veementemente negada por Corina (*Am.* III.14, 43-46¹⁰⁸), pois o *amator* elegíaco afirma que sempre acreditará em suas palavras, uma consciente relação de submissão do poeta em relação a sua *puella*.

Não faltam referências ao ato sexual em *Am.* III.14, destacamos os versos: *Am.* III.14, 9¹⁰⁹, uma comparação entre Corina e uma cortesã, com ambas tendo a intenção de unir seus corpos - *corpus iunctura* - a um anônimo cidadão; *Am.* III.14, 26¹¹⁰ com a citação sobre o balanço do leito por causa do movimento lascivo - *lasciva mobilitate* -; *Am.* III.14, 32-34¹¹¹, trecho no qual o poeta escreve sobre um leito mexido - *pressus torus* -, cabelos turbulentos - *turbatos capillos* - e marcas de dente no pescoço - *colla dentis notam* -.

Os versos carregados de erotismo e com o protagonismo de Corina destacados acima, denunciam um processo de mudança de postura das mulheres romanas daquele

¹⁰⁸ *si tamen in media deprensa tenebere culpa/ et fuerint oculis probra videntia meis,/ quae bene visa mihi fuerint, bene visa negato:/ concedente verbis lumina nostra tuis.* (se, porém, for apanhada em flagrante no meio do delito e os adultérios tiverem sido vistos por meus olhos, aquilo que tiverem sido bem visto por mim, negarás ser bem visto: meus olhos cederão às tuas palavras).

¹⁰⁹ *ignoto meretrix corpus iunctura Quiriti* (A cortesã que há de unir seu corpo a um anônimo cidadão).

¹¹⁰ *spondaque lasciva mobilitate tremat.* (e o leito trema pelo movimento lascivo).

¹¹¹ *cur pressus prior est interiorque torus?/ cur plus quam somno turbatos esse capillos/ collaque conspicio dentis habere notam?* (Por que o leito está mexido em cima e por dentro? Por que vejo os cabelos turbulentos, mais que pelo sono, e ter marcas de dente no pescoço?).

tempo em relação ao sexo, motivadas pela ânsia de maior liberdade e tendo Corina como modelo:

A mulher participava activamente na busca deste prazer sexual; a expressão do seu desejo é agora legítima e isenta de vergonha. A cama torna-se, aos olhos de Ovídio, o local da orgia, de todas as delícias que se encontram do lado oposto do pudor. Corina não deve ter vergonha de tirar a túnica, de colocar uma coxa debaixo da dos seus amantes, de receber uma língua entre os seus lábios de cor púrpura e inventar mil posturas amorosas (PUCCINI-DELBAY, 2010, p. 168).

Chegando ao fim do último livro dos *Amores*, em *Am.* III.15 o eu-elegíaco solicita que a deusa Vênus busque um novo poeta, já que, segundo o próprio Ovídio, esta seria a derradeira elegia amorosa de sua autoria. Além de Vênus, mais duas divindades mitológicas ligadas ao amor e ao prazer, Cupido e Baco, são lembradas pelo poeta em sua suposta despedida dos versos amorosos. Na parte final dessa curta elegia de fechamento da coletânea, Ovídio faz uma espécie de autopropaganda literária, demonstrando-se orgulhoso com sua obra, que será a responsável pela imortalidade de seu nome e orgulho de sua terra natal.

Ao cabo da leitura do último livro dos *Amores*, fica-nos claro como a sensualidade do cotidiano da capital está fortemente presente em *Am.* III, refletindo a importância do sexo para o pensamento elegíaco romano e sua relação intrínseca com o sentimento amoroso. Sem dúvida, a infidelidade da *puella*, responsável pela angústia do *amator*, é o tema principal desse terceiro livro, com seis, de um total de quinze elegias, tendo como objeto a traição da amada: *Am.* III. 3, 5, 8, 11a, 12 e 14. Além da infidelidade em si, o que chama a atenção é a postura extremamente submissa demonstrada pelo eu-elegíaco ovidiano, que aceita essa situação ultrajante, pedindo apenas que seus olhos sejam poupados e que as aparências de fidelidade do casal sejam mantidas.

Após o presente capítulo de estudo geral sobre caráter erótico nas elegias que compõem os três livros da coletânea *Amores*, nosso foco passa a ser a análise individual e detalhada, acompanhada das respectivas traduções pessoais, de nosso *corpus*, composto pelas três elegias que julgamos de maior apelo erótico em toda a obra (*Am.* I.5, II.15 e III.7).

3. O EROTISMO NO *CORPUS* DE ANÁLISE

Marco literário do gênero elegíaco romano do sec. I a.C., *Amores* de Ovídio está permeado de inúmeros momentos de intenso erotismo ao longo de suas cinquenta e uma elegias (2.612 versos), como mostra o capítulo anterior. Objetivando um estudo individual e detalhado que envolva, além da análise literária em si, o aspecto da tradução latina, foram selecionadas três elegias para a composição do *corpus* (*Am.* I,5; II,15 e III,7) a ser examinado neste capítulo. O critério de seleção dessas elegias está alicerçado no marcante teor de conteúdo erótico observado nessas composições, fato que nos permitirá uma análise complexa sobre o tema em estudo. Importante salientar que cada uma dessas elegias do *corpus* pertence aos diferentes livros da coletânea, evidenciado que a categoria do erotismo se faz presente na obra como um todo, não ficando limitado a um livro em particular.

Em nossas apreciações literárias apresentadas a seguir, temos a intenção de não apenas ratificar a importância do erotismo para o gênero elegíaco romano e, conseqüentemente, para a elaboração dos *Amores* de Ovídio, mas, também, verificar e analisar as diversas estratégias de escrita utilizadas pelo poeta para falar de um mesmo tema: o amor carnal. As três elegias do *corpus* estão acompanhadas de suas respectivas traduções operacionais pessoais do texto original latino, estabelecido filologicamente e fornecido pela Oxford, visando um melhor acompanhamento e entendimento sobre nossa análise.

3.1. Análise de *Amores* I.5

A primeira elegia do nosso *corpus* de análise, *Am.* I.5, revela-nos um ambiente de intenso erotismo que serve de cenário para um encontro amoroso, em plena luz do dia, entre o eufórico e apaixonado eu-elegíaco ovidiano e sua musa Corina, que, justamente nessa elegia, é pela primeira vez nomeada em toda a obra. Estabelecemos em nosso estudo a divisão dessa quinta elegia do primeiro em cinco partes, a saber: versos 1-8 sobre o ambiente físico e a hora do encontro; 9-12 focando a marcante entrada sensual de Corina no quarto; 13-16 retratando os sentimentos de recusa/entrega da musa aos prazeres da

carne; 17-24 que versam sobre a descrição detalhada da beleza do corpo da amada; 25-26 que trazem uma confirmação, mesmo que subentendida, da consumação do ato sexual entre os dois personagens.

Ao longo de *Am. I.5*, a vestimenta e, principalmente, o maravilhoso corpo de Corina é detalhadamente descrito pelo eu-elegíaco ovidiano, sendo comparado aos de famosas personagens do imaginário romano, que se notabilizaram como representantes da beleza física feminina (Semíramis e Laís). A musa ovidiana ao mesmo tempo que se desvela, tenta ocultar a parte que melhor representa a sua feminilidade: a região dos seios (*colla*). A tarde em questão é relatada, pelo ponto de vista masculino do autor, ao longo de 26 versos recheados de muita sensualidade e sedução, com grande apelo sensorial, principalmente da visão. Em cada verso, notamos a construção proposital do autor de uma espécie de jogo de sedução em torno da sensualidade feminina de Corina, formando um cenário que nos convida ao envolvimento não apenas sexual, mas também afetivo.

Aestus erat, mediamque dies exegerat horam¹¹²;

adposui medio membra leuanda toro.

pars adaperita fuit, pars altera clausa fenestrae,

quale fere siluae lumen habere solent,

qualia sublucent fugiente crepuscula Phoebos¹¹³

5

aut ubi nox abiit nec tamen orta dies.

illa uerecundis lux est praebenda puellis,

qua timidus latebras speret habere pudor.

ecce, Corinna uenit tunica uelata recincta,

candida diuidua colla tegente coma,

10

qualiter in thalamos formosa Semiramis isse

¹¹² O dia se dividia em 12 horas, entre o nascente e o poente. A sexta hora era sempre ao meio dia –meridies, -ei (m) (MAIA JÚNIOR, 2012, p. 54)

¹¹³ Febo, «o Brilhante», é um epíteto de Apolo que muitas vezes funciona como nome próprio. (GRIMAL, 2000, p. 167).

dicitur et multis Lais amata uiris.

deripui tunicam; nec multum rara nocebat,

pugnabat tunica sed tamen illa tegi;

quae, cum ita pugnaret tamquam quae uincere nollet, 15

uicta est non aegre prodicione sua.

ut stetit ante oculos posito uelamine nostros,

in toto nusquam corpore menda fuit:

quos umeros, quales uidi tetigique lacertos!

forma papillarum quam fuit apta premi! 20

quam castigato planus sub pectore uenter!

quantum et quale latus! quam iuuenale femur!

singula quid referam? nil non laudabile uidi,

et nudam pressi corpus ad usque meum.

cetera quis nescit? lassi requieuiamus ambo. 25

proueniant medii sic mihi saepe dies.

Estava calor e o dia cumprira metade da hora;

Coloquei os membros que devem ser aliviados no meio da cama.

Uma parte da janela foi aberta, a outra parte fechada,

como a luz do dia que geralmente os bosques costumam ter,

quais os crepúsculos iluminam um pouco quando Febo¹¹⁴ foge 5

ou quando a noite foi-se e nem ainda o dia nasceu.

Aquela luz deve ser apresentada às jovens recatadas,

¹¹⁴ Referência ao sol.

na qual o tímido pudor espera ter refúgios.

Eis que vem Corina envolta em uma túnica desatada,

com o cabelo partido cobrindo o colo cândido. 10

Assim, diz-se, a famosa Semíramis ter ido aos leitos

e Laís, amada por muitos homens.

Arranquei a túnica; não incomodava ser muito transparente,

mas aquela, entretanto, resistia estar coberta pela túnica;

Ela, então, lutava, como se não quisesse vencer, 15

foi vencida sem dificuldade pela sua própria entrega.

Quando, tendo retirado o vestido, estive em pé diante dos meus olhos,

nenhuma imperfeição havia em todo o corpo.

Que ombros, que braços vi e toquei!

A forma dos seios, quão era propícia para ser apertada! 20

Quão lisa a barriga abaixo do peito perfeito!

Quanto e quão bela cintura! Que coxa juvenil!

Quais detalhes relatarei? Nada não louvável vi,

E nua, apertei fortemente em meu corpo.

O restante quem desconhece? Ambos exaustos descansamos. 25

Ocorram minhas metades dos dias assim para mim sempre.

No primeiro verso temos a indicação do autor sobre a hora daquele que viria a ser o primeiro encontro íntimo entre o eu-elegíaco ovidiano e sua musa. O horário relatado no poema corresponde a algo próximo do meio-dia, em nossa contagem de horas contemporânea, isso fica claro quando nos é revelado que no momento desse encontro o dia já cumprira metade das horas - *dies exegerat horam*. Além da hora, o clima de intenso

calor, típico desse período do dia, está explícito nas palavras inaugurais de *Am. I.5, 1: Aestus erat*.

Em *Am. I.5, 2*, os membros citados podem ser rapidamente entendidos como o órgão sexual masculino¹¹⁵, que se encontrava na cama para ser aliviado - *membra leuanda* -, em uma primeira menção mais direta à questão sexual na elegia. Ovídio deseja transmitir a ideia da excitação masculina, com o pênis do eu-elegíaco ereto e necessitando ser aliviado, remetendo-nos à ejaculação e à sensação de relaxamento proveniente do gozo sexual masculino.

Continuando com a primeira parte do poema, os próximos seis versos (*Am. I.5, 3-8*) trazem a descrição do ambiente físico sedutor do quarto em questão, palco desse encontro amoroso. Logo nos chama a atenção, por ser aspecto bastante explorado pelo autor para construção desse ambiente sedutor, a recorrente referência à luz presente naquele momento no quarto, que está com uma parte da janela aberta e outra fechada, resultando numa luz parecida com aquela que os bosques costumam ter quando o sol, simbolizado por *Febo*, foge e o dia ainda não nasceu.

Nessa luminosidade solar de início de tarde há um tom transgressor, pois os modelos alexandrinos¹¹⁶, inspiração poética para o grupo dos chamados *poetae novi*, caracterizado pela erudição mitológica, pelo rigor da métrica e elegância do estilo¹¹⁷, dentre os quais estava Catulo, e logo, depois os poetas da geração da qual Ovídio faria parte, recomendavam a noite para o amor¹¹⁸. Era socialmente mal visto manter relações sexuais sob o claro do dia para uma mulher de família, mas, ao mesmo tempo, considerava-se indispensável uma lâmpada em uma noite de amor com prostitutas, cortesãs ou amantes¹¹⁹. A escuridão deveria ser evitada pelas moças recatadas, já que na luz o pudor espera ter refúgio - *latebras speret habere pudor*.

Ampliando nossa análise, essa passagem mostra como, no pensamento do homem romano, a satisfação sexual está dissociada do casamento, instituição social em que o

¹¹⁵ «Mi cuerpo» es *membra*, una especie de plural colectivo: «mis miembros». Un plural que designaba también al miembro masculino (OVIDIO, 2013, p. 154).

¹¹⁶ As tendências alexandrinas encontram boa acolhida em Roma. O poeta Lévio, que viveu na época de Sila, foi o precursor do novo movimento literário ao escrever *Jogos eróticos (Erotopaegnia)*, uma série de poemas curtos de formas variadas, que fundiam erotismo, mitologia e atualidades. (CARDOSO, 2011, p. 54).

¹¹⁷ ARRUDA, 2009, p. 56.

¹¹⁸ Los modelos alexandrinos recomendaban la noche para el amor (OVIDIO, 2013, p. 154).

¹¹⁹ PUCCINI-DELBÉY, 2010, p. 148.

sexo era visto como dever. O prazer carnal era encontrado fora de casa nas tabernas e prostíbulos em companhia de prostitutas e meretrizes que se escolheu, bem longe da cama fria da matrona. Nesse contexto elegíaco, Ovídio poetiza o ser feminino, que até então era retratada, essencialmente, como a mulher do lar protetora dos filhos, tipo que não tem espaço na elegia ovidiana.

Esse quarto iluminado da cena em estudo, pode ser encarado como uma espécie de “tocaia” preparada pelo amante apaixonado, por se tratar de um cenário ideal para a sedução de uma moça. Fica-nos claro como a construção desse cenário valoriza a questão da conquista, sendo o sexo uma consequência do espírito de sedução presente na descrição desse quarto. Peter Grenn nos dá mais detalhes sobre esse ambiente elegíaco de penumbra, aspecto muito importante para o clima erótico da elegia:

As janelas são na verdade venezianas de madeira, com lâminas transversas, do tipo que ainda é comum em todo o Mediterrâneo e que pouco mudou desde aquelas descritas nas pinturas murais pompeanas. A luz é filtrada entre as lâminas; uma veneziana foi deixada entreaberta para captar a brisa que pudesse haver na tarde (OVÍDIO, 2011, p. 404).

Corina, a musa ovidiana, passa a ser o foco do poema a partir do nono verso, no qual a amada tem pela primeira vez, em toda a obra, seu nome citado. A entrada de Corina no quarto é repleta de muito erotismo, como podemos testemunhar em sua vestimenta: uma túnica desatada - *tunica recincta*. Evidentemente que a escolha desse figurino se configura como um insinuante e sutil convite de Corina ao sexo.

Logo a beleza física de Corina começa a ser revelada pelo poeta em *Am.* I.5, 10, verso no qual Ovídio fala, mesmo que rapidamente, sobre cabelo partido - *dividua coma* - a cobrir o colo cândido - *candida colla* – da amada, sendo a cor branca o ideal de beleza feminina da época¹²⁰. Por sua beleza e sensualidade, há em *Am.* I.5, 11-12 comparações envolvendo Corina e duas populares personagens romanas: a famosa Semíramis e Laís, a amada por muitos homens - *multis amata viris*. Em uma rápida apresentação de ambas as personagens mencionadas, Semíramis é a rainha mítica da Babilônia muito conhecida por

¹²⁰ PUCCINI-DELBAY, 2010, p. 147.

sua extraordinária beleza, enquanto Laís era uma das mais conhecidas e caras cortesãs da época, cuja a fama estava espalhada por toda a Roma Imperial.

No trecho que se estende dos versos 13 ao 16, o eu-elegíaco ovidiano, motivado pelo desejo provocado pela entrada da amada no quarto com sua túnica transparente -*rara* -, toma a iniciativa da ação sexual e arranca a roupa - *deripui tunicam* - da musa. Ao nosso entender, Corina assume uma postura que podemos nomear nos dias de hoje como “charminho feminino”, ou seja, em um primeiro momento recusa a investida masculina, indo ao encontro da conduta sexual vigente na época para uma jovem moça, mas logo o desejo carnal mostra sua força e faz com que Corina se entregue, por iniciativa própria, aos prazeres da carne. Tal cena pode ser resumida pelo verso 15 - *quae, cum ita pugnaret tamquam quae vincere nollet* - quando o autor diz que ela lutava como se não quisesse vencer.

Notamos aqui a atenção dispensada pelo autor ao desejo feminino, que mesmo sendo “combatido”, acaba sendo mais forte e fazendo com que Corina ofereça seu corpo ao eu-elegíaco. Temos um relato literário de Ovídio, que pode ser entendido como um eco de uma mudança social no comportamento sexual feminino em sua época, quando cada vez mais mulheres não mais se privam dos prazeres da carne e se entregam a venturas lascivas. Geráldine Puccini-Delbey escreve:

A mulher participa activamente na busca deste prazer sexual; a expressão do seu desejo é agora legítima e isenta de vergonha. A cama torna-se, aos olhos de Ovídio, o local da orgia, de todas as delícias que se encontram do lado oposto do pudor (PUCCINI-DELBAY, 2010, p. 168).

O ousado olhar elegíaco masculino do autor, sem maiores preocupações com as regras morais da época impostas pelo Imperador Augusto, volta-se nos próximos quatro dísticos, versos 17 a 24, para a nudez da amada, com uma descrição sobre a perfeição do corpo despido da *puella*. Este passeio anatômico pela beleza física da musa ovidiana passa por várias partes de seu corpo (ombros, braços, seios, ventre, quadril e coxa), sem em nenhum momento imperfeição haver, como escreve o próprio *amator*: - *in toto nusquam corpore menda fuit* - (*Am.* I.5, 18). Temos versos de pura exaltação ao maravilhoso corpo de Corina, com grande ênfase a partes eróticas da anatomia feminina como: os seios -

papila -, propícios para serem apertados; a barriga - *uenter* - lisa; o tamanho e a beleza da cintura - *latus* -; a juventude da coxa - *femur*.

Convém lembrarmos que a nudez feminina era, nessa época, um grande tabu, sendo qualquer representação do corpo feminino completamente despido muito raro, como já visto na primeira seção do presente trabalho. Exemplificando tal assertiva, temos as pinturas dos bordeis de Pompeia, nas quais até mesmo as prostitutas eram retratadas trajando uma peça de roupa com função semelhante à do sutiã atualmente: “*fascia pectoralis* ou *mamillare*, uma espécie de gaze ou faixa de tecido fino que servia para sustentar e levantar o peito” (CUATRECASAS, 1997, p. 30). Totalmente seduzido pela amada, no verso 24 o eu-elegíaco aperta fortemente Corina nua em seu corpo, iniciando a sugestão de concretização do ato sexual entre o casal, desenvolvido nos últimos dois versos do poema.

O sexo propriamente dito fica subentendido no desfecho da elegia, em seu último dístico, versos 25 e 26: no primeiro o autor pergunta ao leitor quem não sabe o que acontecerá a partir daquele ponto, já insinuando o ato lascivo, interpretação que será ainda mais reforçada ao ser seguido de um relato de exaustão física de ambos, que ao nosso entendimento, remete diretamente ao esforço físico proveniente do ato sexual; no verso derradeiro, outros indícios da consumação carnal são dados ao ser relatado o estado de êxtase do poeta naquele instante, sendo, inclusive, desejada por ele a repetição constante de tal acontecimento em sua vida. Concordamos, assim, com Géraldine Puccini-Delbey que comenta: “De qualquer modo, a sua arte do subentendido permite que a imaginação do leitor vagueie livremente (PUCCINI-DELBey, 2010, p. 168).

Finalizando nossa análise acerca de *Am. I.5*, fica-nos comprovado como a concepção ovidiana do amor está ligada não só ao prazer ardente e ao desejo sexual, mas principalmente à sedução. A mulher ganha mais relevância, já que o amor e o próprio sexo só atingirão sua plenitude dentro do contexto elegíaco, com os dois membros da relação desfrutando desse momento de êxtase juntos, um ao lado do parceiro que se escolheu para amar.

3.2. Análise de *Amores* II.15

A abordagem erótica de Ovídio em *Am.* II.15 é bem diferente da utilizada na elegia recém analisada (*Am.* I,5), agora o poeta lança mão de metáforas que envolvem um anel, oferecido como presente pelo próprio eu-elegíaco à amada, na construção da atmosfera erótica, típica do gênero elegíaco romano. Desde a época clássica, o simbolismo do anel produz diversas imagens relacionadas à prática sexual, analogia que ainda ocorre, corriqueiramente, nos dias atuais.

Veremos que ao longo da análise dessa elegia, será rapidamente revelada a verdadeira intenção do eu-elegíaco ao presentear Corina com o anel: através desse regalo, ele ambiciona se fazer cada vez mais presente na vida de sua amada ao ficar o maior tempo possível em contato com ela. O eu-elegíaco ovidiano transparece sentir grande inveja de seu mimo, chegando ao ponto de desejar trocar de lugar com o objeto ofertado. De maneira mais ampla, o poeta deseja despertar no homem rude romano a sensibilidade nas relações afetivas, fazer com que os homens não vissem na mulher um mero objeto de prazer.

Esses aspectos presentes no contexto elegíaco romano de *Am.* II.15, composição que tem como figura central o anel e seus simbolismos eróticos, serão analisados em seus detalhes na presente seção, tendo como ponto de partida nossa tradução dos 28 versos que compõem o poema:

Anule, formosae digitum uincture puellae,
 in quo censendum nil nisi dantis amor,
 munus eas gratum; te laeta mente receptum
 protinus articulis induat illa suis;
 tam bene conuenias quam mecum conuenit illi,
 et digitum iusto commodus orbe teras.
 felix a domina tractaberis, anule, nostra:
 inuideo donis iam miser ipse meis.
 o utinam fieri subito mea munera possem

artibus Aeaeae¹²¹ Carpathiue¹²² senis! 10
 tunc ego si libeat dominae tetigisse papillas
 et laeuam tunicis inseruisse manum,
 elabar digito quamuis angustus et haerens
 inque sinum mira laxus ab arte cadam.
 idem ego, ut arcanas possim signare tabelas 15
 neue tenax ceram siccaque gemma trahat,
 umida formosae tangam prius ora puellae;
 tantum ne signem scripta dolenda mihi.
 si trahar ut condar loculis, exire negabo
 adstringens digitos orbe minore tuos. 20
 non ego dedecori tibi sim, mea uita, futurus,
 quodue tener digitus ferre recuset, onus.
 me gere, cum calidis perfundes imbribus artus,
 damnaque sub gemma perfer euntis aquae.
 sed, puto, te nuda mea membra libidine surgent, 25
 et peragam partes anulus ille uiri.
 Inrita quid uoueo? paruum proficiscere munus:
 illa datam tecum sentiat esse fidem.

Ó anel, havendo de cingir o dedo da bela amante,
 no qual nenhum valor há, a não ser o amor de quem dá.
 Ó presente, sejas agradável, recebido por ela com espírito alegre,
 ela imediatamente coloque em seus dedos;
 Ajuste-se tão bem, como me ajusto a ela, 5
 e confortavelmente envolvas ao dedo com a argola ajustada.
 Ó anel feliz, que será usado por nossa amada;
 Eu mesmo infeliz, já tenho inveja dos meus presentes.

¹²¹ Referência à ilha de Eeia, ilha do mar Tirreno, em que habitava Circe.

¹²² Referência à Cárpatos, ilha do mar Egeu, em que morava o mago Proteu.

Oh, Oxalá pudesse me transformar, de repente, em meus presentes
 pelas artes de Eeia¹²³ ou do velho Cárpatos¹²⁴. 10
 então eu iria gostar, se os mamilos da amada fossem tocados
 e a mão esquerda fosse posta sob a túnica;
 escaparia do dedo, mesmo muito justo e apertado,
 e solto, por uma arte maravilhosa, escorregaria para o seio.
 Eu mesmo, para que possa selar tabuinhas secretas 15
 sem que uma pedra forte e seca raspe a cera,
 primeiramente, tocarei a boca molhada da formosa amada;
 apenas, que não sele mensagens que cause dor para mim.
 Se eu¹²⁵ for arrancado para ser colocado em uma gavetinha, negar-me-ei
 sair,
 Apertando teus dedos com uma argola mais apertada. 20
 Eu não seja para ti, ó minha vida, desonra,
 ou nem haja de ser um fardo que o dedo delicado recuse suportar.
 Traz-me quando banhares o corpo com águas quentes
 e tolera os danos da água que passa sob a pedra preciosa.
 Mas, creio, que meu membro erguer-se-á de desejo por ti nua 25
 e cumprirei as funções de homem como aquele anel.
 Por que desejo coisas inúteis? Vai prêmio inútil;
 ela sinta que contigo é dada minha fidelidade.

Logo na primeira palavra do poema, é declarado o objeto para o qual toda a elegia volta sua atenção: - *anulus* -, o anel dado de presente pelo eu-elegíaco ovidiano a Corina como tentativa de estabelecer um contato permanente com sua amada. Em seu apêndice sobre *Am. II.15*, Peter Green atesta: “O conceito erótico do amante que se identifica com

¹²³ Circe é uma feiticeira que aparece na *Odisseia* e nas lendas dos Argonautas. É filha do Sol e de Perse (filha do Oceano) ou, segundo alguns autores, de Hécate. Habita na ilha de Eeia, que os autores localizam em diversos sítios. (GRIMAL, 2000, p. 92).

¹²⁴ Proteu é apresentado na *Odisseia* como um deus do mar a quem fora confiada a tarefa de apascentar as focas e os outros animais marinhos pertencentes a Posídon. Possuía o dom da metamorfose, podendo converter-se em tudo que desejasse: não apenas num animal, mas até num elemento como a água ou o fogo. (GRIMAL, 2000, p. 398).

¹²⁵ A partir desse momento quem fala é o próprio anel.

algum artigo em posse de sua amada – especialmente algo que ela vestisse ou carregasse em sua pessoa – remonta pelo menos ao período helenista” (OVÍDIO, 2011, p. 443).

No segundo verso, ressalta que o valor do bem oferecido não é monetário, mas afetuoso, valorizando o sentimento motivador para tal oferta: o amor. Essa não é a primeira vez que a questão financeira é mencionada por Ovídio nessa coletânea amorosa, em *Am.* I.8, temos a nefasta figura de uma velha alcoviteira (*Iena*) dando conselhos amorosos à musa ovidiana. Essa personagem ressalta em sua fala o quanto é importante para a mulher, enquanto jovem e bela, relacionar-se com homens ricos no intuito de garantir seu bem-estar financeiro. A perspectiva dessa senhora sobre o relacionamento amoroso contraria fortemente a visão elegíaca do amor, sentimento que deveria ser puro e livre de qualquer tipo de interesse monetário.

O erotismo se faz notar através do que entendemos se tratar de uma relação sexual velada, representada simbolicamente pela colocação e ajuste do anel no dedo da musa, fazendo referência à penetração sexual. Os elementos citados, anel e dedo, são facilmente entendidos como representações semióticas de, respectivamente, uma mulher a ser penetrada em seu tradicional papel sexual passivo e de um homem, mais especificamente do seu órgão sexual, exercendo seu dever de sujeito penetrador ativo. Em seu estudo, Peter Green interpreta esse anel, especificamente, como o ânus: “No caso de Ovídio, temos também um duplo *entendre* a considerar, já que a palavra latina *anulus*, assim como a palavra inglesa *ring* [anel], pode ser usada como sinônimo de ânus” (OVÍDIO, 2011, p. 443). Não compactuamos com essa visão que considera o anel em questão como sinônimo direto e exclusivo de ânus, pois entendemos que por meio do simbolismo dessa joia, Ovídio se refere aos diferentes órgãos “penetráveis” de uma mulher durante o ato lascivo, que, logicamente, vai bem além do ânus e inclui, principalmente, o órgão sexual feminino, a vagina.

A referência a um encaixe confortavelmente ajustado entre o *amator* e sua musa (*Am.* II.15, 5-6) contém, ao nosso entender, um nítido apelo erótico, novamente relacionado à penetração sexual e o prazer proporcionado por essa ação. Nossa interpretação é ainda mais reforçada pelo clima de alegria que permeia esse dístico, fato que vai ao encontro do pensamento elegíaco sobre sexo como prazer e satisfação.

Outro ponto observado nesses versos é a sutil presença de um discurso em prol da submissão masculina, já que é o anel, presente do *amator*, que deve se adaptar ao dedo

de sua amada e não o contrário, ou seja, homem deve se preocupar com o conforto e o prazer feminino, pensamento que contraria frontalmente a lógica sexual da época. Com essa postura poética, Ovídio tenta poetizar a alma do homem romano, tradicionalmente afeito à guerra e à vida de caserna, fazendo-o olhar a mulher de forma mais humana.

A inveja permeia fortemente o sentimento do *amator* nos próximos versos de *Am.* II.15 e tem como alvo o anel, dado por ele próprio anteriormente. A explicação para o despertar desse sentimento negativo é o constante contato físico entre o anel e Corina, o que faz com que o poeta sentisse ciúme e, conseqüentemente, desejasse se transformar em seu próprio regalo para também usufruir dessa relação direta com a amada. Motivado por esse desejo, o eu-elegíaco apela para as artes mágicas de conhecidos personagens míticos da *Odisseia* (*Am.* II.15, 9-10), que tinham poderes ligados à metamorfose: Circe, moradora da ilha de Eeia, que com sua magia transformou os marinheiros de Ulisses em porcos (Canto X), e Proteu, divindade marinha guardador dos rebanhos do mar e morador de Cárpatos, que, por sua natureza fluida, tinha o poder de se transformar em diversas formas e o dom da profecia (Canto IV). Ao lermos este trecho, inevitavelmente nos vem à lembrança outro conhecido livro de nosso autor Ovídio: *Metamorfoses*, por também tratar, como o próprio título indica, sobre o mesmo tema de transformações físicas.

Nos dois próximos dísticos (*Am.* II.15, 11-14), o poeta idealiza seu desejo de assumir a forma do anel recentemente presenteado. Temos aqui momentos de intenso erotismo, com um imaginário contato com os seios de sua musa (*Am.* II.15, 11) e com uma insinuada participação do eu-elegíaco, na forma do anel, em um momento de masturbação feminina de sua amada (*Am.* II.15, 12). A interpretação desse ato de masturbação se baseia no fato de a mão esquerda (*manus fututrix*), na qual usualmente se usavam os anéis, ser considerada a mão da masturbação na linguagem erótica romana da época (ARRUDA, 2008, p. 38). Continuando seu delírio lascivo de metamorfose, o autor escreve que mesmo se estivesse fortemente preso ao dedo da amada na forma do anel, escaparia dele e escorregaria para o seio - *sinus* - (*Am.* II.15, 13-14). O termo em questão, - *sinus* -, também pode ser entendido como vagina¹²⁶, interpretação que indicaria mais uma alusão à masturbação feminina.

Para entendermos os versos seguintes (*Am.* II.15, 15-18), devemos ter em mente que o anel é representado fazendo o papel desempenhado hoje por um selo nas cartas. No

¹²⁶ *Sinus* is used of de vagina (ADAMS, 1982, p. 90)

caso retratado no poema, temos as tabuinhas - *tabellae* - usadas pelos romanos para as transmissões de mensagens sigilosas, muitas vezes entre amantes. A cena com essa tabuinhas, remete-nos a duas elegias do livro I dessa mesma coletânea (*Am.* I.11-12), pois ambos os poemas abordam esse mesmo artifício para a comunicação entre casais clandestinos.

O contato com a boca da amada para emudecer o anel que protegerá as tabuinhas, como uma espécie de lacre atual, evidencia mais uma vez a verdadeira intenção do autor ao desejar tão ardentemente trocar de lugar com o anel: estar o maior tempo possível em contato direto com sua musa, inclusive com sua boca, em uma representação de um beijo. O único pedido feito pelo eu-elegíaco é que esse papel protetor das mensagens não fosse por ele desempenhado para selar tabuinhas que tragam em seu conteúdo algo que possa lhe causar sofrimento ou dor amorosa.

Em *Am.* II.15, 19 há uma nítida mudança na estrutura narrativa do texto, já que a voz elegíaca do poema não é mais a do *amator* apaixonado, passando a ser a do próprio anel, que se recusa a perder contato com a musa, ou seja, nega-se a ser retirado do dedo dela. O poeta deseja que o sentimento amoroso sentido por ele, representado pelo anel, seja motivo de alegria e não um fardo a ser carregado pela amada em seu dedo.

Em seguida, o anel solicita que seja levado por Corina às termas de água quente (*Am.* II.15, 23-24), já que era comum as mulheres não portarem joias nesses locais por receio de que se estragassem no contato com a água. As termas eram locais onde as pessoas despidas tomavam seus banhos, sendo ambiente propício à sedução sexual. Afonso Cuatrecasas escreve sobre os banhos públicos romanos:

No início, já que os homens tomavam banho totalmente nus e as mulheres com um pequeno *subligar* ou tanga, que cobria unicamente o sexo, existiam recintos separados para uns e outras. Mas já na época imperial tinha sido eliminada a separação dos sexos nos banhos públicos e nas termas de Roma. Nessas instalações tomavam banhos junto homens e mulheres despídos, numa espécie de culto à nudez. Ali os atletas eram admirados pelas representantes do sexo feminino. Compreende-se com facilidade que as termas tenham passado de centro de higiene pessoal a lugares permissivos, onde homens e mulheres podiam encontrar amantes e dar vazão a suas fantasias sexuais (CUATRECASAS, 1997, p. 69).

Nos dísticos finais da elegia, a voz poética volta a ser do *amator*, que revela seu desejo e sua intenção lasciva ao querer estar com Corina nas termas. Motivado pela perfeição do corpo de sua musa sem roupa nos banhos, o eu-elegíaco diz que seu pênis - *membra* - se erguerá, ou seja, ficará ereto por causa do desejo sexual que tal situação despertará e, então, ele cumprirá sua função sexual ativa masculina, mesmo estando transformado em um anel (*Am.* II.15, 25-26). Temos aqui uma demonstração da força do desejo sentido pelo eu elegíaco e mais uma referência direta ao ato sexual em si.

Repentinamente, em *Am.* II.15, 27, o eu-elegíaco parece despertar de seu delírio de metamorfose e resignadamente assume ser impossível que seu desejo de transformação em um anel torne-se realidade. No último verso da elegia, resta para o poeta apenas torcer que sua amada sinta que junto daquele mimo, o anel, está sua fidelidade, reforçando mais uma vez a postura submissa do eu-elegíaco ovidiano perante seu sentimento amoroso por Corina. O autor escreve para homem romano insensível de sua época, mas, por conseguinte, também leva sua mensagem para todos que atualmente se relacionam egoisticamente com o sexo oposto.

3.3. Análise de *Amores* III.7

A última e mais extensa (84 versos) elegia de nosso *corpus* tem como foco a ausência de motivação sexual do eu-elegíaco ovidiano por uma mulher sem nome. A delicada situação descrita nesse poema faz ela estar envolta em um clima pessimista de frustração, decorrente da falta de poder de sedução dessa mulher, que não consegue fazer com que o membro sexual do *amator* fique ereto. Convém deixar claro que essa elegia não trata sobre impotência sexual masculina, como à primeira vista pode parecer, pois impotência é um estado permanente, fisiológico, um termo médico: para o indivíduo ser considerado impotente precisa manifestar disfunção erétil permanente, fato que não caracteriza o eu-elegíaco ovidiano, como ficará claro no decorrer da poesia ao serem lembrados inúmeros feitos sexuais realizados por ele em uma mesma noite. A questão que queremos levantar e discutir em nossa análise é a ereção fálica como fruto de uma sedução poética, que essa mulher sem arte se mostra incapaz de estimular. Esse tom negativo de frustração divide espaço com momentos de intenso erotismo, beirando, em

certos trechos, a obscenidade. Em uma visão geral sobre a ausência de ereção presente na elegia em questão (*Am.* III.7), Juan Antonio Gozález Iglesias escreve:

La descripción se concreta mediante metáforas y símiles del mundo vegetal, ejemplos míticos, y varias enálages (destinadas a difuminar las percepciones – y quizá las responsabilidades). Interrogaciones retóricas e imprecaciones al miembro viril completan la rememoración de uno hechos entre los que no falta una masturbación por parte de la mujer (OVIDIO, 2013, p. 321).

A descrição se concretiza mediante metáforas e símiles do mundo vegetal, exemplos míticos, e várias “enálages” (destinadas a esfumçar as percepções – e talvez as responsabilidades). Interrogações retóricas e imprecções ao membro viril completam a rememoração de uns fatos entre os que não falta a masturbação por parte da mulher.

Inúmeros versos com forte apelo sexual estão presentes ao longo do poema, mesmo que, paradoxalmente, o eu-elegíaco não tenha efetivado o ato sexual em si. Dentre os picos eróticos registrados, destacamos a descrição do *amator* sobre seguidas tentativas dessa mulher de tentar, em vão, animá-lo sexualmente. As explicações dadas pelo autor para tão ultrajante acontecimento são as mais populares daquela época e estão ligadas ao misticismo, ou seja, o eu-elegíaco acredita ter sido vítima de algum feitiço. Porém, como já começamos a refletir no parágrafo inicial dessa análise, em nossa interpretação a razão para essa não ereção peniana é o reflexo da incapacidade dessa mulher qualquer, que nem sequer tem seu nome citado, de seduzir o eu-elegíaco ovidiano, como fora capaz, por exemplo, sua musa Corina outrora.

A seguir, apresentamos a sétima elegia do livro III dos Amores de Ovídio em sua versão latina, acompanhada de nossa tradução pessoal:

At non formosa est, at non bene culta puella,
at, puto, non uotis saepe petita meis?
hanc tamen in nullos tenui male languidus usus,
sed iacui pigro crimen onusque toro
nec potui cupiens, pariter cupiente puella,
inguinis effeti parte iuuante frui.

illa quidem nostro subiecit eburnea collo
 bracchia Sithonia candidiora niue
 osculaque inseruit cupida luctantia lingua
 lascium femori supposuitque femur 10
 et mihi blanditias dixit dominumque uocauit
 et quae praeterea publica uerba iuuant.
 tacta tamen ueluti gelida mea membra cicuta
 segnia propositum destituere meum.
 truncus iners iacui, species et inutile pondus, 15
 et non exactum, corpus an umbra forem.
 quae mihi uentura est, siquidem uentura, senectus,
 cum desit numeris ipsa iuuenta suis?
 a, pudet annorum: quo me iuuenemque uirumque?
 nec iuuenem nec me sensit amica uirum. 20
 sic flammis aditura pias aeterna sacerdos
 surgit et a caro fratre uerenda soror.
 at nuper bis flaua Chlide, ter candida Pitho,
 ter Libas officio continuata meo est;
 exigere a nobis angusta nocte Corinnam, 25
 me meministi numeros¹²⁷ sustinuisse nouem.
 num mea Thessalico languent deuota ueneno
 corpora, num misero carmen et herba nocent,
 sagaue poenicea defixit nomina cera
 et medium tenuis in iecur egit acus? 30
 carmine laesa Ceres sterilem uanescit in herbam,
 deficiunt laesi carmine fontis aquae;
 ilicibus glandes cantataque uitibus uua
 decidit et nullo poma mouente fluunt.

¹²⁷ Ovídio lança mão da figura de linguagem da metonímia ao utilizar o termo - *numeros* - para se referir à relação sexual.

quid uetat et neruos magicas torpere per artes? 35
 forsitan impatiens sit latus inde meum.
 huc pudor accessit facti: pudor ipse nocebat;
 ille fuit uitii causa secunda mei.
 at qualem uidi tantum tetigique puellam!
 sic etiam tunica tangitur illa sua. 40
 illius ad tactum Pylius¹²⁸ iuuenescere possit
 Tithonosque annis fortior esse suis.
 haec mihi contigerat; sed uir non contigit illi.
 quas nunc concipiam per noua uota preces?
 credo etiam magnos, quo sum tam turpiter usus, 45
 muneris oblati paenituisse deos.
 optabam certe recipi: sum nempe receptus;
 oscula ferre: tuli; proximus esse: fui.
 quo mihi fortunae tantum? quo regna sine usu?
 quid, nisi possedi diues auarus opes? 50
 sic aret mediis taciti uulgator in undis
 pomaque, quae nullo tempore tangat, habet.
 a tenera quisquam sic surgit mane puella,
 protinus ut sanctos possit adire deos?
 sed, puto, non blande non optima perdidit in me 55
 oscula, non omni sollicitauit ope?
 illa graues potuit quercus adamantaque durum
 surdaque blanditiis saxa mouere suis:
 digna mouere fuit certe uiuosque uirosque,
 sed neque tum uixi nec uir, ut ante, fui. 60
 quid iuuat ad surdas si cantet Phemius aures?
 quid miserum Thamyran picta tabella iuuat?
 at quae non tacita formaui gaudia mente,

¹²⁸ Refere-se a Nestor, rei de Pilo.

quos ego non finxi disposuique modos!
 nostra tamen iacuere uelut praemortua membra 65
 turpiter hesterna languidiora rosa,
 quae nunc ecce uigent intempestiua ualentque,
 nunc opus exposcunt militiamque suam.
 quin istic pudibunda iaces, pars pessima nostri?
 sic sum pollicitis captus et ante tuis. 70
 tu dominum fallis, per te deprensus inermis
 tristia cum magno damna pudore tuli.
 hanc etiam non est mea dedignata puella
 molliter admota sollicitare manu;
 sed postquam nullas consurgere posse per artes 75
 inmemoremque sui procubuisse uidet,
 'quid me ludis?' ait, 'quis te, male sane, iubebat
 inuitum nostro ponere membra toro?
 aut te traiectis Aeaea uenefica lanis
 deuouet, aut alio lassus amore venis.' 80
 nec mora, desiluit tunica uelata soluta
 (et decuit nudos proripuisse pedes),
 neue suae possent intactam scire ministrae,
 dedecus hoc sumpta dissimulauit aqua.

Por acaso não é formosa, por acaso não é muito elegante esta mulher,
 por acaso, penso, não foi almejada muitas vezes em meus desejos?
 Porém, infelizmente, enfraquecido a possuí sem proveito,
 mas fiquei deitado como um culpado e um fardo na cama preguiçosa.
 Não fui capaz, mesmo desejando, e igualmente a mulher desejando, 5
 de desfrutar qualquer prazer com a virilha exaurida.
 Ela posou sob meu pescoço,
 braços ebúrneos, mais radiosos que a neve Sitônia,

cravou beijos insistentes com a língua apaixonada,
 pôs sua perna devassa debaixo da minha perna, 10
 disse meiguices para mim, chamou-me de senhor
 e, depois, todos os termos vulgares.
 Porém meu membro, como se tocado por uma gélida cicuta,
 desanimado, pôs abaixo minha intenção.
 Tronco inerte, fiquei deitado, como um fantasma, um peso inútil 15
 e nem avaliado se seria um corpo ou uma sombra.
 Que velhice está para chegar a mim, se é que chegará,
 quando a própria juventude falta em suas funções?
 Ah, tenho vergonha dos anos! Para que me serve ser jovem e macho?
 Se nem jovem nem macho a amante me senti. 20
 Assim como a sacerdotisa eterna¹²⁹ se levanta para se dirigir às piedosas
 chamadas
 e a irmã deve ser respeitada pelo querido irmão.
 Mas há pouco, duas vezes a loura Clide, três vezes a branca Pito
 e três vezes Libas tiveram seguidamente meu serviço.
 Lembro-me que Corina exigiu de mim, em uma noite curta, 25
 que aguentasse nove vezes.
 Por acaso meu corpo enfeitiçado está enfraquecido por um veneno
 tessálico¹³⁰,
 por acaso alguma erva ou feitiço prejudicam a este infeliz
 ou uma feiticeira gravou meu nome em uma cera vermelha
 e cravou no meio do meu fígado uma agulha fina? 30
 Ceres, vítima de feitiço, desvaneceu-se como uma erva estéril,
 as águas da fonte, prejudicada por um feitiço, desaparecem.
 Encantadas, despencam as bolotas das azinheiras e as uvas das videiras,
 sem que movimento, os frutos caem.

¹²⁹ Vestais, sacerdotisas que preservavam a virgindade.

¹³⁰ Referente à Tessália, cidade conhecida na Antiguidade por suas feiticeiras que preparavam poções amorosas. Nesse poema, o eu-elegíaco ovidiano se vê vítima (por sua falta de ereção) de um efeito contrário desse veneno.

O que impede por artes mágicas meu vigor entorpecer? 35
 Talvez por isso meu corpo esteja debilitado.
 Acrescente-se a vergonha do ato: a própria vergonha me sucumbia;
 ela foi a segunda causa da minha falha.
 Mas como vi minha amada logo a toquei!
 Assim como ela é tocada por sua túnica. 40
 Ao toque dela o rei de Pilo poderia rejuvenescer
 e Titono¹³¹ ser mais forte que seus anos.
 Tinha ela me tocado, o homem, contudo, não a tocou.
 Que súplicas por novas promessas farei agora?
 Creio mesmo que os grandes deuses tenham lamentado o dom oferecido, 45
 que tão vergonhoso uso fiz dele.
 Sem dúvida, desejava ser aceito e certamente fui aceito;
 recebi e dei beijos; estar juntos: estive.
 Para que tanta sorte para mim? Para que poder sem uso?
 Porque tive estas benesses, se não como um velho avarento? 50
 Assim, como o divulgador do segredo¹³² morre de sede no meio das ondas,
 e possui os frutos que em tempo algum tocara¹³³.
 Alguém que se levanta assim pela manhã ao lado de uma doce mulher,
 poderia, em seguida, ir aos santos deuses?
 Mas, creio, não desperdiçou carinhosamente os melhores beijos em mim, 55
 não provocou de toda maneira?
 Ela podia despertar com suas carícias pesados carvalhos,

¹³¹ Titono era de grande beleza e foi visto pela Aurora, que se apaixonou e o raptou. No seu amor por Titono, Aurora pediu a Zeus que lhe concedesse a imortalidade; mas esquece-se de obter a juventude eterna. Assim, enquanto a sua amante permanecia sempre igual, Titono envelhecia e encarquilhava a tal ponto, que foi necessário colocá-lo, como a uma criança, num cesto de vime (GRIMAL, 2000, p. 453).

¹³² Tântalo é geralmente considerado como um filho de Zeus e de Pluto, sendo esta filha de Crono ou mesmo de Atlas. Reinava na Frígia, ou na Lídia, no monte Sípilo. Era extremamente rico e amado pelos deuses, que o admitiam em seus festins (GRIMAL, 2000, p. 427).

¹³³ Convidado pelos deuses para a sua mesa, teria revelado aos homens os segredos divinos de que se tinha falado livremente na sua presença. Seu suplício consistia numa fome e numa sede eternas: mergulhado na água até o pescoço, não podia beber, porque o líquido fugia sempre que tentava mergulhar nele a boca; um ramo carregado de frutos pendia sobre sua cabeça, mas, se levantava o braço, o ramo erguia-se bruscamente e ficava fora de seu alcance (GRIMAL, 2000, p. 428).

um duro diamante e surdos rochedos:
foi capaz, certamente, de despertar os que são vivos e aos homens,
mas, então, nem vivia e nem era homem, como antes tinha sido. 60
De que agradaria se cante Fêmio¹³⁴ a orelhas surdas?
De que agrada um quadro pintado ao miserável Tâmiras¹³⁵?
Mas que prazeres não formulei na mente silenciosa,
quantas técnicas eu não inventei e preparei!
Entretanto meu membro deitado como morto antes do tempo, 65
vergonhosamente, mais murcho do que rosa de ontem,
eis que ele agora, fora de tempo, esta vigoroso e forte,
imediatamente solicita seu serviço e seu combate.
Por que não deitas aí envergonhado, parte desprezível de mim?
Assim, sou enganado por tuas promessas primeiro. 70
Tu enganas teu senhor, por ti apanhado desarmado;
sofri tristes perdas com enorme vergonha.
Ainda assim, não se esquivou minha amada de estimulá-lo
colocando, suavemente, as mãos.
Mas depois de não conseguir levantar pelas artes, 75
vê deitado e esquecido de si:
“Por que zombas de mim?”, disse, “Quem te mandou, ó insensato,
pôr, forçado, teu corpo em minha cama?
Ou a feiticeira de Eeia¹³⁶ te amaldiçoou com um boneco de lã atravessado
ou vens cansado de outro amor! ” 80
Sem demora, saltou coberta com a túnica solta;
(e ficou-lhe bem correr de pés descalços).
Para que suas criadas não pudessem descobrir que estava intacta,
dissimulou esta desonra tomando banho.

¹³⁴ O aedo Fêmio foi um dos pretendentes poupados por Ulisses na matança final (Canto XXII da *Odisseia*).

¹³⁵ Tâmiris (ou Tâmiras) é um dos músicos míticos aos quais se atribuem diversos poemas e diversas inivações musicais. Homero conta que Tâmiris tentou rivalizar com as Musas, mas foi vencido e as deusas, irritadas, cegaram-no e privaram-no da sua habilidade musical (GRIMAL, 2000, p. 427).

¹³⁶ Circe.

A elegia começa com uma série de indagações que revelam um primeiro momento de atração carnal do eu-elegíaco por uma mulher, que com o decorrer do poema ficará claro não se tratar da famosa musa ovidiana Corina. Embasamos nossa opinião sobre a não identificação dessa misteriosa mulher com Corina, principalmente no fato de em *Am.* III, 25-26 o autor fazer uma comparação entre a falta de ereção daquele instante com a disposição sexual apresentada anteriormente com Corina, ou seja, o presente poema trata de uma mulher diferente, sem o poder de sedução de sua famosa musa.

Essa mulher da qual fala *Am.* III.7 é apresentada no primeiro verso apenas como – *puella* –, sem ter nem seu nome citado. Isso nos faz supor que ela se trata de uma mulher apoética qualquer, sem o poder sedutor e inspirador de uma musa. Por mais que num primeiro momento ela desperte um desejo sexual, a relação não é concretizada por sua falta de sedução elegíaca-amorosa. Entendemos que Ovídio, nas entrelinhas, fala que na verdade é a própria poesia, na figura das musas inspiradoras, que seduz e desperta a fantasia amorosa.

Na sequência do primeiro dístico (*Am.* III.7, 3-4), o autor já começa a tratar, especificamente, sobre tema principal do poema: a falta de poder sedutor dessa mulher sem nome, que, conseqüentemente, faz seu membro permanecer inerte, assim como o próprio eu-elegíaco ovidiano é descrito deitado imóvel em uma cama preguiçosa – *pigro toro* –: “A inatividade do amante foi transferida ao leito¹³⁷” (OVIDIO, 2013, p. 321).

O autor para se referir a esta mulher recorre, mais uma vez, ao padrão de beleza feminina ligada ao branco, muito comum naquele tempo. Podemos notar essa referência direta em *Am.* III.7, 8 com a comparação dos braços dela com a neve da gélida Sítônia – *Sithonia*¹³⁸ –, região sudeste da Europa, atualmente entre a Grécia, Turquia e a Bulgária. Levando em consideração a incapacidade dessa mulher de excitar sexualmente o eu-elegíaco ovidiano, pode-se entender essa analogia com a neve como uma alusão à frieza lasciva dessa mulher.

Ovídio faz com que o desejo feminino ganhe voz e importância em uma relação amorosa elegíaca, sendo, inclusive, essa mulher a tomar a iniciativa ao abraçar o pescoço do nosso eu-elegíaco. Essa polêmica postura arrojada da mulher perdura nos versos

¹³⁷ la inactividad del amante ha sido transferida al lecho.

¹³⁸ Nombre poético de Tracia, región al norte de Grecia asociada con el frío (OVIDIO, 2013, p. 321).

seguintes, nos quais ela beija incessantemente o *amator*, entrelaça suas pernas às dele e apela para palavras vulgares, exercendo um papel ativo que visava dar início ao desejado relacionamento sexual. Fica-nos evidente que Ovídio deseja transmitir nessas linhas a mensagem, inovadora para a época, que o desejo carnal feminino deve ser levado em consideração durante o sexo, podendo ser este tão, ou maior, do que o sentido pelo homem. O desejo sexual feminino faz com que esta mulher tenha motivação para tentar, por inúmeras vezes, aflorar a libido masculina, e assim, ela também poder saciar sua própria vontade lasciva.

Porém, infelizmente, todas essas tentativas não surtiram o efeito desejado e o eu-elegíaco, mas especificamente seu órgão sexual, não correspondeu às expectativas, ou seja, permaneceu inerte, sem “vida”, como demonstrado pelo poeta na comparação com um fantasma e uma sombra, frustrando as intenções sexuais da mulher e dele próprio. O frio proveniente da cicuta, um veneno que gera desfalecimento e pode levar à morte é utilizado para ilustrar o deprimente estado no qual se encontrava o pênis do eu-elegíaco ovidiano. Paradoxalmente, tal substância, a cicuta, também era considerada afrodisíaca para os romanos.

A referida situação do poeta o faz lamentar e criticar sua juventude (*Am.* III.7, 17-20), já que esse período da vida de um homem deveria ser marcado por seu vigor sexual, mas, para sua infelicidade, é causa de vergonha por ele não ser capaz de mostrar a virilidade típica dessa idade a *puella*. Na concepção romana sobre a masculinidade vista na primeira parte dessa dissertação, o papel sexualmente ativo do homem na cama era um fator essencial de virilidade: “O *uir* é aquele que está em erecção” (PUCCINI-DELBEY, 2010, p. 171).

Devido à falta de sexo entre os personagens, o poeta evoca dois exemplos de mulheres castas que passam pelo mesmo tipo de situação. O primeiro são as - *aeterna sacerdos* -, referindo-se às Vestais, sacerdotisas, exclusivamente mulheres, que cultuavam a deusa romana Vesta¹³⁹. Essas mulheres tinham o dever de zelar pelo fogo sagrado da deusa cultuada e preservar a virgindade. O segundo exemplo lembrado por Ovídio é a relação, que deve ser desprovida de qualquer tipo de interesse sexual, entre um casal de irmãos.

¹³⁹ Deusa romana de carácter muito arcaico, preside ao fogo do lar doméstico (GRIMAL, 2000, p. 466).

A mudança de tom nos versos imediatamente seguintes (*Am.* III.7, 21-24) contrasta essas mulheres castas com mulheres que, recentemente, usufruíram dos dotes sexuais do poeta: Clide, Pito e Libas. Temos nesses dois dísticos uma espécie de autopropaganda do eu-elegíaco sobre sua própria capacidade sexual, com o intuito de mostrar que a falta de virilidade daquele momento não corresponde à regra, e sim à exceção de sua vida sexual. Essa tentativa de autopromoção cita o número de relações lascivas que ele já foi capaz de manter, seguidamente, em uma mesma noite: duas vezes com Clide, três vezes com Pito e três vezes com Libas. A exaltação da virilidade sexual ativa como qualidade para um homem romano está fortemente presente por meio dessa longa lista de relações satisfatórias apresentada pelo poeta.

Mais uma vez, a beleza feminina se mostra diretamente ligada à cor branca, sendo os adjetivos - *flava* - (loura ou ruiva) e - *candida* - (branco radiante/brilhante) as únicas características físicas citadas pelo autor em relação às três mulheres. Sobre essas personagens, Peter Green comenta em seu apêndice que elas são três cortesãs gregas e que “todas carregam significados secundários sugestivos em seus nomes: “libertinagem, persuasão e “tudo que goteje ou escorra” (Liddell e Scott sobre *libas*)” (OVÍDIO, 2011, p. 462).

O eu-elegíaco continua a se vangloriar de seus feitos amorosos em *Am.* III.7, 25-26, dístico no qual Corina tem pela primeira vez seu nome citado nessa elegia. O *amator* relembra uma marcante noite amorosa entre os dois, em que lhe foram exigidas nove relações sexuais em sequência, reivindicação que, segundo ele, foi atendida. Essa disposição para o sexo pode ser despertada somente por musas inspiradoras, como Corina, mulheres capazes de provocar orgasmos múltiplos.

Salta-nos aos olhos a utilização do verbo - *exigere* - (exigir) em *Am.* III.7, 25, transmitindo uma ideia de submissão do homem elegíaco em relação aos desejos de sua parceira sexual, chegando, como atesta o verso, a ter que cumprir exigências dela na cama, lugar que, tradicionalmente, seria de domínio masculino. Temos uma postura elegíaca que vai contra o caráter marcial e épico de Roma, refletindo uma gradual mudança dos costumes nessa sociedade bélica, com uma nova proposta de *modus vivendi* que o poeta oferece aos romanos em geral, principalmente aos militares, que na sua insensibilidade viam na mulher somente uma fonte de prazer pessoal.

O trecho entre *Am.* III.7, 27-36 traz uma reflexão do poeta sobre a razão de tamanha desgraça. Ele procura explicações, que acabam recaindo em questões místicas, já que esta era a justificativa romana mais comum para quando tal fato ocorresse. Primeiramente, a culpa de sua infeliz falta de disposição sexual é posta na magia proveniente de um veneno originário da Tessália, terra proverbial de feiticeiras¹⁴⁰ e reconhecidamente mítica: “Tessália foi considerada durante toda a Antiguidade como o lar *par excellence* de feiticeiras (cf. a reputação moderna da Transilvânia como criatório de vampiros)” (OVÍDIO, 2011, p. 462). O veneno de Tessália era conhecido por ter o poder de despertar paixões, mas o eu-elegíaco teme estar sendo vítima de um efeito contrário, fato que justificaria sua falta de ereção.

Em seguida, permanecendo no campo da magia, considera a possibilidade de tal acontecimento ser fruto de um ritual de feitiçaria, semelhante a um trabalho de magia negra, que consistia na utilização de uma imagem da pessoa a quem se queria atingir, uma espécie de boneco de vodu, no qual eram espetadas agulhas no fígado, pois acreditava-se ser esse órgão a fonte do sentimento amoroso. O objetivo final desse rito seria fazer que a vítima não conseguisse se relacionar sexualmente com outra pessoa e, assim, manter o homem desejado nos braços de quem estava à frente da magia.

O poeta passa a utilizar-se de comparações entre alguns fenômenos e seres naturais e sua situação em *Am.* III.7, 31-34, como, por exemplo, a água que some simbolizando o sêmen que não flui com a falta de relação sexual. Em outra comparação desse gênero, concordamos com Juan Antonio González Iglesias que interpreta:

Los frutos de distinto tipo insisten en la idea de fecundidade (es posible que *glans* sea una de las claves que desvelan las metáforas, ya que significa al mismo tiempo “bellota” y “glande” (OVIDIO. 2013, p. 324).

Os frutos de distintos tipos insistem na ideia de fecundidade (é possível que *glans* seja uma das chaves que desvelam as metáforas, já que significa ao mesmo tempo “bellota” e “glande).

Resumindo este trecho sobre as possíveis explicações, Ovídio atribui a culpa de sua ausência de virilidade à forças ocultas, responsabilizando-as por seu corpo debilitado e

¹⁴⁰ Tesalia era tierra proverbial de hechiceras (OVIDIO. 2013, p. 324).

sua falta de vigor - *nervos* -, termo latino que se refere, diretamente, ao pênis, símbolo maior da virilidade masculina. A vergonha pelo acontecido não é ignorada, sendo citada e responsabilizada como a segunda causa para sua falha em *Am.* III.7, 37-38. Como explicitamos anteriormente, não consideramos essas magias ou encantos como os reais motivos para essa situação, estas são citadas por serem as explicações mais comuns da época para a ausência de ereção peniana. A falta de sedução poética dessa mulher comum seria a verdadeira razão, o que denuncia uma sutil intenção de Ovídio de elevar e valorizar as musas inspiradoras do amor e, conseqüentemente, o próprio gênero erótico elegíaco.

O sentido do tato é bastante explorado nos versos seguintes, assim como já havia ocorrido em *Am.* I.15, 19-20. A relação de contato direto entre o vestido e o corpo da mulher que o veste é eroticamente descrito por Ovídio, remetendo-nos, novamente, à elegia *Am.* II.15, na qual o foco se concentra em um anel presenteado pelo próprio *amator* a Corina.

O poder rejuvenescedor sexual do toque feminino é relatado com o grande poder de estimular o vigor juvenil em homens mais velhos, representados nas figuras de Nestor¹⁴¹, rei de Pilo, e Titono¹⁴², arquétipos clássicos de homens de idade avançada. Mas, para infelicidade do eu-elegíaco ovidiano, nem mesmo o poder demonstrado pelo contato de uma mulher foi capaz de fazer seu órgão sexual reagir, permanecendo, assim, a mulher intocada por ele (*Am.* III.7, 43).

O eu-elegíaco se sente envergonhado perante os deuses por não ter conseguido usufruir do privilégio de ser um homem, na concepção sexual do termo, ao não ficar com pênis ereto para a consumação do ato lascivo, mesmo tendo sido aceito pela *puella* para essas intenções (*Am.* III.7, 47). Notamos aqui, mais uma vez, a presença do inovador pensamento elegíaco amoroso romano de valorizar o desejo feminino, visto que o poeta deixa bem claro ter sido aceito pela mulher, o que pressupõe uma rara liberdade sexual feminina, na qual ela poderia aceitar ou não seu parceiro, ou seja, a mulher passa a ter voz ativa e forte na realização ou não de um ato sexual. O poeta relata a ocorrência de

¹⁴¹ Viveu até uma idade muito avançada (mais de três gerações), por mercê de Apolo. Seus irmãos e irmãs tinham sido mortos por Apolo e Artemis, e Apolo, para de algum modo se resgatar dessas mortes, concedeu a Nestor a possibilidade de viver o número de anos que privara seus tios e tias (GRIMAL, 200, p. 329).

¹⁴² Titono era de grande beleza e foi visto pela Aurora, que se apaixonou e o raptou. No seu amor por Titono, Aurora pediu a Zeus que lhe concedesse a imortalidade; mas esqueceu-se de obter a juventude eterna. Assim, enquanto a sua amante permanecia sempre igual, Titono envelhecia e encarquilhava a tal ponto que foi necessário colocá-lo, como uma criança, num cesto de vime. Por fim, a Aurora transformou-o em cigarra (GRIMAL, 200, p. 453).

beijos mútuos e uma, consequente, aproximação dos dois amantes. Mas, em seguida, inicia-se uma série de indagações, nas quais o eu-elegíaco, amplamente frustrado, transparece a não efetuação da relação carnal e se lamenta profundamente por isso (*Am.* III.7, 49-50).

Em *Am.* III.7, 51-52 temos uma comparação entre a situação do eu-elegíaco ovidiano e o personagem mitológico Tântalo, identificado como o “divulgador de segredo” - *taciti vulgator* -, pois, como relata sua lenda, ele foi o responsável pela revelação aos homens dos segredos dos deuses, sendo condenado a eternamente sentir sede e fome. A ligação compreendida entre tal mito e o caso do eu-elegíaco ovidiano é que assim como Tântalo estava mergulhado num lago, cuja água se afastava sempre que tentava beber, e próximo a um ramo cheio de frutos, que se distanciavam quando os tentava alcançar, o *amator* também estava junto da *puella*, mas não conseguia, por causa de sua falta de ereção, consumir o ato sexual.

Novamente, o autor escreve sobre o poder de excitação do toque feminino em *Am.* III.7, 57-60. Mesmo a mulher sendo relatada como um ser capaz de despertar com suas carícias tudo que tem vida no mundo, o membro viril de nosso eu-elegíaco permanece inativo, sem responder aos afagos da mulher. Sua inutilidade sexual é comparada à falta de importância da música de um célebre cantor como Fêmio de Ítaca para um surdo ou da pintura para um cego como Tâmiris¹⁴³.

Ovídio imagina o prazer sexual que poderia provir daquele encontro (*Am.* III.7, 63-64), chegando a inventar e a preparar técnicas nesse sentido. Entendemos essas técnicas – *modus* – como as ações ou posições sexuais que o eu-elegíaco, em suas fantasias, imaginava para chegar ao ápice do prazer carnal junto dessa *puella*, caso sua falta de vigor sexual não fosse mais obstáculo.

Os próximos dísticos estão recheados de forte conteúdo erótico, com o relato do membro do *amator* ereto, vigoroso, pronto para naquele instante saciar seu desejo em uma batalha lasciva. As referências envolvendo termos bélicos para ilustrar situações do âmbito sexual (*militia amoris*) é muito recorrente nas elegias eróticas romanas, como já visto anteriormente nesse trabalho. Em *Am.* III.7, 68, o pênis é retratado como um

¹⁴³ Tâmiris (ou Tâmiras) é um dos músicos míticos aos quais se atribuem diversos poemas e diversas inovações musicais. Homero conta que Tâmiris tentou rivalizar em música com as Musas, mas foi vencido e as deusas, irritadas, cegaram-no e privaram-no da sua habilidade musical (GRIMAL, 2000, p. 427).

componente essencial para um combate: uma arma que está pronta para ser utilizada na guerra amorosa. A ereção descrita nessa elegia deveria, pelo menos à primeira vista, ser motivo de alegria e satisfação, mas, na verdade, torna-se a causa de grande revolta do *amator*, que lembrara da falta de disposição desse mesmo membro na situação relatada nessa elegia. A indignação é tamanha que o poeta acusa seu próprio pênis de ser um enganador e motivo de vergonha para ele, um momento de desabafo do poeta diante de tal situação (*Am.* III.7, 69-72).

Em nossa interpretação do trecho seguinte, há uma inequívoca representação de masturbação da mulher no eu-elegíaco ovidiano, em uma última tentativa de “animá-lo” sexualmente, ou seja, fazer seu órgão sexual ficar ereto, e assim, ser possível concretização da tão desejada relação carnal. A referida masturbação fica explícita em *Am.* III.7, 73-74, quando o poeta escreve sobre o toque suave das mãos femininas da *puella*, que, no fim das contas, não surtiu o efeito esperado e seu pênis permaneceu imóvel, deitado e sem força.

O sentimento de indignação passa a ser agora da *puella* (*Am.* III.7, 77-78), já que mesmo o eu-elegíaco estando em sua cama e sendo agraciado com várias tentativas de acendimento de seu vigor sexual, este se mostra sem ação. Nos próximos dois versos é a vez da mulher elencar duas possibilidades para que aquilo esteja acontecendo: uma magia de Circe, que se baseava na representação do homem a ser enfeitiçado na forma de um boneco de lã atravessado por uma agulha; ou o cansaço proveniente do esforço físico de uma recente relação sexual, significando, logicamente, a existência de uma rival. A mulher contrariada sai rapidamente daquele quarto, mas, mesmo assim, não deixa de ser representada de forma sensual pelo poeta que fala sobre sua túnica solta, retomando *Am.* I.5, 9, e a beleza de seus pés descalços no momento da fuga. A transtornada *puella* tenta disfarçar de suas criadas através de um banho o fato de sair sem ter conseguido excitar aquele homem e, conseqüentemente, não ter sido possuída sexualmente por ele, situação que para esta mulher é encarada como uma desonra - *dedecus*.

Reforçamos nossa interpretação de que a falta de ereção apresentada ao longo de toda a elegia tem como causa o fato de a mulher apresentada nessa elegia ser comum e sem arte, como muitas que havia em todo o império, e por isso não tem seu nome citado em nenhum momento do poema. Esta mulher pode até despertar desejo sexual em um primeiro momento, mas bem diferente das musas, que tem o exemplo máximo em Ovídio com Corina, ela não conseguiu seduzi-lo plenamente e conseqüentemente o ato sexual não

ocorre, em suma, falta-lhe poesia, pois ela não é uma musa. Ovídio faz com que a poesia elegíaca seja encarada como fonte de fantasia e sedução, sendo a motivação sexual despertada somente por mulheres poéticas como as musas elegíacas, no que consideramos ser o *leit motiv* do poema.

Temos na categoria do erotismo um ponto comum entre praticamente todas as elegias que compõem os *Amores* de Ovídio e, especialmente, o *corpus*, formado pelas três composições estudadas e traduzidas individualmente no presente capítulo. Através dessas análises, fica-nos claro que a essência da poesia elegíaca ovidiana não é a pornografia ou a imoralidade, fatores alegados por Otávio Augusto para o exílio do poeta, mas a sedução e o desejo sexual provenientes do sentimento amoroso.

Como visto anteriormente, a questão sexual é um componente em constante destaque nas três elegias do *corpus* (*Am.* I,5; II,15 e III,7), fato justificável pela grande importância do sexo na concepção de sentimento amoroso elegíaco em Roma. Interessante perceber as diferentes estratégias literárias utilizadas por Ovídio para abordar o mesmo tema, o amor carnal, sempre com muito requinte linguístico e sem vulgarizar o texto.

Outro importante elemento presente nessas elegias é a valorização da mulher, ser que, tradicionalmente, estava relegado a segundo plano no mundo antigo. Com Ovídio a figura feminina ganha destaque e é retratada como um ser digno de elogios e adoração, atitude literária inovadora que não se alinhava ao pensamento social da Roma Augustana do sec. I a.C.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de nossa pesquisa, comprovamos o quão presente e importante é a categoria do erotismo para o gênero elegíaco e, conseqüentemente, para a produção artística de Ovídio, especialmente, em sua obra inaugural: *Amores*. O erotismo, verificado em praticamente todas as elegias dos três livros da coletânea, manifesta-se, principalmente, através da escolha de vocabulário do autor, repleto de termos ambíguos e com alguma conotação sexual implícita.

Visando uma análise profunda e livre de anacronismo, consultamos uma gama de estudos sobre o período de escritura da obra, priorizando os textos que tratassem sobre a visão romana a respeito da questão sexual e literária. A conjuntura da Roma do sec. I a.C., período de paz e imenso poder, foi um fator social relevante para que o erotismo ganhasse maior atenção da população urbana e da literatura latina, que refletiu em seus poemas elegíacos o momento de apogeu da capital, com uma abundância de riqueza concentrada nas mãos das poucas famílias tradicionais e, ao mesmo tempo, uma enorme parcela da população urbana em uma profunda ociosidade, ambas as situações frutos do fim dos grandes conflitos bélicos. Nesse contexto, os romanos moradores da capital, sem grandes preocupações de âmbito nacional, voltaram seus olhares para a busca de prazeres individuais.

Mostramos através de uma visão geral sobre todas as elegias da coletânea, como o clima de sedução e erotismo das ruas se fez fortemente presente nos *Amores*, destacando e analisando as inúmeras passagens nas quais a sensualidade é contemplada por Ovídio. O erotismo é abordado de diferentes maneiras ao longo da obra, sendo o vocabulário utilizado para esse fim o fator que mais nos chamou a atenção, pois demonstra a capacidade do autor de “jogar” literariamente com as palavras de duplo sentido, em sua maioria com origem no campo militar, com o objetivo final de explorar o erotismo em seus versos. Para a compreensão de determinados termos com velada conotação sexual, se fez mister a consulta a dicionários e glossários que tratassem especificamente sobre os vocábulos eróticos latinos desse período.

A parte final do estudo foca as três elegias pertencentes ao *corpus* (*Am.* I,5; II,15 e III,7), composições que consideramos possuir conteúdo erótico acentuado, permitindo uma análise literária mais profunda sobre essa categoria. Este último capítulo atendeu à

finalidade de demonstrar como o erotismo permeia toda a obra, como nos indica o próprio *corpus* ao contemplar elegias de todos os três livros da coletânea. Ovídio se utiliza do aspecto descritivo ao falar sobre uma tarde de intensa felicidade e amor junto a sua amada Corina em *Am.* I.5. Nessa elegia o poeta apela, fortemente, para o sentido da visão ao descrever o ambiente sedutor daquele encontro e, principalmente, a beleza e perfeição do corpo feminino de sua amada. Em *Am.* II. 15 Ovídio recorre a um objeto, um anel presenteado por ele mesmo a Corina, para falar sobre seu intenso desejo sexual pela amada. O eu elegíaco transmiti sentir inveja desse regalo e, poeticamente, coloca-se na forma daquele objeto para conseguir estar em contato mais constante com o corpo de Corina. Consideramos *Am.* III.7 como a mais surpreendente das elegias do *corpus*, pois Ovídio, de forma bastante erótica, trata sobre a falta de relação sexual entre ele e uma mulher, que é comparada com a frieza da neve por não conseguir excitá-lo.

Finalizando nossa dissertação sobre o erotismo nos *Amores* de Ovídio, ficamos amplamente satisfeito com as análises e traduções apresentadas ao longo da presente pesquisa, que tem como objetivo maior dar uma contribuição efetiva para os estudos sobre a Literatura Clássica em nosso país através de um trabalho acadêmico sobre um autor, Ovídio, e um gênero literário, elegia erótica latina, tão importantes em nossa literatura ocidental, mas ainda pouco explorado em língua portuguesa.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

OVÍDIO. *A arte de amar*; tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2005.

_____. *Amores*. Tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André. Lisboa: Livros Cotovia, 2006.

_____. *Amores – Arte de amar*. Traducción de Juan Antonio González Iglesias. 7ª ed. Madrid: Cátedra, 2013.

_____. *Amores & Arte de amar*. Tradução, introduções e notas Carlos Ascenso André; prefácios e apêndices Peter Green. São Paulo: Penguin Classics Companhia das letras, 2011.

_____. *Amores/Liebesgedichte - Lateinisch/Deutsch*. Übersetzt und hrsg. von Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam, 2010.

_____. *As Heróides - Cartas de Amor*. São Paulo: Landy, 2003.

_____. *Fastos*. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior; revisão de tradução Júlia Batista Castilho de Avellar. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. *Metamorfoses*. Tradução de Manuel Maria Barbosa du Bocage. São Paulo: Martin Claret, 2006.

_____. *Primeiro livro dos Amores*. Organização e tradução de Lucy Ana de Bem. São Paulo: Hedra, 2010.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADAMS, J.N. *The Latin sexual vocabulary*. London: Duckworth, 1982.

ARRUDA, Roberto. *A literatura da Roma Antiga*. Fortaleza: NUCLÁS – UFC, 2009.

_____. *Roma Æterna*. Fortaleza: NUCLÁS – UFC, 2008.

_____. *Roma Antiga*. Fortaleza: NUCLÁS – UFC, 2008.

BEM, Lucy Ana de. *O amor e a guerra no livro I d'Os Amores de Ovídio*. Campinas: UNICAMP, 2007.

CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina*. 3ª ed. rev. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

COSTA, Elisabete da Silva. *A Magia nos Amores de Ovídio: Propaganda Política ou*

- Paródia Divertida?* Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras, 2006.
- CUATRECASAS, Afonso. *Erotismo no império romano*; tradução de Graziela Rodriguez. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1997.
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 2: teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 2000.
- LOPES, Cecília Gonçalves. *Confluência genérica na Elegia Erótica de Ovídio ou a elegia Erótica em elevação*. São Paulo: USP, 2010
- GRIMAL, Pierre. *O século de Augusto*. Tradução de Rui Miguel Oliveira Duarte. Lisboa: Edições 70, 2008.
- _____, *Dicionário de mitologia grega e romana*; tradução de Victor Jabouille. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- MAIA JÚNIOR, Juvino Alves. *Latim: teoria e prática nos cursos universitários*. 4ª ed. João Pessoa: Ideia, 2012.
- MARQUES JÚNIOR, Milton. *Introdução aos Estudos Clássicos*. João Pessoa: Ideia e Zarinha Centro de Cultura, 2008.
- MARTINS, Paulo. *Literatura Latina*. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2009.
- McKEOWN, J. C., *O livro das curiosidades romanas: histórias inusitadas e fatos surpreendentes do maior império do mundo*. Tradução: Daniel Veloso. 2ª ed. rev. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2012.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.
- PIERRUGUES, Pierre. *Glossarium eroticum Linguae Latinae*. Parisiis: Dondey-Dupré, 1826.
- PUCCINI-DELBAY, Géraldine. *A vida sexual na Roma Antiga*. Tradução de Tiago Albuquerque Marques. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.
- ROBERT, J-N. *Os prazeres em Roma*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- RODRIGUES, Nuno S; PIMENTEL, Maria C. S. *Poder, Sociedade e Cultura no Tempo de Ovídio*. ed. 1, 1 vol.. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2010.
- SUETÔNIO. *Os doze Césares*. Tradução e notas: João Gaspar Simões. 3ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1979.
- VEYNE, Paul. *A elegia erótica romana. O amor, a poesia e o ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Sexo e poder em Roma*. Prefácio de Lucien Jerphagnon e tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. (Org.). *História da vida privada 1. Do Império romano ao ano mil*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

VENUTTI, Lawrence. *Escândalos da tradução por uma ética da diferença*. Tradução de Lawreano Pelegrin. EDUSC, 2002.

VERGNA, Walter. *Heroides: A concepção do amor em Roma através da obra de Ovídio*. Rio de Janeiro: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1975.