UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Pedro Baroni Schmidt

Aetas Ovidiana: Ovídio como modelo e o problema de gênero na poesia latina medieval

Versão corrigida

São Paulo

2018

PEDRO BARONI SCHMIDT

Aetas Ovidiana: Ovídio como modelo e o problema de gênero na poesia latina medieval

Versão corrigida

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras Clássicas.

Programa: Letras Clássicas

Orientador: Prof. Dr. Pablo Schwartz Frydman

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S349a

Schmidt, Pedro Baroni
Aetas Ovidiana: Ovídio como modelo e o problema de gênero na poesia latina medieval / Pedro Baroni Schmidt ; orientador Pablo Schwartz Frydman. - São Paulo, 2017.
290 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Letras Clássicas.

1. Teoria Literária. 2. Gêneros de Poesia. 3. Poesia Latina Medieval. 4. Ovídio. I. Frydman, Pablo Schwartz, orient. II. Título.

SCHMIDT, P. B. **Aetas Ovidiana: Ovídio como modelo e o problema de gênero na poesia latina medieval.** Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras Clássicas.

Aprovado em: ____/____/_____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Às vítimas dos cruéis e cruentos conflitos civis:
aos inocentes que caíram em meio ao caos,
aos valentes que arriscam a travessia,
e aos imigrantes que buscarão um novo lar.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Pablo Schwartz Frydman (USP), pela orientação e pelas luzes, pelo apoio e pelo incentivo, pela paciência e pelo diálogo, pelo exemplo de postura como professor, orientador, colega e amigo;

aos professores Dra. Bianca Morganti (Unifesp), Dr. José Eduardo dos Santos Lohner (USP), Dr. Marcelo Vieira Fernandes (USP) e Dra. Patrícia Prata (Unicamp) pelas fundamentais e impactantes arguições na banca de qualificação e defesa, bem como pelos inúmeros ensinamentos, que remontam aos meus tempos de graduação;

aos professores que ajudaram na composição desta tese de maneira direta, com sugestões, indicações, observações, encaminhamentos e incentivos: Alexandre Hasegawa (USP), Alison Keith (Toronto), Breno Sebastiani (USP), Bret Mulligan (Haverford), Carey Fleiner (Winchester), Frank Coulson (Ohio State), Ian Fielding (Oxford), Jan Ziolkowski (Harvard), João Angelo Oliva Neto (USP), Marcos Martinho dos Santos (USP), Miguel Attie Filho (USP) e Paulo Martins (USP);

ao colega e amigo Prof. Dr. Rainer Guggenberger (UFRJ), pelo envio de material bibliográfico da Europa;

aos amigos Prof. Dr. André Malta (USP), Ms. Fernando Schirr (Tübingen), Ms. Márcio Mauá Chaves Ferreira (USP), Prof. Dr. Pedro Heise (Unifesp), Prof. Ms. Tadeu Andrade (UFBA) e Ms. Vicente de Arruda Sampaio (Unicamp), por acreditarem comigo no sonho de difundir os clássicos no Brasil;

ao programa de Filologia Clássica da Universidade de Atenas, pela oportunidade de compartilhar parte dos resultados da minha pesquisa, pela calorosa acolhida e pelos adoráveis momentos sob o sol da Hélade;

ao *Medieval Latin Studies Group*, pela oportunidade de compartilhar parte dos resultados da minha pesquisa em San Francisco, EUA;

aos demais professores que colaboraram de maneira decisiva na minha formação, contribuindo de maneira indireta para a composição desta tese: Adriano Scatolin (USP), Elaine Cristine Sartorelli (USP), Mário Eduardo Viaro (USP), Paulo Sérgio Vasconcelos (Unicamp) e Ricardo da Cunha Lima (USP);

aos amigos que ouviram com paciência, opinaram com sapiência e apoiaram com veemência: Augusto Condé, Danilo Serpa, Denis Cesar da Silva, Felipe Figueiredo, João Paulo Cyrino, e Rafael Frate;

a toda minha família pelo infinito apoio, suporte e incentivo, em especial minha avó Ivone, meus pais Álvaro e Lilian, e minhas irmãs Joana e Manuela;

à Ana Luiza, o amor da minha vida, minha luz em meio às trevas, meu porto seguro em meio às tempestades, pelo apoio, pela compreensão, pela participação e, principalmente, por estar sempre ao meu lado;

e, por fim, à CAPES, auxílio fundamental à pesquisa,

gratias maximas!

EPÍGRAFE

Mirar el río hecho de tiempo y agua
y recordar que el tiempo es otro río,
saber que nos perdemos como el río
y que los rostros pasan como el agua.

Sentir que la vigilia es otro sueño
que sueña no soñar y que la muerte
que teme nuestra carne es esa muerte
de cada noche, que se llama sueño.

Ver en el día o en el año un símbolo
de los días del hombre y de sus años,
convertir el ultraje de los años
en una música, un rumor y un símbolo,

ver en la muerte el sueño, en el ocaso
un triste oro, tal es la poesía
que es inmortal y pobre. La poesía
vuelve como la aurora y el ocaso.

A veces en las tardes una cara
nos mira desde el fondo de un espejo;
el arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.

Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
lloró de amor al divisar su Itaca
verde y humilde. El arte es esa Itaca
de verde eternidad, no de prodigios.

También es como el río interminable
que pasa y queda y es cristal de un mismo
Heráclito inconstante, que es el mismo
y es otro, como el río interminable.

(Jorge Luis Borges, *Arte Poética*)

RESUMO

Schmidt, P. B. (2017). *Aetas Ovidiana: Ovídio como modelo e o problema de gênero na poesia latina medieval.* (Tese de Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

A obra do poeta romano Públio Ovídio Nasão constou entre as mais lidas, copiadas, estudadas e reelaboradas durante o período denominado "Idade Média". Para que se possa ter uma compreensão de quanto a poesia ovidiana determinou a poesia medieval, e de que maneira, e o que isso significa em termos práticos, teóricos e literários, é preciso investigar: primeiro, a presença de Ovídio na Idade Média, através dos manuscritos e catálogos, dos comentários e críticas sobre sua poesia, das *vitae* e das alusões presentes nos autores críticos medievais; em seguida, a relação entre Ovídio e os poetas medievais e seus desdobramentos; e, por fim, a discussão sobre os gêneros poéticos medievais que emerge do confronto entre a poética ovidiana, a prática da poesia na Idade Média e a preceituação poética elaborada nesse período. Como resultado de tais investigações, é possível supor uma hipótese de que as definições técnicas de gênero poético, tão difundidas no mundo clássico, já não são tão relevantes para a composição literária medieval, que elege como princípio basilar e fundador a imitação dos *auctores* em detrimento da imitação dos gêneros.

Palavras-chave: Teoria Literária. Gêneros de Poesia. Poesia Latina Medieval. Ovídio.

ABSTRACT

Schmidt, P. B. (2017). *Aetas Ovidiana: Ovídio como modelo e o problema de gênero na poesia latina medieval.* (Tese de Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

The poems of the Roman poet Ovid have stood between those most read, copied, studied and reworked during the so-called "Middle Ages". In order to obtain an understanding of how much the Ovidian poetry has influenced the medieval poetry, and in which manner, and what does it mean in practical, theoretical and literary terms, it is necessary to investigate three steps. First, the presence of Ovid in the Middle Ages, through the manuscripts and catalogues of his texts, the commentaries and criticism over his poetry, the vitae and mentions by medieval critics. Second, the relation between Ovid and medieval poets and its consequences. And finally, the discussion on poetic genres which emerges from the comparison between Ovidian poetics, the practice of poetry in Middle Ages and the medieval precepts on poetry. As result, it is possible to propose a hypothesis that the technical definitions of poetic genre, so widespread in the Classical world, are no longer important to medieval literary composition, which on its turn elects as underlying principle the imitation of *auctores* in detriment of the imitation by genres.

Keywords: Literary Theory. Poetic Genres. Medieval Latin Poetry. Ovid.

ABREVIATURAS

a) Poemas medievais

ARQ_5 = *Archicancellarie, vir discrete mentis* ou *Carmen 5*, do Arquipoeta de Colônia

B_{97} = *Florus Ouidio* (*Carta de Floro para Ovídio*) ou *Carmen 97*, de Baudri de Bourgueil

B_{111} = *Ad eum qui ab eo Ouidium extorsit* (*Contra aquele que lhe roubou um Ovídio*) ou *Carmen 111*, de Baudri de Bourgueil

CB_{105} = *Dum curata vegetarem* (*O lamento de Cupido*) ou *Carmina Burana 105*, anônimo

CB_{193} = *De conflictu vini et aque* (*O conflito entre o vinho e a água*) ou *Carmina Burana 193*, de [Petrus]

MAX_5 = *Graia puella* (*A Menina Grega*) ou *Elegia 5*, de Maximiano

MOD_1 = *Ecloga ad Karolum I* (*Écloga para Carlos Magno, I*), de Moduíno de Autun

PB_{Fl} = *Flora*, de Pedro de Blois

TEO_{DL} = *De libris quos legere solebam* (*Os livros que eu lia*), de Teodulfo de Orléans

b) Poemas de Ovídio

AM = *Amores*

ARS = *Ars Amatoria*

FAST = *Fasti*

HER = *Heroides*

IBIS = *Ibis*

MED = *Medicamina Faciei Feminae*

MET = *Metamorphoses*

PONT = *Epistulae Ex Ponto*

REM = *Remedia Amoris*

TRIST = *Tristia*

c) Outras obras

AEN = *Aeneis* (*Eneida*), de Virgílio

AP = *Ad Pisones = Ars Poetica* (*Epístula aos Pisões = Arte Poética*), de Horácio

ECL = *Eclogae* (*Bucólicas* ou *Éclogas*), de Virgílio

ETY = *Etymologiae* (*Etimologias*), de Isidoro de Sevilha

GEO = *Georgicon* (*Geórgicas*), de Virgílio

SAT = *Saturae* (*Sátiras*), de Horácio

LISTA DE EDIÇÕES UTILIZADAS

Os textos em latim citados neste trabalho foram extraídos, sem quaisquer modificações, das edições abaixo discriminadas:

AM: Showerman 1914 (Loeb Classical Library)

Ovid. (1914) *Heroides and Amores*. Ed. G. Showerman. London / New York.

AP: Fairclough 1942 (Loeb Classical Library)

Horace. (1942) *Satires, Epistles and Ars Poetica*. Ed. H. Fairclough. London / Cambridge (MA).

ARS: Ehwald 1907 (Teubner)

P. Ovidius Naso. (1907) *Amores, Epistulae, Medicamina faciei feminae, Ars amatoria, Remedia amoris*. Ed. R. Ehwald. Leipzig.

HER: Showerman 1914 (Loeb Classical Library)

Ovid. (1914) *Heroides and Amores*. Ed. G. Showerman. London / New York.

MET: Miller 1916 (Loeb Classical Library)

Ovid. (1916) *Metamorphoses*. Ed. F. J. Miller. London / New York.

PONT: Wheeler 1939 (Loeb Classical Library)

Ovid. (1939) *Tristia / Ex Ponto*. Ed. A. L. Wheeler. Cambridge (MA).

REM: Ehwald 1907 (Teubner)

P. Ovidius Naso. (1907) *Amores, Epistulae, Medicamina faciei feminae, Ars amatoria, Remedia amoris*. Ed. R. Ehwald. Leipzig.

TRIST: Wheeler 1939 (Loeb Classical Library)

Ovid. (1939) *Tristia / Ex Ponto*. Ed. A. L. Wheeler. Cambridge (MA).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....17
1 Apresentação.....17
2 Justificativa.....18
3 Objetivos e estrutura da tese.....20
4 O *corpus* e suas edições.....22
5 Idade Média.....24
6 *Aetas Ovidiana*.....27
7 Modelo.....30
8 Tradição.....32
9 Gênero.....33
10 Metapoesia.....35
CAPÍTULO I – OVÍDIO NA IDADE MÉDIA.....38
1 "Viverei, e a maior parte de mim sobreviverá".....39
2 Outros exílios, novos lares: da Roma de Ovídio à Sevilha de Isidoro.....41
3 A Nova Roma.....54
4 Cidades e catedrais.....61
5 As vidas medievais de Ovídio.....66
5.1 Nome.....67
5.2 Local e data de nascimento.....68
5.3 Viagens e estudos.....69
5.4 Profissões.....69
5.5 Família.....69
5.6 Exílio.....70
5.7 Retorno, morte e enterro.....72
6 Os comentários medievais sobre Ovídio.....74
6.1 Matéria.....80
6.2 Intenção.....81
6.3 Finalidade.....83
6.4 Utilidade.....84
6.5 Modo.....86

6.6 Parte 86
CAPÍTULO II – OVÍDIO NA POESIA MEDIEVAL 88
1 "Meu nome será indelével" 89
2 A impotência da elegia 93
2.1 *Graia puella* 94
2.2 *A menina grega* 98
2.3 Comentário 101
2.4 Análise 103
3 Ovídio na cabeceira 113
3.1 *De libris quos legere solebam* 114
3.2 *Os livros que eu lia* 116
3.3 Comentário 117
3.4 Análise 119
4 Um Ovídio carolíngio, uma bucólica ovidiana 125
4.1 *Ecloga ad Karolum I* 126
4.2 Écloga para Carlos Magno, I 128
4.3 Comentário 130
4.4 Análise 132
5 Carta de um poeta medieval para Ovídio 140
5.1 *Florus Ouidio* 141
5.2 Carta de Floro para Ovídio 144
5.3 Comentário 146
5.4 Análise 147
6 Quero meu Ovídio de volta! 152
6.1 *Ad eum qui ab eo Ouidium extorsit* 152
6.2 Contra aquele que lhe roubou um Ovídio 152
6.3 Comentário 153
6.4 Análise 153
7 Após um cálice, supero até Ovídio 159
7.1 *Archicancellarie, vir discrete mentis* 160
7.2 Poema 5 163
7.3 Comentário 166
7.4 Análise 168
8 Ovídio, mestre do amor, mestre da poesia 174

8.1 *Dum curata vegetarem*.....175
8.2 O lamento de Cupido..... 176
8.3 Comentário.....177
8.4 Análise..... 178
9 Ovídio sommelier..... 184
9.1 *De conflictu vini et aque*..... 185
9.2 Diálogo entre a água e o vinho..... 188
9.3 Comentário.....190
9.4 Análise..... 191
10 Transgredindo Ovídio.....198
10.1 *Flora*..... 200
10.2 Flora.....201
10.3 Comentário.....202
10.4 Análise..... 203
CAPÍTULO III – GÊNEROS POÉTICOS NA POESIA LATINA MEDIEVAL.. 207
1 O problema de gênero.....208
1.1 Consciência autoral de gênero..... 209
1.2 A presença dos gêneros de poesia na Idade Média.....210
1.3 Utilidade do gênero para os estudos literários..... 211
1.4 O problema de gênero na poesia medieval: soluções e complicações.212
2 "Falemos da poesia e de seus gêneros"..... 216
3 Funções e cores.....224
4 O crepúsculo dos gêneros.....231
5 Teorias medievais de gênero..... 239
6 Gêneros de matéria..... 245
7 Gêneros de intenção.....250
8 Gêneros de finalidade..... 254
9 Gêneros de utilidade.....257
10 Modelo, metamorfose e metapoesia: um gênero ovidiano?..... 262
CONCLUSÃO.....271
BIBLIOGRAFIA.....274

INTRODUÇÃO

1. Apresentação

"Ovídio foi um dos poetas mais lidos e influentes durante a Idade Média latina". Não é raro encontrar essa afirmação categórica nos manuais de introdução à literatura medieval.[1] Porém, é raro encontrar ao redor dessa afirmação qualquer argumentação ou descrição mais prática e mais profunda sobre como isso acontece e porquê. Com efeito, a primeira pergunta que germinou esta pesquisa nasceu da dúvida engendrada por tal afirmação. O que significa dizer que Ovídio foi influente? O que acontece na poesia medieval para que possamos classificá-la como "ovidiana"? E a segunda pergunta, uma consequência da primeira: aceitando-se que Ovídio foi influente e modelou a poesia medieval, quais são as possíveis razões para tal? Por que Ovídio foi influente e (por exemplo) Catulo não?

Diante do silêncio dos manuais, é preciso formular tais questões diretamente à poesia medieval. Ler os poemas à procura de vestígios de influência ovidiana, seus efeitos e suas razões, mostra-se um tanto revelador. Entretanto, ao mesmo tempo em que as perguntas iniciais são parcialmente respondidas, outras da mesma importância são geradas. Destas, a mais incômoda e talvez a mais fundamental seja sobre o próprio significado da poesia medieval. É possível ver nos poemas alusões a Ovídio (ao poeta e à poética), é possível até mesmo entender o papel dessas alusões; mas o que realmente esses poemas significam, o que eles querem ou podem nos comunicar? A busca pelo significado e por indicações de estruturas significativas conduz a uma pergunta das mais perturbadoras e desafiadoras para o teórico da literatura: a qual gênero pertencem esses poemas?

---

[1] Como, por exemplo, Raby (1934), Lewis (1964), Bolgar (1971), Dronke (1984), Godman (1985), Cavallo et al. (1992), Mantello & Rigg (1996), Harrington (1997) e Hexter & Townsend (2012).

Buscar o gênero como apoio para o entendimento dessa poesia acaba por nos conduzir a ainda outra pergunta que, de certa forma, retorna ao ponto inicial do percurso: qual é a relação entre a influência de Ovídio e os gêneros na poesia medieval? Até que ponto o emprego de Ovídio como modelo pode alterar o emprego do gênero e de suas funções e estruturas? São essas perguntas que a presente pesquisa procura responder.

2. Justificativa

Talvez a melhor defesa da importância do estudo da literatura latina medieval seja aquela proferida pelo famoso filólogo alemão Ernst Robert Curtius:

> Nenhum período da história da literatura europeia é tão pouco conhecido e examinado como a literatura latina da alta e da baixa Idade Média. E, no entanto, a visão histórica da Europa deixa claro que precisamente esse período, como elo entre a Antiguidade e o Mundo Ocidental que se ia formando lentamente, ocupa uma posição-chave.[2]

Uma das principais teses de Curtius é de que, para se entender a literatura do atual mundo ocidental, é preciso olhar para a literatura e para a história de antes, desde os seus primórdios, sem deixar de lado o que quer que haja no meio do percurso. A literatura ocidental não pode ser entendida como uma passagem abrupta dos primórdios para a atualidade, e muito menos como uma criação *ex nihilo* da atualidade; antes, ela é um contínuo desde suas fundações no universo greco-romano,[3] passando pelo imenso período de predominância do latim como língua de cultura na Europa ocidental, a "Idade Média latina" de Curtius, até o surgimento e a expansão das diferentes línguas vernáculas que ocasionam o nascimento das literaturas nacionais (a literatura francesa, a alemã, a espanhola, a italiana, etc.). Contudo, a literatura latina medieval não é apenas uma entre as várias e necessárias peças que formam o quadro da literatura universal; ela é, como ressalta Curtius, o "momento chave". Pois foi esse o período que selecionou, ao conservar o que julgava digno e destruir o que julgava desnecessário, tudo o que temos de antigo e que podemos chamar de "clássico". A nossa visão atual sobre o mundo antigo é, de certa

---

[2] Curtius 1996: 44.

[3] Que, por sua vez, remontam aos modos discursivos dos povos migratórios indo-europeus, não sem contato com outras tradições literárias, como a indiana ou a suméria. Cf. Nagy 1989 e Halperin 1983.

maneira, uma visão filtrada pela Idade Média; e, nesse sentido, ao lermos hoje apenas os textos escolhidos pelos medievais dentre tudo aquilo que foi produzido pelo mundo antigo, a nossa visão moderna sobre os clássicos é dependente da visão medieval sobre eles. Estudamos e entendemos Virgílio ou Ovídio como autores clássicos somente porque a Idade Média assim os determinou, assim como não estudamos Emílio Mácer ou a tragédia romana pré-senequiana porque os medievais não os estudaram. Dessa forma, estudar a literatura medieval é, em parte, refazer esse caminho determinante para a modernidade ocidental, lançando luzes sobre as causas e as consequências das escolhas medievais sobre o mundo clássico que tanto se refletem no pensamento atual.

A despeito da extrema importância da Idade Média como elo fundamental entre o mundo antigo e o atual, os períodos subsequentes consensualmente denominados por "Renascimento" e "Iluminismo" muito fizeram para diminuir o seu papel decisivo; projetando-a como um período inerte, infértil e até mesmo obscuro,[4] os ditos pais da modernidade imprimiram desprezo e negligência aos estudos das letras medievais; algo que ainda perdura, em grande medida, no meio acadêmico. Ainda que essa postura esteja aos poucos minguando e que os estudos medievais tenham alcançado considerável crescimento nas últimas décadas (inclusive no Brasil), ainda há muito a ser feito. Principalmente no que diz respeito à literatura escrita em língua latina durante o período medieval, pouco ou quase nada foi traduzido para o português, e o mesmo tanto recebeu atenção de pesquisas científicas. Dessa forma, o presente trabalho se insere na necessidade de "descobrir" e apresentar uma poesia que, além de ainda desconhecida para o público de língua portuguesa, insere-se como peça fundamental na transmissão da literatura ocidental.

Por outro lado, a pesquisa também se relaciona de forma direta com os estudos sobre Ovídio. Quando se estuda a recepção do poeta romano pelos medievais, muito é revelado acerca de como e porque ele foi lido; essas questões não apenas se ligam como também fundamentam as discussões sobre a recepção de Ovídio no mundo atual. Afinal, como já dissemos, o Ovídio que lemos foi o Ovídio estabelecido pela Idade Média. Portanto, a presente tese não apenas apresenta poemas medievais até agora pouco estudados, mas também oferece uma nova visão sobre Ovídio.

---

[4] Como comprova a alcunha de "Idade das Trevas".

A isso, soma-se a necessidade de um estudo das letras medievais a partir da perspectiva dos estudos clássicos. Assim como a literatura medieval funciona como chave de transição entre a literatura clássica e a moderna, e por isso mesmo o seu estudo pode oferecer respaldos aos estudos destas últimas, ela é também uma espécie de continuação, ainda que com as devidas modificações, da tradição latina clássica, de forma que o estudo das letras medievais depende largamente dos estudos clássicos. É neste sentido que Raby afirma que é preciso ao medievalista ser, antes de mais nada, um classicista:

> O pesquisador de estudos clássicos, cujos padrões são estabelecidos pela elaborada arte de Catulo, Horácio ou Virgílio, pode se perguntar acerca da importância que essa poesia latina medieval possui, à parte de seu interesse ao historiador da civilização e ao linguista. Uma vez que ela usa formas clássicas, ela é, desde sua origem, uma poesia de tradição. Isso é certo para toda poesia latina posterior à clássica, pois se os poetas não tivessem aprendido as regras e não tivessem sido ensinados através dos exercícios, eles nunca teriam se tornado poetas.[5]

Portanto, a inserção da presente tese em um programa de letras clássicas não é casual ou por falta de opção; muito pelo contrário, trata-se de uma pesquisa que parte dos estudos clássicos e se volta aos estudos clássicos, procurando propor que se entenda por clássico também o universo literário da Idade Média latina.

3. Objetivos e estrutura da tese

O principal objetivo da pesquisa é procurar expor a situação de emprego dos gêneros poéticos na poesia latina medieval: como o emprego dos gêneros pode ter sido afetado pela obra poética de Ovídio e que consequências isso traz para a interpretação dos poemas medievais. Para tanto, faz-se necessário traçar dois outros objetivos que se apresentam como basilares: a exposição da presença dos poemas de Ovídio no contexto cultural e literário da época; e a análise de poemas medievais subordinada ao estabelecimento das relações de alusão poética e intertextualidade.

Os três objetivos são distribuídos nos três capítulos da tese. Assim, o Capítulo I trata da presença de Ovídio na Idade Média, tendo como ponto de partida os estudos sobre a localização e a circulação dos manuscritos com os textos ovidianos. Tal etapa é de não pouca relevância, pois antes que se faça qualquer hipótese sobre o processo de recepção

---

[5] Raby 1934: *x*.

de Ovídio, é necessário saber se em determinado lugar e em determinada época foi realmente possível ler (e consequentemente imitar) Ovídio. A primeira seção do Capítulo tem como função introduzir o processo de difusão dos textos ovidianos na Idade Média. A segunda seção explora essa difusão em suas variantes e percalços no escopo temporal desde a produção dos poemas por Ovídio até o início do século 7, período em que os principais fatores de circulação textual são as escolas de gramática e retórica, a absorção das bibliotecas imperiais romanas pelas novas bibliotecas monasteriais e um processo contínuo de produção poética modelada em Ovídio. A terceira seção abrange o período comumente chamado "carolíngio" e apresenta a formação de um círculo literário de corte como fundamental para um "renascimento" de Ovídio. A quarta seção avança para os séculos 11 a 13, momento de expansões e crises em diversos níveis que também se refletem na circulação textual, principalmente com a intensificação da noção de valor e patrimônio material e cultural que as obras de Ovídio carregam. Então, tendo sido expostas as questões da transmissão e circulação, é preciso voltar a atenção aos testemunhos medievais sobre quem fora e o que produzira Ovídio. As seções quinta e sexta se debruçam sobre os comentários (*accessi*), textos elaborados para apoio do uso dos poemas ovidianos no ambiente educacional, onde podem ser encontradas não apenas diversas biografias (*vitae*) do poeta romano, bem como análises e explicações sobre as características literárias de seus poemas. Os *accessi* contêm variadas e importantes informações sobre como o sulmonês foi lido e ensinado pelos *magistri* dos colégios medievais, e como, portanto, os poetas medievais teriam tido contato com o seu modelo poético.

O Capítulo II se desenvolve a partir do objetivo de analisar alguns poemas medievais sob a ótica da relação alusiva e intertextual entre eles e os poemas de Ovídio. Os critérios de escolha dos poemas a serem analisados são discutidos na seção abaixo. Após uma primeira seção introdutória, as demais nove seções trazem nove poemas, distribuídos em ordem cronológica.

Em cada seção é apresentado o texto original em latim de cada poema, seguido de uma tradução servil, que busca a literalidade de conteúdo e ignora os recursos formais e estilísticos, uma vez que foram realizadas apenas para conferência das passagens

analisadas, e não assumindo qualquer caráter de proposta definitiva.[6] Após o texto e a tradução, há um sucinto comentário, com remissão à numeração dos versos, que procura elucidar alguns problemas e dificuldades de entendimento do texto. Por fim, vem a análise propriamente dita, onde são apresentadas uma síntese e uma recensão dos estudos já realizados sobre aquele poema, um levantamento das passagens intertextuais e seus efeitos, e uma condução a uma interpretação baseada nos efeitos da intertextualidade.

O Capítulo III corresponde ao cumprimento do terceiro e principal objetivo: a discussão da situação de emprego dos gêneros poéticos na poesia latina medieval. Em outras palavras, o que se busca é entender como os gêneros poéticos estabelecidos pela literatura latina clássica (épica, lírica, elegia, sátira, bucólica, iambo etc.) são aplicados durante a prática literária medieval, ou se ao menos oferecem instrumentos de interpretação dessa prática. Para tanto, é necessário traçar uma história do conceito de gênero, desde Aristóteles (segunda seção), passando por Horácio (terceira seção) e Diomedes (quarta seção) até chegar às classificações medievais de poesia (quinta a nona seções). Em todas as etapas, verificam-se dificuldades insolúveis de aplicação dos conceitos teóricos à prática real. Por fim, na décima e última seção, é examinada a proposição da tese, que sugere enteder não o gênero e sim o modelo como elmento a exercer o papel primordial de estabelecer estruturas comunicativas, o que torna a poesia latina medieval muito mais acessível, compreensível e interpretável.

4. O corpus *e suas edições*

Sob a categoria de "poesia latina medieval" encontra-se um volume imensurável de textos de múltiplas variedades, produzidos em um escopo temporal de cerca de mil anos (do século 5 ao 15) e originários de um espaço geográfico que abrange todo o norte da África e os territórios europeus que hoje correspondem aos países Áustria, República Tcheca, Alemanha, Dinamarca, Itália, Suíça, França, Bélgica, Países Baixos, Espanha, Portugal, Inglaterra, País de Gales, Escócia, Irlanda e Irlanda do Norte. O que une os textos integrantes de tão variado conjunto nesse único rótulo são apenas dois aspectos: o

[6] As traduções foram minuciosamente revisadas por Pablo Schwartz Frydman, Marcelo Vieira Fernandes e José Eduardo dos Santos Lohner, aos quais devo aqui imenso agradecimento. Quaisquer defeitos porventura ainda presentes nas traduções são de inteira responsabilidade minha.

fato de serem escritos em língua latina (mesmo que essa língua apresente variações diatópicas e diacrônicas) e serem versificados (em versos quantitativos ou em versos rítmicos).

É desse conjunto denominado "poesia latina medieval" que extraímos o material a ser exposto e analisado na presente pesquisa. Portanto, em princípio, o elo comum entre os textos estudados são a língua e versificação. No entanto, o verdadeiro critério de seleção do *corpus* foi a evidência encontrada nos poemas de um diálogo intertextual com a obra de Ovídio. A evidência pode ser mais explícita, por meio da menção ao próprio nome do poeta, ou mais implícita, por meio de alusões intertextuais que remetem aos poemas imitados. Reunindo os dois tipos de evidência, foi possível chegar a um seleto conjunto de nove poemas que, cada um à sua maneira, apresentam suficientes elementos textuais e intertextuais que nos permitem afirmar, sem espaço para refutação, tratar-se de poemas modelados em Ovídio.

O processo de seleção desse conjunto não foi simples nem rápido: no estágio inicial da pesquisa, um *corpus* pré-selecionado a partir das indicações da bibliografia introdutória à literatura medieval[7] abrangia desde poetas do período de "transição" (séculos 5 a 7: Dracôncio, Maximiano e Venâncio Fortunato), passando pelos do período carolíngio (séculos 8 a 10: Paulo Diácono, Teodulfo de Orléans, Moduíno de Autun, Ermoldo Nigelo, Rábano Mauro, Eginhardo, Sedúlio Escoto e Valafrido Estrabo), até chegar aos poetas dos movimentos do vale do Loire e goliárdico (séculos 11 a 13: Godofredo de Reims, Hildeberto de Lavardin, Marbodo de Rennes, Baudri de Bourgueil, Arquipoeta de Colônia, Hugo Primate, Valter de Châtillon, Henrique de Settimello, Adão de São Vítor, Morando de Pádua e Pedro de Blois, bem como as coleções *Carmina Burana* e *Carmina de Ripoll*). O critério para o refinamento do *corpus* foi essencialmente, como dissemos, o conjunto de evidências do diálogo intertextual com as obras ovidianas. Depois disso, procuramos priorizar os poemas que propiciassem leituras metapoéticas, ou seja, os poemas que não apenas citassem ou dialogassem com Ovídio, mas que também discutissem e problematizassem o próprio processo de escrita poética em relação a Ovídio. Com isso, chegou-se enfim a um *corpus* definitivo, composto de nove poemas que serão analisados individualmente ao longo do Capítulo II: *Graia puella* (ou *Elegia 5*) de Maximiano (século 6); *De libris quos legere solebam* de Teodulfo de Orléans (século

[7] Em especial Cavallo (1992), Mantello & Rigg (1996), Munari (1960) e Raby (1934).

9); *Ecloga ad Karolum I* de Moduíno de Autun (século 9); *Florus Ouidio* (ou *Carmen 97*) de Baudri de Bourgueil (séculos 11-12); *Ad eum qui ab eo Ouidium extorsit* (ou *Carmen 111*) também de Baudri; *Archicancellarie, uir discrete mentis* do Arquipoeta (século 12); o anônimo *Dum curata vegetarem*, também conhecido por poema 105 da coleção *Carmina Burana* (séculos 12-13); *De conflictu vini et aque*, atribuído a um indefinido "Petrus" e poema 193 da mesma coleção; e *Flora* de Pedro de Blois (século 13).

Este *corpus* será o objeto de tradução, estudo e análise no Capítulo II; será também o material defrontado com as diversas teorias de gêneros poéticos ao longo do Capítulo III. É, portanto, sobre este conjunto de nove poemas que iremos propor os problemas e soluções encontrados no decorrer da pesquisa. É este conjunto que reunimos, somente para o presente propósito, sob o rótulo do título: "poesia latina medieval".

Resta, por fim, uma observação sobre o texto original dos poemas de Ovídio e do *corpus*. Os poemas receberam, obviamente, diferentes edições; procuramos, sempre que possível, adotar a mais recente; quando não foi possível encontrá-la, adotamos a edição mais recente entre aquelas disponíveis. Havendo uma grande variação temporal e metodológica entre as edições adotadas, o leitor notará algumas diferenças estruturais a ocorrer nas citações dos textos originais: por vezes o {u} semivocálico aparecerá grafado em {u} e por outras em {v}; por vezes haverá capitalização, por outras não; por vezes os ditongos serão grafados {ae}, {oe}, e por outras somente {e}. Isso se dá porque se decidiu seguir fielmente as edições citadas tais como elas se apresentam, para minimizar dificuldades a quem for buscar as citações nas respectivas edições, e até mesmo para evitar o trabalho penoso de substituir todas as grafias por alguma considerada padrão. Pedimos, portanto, a vênia ao leitor para que não estranhe a variedade de grafias que irá encontrar nos textos latinos ao decorrer da presente tese.

5. Idade Média

Consensualmente, entende-se por "Idade Média" o período histórico entre a queda do Império Romano do Ocidente diante da conquista de Odoacro em 476 e a tomada de Constantinopla, passando das mãos do Império Bizantino para o Império Otomano, em 1453. Usualmente, essa periodização é restrita ao contexto do continente europeu, sendo marcada por momentos de decisiva mudança no cenário geopolítico e social. No entanto,

tanto o termo como a sua periodização não passam de construções *a posteriori*, preconceituosas e pouco fundadas historicamente, sobre um passado do qual se teria vergonha ou do qual se desejasse um distanciamento.

A história do próprio termo mostra como sua cunhagem é relativamente tardia e ainda mais recente é seu emprego de forma difusa. Obviamente, os medievais nunca se consideraram medievais; eles se periodizavam como a mais atual e última das fases do mundo. Denominavam-se *moderni*, "modernos", "contemporâneos", "atuais". Os dois tipos de divisão cronológica mais difundidos entre os historiadores da época foram o esquema das seis idades (*sex aetates mundi*) de Agostinho de Hipona, onde a sexta e última idade englobava desde o nascimento de Cristo até os dias presentes,[8] e o esquema dos quatro impérios desenvolvido por Jerônimo, em seu comentário sobre o livro bíblico de Daniel, em que a história do mundo era dividida de acordo com a duração dos impérios Babilônio, Aquemênida (ou Medo-Persa), de Alexandre e por fim o Romano,[9] do qual os medievais entendiam fazer parte.[10]

Petrarca, no século 14, propôs uma divisão em duas idades: a anterior ao cristianismo, chamada "antiga" (*antiqua*) e a posterior a ele, chamada "nova" (*nova*).[11] Portanto, aquilo que hoje chamamos de Média era para Petrarca a Idade Nova. No século seguinte, Leonardo Bruni aumentou a divisão de dois para três períodos, marcando o início do segundo período com a queda de Roma e a transição para o terceiro período no começo do século 14.[12] Talvez aí resida o germe da noção de idade "média", no sentido de um período entre a Antiguidade Clássica pré-cristã e o tempo presente do historiador. O adjetivo "média" neste sentido aparece pela primeira vez em 1469, na expressão *media tempestas*, "épocas médias", cunhada por Giovanni Andrea Bussi, bispo de Aléria e bibliotecário papal.[13] Em 1522 surge a expressão *media aetas*, usada pelo humanista suíço Joachim Vadianus como menção à época em que viveu Valafrido Estrabo.[14] Durante o século 16 e a primeira metade do século 17 surgem diversas variantes, catalogadas por Nathan Edelman: *media tempora* (1531), *medium tempus* (1534), *medium aevum* (1604),

---

[8] Agostinho de Hipona, *De Cathechizandis Rudibus* 22.
[9] Jerônimo, *Commentarius in Danielem Prophetam* 7.
[10] Mommsen 1942: 236-237.
[11] Petrarca, *Familiares* 6.2. Cf. Vasoli 1973: 153.
[12] Bruni, *Historiarum Florentinarum Libri*. Cf. Knox 2012.
[13] Miglio 2006: 112.
[14] Vadianus, *De poetica et carminis ratione liber*. Cf. Schäffer 1976: 21. Valafrido Estrabo foi um autor de prosa e poesia em latim que viveu durante o século 9.

intermedia tempora (1620), *media saecula* (1625) e *inter media aetas* (1639).[15] A partir da segunda metade do século 17, os termos *media aetas* e *medium aevum* tornaram-se dominantes,[16] e a divisão da história do mundo em antiga, medieval e nova alcançou difusão generalizada após a publicação, em 1683, da *Historia Universalis* de Christoph Cellarius.

Ao longo do século 20, tiveram espaço diversas tentativas de "correção" das datas que marcariam o início e o término da "Idade Média". Sem encontrar traços determinantes de uma ruptura entre o mundo clássico e o dito medieval no ano 476, estudiosos procuraram antecipar ou adiar o nascimento do período medieval;[17] do mesmo modo, diante das dificuldades em separar abruptamente o fim da Idade Média com o início do Renascimento, diversas outras datas foram propostas para dividir as duas eras.[18] No entanto, por mais que se encontrem fatos de ruptura, todas essas tentativas são frustradas diante do conjunto de elementos de continuidade. Os estudos mais recentes têm priorizado justamente expor as continuidades e em como elas colocam em cheque qualquer tipo de divisão abrupta e definitiva. Richard Gerberding, por exemplo, mostra como a transição entre Antiguidade e Idade Média é um processo muito mais gradual, demorado, coerente e até mesmo natural em um sentido de causas e efeitos do que geralmente se considera.[19] E o mesmo pode ser dito para a transição entre a Idade Média e o Renascimento.[20]

Portanto, o termo "Idade Média" e seu respectivo adjetivo, "medieval", são vagos e pouco elucidativos. Pior que isso, podem implicar valores preconceituosos e parciais. Não são, em suma, científicos. No entanto, ainda há grande dificuldade em substituí-los, principalmente devido ao seu uso em larga escala e já cristalizado. Uma tentativa de evasão é a aplicação de termos que denotam fases menores, como "carolíngia", "otoniana", "gótica", etc. Porém, essa perspectiva ainda não se mostra suficientemente

---

[15] Edelman 1938: 5. O artigo não indica, infelizmente, as localizações exatas do surgimento de cada termo.
[16] Edelman 1938:5.
[17] Algumas das datas propostas: 380 (oficialização do Cristianismo como religião do Império), 395 (divisão do Império entre Oriente e Ocidente), 410 (conquista de Alarico) 500 ou 700 (arredondamentos).
[18] Algumas das datas propostas: 1485 (término da Guerra das Rosas), 1492 (viagem de Colombo, conquista de Granada), 1500 (arredondamento), 1504 (morte de Isabel I de Castela), 1516 (morte de Fernando II de Aragão), ou 1517 (Reforma Protestante).
[19] Gerberding 2005.
[20] Knox 2012.

abordada e amadurecida para uma aplicação geral. Diante dessa dificuldade, vemo-nos obrigados a empregar aqui as expressões "Idade Média" e "medieval", fazendo o devido *caveat*: em momento algum os termos serão usados com intenção depreciativa; serão usados apenas, pela força do uso, em referência aos autores e às produções inseridos cronologicamente no escopo entre os séculos 6 e 13. Assim, por "poesia medieval latina" entendemos não uma poesia inferior ou subjacente à poesia clássica latina, e sim, tão somente, a poesia escrita em língua latina entre os séculos 5 e 13.[21]

6. Aetas Ovidiana

A expressão empregada no título desta tese, por ter ela própria já uma tradição e ter sido utilizada em sentidos diversos, merece aqui uma breve discussão. Literalmente, *aetas Ovidiana* significa "idade de Ovídio" ou "idade ovidiana". O termo foi cunhado pelo filólogo alemão Ludwig Traube, em atividade entre o final do século 19 e o início do 20; Traube apresentou e explicou a terminologia em duas conferências, em 1902 e 1905, que só seriam publicadas, postumamente, em 1911.[22] O termo compõe, na verdade, uma divisão tripartite e cronológica da poesia latina medieval: Traube propôs dividir o corpus medieval em *aetas Vergiliana*, abarcando os séculos 8 e 9, quando o principal modelo poético seria Virgílio; *aetas Horatiana*, entre os séculos 10 e 11, quando a corrupção na Igreja levaria os poetas a buscarem modelos satíricos, principalmente Horácio, mas também Pérsio e Juvenal; e por fim a *aetas Ovidiana*, entre os séculos 12 e 13, quando a poesia elegíaca de Ovídio se torna a principal fonte de imitação poética.

Desde sua formulação no início do século passado, a tripartição da poesia da Idade Média de acordo com o modelo clássico tornou-se popular entre os estudos de poesia medieval, e tem sido usada até o presente para introduzir ou classificar essa poesia. No entanto, como vários estudos recentes têm procurado mostrar, ela se revela inapropriada e pouco produtiva. Primeiramente, por sustentar que Virgílio foi o principal modelo durante os séculos 8 e 9; o mantuano, de fato, é um dos principais modelos, mas colocá-lo como principal talvez seja um pouco exagerado; diversos estudos provaram a presença

[21] Muito embora as classificações históricas insiram o século 14 no conjunto medieval, nos estudos literários é consensual considerar a literatura do 14 como renascentista.
[22] Traube 1911: 113; Wheeler 2004: 9.

e o impacto determinante de Ovídio na poesia carolíngia;[23] além disso, a própria presença textual de Ovídio, não menor que o número de manuscritos de Virgílio, coloca o rótulo em cheque. Em segundo lugar, por propor sem fundamentação sólida a proeminência de Horácio durante os séculos 10 e 11, e ainda associá-la a um movimento de crítica à corrupção eclesiástica. Por mais que Horácio e os satíricos Pérsio e Juvenal tenham sido muito lidos e imitados a essa época, não o foram tanto quanto Virgílio ou Ovídio.[24] Por fim, a proposta de Traube também falha em defender, para os séculos 12 e 13, a influência de Ovídio limitada à poesia elegíaca; aqui, o próprio número de manuscritos das MET que circularam nesse período, muito maior que a soma de todas as outras obras ovidianas juntas, é por si só um contra-argumento.[25] Portanto, fazemos coro à crítica do termo, pelo menos no sentido proposto por Traube, esboçada por Wheeler:

> Given the Carolingian interest in Ovid, one may question the degree to which this era was an *aetas Vergiliana*, as Traube called it. Poets were also reading and responding to Ovid. Moreover, their responses to him constitute vital links in the chain of Ovidian reception that extends from antiquity to the later *aetas Ovidiana*. By the same token, the term *aetas Ovidiana* is itself misleading. Although it may aptly capture Ovid's pervasive presence in the twelfth and thirteenth centuries, it implies that Ovid's presence in earlier times was not pervasive and hence not significant. For this reason, the laudatory label may do more harm than good in that it occludes the continuity of the history of Ovid's reception, particularly when there was no *aetas Ovidiana*.[26]
>
> Dado o interesse carolíngio em Ovídio, pode-se questionar o nível em que essa era foi uma *aetas Vergiliana*, como Traube a denominou. Os poetas também liam e respondiam a Ovídio. Além disso, suas respostas a Ovídio se constituem pontos vitais na cadeia da recepção ovidiana que se estende desde a antiguidade até a mais recente *aetas Ovidiana*. Do mesmo modo, o termo *aetas Ovidiana* é, em si próprio, enganador. Embora ele possa capturar com retidão a presença absoluta de Ovídio nos séculos 12 e 13, ele implica que a presença de Ovídio em épocas anteriores não foi tão grande e consequentemente não tão significante. Por essa razão, o rótulo laudatório pode fazer mais mal do que bem, no sentido em que esconde a continuidade da história da recepção de Ovídio, particularmente dos momentos quando não houve *aetas Ovidiana*.

Kretschmer, por sua vez, propõe uma especificação do termo: para ele, ocorreu de fato uma *aetas Ovidiana*, mas somente entre os séculos 11 e 13, e geograficamente restrita

---

[23] Para citar somente alguns, Godman 1985 e Wheeler 2004. As seções 3 e 4 do Capítulo II da presente tese também apontam nesse sentido.
[24] Haskins 1979: 107; Wheeler 2004: 10.
[25] Como mostram as enumerações de Coulson & Roy 2000.
[26] Wheeler 2004: 15.

às regiões do centro e do norte da França; o coração dessa idade de Ovídio teria sido o vale do Loire, e a cidade Orléans, mais especificamente, a capital desse pequeno mundo ovidiano.[27] Essa visão tem a qualidade de evidenciar a importância de Ovídio para a formação desse movimento literário do vale do Loire, do qual um dos principais representantes, Baudri de Bourgueil, será estudado na presente tese. Por outro lado, a restrição do termo continua a apresentar os defeitos apontados por Wheeler: ao dizer que a *aetas Ovidiana* durou dos séculos 11 a 13 no vale do Loire, Kretschmer obscurece o fato de que Ovídio foi muito lido, estudado, imitado e transmitido em épocas anteriores e em regiões diversas.

A nossa proposta para o uso do termo procura maior amplitude e generalização: toda a Idade Média latina foi, entre outras coisas, uma *aetas Ovidiana*, no sentido em que o poeta clássico esteve presente textualmente e como *auctor*, como modelo admirado e seguido pelos poetas. Isso significa um enorme escopo temporal, do final do século 5 ao final do século 15, bem como um enorme escopo geográfico, que se distribui por todos os lugares onde havia bibliotecas ou mosteiros letrados em latim, desde o sul da Itália até a Irlanda, do oeste austríaco até a península ibérica. Obviamente, não queremos dizer com isso que as épocas anteriores e posteriores à Idade Média não tenham sido ovidianas ou que tenham sido menos ovidianas. O que propomos é ver não a idade de Ovídio restrita a uma parte da Idade Média e sim a Idade Média como uma idade de Ovídio. Assim, o uso do termo no título da tese estabelece uma provocação à maneira como se costuma enxergar esse período da história ocidental, geralmente mencionado de maneira pejorativa no sentido de algo retrógrado, ultrapassado e, sobretudo, de baixo vigor cultural. Se a Idade Média foi uma *aetas Ovidiana*, ela só pode ter sido moderna, revolucionária e abundantemente rica em cultura literária.

Além disso, o termo no sentido em que propomos ajuda a lembrar que, em se tratando de poesia medieval, é preciso levar em consideração a influência exercida sobre ela por Ovídio. Um poeta medieval latino é um poeta alfabetizado e formado pelos textos de Ovídio, e a poesia que ele produz é uma poesia que não tem como não aludir ao poeta de Sulmona e aos seus textos.[28]

---

[27] Kretschmer 2013a: 271-273.

[28] Damos aqui ênfase somente ao papel de Ovídio e não de outros autores em função do objetivo restrito do presente trabalho. Virgílio, Lucano, Pérsio ou Cícero também foram, cada um a seu modo, importantes fundadores da cultura literária medieval.

7. Modelo

Entendemos por modelo o poeta, o *auctor* imitado, no sentido em que dizemos que Homero é o modelo para AEN e Teócrito é o modelo para ECL. A primeira teorização que temos sobre o modelo poético é AP: ao descrever os gêneros de poesia,[29] Horácio os relaciona a um poeta inicial (*auctor*), inaugurador, que teria estabelecido os critérios formais do gênero e a quem os escritores subsequentes devem seguir; assim, o modelo para o gênero épico é Homero, enquanto o modelo para o iâmbico é Arquíloco.

Na prática, a poesia latina clássica tem como característica persistente a menção, explícita ou implícita, do modelo: Virgílio fala de Hesíodo nas GEO, aponta para Teócrito nas ECL e para Homero no início da AEN; Propércio fala de Filetas e de Calímaco, de Catulo e de Calvo, e Horácio fala em seu primeiro epodo de Arquíloco.[30] Nesse sentido, é possível depreender, tanto pelo arrazoado horaciano na AP como na própria prática da poesia, que mencionar o modelo significa evidenciar o gênero em que se escreve. Modelo e gênero, aqui, andam juntos.

Ovídio, por sua vez, ao mencionar e catalogar seus modelos, não se atém apenas aos modelos de cada gênero, até porque, como se discutirá adiante, os poemas ovidianos dificilmente se enquadram em único gênero; em AM 1.15, TRIST 2 ou 4.10, encontramos longas listas de modelos, os quais Ovídio não sustenta explicitamente seguir (embora ele o faça na prática), e que são divididos em pequenos grupos cronológicos e genéricos. Em Ovídio, talvez seja possível falar de vários modelos e vários gêneros, ou ainda de vários modelos reunidos na formação de novos gêneros.

Na prática da poesia medieval, imitar um modelo tornou-se, mais do que nunca, um dos elementos fundamentais da composição poética.[31] Era impossível escrever qualquer coisa sem tomar como base um ou mais *auctores*, pois o respaldo de um modelo (clássico, de preferência) era o que conferia autoridade (*auctoritas*) ao novo texto. Essa noção foi gradualmente se tornando tão difundida que se chegou ao ponto em que mencionar nominalmente um modelo era mais importante do que seguir de fato o modelo, seja temática ou formalmente. Cabe aqui citar o desenvolvimento de Quain:

---

[29] AP 73-85.
[30] Innes 1989: 248.
[31] Lewis 1964, esp. capítulo 1.

> The writers of antiquity, both pagan and Christian, were in the medieval schools known as *auctores*, writers who possessed an *auctoritas* to which respect and admiration were due. The "canon" of *auctores* rigorously excluded contemporary writers who were merely *lectores*. This *auctoritas* had to be maintained and it has often done in what might appear to rather singular fashion. The *auctor* was cited but his words were interpreted to suit the purpose of the writer. This attempt to maintain the *auctoritas* of the revered figure of the past even when twisting his words into an opposite meaning, is a sure index of the admiration in which he was held. (…) Thus he often became merely the occasion taken by a writer to teach some principle that he had to heart. (…) A medieval writer would merely consider that he was filling out the picture as his *auctoritas* would have done if only he had had the opportunity. (…) Ovid, as an *auctor*, was the possession of teachers of the Middle Ages and he could be used for whatever purpose the teacher wished.[32]

> Os autores da antiguidade, tanto pagãos como cristãos, eram conhecidos nas escolas medievais como *auctores*, escritores que possuíam uma *auctoritas*, à qual eram devidos respeito e admiração. O "cânone" de *auctores* excluía rigorosamente os escritores contemporâneos, que eram meramente *lectores*. Essa *auctoritas* deveria ser mantida, e isso foi frequentemente feito de uma maneira que pode parecer bastante singular. O *auctor* era citado, mas suas palavras eram interpretadas para combinar com o propósito do escritor. Essa tentativa de manter a *auctoritas* da figura reverenciada do passado, mesmo ao forçar suas palavras para um sentido oposto, é um índice seguro da admiração na qual o modelo era tido. (...) Assim, o modelo frequentemente se tornou meramente a ocasião tomada pelo escritor para explicar algum princípio que ele considerava importante. (...) Um escritor medieval consideraria que ele estava apenas completando a figura do modo como sua *auctoritas* teria feito se tivesse tido a oportunidade. (...) Ovídio, como um *auctor*, estava na posse dos professores medievais e poderia ser usado para qualquer propósito que o professor desejasse.

Portanto, é importante ter em mente que, quando falamos de Ovídio como modelo da poesia medieval, não se trata somente de um modelo de gênero ou de um modelo imitado. Ele é, além disso, um modelo de autoridade, havendo casos em que mencionar Ovídio pode significar meramente que "isso é verdade", "isso deve receber o devido crédito", mesmo que o próprio Ovídio nunca tenha professado tal informação. O nome ou a fama do modelo, por vezes, vale mais do que suas próprias palavras.

[32] Quain 1945: 225-226.

8. Tradição

No presente trabalho, o conceito de tradição (*traditio*) é empregado não em um sentido de um cânone pré-estabelecido, fixo e imutável, de obras de um determinado período; tampouco o entendemos no sentido em que a tradição é uma cadeia hereditária de sucessão poética. Pelo contrário, entendemos por tradição a relação de interdependência entre passado e presente, onde o passado é atualizado no presente, unida à continuidade de transmissão;[33] em outras palavras, tradição é o processo cultural que reúne, ao selecionar e descartar, determinadas obras, ideias e conceitos numa cadeia temporal que, com a passagem do tempo, modifica-se a partir dos acréscimos e descartes realizados por novos integrantes da tradição.

Tomemos, a título de exemplo, a tradição elegíaca. Para Ovídio, a tradição compreende a elegia grega arcaica (Mimnermo, Tirteu, Teógnis), a helenística (Calímaco, Meleagro) e a romana (Catulo, Tibulo, Galo e Propércio). Já para Maximiano, em meados do século 6, o que se lhe apresenta como tradição elegíaca são os poemas elegíacos de Catulo, Tibulo, Propércio, Galo (provavelmente) e Ovídio, unidos ao *corpus* dito tardio, composto pelos dísticos de Claudiano, Ausônio, Próspero da Aquitânia, Sidônio Apolinário, Rutílio Namaziano e Oriêncio. Depois, para os poetas carolíngios, não há mais a presença de Catulo, Tibulo, Galo e Propércio; o único dos elegíacos clássicos a sobreviver é Ovídio; a ele se unem os poetas do período tardio, bem como as influentes elegias de Maximiano e de Venâncio Fortunato. Por fim, para os poetas do século 12, a tradição consiste majoritariamente em Ovídio, Claudiano, Ausônio, Maximiano, Venâncio Fortunato e Teodulfo de Orléans.[34] Quando dizemos, portanto, que um poeta do século 12 usa determinada tópica para se inserir na tradição elegíaca, deve-se levar em conta o *corpus* composto por esta última lista, uma vez que um poeta do século 12 não teria lido e talvez nem mesmo houvesse sequer ouvido o nome de um Tirteu ou de um Meleagro.

O exemplo exposto acima serve para as tradições de gênero (elegíaca, épica, satírica, etc.) e para as tradições de modelo (virgiliana, ovidiana, etc.). No caso das tradições de modelo, os itens componentes são as obras daquele modelo específico que

---

[33] Stock 1990: 35, que de certa forma reelabora a proposta de T. S. Eliot em *Tradition and the Individual Talent*, de 1919.

[34] Derivo as tradições em parte dos estudos filológicos sobre os poetas analisados no Capítulo II, e em parte dos trabalhos de Lewis 1964 e Uden 2012.

circulam e são imitados. É possível dizer que, no caso da poesia latina medieval, tanto a tradição ovidiana como a virgiliana são completas, ou seja, todos os textos (os conhecidos por nós atualmente e atribuídos aos dois autores) são imitados.

Ao longo das análises oferecidas no Capítulo II, serão apresentadas e discutidas as respectivas tradições de cada poema estudado. Por ora, resta apenas acrescentar que a tradição é um elemento fundamental da prática poética medieval, e que é recorrente encontrar nos poemas medievais uma série de tópicas de inserção na tradição, no sentido sagazmente explorado por Conte:

> Tradition also has another meaning for the poet; it is both a witness to "history" in general and a guarantor of the "new history" that the poet is making; his reworking of the poetic word needs the authoritative seal of *poetry*. The classical poet therefore respects the tradition that confers respect on him and through which he can claim, "I *too* am a poet!" He learns by reference to a tradition that also prompts him to experiment; he examines worthy examples and reuses them.[35]
>
> Tradição tem também outro significado para o poeta; é não só um testemunho da "história" em geral como também uma garantia da "nova história" que o poeta está compondo; seu refinamento da palavra poética precisa do selo de autoridade da *poesia*. O poeta clássico, portanto, respeita a tradição que lhe confere respeito e pela qual ele pode pleitear, "eu *também* sou um poeta!". Ele aprende por referência a uma tradição que também o incentiva ao experimento; ele examina os exemplos dignos e os reusa.

Cabe ainda ressaltar que não existe tradição sem imitação;[36] ou seja, se um determinado poeta não é imitado por seus sucessores, ele não pertence à tradição; ou se deixa de ser imitado em algum momento, é nesse momento que ele deixa de pertencer àquela tradição específica.

9. Gênero

Inúmeras são as definições técnicas para os gêneros da literatura. Talvez a mais propagada, quiçá por sua simplicidade e objetividade, seja a formulada por Wellek e Warren: o gênero é um agrupamento de obras literárias baseado em características

---

[35] Conte 1986: 42-43.
[36] Conte & Barchiesi 2010: 87.

externas como metro ou estrutura e características internas como tema e intenção.[37] Em outras palavras, entende-se por gênero literário a classificação tipológica atribuída a um texto que seja baseada em certos critérios; critérios estes que chamamos aqui de **traços constitutivos**.[38] Os traços que delineiam ou caracterizam um gênero variam conforme a abordagem teórica; para Aristóteles, por exemplo, os traços do gênero são o meio, o modo e o objeto; para alguns teóricos, os traços de conteúdo são mais importantes, enquanto para outros os traços formais devem ser considerados mais determinantes.

Uma vez que o presente estudo se ocupa de diferentes aproximações teóricas à noção dos gêneros de poesia, o uso deste conceito é, obviamente, flutuante de acordo com o referencial seguido. A variação conceitual ocorre sobretudo no Capítulo III, onde a cada seção será explorado um novo sentido para o gênero poético. Boa parte da exposição se ocupará em mostrar quais são as premissas teóricas de cada referencial e as suas consequentes aplicações práticas. Portanto, quando falamos de gênero em Aristóteles, entendemos por gênero aquilo que expomos ser o gênero para Aristóteles; já quando falamos de gênero em Horácio, entendemos por gênero aquilo que propomos ser a definição horaciana de gênero, e assim em diante.

Nos dois primeiros capítulos, anteriores à discussão voltada ao problema dos gêneros, o conceito assumido será menos específico, significando quase sempre o conjunto tipológico no sentido de Wellek e Warren.

O mesmo deve ser dito com relação aos próprios gêneros: elegia, épica, bucólica, sátira, etc. Ao usarmos os termos no Capítulo III, será sempre a partir da definição apresentada de cada teorização. Contudo, nos Capítulos I e II, os termos aparecem em um sentido mais geral, extraídos daquilo que seria um "senso comum" dentro dos Estudos Clássicos: os gêneros definidos pela tradição aristotélica-horaciana e descritos pelos manuais de literatura latina.[39]

---

[37] Wellek & Warren 1949: 241.

[38] Ou propriedades (*properties*), na definição de Todorov 1976: 162.

[39] Von Albrecht 1997 sintetiza os seguintes gêneros: épica, drama (comédia e tragédia), sátira, didática, lírica, epigrama, bucólica e elegia. No ainda inaugural estágio dos manuais de literatura latina no Brasil, temos o de Cardoso 2011, que trata de épica, comédia, tragédia, lírica, sátira e didática; e o de Martins 2009, que trata de lírica, elegia, bucólica, épica, comédia, tragédia, didática, sátira e iambo. Listo aqui somente os gêneros de poesia, não interessando no momento os gêneros de prosa explorados pelos manuais.

10. Metapoesia

Entendemos por metapoesia ou efeito metapoético a característica (ou o conjunto de características) de determinado poema que carrega em sua significação uma menção, discussão ou reflexão ou sobre a poesia em geral, ou sobre gêneros de poesia, ou ainda sobre o próprio processo da escrita poética.[40] Em outras palavras, metapoesia é "a poesia que fala sobre poesia". A nuance metapoética pode ser explícita e literal (como em MOD_1.32, "aqui, em vão compões poemas de longa duração"; em B_{97}.61-62, "que morra o escritor cômico e que morra o trágico, se a leve aura de tuas páginas há de morrer"; ou em ARQ_5.29, "às vezes faço mil versos rapidamente"), ou então implícita, descrita de maneira figurada (como em ARQ_5.60, "Febo me visita e pronuncia maravilhas" para descrever a inspiração poética, ou em MAX_5.25-6, "era fascinante contar os cabelos ondulados em movimento, era fascinante ver a negra cabeleira em branca pele" para descrever a poesia elegíaca).

[40] Cesila 2004: 13-19.

CAPÍTULO I
OVÍDIO NA IDADE MÉDIA

1
"Viverei, e a maior parte de mim sobreviverá"

Como que prevendo os percalços e as fortunas da transmissão textual de sua obra, Ovídio encerra o primeiro livro de sua primeira publicação, os AM, com o veredito que se provará acurado e preciso:

> *ergo etiam cum me supremus adederit ignis,*
> *vivam, parsque mei multa superstes erit.*[1]
>
> Portanto, quando a fogueira fúnebre tiver me consumido,
> também viverei, e a maior parte de mim sobreviverá.

A fogueira fúnebre consumiu o corpo de Ovídio há dois mil anos (em 17 ou 18 d. C.), mas seus versos, ou pelo menos a grande parte deles, prosseguem vivos. No centro da questão da sobrevivência dos textos ovidianos está o período medieval, que foi o responsável pelas escolhas do que viria a ser preservado ou não para a atualidade. A história da transmissão de Ovídio é a história de como os medievais leram, compreenderam e julgaram Ovídio; a história da literatura medieval latina é, em grande parte, a história da leitura medieval de Ovídio. Os textos de Ovídio aos quais temos acesso hoje não são os textos genuínos e originais do autor; são, antes, a versão dada a eles pelos copistas medievais.[2] E se, por um lado, foi a Idade Média que "fez" Ovídio, tornando-o popular, acessível e eterno, por outro, não é exagerado dizer que foi Ovídio quem "fez" a Idade Média, no sentido em que, como poeta modelar, como *auctor*,[3] estabeleceu diretrizes, gostos e tendências literárias.

Faz-se crucial a qualquer estudo sobre poesia medieval o entendimento de como, quando, onde e porque os textos de Ovídio circularam na Idade Média e em que medida foram influentes na formação dos escritores do medievo. São, portanto, justamente estas questões que o presente capítulo procura investigar. Para tanto, inicia-se com a exposição e discussão dos contextos históricos e geográficos que propiciaram a conservação e a

---

[1] AM 1.25.41-42.
[2] Possanza 2009: 311-314.
[3] Seguimos aqui a definição de Quain 1945: 225-226.

consequente difusão dos textos ovidianos. As seções 2, 3 e 4 apontam três momentos de características marcadamente díspares: o primeiro, desde a morte de Ovídio até o limiar entre a Antiguidade e a Idade Média, iconizado na figura de Isidoro de Sevilha, no início do século 7; o segundo, dos primeiros movimentos que desembocariam na renovação carolíngia, passando pelo seu ápice, até a sua dissolução, de meados do século 7 até fins do século 10; e o terceiro, que percorre os séculos 11, 12 e 13, e que presencia profundas transformações sociais, políticas, econômicas e literárias.

Não cabe aqui, obviamente, elaborar a história completa da transmissão dos textos de Ovídio,[4] o que fugiria ao escopo do presente trabalho; limitar-se-á a um levantamento temporal e geográfico que mostre como e porque os textos de Ovídio, de maneira geral, estiveram disponíveis para os eruditos medievais, em maior ou menor medida, de acordo com a época ou mesmo com o texto específico, e que, portanto, os autores medievais sobre os quais discorre o segundo capítulo seguramente teriam acesso aos textos com os quais eles dialogam.

As seções 5 e 6 exploram os entendimentos e julgamentos que os pensadores e professores medievais fizeram de Ovídio, procurando entender quais foram as justificativas de tamanha popularidade e de tamanha influência. Para tanto, os textos dos *accessi*, ou seja, das introduções ou comentários didáticos que se faziam aos textos clássicos para o ensino, servindo de apoio tanto ao professor como ao estudante, serão perscrutados, com especial atenção para as biografias medievais de Ovídio (seção 5) e para as classificações das diversas obras de acordo com o assunto, a finalidade e os aspectos literários (seção 6).

[4] Já satisfatoriamente elaboradas por Richmond 2002 e Possanza 2009.

2
Outros exílios, novos lares: da Roma de Ovídio à Sevilha de Isidoro

A história da difusão e da consequente recepção dos poemas de Ovídio tem seu início durante os anos de juventude do sulmonês. Embora ele próprio relate que já declamava seus poemas tendo feito a barba apenas uma ou duas vezes,[5] é aos dezoito anos de idade, no ano 25 a. C., que começa a escrever a primeira de suas obras que perdurariam até nós: os AM. Depois de três ou quatro anos, os poemas foram publicados[6] em cinco livros, naquela que ficou conhecida como a "primeira edição" dos AM, à qual em breve nenhum leitor teria mais acesso. Isso se dá porque, entre os anos 12 e 7 a. C., Ovídio republica os poemas em nova e revisada versão, reduzida para apenas três dos iniciais cinco livros. Antes ainda dessa segunda versão, já havia escrito a sua única tragédia, *Medea*, que, mesmo sendo do agrado de críticos como Quintiliano e Tácito,[7] parece não ter conquistado o agrado dos responsáveis pela transmissão,[8] tendo-se perdido para a posteridade. Também já havia sido publicado em 15 a. C. o primeiro volume das HER, contendo as primeiras quatorze cartas. O restante, que compreende a carta 15 (de Safo) e mais três duplas (entre Helena e Páris, Hero e Leandro, Cídipe e Acôncio) são de autoria muito discutida: podem ter sido escritas posteriormente e assinaladas a Ovídio falsamente. Se, no entanto, o restante das HER for realmente ovidiano, só deve ter sido lançado em torno da virada do século (entre 2 a. C. e 2 d. C.), junto com a ARS, REM e MED.

---

[5] TRIST 4.10.19-20.

[6] Ressalve-se que o termo "publicação", usado no presente contexto, difere de seu uso comum. Publicar um livro, à época de Ovídio, significa redigir uma versão "final" em papiro ou tábuas de cera e disponibilizá-la para o público; a partir disso, livreiros fazem cópias para vender para uso privado ou para bibliotecas. Cf. Beard 2009 e Casson 2001: 77.

[7] Nikolaidis 1985: 384.

[8] Talvez por culpa de seu gênero: a tragédia foi de todos o gênero mais prejudicado pela transmissão.

É então que têm início as duas maiores (em termos quantitativos) composições do poeta: MET e FAST. Aparentemente, ambas foram interrompidas em um estágio inacabado quando Ovídio foi (ou diz ter sido) exilado.[9] Segundo seu próprio relato, ao tomar conhecimento da ordem de exílio, e sentindo ser a poesia culpada, ele arremessou os rascunhos das MET ao fogo. Para a sorte da posteridade e do próprio Ovídio arrependido alguns anos depois, existiam cópias das MET com alguns amigos em Roma. Supostamente, ele nunca teve a oportunidade de revisá-la, e solicitava que fosse lida com paciência, uma vez que se encontrava incompleta.[10] Quanto aos FAST, o mistério é ainda maior. Pela estrutura da obra, é de esperar que ela fosse concebida em doze livros, visto que cada livro discorre sobre um dos meses do ano. No entanto, apenas os seis primeiros livros chegaram até nós, justamente os correspondentes ao período entre janeiro e junho. Não é possível saber se Ovídio escreveu os outros seis, que viriam a se perder na transmissão, ou se, sendo interrompido pelo exílio, ele deixou a obra do jeito que estava, pela metade. O que se sabe é que foram feitas pelo menos duas publicações: uma antes da morte de Augusto, com dedicatória a este, portanto até 14 d. C., e outra um tanto posterior, com dedicatória a Germânico, entre 14 e 18.

Assim, é possível marcar em dezembro do ano 8 d. C. uma mudança radical na trajetória da produção poética de Ovídio. Diante do exílio, ele não apenas cessa a composição das MET e dos FAST, como também inicia as suas chamadas obras do exílio: TRIST, PONT e IBIS. Entre os anos 9 e 12, os cinco livros dos TRIST vão sendo publicados consecutivamente. No final de 12, é lançado o IBIS. E, no ano seguinte, os três primeiros livros das PONT, o que acumula em um período de cinco anos uma produção definitiva de noventa e sete poemas perfazendo um total de 6366 versos. Um quarto livro ainda, fechando as PONT, seria publicado postumamente, depois de 18 d. C.

Ovídio fazia seus rascunhos em tábuas de cera, e depois passava a limpo em rolos de papiro.[11] A partir de sua versão em papiro, cópias eram feitas para amigos ou para circulação comercial. Como o poeta deixa entrever em TRIST 3.1, já durante sua vida seus poemas chegaram a ocupar as bibliotecas públicas; o volume de elegias de exílio, recém-

---

[9] Obviamente não cabe aqui a discussão sobre a realidade ou ficcionalidade do exílio de Ovídio; destarte, toda menção feita doravante ao exílio carrega a atenuação de seu credenciamento como fato histórico.
[10] TRIST 1.7. Contrariando essa afirmação, Claassen 2009: 137 sugere que Ovídio teria revisado e terminado as MET e os FAST durante os anos do exílio.
[11] Richmond 2002: 466.

chegado a Roma, tenta ingressar na biblioteca do Átrio da Liberdade (a primeira das bibliotecas públicas romanas, fundada por Asínio Polião), na do Templo de Apolo no Palatino e na do Pórtico de Otávia:[12] em todas elas sua entrada é negada, mas isso não será um problema para a sobrevida do volume, pois ele sabe que será lido e perpetuado pelo povo. Se as obras de Ovídio foram expulsas das bibliotecas públicas durante o império de Otávio Augusto, o que se depreende da leitura de TRIST 3.1, provavelmente não muito demoraram a retornar a elas, pois foi a presença das obras nas bibliotecas que garantiram, pelo menos em grande parte, sua preservação futura: de fato, as primeiras bibliotecas dos mosteiros que começam a surgir no século 5 basearam-se nas bibliotecas públicas de Roma,[13] imitando não apenas a sua estrutura de funcionamento, mas também copiando os próprios textos que encontravam em suas antecessoras.

A passagem da preservação dos textos das bibliotecas romanas para os mosteiros medievais não é um processo simples de ser entendido ou descrito, e envolve diversos fatores a princípio circunstanciais que acabam por se efetivarem determinantes, como a substituição gradual, porém completa, do *uolumen* de papiro para o *codex* de pergaminho. Com efeito, são duas as substituições que se combinam no processo: a troca do material, do frágil, pouco durável, distante e caro papiro, para o prático, durável, acessível e barato pergaminho de pele animal; e do formato do rolo (*uolumen*) para o formato de códice (*codex*), motivado sobretudo pela praticidade no ler e no copiar. Não foi a troca do material que engendrou a troca do formato, nem o contrário; é concebida a existência de *uolumina* de pergaminho bem como de *codices* de papiro. Mas o fato é que tanto o material como o formato foram gradualmente substituídos, de forma que na metade do século 4 o *codex* de pergaminho era o tipo de livro predominante.[14] Tal processo, ainda que nebuloso e pouco mapeável, foi de suma importância para que os textos de Ovídio, ao lado do *corpus* latino clássico hoje remanescente, sobrevivessem aos períodos em que os livros fossem pouco preservados ou mantidos, primeiro no século 3, e depois no intervalo entre os séculos 6 e 8.

Ainda assim, não foram todos os textos presentes nas bibliotecas públicas de Roma que foram copiados e preservados (os poemas de Cornélio Galo, por exemplo, se perderam nesse processo). Para ser preservada, a obra teve de ser selecionada,

---

[12] Essas três eram as únicas bibliotecas públicas de Roma à época de Ovídio. Casson 2001: 83 e Bowie 2013: 238-242.
[13] Kenney 1982: 25.
[14] Kenney 1982: 25-26.

considerada digna de ser copiada e distribuída. Os motivos que fizeram com que os poemas ovidianos fossem copiados variam de acordo com a época. Nos dois primeiros séculos após a morte do poeta, Ovídio era copiado porque era lido e admirado como poeta; sua qualidade literária fez dele um "best-seller",[15] o que pode ser confirmado pelas palavras de Marcial em 5.10.[16] A presença ovidiana em autores dos séculos 1 e 2, tais como Sêneca, Lucano, Estácio, Sílio Itálico, Juvenal e Apuleio,[17] mostra que Ovídio desde então já se encontrava na condição de modelo poético.

Não há evidências que documentem a presença textual ovidiana no século 3,[18] cujas conturbações socioeconômicas e políticas afetaram de maneira considerável todo tipo de atividade cultural. No entanto, os textos de alguma maneira foram conservados, seja nas bibliotecas públicas, que cresceram em número e tamanho ao longo dos dois séculos anteriores,[19] seja nas bibliotecas particulares de ricas residências, cuja prática de colecionar livros parece ter se tornado comum.[20] De uma maneira ou de outra, os textos chegaram incólumes ao século 4, quando uma série de diferentes fatores – dois, em especial – haveriam de contribuir para a efetivação de Ovídio como *auctor* e poeta modelar na Idade Média.

De um lado, o século 4 propiciou um "movimento" de tratados gramáticos: Diomedes, Donato, Pompeu e Sérvio são alguns exemplos de professores de gramática que colocaram seus ensinamentos por escrito, e a partir desses escritos é possível entrever que o ensino da gramática tinha como objeto e como meio os próprios textos – aqueles a essa altura já "clássicos". Ou seja, os textos literários eram usados como "apostilas" para o ensino do latim, ao mesmo tempo em que o latim era ensinado nas escolas para que se formassem leitores dos textos literários.[21]

De outro lado, o mesmo século viu nascer na figura de Pacômio um movimento que haveria de abalar as estruturas sociais e culturais de todo o Império Romano: o

---

[15] Richmond 2002: 445.
[16] Além disso, Casson 2001: 124 vê 14.192 como um acompanhamento para um presente, de modo que Marcial estaria enviando a um amigo o livro de Ovídio.
[17] Cf. o levantamento da influência ovidiana nesses autores em Rosati 2014, Keith 2014 e Harrison 2014.
[18] Cantino Wataghin 2010.
[19] Bowie 2013 e Casson 2001: 84-89.
[20] A julgar pelas descobertas arqueológicas de casas com estruturas para guardar livros. Cf. Bowie 2013.
[21] Cabe observar que durante o século 4 o latim ainda era a língua vernácula na península itálica e nos grandes centros urbanos do Império Romano.

monasticismo. Pacômio nasceu por volta de 292 na Tebas egípcia, à época uma das capitais administrativas e militares do Império. Conta-se que aos 21 anos foi recrutado para o exército romano, onde entrou em contato com comunidades cristãs, o que o levou à conversão em 314. Foi discípulo de ascetas como Palemão e Antônio do Egito, e em algum momento entre 318 e 323 ele fundou uma colônia de ermidas sobre uma ilha fluvial no Nilo, ao norte de Tebas. Essa colônia, originalmente designada para uma centena de monges, foi o princípio do que veio a ser conhecido como vida monástica, e Tabennisi, o nome do local, foi considerado o primeiro mosteiro da cristandade;[22] ali viviam homens e mulheres, dividindo suas posses e atividades, sob a tutela de Pacômio, cujo título de "pai" em hebraico, *Abba*, haveria de se tornar o nome da função de líder monasterial no ocidente: abade. Para organizar o modo de vida dessa nova comunidade, Pacômio escreveu um conjunto de regras, entre as quais se encontravam algumas observações sobre livros e leitura: qualquer componente da comunidade poderia retirar livros da biblioteca comunitária, desde que o devolvesse no prazo de uma semana; o ingressante deveria ser instruído a ler e recitar; alguns membros superiores da comunidade estariam obrigados a cuidar, conservar e organizar os livros; e os devotos deveriam se preocupar mais com o conteúdo dos livros do que com a sua aparência, em geral esplendorosa.[23]

A ligação, já regulada por Pacômio, entre mosteiros e livros haveria de se tornar o principal fator de preservação dos textos antigos, inclusive dos de Ovídio. A regra de Pacômio foi adaptada e implementada por Basílio de Cesareia, cuja difusão não só a tornou a base do monasticismo cristão oriental, como também serviria de modelo para, cerca de duzentos anos depois, as regras de Vivarium e Montecassino.[24]

Há que se considerar, portanto, esses dois fatores do século 4, as escolas gramáticas e o surgimento do monasticismo, como os fermentos fundamentais para o processo de conservação deliberada dos textos clássicos que haveriam de tomar forma sistemática a partir do século 5. Ainda assim, evidências apontam que as bibliotecas públicas romanas ainda funcionavam no século 4,[25] e a julgar pelos catálogos da época,

---

[22] Rousseau 1985: *xiii*.
[23] Tais preceitos correspondem às regras 25, 59, 63, 139 e 140 de Pacômio. Para discussão sobre essas regras, ver Rousseau 1985: 81.
[24] Sobre a influência de Pacômio em Basílio de Cesareia, e sobre a influência deste sobre Benedito e Cassiodoro, ver Muphy 1930 (esp. 94-95).
[25] A tese de Cantino Wataghin 2010 é de que as bibliotecas romanas continuaram com o mesmo volume de livros e de movimento no século 4.

existiam quase trinta bibliotecas distribuídas pelo Império,[26] entre oriente e ocidente. Quais livros essas bibliotecas possuíam é uma questão de hipóteses, uma vez que não restaram catálogos bibliográficos da época; é possível apenas supor que contivessem os textos clássicos que, em maior ou menor medida, continuariam a estar presentes nas grandes coleções do século 5.

As crises políticas e econômicas que flagelaram o Império Romano nos séculos 3 e 4 tiveram como consequência a descentralização de poder e de riquezas, e no âmbito cultural isso se manifesta com o surgimento de outros polos de saber que não mais Roma; enquanto as bibliotecas romanas enfrentam a estagnação, outros centros no norte da África e na Gália florescem. A partir do século 5, os autores de que se tem registro provêm de diversas regiões do Império, mas nunca da península itálica: Sulpício Severo, que viveu entre 363 e 425, e que por volta de 400 era o "best-seller" do momento,[27] nasceu e produziu suas obras na Aquitânia, a oeste da Gália; Macróbio, provavelmente ativo nas duas primeiras décadas do século, era proveniente da África ou da península ibérica;[28] Rutílio Namaziano nasceu e governou no sul da Gália, para onde volta de Roma no ano de 417; assim como seu conterrâneo e contemporâneo, Sidônio Apolinário; e Dracôncio, que viveu na segunda metade do século, era de Cartago. Todos esses autores, componentes da elite política de seu tempo, mostram em suas obras serem frutos de riquíssima educação gramática e retórica, e é possível notar em todos eles um profundo conhecimento da literatura clássica, inclusive de Ovídio.[29] É de notar que esses eruditos do século 5 possuíam eles próprios consideráveis bibliotecas particulares, quiçá mais providas de livros e mais organizadas que as bibliotecas públicas.[30] Assim, é muito provável que a essa altura, em diferentes pontos do Império (cuja identidade já mal se sustinha), as obras de Ovídio fossem colecionadas pelos ricos eruditos em âmbito particular; a esses homens do mundo político e do mundo das letras, os textos ovidianos eram uma fonte de aprendizado gramático, retórico e literário, cujos resultados eram colhidos no sucesso da carreira administrativa pública e da carreira literária.

---

[26] Reynolds & Wilson 1991: 81 falam em 28 bibliotecas; Casson 2001: 92 fala em 29.
[27] Casson 2001: 143.
[28] A datação e a origem de Macróbio são muito debatidas, mas ao menos se concorda que ele não deve ter nascido nem sequer residido na península itálica. Cf. Cameron 1966.
[29] Sobre a influência ovidiana nesses autores de maneira geral, cf. Roberts 1989 e Hexter 2002; em Rutílio e Dracôncio em especial, Fielding 2014.
[30] Putnam 1898: 6-9.

Desde sua fundação por Trajano em 112, a biblioteca Ulpiana (*bibliotheca Ulpia*) havia sido a principal concentração de livros em Roma, contendo cerca de vinte mil volumes.[31] Há registros de que ela continuou funcionando incessantemente, mesmo passando por incêndios e consequentes reformas, até pelo menos o ano de 456.[32] A partir dessa data não é possível desvendar o paradeiro de seu patrimônio bibliográfico, mas há uma possível hipótese: na década de 60, Hilário assumiu o papado e conduziu uma política de centralização, no bispado de Roma, do poder político e ideológico do cristianismo; parte do projeto foi construir na cidade edifícios públicos de representação política e difusão de sua fé, como banhos, capelas e igrejas,[33] e também uma biblioteca central, de patrimônio do papado, que disponibilizasse aos integrantes do clero os livros necessários à instrução na língua, na oratória e na teologia. Essa coleção organizada por Hilário, talvez a princípio sediada na Basílica de São Lourenço Fora de Muros, foi logo transferida para o complexo Laterano (ou de Latrão), uma larga propriedade da sede episcopal dotada de um conjunto de suntuosos edifícios, como um palácio e uma catedral. A partir de então, a coleção de Hilário passou a ser conhecida como Biblioteca Laterana, cuja principal fonte de textos deve ter sido a então extinta Ulpiana.[34]

Assim, seja nas bibliotecas particulares dos eruditos, seja na Laterana de acesso relativamente público, os textos clássicos (e entre eles Ovídio) atravessaram o século 5, de forma que eram facilmente encontrados (para usar a expressão de Reynolds & Wilson) em Roma ou nas províncias por volta do ano 500.[35]

Ao longo do século 6, a cidade de Roma e a península itálica foram mergulhadas numa série de conflitos políticos, sendo assoladas por recorrentes investidas bélicas de todos os lados; cabia ao imperador romano, então sediado em Constantinopla, a missão de enviar tropas para defender os territórios itálicos das invasões godas, ostrogodas e lombardas. Por vezes bem-sucedida, por outras não, a defesa por parte do Império não pôde evitar o processo de decadência econômica da região: o comércio e a agricultura foram abandonados, e já não mais se obtinham recursos para manter funcionando os

---

[31] Casson 2001: 88 e Bowie 2013: 250.
[32] Casson 2001: 92.
[33] Assim como os imperadores romanos erigiam templos e banhos para legitimar seu poder. Talvez não seja exagerado imaginar as políticas de Hilário e mesmo de seu predecessor, Leão I (440-461), como uma espécie de poder imperial paralelo centralizado em Roma.
[34] Cavallo 2012: *xviii*. É possível elucubrar que o próprio Hilário tenha fechado a Ulpiana, após tomar posse de seus livros.
[35] Reynolds & Wilson 1991: 81.

prédios públicos. Diante disso, a única concentração de livros mantida durante esse tempo foi justamente a Laterana,[36] financiada não pelo imperador romano, e sim pelo papa, cujo poder administrativo sobre a cidade crescia paulatinamente. No entanto, o mesmo século 6 que foi palco para as incursões que desestabilizaram o cenário político e econômico daquilo que antes fora considerado o centro do mundo, também haveria de ser o palco da iniciativa de dois homens que podem ser considerados os principais responsáveis pela conservação textual dos clássicos: Bento de Núrsia e Cassiodoro.[37]

Não será necessário expor aqui as vidas e as produções de ambos, visto que já foram descritas e analisadas com maestria por Putnam e por diversos outros estudiosos.[38] O que cabe ressaltar aqui são as iniciativas de cada um deles no que diz respeito à conservação dos textos clássicos e, consequentemente, de Ovídio.

Em 529, Bento de Núrsia fundou o mosteiro de Montecassino, no sudoeste da península itálica. Nesse mosteiro, o abade iria compor e liderar a prática de sua regra de vivência monasterial, a *Regula Monasteriorum*, posteriormente referida como a "Regra de São Bento", "Regra Beneditina" ou, simplesmente, a "*Regula*". Embora inspirada em outras regras monasteriais, como a de Pacômio ou a de João Cassiano, a versão beneditina tem muito de inovador, em especial – para o que nos interessa aqui – acerca da prática da leitura e da cópia de textos. Nos capítulos 38, 42 e 48, a prática da leitura é recomendada e regulada em determinados contextos: durante as refeições, durante certas horas do dia e durante certos períodos do ano. Essa regulamentação literária foi levada tão a sério que:

> wherever a Benedictine house arouse, books were multiplied and a library came into existence, small indeed at first, but increasing year by year, till the wealthier houses had gathered together collections of books that would do credit to a modern university.[39]
>
> onde quer que surgisse um mosteiro beneditino, os livros eram multiplicados e uma biblioteca vinha a existir, pequena, é verdade, no início, mas crescente a cada ano, até que os mosteiros mais ricos reuniram coleções de livros que seriam suficientes para uma universidade moderna.

---

[36] Casson 2001: 137.

[37] Nesse sentido argumenta Putnam 1898: 17-30. Para o autor, não seria exagerado afirmar que sem as iniciativas de Bento de Núrsia e de Cassiodoro não teriam restado livros para a posteridade.

[38] Putnam 1898 (esp. 3-30). Sobre Bento de Núrsia: Schuster 1951. Sobre Cassiodoro: Casson 2001: 143-144, O'Donnell 1979.

[39] Clark citado por Putnam 1898: 29.

Diante da necessidade de leitura, os monges beneditinos foram obrigados a produzir e copiar livros; nisso, inaugurava-se o trabalho no *scriptorium*, que haveria de ser uma das principais atribuições monásticas durante a Idade Média: copiar livros. Embora não seja possível afirmar quais eram os textos lidos a princípio em Montecassino e nos demais mosteiros beneditinos, a exigência de uma leitura "edificante" (Cap. 42 da *Regula*) induz a supor os textos sagrados do cristianismo, bem como seus principais teólogos. Portanto, mais do que a preservação dos autores clássicos em si, a importância do estatuto de Bento para a transmissão textual foi o estabelecimento da prática de leitura como necessária e até mesmo "sagrada".

Cassiodoro fundou o mosteiro de Vivarium entre 540 e 550, no sudeste na península itálica. As regras expostas em suas *Institutiones* não estabelecem leis rígidas de horas ou dias de leitura, como a *Regula* de Bento, mas expõem a importância do conhecimento, ao qual o monge se conectaria ao ler, justamente, as obras clássicas. Nesse sentido, o projeto de Cassiodoro faz unir, na metade do século 6, as duas grandes tendências preservadoras de livros dos séculos 4 e 5: a transmissão e tradição dos clássicos como fonte de aprendizado e conhecimento, tal como nas escolas dos gramáticos e rétores de um lado; e a alfabetização e prática contínua da leitura como exercício espiritual dos mosteiros, de outro. Em Vivarium, as duas vertentes estavam unidas, refletindo a própria conduta de seu fundador, célebre por apresentar esses dois traços marcantes, o de monge e o de "cientista" das letras; conduta essa que haveria se repetir diversas vezes em intelectuais medievais.[40] Além disso, Cassiodoro não se limitou a defender a importância dos textos clássicos;[41] ele se empenhou em sua preservação, no nível mais fundamental possível: estabeleceu regras, derivadas de sua experiência física com os livros, de como os códices deveriam ser unidos, colados e amarrados; de como as folhas de pergaminho deveriam ser curtidas e trabalhadas; de como a apresentação textual deveria se organizar para facilidade e agilidade na leitura.[42] Esses preceitos foram rapidamente absorvidos pelos monges de Montecassino e consequentemente por toda a ordem beneditina,[43] cujas atividades passaram a envolver não apenas a leitura, como também a produção em massa de livros bem-acabados e belamente grafados; livros não

---

[40] Como mostra Le Goff 1985, os intelectuais medievais estão nos mosteiros e depois nas escolas catedráticas. O erro de Le Goff foi ter restringido o escopo da produção intelectual, que segundo ele só tem início a partir do século 12.
[41] Reynolds & Wilson 1991: 83 e Casson 2001: 144.
[42] Casson 2001: 144.
[43] Wilkinson 1955: 372.

apenas para preencher as bibliotecas dos mosteiros, mas também para serem vendidos e assim colaborarem com a renda de subsistência monasterial.[44]

Ao mesmo tempo em que floresciam Montecassino no sudoeste e Vivarium no sudeste da península itálica, ao norte, palco de rápidas e violentas trocas de poder, alguns indivíduos carregavam livros consigo, mesmo fora dos muros dos mosteiros. Boécio e Maximiano são exemplos de figuras seculares, que trabalhavam para os líderes locais, exercendo algum tipo de secretariado burocrático, o que lhes permitia ter acesso aos autores da Roma clássica. Não se sabe se possuíam grandes coleções particulares (talvez herdeiras daquelas do século 5) ou se as cortes às quais serviam eram dotadas de bibliotecas. Mas se sabe que liam e citavam autores como Virgílio, Cícero e Ovídio. Dentre os autores, Ovídio era o predileto de Maximiano;[45] os dísticos elegíacos desse "etrusco" (como ele mesmo se denomina) foram muito bem recebidos nas coleções dos mosteiros, apesar (como o senso geral nos faria pensar) de seu conteúdo explicitamente erótico. E assim, junto com seu modelo, a obra de Maximiano haveria de acompanhar o processo de transmissão textual e poética em direção à Idade Média.

Outro processo que colabora para a preservação dos clássicos é a expansão do cristianismo nas ilhas britânicas, sobretudo na Irlanda.[46] Embora a documentação histórica seja escassa, é possível inferir que ao final do século 5 a Irlanda já estava cristianizada e latinizada.[47] A latinização vinha junto com a cristianização: os missionários, saídos dos principais centros romanizados do continente, eram falantes de latim, e as escrituras que eles propagavam estavam escritas em latim. Para que os povos insulares aceitassem suas ideias, era preciso que soubessem sua língua. Seguindo a tradição escolar, a melhor maneira de ensinar latim era trabalhar com os textos clássicos, especialmente Virgílio e Ovídio. Ao longo do século 6, a Irlanda se transforma de receptora em exportadora de missões cristãs, tendo em Columbano (nascido em 543) um de seus principais responsáveis. Após fundar diversos mosteiros nas ilhas britânicas, Columbano migra para o continente e aí, com seus discípulos, passa a fundar mosteiros equipados com bibliotecas. O primeiro deles é Luxeuil, fundado em 590, na Burgúndia, então sob o reino merovíngio de Childeberto II. Columbano aproveitou as ruínas do que

---

[44] Putnam 1898: 30-31.
[45] V. Capítulo II, Seção 2.
[46] Por "Irlanda" entenda-se aqui a ilha (em latim, *Hibernia*). Não é possível falar de um estado ou mesmo etnia predominante na ilha durante a Idade Média. Diversos reinos e etnias se sucederam no poder.
[47] Reynolds & Wilson 1991: 86.

fora uma instalação romana, *Luxovium*, que havia sido assolada pelos hunos em 451. Valendo-se dos restos das edificações e do sistema hidráulico ainda em condições de funcionamento, Columbano ergueu ali uma igreja e uma abadia beneditina, e dotou esta última com uma biblioteca. Não é possível saber quais livros integravam o estágio inaugural da biblioteca, mas o *scriptorium* de Luxeuil haveria, nos séculos seguintes, de se tornar um dos grandes centros de produção e difusão literária do continente europeu.

Enquanto isso, Roma ainda funcionava como exportadora de livros. No ano de 596, o Papa Gregório estabeleceu uma nova missão, equipada com livros, que partiu de Roma em direção à Bretanha.[48] Essa pequena prova mostra que, mesmo diante da situação caótica pela qual a cidade passou durante o século 6, o clero romano não deixou de preservar e adquirir livros. No século 7, a coleção da Biblioteca Laterana foi consideravelmente ampliada, pois herdou todos os livros da biblioteca de Vivarium, dissolvido na primeira metade do século.[49]

Os esforços de Columbano em carregar livros para o continente e os da Laterana em preservá-los em Roma haveriam de se unir para a edificação da maior biblioteca do século 7: Bobbio. Em 612, após ser expulso da Burgúndia, Columbano encontrou na Gália Cisalpina (onde hoje é Emilia-Romagna, norte da Itália), um local devastado, isolado, e propício para um novo mosteiro.[50] Trazendo consigo alguns livros de Luxeuil,[51] anexou à nova abadia uma biblioteca, a princípio pequena. Columbano faleceu em 615, e os seus sucessores Atala (abade até 627) e Bertulfo (abade até 640) estabeleceram tratados entre Bobbio e o papado em Roma. Embora o elo entre Roma e Bobbio chame a atenção dos historiadores pela polêmica conquista de independência de jurisprudência por parte do mosteiro, o fato essencialmente importante para a transmissão textual é o empréstimo dos manuscritos da Laterana para que os monges de Bobbio os copiassem.[52] Se a Laterana havia se tornado a maior biblioteca do ocidente latino ao receber os livros de Vivarium, logo foi ultrapassada por Bobbio, que reuniu a coleção de Columbano com todos os volumes da Laterana. Bobbio se torna não só a maior coleção de livros, mas também, com a adoção da regra beneditina, o maior centro exportador de livros. Com o projeto expansionista do cristianismo, cada vez mais missões se fizeram necessárias, e cada vez

---

[48] Casson 2001: 143.
[49] A data da extinção de Vivarium é incerta. Calcula-se entre 630 e 650.
[50] Richter 2008, o estudo mais especializado sobre o mosteiro, defende 612 para a data de fundação, assim como Casson 2001: 145. Reynolds & Wilson 1991: 89-90 sugerem 614.
[51] Fouracre 2005b: 382.
[52] Reynolds & Wilson 1991: 81.

mais livros, sobretudo aqueles que facilitassem o aprendizado do latim (como Virgílio e Ovídio) foram copiados e difundidos.[53]

Enquanto a biblioteca de Bobbio era fundada e florescia no começo do século 7, uma outra impressionante coleção de livros era reunida em Sevilha. A catedral da cidade, dotada do único centro de ensino à época da península ibérica (que entre os séculos 6 e 7 passava gradativamente de província romana para reinos vândalos, suevos e visigóticos), era a sede episcopal católica do oeste romano.[54] Foi ali que Isidoro, descendente de uma aristocrática família hispano-romana, recebeu sua instrução; ali mesmo, entre 599 e 600, foi conduzido ao cargo de bispo, que exerceu até sua morte, em 636. Durante as quatro décadas de seu episcopado, Isidoro trabalhou não apenas na conversão ao catolicismo de várias e importantes figuras políticas da região, mas também insistiu e propagou o modelo educacional baseado nas artes liberais, com os textos clássicos no currículo da primeira arte, a gramática. Poucos anos antes de morrer, Isidoro presidiu um concílio em Toledo (o "Concílio Nacional de Toledo IV")[55] onde fez aprovar que todas as cidades que possuíam catedrais fundassem escolas; nessas escolas, seria ensinado latim, grego, hebraico, as artes liberais e até mesmo rudimentos do direito e da medicina.[56]

Não é possível estimar com exatidão quantos e quais textos clássicos estavam disponíveis em Sevilha; mas as citações de Ovídio nos próprios textos de Isidoro, bem como a referência direta[57] ao sulmonês, deixam evidente a presença ovidiana na biblioteca sevilhana.[58] Assim, a figura de Isidoro é relevante para a conservação e propagação de Ovídio em ao menos três aspectos: a criação de centros educacionais na península ibérica; a reunião de textos de Ovídio na biblioteca de Sevilha; e as referências a Ovídio em seus textos, que haveriam de se propagar rapidamente por toda a Europa ocidental, contribuíram para que o poeta romano fosse conhecido e divulgado.[59]

Portanto, de maneira geral, é possível entrever que os textos de Ovídio foram lidos e transmitidos entre a morte do poeta e o começo do século 7, de Roma até Bobbio e Sevilha, por dois principais motivos: primeiro, por sua qualidade literária e seu reconhecimento como modelo literário, nos primeiros séculos da era cristã; e depois,

---

[53] Fontaine 2005: 752.
[54] Note-se que a religião predominante na península ibérica, até o século 7, foi o arianismo e não o catolicismo.
[55] Tejada y Ramiro 1850: 269-317.
[56] Sharpe 1964 comenta os escritos de Isidoro relacionados à medicina.
[57] Em ETY 8.11.68, por exemplo.
[58] Richmond 2002: 467.
[59] Putnam 1898: 35.

sobretudo pela necessidade de estudar o latim, como texto básico, como “apostila” prática de gramática, estudo onde as características linguísticas e estilísticas que mais apeteciam aos educadores eram facilmente encontradas em Ovídio.

3
A Nova Roma

Por volta da metade do século 7, os textos de Ovídio já haviam extrapolado o confinamento na península itálica e alcançado novos lares nos diversos centros de produção intelectual da Europa, como Sevilha, Luxeuil e até mesmo York. Embora os séculos 7 e 8 sejam acusados de baixa produção cultural, não se pode subestimar os trabalhos de conservação dos textos que se mantiveram incessantes, durante esse período, nos grandes centros literários. A fundação de mosteiros com suas escolas e suas respectivas bibliotecas (as quais, no mais das vezes, continham os textos clássicos para uso do ensino e prática do latim) continuou em expansão. Na Britânia, a renomada escola de York teve início em 627; no ano seguinte, uma escola foi erguida em Paris, anexa ao mosteiro de Saint Denis; e uma década depois o mosteiro de Fleury, no vale do Loire, também foi inaugurado; a escola de Tours deve ter iniciado seus trabalhos pela mesma época, muito embora o mosteiro já funcionasse desde o século 4. Por volta de 659, foi fundada outra casa religiosa no território dos francos, que haveria de se tornar, aos poucos, a maior e mais produtiva biblioteca do continente: Corbie.

Fruto de uma nova política imperial merovíngia, a abadia de Corbie foi fundada por ordem da rainha Batilde, viúva do imperador Clóvis II e regente do reino merovíngio até a ordenação de Clotário III em 664-5. Batilde delegou ao mosteiro de Luxeuil a missão de criar e administrar a nova casa.[60] Seguidores da regra beneditina ligeiramente modificada por seu fundador Columbano, os monges de Luxeuil levaram a mesma proposta para Corbie: livros, biblioteca, práticas de leitura e práticas de transmissão textual. No entanto, o crescimento de Corbie foi gradual: estima-se que à sua fundação constassem menos de quarenta volumes em suas estantes, número que seria atingido somente no século 9.[61] Dos poucos livros disponíveis ainda no século 7, pouco é possível

[60] Ganz 1990: 15.
[61] Ganz 1990: 14.

saber, e o mais provável é que se limitassem aos textos considerados sagrados. Ainda assim, começava ali uma tradição de conservação e difusão textual que haveria de impactar grandemente os séculos futuros.

A dinastia merovíngia pouco se ocupou em expandir o conhecimento, ainda que tenha, de maneira esporádica e intermitente, colaborado junto à fundação e à conservação das casas monásticas. Sob seu crivo nasceram, além da fundamental Corbie, as beneditinas Reichenau (em 724) e Murbach (em 727). Também por essa época, discípulos de Galo (por sua vez discípulo de Columbano), ergueram no local de ermida do mestre a abadia que levava o seu nome; Sankte Gallen (ou São Galo, em português), baseada nos mesmos princípios de Bobbio, Luxeuil e Corbie, também haveria de se tornar um dos grandes centros de produção textual, científica e literária do continente.[62]

É possível agrupar, portanto, o período que vai da metade do século 7 até a metade do século 8, onde a produção literária original e a leitura dos clássicos fica relegada a um plano inferior, mas que ao mesmo tempo propicia a criação e o desenvolvimento de centros intelectuais que haveriam de encontrar nos clássicos um instrumento indispensável. Um importante marco de transição dessa postura é a queda da dinastia merovíngia e a consequente tomada de poder pela carolíngia.

Em 751, o último rei merovíngio, Childerico III, foi deposto; três anos depois, o Papa Estevão II investiu Pepino, o Breve, como único e legítimo rei dos francos e imperador do novo Império Romano do Ocidente. Apesar de parecer um pequeno gesto simbólico de aliança entre o poder central da igreja católica e o chefe das tribos francas, a investidura obteve consequências determinantes na conservação dos textos clássicos. Uma vez tornado Império Romano, o reino franco substitui a língua nativa (o frâncico, do ramo germânico) pelo latim como língua oficial de administração e de unificação.[63] Com o latim oficializado, a língua passa a ser conhecimento obrigatório para a classe administrativa, que, por sua vez, demanda livros em latim para conhecer a língua.

---

[62] Embora se convencione o ano 719 para sua fundação, tal data é discutível. Em todo caso, a abadia foi fundada na primeira metade do século 8.

[63] A adoção do latim como língua oficial pode ter sido não apenas motivada pelo *status* de Império Romano, mas também (e talvez principalmente) pela necessidade de uma língua única para dar identidade à administração do império; pois ainda que a classe governante falasse o frâncico como língua nativa, os diversos povos e tribos reunidos sob o seu poder tinham diferentes línguas, desde as romances no sul (não muito distantes do latim) até as nórdicas no norte.

Nas duas décadas em que Pepino o Breve governou, anos 50 e 60, foram lançadas as bases daquilo que seria o grande programa carolíngio efetivado por Carlos Magno. A conquista da cidade de Ravena das mãos dos lombardos trouxe para os francos uma vasta biblioteca de botim – antes de cair para os lombardos, a cidade fora um centro bizantino de efervescência cultural.[64] A esses livros foram somadas algumas coleções enviadas como presentes dos papas (como Paulo I) e de intelectuais (como o poeta Paulo Diácono) para a corte carolíngia.[65] Ao mesmo tempo em que se começava a constituir uma verdadeira biblioteca de corte, talvez única no mundo ocidental, Pepino também passou a investir nas reformas educacionais e clericais.[66] Também a essa época foi fundado o mosteiro de Lorsch, não só um dos mais importantes centros de transmissão textual, como também um dos dois únicos lugares dos quais se atesta a origem de textos ovidianos da época carolíngia: uma cópia dos AM e das HER.[67] Foi também por volta dos anos 50 que nascia Teodulfo, em Zaragoza, longe dos territórios francos que ele haveria de impactar tão fortemente.

Em 768, a morte de Pepino o Breve fez ascender à coroa imperial o seu filho, Carlos I, ou Carlos o Grande, ou, mais comumente, Carlos Magno. Dando prosseguimento e fôlego para as iniciativas de seu pai relacionadas à cultura e à educação, ele foi, ao lado de seus assistentes, um dos grandes responsáveis pela preservação dos textos clássicos. O chamado "Renascimento Carolíngio" tem como principal causa a necessidade do treinamento com a lide textual para o fluxo administrativo do novo império. Treinamento esse que podia ser encontrado junto aos que já por séculos o praticavam, os mosteiros:

> The secular and ecclesiastical administration of a vast empire called for a large number of trained priests and functionaries. As the only common denominator in a heterogeneous realm and as the repository of both the classical and the Christian heritage of an earlier age, the Church was the obvious means of implementing the educational program necessary to produce a trained executive.[68]
>
> A administração secular e eclesiástica de um vasto império exigia um elevado número de sacerdotes e funcionários especializados. Sendo o único denominador comum em um reino heterogêneo e o repositório tanto da herança clássica como da cristã, a igreja era o meio óbvio de implementar o programa

[64] Reynolds & Wilson 1991: 106 e Bischoff 1988: 118.
[65] Bischoff 1988: 117; 129.
[66] Reynolds & Wilson 1991: 92.
[67] A outra evidência é o texto das MET em Reichenau. Cf. Reynolds & Wilson 1991: 100.
[68] Reynolds & Wilson 1991: 92.

> educacional necessário para produzir um executivo especializado.

Em 782, Carlos Magno convoca o então diretor da escola e biblioteca de York, Alcuíno, para que assuma as funções de conselheiro em questões educacionais.[69] A gestão de Alcuíno trabalhou em duas frentes: a difusão de centros educacionais pelo reino[70] e a constituição de uma corte intelectual "de elite", por assim dizer. Com o apoio imperial aos mosteiros (apoio este que envolvia leniência de impostos, direitos sobre controles de terras, e até mesmo doações em dinheiro), foi possível ajudá-los a construírem escolas, o mais das vezes anexas às catedrais ou às abadias, que eram equipadas com monges professores e uma boa quantidade de livros didáticos, provenientes de algum *scriptorium* imperial (Corbie ou Lorsch, por exemplo).

Ao mesmo tempo, os esforços de Alcuíno por reunir um grupo de pensadores e poetas naquilo que viríamos a chamar de "corte" se une ao ideal de Carlos Magno de construir uma Nova Roma. Sendo o novo imperador romano com poder solidificado pelos proprietários rurais, pela classe clerical e sobretudo pelo papa, e tendo em Alcuíno um novo Mecenas, Carlos Magno alcançou o poder e o *status* de Augusto, fazendo não só reviver para si o título de *Caesar* ou ter sua efígie estampada à mesma maneira do primeiro imperador romano,[71] como também efetivando o projeto de uma nova Roma física.[72]

Num antigo assentamento romano dotado de águas termais, a cidade de Aquisgrana ocupava uma posição de relativa centralidade logística no império franco, além de propiciar um aconchegante clima, devido a suas quentes termas, durante os rigores do inverno. Ali foi o local escolhido por Carlos Magno para que fosse erguida, a partir de 801, a Nova Roma: Aquisgrana em latim, Aix-la-Chapelle em francês, ou Aachen em alemão. A edificação de um suntuoso palácio, que procurava emular arquitetonicamente as moradias dos antigos césares romanos, propiciou que se reunisse ali não apenas uma notável biblioteca, como também os notáveis utilizadores dessa biblioteca, que vieram a ser conhecidos como o "círculo carolíngio". Afluindo de todas as partes da Europa para integrar esse círculo de erudição, figuras como Teodulfo,

---

[69] Reynolds & Wilson 1991: 93 e Wetherbee 2005: 111.
[70] Prill 1987: 134 e Wetherbee 2005: 112.
[71] Martins 2011: 37-38.
[72] Fouracre 2005: 4.

Angilberto, Paulo Diácono, Pedro de Pisa, Paulino de Aquileia, Eginhardo e Moduíno foram alguns dos integrantes dessa revolução cultural proposta por Alcuíno.

Peter Godman evoca a expressão "poetas no inverno" para explicar a situação dessa corte carolíngia:[73] durante o verão, esses eruditos tinham seus afazeres como abades, professores ou clérigos; administravam, lecionavam, viajavam; durante o inverno, impedidos pelo rigor do clima de ficarem expostos ao céu aberto, afluíam para as termas de Aquisgrana, onde não apenas encontrariam o conforto do palácio real, como, principalmente, usufruiriam de uma vasta biblioteca à disposição de seus estudos. Durante a estadia invernal, o que mais se fazia além de leituras e conversas era a escrita e, sobretudo, a escrita poética. De autores como Teodulfo ou Moduíno, podemos perceber o estreito laço de afinidade entre esses eruditos de corte, bem como seu profundo conhecimento das obras clássicas. Ambos eram leitores assíduos de Ovídio: Teodulfo colocou o sulmonês entre os autores que ele lia e recomendava,[74] enquanto Moduíno assumiu para si o apelido de *Naso* e defendeu a leitura do poeta sulmonês na corte carolíngia.[75]

A biblioteca imperial de Aquisgrana recebia seus livros de diferentes fontes: às vezes eram espólios de guerra, às vezes eram presentes de monarcas ou abades poderosos;[76] contudo, a maior fonte dos manuscritos da biblioteca original saíam dos *scriptoria* imperiais, dos quais Corbie se tornava o mais importante no início do século 9, ou então os textos eram copiados na própria corte de Aquisgrana, que parece ter sido bem equipada com copistas talentosos oriundos de várias partes do mundo.[77] De Corbie saíam os textos básicos para o funcionamento das escolas e também os textos clássicos agora tão prestigiados pelos poetas da corte.[78] Parece ser também de Corbie a origem de coleções completas do *corpus* latino que foram preencher as estantes de Tours, Fleury, Ferrières, Auxerre, Lorsch, Reichenau e Sankte Gallen. Se estes últimos três se tornaram logo grandes centros literários no período carolíngio, em Tours e Fleury as coleções

---

[73] Godman 1985: 9.
[74] Ver Seção 3 do Capítulo II.
[75] Ver Seção 4 do Capítulo II.
[76] O que indica o alto valor material em que era tido um livro à época.
[77] Bischoff 1988: 120.
[78] Bischoff 1988: 127 e Reynolds & Wilson 1991: 98.

completas lançavam sementes profundas que seriam colhidas na reforma cultural do fim do século 11, quando o vale do Loire se tornaria o centro intelectual da Europa.[79]

Muito embora só se tenham preservado até hoje duas amostras de textos ovidianos do renascimento carolíngio, o impacto de suas demais obras nos poetas da época é bastante visível. Além disso, os estudiosos tendem a concordar que praticamente tudo a que temos acesso hoje dos clássicos romanos foram copiados e divulgados durante os séculos 8 e 9, uma vez que tais cópias seriam fundamentais para os manuscritos, esses sim conservados até hoje, dos séculos 11, 12 e 13.[80] De todo modo, deve-se ressaltar que a circulação dos textos ovidianos ainda era baixa.[81] Mais do que o uso como apostila nas escolas, que devia ser menor do que fora antes, agora os textos de Ovídio faziam sucesso principalmente entre os poetas do círculo. Talvez seja possível falar de uma circulação "elitizada", portanto. E não só de Ovídio, mas dos poemas clássicos de maneira geral:

> Men were found who rose above the rather constipated limits of much Carolingian thought and literature and approached the ancient classics with genuine intellectual curiosity and honest aesthetic appreciation.[82]
>
> Havia homens que se destacavam dos limites em geral entravados da maioria do pensamento e da literatura carolíngia, e eles se aproximaram dos clássicos antigos com genuíno interesse intelectual e honesta apreciação estética.

A morte de Carlos Magno em 814 não seria o fim do seu movimento. Seu sucessor, Luís I (ou Luís o Pio), não só manteve como inclusive ampliou o sistema educacional, e a biblioteca imperial continuou funcionando e produzindo em grande escala até pelo menos 830.[83] Em 840, com a morte de Luís I, o império franco dito romano começaria a se partir e desmoronar; e com a morte de Moduíno, o primeiro círculo de poetas carolíngios estaria encerrado. Contudo, a descentralização do poder e da produção intelectual não deixou de ter efeitos positivos: na segunda metade do século 9 e durante todo o século 10, poetas de diferentes lugares entraram em cena: Godescalco, Rábano Mauro, Ermoldo, Floro de Lyon, Dhuoda, Colman, Sedúlio Scoto, Notker e o anônimo poeta do *Waltharius* são alguns dos nomes que produziram obras de impacto e que ficaram conhecidos como "o segundo círculo carolíngio", muito embora nada tenham tido

---

[79] Reynolds & Wilson 1991: 100.
[80] Bischoff 1988: 122 e Reynolds & Wilson 1991: 94.
[81] Reynolds & Wilson 1991: 101 e Richmond 2002: 449.
[82] Reynolds & Wilson 1991: 93.
[83] Bischoff 1988: 127.

de círculo ou mesmo de comum senão a leitura dos clássicos e dos autores carolíngios propriamente ditos.[84]

Apesar das invasões belicosas e das fragmentações do império franco, o sistema educacional nos mosteiros e nas catedrais continuou funcionado. O século 10 foi um período de transição da época carolíngia para o momento da expansão econômica e intelectual dos séculos 11 e 12.[85] A dinastia otoniana, no lado germânico, assumiu para si o *status* de império romano durante o século 10, e parece ter herdado alguma parte da biblioteca carolíngia.[86] No entanto, o mais provável é que grande parte da biblioteca de Aquisgrana, da Nova Roma, tenha ido parar em Corbie, de onde muitos dos livros haviam saído.[87] Na Britânia, ainda assolada pelas invasões nórdicas, os mosteiros não deixaram de adquirir livros, e importaram as suas coleções de Fleury e, principalmente, de Corbie.

Portanto, se Aquisgrana experimentou ser Roma por algumas breves décadas, Corbie nunca deixou de ter Roma em suas estantes, de produzir e vender Roma para o resto do mundo, e de ser, de uma forma muito sutil, porém muito impactante, a verdadeira Nova Roma do período carolíngio.

---

[84] Godman 1985: 63-79.
[85] Reynolds & Wilson 1991: 106.
[86] Reynolds & Wilson 1991: 107.
[87] Bischoff 1988: 128 e Reynolds & Wilson 1991: 95.

4
Cidades e catedrais

Ao longo do século 10, a centralização do poder na mão da dinastia carolíngia foi desaparecendo. Muito embora tenha havido tentativas desesperadas de manutenção do poder por vários herdeiros que se justificavam como sendo os "legítimos", nenhuma dessas tentativas vingou. Em 962, o título de "Império Romano" passou das terras francas para as germânicas, quando o Papa João XII coroou Oto I, um duque germânico, com o *status* de *Caesar*. Apesar dos esforços de impor certa união e identidade cultural e política à grande extensão de terras, etnias e interesses que compunham o novo império, o governo de Oto I foi na prática apenas a ponta última da cadeia de um sistema social que veio a ser conhecido como feudalismo, cuja principal característica era justamente a descentralização do poder e a fragmentação administrativa. Ainda assim, Oto I conseguiu assegurar a sua função de *Caesar*, mesmo simbólica, para seu filho Oto II (que reinou entre 973 e 983), que por sua vez a transmitiu a seu filho Oto III (que reinou entre 996 e 1002). Estabelecia-se assim a primeira dinastia germânica, a "otoniana", do *Imperium Romanum*.

Do outro lado do Reno, a perda do *status* de herdeira de Roma não teria efeitos negativos nas terras francas. Pelo contrário, com o advento da dinastia capetiana, inaugurada em 987 com o rei Hugo Capeto, teria início um período de estabilidade política e social e de expansão econômica e cultural. Ali também começava a florescer o feudalismo: tanto no Império Romano como no Reino de França, esse sistema feudal, que transformava a produção agrícola em fontes de dinheiro e consequentemente de poder, propiciou um interesse sem precedentes pela otimização da exploração da terra. Novas formas de plantar e colher foram buscadas, encontradas e colocadas em prática. Com isso, o ocidente europeu passava da relativa escassez de alimentos disponíveis no século 10 para a absoluta abundância no século 11.

Aliados ao desenvolvimento agrícola e à estabilidade social propiciados pelo feudalismo, outros fatores, como o fim das incursões vikings e hunas, e uma radical mudança climática que amenizou os invernos e intensificou os verões,[88] colaboraram para um súbito crescimento populacional. No século 9, a população estimada da Europa era entre 25 e 30 milhões de pessoas; no final do 10, esse número passou a 56 milhões; no final do 11, a 62; e no final do 12, a 68.[89]

O aumento populacional na Europa teve a princípio duas consequências de grande impacto: o surgimento e crescimento das cidades; e a necessidade de expansão territorial, que culminou nas incursões belicosas ao oriente, as chamadas "Cruzadas". Essas duas consequências acabaram por se tornar fatores essenciais ao âmbito cultural e literário. Além disso, o aumento da produção agrícola propiciou a intensificação do comércio, uma vez que os excedentes da produção não consumidos ou trocados em primeira instância podiam ser vendidos em demais praças. As cidades vão se tornando esses centros de comércio, e com o comércio também se intensificam as comunicações e os intercâmbios. Nesse novo mundo onde tudo por ser comprado e vendido, as letras também terão o seu espaço e o seu preço. Nas cidades, começa-se a venda do saber ler, do saber escrever, do saber falar: estão nascendo as universidades.[90]

Essa expansão econômica e cultural acompanha a expansão dos textos ovidianos em circulação; a partir do século 11, é possível encontrar manuscritos de todas as obras do sulmonês em praticamente todos os cantos da Europa, ao número de centenas.[91] No século 12, ele se torna tão popular quanto Virgílio, ou talvez até mais.[92] Vários são os fatores que contribuem para essa difusão, e poder-se-ia destacar aqui pelo menos dois: o ensino nas universidades e valorização do livro como bem material.[93]

Os mosteiros, até então exclusivos na manutenção do âmbito do ensino, gradualmente tornaram-se grandes, ricos e poderosos feudos. No caso do *Imperium Romanum*, os abades dos principais mosteiros, como Fulda, Lorsch ou Hersfeld, faziam

---

[88] Esse período é chamado de "*Medieval Warm Period*" pela climatologia. Cf. Hughes & Diaz 1994: 109-142.
[89] Herlihy 1989.
[90] Sobre o surgimento das universidades na Europa, cf. Le Goff 1985.
[91] Coulson & Roy 2000.
[92] Wetherbee 2005: 128.
[93] Wetherbee 2005: 129 inclui também o surgimento de uma classe aristocrática e eclesiástica elitizada, capaz de apreciar a urbanidade das epístolas e da poesia amorosa ovidiana.

parte do conselho de senhores feudais que elegia o imperador. Enquanto isso, o sustento das igrejas nas cidades, obviamente desprovidas de terras, dependia de doações. Ao longo do século 11, com o crescimento urbano e a intensificação do comércio, as catedrais urbanas começam a assumir um novo papel: ao anexar escolas às suas naves, fazendo de seu clérigo responsável um *magister* versado nas artes liberais, as catedrais agora podiam oferecer o seu quinhão no comércio: a venda do saber. Estudantes de todas as partes do mundo aglomeravam-se nos centros onde havia um famoso *magister*, e com módicas mensalidades pagava-se pela instrução, que os tornaria aptos para uma carreira no próprio clero ou nas juntas administrativas dos feudos. Nas cidades onde a procura foi intensa, as pequenas escolas das catedrais acabaram por se tornar as primeiras universidades.[94] Assim, Bolonha se torna o grande centro de estudos de direito romano; Salerno, de medicina; em Toledo, estabelece-se uma escola de tradução de textos árabes e gregos, o mais das vezes filosóficos; o grande centro da filosofia e da lógica é Paris, enquanto Orléans e Chartres erguem-se como os principais centros de estudos literários.[95] Os textos de Ovídio estavam no currículo em todos esses centros;[96] no caso de Orléans e Chartres, obviamente, Ovídio não era apenas um meio de aprender latim: era o próprio objeto de estudo e investigação.[97] Mas mesmo onde o objeto era o direito, a filosofia ou a medicina, antes era preciso que se assimilassem os conteúdos básicos da gramática e da retórica; e, para tanto, lia-se Ovídio e outros clássicos.[98] O surgimento das universidades também está diretamente relacionado a uma produção livreira em massa: uma vez que os estudantes precisam dos livros para acompanhar as lições, as próprias universidades "terceirizam" os serviços de um profissional especializado em copiar e vender os livros para os alunos. Com isso, as cópias se multiplicam: em vez de copiar o texto apenas uma vez, como se fazia nos mosteiros, agora se fazem cópias às dezenas, para suprir toda a demanda de estudantes; o que explica, ao menos em parte, a explosão do número de manuscritos datados desse período.[99]

---

[94] Reynolds & Wilson 1991: 110; Ziolkowski 2006: 664.
[95] Reynolds & Wilson 1991: 110; Ziolkowski 2006: 663.
[96] Desmond 2014: 162 sugere que um dos motivos principais pelos quais Ovídio se tornou um texto básico é o fato de que o dístico elegíaco, metro mais produtivo de Ovídio, facilitava o ensino do latim, por conter frases e sintagmas fechados em dois versos.
[97] Coulson 2011: 48-82 explora o estudo de Ovídio em Orléans entre os séculos 12 e 14; parece ainda faltar um estudo mais profundo sobre a mesma questão em Chartres. Esses dois centros seriam, por assim dizer, os primeiros cursos de Letras da civilização ocidental.
[98] Reynolds & Wilson 1991: 110; Ziolkowski 2006: 663.
[99] Reynolds & Wilson 1991: 114.

Diante de um novo contexto onde qualquer bem poderia ser facilmente comercializado, os tradicionais e especializados *scriptoria* dos mosteiros também não deixaram de lucrar com a produção de livros. Porém, como os livros eram produzidos em massa nas catedrais das cidades, os *scriptoria* desenvolveram um outro nicho de mercado: os livros belos, bem decorados, "caligráficos", caprichosamente elaborados e esteticamente apelativos. Esses livros, compostos de maneira devagar e meticulosa, se opunham à produção em série, rápida e imprecisa, dos livreiros urbanos. E, por sua distinção estética e pelo tempo de trabalho nele empregado, obtinham um preço muito mais alto. Alguns desses "livros de luxo" continham a Bíblia ou textos religiosos importantes; mas outros continham textos dos autores clássicos, e Ovídio era um dos mais presentes. Não é possível afirmar com segurança quais foram os motivos que fizeram os textos de Ovídio prediletos para a confecção desses livros caros. Pode-se pensar no *status* de autor a essa altura reconhecidamente famoso e difundido; ou no fato de sua qualidade literária ser conveniente ao capricho estético do livro material; ou ainda na possibilidade de as histórias ovidianas, por seu aspecto plástico, servirem de inspiração para os mais diferentes tipos de iluminuras.[100] Talvez todos esses motivos juntos, em maior ou menor grau. A verdade é que esses textos ovidianos bem-acabados se tornaram uma espécie de "grife" da época: possuir um texto de Ovídio era possuir um artigo de valor. O poema B_{111} relata que inclusive se roubavam os textos de Ovídio,[101] e por isso seria sábio não emprestar o artigo a qualquer um. E, ao mesmo tempo, como os mosteiros se tornaram grandes feudos produtores de riqueza, a aquisição de livros caros de outros mosteiros era uma prática comum. Afinal, possuir um livro caro em suas estantes, facilmente comprado com os proventos da terra, significava um *status* de riqueza e de abundância. A abundância cultural refletia e reafirmava a abundância material.

Os textos de Ovídio são, portanto, a partir do século 11 e sobretudo no século 12, artigos de luxo, materiais básicos de ensino de gramática e de retórica e o próprio objeto de estudo em centros literários como Orléans e Chartres. Como fruto deste último aspecto, os textos de Ovídio receberam numerosos e extensos comentários, glosas e introduções.[102] Nesse corpus "para-ovidiano", os professores medievais deixaram

---

[100] A esses motivos Wetherbee 2005: 129 ainda acrescenta o público elitizado consumidor de Ovídio.
[101] V. Seção 6 do Capítulo II.
[102] Richmond 2002: 452-453; Wetherbee 2005.

marcadas suas opiniões sobre as obras e a vida de Ovídio. Sobre essas ideias medievais sobre Ovídio nos deteremos nas duas próximas seções.

5
As vidas medievais de Ovídio

De todos os motivos pelos quais os textos de Ovídio circularam na Idade Média, a sua função didática foi, como vimos nas seções precedentes, a mais longeva e a mais impactante. Um fruto direto da função didática foi a produção dos *accessi* e comentários que auxiliavam professores e estudantes na lide com os textos. Nesse conjunto de informações "paradidáticas", é comum encontrar uma série recorrente de tópicos, tais como a vida do poeta (*vita*), o título da obra (*titulus*), sua intenção (*intentio*), conteúdo (*materia*), utilidade (*utilitas*), finalidade (*causa finalis*), o modo de discorrer (*modus tractandi*) e a parte do conhecimento à qual a obra pertence (*pars philosophiae*). Na presente seção, serão apresentadas e discutidas as *vitae* do poeta, enquanto as outras categorias serão expostas na seção seguinte.

Considerar as vidas medievais de Ovídio é importante para uma aproximação à ideia tida pelos leitores e poetas medievais do poeta *auctor*. As biografias medievais de Ovídio são de relativa particularidade, principalmente porque não havia disponível nenhuma biografia antiga sobre o poeta. Assim, os estudiosos medievais se baseavam nos próprios poemas ovidianos (dos quais TRIST 4.10 é o mais loquaz), misturando às informações vistas como "autobiográficas" muito do imaginário medieval, transformando a figura de Ovídio quase em uma lenda mitológica de várias versões:

> Medieval commentators had little historical sense; they loved gossip and would enlarge a hint in the author's works into some entirely imaginary episode. They realized that the sole source of information on Ovid's life is Ovid himself, but, being innocent of modern critical methods, they were unable to sift the evidence which the poems provide. They made use of his words, often not properly understood, as a basis for their biographies, but on points where he himself is silent on the mystery of his life they gave rein to their imaginations.[103]
>
> Os comentadores medievais tinham pouco senso histórico; eles adoravam as fofocas e se punham a desenvolver as insinuações

[103] Ghisalberti 1946: 25.

> encontradas nas obras do autor em episódios inteiramente imaginários. Eles percebiam que a única fonte de informação sobre a vida de Ovídio era o próprio Ovídio, mas, alheios aos métodos críticos modernos, eles eram incapazes de filtrar as evidências que os poemas fornecem. Eles usavam as palavras de Ovídio, geralmente não muito bem compreendidas, como base para as biografias, mas, nos pontos onde o poeta silencia sobre o mistério de sua vida, eles davam rédeas às suas imaginações.

É de notar que as biografias medievais tendam a seguir uma certa ordem de exposição dos temas, começando geralmente pela explicação do nome do poeta, passando então ao local e data de nascimento, estudos, viagens e profissões exercidas, família, causas e possíveis locais do exílio, e terminando com a morte e o enterro.[104] Tentaremos expor aqui seguindo a mesma ordem de tópicos. Não exporemos o texto de cada biografia, passagem por passagem, uma vez que tal trabalho já foi realizado.[105] Aqui, nos limitamos a fazer uma síntese geral e interpretar os fatos das biografias com relação ao *status* de Ovídio como poeta modelo no período medieval.

5.1. Nome

O gosto medieval pela etimologia, talvez incandescido pela mais difundida obra de Isidoro, aparece de maneira assertiva nos inícios das biografias, onde os comentadores procuram desvendar os significados implícitos do nome completo do poeta, Públio Ovídio Nasão. A maior parte das biografias concorda que o primeiro nome se refere à família, à *gens* do poeta, sendo ele portanto do clã dos Públios. Contudo, alguns associam o nome à fama que o poeta obteve junto ao povo, ou ainda por ter fundado uma escola pública de moral.[106] Das criações fantasiosas, podem-se considerar dois importantes aspectos de Ovídio para os medievais: o da fama, do papel de *auctoritas*, e o dos ensinamentos morais; Ovídio era conhecido por todos e ensinava bons costumes.

Para o nome "Ovídio", as biografias trazem a etimologia derivada do ovo: Ovídio sabia discernir as partes do mundo como se discernem as partes de um ovo (os elementos cósmicos terra, água, ar e fogo simbolizados pela gema, clara, membrana e casca, respectivamente). Outra explicação liga o nome ao verbo *ovare,* "triunfar por ovação, por

---

[104] A sequência de elementos biográficos na Idade Média é grandemente baseada em Suetônio.
[105] Ghisalberti 1946.
[106] Ghisalberti 1946: 26.

aplausos", que se justifica pela fama do poeta e por seu estilo "triunfante", "jovial".[107] O aspecto levantado pela associação com o ovo é a sabedoria e o conhecimento cósmico, enquanto a de *ovare* remete novamente à fama e também ao estilo poético.

Por fim, para o nome "Nasão", a versão mais difundida é a de que o poeta tinha um grande nariz, apropriado para cheirar as questões do mundo e assim discernir entre as virtudes e os vícios. Novamente, está em jogo a sabedoria e competência do poeta de transmitir os valores morais.

5.2. Local e data de nascimento

Apesar de o próprio Ovídio dizer ser nascido em Sulmona em TRIST 4.10, alguns biógrafos medievais seguiram a afirmação fragmentada de Suetônio, afirmando que a cidade natal havia sido Peligno.[108] Mas a maior parte das biografias fala de Sulmona, não apenas dando a localização em relação a Roma, como também aludindo às origens da cidade, baseadas provavelmente em FAST 4.791.

Quanto às datas, as informações são mais díspares. Embora alguns apontem a época do festival de Minerva para o nascimento do poeta, a correspondência é feita para os meses de abril ou maio (havia sido em março). O ano também traz confusão: fala-se do período da guerra entre Mário e Sila, do ano que os dois Décios caíram, ou durante as vidas de Augusto ou Domiciano. Boa parte dos biógrafos simplesmente omite essa informação, evitando assim um palpite arriscado.[109] A imprecisão medieval sobre a data de nascimento de Ovídio carrega consigo um importante fator: sem saber se o poeta havia nascido antes ou depois de Cristo, muitos leitores viam nele um verdadeiro cristão, e com isso podia-se justificar ainda mais a sua leitura, o seu estudo, e a sua imitação.

---

[107] Ghisalberti 1946: 27.
[108] Suetônio, *De Poetis* frag. 30: *Ouidius Naso nascitur in Paelignis*, "Ovídio Nasão nasceu em Peligno". Peligno era a região onde hoje se encontra a província de Abruzzo, na qual se encontra a cidade de Sulmona.
[109] Ghisalberti 1946: 29.

5.3. Viagens e estudos

Não são muitos os comentários que discorrem sobre este aspecto. Os que o fazem falam da mudança da cidade natal para Roma, com o intuito de estudar e de produzir poesia. O estudo em Atenas também é mencionado por vezes, e em alguns centros fantasiosos, como Alexandria ou Constantinopla.[110] O poeta é, portanto, sempre geograficamente alocado distante das regiões onde são produzidos os comentários (como Paris ou Orléans), o que não deixa de ressaltar a sua eminência enquanto *auctoritas*.

5.4. Profissões

Ovídio, ainda em TRIST 4.10, nos revela que ocupou dois cargos públicos antes de se dedicar completamente à poesia: o de triúnviro capital e o de decêmviro de causas judiciais. No entanto, as biografias medievais têm a tendência de transformar esses cargos em funções militares ou literárias. Assim, Ovídio teria sido um crítico de poesia, ou um tribuno militar.[111]

5.5. Família

Em TRIST 4.10, Ovídio fala de suas três esposas, sua filha e seu neto. No entanto, essas informações são omitidas em grande parte das biografias. Uma delas menciona a filha, que teria sido a incumbida de queimar as MET. Algumas fazem menção a uma esposa escrava; outras falam de Fábia, a terceira e longeva esposa do poeta, e do filho de Fábia, Fido Cornélio. Sobre os divórcios, nenhuma menção.[112]

---

[110] Ghisalberti 1946: 30.
[111] Ghisalberti 1946: 30.
[112] Ghisalberti 1946: 31.

5.6. Exílio

Como não poderia deixar de ser, o suposto exílio de Ovídio foi um dos temas mais abarcados pelas biografias medievais. Não apenas as causas do exílio, mas também o seu local e o possível retorno para Roma. É possível resumir todas as explicações medievais para o exílio ovidiano em três grandes blocos: um caso amoroso ilícito (que seria o *error* confessado em TRIST), ter visto o imperador ou alguém da família imperial em uma situação indecorosa (ainda o *error*), ou ter escrito a ARS (o *carmen*).[113] Numericamente, o caso amoroso é a causa mais presente. Associando o caso ilícito com a *puella* de AM, alguns mencionam Corina como uma jovem da família imperial (*Caesarea puella*), talvez seguindo Sidônio Apolinário,[114] enquanto outros chegam ao extremo de afirmar que Corina era a esposa de Augusto.

Para um, o exílio foi fruto de maquinações cruéis, pois o poeta teria sido de ótima conduta moral, e teria inclusive escrito as HER na esperança de corrigir seus pecados por ter escrito a ARS, e assim obter do imperador Nero a revogação do exílio. O imaginário medieval preferia a figura de Nero à de Augusto para o arquétipo de tirano cruel, para o que as biografias de Suetônio em muito contribuíram. A visão de que as HER se contrapunham à ARS, embora nos pareça obtusa e inclusive o seja do ponto de vista cronológico, é totalmente coerente com a leitura moralizante que os medievais tinham das cartas das heroínas; pois falavam, sobretudo, da fidelidade conjugal e das terríveis consequências do adultério e da lascívia.

Outro biógrafo que coloca a culpa na ARS contrapõe essa obra aos AM, obra que ficou desprovida de título (*Sine Titulo*, como a coleção era conhecida na Idade Média) para evitar a ira do imperador.[115] No entanto, a obra mais escolhida para fazer as vezes do "contraponto" aos crimes da ARS foi sem dúvida REM, o que nem sempre é associado ao exílio; alguns dizem que Ovídio escreveu os REM para obter o perdão imperial, mas outros afirmam que o fez somente por correção moral.

Não é sempre, também, que os casos amorosos estejam diretamente ligados ao exílio. Alguns evocam os casos como relacionados à escrita dos AM e da ARS, sem qualquer outra consequência. Outro menciona o caso de Ovídio com a imperatriz para

---

[113] Apud Ghisalberti 1946: 11.
[114] Sidônio Apolinário, *Carmen* 23.159-161.
[115] Fyler 2009: 411.

justificar a inimizade entre o poeta e seu maior rival, Virgílio; a anedota merece ser transcrita por inteiro:

> *In consultis pronosticis Ovidius ad territos imperatricis thalamos per scalam eneam ascendebat. coactus autem necessario, prae nimio timore, per sua vestigia repedare, quosdam de scala gradus Virgilius abstulerat fraudulenter. Ovidius ergo non ore suo facinus suum sed cruris fractione demonstravit. unde Ovidius de cetero Virgilium habuit odio. cum igitur in hoc contemporaneos suos commendet, Virgilio detrahit, unde illud: "Virgilium tantum vidi".*[116]
>
> Ovídio, com sábia prudência, subia por uma escada de bronze até o perigoso leito da imperatriz. Mas, certa vez, foi impelido pelo medo – mais prudente que exagerado – a retornar pela escada, da qual Virgílio havia retirado dolosamente alguns degraus. Então, Ovídio provou em tribunal o ardil não com sua fala, e sim com uma fratura na perna. Por isso, entre outros motivos, Ovídio odiava Virgílio. Assim, quando ele elogia os seus contemporâneos neste livro [TRIST], ele deixa de fora Virgílio, tal como no verso: "Virgílio, somente vi".

O comentador, provavelmente estupefato diante do "desdém" ovidiano por Virgílio, só tinha por explicação uma intriga pessoal entre os dois poetas; servindo-se da fama e da tradição dos casos amorosos, reuniu o adultério imperial com uma troça de Virgílio para elucidar uma aparente dificuldade no catálogo ovidiano de poetas.

Há também uma versão sobre a leitura errada da ARS. O poema não foi lido da maneira correta, uma vez que a obra apenas ensina bons valores morais, e o exílio foi, portanto, um castigo injusto, mas esperável daqueles que não compreendem as verdadeiras mensagens da poesia.[117] Por fim, há também como justificativa do exílio o fato de Ovídio ter sido cristão: perseguido por Augusto e depois por Domiciano por causa de sua religião, o poeta passou a discorrer sobre os deuses pagãos para aplacar a ira imperial; ainda assim, quando ele fala de uma "melhor natureza" no início das MET, é óbvio que está falando de Cristo.[118] Essa visão de Ovídio como cristão, por mais que nos pareça obtusa, obteve considerável lastro na Idade Média, sobretudo entre os séculos 11 e 13, e funcionava como justificativa definitiva contra a censura religiosa aos textos ovidianos. Não é possível saber se o comentador inventou o cristianismo de Ovídio para justificar a sua leitura e o seu estudo, ou se realmente via nas obras do poeta valores que considerava cristãos. Talvez haja um pouco dos dois aspectos: dizer que Ovídio havia

---

[116] Comentário a TRIST, no manuscrito Paris lat. 8255, fols. 26-69. O verso citado no fim do trecho é TRIST 4.10.51. Transcrição minha a partir de Coulson & Roy 200: 87 e de Ghisalberti 1946: 50.
[117] Trata-se do Ambrosiano H64 sup.
[118] Trata-se do Munique Clm 4610, escrito em Benedickbeuern no século 11.

sido cristão não apenas autorizava o poeta como *auctor* exemplar, como também agregava à própria identidade cristã as ideias veiculadas por Ovídio.

O local do exílio, embora não tão instigante como suas causas, também aparece debatido por alguns biógrafos. A maioria menciona apenas a localidade de *Pontus*, que alguns descrevem como uma ilha. Alguns falam de um exílio em duas fases: primeiro na Cítia, depois na Trácia. Mas outros cravam a cidade de Tomos como o local exato.[119]

5.7. Retorno, morte e enterro

Apenas algumas biografias discutem a possibilidade de um retorno a Roma. Quando o fazem, geralmente chegam à conclusão de que o poeta nunca voltou, e que nem mesmo os ossos foram enterrados em Roma. Um biógrafo atesta em primeira pessoa que ele próprio saiu à procura da ossada do poeta, mas que não encontrou, o que o leva a crer que Ovídio foi mesmo enterrado no exílio. As biografias mais tardias, do século 14, acrescentaram uma anedota trágica: Ovídio obteve, depois de anos no exílio, o perdão, e regressou a Roma; no entanto, ao chegar, a multidão que o aguardava ansiosamente tanto o abraçou e ovacionou, que o poeta acabou morrendo sufocado naquele instante, nos braços do povo.[120] Apesar da ficcionalidade da anedota, ela não deixa de transmitir metaforicamente a situação do "mercado de consumo" dos textos de Ovídio percebido pelos medievais.

* * * * *

De maneira geral, as biografias medievais de Ovídio se ocupam da exposição de que ele havia sido uma pessoa de bons valores e costumes, e que havia plasmado em suas obras essa conduta louvável. Ao mesmo tempo que fatos biográficos são criados para explicar a sua obra, acontece também o movimento contrário: de detalhes de sua obra são extraídos fatos biográficos. Isso indica que, pelo menos para esses escoliastas, a vida e a

---

[119] Ghisalberti 1946: 35.
[120] Ghisalberti 1946: 35.

obra eram completamente interdependentes. Se por um lado acusa-se uma visão um tanto ingênua desse tipo de leitura (hoje criticamos as leituras românticas, biográficas, que se faziam dos clássicos até meados do século 20), por outro nota-se um movimento de construção biográfica, de tendência à hagiografia e à crítica literária, em que os fatos da vida são de uma só vez fonte e fruto de uma obra colossal, exemplar, que deve ser estudada e seguida com diligência.[121]

[121] Para essa função da biografia e da hagiografia medievais, cf. Berschin 1996: 607-617 e Towsend 1996: 618-628.

6

Os comentários medievais sobre Ovídio

Assim como as biografias vistas na seção anterior, também outras informações são exploradas pelos *accessi* às obras ovidianas: a matéria ou conteúdo da obra (*materia*), a sua intenção (*intentio*), a sua utilidade (*utilitas*), a sua finalidade (*finalis causa*), a parte do currículo à qual a obra pertence (*pars philosophiae*) e o modo (*modus tractandi*, *recitandi* ou *agendi*).[122] Obviamente, os itens analisados pelos comentadores variam em cada caso, bem como sua ordem. As explicações, embora tenham a tendência de seguir alguma tradição interpretativa, também oferecem um espectro variado de soluções. Além disso, a própria forma de apresentar essas definições é variável. Mas o que une toda a diversidade dos comentários é justamente a sua função pedagógica ou didática, de auxiliar os professores e estudantes na lide com o texto ovidiano:

> These run the gamut from prose summaries, literal digests, and epitomes, to moralizing and non-moralizing commentaries ranging from the purely philological to the flamboyantly allegorical. Such texts served a primarily pedagogic function, offering a technology by which Ovid's ancient text could be processed and made legible to medieval readers. Within the category of commentary more specifically, a variety of formats existed: interlinear, marginal, *catena* (i.e. freestanding), anthologized (i.e. commentaries bound with other commentaries), or embedded (i.e. commentaries assimilated into other commentaries).[123]

> Esses [comentários] percorrem um espectro que vai desde resenhas em prosa, resumos literais e sinopses, até comentários moralizantes e não-moralizantes que oscilam do puramente filológico até o extravagantemente alegórico. Tais textos tinham uma função primordialmente pedagógica, oferecendo uma tecnologia pela qual o antigo texto de Ovídio poderia ser trabalhado e tornado legível aos leitores medievais. Dentro da categoria mais específica do comentário, existia uma variedade de formatos: interlinear, marginal, a cátena (um comentário de circulação avulsa), antologizado (comentários amarrados com outros comentários) ou incorporado (comentários assimilados em outros comentários).

---

[122] Ziolkowski 2006: 663.
[123] Fumo 2014: 115-116.

Antes de procedermos à exposição desses comentários, faz-se necessária uma breve introdução a dois dos itens por eles arrolados: a parte do currículo e o modo de tratar.

Por "parte do currículo" ou "parte do conhecimento", ou ainda "parte da filosofia", os comentadores medievais entendem a especificidade da disciplina à qual uma obra literária se filia. Em outras palavras, em quais módulos do curso os textos ovidianos seriam a bibliografia. O conjunto de disciplinas ou módulos chamava-se *philosophia*, que no presente contexto preferimos traduzir por "currículo". Este era dividido em três setores, "partes": a física, a lógica e a ética, geralmente dispostas nessa ordem para o aprendizado, embora a lógica por vezes assuma a primeira posição; a ética tende a estar sempre na terceira posição. Na física medieval eram estudadas a geometria, a aritmética, a música e a astronomia.[124] Na lógica, estudava-se a gramática (entendida como a língua latina e a literatura em língua latina), a retórica e dialética.[125] Na ética, o objeto de estudo eram os costumes, bons ou maus, com os quais se aprendia pelo imitar ou pelo evitar. Portanto, as obras de Ovídio eram alocadas, dependendo da visão do comentador, a uma dessas três partes, a física, a lógica ou a ética; esta última, como veremos, é a escolha predominante, beirando a unanimidade, para todos os textos de Ovídio.

O modo narrativo, por sua vez, é explorado de duas maneiras bem distintas. Uma vertente retoma o tradicional tratamento tripartite que remonta a Platão e Aristóteles: há o modo em que apenas o narrador toma a palavra (que os medievais chamam de *exagematicus*), há aquele em que apenas personagens tomam a palavra (*dragmaticus* ou ainda *pragmaticus* para os medievais), e há por fim aquele em que há narrador e personagens (*mixtus*, *misticus* ou *cinomiticus* para os medievais). Para seguir de perto a anotação medieval, usaremos aqui a nomenclatura aportuguesada: modos exagemático, dramático e cinomítico. A outra vertente ordena as partes de proposição (*propositio*), invocação (*invocatio*) e narração (*narratio*), em uma análise mais próxima ao tratamento retórico da disposição.

A presente seção não pretende efetuar um estudo exaustivo de todos os comentários sobre todas as obras ovidianas, o que em efeito demandaria um estudo (ou mesmo vários estudos) à parte. A primeira dificuldade do estudo dos comentários

---

[124] O *quadrivium*, em outro termo medieval.
[125] O *trivium*.

medievais reside no fato de que a maior parte ainda não recebeu sequer edição crítica e muitos dos comentários se encontram em manuscritos ainda não disponíveis para visualização digital. Além disso, das poucas edições críticas já realizadas, menos ainda estão disponíveis ao ambiente acadêmico nacional, seja por se tratar de edições antigas, de pouca circulação ou de difícil acesso material, seja por terem sido publicadas em periódicos de limitada disponibilidade.[126] Ainda assim, é possível ter um ponto de partida no seminal trabalho de Coulson & Roy, que elaboraram uma lista definitiva com os 486 diferentes comentários sobre os textos ovidianos e pseudo-ovidianos. Destes, obtivemos acesso a 44 comentários com os textos editados, sendo dez das MET, nove de HER, cinco da ARS, quatro de TRIST, de AM e de REM, três dos FAST, dois de PONT e de IBIS, e um único de MED. Apesar de representar apenas cerca de 9% de todos os comentários sobre as obras ovidianas, este conjunto será suficiente para mostrar questões pertinentes à visão medieval sobre Ovídio.

A lista compilada por Coulson & Roy propicia ainda outra facilidade. O mais das vezes, um único comentário é encontrado em diversos manuscritos, tanto que sói encontrarmos estudiosos explorando o mesmo comentário a partir de manuscritos diferentes, de tal forma que somos levados (juntamente com os próprios estudiosos) à indução de que se trata de textos diferentes quando são na verdade apenas um. Assim, para unificar a menção aos comentários, Coulson & Roy propõem uma numeração, de 1 a 486, em ordem alfabética das primeiras palavras de cada comentário. Dessa forma, o comentário (sobre os FAST) cujo texto inicial é "*A parte propositi liber...*", encontrado em dois diferentes manuscritos da Laurenziana (Plut. 36.20 e Plut. 36.23), é denominado como comentário 1. O que começa com "*A ueritate quidem...*" (sobre as MET), encontrado em nada menos que 89 manuscritos espalhados por todo o mundo, é o comentário 2, e assim por diante. Portanto, nos limitaremos a mencionar os comentários pela numeração proposta por Coulson & Roy, tornando a referência mais prática, ao invés de enumerar a todo momento os manuscritos onde o comentário aparece. Para facilitar uma eventual consulta por parte do leitor, segue uma tabela com as correspondências entre comentário, texto comentado, manuscrito e edição crítica consultada. Não entraremos aqui em qualquer discussão relacionada à autoria, datação e origem geográfica desses

[126] Como é o caso, por exemplo, do *Mediaeval Studies*, sem contrato com o Jstor e com contrato limitado (somente edições mais recentes) com o Portal de Periódicos da Capes.

comentários, pois são questões de grande complicação e de quase absoluta falta de dados comprovados ou mesmo comprováveis.

Com.	Texto	Manuscritos	Edição crítica
6	FAST	Berlin, Staatsbibliothek lat. qu. 219 Bern, Burgerbibliothek 411 Leipzig, Universitätbibliothek Rep. I.4°.48	Alton & Wormell 1961
11	MET	Oxford, Bodleian lat. class. c.2 Vatican, Vat. lat. 1593	Przychocki 1911
13	MET	Basel, Universitätbibliothek F II 27 Berlin, Staatsbibliothek lat. qu. 219 Bern, Burgerbibliothek 411 Copenhagen, Kongelige, Fabricius 29 2° Leipzig, Universitätbibliothek Rep. I.4°.48 London, British, Add. 49368 Oxford, Bodleian, Canon. class. lat. 9 Paris, BnF lat. 15136 Wroclaw, Biblioteka Uniwersytecka IV F 42	Alton & Wormell 1961
16	MET	Paris, BnF lat. 8010 Wolfenbüttel, Herzog August, Guelf. 5.4. Aug. 4°	Ghisalberti 1946
20	IBIS	Paris, BnF lat. 7994	Ghisalberti 1946
34	PONT	Paris, BnF lat 8207	Ghisalberti 1946
37	HER	Florence, Laurenziana Plut. 91 sup. 23	Ghisalberti 1946
62	HER	Florence, Laurenziana Plut. 36.27	Przychocki 1911
71	TRIST	Paris, BnF lat 8207	Ghisalberti 1946
73	FAST	Vatican, Reg. lat. 1548	Ghisalberti 1946
76	MET	Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 4610	Young 1944
78	HER	Bern, Burgerbibliothek 512	Alton 1926a; Przychocki 1911
94	AM	Frankfurt am Main, Barth. 110 Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 19475 Paris, BnF lat. 8207	Przychocki 1911
104	ARS	Holkham Hall, Library of the Earl of Leicester 324	Przychocki 1911
107	AM	Berlin, Staatsbibliothek lat. qu. 219 Leiden, Rijksuniversiteit Lips. 39 Leipzig, Universitätbibliothek Rep. I.4°.48 Paris, BnF lat. 8245	Alton & Wormell 1961
112	REM	Berlin, Staatsbibliothek lat. qu. 219 Bern, Burgerbibliothek 411 Bern, Burgerbibliothek 478 Leiden, Rijksuniversiteit BPL 191 D Leiden, Rijksuniversiteit Lips. 39 Leipzig, Universitätsbibliothek Rep. I.4°.48 Milan, Ambrosiana I 8 inf. Paris, BnF lat. 15136	Alton & Wormell 1961
117	ARS	Copenhagen, Kongelige Ny kgl. Saml. 213b 4° Copenhagen, Kongelige Fabricius 29 2° Kremsmünster, Stiftsbibliothek 149 Leiden, Rijksuniversiteit Periz. Q.16 London, University College Ogden 6 Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 631 Paris, BnF lat. 7994	Ghisalberti 1946

		Paris, BnF lat. 7998 Paris, BnF lat. 8245 Vatican, Vaticana Ottob. lat. 1743 Vatican, Vaticana Vat. lat. 1601	
155	PONT	Frankfurt am Main, Barth. 110 Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 14819 Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 19475 Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 19480 Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 29208 Vatican, Vaticana Pal. lat. 242	Przychocki 1911
158	TRIST	Frankfurt am Main, Barth. 110 Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 19475 Vatican, Vaticana Pal. lat. 242	Przychocki 1911
161	HER	Copenhagen, Kongelige Gl. kgl. Saml. 1905 Copenhagen, Kongelige Fabricius 29 2° Kiel, Universitätsbibliothek K. B. 41 Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 631 Paris, BnF lat. 7994 Paris, BnF lat. 7996	Ghisalberti 1946
174	TRIST	Gotha, Membr. II. 122	Przychocki 1911
176	ARS	Naples, Vittorio Emanuele II, V.D.52 Oxford, Bodleian lat. class. d.17 Vicenza, Bertoliana 7.1.85	Ghisalberti 1946
183	HER	Oxford, Bodleian Canon. class. lat. 1 Paris, BnF lat. 8320	Przychocki 1911
185	HER	Freiburg im Breisgau, Universitätsbibliothek 381 Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 19475 Vatican, Vaticana Pal. lat. 242	Przychocki 1911
206	HER	Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 19474 Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 19475 Paris, BnF lat, 5137	Przychocki 1911
208	IBIS	Berlin, Staatsbibliothek Phillipps 1796	Coulson & Roy 2000
209	ARS	Frankfurt am Main, Barth 110 Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 19474 Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 19475 Vatican, Vaticana Pal. lat. 242	Przychocki 1911
221	MET	Copenhagen, Kongelige Gl. kgl. Saml. 2008 4° Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 14482 Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 14809 Salzburg, Stiftsbibliothek St. Peter a.V.4	Young 1944
225	AM	Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 19474 Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 19475	Przychocki 1911
305	MED	Paris, BnF lt. 7994	Ghisalberti 1946
308	TRIST	Berlin, Staatsbibliothek lat. qu. 219 Bern, Burgerbibliothek 411 Leiden, Rijksuniversiteit BPL 191 D Leiden, Rijksuniversiteit Lips. 39 Leipzig, Universitätsbibliothek Rep. I.4°.48 Oxford, Bodleian Canon. class. lat. 1 Paris, BnF lat. 15136	Alton & Wormell 1961
310	REM	Frankfurt am Main, Barth. 110 Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 19474 Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 19475 Vatican, Vaticana Pal. lat. 242	Przychocki 1911

322	MET	Florence, Laurenziana Plut. 36.18	Ghisalberti 1946
344	MET	Milan, Ambrosiana H 65 sup.	Ghisalberti 1946
393	REM	Leiden, Rijksuniversiteit BPL 180 E Paris, BnF lat. 11318	Ghisalberti 1946
394	AM	Copenhagen, Kongelige Fabricius 29 2° Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 631 Paris, BnF lat. 7994 Perpignan, Municipale 19	Ghisalberti 1946
396	MET	Frankfurt am Main, lat. qu. 21 Montpellier, Faculté de médecine H 328 Paris, BnF lat. 8253	Ghisalberti 1946
406	FAST	Frankfurt am Main, Barth. 110 Leiden, Rijksuniversiteit Voss. lat. Q.73 Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 19475	Przychocki 1911
412	MET	Milan, Ambrosiana N 254 sup.	Ghisalberti 1946
417	REM	Amiens, Communale de la ville, 436 Bergamo, Civica Δ.7.10 Bern, Burgerbibliothek 403 Cambridge, Trinity College R.3.29 Erfurt, Wissenschaftliche Allgemein Amplon. Q.1 London, University College Ogden 6 Paris, BnF lat. 7994 Paris, BnF lat. 8048 Paris, BnF lat. 15158 Vatican, Vaticana Chig. H.VI.205 Vatican, Vaticana Vat. lat. 1479 Vienna, Nationalbibliothek S.N. 4636	Ghisalberti 1946
431	HER	Basel, Universitätsbibliothek F IV 17 Berlin, Staatsbibliothek lat. qu. 219 Berlin, Staatsbibliothek lat. oct. 167 Bern, Burgerbibliothek 411 Bern, Burgerbibliothek 512 Copenhagen, Kongelige Gl. Kgl. Saml. 2013 4° Leiden, Rijksuniversiteit BPL 191 D Leipzig, Universitätsbibliothek Rep. I.4°.48 Paris, BnF lat. 7996 Paris, BnF lat. 15136 Tours, Municipale 881 Trier, Staatsbibliothek 1088/28 Vatican, Vaticana Vat. lat. 2792	Alton 1926b; Ghisalberti 1946; Alton & Wormell 1961
438	HER	Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 19474 Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 19475 Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 29208-20	Przychocki 1911
475	MET	Munich, Bayerische Staatsbibliothek clm 14482	Young 1944
483	ARS	Berlin, Staatsbibliothek lat. qu. 219 Bern, Burgerbibliothek 411 Leiden, Rijksuniversiteit Lips. 39 Leipzig, Universitätsbibliothek Rep. I.4°.48 London, British Add. 49368 Pommersfelden, Gräflich Schönbornsche 196	Alton 1926b; Alton & Wormell 1961

6.1. Matéria

Na definição da matéria, os comentadores medievais tendem a buscar um termo generalizante, às vezes coincidindo com as personagens, o título ou mesmo a forma. A matéria dos AM é o amor (107), o amor vivido pelo próprio poeta (394), o amor ou a amante de Ovídio (94), e Corina, a amante de Ovídio (225). Para as HER, uma vertente entende por matéria os diferentes tipos de amor, classificados em três níveis: o casto ou legítimo, o ilícito, e o louco, estúpido ou incestuoso (62, 161, 431). Outra vertente se apoia na forma: a matéria é a própria epístola (78, 185, 438); e outra ainda se apega às personagens: a matéria é o autor e seus endereçados (183), os heróis e suas esposas (206), ou os destinatários das cartas (438). Para a ARS, a matéria indicada é o amor (117, 176, 483), ou os rapazes e as moças e os preceitos do amor (209).[127] A mesma dicotomia volta a aparecer para REM: por um lado, a matéria é a cura do amor (112), o amor temperado e saudável, oposto ao amor pernicioso (393), ou simplesmente o amor saudável (417); por outro, a matéria são os jovens, rapazes e moças, que foram tomados pelo amor ilícito (310). Para MED, o único comentário define como matéria os adornos para a face da mulher (305).

Dos três comentários acessados sobre os FAST, apenas um deles traz a rotulação da matéria: os dias fastos e os nefastos (406). Já para as MET, os comentadores tendem à unanimidade em reconhecer que a matéria é a mudança das coisas (16, 221, 396), por vezes aludida como transformação (344) ou metamorfose (412), ou subdividida em mudança moral, mágica e espiritual (16), ou ainda hiperbolizada em transformações de todas as coisas do mundo (11), do início dos tempos até o período da vida de Ovídio (475). Uma exceção a esse conjunto é explicação da matéria como todos os mitos (*fabulae*) encontrados nos autores antigos reunidos num só lugar (11).

Também para TRIST os comentários oscilam entre o que seriam as "personagens" e o que seria o "tema" para definir a matéria: é a descrição dos perigos (158), a calamidade e a infelicidade (174) ou o próprio exílio (308); ou então são os amigos endereçados (158, 308), entre eles o próprio Ovídio e sua esposa (71). Os amigos endereçados também são a matéria de PONT (155), enquanto a de IBIS é execração do invejoso (20).

---

[127] Não deixa de ser interessante a divergência entre os comentários que definem como matéria o amor e aquele que define como os rapazes e moças. Para o primeiro grupo dos comentários, apontar os jovens (os destinatários do poema) como matéria da ARS é tão ridículo como dizer que o assunto de uma aula é o aluno.

É possível notar, portanto, duas correntes de entendimento do que seria a matéria: por um lado, entende-se a matéria como a *res*, o "tema" ou o "assunto" de que trata o poema; por outro, a matéria é entendida como a personagem, o objeto (para usar o termo aristotélico), que, no caso dos poemas em forma epistolar, é identificado com o destinatário. O confronto das duas correntes não é uma postura propriamente medieval, uma vez que é possível entender a matéria (*res*) horaciana como um desenvolvimento do objeto aristotélico.[128] Em ambos os casos, a definição de matéria procura responder à pergunta: "de que fala esse poema?".[129]

6.2. Intenção

O recorrente rótulo da intenção (*intentio* ou *causa intentionis*) que aparece nos comentários medievais é ainda mais difuso que o da matéria. Por vezes, a intenção parece ligada à finalidade do poema (para que o poema foi escrito), enquanto por outras parece ligada à causa (por que o poema foi escrito).[130] Alguns comentários, tentando separar as duas nuances, exploram a intenção (*intentio*) e em seguida a causa da intenção (*causa intentionis*), mas nem sempre isso significa que a acepção tomada para a intenção seja a de finalidade. Vejamos como os medievais rotularam os poemas ovidianos neste quesito.

A intenção de AM é deleitar (94), é derivada da matéria amorosa (107),[131] é expor os amores vividos pelo próprio poeta de maneira jocosa (394) ou é recomendar-se à sua amante Corina (394). Seguindo a divisão dos três tipos de amor apresentados na matéria, a intenção das HER é elogiar ou exortar o amor casto, legítimo (62, 183, 185, 431, 438), e ao mesmo tempo frear, condenar ou vituperar os amores ilícitos e incestuosos (62, 78, 183, 185, 206, 431). Há quem veja uma intenção mais geral, a de mostrar o efeito das espécies de amor (161) e de escrever sobre os três tipos de amor (185), ou ainda de exortar às virtudes e condenar os vícios (185). A intenção também pode ser louvar a castidade do

---

[128] Horácio, AP 73ss: "Em que metro se podem representar *reis e chefes* e tristes *guerras* já o mostrou Homero": personagens e matéria se fundem; "em versos desiguais unidos, primeiro o *lamento*, depois o *ex-voto*": a partir daí a Horácio só importa a matéria.
[129] O *quid/what* para Wetherbee 2005: 117.
[130] As duas perguntas também se confundem no conceito *cur/why* arrolado por Wetherbee 2005: 117.
[131] Embora esta explicação não fique muito clara, provavelmente significa que a intenção da obra é "ensinar a amar".

próprio Ovídio (185) ou ensinar como proceder no amor por meio de cartas (185). Por fim, deve ser dada uma atenção especial ao comentário 438, que classifica a intenção em dois tipos: a intenção geral (*intentio generalis*), que é deleitar e ser útil,[132] e a intenção específica, que é louvar o amor casto e vituperar os amores ilícito e tolo. Já para a ARS, a intenção parece bem clara: ensinar sobre o amor (209), especificamente os jovens de ambos os sexos (117, 176, 483). A intenção de REM é derivada da matéria, ou seja, curar o amor (112), dar conselhos com os quais é possível remover o amor ilícito (310), e remover o amor pernicioso (417). De MED, a intenção é ensinar como os rostos devem ser cuidados (305).

No caso dos FAST, os dois únicos comentários a rotular a intenção caminham por vias diferentes: a intenção da obra é aplacar a ira de Augusto e obter a revogação do exílio (73), ou tratar de temas longos e demorados de maneira breve (406). Ou seja, uma explicação se apoia no tema dos poemas exílicos, enquanto a outra se limita ao escopo estilístico. Em contrapartida, a intenção das MET é geralmente percebida no âmbito didático, ainda que com variações de conteúdo: ensinar, a pedido de Augusto, como o mundo é dividido em quatro elementos (16), mostrar como a mudança ocorre através de transformações corporais (11), exortar os homens a grandes feitos (221), falar das transformações exteriores como símbolos das mudanças anímicas (475), dissuadir-nos da prática das paixões nocivas para que não incorramos na ira dos deuses (475). O deleite proporcionado pela obra não ficou sem menção, e os comentadores associaram o deleite ao ensino, de forma que a intenção das MET é deleitar maximamente, para assim ensinar os bons costumes (76), deleitar e ensinar os costumes (221), descrever os mitos (*fabulae*) que deleitem e sejam úteis (344), deleitar e assim instruir os costumes (475), e, através dos mitos, deleitar os homens, ensiná-los e torná-los eloquentes[133] (322). Fugindo um pouco do aspecto didático, alguns associam a intenção à matéria (396), já que a intenção é colocar em verso todas as transformações que já existiram desde o começo do mundo até a deificação de Júlio César (412). Por fim, há quem diga que a intenção é louvar Augusto e os romanos (13).

---

[132] Horácio, AP 333-334: *aut prodesse uolunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere uitae*. ("Os poetas querem ou ser úteis ou deleitar, ou ao mesmo tempo dizer não só coisas agradáveis como também úteis sobre a vida".

[133] Conforme visto nas seções 1 a 3, os textos de Ovídio eram usados para o aprendizado da língua e da versificação em latim.

No que diz respeito aos poemas de exílio, os comentadores incorreram na leitura biográfica mais óbvia, entendendo de maneira geral que o propósito ovidiano era a revogação do exílio. Assim, a intenção demarcada para TRIST é fazer com que César revogue o exílio (71, 158), convencer alguém a interceder junto a César pelo poeta (158), advertir os amigos para que intercedam junto a Augusto pela revogação do exílio (174); mas ainda assim é possível encontrar vestígios da influência da poesia amorosa, como no comentário que afirma ser intenção de TRIST falar dos males do poeta a seus amigos e exortá-los à constância no amor (308); ou ainda uma nuance metapoética, onde a intenção é convencer os poetas a não escreverem coisas indignas sob o risco de sofrerem a mesma pena (71). Os mesmos temas voltam a aparecer para PONT, onde a intenção é persuadir os amigos de que o poeta está sofrendo (155) ou pedir aos amigos destinatários que intercedam junto a César pela revogação ou pela transferência do exílio (34). No caso de IBIS, um comentador alia a intenção à matéria, vituperar o invejoso (20), enquanto outro esboça uma relação entre intenção e imitação do modelo: a intenção é imitar Calímaco (208). Essa explicação, embora solitária em meio às demais correntes de definição da intenção, pode estar no fundamento da teoria literária medieval, a ser discutida no Capítulo III. Além disso, não se deve deixar de considerar que boa parte da literatura medieval foi composta dentro do âmbito escolar, onde a tarefa de composição exigia do aluno que "imitasse" algum modelo, fosse Virgílio, Pérsio, Lucano ou Ovídio. Assim, o poema ovidiano pode ter sido entendido como um exercício escolar cuja tarefa teria sido imitar Calímaco.

6.3. Finalidade

A causa final (*causa finalis*) é por muitas vezes equivalente à causa da intenção. Mas a categoria procura responder não tanto sobre a causa que levou o poeta a escrever a obra, e sim sobre as razões pelas quais a obra deve ser utilizada em sala de aula. Assim, para as MET, a finalidade é exortar-nos à virtude e afastar-nos do vício (221, 475), a mesma resposta de 344 para a causa da intenção. Há também uma divisão entre os dois tipos de finalidade, uma comum, que é tirar as pessoas do vício e exortá-las à virtude, e uma própria, que é reverter o exílio junto a Augusto (344); ou ainda uma comum, que são

os próprios ouvintes (*auditores*),[134] e uma privada, porque Ovídio, tendo ofendido Augusto, queria mostrar que até Júlio César podia ser deificado, ou ainda para recuperar a benevolência do imperador (396). A finalidade de FAST é ensinar os costumes da República e de como os rituais devem ser realizados (406). Em TRIST, a finalidade é aplacar César e voltar do exílio (71), motivo também usado para responder a intenção. Na ARS, a finalidade é deixar claro para os jovens como agir no amor (209). Em REM, é livrar os apaixonados do amor ilícito (310). E particularmente interessante é a explicação para AM, onde a finalidade é conhecer o ornamento das palavras e das belas sintaxes (225).

6.4. Utilidade

A utilidade (*utilitas*) é o rótulo que procura responder à pergunta "para que o poema serve hoje?" ou então "para que o poema serve ao leitor?", sendo portanto de grande interesse para os estudos da recepção. A utilidade seria, acima de qualquer outra coisa, a justificativa central com a qual os comentadores defendiam a leitura dos poemas ovidianos. Assim, enquanto a intenção responde sobre o autor, e a finalidade sobre o professor ou sobre o uso do poema no ensino, a utilidade procura responder sobre o leitor.

A utilidade dos AM é o deleite, ou o elogio de Corina (394), o conhecimento do ornamento das palavras e das belas sintaxes (225, equivalente à finalidade), deleitar o leitor e deleitar o poeta[135] (107). Já de HER, a utilidade assume um aspecto mais didático-moral: pois a mulher, ao ler o livro, esforça-se em ser casta e pudica, e evita ser incestuosa e desavergonhada (37); a utilidade é grande, pois aprendemos o amor correto (62, 161) ou a amar corretamente (78); é evitar os amores ruins e abraçar o amor legítimo (183); é conhecer os tipos de amor, praticar o bom amor e evitar os ruins (185); é o conhecimento do amor ilícito e tolo (438) ou como alcançar a castidade (438). Uma única menção para o deleite (161) e para o paradigma literário de como escrever uma carta (438). A utilidade da ARS é a perícia na técnica do amor (117), aprender a amar sabiamente (176), o

---

[134] Acredita-se de maneira geral que na Idade Média a leitura em voz baixa prevalecia sobre a leitura em voz alta, mas aqui temos um contraponto. V. discussão na Seção 3 do Capítulo II.

[135] Há uma ambiguidade em "deleitar o poeta": tratar-se-ia aqui do poeta *auctor*, Ovídio, ou do poeta profissão, medieval? Considerando-se os outros comentários, ambas as leituras são cabíveis.

conhecimento do amor para o leitor e o deleite para o autor (483).[136] Também moralizante é a utilidade de REM: curar as pessoas do amor (112) ou a deposição do amor pernicioso (417). E de MED, a utilidade pode ser o deleite, a beleza do rosto das meninas ou, para Ovídio, que as meninas fiquem agradecidas a ele e o recompensem. Portanto, é possível notar que a principal utilidade das obras amorosas para os medievais reside em seus ensinamentos morais, por mais que isso cause estranheza à apreciação moderna dessas mesmas obras; o deleite também é uma justificativa recorrente, sendo que o benefício particular do poeta e o aprendizado de composição literária, embora raramente mencionados, não deixam de marcar presença.

A função paradidática das MET fica evidente diante do exagerado número de comentários que indicam como utilidade o conhecimento dos mitos que aparecem nos demais autores antigos (11, 13, 76, 221, 412, 475). Além de ensinar os mitos, a obra também é útil em ensinar sobre a volubilidade da fortuna,[137] sobre como evitar os costumes torpes (412), e em conduzir o leitor à virtude, o que a torna extremamente útil (344, 396). A obra serve também como paradigma de escrita: é útil para aprender a compor belamente (475) e para aprender como se escreve um belo poema (76). É útil pelo deleite que causa (13). Já a utilidade para o próprio poeta, de recuperar a graça do imperador Augusto (412), foi mínima para Ovídio (396). Por fim, a utilidade da obra reside em reter aquilo que é dito no próprio livro (16), uma possível repreensão professoral à leitura desatenta e pouco mnemônica de seus alunos.

Por fim, a utilidade das obras de exílio é rotulada em conformidade com a alegada situação do poeta. De TRIST, é cessar a ira de César e reobter a pátria desejada (158) ou o deleite para alívio dos males (174). De IBIS, é o deleite para o autor, e o conhecimento dos mitos para o leitor (20). De PONT, é o convencimento dos amigos pela intercessão pelo poeta junto a Augusto (155).

---

[136] V. nota 136.
[137] Um tema caro aos medievais, sobretudo nos séculos 12 e 13.

6.5. Modo

Não são muitos os comentários que discorrem sobre o modo narrativo; contudo, aqueles que o fazem seguem dois parâmetros bem distintos, como vimos acima: um mais "retórico", que trata da disposição das partes, e outro mais "literário", acerca da condição de narrador e personagens. Assim, a ordem canônica de proposição, invocação e narração é obedecida em AM (107), na ARS (104) e nas MET (11, 16). Por outro lado, o modo dramático (*dragmaticus*) é atribuído às HER (185, 438), acrescido da explicação de que somente figuram personagens nas cartas, com a total omissão do narrador; e o cinomítico, misto de narrador e personagens, atribuído às MET (76). O exagemático, onde há somente narrador, não é atribuído a nenhuma das obras ovidianas. Por fim, não deixa de chamar a atenção a singularidade do comentário 176, sobre a ARS, que classifica como modo da obra o metro elegíaco.[138]

6.6. Parte

A parte ou ramo disciplinar a que se filiam as obras ovidianas é, como não poderia deixar de ser, a ética, uma vez que as obras tratam sobre os costumes. Isso vale para AM (94, 394), HER (37, 62, 78, 161, 183, 185, 206, 438), ARS (117, 209, 483), MET (11, 13, 221, 475), TRIST (71, 158, 174) e PONT (155). Apenas em três casos aparece o apontamento de uma subdivisão da ética, a moral (62 para HER, 155 para PONT e 174 para TRIST). Quatro comentários, dois de FAST e dois de MET, enxergam, além da ética, algo da física. O 6, para FAST, diz que o aspecto da física se dá pela descrição sobre o nascimento e ocaso dos astros, e o 406, para o mesmo poema, diz que a obra é majoritariamente ética, mas um pouco física, por causa da descrição das estrelas; o 412, para MET, ressalta a filiação da obra ao ramo da física devido às explicações sobre a matéria primordial, a divisão dos elementos e a origem do mundo, enquanto o 16, para o mesmo texto, menciona a pertinência à física por um aspecto um tanto surpreendente: os utensílios culinários (*superlex*, no latim medieval, derivado de *supellex*).

---

[138] A singularidade se apresenta não por chamar de "modo" o metro (algo já comum na tradição latina, dado o sentido de "medida", "cadência" da palavra *modus*), mas por ser o único dentre os comentários que entende o *modus tractandi* por metro e não por modo narrativo.

É possível elaborar uma ideia de como os medievais leram e ensinaram a poesia de Ovídio a partir das informações contidas nos *accessi*. Em linhas gerais, os poemas de Ovídio propiciavam grande deleite, eram necessários à formação moral do estudante e, o mais importante para o presente propósito, eram paradigmas literários a serem seguidos. Vejamos, portanto, como os poetas da Idade Média usaram os textos de Ovídio como modelo.

CAPÍTULO II
OVÍDIO NA POESIA MEDIEVAL

1
"Meu nome será indelével"

Nos versos finais das MET, Ovídio declara que sua poesia será eterna, lida através dos séculos por todos os povos que estiverem sob o domínio de Roma. Com isso, ele próprio viverá para sempre e seu nome será indelével:

> *Iamque opus exegi, quod nec Iouis ira nec ignis*
> *nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas.*
> *cum volet, illa dies, quae nil nisi corporis huius*
> *ius habet, incerti spatium mihi finiat aevi:*
> *parte tamen meliore mei super alta perennis*
> *astra ferar, nomenque erit indelibile nostrum,*
> *quaque patet domitis Romana potentia terris,*
> *ore legar populi, perque omnia saecula fama,*
> *siquid habent veri vatum praesagia, vivam.*[1]
>
> Agora eu terminei essa obra, que nem a ira de Júpiter, nem o fogo, nem o ferro, nem a devoradora velhice poderão destruir. Quando o dia, que não tem poder exceto sobre o meu corpo, quiser, que termine o tempo da minha vida mortal. Eu serei levado em minha melhor parte, perene, para além das mais altas estrelas, e meu nome será indelével; e onde quer que o poder romano domine sobre as terras conquistadas, eu serei lido pelo povo e, se as profecias dos poetas forem realmente verdadeiras, durante todas as épocas, com popularidade, eu viverei.

Esses nove versos finais da mais famosa de suas obras expressam uma verdade histórica. Não apenas a poesia de Ovídio foi lida e divulgada pelos séculos, mas também o próprio nome de Ovídio recebeu a homenagem de ser eternizado em diversos poemas de diferentes épocas, de variados gêneros, de transformados contextos.[2] Durante a Idade Média, a poesia de Ovídio haveria de ser imitada, emulada, ressignificada, atualizada,

---

[1] MET 15.871-879.

[2] Hexter 2002: 422: "As Ovid's works were adopted ever more frequently in school curricula, medieval Latin poets took inspiration for their own creations from Ovidian genres, characters, and poses, and as they read him ever more intensively, they developed the skill of writing with increasing fidelity to the Ovidian style with which their schooling had made them familiar." ("À medida em que as obras de Ovídio foram sendo adotadas cada vez mais frequentemente nos currículos escolares, os poetas latinos medievais buscaram inspiração para suas criações a partir dos gêneros, personagens e posturas ovidianos, e à medida em que eles o liam cada vez mais intensamente, eles desenvolveram a técnica de escrever com fidelidade crescente ao estilo ovidiano ao qual sua educação os tornara familiarizados").

metamorfoseada; e o nome de Ovídio haveria de ser inserido nos poemas medievais, seja em forma de explicitação de modelo poético, de exemplo moral e histórico, de item do catálogo de poetas, de argumento de autoridade, de material caro e valorizado, de rival poético a ser superado, ou até mesmo em forma de personagem e pseudoautor.

Para discutir as evidências e as funções de Ovídio como modelo poético na poesia latina medieval, serão analisados no presente capítulo nove poemas de oito autores diferentes: *Graia puella* de Maximiano; *De libris quos legere solebam* de Teodulfo de Orléans; *Ecloga ad Karolum* de Moduíno de Autun; *Florus Ovidio* de Baudri de Bourgueil; *Ad eum qui ab eo Ovidium extorsit* também de Baudri; *Archicancellarie, uir discrete mentis* do Arquipoeta; o anônimo *Dum curata vegetarem*; *De conflictu vini et aque*, atribuído a um indefinido "Petrus"; e *Flora* de Pedro de Blois. Tal conjunto, apesar de preencher um espaço temporal de cerca de setecentos anos (a partir de 550 até 1230), partilha um fundamento em comum: todos esses poemas têm em Ovídio seu principal modelo poético de imitação. Além disso, todos eles citam Ovídio, seja pela menção ao próprio nome do poeta romano,[3] seja pela referência a versos ou obras do sulmonês. Obviamente, o presente conjunto não compreende todos os poemas medievais que citam Ovídio; tal enumeração exigiria um espaço enciclopédico. No entanto, todos os poemas aqui analisados foram selecionados por trazerem textos metapoéticos, ou seja, por discutirem, definirem e explicarem as condições e funções da poesia através do próprio mecanismo de imitação do modelo.

A personificação da Elegia em disputa com a Tragédia pela atenção de Ovídio em AM 3.1, unida à cena erótica de AM 1.5 são o ponto de partida para Maximiano, um poeta do norte da península itálica de meados do século 6, compor uma elegia que funde os elementos eróticos e fúnebres para discutir metapoeticamente a situação do gênero que Ovídio escolhera e que, diante do aparente desmoronamento do Império Romano e da cultura latina, não tinha o menor espaço a não ser aquele do choro pela morte do próprio gênero elegíaco.

O Império Romano regido pela instituição do SPQR[4] de fato desmoronou, mas não demorou muito para que um imperador que os antigos romanos seguramente chamariam de "bárbaro" assumisse para si e sua corte a missão de restaurar e reconfigurar

---

[3] O nome é citado em sete dos poemas; cinco deles trazem "*Naso*", outros dois trazem "*Ovidius*".
[4] *Senatus Populusque Romanus*.

uma nova Roma: Carlos Magno e o movimento carolíngio tiveram em suas fileiras de propaganda cultural um rol de poetas que liam e usavam Ovídio; entre eles, um dos principais mentores do movimento e fundador de escolas, Teodulfo de Orléans, e o próprio "Ovídio" da época, Moduíno de Autun, ambos do século 9. Teodulfo parte do catálogo de poetas em TRIST 4.10 para incluir Ovídio, além de diversos autores cristãos, no catálogo, que recebe assim uma versão atualizada, cristã e, sobretudo, carolíngia; seu poema *De libris quos legere solebam* é ao mesmo tempo uma lista de recomendação de leituras canônicas, a explicitação dos modelos da poesia do próprio Teodulfo e um tratado poético promulgador da estética carolíngia, que se vê e se propaga como a nova estética romana.[5] Moduíno não parte de um único texto como modelo, e sim de vários, justamente porque escreve em um gênero não ovidiano: o bucólico. A tarefa de Moduíno é criar um gênero bucólico ovidiano, é ser um Ovídio carolíngio escrevendo poesia bucólica para com ela sustentar o programa de governo de Carlos Magno na mesma medida em que as bucólicas virgilianas haviam sustentado o de Otávio Augusto: troca-se Otávio por Carlos, Augusto por Magno, Roma por Aachen, o poeta Virgílio pelo poeta Moduíno, o modelo Teócrito pelo modelo Ovídio; um gênero antigo e um modelo novo, assim como um império antigo e um novo sistema.

A estética carolíngia foi predominante ao longo dos séculos 9 e 10, mas a partir do 11 as transformações sociais, econômicas, políticas e religiosas são o contexto de uma nova configuração estética. Do meio do século para o fim, a região que compreende o vale do rio Loire, no centro-norte da França, engendra uma elite intelectual, literária e econômica que se reúne sob os mesmos princípios e os mesmos ideais, criando um círculo que veio a ser conhecido como "a Escola do Loire". Os poetas "loireanos" (ou ainda "romanescos") são todos ávidos leitores e imitadores de Ovídio. Mas é Baudri de Bourgueil que leva a imitação ovidiana às últimas consequências. Em Baudri, Ovídio é modelo, destinatário, personagem e até fetiche. Nos poemas 6 e 7, Baudri reescreve o diálogo epistolográfico das HER entre Páris e Helena. No 97, ele dá voz a Floro, arquétipo do poeta medieval, que escreve para Ovídio, ultrapassando as fronteiras genéricas das HER e usando as MET, a poesia amorosa e sobretudo a poesia de exílio para lamentar que Ovídio esteja exilado e que ele, o poeta medieval, esteja exilado de Ovídio. No 98, é a vez de Ovídio receber a voz, como personagem de Baudri, para responder às petições de

[5] V. nas seções 3 e 4 do presente capítulo a discussão sobre o conceito de "estética carolíngia" e seus desdobramentos.

Floro. No 111, a persona poética é o próprio Baudri, que empresta um volume de Ovídio para um colega que nunca mais o devolve, deixando o poeta literalmente exilado de seu modelo, o que o obriga a mudar, transformar, metamorfosear a si e à sua poesia, agora sob um novo modelo, não mais a poesia de exílio (TRIST e PONT) e sim a poesia de metamorfoses.

O século 12 talvez tenha sido o mais produtivo e o mais ovidiano da poesia latina medieval. O movimento dito "goliárdico"[6] tem em Ovídio o modelo máximo para expressão de uma materialidade irônica e sarcástica. Assim, o Arquipoeta parte da "poética do exílio" que o sulmonês promulga em TRIST 1.1 para revertê-la e subvertê-la em uma irônica "poética da embriaguez e da glutonaria". Os autores anônimos do *Dum curata vegetarem* e do *De conflictu vini et aque*, também inseridos na mesma tradição, já na passagem para o século 13, partem de igual premissa, embora usem caminhos diferentes e tenham finalidades distintas. O segundo livro da ARS é reconfigurado no *Dum curata* para ironizar as posturas morais extremistas, e ao mesmo tempo para opor a poesia amorosa à poesia de exílio. Já no debate entre a água e o vinho, um centão de argumentos ovidianos pró e contra ambos os lados coloca em oposição a escrita poética ficcional e a escrita prosaica teológica moral.

Fundindo as descrições eróticas com metamorfoses e também com a natureza epifânica dos FAST, Pedro de Blois reúne diversas faces de Ovídio para sintetizar a poesia medieval como uma poesia ovidiana, e para propor uma transgressão de Ovídio através da poesia rítmica em substituição da quantitativa, como que preparando o terreno para o tipo de poesia que viria a florescer no século 13, nas línguas românicas.

[6] Ver discussão sobre o termo e o movimento na Seção 7.

2
A impotência da elegia

MAXIMIANO
Graia puella

O pouco que se sabe sobre a vida de Maximiano (em latim, *Maximianus*) é extraído de seus próprios poemas e não tem, por isso mesmo, qualquer comprovação histórica. Nos poemas, o poeta-narrador declara ser de origem "etrusca",[7] ou seja, toscana, do norte da península itálica. Ele também diz ser amigo do filósofo Boécio e que, em idade avançada, foi enviado como embaixador para redigir um tratado junto a uma corte oriental, que talvez seja a do imperador romano em Constantinopla.[8] No entanto, é quase consenso entre os estudiosos que os poemas de Maximiano representam expressões de diferentes *personae*[9] e que, portanto, nenhuma informação, inclusive o próprio nome (que pode ser um pseudônimo), deve ser considerada um fato biográfico sobre o poeta.[10] A datação de sua obra convencionalmente aceita é por volta da metade do século 6, o que situa o poeta sob o governo de Justiniano I e um período conturbado política e socialmente na Itália. Levando-se em conta o contexto histórico, é muito provável que Maximiano tenha sido cristão (e era assim que os leitores medievais posteriores o liam e rotulavam),[11] muito embora nada em sua poesia aponte para isso. A julgar pela tradição manuscrita, os poemas de Maximiano foram muito difundidos durante toda a Idade Média, sendo inclusive adotados como texto curricular básico nas escolas.[12]

A obra de Maximiano é composta de um conjunto de seis elegias, todas elas em dísticos elegíacos, que podem ser lidas como pequenos capítulos ou episódios de uma

---

[7] *Me... Etruscae gentis alumnum* (5.5).
[8] 5.1-4.
[9] A *persona* (do latim, "máscara") poética, no sentido de *ethos* assumido pelo autor na enunciação do poema em primeira pessoa.
[10] À exceção de Wedeck 1952, que interpreta os poemas de Maximiano como autobiográficos e realistas.
[11] Lutz 1974: 214-215.
[12] Szövérffy 1968: 351-352; Fo 1987: 365.

única elegia; isso se dá devido à unidade temática, estilística e narratológica entre as peças: há um movimento de início, desenvolvimento e fim, com a última elegia servindo de epílogo ou conclusão da coleção. A primeira elegia, a mais longa de todas, discorre sobre as complicações da idade avançada, colocando em abrangentes detalhes as situações constrangedoras vividas pelas limitações da velhice. A segunda relata o amor do poeta pela jovem Licóride,[13] que o abandonou quando ele começou a envelhecer. A terceira e quarta descrevem o amor intenso devotado às amadas Aquilina e Cândida, respectivamente; em nenhum dos dois casos é obtido qualquer sucesso amoroso. A quinta narra o encontro do poeta com uma jovem menina grega, que o seduz com seu canto, mas a situação toda é malfadada diante da impotência viril do poeta. A sexta, de apenas doze versos, é uma mistura de epílogo com epitáfio, onde o poeta lamenta a sua condição de já morto ainda em vida.

Têm chamado a atenção dos estudiosos sobretudo a primeira e a quinta; aquela, por suas implicações históricas, políticas e sociais envolvendo o declínio da civilização romana e a aparente consciência de um mundo "tardio" e "decadente"; esta, por conta de seu evidente diálogo com Ovídio, seu aspecto moralizante, e suas informações "biográficas" contendo dados históricos e geográficos. Atentar-se-á aqui à quinta elegia, observando-se um aspecto particular ainda não examinado: o metapoético. Nossa intenção é mostrar, por meio da exposição dos métodos de imitação que Maximiano faz de Ovídio, que o quinto poema (doravante mencionado por MAX_5) é uma "meta-elegia", uma elegia sobre a elegia, cujo propósito é lamentar, e ao mesmo tempo informar, a morte do gênero elegíaco, ou seja, a sua falta de lugar e a incapacidade de sua prática em uma Roma que está prestes a desabar.

2.1. Graia puella (Elegia V)

Missus ad eoas legati munere partes
tranquillum cunctis nectere pacis opus,
dum studeo gemini componere foedera regni,
inueni cordis bella nefanda mei.
5 hic me suscipiens Etruscae gentis alumnum
inuoluit patriis Graia puella dolis.
nam cum se nostro captam simularet amore,

[13] Nome extraído da poesia de Cornélio Galo, provavelmente via Ovídio (AM 1.1.5.29ss; ARS 3.537; TRIST 2.445).

me potius uero fecit amore capi.
peruigil ad nostras astabat nocte fenestras
10 nescio quid Graeco murmure dulce canens.
nunc aderant lacrimae, gemitus, suspiria, pallor
et quicquid nullum fingere posse putes.
sic uelut afflictam nimium miseratus amantem
efficior potius tunc miserandus ego.
15 haec erat egregiae formae uultusque modesti,
grata micans oculis nec minus arte placens,
docta loqui digitis et carmina fingere docta
et responsuram sollicitare lyram.
illam Sirenis stupefactus cantibus aequans
20 efficior demens alter Vlixes ego,
et qui non poteram tantas euadere moles
nescius in scopulos et uada caeca feror.
quis referat gressus certa sub lege mouentes
suspensosque nouis plausibus ire pedes?
25 grande erat inflexos gradibus numerare capillos,
grande erat in niueo pulla colore coma.
urebant oculos stantes duraeque papillae
et quas astringens clauderet una manus.
ah, quantum mentem stomachi fultura mouebat
30 atque sub exhausto pectore pingue femur!
terrebar teneros astringere fortiter artus:
uisa per amplexus ossa sonare meos
‘grandia’ clamabat ‘tua nunc me brachia laedunt:
non tolerant pondus subdita membra tuum.’
35 dirigui, quantusque fuit calor ille recessit
et nata est uenae causa pudenda meae.
non lac sic durum permixta coagula reddunt
nec liquidi mollis spuma liquoris erit.
succubui, fateor, Graiae tunc nescius artis,
40 succubui Tusca simplicitate senex.
qua defensa suo superata est Hectore Troia
unum non poterat fraus superare senem?
muneris iniuncti curam studiumque reliqui
deditus imperiis, saeue Cupido, tuis.
45 nec memorare pudet tali me uulnere uictum:
sudbitus his flammis Iuppiter ipse fuit.
set mihi prima quidem nox affuit ac sua soluit
munera, grandaeuo uix subeunda uiro
proxima destituit uires uacuusque recessit
50 ardor et in Venerem segnis ut ante fui.
illa uelut proprium repetens infesta tributum
instat et increpitat ‘debita redde mihi.’
sed nihil hic clamor, nil sermo mitis agebat:
quod natura negat, reddere nemo potest.
55 erubui, stupui. quia tunc uerecundia mentem
abstulit et blandum terror ademit opus,
contrectare manu coepit flagrantia membra

meque etiam digitis sollicitare suis
nil mihi torpenti uel tactus profuit ignis:
60 perstitit in medio frigus ut ante foco.
‘quae te crudelis rapuit mihi femina?’ dixit,
‘cuius ab amplexu fessus ad arma redis?’
iurabam curis animum mordacibus uri
nec posse ad luxum tristia corda trahi.
65 illa dolum credens ‘non’ inquit ‘fallis amantem:
plurima certus amor lumina semper habet.
quin potius placido noli’ inquit ‘parcere ludo:
proice tristitias et renouare ioco.
obtundunt siquidem curarum pondera sensus:
70 intermissa minus sarcina pondus habet.’
tunc egomet toto nudatus corpore lecto
effusis lacrimis talia uerba dedi:
‘cogimur heuque senes crimen uitiumque fateri,
ne meus extinctus forte putetur amor.
75 me miserum cuius non est culpanda uoluptas!
uindicor infelix debilitatis ope.
en longo confecta situ tibi tradimus arma,
arma ministeriis quippe dicata tuis.
fac quodcumque potes, nos cessimus. hoc tamen ipso
80 grandior est hostis, quod minus ardet amor.’
protinus argutas admouit turpiter artes
meque cupit flammis uiuificare suis.
ast ubi dilecti persensit funera membri
nec uelut expositum surgere uidit opus,
85 erigitur uiduoque toro laniata recumbens
uocibus his luctus et sua damna fouet:
‘mentula, festorum cultrix operosa dierum,
quondam deliciae diuitiaeque meae,
quo te deiectam lacrimarum gurgite plangam,
90 quae de tot meritis carmina digna feram?
tu mihi flagranti succurrere saepe solebas
atque aestus animi ludificare mei.
tu mihi per totam custos gratissima noctem
consors laetitiae tristitiaeque meae,
95 conscia secreti semper fidissima nostri,
astans internis peruigil obsequiis:
quo tibi feruor abit per quem feritura placebas,
quo tibi cristatum uulnificumque caput?
nempe iaces nullo, ut quondam, perfusa rubore,
100 pallida demisso uertice nempe iaces.
nil tibi blandities, nil dulcia carmina prosunt,
non quicquid mentem sollicitare solet.
hic uelut exposito meritam te fungere plango:
occidit, assueto quod caret officio.’
105 hanc ego cum lacrimis deducta uoce canentem
irridens dictis talibus increpui:
‘dum defles nostri langorem, femina, membri,

ostendis morbo te grauiore premi.'
illa furens: 'nescis, ut cerno, perfide, nescis:
110 non fleo priuatum, set generale chaos.
haec genus humanum, pecudum, uolucrumque, ferarum
et quicquid toto spirat in orbe, creat.
hac sine diuersi nulla est concordia sexus,
hac sine coniugii gratia summa perit.
115 haec geminas tanto constringit foedere mentes,
unius ut faciat corporis esse duo.
pulcra licet pretium, si desit, femina perdit,
et si defuerit, uir quoque turpis erit.
haec si gemma micans rutilum non conferat aurum
120 externum fallax mortiferumque genus.
tecum pura fides secretaque certa loquuntur,
o uere nostrum fructiferumque bonum!
ualde, inquam, felix, semper felicibus apta,
en tibi cognatis utere deliciis!
125 cedunt cuncta tibi, quodque est sublimius, ultro
cedunt imperiis maxima sceptra tuis,
nec subtracta gemunt, set se tibi subdita gaudent:
uulnera sunt irae prosperiora tuae.
ipsa etiam totum moderans sapientia mundum
130 porrigit inuictas ad tua iussa manus.
sternitur icta tuo uotiuo uulnere uirgo
et perfusa nouo laeta cruore iacet.
fert tacitum ridetque suum laniata dolorem
et percussori plaudit amica suo.
135 non tibi semper iners, non mollis conuenit actus
mixtaque sunt ludis fortia facta tuis.
nam nunc ingenio, magnis nunc uiribus usa
nunc his quae Veneris sunt inimica malis.
nam tibi peruigiles intendunt saepe labores
140 imbres insidiae iurgia damna rates.
tu mihi saepe feri commendas corda tyranni,
sangineus per te Mars quoque mitis erit,
et post extinctos debellatosque Gigantes
excutis irato tela trisulca Ioui.
145 tu cogis rabidas affectum discere tigres,
per te blandus amans redditur ipse leo.
mira tibi uirtus, mira est patientia: uictos
diligis et uinci tu quoque saepe uoles.
cum superata iaces, uires animosque resumis
150 atque iterum uinci, uincere rursus amas.
ira breuis, longa est pietas, recidiua uoluptas,
et cum posse perit, mens tamen una manet.'
conticuit tandem longo satiata dolore:
me uelut expletis deserit exequiis.

2.2. A menina grega (Elegia 5)

1 Enviado para as regiões orientais com a função de embaixador
para efetuar um tranquilo acordo de paz para todos,
enquanto me esforçava para compor um tratado entre os dois reinos,
descobri as guerras atrozes do meu coração.
5 Ali, suspeitando que eu era de origem etrusca,
uma menina grega me envolveu com as artimanhas típicas de seu país.
Pois embora simulasse estar apaixonada por mim,
na verdade fez com que eu me apaixonasse por ela.
Ficava acordada a noite toda diante da minha janela,
10 cantando não sei qual suave canção grega.
E então havia lágrimas, lamentos, suspiros, palidez
e tudo o mais que julgues não ser possível fingir.
Assim, tão logo eu me compadeci daquela apaixonada tão desesperada,
fui transformado naquele que mais merecia compaixão.
15 Ela tinha um corpo admirável e um rosto modesto,
brilhando agradável aos olhos e não menos aprazendo com sua arte,
perita em tocar, perita em compor poemas
e em praticar a lira como acompanhamento.
Admirado, comparando-a aos cantos das Sereias,
20 eu, demente, sou transformado em outro Ulisses;
e como não fui capaz de desviar de tamanhos penhascos,
sou arrastado, sem saber, de encontro aos rochedos e cegos escolhos.
Quem poderia descrever os passos andantes sob rígida lei
e os pés suspensos a ir com renovadas batidas?
25 Era fascinante contar os cabelos ondulados em movimento,
era fascinante ver a negra cabeleira em branca pele.
E os firmes seios incendiavam os olhos neles fixos,
e uma mão que os tocasse os cobriria por completo.
Ah, como acendia a minha vontade ao ver os quadris
30 e as espessas coxas abaixo do torso escultural!
Eu tinha medo de tocar seus membros com força:
seus ossos pareciam estalar por causa dos meus abraços.
Ela gritava: "os teus pesados braços estão me machucando,
meu corpo, embaixo do teu, não aguenta o teu peso".
35 Minha ereção retrocedeu, e todo calor que havia se foi,
e surgiu um motivo de vergonha para meu órgão.
Coalhadas misturadas não tornam o leite assim tão imóvel,
nem de um soro líquido haverá suave espuma.
Rendi-me, confesso, ignorante então da arte grega;
40 rendi-me, um velho de ingenuidade toscana.
Se até Troia, cuja defesa era seu Heitor, foi subjugada,
não poderia a fraude subjugar um velho?
Entregue aos teus poderes, feroz Cupido,
abandonei o zelo e a guarda da missão incompleta.
45 E não me envergonha lembrar que fui vencido por tal ferida:
o próprio Júpiter foi subjugado por essas chamas.
Mas veio aquela primeira noite, e concluí o dever,
praticamente impossível para um homem velho.
A noite seguinte retirou as minhas forças e deixou o ardor

50 vazio, e fui impotente no amor, como outrora.
Ela, chateada, como que buscando o tributo que lhe era de direito,
insta e exorta: "paga-me o que deve!".
Mas de nada adiantava a exortação, de nada adiantavam palavras suaves:
o que a natureza retira, ninguém pode devolver.
55 Enrubesci, fiquei atônito. Então a vergonha retirou a minha vontade
e o medo impediu a obra delicada.
Ela começou a tocar os seus membros ardentes com a mão,
e também a me instigar com seus dedos,
mas nada, nem o seu toque fogoso, me ajudou; continuei imóvel.
60 O frio persistiu em meio ao fogo, do mesmo jeito.
"Que mulher cruel te roubou de mim", ela disse,
"que mulher, de cujo abraço vens cansado para meus braços?"
Eu jurava que minha mente estava perturbada por preocupações mordazes
e que não podia conduzir o coração triste para o prazer.
65 Ela, desconfiando um dolo, diz: "Não enganas a uma amante:
um amor seguro sempre tem muitos olhos.
Não te abstenhas por mais tempo do jogo prazeroso,
joga fora as tristezas e põe-te a renovar a brincadeira.
Seguramente o peso das preocupações atrapalha os sentidos;
70 uma bagagem eliminada tem menos peso."
Então, eu, completamente nu no leito,
derramando lágrimas, disse as seguintes palavras:
"Ah, eu, velho, sou obrigado a confessar o crime e o defeito,
para que não se julgue que meu amor esteja extinto.
75 Ai de mim, a minha vontade não deve ser culpada!
Infeliz de mim, reivindico a desculpa da velhice.
Eis, entrego a ti as armas enferrujadas por longo abandono,
entrego essas armas ao teu governo.
Faz o que puderes, eu me rendo. Mas o inimigo
80 é maior do que eu, porque o amor arde menos."
Prontamente ela pôs em prática as avançadas artes sem qualquer vergonha
e quis que eu me erguesse com suas chamas.
Mas quando percebeu a morte do dileto membro
e não o viu levantar como se o peso lhe fosse retirado,
85 afastou-se, e deitando arrasada na cama sozinha,
mitiga com estas palavras o luto e seus pesares:
"Falo, intenso provedor dos dias festivos,
outrora minhas delícias e riquezas,
como eu lamentarei, em um oceano de lágrimas, a ti, que jazes prostrado?
90 Quais poemas dignos do teu mérito eu cantarei?
Tu costumavas frequentemente me socorrer quando eu estava excitada,
e entreter os ardores do meu desejo.
Tu eras para mim, durante a noite toda, um guardião agradabilíssimo,
companheiro na minha alegria e na minha tristeza,
95 sempre fielmente sabedor dos meus segredos,
ficando acordado com íntima submissão;
para onde fugiu o teu fervor, com o qual me agradavas ao intumescer,
para onde foi tua cabeça coroada e vulnífera?
Sem dúvida, jazes prostrado sem apresentar qualquer rubor, como outrora,
100 pálido e cabisbaixo, sem dúvida, jazes prostrado.

De nada te valem as carícias, de nada te valem as doces canções,
nem qualquer coisa que costuma incentivar a vontade.
Agora lamento que, como se tivesses cumprido tua parte, padeças de impotência:
ele está morto, pois lhe falta sua função habitual."
105 Eu, rindo dela que cantava em voz baixa com lágrimas,
respondi com estas palavras:
"Mulher, enquanto choras a impotência do meu membro,
mostras seres vítima de uma doença ainda mais grave."
E ela, furiosa: "Tu não sabes, eu percebo, tu não sabes, pérfido:
110 não choro o caos privado, mas o caos geral.
O falo gera a espécie humana, a dos animais, dos pássaros, das feras,
ou qualquer coisa que respire no mundo inteiro.
Sem ele, não há a união dos diferentes sexos,
sem ele perece a maior graça do casamento.
115 Ele reúne duas almas em tal união
que faz dois corpos serem um só.
Por mais bela que seja, a mulher perde o seu valor, se ele estiver ausente;
e se o homem o perde, também se torna indigno.
Se esta gema brilhante não se transforma em ouro rútilo,
120 será um gênero estranho, enganador e mortífero.
A confiança pura e os segredos seguros conversam contigo,
ó verdadeiramente nosso frutífero dom!
Muito feliz, de fato, sempre pronto para as coisas felizes,
vamos, faz uso das delícias que te são atribuídas!
125 Todos se rendem a ti, e o que é mais sublime, em todo lugar
os grandes cetros se rendem às tuas ordens,
e os súditos não se lamentam, mas os teus súditos se alegram contigo:
as feridas de tua ira são mais benéficas.
Até mesmo a própria sabedoria que modera o mundo inteiro
130 estende as mãos invictas aos teus comandos.
A donzela tocada se deita com tua desejada ferida
e se queda feliz, molhada com novo líquido.
Atingida, aguenta sua silenciosa dor e sorri,
e aplaude, apaixonada pelo seu invasor.
135 Não te convém ser sempre inerte, não te convém um ato suave,
e ações fortes são misturadas aos teus jogos.
Pois às vezes usas engenho, às vezes forças maiores,
e às vezes aqueles males que são inimigos de Vênus.
Pois a ti são direcionados frequentemente trabalhos pela noite adentro,
140 chuvas, insídias, querelas, danos, naufrágios.
Frequentemente amansas os corações dos cruéis tiranos para mim,
e até Marte sanguinário se torna suave por tua causa,
e depois de extintos e vencidos os Gigantes,
tiras a arma trovejante do irado Júpiter.
145 Tu forças os tigres raivosos a conhecer o afeto,
por tua causa até mesmo o leão se torna um gentil amante.
A tua virtude é de maravilhar, e também a tua paciência:
amas os vencidos e tu também queres ser muitas vezes vencido.
Uma vez vencido, jazes caído, mas retomas as forças e os ânimos
150 e amas novamente ser vencido, e de novo vencer.
A ira é breve, o amor é duradouro, o desejo renasce,

e embora possa morrer, o seu único propósito se mantém."
Enfim, calou-se, tomada de profunda dor;
e então me deixou como se houvessem sido cumpridos os ritos funerários.

2.3. Comentário

1. Há uma dissenção filológica acerca da numeração e separação entre as elegias 4 e 5. O verso 55 da Elegia 4 pode ser lido como o primeiro verso da Elegia 5. Cf. a discussão em Schetter 1970: 159. Aqui, assumimos a numeração mais comumente aceita, que não considera o final da 4 como começo da 5, baseando-nos na importância da palavra *missus* em posição inicial; além disso, a montagem do cenário geográfico nestes primeiros versos também colabora com a sua situação em posição inicial do poema. A menção às "regiões orientais" (*eoas partes*) tem intrigado os críticos, divididos entre a Grécia e a então capital do Império Romano, Constantinopla. A finalidade da viagem, que é compor um tratado de paz entre dois reinos (ou províncias), sugere que seu destino final seja a capital. O encontro com a menina grega não dissolve o problema, uma vez que por "grega" poder-se-ia entender moradores nativos de Constantinopla, cuja língua era o grego. Os leitores biografizantes entenderam deste primeiro verso que Maximiano teria sido um alto funcionário (*legatus*) do imperador Justiniano (cf. Wedeck 1952).

2-3. Não fica explícito no poema quais são as partes que estão prestes a assinar o tratado, embora se elucubre algo entre o Império Romano e alguma tribo invasora (nesse caso, uma tribo ostrogótica seria o mais provável). De qualquer maneira, os termos do tratado pouco importam ao todo do poema, e o efeito da informação suspensa parece coincidir com a atuação do eu-elegíaco,[14] que abandona o tratado para se concentrar na menina grega.

4. *cordis bella*: figuração elegíaca do amor como guerra.

5-6. *Etruscae gentis*: a "origem etrusca" tem sido lida como o atestado da origem geográfica de Maximiano no norte da Itália, região que à época abrigava um crescente número de mosteiros e bibliotecas onde se praticavam a leitura e a cópia dos textos clássicos. Por outro lado, o adjetivo pode ser lido metonimicamente por "romano da península itálica", ou seja, falante de latim, em oposição às "partes orientais", falantes de grego. A oposição das línguas e das origens se faz notável entre o eu-elegíaco e a *puella*,

[14] Derivo o termo "eu-elegíaco" de João Angelo Oliva Neto, via Bem 2007: 49.

uma vez que ela se põe a seduzi-lo após sabe-lo estrangeiro, enquanto ele se admira das artimanhas da menina, *dolis patriis* ("próprias de seu país").

9. A menina canta à janela do poeta, evocando a tópica elegíaca do paraclausítiro, e ao mesmo tempo invertendo-a duplamente: ao colocar a menina no lugar de amante chorosa e o poeta no lugar de amado impossível, e ao transformar o resultado da petição em sucesso positivo, o que de maneira geral não acontece na poesia de tema paraclausítiro.

15-30. Detalhada descrição dos aspectos físicos; trata-se da tópica que ficou conhecida como *descriptio puellae*,[15] frequente na poesia latina medieval. Devem ser notadas, contudo, as várias palavras usadas para descrever os movimentos de canto (*murmure dulce, canens, carmina, fingere, lyram, cantibus*) e de dança ou ritmo (*gressus, suspensos pedes*) que são, com efeito, termos técnicos e metapoéticos.

16. *oculis:* forma ambígua, pode ser dativo ou ablativo. Na tradução, escolheu-se o dativo, para reforçar a ideia da apresentação da beleza corporal da *puella* de forma pictórica, tópica na elegia romana. No ablativo, entender-se-ia que são os olhos da *puella* que brilham, solução igualmente possível.

17-18. *docta loqui, carmina fingere docta, sollicitare lyram:* emprego raro, porém possível, do infinitivo presente, em função adverbial, onde poderia se esperar um gerúndio ou supino no acusativo. *Docta*, na posição final do verso, tem valor ambíguo: pode ser o predicativo de *haec* (v. 15), referindo-se à *puella*, ou acusativo plural qualificando *carmina*. Suporta o primeiro caso a estrutura espelhada do verso 17 (*docta* – infinitivo – substantivo – *et* – substantivo – infinitivo – *docta*), enquanto o segundo caso tem valor metapoético.

24. *pedes suspensos nouis plausibus*: parece descrever a *puella* em movimento, dançando com os pés, levantando-os e batendo-os; v. abaixo a aproximação metapoética ao ritmo elegíaco.

30. *exhausto pectore*: a ideia é de "fim do peito", "limite do peito", entendendo-se por "peito" toda a região frontal do tronco superior; daí que as coxas se ligam à extremidade do peito. *Exhausto* substitui o ovidiano *castigato* (AM 1.5.21), que, segundo Turpin 2012, tem o sentido de "bem desenhado", "rigidamente traçado". Cabe ainda aventar a possibilidade do sentido de "extenuado", "exausto", o que indicaria o estafamento físico do ato amoroso.

---

[15] Muñiz 2014 e Kretschmer 2013a.

37-38. O dístico apresenta uma comparação entre a impotência sexual e o processo de fabricação do queijo, que consiste em separar o leite em coalhada sólida e soro líquido. A parte sólida (*coagula permixta*) não chega a ser tão imóvel (*sic durum*) quanto o genital do *senex* sofrendo de impotência. A inexistência de suave espuma (*mollis spuma*) do soro líquido (*liquidi liquoris*) evoca a inexistência do líquido seminal no velho *amator*.
47. *set:* no latim clássico, forma arcaizante de *sed*; a grafia medieval parece aceitar as duas formas, de acordo com o *Dictionary of Medieval Latin from British Sources*.
50. *ut ante:* referência às elegias anteriores da coleção, em que o eu-elegíaco é incapaz de efetivar o ato amoroso.
87-104. As imagens do discurso da *puella* são pungentemente elegíacas, manifestando o choro pelo amor não consumável; ainda assim, devido ao seu caráter hiperbólico, contêm algo de risível, que se evidencia pela reação do *senex*.
103. *exposito:* parece se referir ao que foi exposto acima, ou seja, à impotência do órgão.
109-152. No segundo discurso da *puella*, as imagens assumem um contorno pseudo-épico, categorizando o amor como uma espécie de guerra, onde o membro é ao mesmo tempo conquistador e conquistado, evocando a tópica elegíaca da *militia amoris.*
117. *pulcra:* a edição consultada apresenta esta forma no lugar da grafia convencional *pulchra*. Embora o *Dictionary of Medieval Latin from British Sources* não arrole a forma no enunciado do verbete, ela aparece em um dos exemplos, extraído de *Fleta*, um comentário jurídico anônimo do século 13.
133. *tacitum:* o adjetivo causa estranheza por qualificar *dolorem*; o outro substantivo próximo que poderia qualificar seria *uulnere*, o que também causaria estranheza.

2.4. Análise

A princípio, MAX$_5$ parece uma "história" da poesia elegíaca romana, elencando e reunindo as suas diversas categorias: começa com uma viagem para longe de sua terra natal (Tibulo 1.3; Ovídio TRIST e PONT), passando então pelo paraclausítiro (Tibulo 1.2; Propércio 1.16; Ovídio AM 1.6), pela descrição da beleza e da nudez femininas (Propércio 2.15; Ovídio AM 1.5), pela consumação do amor (Ovídio AM 1.5), pelo lamento devido à não consumação (Ovídio AM 3.7), pelo lamento fúnebre (Catulo 101; Propércio 4.7) e pela *militia amoris*. Nesse sentido, o poema se constitui em uma síntese erudita de toda a tradição do gênero.

Em uma leitura meramente político-social das elegias de Maximiano, Wedeck sustenta que, devido ao caos social e militar vivido na Itália ostrogótica do século 6, o poeta se vê obrigado a se refugiar em uma "cela de mármore",[16] desconectando-se do mundo em que vive, e, por isso, negando-o. Ao mesmo tempo, isso acarreta uma volta ao passado glorioso da Roma augustana, no qual o poeta pretende se inserir, por meio da imitação da elegia clássica. Em contrapartida, Szövérffy, Fielding e Uden se atêm aos aspectos propriamente literários em suas análises, muito embora nenhum deles ofereça uma leitura metapoética das elegias de Maximiano. Para Szövérffy, MAX_5 tem a chave para a interpretação de toda a coleção,[17] que se constituiria como um ciclo único e processual: enquanto a primeira elegia serve como proêmio, ou prefácio, a sexta funciona como epílogo; assim, o cerne da obra se concentra entre a segunda e quinta elegias. Esta última, na opinião do estudioso, deve ser entendida como uma sátira, e o objeto satirizado seria a própria menina grega, tomada metonimicamente pelas mulheres como um todo:[18]

> Obviously, this elegy cannot be taken seriously and it is also not a simple imitation of the Ovidian poem. Its purposeful amplification of the comic and satirical elements renders it a full-fledged satire of high rank. The object of this satire is, however, not Maximian, who utterly fails in his manly functions, but the young *Graia*, whose sensuous nature is perfectly characterized by this phallic hymn. This turns the whole poem into a cleverly formulated invective against women, who are always bent on their own pleasure and who regard pleasure and sexual satisfaction as the center of not only their own life but also of the whole universe.
>
> Obviamente, esta elegia não pode ser lida seriamente e tampouco é uma simples imitação do poema ovidiano. Sua amplificação intencional dos elementos cômico e satírico a transformam em uma sátira totalmente desenvolvida, da mais alta qualidade. O objeto da sátira, no entanto, não é Maximiano, que falha completamente em suas funções viris, mas a jovem *Graia*, cuja natureza sensual é perfeitamente caracterizada por esse hino fálico. Isto torna o poema inteiro em uma invectiva inteligentemente formulada contra as mulheres, que são sempre inclinadas para o seu próprio prazer e que consideram o prazer e a satisfação sexual como o centro não apenas de suas próprias vidas como também de todo o universo.

De acordo com Szövérffy, é justamente por esse aspecto satírico antifeminista, diríamos até misógino, que o poema teria ficado tão popular a partir do século 11, momento em que ondas de misoginia se proliferam, bem como as polêmicas envolvendo

[16] Wedeck 1952: 492.
[17] Szövérffy 1968: 359.
[18] Szövérffy 1968: 364.

o papel da mulher na sociedade.[19] Lendo a segunda elegia também dessa maneira, onde a mulher Licóride é invectivada por deixar o poeta após anos de relacionamento, o pesquisador propõe uma análise da coleção baseada no reconhecimento de sua composição como uma estrutura simétrica entre as seis peças; assim, a primeira e a sexta, em função de prólogo e epílogo, condizem ao "framing", a segunda e a quinta são sátiras contra as mulheres, e a terceira e quarta descrevem as aventuras da juventude, derivando no seguinte esquema:

moldura	*sátira*	*juventude*
Elegia 1: Prólogo		
	Elegia 2: Licóride	
		Elegia 3: Aquilina
		Elegia 4: Cândida
	Elegia 5: Grega	
Elegia 6: Epílogo		

Apesar da estrutura simétrica parecer atrativa, a argumentação de Szövérffy para a definição do segundo e do quinto poemas como sátiras não é de todo convincente. Ao tomar a *puella Graia* metonimicamente pelo universo feminino geral, ignoram-se por completo as possibilidades metafóricas, alegóricas e metapoéticas que ela comporta. Como expomos abaixo, a descrição da menina pode coincidir com a da personificação da própria elegia como gênero poético, se for levada de fato em conta a imitação que Maximiano faz de Ovídio. Além disso, a relação simétrica parece evidenciar, mais do que um contraste entre sátira e juventude, o contraste entre amadas gregas e latinas: Licóride e *Graia* são gregas, enquanto Aquilina e Cândida são nomes romanos.

Para Fielding, a presença ovidiana em Maximiano vai muito além das citações explícitas. O conteúdo como um todo, apesar dos aspectos amorosos, diz mais respeito ao choro de TRIST que ao erotismo dos AM. A coleção é no fundo um lamento pela reviravolta da fortuna.[20] MAX_5 traz elementos de comicidade; mas em vez de ser uma sátira contra as mulheres, como Szövérffy propôs, é antes um pastiche de imitação ovidiana,[21] fazendo do encontro do poeta com a menina grega uma fusão ridícula de AM 1.5 e 3.7: se, por um lado, a descrição da nudez da grega parafraseia a de Corina em 1.5, a impotência do *amator* retoma o episódio de 3.7. Fielding associa o final do poema, bem como a coda que se constitui como a sexta elegia, à afirmação da imortalidade poética de

[19] Svövérffy 1968: 366-367.
[20] Fielding 2014: 107-108.
[21] Fielding 2014: 109.

Ovídio (AM 1.15.42 e MET 15); enquanto Ovídio vive na poesia de Maximiano, este já não mais vive, uma vez que sua poesia acabou. Se Ovídio propõe sua imortalidade ao concluir suas obras, Maximiano faz justamente o inverso: propõe a sua própria morte, o seu próprio fim. Para Fielding, tal proposição não reflete uma mera lamúria pessimista de um idoso; antes, reflete uma ideologia marcante e característica dos poetas e leitores do século 6, que se viam, diante das sucessivas invasões e turbulências político-sociais, como que no fim de uma era, no processo de extinção da cultura, da civilização e da literatura romanas.[22]

A ideia da consciência por parte de Maximiano e de seus contemporâneos do fim da era romana também foi exposta no trabalho conjunto de Fielding e Uden.[23] Nesse trabalho, Fielding se ocupa da primeira elegia, enquanto Uden se atém à quinta. Para eles, o conceito crucial para entender a coleção elegíaca de Maximiano é o de "*lateness*", o "momento tardio", a "era tardia". A *persona* do poeta, o gênero elegíaco e Roma enquanto império são tardios, velhos, à beira do fim:[24]

> This lateness is, in one sense, metapoetic: allusions to Ovid in the opening of the poem situate Maximianus's libellus as a late response to the Ovidian elegiac corpus. (…) The *incipit* of Maximianus's elegiac libellus is *aemula* (here "envious", but cognate with *aemulari*, "to imitate"), a fitting opening for a work filled with allusions to the Augustan elegists, poets from whom Maximianus himself is so chronologically distant. (…) Implicit is the idea of a generic progression in which Maximianus's elegiac libellus comes late in the history of the genre.
>
> Essa velhice é, em um sentido, metapoética: alusões a Ovídio no início do poema situam o *libellus* de Maximiano como uma resposta tardia ao corpus elegíaco ovidiano. (...) O *incipit* do *libellus* elegíaco de Maximiano é *aemula* (aqui, "invejosa", mas cognata a *aemulari*, "imitar"), uma abertura conveniente para uma obra recheada de alusões aos elegíacos augustanos, poetas dos quais Maximiano está tão distante temporalmente. (...) Há a ideia implícita de uma progressão genérica na qual o *libellus* elegíaco de Maximiano vem tarde na história do gênero.

Assim, Maximiano se veria em uma época longe temporalmente da Roma augustana, e a velhice do poeta assumiria um caráter alegórico para a velhice do império e da própria poesia elegíaca. Acreditamos que o estudo de Fielding e Uden tenha chegado muito perto de uma interpretação viável do texto, sobretudo no aspecto da velhice da elegia como gênero.

---

[22] Fielding 2014: 110.
[23] Fielding & Uden 2010: 439-460.
[24] Fielding & Uden 2010: 441-449.

Um outro possível caminho para o entendimento das elegias e, mais particularmente, de MAX$_5$, é levar em conta que Maximiano faz uma imitação emulativa e metapoética de Ovídio. Ao encontrar alusões às passagens metapoéticas em si na obra ovidiana, é possível sugerir que Maximiano as esteja seguindo, e com isso, elaborando a sua própria teoria acerca da poesia elegíaca. Para tanto, descrevemos abaixo essas alusões e as associamos a esse propósito metapoético.

Como já observado por Fielding e Uden, a coleção elegíaca de Maximiano começa com a palavra *aemula*. De fato, é um adjetivo que concorda com *senectus*, repetindo o sintagma usado por Virgílio em AEN 5.415-416, que por sua vez tem o sentido de "velhice invejosa", ou "inimiga", ou "infausta".[25] Ainda assim, em Maximiano o termo não deixa de aludir ao conceito técnico "emulação",[26] implicando a noção de "velhice emuladora". Logo no início, o poeta já mostra que está compilando uma obra emulativa, que pretende superar e sobrepor um ou mais modelos poéticos. Tal modelo fica evidente em MAX$_5$: trata-se de Ovídio. A primeira palavra do primeiro verso é *missus*, "enviado", "mandado", que embora possa ecoar tanto o livro enviado para Roma (TRIST 1.1) como o próprio Ovídio enviado para o exílio (TRIST 1.2), não deixa de ser uma alusão direta ao *missus* em igual posição inicial de TRIST 3.1. A passagem do paraclausítiro invertido (vv. 9-12) ecoa AM 1.6.44, espelhando a ação de passar acordado durante toda a noite sob a porta (ou a janela) da pessoa amada:

peruigil ad nostras astabat **nocte** fenestras (Maximiano, 5.9)	**pervigil** in mediae sidera **noctis** eras (Ovídio, AM 1.6.44)

A descrição da menina grega, por sua vez, reflete a descrição da personificação da Elegia em AM 3.1, onde são revelados o rosto (*uultus*), o corpo (*forma*), os cabelos (*capilli*) e os pés (*pes*). Pés e cabelos são termos técnicos em ambas as passagens.[27] Em Ovídio, a ordem dos itens é cabelo – pé – rosto – corpo, enquanto que em Maximiano a ordem é invertida: rosto – corpo – pé – cabelo. O efeito gerado é uma espécie de Elegia personificada "de cabeça para baixo":

[25] Carlos Alberto Nunes traduz por "infausta velhice". O dicionário Saraiva seleciona o sintagma no vocábulo *aemulus* e o traduz por "velhice inimiga".
[26] Quintiliano, *Inst. Or*. 10.2.
[27] A relação entre o pé e a métrica, sugerida pela homonímia de *pes* (que significa tanto o pé do corpo como a unidade métrica do verso), já fora usada como imagem metapoética pelo próprio Ovídio, como em AM 1.1 ou 3.1; cf. Keith 1992: 341. A imagem do cabelo (especialmente ondulado, em movimento, ou solto) como tópica, presente em todos os poetas elegíacos romanos, foi explorada por Burkowski 2013; cf. também Harrison 2002: 86.

haec erat egregiae **formae uultus**que modesti, (...) quis referat gressus certa sub lege mouentes suspensosque nouis plausibus ire **pedes**? grande erat inflexos gradibus numerare **capillos** (Maximiano, 5.15;23-25)	venit odoratos Elegeia nexa **capillos**, et, puto, **pes** illi longior alter erat. **forma** decens, vestis tenuissima, **vultus** amantis, et pedibus vitium causa decoris erat. (Ovídio, AM 3.1.7-10)

No verso 26, Maximiano aproveita o contraste ovidiano entre os negros cabelos e pele branca:

grande erat in **niueo pulla colore coma** (Maximiano, 5.26)	est etiam in fusco grata **colore** Venus. seu pendent **nivea pulli cervice capilli**, Leda fuit nigra conscipienda **coma** (Ovídio, AM 2.4.40-42

O sentido do verso é praticamente igual ao do 2.4.41, com a substituição de *capilli* por *coma* e de *cervice* por *colore*; no entanto, *colore* e *coma* são retomados dos versos 40 e 42, respectivamente, e colocados simetricamente nas mesmas posições do verso. Além disso, esse contraste já fora usado autotextualmente pelo próprio Ovídio em um sentido metapoético ao descrever o livro com margens negras e discos brancos em TRIST 1.1.8 (*candida nec nigra cornua fronte geras*), onde, apesar da modificação lexical, mantém-se a estrutura de cores em quiasmo.

Texto/ Verso	**1. Adjetivo = cor branca**	**2. Adjetivo = cor negra**	**3. Substantivo branco**	**4. Substantivo negro**
AM 2.4.41 *seu pendent nivea pulli cervice capilli* "ou recaem negros cabelos de um alvo rosto"	*nivea*	*pulli*	*cervice*	*capilli*
TRIST 1.1.8 *candida nec nigra cornua fronte geras* "e que não tenhas discos brancos em tua margem negra"	*candida*	*nigra*	*cornua*	*fronte*
MAX_5.26 *grande erat in niueo pulla colore coma* "era fascinante ver a negra cabeleira em branca pele"	*niueo*	*pulla*	*colore*	*coma*

Logo em seguida, MAX_5 se prolonga na *descriptio puellae*, cujo modelo é AM 1.5. Há uma condensação, pois a partir de seis versos ovidianos saem quatro em MAX_5:

urebant **oculos** *stantes* duraeque **papillae** et <u>quas astringens clauderet una manus</u>. ah, **quantum** mentem **stomachi** fultura mouebat atque **sub exhausto pectore** pingue **femur**! (Maximiano, 5.27-30)	ut *stetit ante* **oculos** posito velamine nostros, in toto nusquam corpore menda fuit. quos umeros, quales vidi tetigique lacertos! forma **papillarum** <u>quam fuit apta premi</u>! quam **castigato** planus **sub pectore venter**! **quantum** et quale latus! quam iuvenale **femur**! (Ovídio, AM 1.5.17-22)

Além do caráter geral da passagem, que soa quase idêntico, a imitação não deixa de ser explícita: a repetição das palavras *oculos, papillae(arum), quantum, sub pectore* e *femur*; a troca de palavras por sinônimos, *stomachi* < *venter, exhausto* < *castigato*; o reflexo sonoro de *stetit ante* em *stantes*; e a sutil modificação de *forma papillarum quam fuit apta premi* para *papillae quas astringens clauderet una manus*. O mesmo efeito de imitação explícita volta a ocorrer no verso 85, onde não apenas se repetem as palavras *uiduo* e *toro*, mas também traz à tona o eco sonoro de *cubili* em *recumbens*:

erigitur **uiduoque toro** laniata recumbens (Maximiano, 5.85)	hostibus eveniat **viduo** dormire cubili **et** medio laxe ponere membra **toro**! (Ovídio, AM 2.10.17-8)

A passagem entre os versos 110 e 116, onde a união conjugal entre todas as espécies de seres vivos é enaltecida como regulamentação do caos, remete a ARS 2.467-488.[28] O verso 130 tem mínimas modificações, ainda que cruciais, em relação ao seu verso-modelo em AM 1.2:

porrigit inuictas ad tua iussa manus (Maximiano, 5.130)	**porrigimus victas ad tua iura manus** (Ovídio, AM 1.2.20)

O verbo passa do plural para o singular; o particípio é invertido em seu oposto (*uictas* > *inuictas*); e *iura* passa para *iussa*, embora o significado praticamente igual nesse contexto sugira que a modificação se deva talvez a um desvio tipográfico. Também o verso 144 estampa o modelo ovidiano sem qualquer sutileza:

excutis irato tela trisulca Ioui (Maximiano, 5.144)	**excutere irato tela trisulca Iovi** (Ovídio, AM 2.5.52)

O discurso de lamento da menina grega, entre os versos 87 e 104, é fundamentado no sentimento de mudança da fortuna, de um estágio de euforia para um de disforia; as seguidas comparações entre o "antes" repleto de felicidade e o "agora" cheio de tristeza e desilusão aludem à poesia de exílio de Ovídio (TRIST e PONT), onde tal princípio temático recorre em praticamente todos os poemas. No entanto, deixando-se de lado as alusões explícitas e olhando-se para MAX_5 de maneira mais estrutural, fica evidente que seu principal modelo é AM 3.7: a impotência do poeta apesar de sua vontade, e apesar da beleza da menina e suas tentativas de incentivo; a pele da amada é branca; a vergonha

[28] Desmond 2011: 109 reconhece o teor irônico da passagem ovidiana, teor esse que talvez estivesse sendo retomado e reforçado por Maximiano.

pela impotência causa mais impotência; a menina julga que o poeta vem cansado de outro caso amoroso; após o lamento pela impossibilidade de ação, a menina se retira.

Há, portanto, alusões diretas e temáticas a diferentes peças ovidianas: AM 1.2; 1.5; 1.6; 2.4; 2.5; 2.10; 3.1; e 3.7; ARS 2; e TRIST 1.1; 1.2; e 3.1.[29] Fica evidente que Maximiano escreve a partir de Ovídio, como que em resposta ao sulmonês. A questão é, porém, que tipo de resposta é essa que Maximiano quer dar a Ovídio. Talvez a passagem imitativa mais importante, ao menos para evidenciar esse aspecto, é a baseada em AM 3.1, ou seja, aquela em que a descrição da menina grega é formulada a partir da descrição da Elegia ovidiana. A menina grega pode ser lida, assim, como uma metáfora para a própria elegia. Outras diversas passagens reiteram essa ideia: a menina grega simula estar apaixonada (v. 7: *simularet se captam nostro amore* ≈ ARS 1.615-8: *saepe tamen vere coepit simulator amare, / Saepe, quod incipiens finxerat esse, fuit. / Quo magis, o, faciles imitantibus este, puella: / Fiet amor verus, qui modo falsus erat.*); ela canta uma suave canção (v. 10: *canens murmure dulce*); ela finge lágrimas, gemidos, suspiros e palidez (vv. 11-12: *nunc aderant lacrimae, gemitus, suspiria, pallor et quicquid nullum fingere posse putes*); ela é perita em compor poemas e praticar a música (vv. 17-18: *docta fingere carmina et sollicitare lyram*); ela tem passos que andam sob rígida lei e pés suspensos que renovam o ritmo (vv. 23-24: *gressus mouentes sub certe lege et pedes suspensos ire nouis plausibus*);[30] ela tem cabelos ondulados em movimento, inumeráveis (v. 25: *grande erat numerare capillos inflexos gradibus*); ela chora mergulhada em um oceano de lágrimas (v. 89: *plangam deiectam gurgite lacrimarum*); e ela canta em lágrimas com voz baixa (v. 105: *canentem lacrimis deducta uoce*). Enquanto as lágrimas e o choro são termos técnicos aplicáveis à matéria elegíaca, os pés suspensos são uma referência à sua métrica; os cabelos ondulados em movimento unem a matéria e a métrica numa engenhosa síntese do gênero.

Se lermos a menina grega como personificação da elegia, assim como a explicitamente personificada elegia de Ovídio em AM 3.1, encontramos em MAX_5 uma discussão metapoética sobre o lugar e a razão de ser desse gênero poético. O poeta,

---

[29] Heege 1893 enumera muitas outras passagens de afinidade entre os poemas de Maximiano e de Ovídio. No entanto, nos parece que os paralelos traçados além daqueles que aqui citamos não representam necessariamente um processo de imitação que seja capaz de produzir efeitos intertextuais.

[30] O uso polissêmico da imagem dos pés como parte feminina e unidade métrica foi explorado por Ovídio, principalmente em AM 1.3.

enviado para redigir um tratado, encontra sem querer a elegia, que diz palavras amorosas. O poeta sucumbe à elegia, e se fascina com sua beleza, melodiosa suavidade e doçura. No entanto, o poeta é "pesado"[31] demais para a frágil elegia, e não consegue se envolver com ela até o fim. A elegia cobra que o poeta a escreva, ciumenta de que algum outro gênero esteja tomando as atenções do poeta. Não é outro gênero, porém, que distrai o poeta, e sim as preocupações mundanas que o impedem de se dedicar a uma obra amorosa. A elegia insta para que seja escrita, mostrando seu outro aspecto, não amoroso, e sim exílico: chora o distanciamento, a privação de um antes pleno para um agora vazio. O poeta apenas ri desse argumento, o que faz a elegia instar com ainda outro aspecto: a elegia quase épica, ao mesmo tempo da *militia amoris* e da narração etiológica, encostando sem alcançar no hexâmetro épico com as referências belicosas tais como Marte, Júpiter, a Gigantomaquia, as conquistas, os reis, reinos e cetros. Debalde, cabe à elegia calar-se e ir embora, tendo realizado o canto fúnebre, ou seja, mais um (e talvez o mais primordial) aspecto elegíaco.[32]

Trata-se de uma recusa da elegia por meio da elegia; isso não deixa de ser decoroso, se for considerado que o gênero elegíaco é o lugar do lamento e até certo ponto da recusa.[33] Lamentar o fim é elegíaco, e dizer que a prática é impossível é elegíaco, mesmo que o fim e a prática sejam da própria elegia.

Há ainda outra implicação. O poeta recusa a elegia porque ele é "velho" (*senex*). Mais do que velho, o poeta já está inativo:

> *infelix ceu iam defleto funere surgo*
> *hac me defunctum uiuere parte puto*
>
> Eu me levanto infeliz como que de um funeral chorado,
> penso viver inativo nesse quesito.[34]

Os versos finais da sexta e última elegia são desafiadores ao entendimento, sobretudo pelas ambiguidades semânticas. A expressão "*in hac parte*" pode ser entendida como uma menção anatômica,[35] ligada à impotência do órgão apresentada em MAX$_5$. Mas

---

[31] Para usar a imagem de Maximiano (vv. 33-34).
[32] Horácio, AP 75: "*versibus impariter iunctis querimonia primum*", "em dísticos elegíacos, surgiu primeiro a canção fúnebre".
[33] Dizemos "até certo ponto" porque outros gêneros poéticos também comportam a recusa a nível estrutural, como a poesia bucólica, a lírica ou o epigrama.
[34] Maximiano 6.11-12.
[35] Fielding 2014: 110.

pode significar também, metapoeticamente, o gênero no qual o poeta está escrevendo.[36] O particípio *defunctum* costuma ser lido como "morto", aliado à imagem do verso anterior que evoca um funeral; mas a expressão *defunctum uiuere* é extraída de Ovídio (AM 2.9a.24), onde há a imagem de um soldado do amor que se "aposenta", se afasta da vida amorosa para viver em paz. A noção de conclusão após "dever cumprido" em Ovídio se coaduna com o contexto geral de Maximiano, reforçando assim a ênfase no final, na inatividade, na impotência do gênero elegíaco. Assim, se o poeta recusa a elegia porque ele é velho e inativo, "morto", aflora a implicação de que o tempo para a produção da elegia já acabou; em outras palavras, a elegia é algo do passado. Não há mais espaço para a elegia, em qualquer um de seus aspectos: o amoroso, o exílico ou o etiológico. Se há algum espaço para a elegia, esse espaço é justamente o lamento pela falta de espaço para a elegia. Portanto, Maximiano estaria lamentando a total falta de produção elegíaca (já que, para o ponto de vista dele, o último autor elegíaco fora Ovídio, mais de quinhentos anos antes) e sobretudo a falta de leitores e de interesse em um gênero que já não mais encontrava respaldo na vivência turbulenta, tumultuada e caótica do século 6.[37] E, de fato, a elegia clássica parece "morrer" com a obra de Maximiano:

> É interessante che l'elegia latina chiuda il suo momento 'antico' con la raccolta de Massimiano.[38]
>
> É interessante que a elegia latina conclua o seu momento 'antigo' com a coleção de Maximiano.

Uma elegia fúnebre pela morte da elegia clássica: não poderia ser mais bem descrita que pelas palavras de Fontaine, que classificou a obra de Maximiano como "o canto do cisne da elegia antiga".[39]

---

[36] Wasyl 2010: 159-61 defende a possibilidade de várias camadas de sentido, sendo a metapoética uma delas.

[37] Miller 2004: 158ss defende que a elegia enquanto gênero já deixa de existir a partir de Ovídio. Claassen 2009: 173 de certa maneira corrobora essa ideia, acrescentando que os TRIST são uma espécie de lamento pelo fim do propósito da elegia. Ambas propostas não deixam de reiterar a visão de Conte 1994a. Patrícia Prata, ao ler esta tese, sugeriu a possibilidade de que a tópica da morte da elegia esteja amalgamada, desde Ovídio, com a ideia do exílio: não há espaço para a elegia fora de Roma, daquela Roma de Ovídio, de forma que a elegia morre, por assim dizer, no exílio.

[38] Fo 1987: 367.

[39] Fontaine 1970: 614. A imagem do cisne cantando ao momento de morrer é ovidiana: TRIST 5.1.11-14 e MET 14.428ss.

3
Ovídio na cabeceira

TEODULFO DE ORLÉANS
De libris quos legere solebam

Teodulfo (em latim, *Theodulfus*) nasceu na península ibérica,[40] provavelmente na cidade de Zaragoza (então sob ocupação moura, governada por Musa ibn Nusair), entre os anos 750 e 760, e era possivelmente de etnia visigótica. Ainda jovem, ele migrou para a Aquitânia (no sudoeste da atual França). Ali, ele foi instruído, e ingressou no mosteiro de Maguelonne. Em 786, ele fez uma viagem a Roma, cujas escolas o impressionaram tanto que ele passou a propagandear em seus escritos a criação de estabelecimentos educacionais na Gália, então sob a liderança do imperador franco Carlos Magno. Este último convocou Teodulfo para sua corte e o nomeou bispo de Orléans em 798 e, ao mesmo tempo, abade de diversos mosteiros. Dotado com poder político e administrativo, o poeta passou a fundar escolas públicas fora dos mosteiros, encabeçando o que ficou conhecido como a "reforma educacional de Carlos Magno".

Em 806, Teodulfo comandou a construção de uma vila em Germaniacus (hoje Germigny-des-Prés) que, mesmo tendo sido quase completamente destruída pela invasão nórdica, restou como um dos mais evidentes exemplos da arquitetura carolíngia, que buscava fundir os conceitos arquitetônicos clássico-romanos com as necessidades práticas da época.[41] Até a morte de Carlos Magno, em 814, Teodulfo trabalhou junto ao imperador com a revisão e edição de traduções de textos antigos, bem como a tradução de textos bíblicos a partir do grego e do hebraico.

Logo após a morte de Carlos Magno, a disputa entre o seu filho herdeiro Luís o Pio e o sobrinho deste, Bernardo da Itália, trouxe uma reviravolta na vida de Teodulfo: o poeta foi acusado de ter apoiado Bernardo, foi deposto do bispado em Orléans em 817 e

---

[40] As informações biográficas e datas são apoiadas em Smith & Smith 2002: 416:417.
[41] Conant 1978: 51.

foi exilado para Angers em 818. Parece ter sido absolvido em 820, mas quando viajava de volta a Orléans, onde tentaria recuperar sua posição, veio a falecer, no dia 21 de janeiro de 821.

Sua obra escrita é numerosíssima. Aparentemente, muito desta acabou se perdendo nas invasões normandas, mas foram conservados oitenta poemas (de variados gêneros, sendo o epistolar, o salmo e a elegia os mais frequentes), duas capitulares (regras de administração clerical) e os chamados *Libri Carolini* (escritos em nome de Carlos Magno, contendo correções das traduções dos textos bíblicos propostas pelo Segundo Concílio de Niceia). Seus poemas, editados até hoje somente por Ernst Dümmler,[42] não são numerados, e costumam ser referidos por títulos extraídos do primeiro verso, ou do contexto geral da obra. Interessa aqui particularmente o poema *De libris quos legere solebam*, "Sobre os livros que eu costumava ler", ou mais sinteticamente, "Os livros que eu lia"; o poema (doravante mencionado por TEO_{DL}), composto de 62 versos em dísticos elegíacos, não apenas cita Ovídio como um dos autores pertencentes ao currículo básico e ao mesmo tempo modelares para o poeta, como também expõe de maneira direta e literal sobre como esse modelo deve ser lido e interpretado. Como procuramos expor adiante, Teodulfo revela nesse poema a ideia da leitura e utilização alegóricas dos modelos clássicos como única possibilidade de manutenção desses modelos, ideia essa muito em voga no movimento carolíngio, tanto artístico (literário e arquitetônico) como ideológico (político, filosófico e religioso).

3.1. De libris quos legere solebam

Namque ego suetus hos libros legisse frequenter,
extitit ille mihi nocte dieque labor.
Saepe et Gregorium, Augustinum perlego saepe,
et dicta Hilarii seu tua, papa Leo,
5 Hieronymum, Ambrosium, Isidorum, fulvo ore Iohannem,
inclyte seu martyr te, Cypriane pater,
sive alios, quorum describere nomina longum est,
quos bene doctrinae vexit ad alta decus.
Legimus et crebro gentilia scripta sophorum,
10 rebus qui in variis eminuere satis.
Cura decens patrum nec erat postrema piorum,

[42] Em 1881.

quorum sunt subter nomina scripta, vide:
Sedulius rutilus, Paulinus, Arator, Avitus,
et Fortunatus, tuque, Iuvence tonans;
diversoque potens prudenter promere plura
metro, o Prudenti, noster et ipse parens.
Et modo Pompeium, modo te, Donate, legebam,
et modo Virgilium, te modo, Naso loquax.
In quorum dictis quamquam sint frivola multa,
plurima sub falso tegmine vera latent.
Falsa poetarum stilus affert, vera sophorum,
falsa horum in verum vertere saepe solent.
Sic Proteus verum, sic iustum Virgo repingit,
virtutem Alcides, furtaque Cacus inops.
Verum ut fallatur, mendacia mille patescunt,
firmiter hoc stricto pristina forma redit.
Virginis in morem vis iusti inlaesa renidet,
quam nequit iniusti conmaculare lues.
Gressibus it furum fallentum insania versis,
ore vomunt fumum probra negando tetrum.
Vis sed eos mentis retegit, perimitque, quatitque,
nequitia illorum sic manifesta patet.
Fingitur alatus, nudus, puer esse Cupido,
ferre arcum et pharetram, toxica tela, facem.
Quod levis alatus; quod aperto est crimine, nudus;
solletique caret quod ratione puer.
Mens prava in pharetra, insidae signantur in arcu,
tela, puer, virus, fax tuus ardor, Amor.
Mobilius, levius quid enim vel amantibus esse
quit, vaga mens quorum seu leve corpus inest?
Quis facinus celare potest quod Amor gerit acer,
cuius semper erunt gesta retecta mala?
Quis rationis eum spiris vincire valebit,
qui est puer effrenis et ratione carens?
Quis pharetrae latebras poterit penetrare malignas,
tela latent utero quot truculenta malo,
quo face coniunctus virosus prosilit ictus,
qui volat, et perimens vulnerat, urit, agit?
Est sceleratus enim moecchiae daemon et atrox,
ad luxus miseros saeva barathra trahens.
Decipere est promptus, semperque nocere paratus,
daemonis est quoniam vis, opus, usus ei.
Somnus habet geminas, referunt ut carmina, portas.
Altera vera gerit, altera falsa tamen.
Cornea vera trahit, producit eburnea falsa,
vera vident oculi, falsa per ora meant.
Rasile nam cornu, tener et translucet ocellus,
obstunsumque vehit oris hiatus ebur.
Non splendorem oculus, non sentit frigora cornu,
par denti atque ebori visque colorque manet.
Est portis istis virtus non una duabus:

os fert falsa, oculus nil nisi vera videt.
Pauca haec de multis brevibus conscrita catenis
exempli causa sit posuisse satis.

3.2. Os livros que eu lia

Pois eu era acostumado a ler frequentemente estes livros,
e tal foi o meu trabalho de dia e de noite.
Frequentemente leio Gregório, frequentemente leio Agostinho,
e as palavras de Hilário, ou as tuas, Papa Leão,
5 Jerônimo, Ambrósio, Isidoro, João Crisóstomo,
ou a ti, pai Cipriano, ínclito mártir,
e também outros, cujos nomes seria demorado mencionar,
que a propriedade na doutrina conduziu aos céus.
Também li em abundância as obras pagãs dos sábios,
10 que muito exceleram em diversos assuntos.
O estudo apropriado não terminou nos padres virtuosos,
dos quais seguem abaixo os nomes escritos, vê:
o brilhante Sedúlio, Paulino, Arator, Avito,
e Fortunato, e tu também, Juvenco troador;
15 e tu, ó Prudêncio, capaz de produzir sagazmente várias obras
em metros diversificados, e meu antecessor.
Umas vezes eu lia Pompeu, outras vezes eu te lia, Donato.
Umas vezes eu lia Virgílio, outras vezes eu te lia, loquaz Ovídio.
Embora haja muitas frivolidades em seus poemas,
20 muitas verdades jazem sob a falsa casca.
A pena dos poetas traz falsidades, mas a dos sábios traz verdades;
geralmente costumam verter a falsidade daqueles em verdade.
Assim Proteu representa a verdade, assim a Virgem representa a justiça,
Hércules a coragem e o pobre Caco os roubos.
25 Para que a verdade seja encoberta, milhares de mentiras se revelam;
preso aquele [Proteu] com firmeza, sua forma anterior retorna.
A força do justo, incólume, resplandece como a constelação da Virgem,
que a epidemia do injusto não consegue infectar.
A loucura caminha com os passos para trás de ladrões insidiosos,
30 que vomitam pela boca fumo de modo horrendo, negando o que é certo.
Mas a força da razão os desnuda, e os destrói, e os esmaga,
e assim sua maldade é revelada.
Cupido é representado como um menino alado e nu,
carregando um arco, uma aljava, armas mortais e uma tocha.
35 Alado porque é inconstante; nu porque está em erro claro;
e menino porque não tem razão instruída.
A mente depravada é significada pela aljava, as insídias pelo arco;
as armas, menino, são veneno, a tocha é teu ardor, Amor.
Pois o que seria mais instável e inconstante que os amantes,
40 cuja mente é vaga e cujo corpo é fútil?
Quem pode esconder o crime que o acre Amor causa,

cujas más ações sempre estarão patentes?
Quem conseguirá com as tropas da razão vencê-lo,
esse menino sem freio e sem razão?
45 Quem poderá penetrar nas escuridões malignas da aljava,
contar quantas armas brutais jazem no âmago maligno,
onde o golpe violento dispara unido ao fogo,
golpe que voa, e destruindo, fere, queima e abala?
Pois o demônio do adultério é criminoso e atroz,
50 arrastando os infelizes para os abismos cruéis da luxúria.
Ele é rápido em enganar, e sempre preparado para fazer mal,
já que são dele a força, os recursos e a experiência de um demônio.
O sono tem duas portas, como mostra a poesia.
Uma traz a verdade, mas a outra traz a mentira.
55 A porta de chifre traz a verdade, a de marfim produz a mentira.
Os olhos veem a verdade, as mentiras saem pela boca.
Pois o chifre é liso, e o olho é delicado e transluz,
enquanto a abertura da boca tem uma barreira de marfim.
O olho não sente o brilho, o chifre não sente frio,
60 o dente e o marfim igualmente têm força e cor.
A qualidade dessas duas portas não é uma só:
a boca traz a mentira, o olho nada vê senão a verdade.
Que baste ter estabelecido essas poucas coisas como exemplos,
amarradas que estão pelas correntes da brevidade.

3.3. Comentário

2. O verso retoma Horácio, AP 269.

3-7. Os primeiros nomes que compõem o catálogo de leitura de Teodulfo são filósofos e teólogos cristãos: Gregório de Nissa (séc. 4), Agostinho de Hipona (séc. 4), Hilário Diácono (séc. 4), Papa Leão I (séc. 5), Jerônimo (sécs. 4-5), Ambrósio (séc. 4), Isidoro de Sevilha (séc. 5), João Crisóstomo (séc. 4) e Cipriano (séc. 3).

5. *fulvo ore Iohannem:* literalmente, "João de boca dourada", ou seja, João Crisóstomo.

13-16. Os nomes enumerados são de poetas cristãos: Célio Sedúlio (séc. V), Paulino de Nola (sécs. 4-5), Arator (séc. 6), Avito de Vienne (sécs. 5-6), Venâncio Fortunato (séc. 6), Juvenco (séc. 4) e Prudêncio (séc. 4).

16: *noster parens:* Godman 1985: 169 lê como "nosso conterrâneo", apoiando-se nas evidências de que tanto Prudêncio como Teodulfo nasceram na península ibérica. Preferimos adotar o sentido mais literal do texto, "antecessor", implicando filiação poética e ideológica.

17. São citados aqui dois dos gramáticos mais venerados e influentes durante a Idade Média: Élio Donato (séc. 4), de origem africana, compôs a *Ars Grammatica*, obra

geralmente dividida em duas partes, *Ars Maior* e *Ars Minor*; e Pompeu[43] (final do séc. 5, início do séc. 6), viveu e lecionou na África, e compôs o tratado *Commentum Artis Donati*, um comentário sobre a *Ars Minor* de Donato. Cf. Kaster 1988: 139-168.

18. *loquax:* o adjetivo empregado para Ovídio pode ter nuance pejorativa, no sentido de "falastrão", "mentiroso", mas não parece ser o caso aqui. V. análise na presente seção. O mesmo adjetivo é empregado por Moduíno (v. Seção 4).

23. *Proteus verum:* a figura mitológica de Proteu, que assume diversas formas e, uma vez preso, revela a informação correta, combina e embasa o argumento de Teodulfo de que a verdade pode receber diversas formas na poesia clássica até se render aos olhares atentos do sábio. A imagem proteica parece ser retomada nos vv. 25-26. *iustum Virgo repingit:* referência à constelação de Virgem, mitologicamente associada a Dice (ou Têmis, segundo outra versão), a personificação da justiça.

24. *virtutem Alcides:* a associação de Hércules com a virtude e coragem também remonta à tradição alegórica helenística. *furtaque Cacus inops:* Caco, um dos adversários derrotados por Hércules, é associado ao roubo por ter furtado rebanhos do rei Evandro; a referência parece ter sido extraída de AEN 8.209-211.

25-32. As alegorias são expandidas em explicações: em 25-26, a imagem de Proteu é retomada; em 27-28, a constelação de Virgem e sua associação com a justiça; em 29-32, o roubo de Caco e a vingança de Hércules.

30. O verso alude a AEN 8.198-199.

33-38. A descrição de Cupido segue de perto a de Isidoro de Sevilha em ETY 8.11.80. Cf. Chance 1994: 133-138.

39-48. A passagem alude ao confronto entre Apolo e Cupido em MET 1.452-473. Cf. Chance 1994: 133-138.

53-62. A descrição das duas portas do sono, uma de marfim associada à falsidade, e outra de chifre (corno) associada à verdade, é calcada em AEN 6.893-896 (que, por sua vez, retoma a *Odisseia* 19.560-569). Cf. discussões sobre a passagem em Reed 1973 e Tarrant 1982. Portanto, *carmina* no v. 53 refere-se à AEN. A aproximação do marfim ao dente e do chifre ao olho (córnea) é por sua vez calcada nos comentários de Sérvio e Macróbio sobre a passagem virgiliana.

---

[43] Por vezes, referido por Pompeio.

3.4. Análise

TEO_{DL} é explicitamente metapoético, constituindo-se uma espécie de regulamentação literária: elenca os autores que devem ser lidos, exorta que Virgílio e Ovídio só podem ser lidos alegoricamente, e desenvolve a explicação do que seria a leitura alegórica, com exemplos. O que ler e como ler: uma *regula* medieval aplicada à poesia. É de notar que, apesar de conter em si uma limitação às obras clássicas, o poeta também está defendendo-as e mostrando que elas têm o seu lugar, desde que sejam devidamente interpretadas. Talvez na obra de Teodulfo fique mais patente que nos demais autores carolíngios a angústia da contradição entre o conteúdo "pagão" de Ovídio e o cristão da Bíblia e da teologia institucional clerical. Teodulfo quer ler e ensinar Ovídio, e também escrever como Ovídio, mas ao mesmo tempo precisa se apegar aos valores morais e doutrinários cristãos em que acredita e os quais prega e difunde. A solução para o conflito é o recurso à alegoria, que é, de certa maneira, a figura mais "livre" possível, no sentido em que o leitor alegoriza o que quer que seja naquilo que ele queira acreditar. Nesse sentido, as MET de Ovídio, devido à ambiguidade moral de suas personagens,[44] se prestam maravilhosamente bem à leitura alegórica que Teodulfo propõe.

O conflito entre a recepção do mundo clássico e manutenção da ideologia cristã, de presença constante ao longo da história do confronto entre as duas culturas, não está somente na pena de Teodulfo, e é representativo, ao menos de maneira geral, do movimento cultural que veio a ser conhecido como "Renascimento Carolíngio".[45] No âmbito político, Carlos Magno revitalizou a noção de império ao unificar territórios de grande parte da Gália e da Germânia, e era visto como o novo "César"; construiu uma capital, Aachen, que tinha a alcunha, bem como a função, de Nova Roma. No âmbito educacional, escolas foram fundadas e lotadas de alunos, a escrita e a leitura foram revalorizadas, os textos clássicos foram profusamente copiados e editados. Enquanto arquitetos iam a Roma buscar os modelos da nova arquitetura que surgia, os poetas iam a Virgílio e a Ovídio buscar os modelos para a nova poesia. Teodulfo está no centro desse

---

[44] Fratantuono 2011 sugere não apenas que as personagens das MET são ambíguas moralmente (por exemplo, Júpiter violenta donzelas, mas depois tenta protegê-las), como também levanta a possibilidade de serem polissêmicas (dotadas de várias morais simultâneas) ou ainda desprovidas de qualquer moral.

[45] Embora citemos o termo por força da tradição, discordamos da noção de "renascimento" para qualquer época que seja; o termo denota uma visão pejorativa e o mais das vezes preconceituosa sobre o período anterior ao "renascimento", como se fosse um período "morto".

movimento, sendo um dos principais responsáveis pela criação e difusão das escolas e também pela edição de textos; assim, ele se vê confrontado com o surgimento de uma nova Roma, a mesma Roma que Agostinho de Hipona, a quem Teodulfo muito lia e prezava, repugnou e cujo fim anunciou.[46] Como, portanto, conciliar a ideologia patrística que ridicularizava e negava o paganismo romano, com esse retorno impetuoso às fontes romanas?

Lawrence Nees argumenta que o movimento poético carolíngio, de maneira geral, e Teodulfo, mais particularmente, usam os motivos clássicos somente para criticá-los e expô-los ao ridículo.[47] Essa técnica não é uma invenção carolíngia: Agostinho de Hipona faz exatamente isso na *Cidade de Deus*.[48] De acordo com Nees, Teodulfo, um leitor e discípulo irrefutável de Agostinho, não tinha como não se incomodar com as implicações ideológicas da coroação de Carlos Magno como imperador romano e da construção de Aachen como a Nova Roma. Os recursos clássicos usados em sua poesia seriam, portanto, irônicos, e toda a alegoria que ele propõe da mitologia antiga uma mordaz sátira contra a própria mitologia e sobretudo contra o uso que dela estava sendo feito à época. No entanto, nos parece que Nees falha em compreender o movimento carolíngio em sua essência, que é propriamente a tentativa de fusão dos elementos clássico-romanos com os medievais e cristãos. O próprio Teodulfo, como dedicado divulgador dos textos antigos, não seria coerente se tivesse em mente apenas satirizá-los e expô-los ao ridículo; de qualquer maneira, não seria uma estratégia muito eficiente divulgar os textos e promover sua leitura desejando, por meio disso, atacá-los.

O medievalista Peter Godman, por sua vez, defende que todo o movimento carolíngio se baseia na fusão entre os valores clássicos e os cristãos:

> The achievements of the new Israel, as Pope Paul I had styled the Franks, were to be assimilated to a tradition which combined ancient high culture with Christian orthodoxy.[49]
>
> Os feitos do novo Israel, como o Papa Paulo I apelidou os francos, deviam ser assimilados a uma tradição que combinava a alta cultura antiga com a ortodoxia cristã.

---

[46] *Cidade de Deus,* especialmente livros 6 a 10.
[47] Nees 1987.
[48] Shanzer 2012.
[49] Godman 1985: 5.

Uma das grandes evidências dessa fusão carolíngia pode ser encontrada em TEO_{DL}, onde o poeta reconhece seu débito em relação à poesia clássica:

> Consciousness of his craft as a poet and awareness of his debts to a literary culture in which Classical and Christian elements were harmoniously fused are most fully expressed by a poem in which Theodulf (…) described his reading of secular and sacred texts.[50]
>
> A consciência de seu talento como poeta e a percepção de seus débitos para com uma cultura literária na qual os elementos clássicos e cristãos eram harmoniosamente fundidos são mais completamente expressos por um poema no qual Teodulfo descreveu a sua leitura de textos seculares e sagrados.

Mais do que reconhecer a influência da poesia clássica em seus próprios escritos, Teodulfo a legitima e a defende contra a leitura errada de seu significado:

> The remainder of this work [*De libris*] is devoted, not without self-irony, to the ancient view of the falsehood of poetic fiction as opposed to the truth of philosophy. [*De libris*] is Theodulf's answer to this indictment, and exemplifies his point by allegorical interpretations of the myth of Cupid and the doors of sleep described by Virgil and discussed by Macrobius and Servius. Theodulf's poetic refutation of the charges against poetry thus neatly illustrates the qualities he claims in its defense.[51]
>
> O restante do poema [*De libris*] é devotado, não sem auto ironia, à antiga noção de falsidade da ficção poética oposta à verdade da filosofia. [*De libris*] é a resposta de Teodulfo a essa acusação, e ele exemplifica seu argumento por meio de interpretações alegóricas do mito de Cupido e das portas do Sono descritas por Virgílio e discutidas por Macróbio e Sérvio. A refutação poética por parte de Teodulfo das acusações contra a poesia ilustra elegantemente, portanto, as qualidades que ele levanta em sua defesa.

Além disso, o elemento satírico acima mencionado, que se torna demarcadamente evidente na segunda parte do poema, tem, para Godman, uma função moralizante e didática:

> Each of the satirical vignettes which appear in [Theodulf's work] is subordinated in the larger design of Theodulf´s work, to a moral-didactic purpose which goes beyond the merely satirical.[52]
>
> Cada uma das passagens satíricas que aparecem na [obra de Teodulfo] é subordinada, no contexto geral da obra de Teodulfo, a um propósito moral-didático que vai além do mero satírico.

---

[50] Godman 1985: 16.
[51] Godman 1985: 16.
[52] Godman 1985: 14.

Parece-nos que a opinião de Godman é acertada. Chance, por sua vez, a endossa ao sustentar que TEO_{DL} é um poema didático com finalidade moral.[53] No entanto, para além das funções satíricas e moralizantes que a segunda parte do poema possa oferecer, reside algo mais no catálogo de autores exposto na primeira parte e, em especial, no destaque para o nome de Ovídio colocado no final da lista. Se comparamos o catálogo de Teodulfo com o de Ovídio em TRIST 4.10, é possível notar que o poeta medieval se apropria do modelo ovidiano para estruturar o seu poema:

Namque ego **suetus** hos libros **legisse** frequenter, extitit ille mihi nocte dieque labor. **Saepe** et Gregorium, Augustinum **perlego saepe**, et dicta Hilarii seu tua, papa Leo, Hieronymum, Ambrosium, Isidorum, fulvo ore [Iohannem, inclyte seu martyr te, Cypriane pater, sive alios, quorum describere nomina longum est, quos bene doctrinae vexit ad alta decus. Legimus et crebro gentilia scripta sophorum, rebus qui in variis eminuere satis. Cura decens patrum nec erat postrema piorum, quorum sunt subter nomina scripta, vide: Sedulius rutilus, Paulinus, Arator, Avitus, et Fortunatus, tuque, Iuvence tonans; **diverso**que potens prudenter promere **plura metro**, o Prudenti, noster et **ipse** parens. Et modo Pompeium, **modo** te, Donate, legebam, et modo **Virgilium**, te **modo**, Naso loquax. (Teodulfo, *De libris*, 1-18)	temporis illius colui fovique poetas, quotque aderant vates, rebar adesse deos. **saepe** suas volucres **legit** mihi grandior aevo, quaeque nocet serpens, quae iuvat herba, Macer. **saepe** suos **solitus recitare** Propertius ignes, iure sodalicii, quo mihi iunctus erat. Ponticus heroo, Bassus quoque clarus iambis dulcia convictus membra fuere mei. et tenuit nostras **numerosus** Horatius aures, dum ferit Ausonia carmina culta lyra. **Vergilium** vidi tantum: nec avara Tibullo tempus amicitiae fata dedere meae. successor fuit hic tibi, Galle, Propertius illi; quartus ab his serie temporis **ipse** fui. (Ovídio, TRIST 4.10.41-54)

Contrastando as duas passagens, percebe-se que o poeta medieval, ao mesmo tempo em que obedece ao método horaciano de estudo dos modelos (AP 268-9), procura também amplificar e emular o catálogo ovidiano de autores. Ovídio inicia seu catálogo dizendo que admirava os poetas de seu tempo, e a presença destes era equivalente à presença de deuses. Teodulfo relata que lia com frequência os livros que está prestes a discriminar, e que a leitura tomava seu tempo de dia e de noite. Ovídio enumera oito poetas: Emílio Macro,[54] Propércio, Pôntico, Basso, Horácio, Virgílio, Tibulo e Galo; ele próprio é o nono da lista. Teodulfo, por sua vez, enumera vinte autores: as autoridades patrísticas Gregório, Agostinho, Hilário, Papa Leão, Jerônimo, Ambrósio, Isidoro, João Crisóstomo e Cipriano; os poetas cristãos Sedúlio, Paulino (de Aquileia), Arator, Avito, (Venâncio) Fortunato, Juvenco e Prudêncio; os gramáticos Pompeio e Donato; e os poetas clássicos Virgílio e Ovídio. A marcação da frequência, *saepe*, é não apenas retomada por

[53] Chance 1994: 137.
[54] Ou Emílio Mácer.

Teodulfo, como também variada em *modo*. O *solitus recitare* de Ovídio parece ecoar no *suetus legisse* de Teodulfo, com a crucial modificação da prática da recitação para a da leitura. A transição narratológica que põe o poeta catalogado como interlocutor em segunda pessoa (*tibi Galle*) é repetida e multiplicada em seis vezes em TEO_{DL} (*tua dicta papa Leo, te Cypriane, tu Iuvence, o Prudenti, te Donate, te Naso*). O atributo horaciano de escrever em diversos tipos de metros (*numerosus*) é transferido a Prudêncio (*diverso metro*).

Se é possível ler o catálogo de Ovídio no sentido de uma afirmação da própria poesia em relação à tradição na qual ela se insere,[55] também no mesmo sentido podemos interpretar a lista de Teodulfo. Ovídio começa com a poesia didática de Emílio Macro; logo, passa à elegia amorosa (*ignes*) de Propércio; em seguida vêm a épica de Pôntico e a poesia jâmbica de Basso; a lírica de Horácio e a obra de Virgílio (épica, didática e bucólica); e então as produções elegíacas de Tibulo e Galo, trazendo uma nova menção a Propércio e fechando o ciclo elegíaco em si próprio. A enumeração ovidiana segue uma cronologia geral, sendo compartimentada por gêneros.[56] No entanto, ela pode ser também qualitativa, numa ordem crescente de influência e predileção, o que justificaria não só o deslocamento cronológico de Galo, como também a repetição de Propércio, em destaque, na posição final. Assim, ao colocar os elegíacos no fim e dessa forma acima dos demais, Ovídio põe em destaque o próprio gênero no qual escreve. Obviamente, a questão do decoro é levada em conta: a elegia está sendo legitimada dentro da elegia.

Já em TEO_{DL}, somos obrigados a descartar a possibilidade cronológica desde o princípio; Godman[57] lê uma ordem temática na enumeração, em um sentido decrescente, de maneira que os destacados por Teodulfo seriam os autores patrísticos, com Gregório e Agostinho abrindo o "ranking". No entanto, a imitação da estrutura do catálogo ovidiano sugere que a ordem de preferência também deva seguir no mesmo sentido crescente. Além disso, Teodulfo escreve em dísticos elegíacos e, independentemente de qual gênero esteja sendo exercitado, a escolha do metro coincide com aquela de Ovídio, o último autor a ser mencionado.[58] Também corrobora para a indicação da hierarquia crescente o fato de que nos versos imediatamente seguintes ao catálogo, o poeta carolíngio justifica e defende

---

[55] Tarrant 2002: 30.
[56] Note-se que dentro da lista elegíaca, a ordem cronológica é explícita.
[57] Godman 1985: 168.
[58] Adicione-se que Ovídio e Venâncio Fortunato são os únicos dos autores listados por Teodulfo que escreveram em dísticos elegíacos.

os dois últimos autores, e irá se alongar pelo restante do poema sobre a maneira correta (a alegórica) de os ler.

Ao construir um catálogo ovidiano e concluí-lo com o nome do próprio Ovídio, Teodulfo expressa o seu modelo ao mesmo tempo em forma e conteúdo. Nesse sentido, o adjetivo *loquax*, com o qual ele qualifica Ovídio, perde em ambiguidade, significando muito mais "eloquente" do que "mentiroso". Mas assim como Ovídio sutilmente se coloca acima de seus pares ao se posicionar no final, reforçando inclusive que é o "quarto" e "último" dos elegíacos, também Teodulfo traz a implicação emulativa, igualmente sutil, em relação à sua lista. Esta é maior que a de Ovídio em vários sentidos: se o sulmonês tinha oito modelos, Teodulfo tem vinte; se o catálogo de Ovídio tinha quatorze versos, o de Teodulfo tem dezoito; se Ovídio escutava os poetas e compartilhava com eles o círculo literário, Teodulfo lê[59] os textos de dia e de noite (à maneira preceituada por Horácio); se Ovídio tinha em sua formação os gêneros didático, épico, jâmbico, lírico, bucólico e elegíaco, Teodulfo traz em sua bagagem leituras de teólogos, filósofos, santos, papas, poetas cristãos que exceleram em todos aqueles gêneros, gramáticos e os dois grandes poetas clássicos; se Ovídio se dirigia a um de seus modelos, Teodulfo dialoga com seis deles; se Ovídio se colocava sutilmente como o melhor da lista, ao indicar que era posterior aos demais poetas, Teodulfo o emula em sutileza ao se colocar ainda mais obliquamente no catálogo; se Ovídio representava Roma, Teodulfo representa a Nova Roma; se Ovídio vivia sob Augusto César, Teodulfo vive sob Carlos Magno, o verdadeiro e maior César. Ovídio está na cabeceira de Teodulfo, pois é Ovídio, o poeta romano, que Teodulfo, o poeta carolíngio, quer superar.

[59] Talvez seja possível haver aqui uma implicação de oposição entre a leitura antiga em voz alta e a leitura medieval em silêncio. Cf. Manguel 1997: 58-60.

4
Um Ovídio carolíngio, uma bucólica ovidiana

MODUÍNO DE AUTUN
Ecloga ad Karolum

Moduíno (em latim, *Moduinus* ou *Modoinus*, latinização do nome germânico *Muadwin*) nasceu por volta de 770. Seu exato lugar de origem é desconhecido; é possivelmente de etnia franca, a julgar pelo nome. Sua vida foi dividida entre a carreira no clero secular e a participação na corte imperial de Carlos Magno. No início do século 9, começou sua carreira eclesiástica em Lyon, e em 815 tornou-se bispo de Autun, cargo que parece ter exercido até sua morte, entre 840 e 843. Como poeta da corte, Moduíno tornou-se conhecido e amigo de personalidades como Teodulfo e Alcuíno, e recebeu o apelido de "Naso", em homenagem a Ovídio.[60] Duas de suas obras foram conservadas: uma carta a Teodulfo de 132 versos em dísticos elegíacos, datada de 820, consolando o amigo poeta acerca do exílio (sendo que um dos argumentos era de que Ovídio sofrera o mesmo mal); e a *Ecloga ad Karolum*, "Écloga para Carlos Magno", escrita entre 804 e 810,[61] em hexâmetros datílicos, composta de um prólogo (16 versos), um livro primeiro (95 versos), um livro segundo (121 versos) e um epílogo (10 versos). Enquanto o segundo livro mistura elementos bucólicos com panegíricos ao imperador, o primeiro é a representação de um diálogo entre dois poetas, um velho e um jovem, que discutem sobre poesia: sua função, seu lugar de ser, seus limites e suas possibilidades. É esse trecho metapoético, nomeado por Godman como "*A Poesia e os novos tempos*"[62] e aqui mencionado por MOD_1, que será aqui analisado.

---

[60] Era comum aos poetas da corte carolíngia receberem apelidos extraídos dos nomes de grandes poetas da tradição. Assim, por exemplo, Angilberto tinha o apelido de Homero e Alcuíno, o de Flaco (Horácio).
[61] Szövérffy 1970: 492-497. Mindt 2011: 127 sugere o ano de 808.
[62] Godman 1985: 191.

4.1. Ecloga ad Karolum I

PUER
Tu frondosa, senex vates, protectus opaca
arbore, iam tandem victrici palma potitus,
ludis habens nivea circumdata tempora lauro,
arguto tenui modularis carmine musa.
Nulla senex pateris proclivi naufraga mundi,
nulla pericla times paternis tutus in arvis.
Nos egra variis agitati mente procellis,
fluctibus in mediis ferimur per naufraga ponti,
litora nulla fuit mihimet spes certa videndi,
non votis patriam neque pinguia rura meorum:
tu cane, tu vates meruisti nomen habere,
mentitoque senex vocitaris nomine miles,
depositis propriis veteranus victor in armis.
Magnus amor fesso fuerat contingere sedes
davidicas, insigne caput nam cernere mundi.
Improba mens hominum! Infelix ego saepe putavi
hoc satis esse, semel si David forte vidissem.
Credideram post haec nil duri posse laboris
sentire: illi etenim bene cognita inertia nostra est.
Audierat nostros, heu, duros saepe labores;
ille etiam quondam blando mea munera vultu,
ut memini, accipiens grates persolvit opimas,
saepius et nostris gaudebat denique votis.
Prospicit alta novae Romae meus arce Palemon
cuncta suo imperio consistere regna triumpho,
rursus in antiquos mutataque secula mores.
Aurea Roma iterum renovata renascitur orbi!
SENEX
Hic, audax iuvenis, qui te cupis esse poetam,
rustica raucisonae meditaris carmina Musae?
Huc tibi, stulte puer, quae causa palatia tanta,
quae fuit alta novae cernendi moenia Romae?
Hic frustra in longum deducis carmina tractum:
publica nulla canis, nulli tua carmina digna,
sed cunctis despecta patent, vilissime vates.
Horrida precipuus nuper tua carmina David
sprevit et ingratae delusit munera Musae,
nec te, credo, velit tantus cognoscere Caesar.
PUER
O felix vates, senioris nomen adeptus,
arboreis recubas formosus miles in umbris.
Quo caput orbis erit, Roma vocitare licebit
forte locum: omnis erit huc, omnis sexus et aetas.
Hic requies fessis demum venientibus extat,
ipse locus magnos modicosque ex ordine cunctos
quippe receptat ovans, meritis pro premia reddit.
Spreta adeo domino non sunt mea carmina magno:

ille solet calamo silvestri ludere saepe,
nec vilem tantus iudex me iudicat esse.
Ante cadunt imis miscentia sidera terris,
sese aut ad summos extollunt flumina caelos,
50 ante peregrinis errans ferus exul in arvis
Heridanus Nilo properet pugnantibus undis,
aut Tigris Rhodanum furioso verberet ictu,
inque vicem miscent famosa flumina rixas,
ibimus aut vastum quaerentes regna per aequor –
55 forte toris miserans tandem nos ultima Thule
suscipiet, Thetis quo nos miserata videbit,
ignotisque loci tribuet stipendia fessis –
illius inmensas quam cesset fistula laudes
promere nostra sacro gracili modulamine cantu!
SENEX
60 Dic, quae causa, puer, haec te cantare coegit,
unde tibi venit modulandi tanta cupido?
Carmine Naso loquax iamdudum lusit inani,
dicta peregrinis cumulavit plurima biblis,
Caesaris invisam demens delapsus in iram;
65 nequicquam variis mulcebant carmina verbis,
nulla suae tribuere sibi suffragia Musae.
Unde venire putas igitur tibi premia tanta?
Quis te Musarum tantus seduxerat error?
Rura colendo fuit melius tibi stiva tenere,
70 agricolam patrio cantando imitarier usu.
PUER
Nonne senex nosti vates, post perdita rura
Romam Virgilium quondam venisse poetam?
Desperata suis hic dulcibus arva reduxit
carminibus; post haec opibus florebat opimis,
75 dux propriis vates generosus factus in oris.
Depositis quondam miles crudelibus armis
Lucanus cecinit famosi Caesaris arma:
idcirco pollebat opum ditissimus heros.
Carmina lusit item variis en maximus odis
80 Ennius ingenio scribens monimenta priorum;
propterea in terris tenuit tum culmen honoris.
Ast alios plures simile cernemus honore
ditatos, longum quos est tractare per omnes.
Sic iterum haec etiam nostro nunc tempore cerne:
85 nam meus ecce solet magno facundus Homerus
carminibus Carolo studiosis saepe placere.
Ni Flaccus calamo modulari carmina nosset,
non tot presentis tenuisset premia vitae.
Theudulfus gracili iam dudum lusit avena:
90 plurima cantando meruit commercia rerum.
Aonias vide solitus recitare camenas
Nardus ovans summo presenti pollet honore.
Cede, senex, victus dudum puerilibus armis,

crede, satis gratas dominis consistere Musas,
95 praecipuis meritis hinc esse memento poetas.

4.2. Écloga para Carlos Magno, I

MENINO
Tu, poeta velho, protegido pela sombra da frondosa
árvore, finalmente coroado com a palma da vitória,
tendo as brancas têmporas cingidas com o louro, compões,
cantas em sonoro poema a partir de suave musa.
5 Velho, não sofres nenhum desastre do mundo abissal,
não temes perigos, seguro nos campos pátrios.
Eu sou agitado em doentia alma por muitas tempestades,
sou arrastado em meio às ondas através dos desastres do mar,
nunca houve para mim segura esperança de avistar o litoral,
10 nem a pátria, nem os férteis campos do meu povo, nem mesmo com orações.
Tu, canta, tu, poeta que mereceste ter um nome;
e, com nome falso, és chamado de velho poeta,
veterano vencedor nas tuas armas já depostas.
Em meio ao tédio, meu grande desejo era pisar nos palácios
15 de Davi, e assim avistar a famosa capital do mundo.
Ó ímproba mente dos homens! Eu, infeliz, frequentemente julguei
que seria suficiente se ao menos uma vez eu me encontrasse com Davi.
Eu acreditara que depois disso não poderia ter nenhum árduo sofrimento:
de fato, a minha pobreza era bem conhecida por ele.
20 Ah, ele frequentemente ouvira os meus árduos sofrimentos;
ele, com efeito, recebendo então meus presentes com feição agradável,
como me lembro, agradeceu bastante,
e em seguida, muitas vezes, se alegrava com meus louvores.
O meu Pálemon vislumbra da alta cidadela da nova Roma
25 todos os reinos se unirem em triunfo diante de seu poder,
e mais um vez nossa época é transformada na cultura antiga.
A áurea Roma, de novo renovada, renasce para o mundo!
VELHO
É aqui, audacioso jovem, que desejas ser um poeta,
que constróis poemas rústicos de uma Musa rouca?
30 Menino tolo, qual foi a causa para que visses aqui tamanhos palácios,
para que visses a alta muralha de uma nova Roma?
Aqui, em vão compões poemas de longa duração:
não cantas coisas públicas, teus poemas não são dignos de ninguém,
mas são desprezados por todos, ó mais vil dos poetas.
35 Há pouco, o ilustre Davi desdenhou teus poemas horríveis
e zombou dos dons de tua desagradável Musa,
e não acredito que César acaso quererá te conhecer.
MENINO
Ó feliz poeta, tendo obtido o nome de ancião,

descansas, formidável guerreiro, sob as sombras das árvores.
40 Onde estiver a capital do mundo, ali talvez se pode chamar de Roma:
tudo estará lá, todos os sexos e todas as idades.
Aqui, afinal, está o descanso para aqueles que chegam cansados;
este lugar, com efeito, recebe saudando todos os nobres e os humildes,
e lhes dá presentes conforme o merecimento.
45 Além disso, meus poemas não são desprezados pelo grande senhor:
ele costuma frequentemente compor com pena silvestre,
e o grandioso juiz não me julga indigno.
Antes as estrelas cairão e se misturarão ao âmago da terra,
ou os rios subirão até os altos céus,
50 antes o rio Pó bravio percorrendo campos estrangeiros
alcançará o Nilo com ondas belicosas,
ou o Tigre açoitará o Ródano com violento golpe,
e os famosos rios misturarão seus cursos em duelos,
ou eu sairei procurando reinos pelo vasto oceano –
55 talvez por fim a última Islândia do alto de seus montes, apiedando-se de mim,
me acolha, ali onde Tétis me olhará com compaixão
e oferecerá como dádiva um lugar para um forasteiro cansado –
do que a minha pena cesse de cantar louvores imensos a ele
em sagrado canto com gracioso ritmo!
VELHO
60 Diz, menino, que motivo te obrigou a cantar tais coisas?
De onde te vem tamanho desejo de compor?
Outrora, o loquaz Ovídio compôs um inútil poema,
reuniu diversas narrativas em livros exóticos,
insano, incorreu na indesejada ira de César;
65 e em nada seus poemas de muitas palavras ajudavam,
suas Musas não lhe concederam qualquer auxílio.
Portanto, de onde pensas que virão grandes recompensas a ti?
Qual das Musas te convenceu de tamanho erro?
Teria sido melhor para ti segurar o arado, trabalhando nos campos,
70 imitar o agricultor, cantando conforme a tradição local.
MENINO
Não sabes, velho poeta, que, depois de haver perdido suas terras,
outrora o poeta Virgílio veio para Roma?
Com seus melodiosos poemas, ele resgatou seus campos já sem esperança;
depois disso, passou a prosperar com grandes riquezas:
75 o poeta se tornou senhor generoso em sua região.
Outrora, tendo deposto as cruéis armas,
o guerreiro Lucano cantou as guerras do famoso César:
por isso tinha muito poder o opulentíssimo herói.
Vê, também compôs poemas em vários versos o grande
80 Ênio, escrevendo com engenho os feitos dos antigos;
por causa disso, obteve então abundância de recompensas em suas terras.
Mas veremos muitos outros agraciados com a mesma honra,
e demorado seria descrever todos eles.
Observa como também tais coisas se repetem no nosso tempo:
85 veja só, pois meu eloquente Homero costuma
agradar frequentemente Carlos Magno com seus eruditos poemas.
Se Flaco não soubesse compor poemas com sua pena,

não teria recebido tantas recompensas ainda em vida.
Teodulfo já há um bom tempo compôs com pena elegante:
90 ao cantar, mereceu muitas riquezas.
Vê como Nardo, acostumado a recitar poemas,
louva e enriquece com a maior honra do momento.
Cede, velho, vencido enfim pelas armas pueris,
acredita que as Musas são bastante agradáveis aos senhores,
95 lembra-te que os poetas daqui são de grande mérito.

4.3. Comentário

1-6. A passagem é calcada em ECL 1.1-5.

2. O verso apresenta um abuso métrico: o {-a} de *palma*, que seria longo por natureza, por ser ablativo, precisa sofrer abreviação para que a escansão funcione. O mesmo problema volta a aparecer no v. 24. Não cabe argumentar que se entendia o ablativo de primeira declinação como breve, uma vez que todos os demais ablativos do poema são longos.

4. *tenui modularis carmine musa:* referência à poesia bucólica.

7-10. A imagem da tempestade é calcada em TRIST 1.2 e 1.4.

9. O verso é calcado em AEN 2.137.

12. *mentito nomine:* os poetas do círculo carolíngio tinham o costume de adotar nomes falsos, geralmente de poetas clássicos (Nasão para Moduíno, Homero para Angilberto, Flaco para Alcuíno, etc.) ou de personagens da poesia clássica. No entanto, o adjetivo aqui pode ter nuance pejorativa, "um falso nome de poeta" no sentido de "não merecedor do título de poeta".

14-15. *sedes davidicas:* refere-se ao palácio de Carlos Magno, em Aachen, símbolo arquitetônico do movimento carolíngio, onde se reunia a corte de poetas e letrados. Davi é a alcunha poética para Carlos Magno.

20. *audierat:* o mais-que-perfeito é usado no lugar do perfeito por razões métricas. Cf. Godman 1985: 192.

24. O verso apresenta um abuso métrico: o {-a} final de *alta*, por natureza longo (está no ablativo, concordando com *arce*), torna-se breve. *novae Romae:* refere-se a Aachen, capital do império franco. *Palemon:* o nome é extraído da ECL 3, e refere-se a Carlos Magno, louvado como o árbitro arquetípico da poesia. Cf. Mindt 2011: 128.

29. *rustica carmina raucisonae Musae:* a "Musa rústica" evoca ECL 3.84. Godman 1985: 193 sugere ser referência à poesia inculta e não a uma possível oposição entre pastoral e

poesia de teor político. A explicação não parece convincente. Os adjetivos do sema de rouquidão (*raucisona* ou *raucella*) são tópicos na poesia carolíngia para expressar falsa modéstia (cf. *Waltharius* 1454).

30-31. Os versos são calcados em ECL 1.26.

32. *deducis carmina longum tractum:* evoca ECL 6.5 (*pascere oportet ouis, deductum dicere carmen*) e MET 1.4 (*ad mea perpetuum deducite tempora carmen*). O "*longum tractum*" pode ser lido como uma referência à poesia épica, de longa extensão, embora faltem outras evidências.

37. *Caesar:* refere-se a Carlos Magno e, ao mesmo tempo, evoca o tratamento de Augusto por Ovídio.

45. *domino magno:* refere-se a Carlos Magno.

46. O verso é calcado em ECL 1.10.

48-59. O adínaton é calcado em ECL 1.59-63, GEO 1.30-31 e MET 11.784-786. Godman 1985: 194 sugere que o adínaton é propositalmente "mal escrito" para indicar que o *puer* ainda não tem maturidade poética. No entanto, não me parece haver indícios de pouco capricho na passagem; pelo contrário, a fusão das três diferentes fontes em uma só figura mostra a habilidade imitativa da personagem e, por extensão, de Moduíno.

62. *Naso loquax:* o adjetivo, talvez derivado de Teodulfo (v. Seção 3), aparece aqui em sentido pejorativo; ainda assim, como está na fala do *senex*, pode ter valor invertido: a personagem "errada" critica Ovídio, logo Ovídio é louvado.

64. *Caesaris:* aqui, refere-se a Augusto. O uso do mesmo título para Carlos Magno e para Augusto justamente na passagem sobre Ovídio pode ter alguma implicação de crítica política.

68. A resposta para a pergunta retórica está em TRIST 4.10.56: Tália.

69. *stiva:* acusativo singular, segundo Godman 1985: 195. Deve-se considerar a possibilidade de mudança do gênero da palavra, de *stiva* para *stivum*, o que implicaria um acusativo plural. A queda do {-m} no acusativo singular, apesar de pertencer ao processo de evolução do latim para as neolatinas, seria estranhamente atestada em apenas uma palavra no poema inteiro.

75. Curiosa e anacrônica imagem de Virgílio como um generoso senhor feudal. Godman 1985: 195 acredita ser calcada em ECL 9.7-10, o que não convence de todo.

77. *Caesaris:* aqui, refere-se a Júlio César.

80. O verso é calcado em TRIST 2.424.

85. *Homerus:* alcunha poética de Angilberto, poeta do círculo carolíngio que viveu entre 760 e 814.
87. *Flaccus:* alcunha poética de Alcuíno, um dos fundadores do movimento carolíngio, que viveu entre 735 e 804.
91. *aonias camenas:* as Musas (cf. MET 5.333) e, por extensão, a poesia.
92. *Nardus:* alcunha poética de Eginhardo, poeta do círculo carolíngio que viveu entre 770 e 814. *presenti:* grafia medieval de *praesenti*. Já era comum à época carolíngia, embora ainda não de forma absoluta, grafar o ditongo *ae* com um simples *e*. No entanto, a grafia aglutinada não significa necessariamente que se pronunciasse apenas a vogal média. Cf. Rigg 1996: 79-81.
93. *puerilibus armis:* não deixa de evocar ironicamente o poema da Teodulfo (v. Seção 3).
95. O poema é concluído com um tricólon de imperativos (*cede, crede, memento*).

4.4. Análise

Boa parte dos estudiosos que se dedicaram ao poema de Moduíno não o consideram uma peça muito importante, e mesmo Godman o define como um panegírico político de caráter pastoral excessivamente decorativo.[63] Em oposição, Whitta sustenta que diminuir a qualidade do poema significa não o entender de fato; e que o principal motivo para a falta de entendimento seria a ausência da percepção dos efeitos da imitação a partir do *corpus* ovidiano.[64]

A leitura de Godman tende para os aspectos políticos e históricos do poema, muito embora ele reconheça, ao mesmo tempo, que seja uma discussão sobre a natureza da poesia e a consciência de um passado literário, além de refutar uma leitura biografizante que associe o *puer* ao autor:

> The first book of Moduin's *Egloga* is among the most sophisticated expressions of early Carolingian poets' sense of the literacy past and the place and nature of poetry. The *puer* is often taken to be Moduin himself, but an identification of the two, besides being unnecessary, would diminish the irony of vv.

[63] Godman 1985: 21.
[64] Whitta 2012.

> 62ff. Nor have biographical critics of the poem found a candidate for the identity of the *senex*.[65]
>
> O primeiro livro da *Écloga* de Moduíno está entre as mais sofisticadas expressões da percepção dos primeiros poetas carolíngios do passado literário e do lugar e da natureza da poesia. O *puer* é geralmente interpretado como o próprio Moduíno, mas uma identificação dos dois, além de ser desnecessária, iria diminuir a ironia dos vv. 62ss. E os críticos biografizantes do poema não encontraram um candidato para a identidade do *senex*.

De acordo com Godman, o debate entre *puer* e *senex* é uma alegoria[66] do processo evolutivo do movimento carolíngio (política e poeticamente), em que as primeiras falas do *puer* mostram a insegurança e falta de objetivos, enquanto o final do poema já mostra um *puer* totalmente maduro e independente, assertivo e consciente de seu valor poético:

> The developing ideal of Aachen as the new Rome and the growing sense of literary past among early Carolingian poets were given powerful expression by Moduin of Autun in the first part of a debate poem which he composed in two books. Like Virgil and Calpurnius before him, Moduin employs this form for political praise of the emperor. Much of the point and subtlety of his work derives from the lively manner in which the relationship between the two participants in the debate is delineated. (…) What many have regarded as a 'manifesto of the Carolingian Renaissance' is instead the strained effort of an eager débutant. (…) With this progression from golden age idealism to an understanding of the material importance of the immediate literary past the *puer* of Moduin's *Egloga* comes of age, and with him Carolingian poetry achieves a new self-awareness.[67]
>
> O desenvolvimento do ideal de Aachen como a nova Roma e a crescente percepção do passado literário entre os primeiros poetas carolíngios receberam poderosa expressão por parte de Moduíno de Autun, na primeira parte de um poema em forma de debate que ele compôs em dois livros. Assim como seus antecessores Virgílio e Calpúrnio, Moduíno emprega a forma de louvor político ao imperador. Muito do sentido e da sutileza desse poema deriva da maneira vívida na qual é delineado o relacionamento entre os dois participantes do debate. (...) O que muitos consideraram como um 'manifesto do renascimento carolíngio' é, na verdade, o complicado esforço de um ávido iniciante. (...) Com a progressão do idealismo de uma idade de ouro para o entendimento da importância material do passado

---

[65] Godman 1985: 190.

[66] Não deixa de chamar a atenção o fato de que, assim como os letrados medievais propunham alegorias para a leitura dos textos clássicos, também a crítica hodierna propõe alegorias para a leitura dos textos medievais. Por um lado, a proposta moderna se justifica ao se apoiar na importância que os medievais viam na alegoria (Lewis 1936); por outro, evidencia-se que a alegoria é um instrumento de entendimento frequentemente utilizado para suprir o intervalo temporal entre uma produção artística e sua recepção.

[67] Godman 1985: 25-26.

> literário recente, o *puer* da *Écloga* de Moduíno amadurece, e com ele a poesia carolíngia alcança uma nova autoconsciência.

Embora reconhecendo a presença dos modelos Virgílio e Calpúrnio Sículo, e assim reiterando o aspecto bucólico-político do poema, a leitura de Godman despreza a importância da imitação ovidiana e suas implicações metapoéticas.[68] O prólogo[69] à *Écloga* é recheado de alusões a AM 1.15: Ênio, Lucrécio e Sófocles são mencionados por Ovídio e repetidos por Moduíno. Se Ovídio expõe seus modelos ao evocar, entre outros,[70] esses três autores, Moduíno expõe o seu modelo (Ovídio) ao aludir a três modelos presentes no seu modelo. Além disso, a expressão *carmen uelatum*, no verso 6 do prólogo, não deixa de trazer à tona o *carmen deductum* do início das MET, agregando ao seu poema a característica alegórica. Ao longo da *Écloga*, ocorrem conglomerações de passagens extraídas da poesia ovidiana, como, por exemplo, entre os versos 7 e 8, que reúne a expressão *fluctibus in mediis* com uma série lexical abundante em Ovídio (*procella, naufraga, pontus*):

Nos egra variis agitati mente procellis, **fluctibus in mediis** ferimur per naufraga ponti (Moduíno, 1.7-8)	quocumque aspicio, nihil est, nisi pontus et aer, **fluctibus** hic tumidus, nubibus ille minax (Ovídio, TRIST 1.2.24) quod facerem uersus inter fera murmura ponti (Ovídio, TRIST 1.11.7) **Fluctibus in mediis** navem, Palinure, relinquis? (Ovídio, TRIST 5.6.7)

E o trecho seguinte se alonga em imagens ovidianas de exílio, ansiedade pela terra natal e tempestades em alto mar. O verso 40, localizado no centro do poema, traz uma alusão crucial:

Quo **caput orbis erit**, **Roma** vocitare licebit (Moduíno, 1.40)	**Roma** triumphati dum **caput orbis erit** (Ovídio, AM 1.15.26)

Enquanto Roma for a capital do mundo conquistado, a *Eneida* de Virgílio será lida, diz Ovídio; onde for a capital do mundo, ali se dirá que é Roma, diz Moduíno; onde quer que esteja o centro, ali os autores clássicos serão cultuados. As acusações do *senex* contra a poesia do *puer* também apresentam reflexos ovidianos: o verso 32, *Hic frustra*

---

[68] Outro importante modelo do poema de Moduíno é Lucano; uma leitura das implicações da imitação de Lucano ainda não foi realizada e, obviamente, foge ao escopo do presente trabalho.
[69] O prólogo de Moduíno também evoca a questão ambígua do apoio ovidiano à causa e às políticas augustanas, de acordo com Whitta 2002: 721.
[70] Além desses três, Ovídio menciona Homero, Hesíodo, Calímaco, Arato, Menandro, Ácio, Varrão, Virgílio, Tibulo e Galo.

in longum deducis carmina tractum ecoa MET 1.4: *ad mea perpetuum deducite tempora carmen*; o verso 33 traz a expressão *carmina publica*, que é um *hapax legomenon*[71] de TRIST 5.1.23-24; e também, ironicamente, o trecho que acusa Ovídio pelo exílio e pela falta de auxílio de sua poesia é praticamente um centão de versos ovidianos:

Carmine Naso loquax iamdudum lusit **inani**, dicta **peregrinis** cumulavit plurima **biblis**, **Caesaris** invisam demens delapsus in **iram**; nequicquam variis **mulcebant carmina** verbis, nulla suae tribuere sibi suffragia **Musae**. (Moduíno, 1.62-66)	ille **ego Musarum** purus Phoebique sacerdos ad rigidas canto **carmen inane** fores? (AM 3.8.23-24) si vacat, hospitio **peregrinos**. Brute, **libellos** (PONT 1.1.3) quamque dedit vitam mitissima **Caesaris ira**[72] (TRIST 1.2.61) aut, mea si vestras **mulcebunt carmina** mentes (MET 10.301)

Por fim, a última fala do *puer* e de MOD_1 é a enumeração de poetas modelares que ficaram famosos por suas obras,[73] retomando o mesmo tipo de catálogo encontrado em AM 1.15, e terminando com a mesma asserção vitoriosa sobre a glória eterna da poesia; depois de mostrar que os poetas enriqueceram em posses e em nome, o *puer* de Moduíno obriga o *senex* a ceder (v. 93: *cede senex*), assim como Ovídio, após enumerar os poetas que eram e que continuariam famosos por sua escrita[74] ordena que os reis e toda riqueza cedam à poesia (AM 1.15.33: *cedant* e 34: *cedat*). Diante disso, a citação do verso 40 se torna extremamente importante para o entendimento do poema, uma vez que nela se concentra a alusão explícita ao poema cuja forma Moduíno pretende imitar. Trata-se, assim como no poema de Teodulfo acima discutido, de um catálogo de autores modelares. No entanto, para além de um catálogo, é uma apologia da poesia baseada em sua imortalidade:[75] a poesia deve ser exercida porque os poetas foram por ela consagrados; assim disse Ovídio, assim diz Moduíno. Além da perenidade poética, outras diversas questões emergem do poema: a oposição (tão carolíngia) entre passado e presente; a natureza do patronato de Carlos Magno sobre a poesia de sua corte, e a relação de

[71] Ou seja, não aparece em nenhuma outra passagem da literatura latina.
[72] Usamos este verso como apenas um exemplo das várias passagens ovidianas em que a expressão *Caesaris ira* aparece.
[73] Os poetas enumerados por Moduíno são Virgílio, Lucano, Ênio, Angilberto (mencionado como Homero), Alcuíno (como Flaco), Teodulfo e Eginhardo (como Nardo).
[74] No catálogo de Ovídio constam Homero, Hesíodo, Calímaco, Sófocles, Arato, Menandro, Ênio, Ácio, Varrão de Átax, Lucrécio, Virgílio, Tibulo, Galo e, no fim, o próprio Ovídio.
[75] O poema de Moduíno não deixa de fazer alusão também a TRIST 4.10, não apenas pela noção de catálogo, mas também pelo fato de o debate entre *senex* e *puer* ecoar a discussão entre Ovídio e seu pai acerca dos rendimentos materiais da poesia. Cf. Whitta 2002: 713.

Moduíno com esta; a recolocação de Ovídio no âmbito literário carolíngio; e, em sentido metapoético, a invenção do gênero bucólico ovidiano.

Uma das grandes questões do movimento carolíngio, tanto em sentido estético como político e ideológico, é o confronto entre passado e presente.[76] Em Teodulfo de Orléans, como vimos acima, esse confronto gera tamanha desarmonia que é necessário intervir com a alegoria em busca de uma harmonização dos contrários. No poema de Moduíno, o confronto é recortado em diferentes níveis de possibilidades através da dicotomia das personagens: o poeta velho, o *senex*, e o poeta novo, o *puer*. O passado foi Roma, o presente é Aachen. O passado foi o período pré-carolíngio, iletrado e caótico, o presente é o período carolíngio, dotado de *pax* e de *litterae*. O passado foi a primeira geração de poetas carolíngios, como Teodulfo, que se voltaram aos clássicos, ainda que não sem constrangimento, o presente é a segunda geração de carolíngios, como Moduíno, que recebem a tradição clássica e a já constituída tradição carolíngia. O passado foi o panegírico ou a poesia didática, o presente é a bucólica.

A questão do patronato de Carlos Magno tem no poema facetas ambíguas, na mesma linha da produção ovidiana. Por um lado, o poema é endereçado ao imperador franco, e contém louvores explícitos, inclusive com um prolongado adínaton. Por outro, a identificação do poeta como *Naso*, o nome de um poeta renegado pelo imperador romano, bem como a contínua associação entre Carlos Magno e Augusto, ambos sob a denominação de *Caesar*, coloca o elogio sob suspeita. Além disso, Moduíno não era exatamente um poeta da corte: apesar de estar envolvido nas questões estéticas e políticas do Império, ele não morava nem viajava com a corte imperial, e escreveu o poema em Lyon, ainda desprovido de qualquer autoridade política. Foi apenas no reinado de Luís, após a morte de Carlos Magno, que Moduíno recebeu a importante posição de bispo de Autun e se aproximou das questões imperiais. Moduíno deixa transparecer em seus versos, através dessa ambiguidade, que o mecenato carolíngio era incerto, e nisso ele se via em igual situação à de Ovídio.[77]

---

[76] Whitta 2002: 703: "Carolingian poets repeatedly demonstrate their desire to represent the events of the present day in a glowing Latinity conscious of its antique past, yet optimistic about its contemporary use." ("Poetas carolíngios mostram repetidamente o desejo de representar os eventos presentes em uma reluzente latinidade consciente de seu passado antigo, e ainda assim otimista com relação ao seu uso contemporâneo").

[77] Whitta 2002: 728. A questão do patronato ambíguo também é explorada por Marcial; cf. Cesila 2004: 19-20 e 77 n. 126.

Mais relevantes são, porém, as implicações metapoéticas ou metaliterárias levantadas pela imitação ovidiana em Moduíno. Trata-se, por um lado, de "recolocar" Ovídio no circuito literário, ou seja, fazer com que sua obra seja novamente lida e imitada, sem necessidade do grande constrangimento que leva Teodulfo a construir uma longa defesa de sua validade. Por outro lado, trata-se de criar um gênero ovidiano: a bucólica, gênero não praticado por Ovídio, precisava ter uma forma ovidiana que servisse de modelo, assim como as MET serviam à mitografia, os TRIST serviam à poesia de exílio, e os AM serviam à poesia amorosa. Tal é a tese de Whitta:[78]

> Speaking in the voice of a poet whose work consistently challenged the conventions of poetic practice, Modoin invests Carolingian pastoral with renewed possibilities for articulation of his contemporaries' concern with *renouatio* of the classical past as a way of consolidating the new political regime centered around Charlemagne's court. (…) Writing as Ovidius Naso, a poet who failed to compose pastoral poetry, Modoin deliberately creates an *Ovidian* pastoral form for his contemporaries, adding a newly configured, particularly *Ovidian* genre to the canon of Carolingian poetic forms, bringing Ovid "back to court" from readerly and literary exile. (…) Modoin's "Naso" surpasses Calpurnius (or Vergil) as the "unequivocal exemplar" of the effectiveness of intertextual allusion in crafting a poetic voice capable of signifying "differently" or against the grain of surface *dicta* of poetic propriety. (…) By associating the production of rustic pastoral song with the emperor himself, the *puer* elevates his own *carmina non spreta* into the "public" realm of acceptable verse. Here the *puer*, as Modoin *ipse*, places "Naso's" words in the mouth of his senescent detractor only to resonate in them Ovid's claim in the *Tristia* that he dedicates himself strictly to *publica carmina*. (…) Encapsulating a critique of Charlemagne's regime within the play of Ovidian allusions in this way, Modoin sounds Ovid's voice within circles of court discourse as the pastoral poet "Naso". The argument between the *puer* and the *senex* in eclogue one over the relative merits of Ovidian poetry illustrates Modoin's method of invigorating his own voice with Ovidian language. (…) The senex articulates a critique in which he dismisses the Ovidian achievement by considering it outside the range of correct form and content – and yet, ironically enough, he cannot formulate those charges without recourse to Ovidian language. (…) As Naso, Modoin utilizes Ovidian language to compose a genre untried by Ovid, completing the canon of Ovid's work (or, at least, creating a newly Ovidian pastoral genre). More pointedly, his poetic project gives Charlemagne the opportunity to reverse Augustus's edict of exile by recognizing and welcoming an Ovidian poet at court. Charlemagne is presented with an historic opportunity to *renovate* the past actively: securing "Naso" a place among the honor roll of Carolingian poets not only reinstates Ovid, but fully validates the Carolingian commitment to renew the literary culture of ancient Rome.

[78] Whitta (2002: 707-728).

> Falando na voz de um poeta cuja obra consistentemente desafiou as convenções da prática poética, Moduíno investe a bucólica carolíngia com renovadas possibilidades para articulação da preocupação de seus contemporâneos com a *renouatio* do passado clássico como forma de consolidar o novo regime político centrado na corte de Carlos Magno. (...) Escrevendo como Ovídio Nasão, o poeta que não compôs poesia bucólica, Moduíno deliberadamente cria uma forma bucólica *ovidiana* para seus contemporâneos, acrescentando um gênero recentemente configurado, particularmente *ovidiano*, para o cânone das formas poéticas carolíngias, trazendo Ovídio "de volta à corte" e tirando-o do exílio de leitura e do exílio literário. (...) O "Nasão" de Moduíno supera Calpúrnio (ou Virgílio) com o "exemplar inequívoco" da eficácia da alusão intertextual ao elaborar uma voz poética capaz de significar "de modo diferente" ou contra os *dicta* do nível superficial da propriedade poética. (...) Ao associar a produção da composição bucólica rústica com o próprio imperador, o *puer* eleva os seus próprios *carmina non spreta* para o nível "público" do verso decoroso. Aqui o *puer*, como o *ipse* Moduíno, coloca as palavras de "Nasão" na boca de seu velho detrator apenas para ressoar nele a reivindicação de Ovídio nos *Tristia* de que ele se dedica apenas aos *publica carmina*. Encapsulando dessa forma uma crítica ao regime de Carlos Magno dentro do jogo de alusões ovidianas, Moduíno faz soar a voz de Ovídio dentro do discurso dos círculos da corte na qualidade do poeta bucólico "Nasão". O debate entre o *puer* e o *senex* na primeira écloga acerca dos méritos relativos da poesia ovidiana ilustra o método de Moduíno de reforçar a sua própria voz com a linguagem ovidiana. (...) O *senex* articula uma crítica na qual ele repudia o sucesso ovidiano ao considerá-lo fora do escopo da forma correta e do conteúdo correto – e ainda assim, muito ironicamente, ele não consegue formular tais acusações sem recorrer à linguagem ovidiana. (...) Como Nasão, Moduíno utiliza a linguagem ovidiana para compor um gênero jamais tentado por Ovídio, completando o cânone da obra de Ovídio (ou, pelo menos, criando um novo gênero bucólico ovidiano). Mais ainda, seu projeto poético oferece a Carlos Magno a oportunidade de reverter o édito augustano do exílio ao reconhecer e receber um poeta ovidiano em sua corte. A Carlos Magno é apresentada a oportunidade histórica de *renovar* ativamente o passado: assegurar para "Nasão" um lugar entre o grupo de elite de poetas carolíngios não apenas reintegra Ovídio, mas também valida completamente o compromisso carolíngio de renovar a cultura literária da Roma antiga.

A fala do *senex* denuncia que mesmo aqueles que não aceitavam Ovídio como leitura ou como modelo poético de fato o faziam na prática. A petição de Moduíno é para que se aceite, sem a necessidade de uma leitura tortuosa, o modelo ovidiano em todos os seus gêneros praticados (a mitografia, a elegia amorosa, a elegia de exílio) e em seus gêneros possíveis, que podem ser inaugurados (como a bucólica). Não é a escolha do gênero que determina a escolha do modelo; antes, é a escolha do modelo que delineia o gênero, qualquer que seja, em que se deseje escrever. De certa maneira, MOD_1 é uma resposta ao seu colega (mais velho, *senex*) Teodulfo. Enquanto Teodulfo se legitima por

meio da emulação de Ovídio (“sou poeta porque sou melhor que Ovídio”), Moduíno se legitima e ao mesmo tempo a Ovídio por meio da eleição deste como modelo (“sou poeta porque leio e aceito Ovídio como meu modelo e assim tenho o direito de criar novos gêneros ovidianos”).

5
Carta de um poeta medieval para Ovídio

BAUDRI DE BOURGUEIL
Florus Ouidio

Baudri (ou Baldric, Balderic, em latim *Baldricus* ou *Baldericus*) de Bourgueil (ou de Dol) nasceu em Meung-sur-Loire entre os anos de 1045 e 1046.[79] Durante sua juventude, estudou na escola de Angers. Filiou-se ao mosteiro de São Pedro em Bourgueil, onde se tornou abade em 1079. Em 1107, ele recebeu do Papa Pascal II o bispado de Dol. Participou de todos os concílios realizados em sua época, viajou diversas vezes para Roma e também para a Britânia. Ele teve um importante papel na reforma da disciplina monástica. Parece ter se aposentado (ou ter sido suspenso) em 1120, quando se mudou para Saint-Samson-sur-Risle, e passou os seus últimos dias na abadia de Préaux, onde morreu entre 5 e 7 de janeiro de 1130.

A obra de Baudri é considerada uma das mais volumosas de toda a Idade Média latina, o que leva Jean-Yves Tilliette a considerá-lo um "polígrafo".[80] Ele escreveu nada menos que 256 poemas que perfazem, juntos, aproximadamente nove mil versos. São de diferentes tamanhos, metros e gêneros, tais como o epigrama, a épica, a epístola ou a ode fúnebre. Em prosa, sua produção também foi grande: de sua autoria são o tratado moral *De visitatione infirmorum* ("A visita aos doentes"); a monografia histórica *Historia hierosolymitana* ("História de Jerusalém"), uma de suas obras mais famosas, devido ao seu relato sobre as Cruzadas; as hagiografias *Vita Sancti Samsonis* ("Vida de São Sansão"), *Vita Beati Roberti de Arbrisello* ("Vida do Beato Roberto de Arbrisello"), *Vita Sancti Hugonis Rotomagensis Episcopi* ("Vida de São Hugo, Bispo de Rouen"), *Acta Sancti Valentini* ("Feitos de São Valentim"), e *De scuto et gladio Sancti Michaelis* ("O escudo e a espada de São Miguel"); o roteiro de viagens *Itinerarium* ("Itinerário"); o texto

[79] As informações biográficas e as datas são apoiadas em Tilliette 2012: *v-x*.
[80] Tilliette 2012: *x*.

de administração eclesiástica *Epistula ad Petrum Gemmeticensum Priorem* ("Carta ao Abade Pedro de Jumièges"); e o levantamento historiográfico *Gesta pontificum Dolensium* ("História dos clérigos de Dol"). Para o presente estudo foram selecionados dois poemas que não só citam o nome de Ovídio, mas também trazem em si discussões metapoéticas: o 97 (*Florus Ouidio*, "Carta de Floro a Ovídio", doravante mencionado por B_{97}) e o 111 (*Ad eum qui ab eo Ouidium extorsit*, "Contra aquele que lhe roubou um Ovídio", doravante B_{111}). B_{97} será analisado na presente seção, e B_{111} na seção seguinte.

B_{97} mostra-se especialmente revelador dos aspectos relacionados à leitura de Ovídio na Idade Média e ao consequente desenvolvimento literário dessa época. Escrito na pessoa de "Floro" (*Florus*), o poema em dísticos elegíacos tem a forma de uma carta endereçada a Ovídio; uma espécie de carta de exílio, modelada em TRIST e PONT, onde o eu-elegíaco se diz exilado de Ovídio, uma vez que Ovídio está exilado de Roma.

5.1. Florus Ouidio

Fletibus irriguam mitto tibi, Naso, salutem,
qua tamen omnino, dum careas, careo.
Ipse salute cares in Ponti finibus exul;
Romae sum lugens, ergo salute carens.
5 Quis procul a patria patriae non semper anhelet
ad natale solum nec cupiat reditum?
Nullus pauperibus locus est, habitatio nulla,
nulla sibi propriae mentio fit patriae;
at qui ciuis eras Romanae nobilitatis,
10 ipsis non impar sanguine Caesaribus,
pulsus ad extremos, Parthus quos excolit, agros,
immerito meritis iungeris exulibus.
Ut reus, iniustam fers duri Caesaris iram:
inde nec iniustas ipse fero lacrimas.
15 Ecce cares Roma; gelidum remoueris ad Histrum,
annum dimidiat qua glatialis hiems.
Orbis Roma caput, qua totus conuenit orbis,
orbis imago, tibi deliciosa domus.
Nota teathra tibi, tibi cognita porticus omnis,
20 omnis et ipsius nota platea tibi;
quo populi coeunt, quo fundunt uota puellae,
et loca nota tibi. Tu quoque notus eras:
fallere te numquam potuit uenatus amorum,
retia forte tibi tendere si libuit;
25 femina nulla tuis fuit impenitranda sagittis,

cedebat iaculis femina cuncta tuis.
Suspectusque uiris nec eis tamen inuidiosus,
affectare ipsos ipse tibi poteras.
Nulli odiosus eras, sed eras gratissimus omni,
30 excepto quod te non bene Caesar habet.
Quippe grauis rumor pulsauit Caesaris aures:
de te deque sua coniuge rumor erat.
Nullus amicorum sedauit Caesaris iram,
nil tua profecit musa uel eloquium.
35 Caesar enim numquam magis implacabilis ulli
quam tibi tantilla pro leuitate fuit.
Nulla uiro est tanti res quam de coniuge fama,
nulla ingrata sui fama pudica thori est.
Nec tamen ad sanctum sunt haec delata senatum;
40 communi famae carmen amoris obest,
communi famae res liuida dissimulatur:
quod noceat, dicit esse poema tuum.
Nec tamen exilio te dignum musa peregit,
sed tibi plus musa Caesaris ira nocet.
45 Sexus uterque diu sine carmine nouit amare;
quod tenuere prius secula, tu recitas.
Non tu secla doces, sed secula te docuerunt:
Argus decipitur uersibus absque tuis,
uersibus absque tuis delentur moenia Troiae,
50 nouit amare Venus uersibus absque tuis.
Naturam nostram plenam Deus egit amoris;
nos natura docet quod Deus hanc docuit.
Si culpatur amor, actor culpetur amoris:
actor amoris enim criminis actor erit.
55 Quod sumus est crimen, si crimen sit quod amamus;
qui dedit esse deus prestat amare michi.
Nec Deus ipse odium fecit, qui fecit amorem:
namque quod est odium nascitur ex uicio.
Tu recitator eras nec eras inuentor amoris,
60 nulla magisterio flamma reperta tuo est.
Scriptor comedus pereat pereatque tragedus,
si leuis aura tuae panigulae pereat.
Denique, quod pulsus patria, quod factus es exul,
id Caesar potuit, non calamus meruit.
65 Ecce michi reduces facit hec querimonia fletus
et numquam ueteres en renouat lacrimas.
En renouat lacrimas Nasonis casus acerbus.
Ha! Nimium doleo, quod tibi nil ualeo.
Nil ualeo et doleo, quia sis michi causa dolendi;
70 quod tamen et doleo, hoc uehementer amo.
Participare tuis, quantum licet, opto querelis,
causa querelarum nec tamen ipse fores.
In lacrimis saltim si nobis participemus,
non nos a nobis arbitror esse procul.
75 Corpore sum Romae, sed uotis exulo tecum,

nam nulli potius quam michi carus eras.
Roma michi locus est, tibi Pontus: uel michi Roma
sit Pontus, Pontus uel tibi Roma foret!
Heu, nos a nobis omen graue cogit abesse;
attamen, absentes spiritus unus alit.
Irrequietus ego terras metibor et aequor,
ut saltim tecum demorer exul ego.
Sim Nasonis ego, Naso sit Caesaris exul,
Naso potestatis, exul amoris ego.
Debeat inscribi nostro res ista sepulchro:
"Exul Nasonis sponte sua iacet hic".
Tunc laetabor ego, tunc molliter ossa quiescent,
si superaddatur hic tumulo titulus.
Reges edomiti uim Caesaris experiantur,
experiar liber foedus amoris ego.
En alii timeant sibi uerba tonantia regum;
fretus praeualido pectore nil timeo.
Nil aliud timeo, nisi claudat ut aequora Caesar
abdicatque michi protinus orbis iter.
Ecce malum duplex, heu, si me segreget a te,
si nos a nobis separet impietas.
Immo, nos unus capiat quicunque locellus,
ambo uiuamus, uiuere dum liceat.
Alter si moritur, subito moriatur et alter,
nos ambos unus suscipiat tumulus.
Aurae uitales a semet non dirimentur,
carnibus expositae: spiritus unus erunt.
Tu quoque, tu, Caesar, tunc non dominabere nostri:
lurida sub te sunt corpora, non animae.
Quid moror in uerbis? Promissa est soluere tempus;
dum quoque Caesar abest, acceleranda uia est.
Nunc etenim Morinos et fines fulminat orbis,
sed iam praeproperat fama redire uirum.
Uadam nec ueteri posthac fraudabor amico
nec nos a nobis mors etiam dirimet.
Attamen anticipet praenuntia cartula nostrum
aduentum dicens: "en tuus ille uenit".
A lacrimis ergo, dum uenerit, ipse uacato,
ne nimis expensis tunc careas lacrimis.
Nulli signa uiae per te sint cognita nostrae:
explorator enim Caesar ubique sedet.
Nomine quod nostro mutilatur epistola nostra
optinuit Caesar, quem nimis ipsa timet.
Ipsa timet ne, uisa semel, non sentiat ignes
siue manus lacerae discidio pereat.
Nec tamen a solito fraudabitur ipsa ualeto;
immo, refert audax: "Naso meus, ualeas".

5.2. Carta de Floro para Ovídio

Envio-te, Ovídio, uma saudação banhada em lágrimas,
embora eu esteja completamente privado de saúde, enquanto tu
[também estiveres.
Tu, exilado, estás privado de saúde nas fronteiras do Ponto;
estou em Roma, chorando, e portanto estou privado de saúde.
5 Quem é que, longe da pátria, pela pátria não aspire sempre,
ou não deseje o retorno ao seu solo natal?
Para os pobres não há nenhum lugar, nenhuma casa,
nenhuma menção de sua pátria que a torne sua;
mas tu que eras cidadão da nobreza romana,
10 não distante em sangue do próprio César,
expulso às terras longínquas que o persa cultiva,
és injustamente unido aos justamente exilados.
Como réu, sofres a injusta ira do severo César:
e por isso eu derramo não injustas lágrimas.
15 Sentes falta de Roma; és arrastado ao gélido Danúbio,
onde o inverno glacial ocupa metade do ano.
Roma, capital do mundo, onde todo o mundo se reúne,
imagem do mundo, é a tua adorada casa.
Os teatros são por ti conhecidos, por ti são conhecidos os pórticos todos,
20 e todos os seus palcos são por ti conhecidos;
onde os povos se reúnem, onde as meninas fazem seus votos,
são também lugares conhecidos por ti. Tu também eras famoso:
a caça de amores nunca te falhou,
se acaso te agradava armar as armadilhas;
25 nenhuma mulher foi poupada de tuas flechas,
qualquer mulher cedia às tuas armas.
E mesmo olhado com suspeita pelos homens, não eras por eles odiado,
tu podias convencê-los.
A ninguém eras odioso, mas eras agradabilíssimo a todos,
30 exceto que César não te tem em boa conta.
Com efeito, um rumor grave chegou aos ouvidos de César:
havia um rumor sobre ti e a esposa dele.
Nenhum dos teus amigos suavizou a ira de César,
em nada tua Musa te foi útil, nem a eloquência.
35 Pois César nunca foi mais implacável
por causa de um mínimo desvio do que o foi contra ti.
Ao homem, nada é mais importante que a fama de sua esposa,
nada lhe é mais grato que a fama casta de seu leito.
Mas esses rumores não foram relatados ao santo senado;
40 o poema de amor é a causa para a opinião geral,
o boato maldizente é escondido da opinião geral:
ela diz que é o teu poema o que faz mal.
Mas não foi a Musa que causou que tu fosses exilado,
mas, antes que a Musa, é a ira de César que te prejudica.
45 Por muito tempo, ambos os sexos souberam amar, sem poema;
tu recitas aquilo que os tempos anteriores souberam.
Não és tu que ensinas as gerações, mas elas que te ensinaram:

Argos é enganado sem os teus versos,
sem os teus versos as muralhas de Troia são derrubadas,
50 Vênus aprendeu a amar sem os teus versos.
Deus fez a nossa natureza plena de amor;
a natureza nos ensina aquilo que Deus ensinou a ela.
Se o amor é culpado, deve ser culpado o autor do amor:
assim, o autor do amor será o autor de um crime.
55 O que somos é crime, se for crime amarmos;
Deus, que me permitiu ser, me ordena amar.
E o próprio Deus, que criou o amor, não criou o ódio:
pois o ódio nasce do vício.
Tu eras um poeta e não um inventor do amor,
60 nenhuma chama foi encontrada por teu ensino.
Que morra o escritor cômico e que morra o trágico,
se a leve aura de tuas páginas há de morrer.
Além disso, se foste expulso da pátria, se foste exilado,
foi porque César tinha o poder de fazê-lo, e não foi a escrita que o
[mereceu.
65 Eis que este lamento me causa novos choros
e eis que renova as lágrimas ainda recentes.
Eis que o caso deplorável de Ovídio renova as lágrimas.
Ah! Sofro demais porque em nada posso te ajudar.
Em nada ajudo, e sofro, pois és para mim causa de sofrimento;
70 mas aquilo de que me compadeço, eu veemente amo.
Eu escolho tomar parte, o tanto quanto for possível, de tuas dores,
ainda que não sejas tu próprio a causa de tuas dores.
Se ao menos em lágrimas nós estamos juntos,
não hei de julgar que nós estejamos longe um do outro.
75 Meu corpo está em Roma, mas minha vontade está em exílio contigo,
pois a nenhum outro eras mais querido do que a mim.
O meu lugar é Roma, o teu é o Ponto: que ou Roma seja
o meu Ponto, ou o Ponto fosse a tua Roma!
Céus, um grave desastre nos obrigou a nos separar;
80 mas, no entanto, um único espírito nos faz viver, mesmo que distantes.
Eu, irrequieto, percorrerei as terras e o oceano,
para que ao menos, exilado eu também, esteja contigo.
Que eu seja o exilado de Ovídio, que Ovídio seja o exilado de César,
Ovídio exilado pelo poder, eu exilado pelo amor.
85 Assim deve ser inscrito no meu sepulcro:
"Aqui jaz o exilado voluntário de Ovídio".
Então eu me alegrarei, então meus ossos descansarão suavemente,
se esse título for adicionado ao meu túmulo.
Que os reis submetidos experimentem a força de César,
90 eu, livre, experimentarei o édito do amor.
Ah, que outros temam sobre si as palavras trovejadoras dos reis;
eu, apoiado em um peito corajoso, nada temo.
Nada mais eu temo, exceto que César feche os mares
e me proíba de pronto uma viagem pelo mundo afora.
95 Eis um mal dobrado, céus, se ele me aparta de ti,
se a impiedade nos separar.
Em verdade, que um único lugar nos reúna,

vivamos os dois, enquanto seja permitido viver.
Se um de nós morrer, o outro morrerá em seguida,
100 e um único túmulo abrigará nós dois.
Os nossos sinais vitais, tendo deixado o corpo,
não serão divididos: serão um único espírito.
Tu também, tu, César, então não reinarás sobre nós:
os corpos são submetidos a ti, mas não as almas.
105 Por que me demoro em tais palavras? É hora de cumprir minha promessa;
enquanto também César está ausente, o caminho deve ser traçado com
[rapidez.
Agora, de fato, ele fulmina os belgas e as fronteiras do mundo,
mas já corre o rumor que ele retorna.
Eu irei embora e daqui em diante não mais prejudicarei um velho amigo
110 e nem mesmo a morte poderá nos separar.
Contudo, a carta prenúncia antecipará minha
chegada, dizendo: "eis que aquele teu chega".
Assim, até que a carta chegue, estejas tu livre de lágrimas,
para que não sintas falta ao ter derramado tantas lágrimas.
115 Que a minha viagem até ti não seja conhecida por ninguém:
pois César, espião, está presente em todo lugar.
A minha carta que César apreender estará borrada
na parte do meu nome, já que a carta o teme demais.
A carta teme que, uma vez vista, seja queimada
120 ou que se acabe, rasgada por mãos.
E ela, porém, não estará privada da costumeira saudação;
com efeito, ela diz, ousada: "Meu Ovídio, adeus!".

5.3. Comentário

1-2. O uso polissêmico da palavra *salus*, expressando saúde (bem-estar) e saudação (comprimento) é intraduzível. O recurso já é ovidiano em si, presente em TRIST 5.13, em PONT 1.10 e HER 4.

11. *Parthus:* Ovídio não descreve partos na região pôntica, e de fato o império parto não chegou a ter fronteiras próximas ao Mar Negro (a mais próxima fronteira ficava a sul e a oeste do mar, muito distante do Ponto Euxino). A referência pode ser contemporânea a Baudri: o Império Seljúcida, com auge de expansão nos séculos 11 e 12, que dominou toda a costa sul do Mar Negro, chegando até Constantinopla. Além disso, a menção aos campos cultivados (*agros quos excolit*) também se afasta da caracterização ovidiana da região de exílio, predominantemente gelada e infértil.

13. *Caesaris:* "César" aqui é referência a Augusto.

19. *teathra:* Tilliette 2012: 97 mantém a grafia "incorreta" (o esperado seria *theatra*, ou mesmo a variação medieval *teatra*) encontrada no manuscrito.

25. *impenitranda:* o gerundivo assume o lugar do adjetivo, *impenetrabilis*. Tilliette 2012: 207 acredita tratar-se de um hapax.

41. *res liuida:* literalmente, "o assunto invejoso", "o boato maldizente"; no entanto, o adjetivo *liuida* também remete ao nome de Lívia, a esposa de Augusto com quem, segundo os boatos baudrianos, Ovídio teria se envolvido.

42. *carmen amoris:* trata-se da ARS.

47. Seguimos à risca a edição de Tilliette, que apresenta a variação lexical no mesmo verso: *secla* e *secula*; a variação se justifica pela necessidade métrica.

48-50. Combinação de anadiplose (em que o segundo hemistíquio do pentâmetro é repetido no primeiro hemistíquio do hexâmetro seguinte) com epanalepse (em que o primeiro hemistíquio do hexâmetro é repetido no segundo hemistíquio do pentâmetro seguinte).

51. *Deus:* Tilliette 2012: 207 sugere que o emprego tenha ambiguidade proposital, para abarcar ao mesmo tempo o "Deus cristão" e uma "divindade romana".

53. *actor:* o léxico latino medieval aceita as formas *auctor*, *actor* e *autor* indistintamente. Cf. Ziolkowski 2009.

80. O verso é calcado em AEN 6.726.

100. *carnibus expositae:* tem o sentido de *positae e carnibus*. Cf. Tilliette 2012: 208.

107. *Morinos:* um dos povos belgas, subjugados por Júlio César, e descritos na AEN como "os últimos dos homens" (8.727: *extremi hominum*). Ratkowitsch 1987: 152-155 lê esta passagem como alusão à incursão do rei francês Luís VI em Flandres, o que Tilliette 2012: 208 refuta.

5.4. Análise

Algumas leituras tendem a ver na figura de Floro uma manifestação sincera do próprio autor, Baudri.[81] Tilliette recusa tal leitura biografizante, e afirma que Floro é simplesmente uma personagem inventada por Baudri.[82] Embora concordemos com a

[81] Schülper 1979 e Ratkowitsch 1987.
[82] Tilliette 2012: 206.

refutação do viés biografizante, nos parece precipitado descartar a possibilidade alegórica da personagem. Tanto *Florus* como seu correspondente feminino *Flora* são nomes próprios que ocorrem numerosamente na poesia medieval latina e que, na maioria das vezes, têm implicações metapoéticas.[83] O "Floro" de Baudri parece acompanhar essa tendência, adquirindo o significado de "poeta" em seu sentido generalizante, coletivo. Além disso, "Floro" não deixa de remeter ao tempo presente,[84] de forma que Floro não é apenas um arquétipo de poeta, mas também um arquétipo de poeta do momento, atual, ou, mais precisamente, de poeta da Escola do Loire, de poeta *modernus*.

O poema é, naturalmente, repleto de alusões ovidianas. A declaração de Floro "sou teu" a Ovídio (v. 112: *en tuus ille uenit*) não é apenas a demonstração de afeto protocolar do gênero epistolográfico; é também, e sobretudo, a indicação da escolha do modelo. Apoiamo-nos no levantamento dos *loci paralleli* entre Baudri e Ovídio feita por Tilliette,[85] e endossamos a sua definição de que B97 é um verdadeiro "patchwork" de citações ovidianas:

Baudri de Bourgueil, 97	**Ovídio**
Fletibus irriguam mitto tibi, Naso, salutem, qua tamen omnino, dum careas, careo (1-2)	Hanc tuus e Gettico mittit tibi Naso salutem, mittere si quisquam, quo caret ipse, potest (TRIST 5.13.1-2)
Quis procul a patria patriae non semper anhelet (5)	nunc procul a patria Getieis circumsonor armis (TRIST 5.3.11)
ad natale solum nec cupiat reditum? (6)	nescio qua natale solum dulcedine cunctos (PONT 1.3.35)
pulsus ad extremos, Parthus quos excolit, agros, immerito meritis iungeris exulibus (11-12)	qui procul extremo pulsus in orbe latet, in quo poenarum, quas se meruisse fatetur, non facinus causam, sed suus error habet (TRIST 3.1.50-52)
Ecce cares Roma; gelidum remoueris ad Histrum (15)	Accipe conloquium gelido Nasonis ab Histro (PONT 2.4.1)
Nota teathra tibi, tibi cognita porticus omnis (19)	nunc fora, nunc aedes, nunc marmore tecta theatra, nunc subit aequata porticus omnis humo (PONT 1.8.35-36)
Nec tamen ad sanctum sunt haec delata senatum (39)	nec mea decreto damnasti facta senatus (TRIST 2.131)
sed tibi plus musa Caesaris ira nocet (44)	Caesaris ira mihi nocuit, quem solis ab ortu (PONT 1.4.29)
Sexus uterque diu sine carmine nouit amare; quod tenuere prius secula, tu recitas. Non tu secla doces, sed secula te docuerunt: Argus decipitur uersibus absque tuis,	Quid facerent, ipsi nullo didicere magistro: arte Venus nulla dulce peregit opus. (ARS 2.479-480)

[83] Dronke 1984: 318. Além disso, o nome "Floro" como interlocutor epistolar tem sua raiz em Horácio, cujas EP 1.3 e 2.2 são endereçadas a Júlio Floro; ambas as cartas apresentam discussões sobre poesia, o que reforça a nuance metapoética da escolha do nome na tradição medieval.
[84] A ideia de tempo presente se associa à primavera que *flor*esce.
[85] Tilliette 2012: 206-208.

uersibus absque tuis delentur moenia Troiae, nouit amare Venus uersibus absque tuis. (45-50)	
Tu recitator eras nec eras inuentor amoris (59)	'inspice ' dic ' titulum, non sum praeceptor amoris (TRIST 1.1.67)
quod pulsus patria, quod factus es exul, id Caesar potuit, non calamus meruit (63-64)	est fuga dicta mihi, non est fuga dicta libellis, qui domini poenam non meruere sui (TRIST 3.14.9-10)

Além das passagens imitativas de "letra por letra", o poema como um todo reflete de perto a defesa da poesia amorosa em TRIST 2 (especialmente vv. 213ss): os argumentos de que o amor é uma coisa natural e de que nenhum livro poderia "ensiná-lo" já haviam sido uma premissa do próprio Ovídio.

Assim como em diversos outros poemas seus,[86] Baudri utiliza nesta carta as alusões ovidianas de maneira sistemática e contínua, fazendo com que os diferentes aspectos poéticos, tais como o metro, o estilo, as figuras, as tópicas, o enredo e até mesmo as personagens "soem" ovidianos. B_{97} é, de certa maneira, uma "arte poética da poesia ovidiana", ou seja, um tratado ao mesmo tempo descritivo e prescritivo sobre a poesia que deve ser escrita a partir da eleição de Ovídio como modelo. Quem imitar, por que imitar e como imitar são as perguntas que Baudri procura, na voz de Floro, responder.

Primeiro, é preciso justificar seu modelo: Ovídio foi exilado sem culpa, sem sequer um devido julgamento, por causa de um mero boato; a sua obra, possível causa de seu exílio, não poderia ter lhe causado tal ruína (vv. 63-64: *quod pulsus patria, quod factus es exul, id Caesar potuit, non calamus meruit*). O poeta medieval, tomado coletivamente e figurado em Floro, se recusa a acreditar que foram os poemas de amor que trouxeram a destruição ao seu modelo; ao recusar isso, o poeta medieval justifica a sua própria poesia de amor, seja diante da censura política ou religiosa, ao mesmo tempo em que justifica a leitura da poesia amorosa de Ovídio. Não é casual que a apologia da poesia amorosa de Ovídio (e da poesia de amor como um todo) ocupe tanto espaço no poema: tal justificativa é fundamental para que o poeta medieval possa escolher Ovídio como modelo sem sofrer maiores censuras. Além disso, é preciso justificar a própria eleição do modelo (v. 71: *participare tuis, quantum licet, opto querelis*): Ovídio era superior aos demais, e todo o público, seja de homens ou mulheres, o admirava

[86] Sobretudo no poema 98, que é a carta de Ovídio em resposta a Floro.

irrestritamente e não pequena era sua fama (v. 29: *nulli odiosus eras, sed eras gratissimus omni*).

Tendo justificado a obra e a escolha do modelo ideal, Baudri precisa então ensinar como imitar tal modelo. E ele o faz na prática: que se tome o metro ovidiano (o dístico elegíaco), que se tome a matéria ovidiana (o exílio), que se insiram nos próprios versos os versos ovidianos ou, evitando a repetição, que se parafraseiem os temas ovidianos com palavras diferentes, desde que sem perder de vista o sentido ovidiano.

Baudri procura elaborar um substrato poético ovidiano para a prática da poesia medieval. Bond nomeia esse processo de "criação de uma subcultura ovidiana", onde todas as premissas poéticas devem ser fruto da leitura e da interpretação das obras de Ovídio. O sulmonês deveria ser o modelo máximo, uma vez que ele era o responsável não somente pela fusão de gêneros poéticos, mas também pela fusão dos aspectos materiais com os espirituais, fusão esta que, por sua vez, fazia da alegoria um instrumental infalível para expor as verdades universais em imagens concretas:

> It was he [Ovid] who had portrayed the unity (and necessary duplicity) of the poet and lover, locating him at the intersection of desire and language, those interacting forces between the material and neumenal worlds. It was he, too, whose letter-poems provided the model for generic ambiguity. Supreme artificer and consummate lover, Ovid offered to the Middle Ages the model of a profoundly human view of ingenious creation. (…) The application of allegorical techniques to (…) Ovid's texts bid the practical foundation for a theory of the role of fictive discourse (*fabula*) within the created world and of its relation to moral truth.[87]
>
> Foi ele [Ovídio] que ilustrou a unidade (e a necessária duplicidade) daquele que era poeta e amante, colocando-o na intersecção entre desejo e linguagem, essas forças que interagem entre o mundo material e o numênico. Foi ele também que com suas cartas/poemas estabeleceu o modelo para a ambiguidade genérica. Artista supremo e amante experiente, Ovídio ofereceu à Idade Média o modelo para uma criação engenhosa de um ponto de vista profundamente humano. (...) A aplicação das técnicas alegóricas aos textos de (...) Ovídio oferece a fundação prática para uma teoria da função do discurso ficcional (*fabula*) inserido no mundo criado e em sua relação com a verdade moral.

A leitura de Bond nos parece crucial em dois aspectos básicos: a exposição do substrato poético ovidiano e a identificação da figura da alegoria como instrumento poético fundamental nas composições de Baudri. Ainda assim, é de supor que, pelo menos

[87] Bond 1986: 155-9.

dentro dos limites da carta de Floro, a preocupação de Baudri seja momentaneamente menos filosófica e mais metaliterária: Floro se lamenta porque está longe de Ovídio, e por estar "exilado" de Ovídio, só lhe resta derramar lágrimas (vv. 2; 4; 14; 65-70); já que ele derrama lágrimas, ele é poeta elegíaco de exílio (vv. 66-68; 75); por ser poeta elegíaco de exílio, ele escolhe Ovídio por modelo (vv. 71; 76); para isso, ele terá que fazer um movimento em direção a Ovídio, ele terá que deixar Roma e ir visitar Ovídio no Ponto, no exílio (vv. 81-84; 93-94; 105-112); encontrar-se com Ovídio no exílio é a tentativa desesperada de fornecer um alento à vida, tanto à de Floro como à de Ovídio (vv. 97-98); pois Floro, o poeta medieval, só poderá viver enquanto Ovídio vive, e Ovídio, o poeta modelo, só continuará vivo se Floro viver e o imitar (vv. 99-102).[88]

Assim, Baudri compõe não apenas uma teoria da *imitatio*, mas também, derivada desta, a teoria da *traditio*.[89] Floro só poderá viver enquanto Ovídio viver; em outros termos, a poesia medieval só poderá subsistir enquanto ler e imitar Ovídio. Por outro lado, Ovídio só poderá viver enquanto Floro estiver vivo; em outros termos, Ovídio só será lido, transmitido e imitado enquanto a poesia medieval tiver o seu espaço, mantendo sua genuína poética de imitação ovidiana. "*Absentes spiritus unus alit*" (v. 80): Ovídio e Floro, embora distantes temporalmente, estão mantidos por um único espírito, por uma única poética. "*Spiritus unus erunt*" (v. 102): Ovídio, o modelo, e Floro, o poeta medieval, serão um único espírito, estarão para sempre unidos, pois a poesia de Ovídio é a inspiração e a poesia medieval é a expiração de uma única respiração poética.

---

[88] A preocupação de Baudri com uma possível iminente "morte" de Ovídio pode ter sido causada, ou ao menos influenciada, pelo crescimento de movimentos contrários à poesia clássica no final do século 11 e início do 12. No entanto, o período subsequente a Baudri (séculos 12 e 13) será aquele em que Ovídio estará mais "vivo" do que nunca. Até que ponto Baudri pode ter colaborado para isso é uma questão que merece ser estudada à parte.

[89] No sentido como definido na Introdução.

6
Quero meu Ovídio de volta!

BAUDRI DE BOURGUEIL
Ad eum qui ab eo Ouidium extorsit

Embora não seja possível precisar a ordem ou a distância temporal em que os poemas de Baudri foram escritos,[90] é possível supor que o poema 111 tenha sido escrito após o 97, uma vez que é identificável no todo da obra baudriana uma transição entre a poesia de exílio e a poesia de metamorfoses. B_{111}, também composto em dísticos elegíacos, se encontra, de certa forma, na intersecção entre os dois "gêneros".

6.1. Ad eum qui ab eo Ouidium extorsit (Carmen CXI)

Ad me fallendum fallax uenit simulachrum
utque sibi praestem supplicat Ouidium.
Pendulus a collo pedibusque cubando uolutus,
in quascunque uelis uertitur effigies.
5 Abnuo, sed fallor: nam quem non fallat Vlixes?
Optinet ad tempus reddat ut ipse meum
et puto quod magica me tandem eluserit arte:
importuna meis auribus insonuit.
Hunc tamen et fidei nimium reor esse paternae
10 mentirique potest uerba fidemque suam.
Cautus adulator, uestigia nostra tenebat,
affigens plantis oscula multa meis.
O utinam uerum iurauerit, ut michi reddat
quem male decepto sustulit Ouidium!

6.2. Contra aquele que lhe roubou um Ovídio (Poema 111)

Um impostor enganador chega para me enganar,
e pede que eu lhe empreste um Ovídio.

[90] A numeração adotada é radicada na ordem em que os poemas aparecem nos manuscritos.

Tendo se pendurado ao meu pescoço e se arrastado aos meus pés,
transforma sua forma em qualquer coisa que imagines.
5 Digo que não, mas sou enganado: pois a quem Ulisses não consegue enganar?
Ele leva meu Ovídio sob a condição de que devolva no prazo certo,
e penso que enfim me enganou com arte mágica:
proferiu palavras perigosas em meus ouvidos.
Mas acredito que ele é excessivo em lealdade a seu pai,
10 e pode fingir suas palavras e sua promessa.
Cauto adulador, ele seguia meus passos,
cobrindo de muitos beijos os meus pés.
Ó, tomara que ele tenha jurado a verdade! Que ele me devolva
o Ovídio que me roubou com pérfido dolo!

6.3. Comentário

2. *Ouidium:* por sinédoque, uma obra de Ovídio. Tilliette 2012: 219 se apoia na imagem do v. 4 para sugerir que a obra solicitada seja MET. Veja na análise abaixo a proposta de que a referência pode ser às obras de exílio, TRIST e PONT.

9. *reor esse fidei paternae:* a expressão é obscura; Tilliette 2012: 117 entende algo como "não conto muito com sua lealdade aos costumes antigos", mas depois defende que a passagem pode significar "a lealdade que ele herdou de seu pai" (p. 219). O sentido literal do texto é "considero que ele é excessivo em lealdade paterna", que entendemos no sentido de que "ele tem demasiada lealdade a seu pai", sendo "pai" metáfora para "autor".

6.4. Análise

O verso 4, que Tilliette vê como uma referência às MET, é, de fato, uma paráfrase sutil de TRIST 2.556, onde há menção justamente às MET:

in quascunque uelis **uertitur** effigies (Baudri de Bourgueil, 111.4)	**in** facies corpora **versa** novas (Ovídio, TRIST 2.556)

Além das coincidências de posição, o verbo passa do particípio perfeito para o presente do indicativo, e o substantivo "*facies*" é substituído pelo seu sinônimo "*effigies*". Se, por um lado, a menção sutil conduz às MET, por outro, a menção é baseada em TRIST e não deixa de evocar o seu tema de exílio: de fato, o poeta estará separado de seu poema, tal como Ovídio foi separado de sua cidade. Há ainda duas alusões ao texto das MET:

Abnuo, sed fallor: nam quem non **fallat Vlixes**? (Baudri de Bourgueil, 111.5) **affigens** plantis **oscula** multa meis (111.12)	Neritiasque domus, regnum **fallacis Ulixis** (Ovídio, MET 13.712) miscuit et gelidis in vultibus **oscula figens** (MET 4.141)

Muito embora o "enganador Ulisses" possa parecer um lugar tão comum que não justifique o efeito de alusão, a coincidência da posição métrica entre as passagens sugere que nada há de casual nesse emprego. Já a expressão "*(af)figens oscula*" implica ironia e comicidade ao transpor o momento dramático do choro de Tisbe sobre o corpo de Píramo para a servil adulação de beijar os pés do poeta.[91]

Apesar de parecer à primeira vista um poema superficial sobre o caso de um empréstimo não devolvido, e as alusões ovidianas parecerem meros adornos decorativos, B_{111} oferece pelo menos três níveis de leitura relevantes para o entendimento da noção poética de sua época: primeiro, o texto clássico como artigo de valor; logo, o "exílio" do poeta desprovido do texto de seu modelo; e, por fim, o conflito entre o gênero das MET e o gênero dos TRIST.

O poema nos revela um importante dado sobre a questão literária durante o período da Escola do Loire. A transição do império carolíngio para o novo Reino da França – estruturado completamente sobre o feudalismo agrícola – viu, ao longo do século 11, uma espécie de "milagre econômico":[92] o reestabelecimento de rotas comercias de longa distância trouxe novos tipos de plantações e novas tecnologias agrárias que, coincidindo com um período climático favorável e um arrefecimento de campanhas militares, obteve o efeito de desenvolvimento da produção agrícola, industrial e comercial. As cidades cresceram, em habitantes e em economia, e os mosteiros franceses foram os mais beneficiados: herdeiros de grandes terras, agora mais produtivas do que nunca, e capitalizando em cima do crescimento econômico das cidades, estes, antes pequenos centros religiosos, tornaram-se verdadeiros redutos de riqueza e poder. Não diferentemente ocorria no vale do Loire e no mosteiro de Bourgueil, onde Baudri geria as contas fartas e, como ele mesmo insiste em vários de seus poemas, a também farta biblioteca. Ao que tudo indica, Baudri não economizava nos gastos com livros; jactava-se de que seu mosteiro possuía uma biblioteca tão bem provida em termos de qualidade

[91] Embora, em certo sentido, o episódio de Píramo e Tisbe possa ser lido em viés cômico: Fratantuono 2011: 92-94.
[92] Beech 1964 e Pirenne 1966.

e quantidade, que qualquer um desejoso do saber ficaria tentado a se tornar monge apenas por causa da biblioteca do mosteiro.[93] Mas Baudri não tinha apenas orgulho de seus livros; tinha também ciúmes. Em B_{111}, o poeta encarna o "*librorum auarus*", ciumento de seus livros, que não quer dividir os seus pertences, físicos e sapienciais, com ninguém. Ele reluta em emprestar um livro, porque esse livro representa ao mesmo tempo um artigo de luxo, que vale muito dinheiro, e um objeto de apego sentimental, ainda mais valioso que dinheiro. O livro é um volume de Ovídio: a obra do sulmonês é não apenas um artigo de luxo,[94] como também um objeto preferido da coleção; ou seja, é um "clássico". Dentre todos os livros de sua vasta biblioteca, aquele que o poeta medieval não suporta perder é justamente o volume de Ovídio.

A noção de que Ovídio é um autor favorito para Baudri conduz a outra discussão levantada pelo poema. Vimos acima que o verso 4 faz uma alusão às MET por meio da imitação de um verso de TRIST; com isso, chama-se a atenção para o aspecto "exílico" que o poema apresenta. Assim como em grande parte da poesia de exílio ovidiana (TRIST e PONT), B_{111} é estruturado na oposição entre o antes e o agora, o passado e o presente, o conforto e o desconforto, a euforia e a disforia. Até o verso 5, o poeta ainda está em posse de seu Ovídio, e é adulado por um homem, inominado, adjetivado por *fallax*, que usa de todos os meios possíveis para convencer o poeta a lhe emprestar o livro. No verso 6, há a separação: o poeta empresta seu Ovídio, mas com a condição de que lhe devolva a tempo. A partir do verso 7 (que coincide com a metade do poema), emerge a consciência da separação irremediável: o poeta percebe que seu Ovídio não lhe será devolvido, nem hoje nem nunca mais. Enfim, só lhe cabe chorar e imprecar contra aquele que roubou seu livro. A estrutura repete a concatenação ovidiana de pré-exílio, exílio e consciência do exílio (ou pós-exílio):

---

[93] Cf., em especial, poema 77.

[94] Lord 2011 sustenta, em seu estudo sobre as imagens nos manuscritos medievais das MET, que os volumes deste poema eram especialmente valorizados em função do requinte e bom-acabamento em que se preparavam os manuscritos. Os textos de Ovídio eram "caprichados" também porque os poemas em si eram valorizados acima do comum.

Para o poeta medieval, estar desprovido da obra de Ovídio é como estar longe de casa; é como estar exilado. No entanto, em um momento inicial da separação, há uma esperança de que o livro seja devolvido, assim como Ovídio tem a esperança de que o mandado imperial seja revogado. Então, tem lugar a percepção, desesperada, de que o livro não lhe será devolvido, ou seja, lhe foi roubado, assim como Ovídio, ao se afastar das praias ausônias, vê concretizado o pesadelo da separação e finda a esperança de retorno. Nesse sentido, a escolha de Ovídio como autor do livro do qual o poeta será "exilado" serve justamente para realçar esse aspecto "exílico" e amplificar o efeito patético. "Estou exilado daquele que foi exilado", é a afirmação de Baudri, que se repete inúmeras vezes em B_{97} (discutido acima), onde o poeta medieval expressa estar exilado de Ovídio porque Ovídio foi exilado.

Essa "*relegatio ab Ouidio*" sofrida por Baudri tem ainda outra implicação. Admitindo-se ser o verso 4 (*in quascunque uelis uertitur effigies*) uma referência às MET, é possível identificar essa mesma obra com o próprio impostor enganador (v. 1: *simulachrum fallax*), que seduz como Ulisses (v. 5: *nam quem non fallat Vlixes?*), que enfeitiça com arte mágica (v. 7: *magica me eluserit arte*), que profere conjurações aos ouvidos do poeta (v. 8: *importuna meis auribus insonuit*), que lhe segue os passos (v. 11: *uestigia nostra tenebat*) e que o enche de beijos (v. 12: *affigens plantis oscula multa meis*). A escolha de palavras dotadas de sentidos técnicos referentes à poesia (*ars, eludere, insonare*) e à métrica (*uestigium, planta*) reforça a nuance metapoética e, com efeito, todas as ações do personagem que rouba o livro são espelhadas em cenas das MET: ele

implora ao poeta (v. 3) como Mirra,[95] ele engana como Ulisses,[96] ele enfeitiça com arte mágica como Circe,[97] ele sussurra conjurações como a Inveja,[98] ele segue os passos de Baudri como Apolo segue os de Dafne,[99] ele derrama beijos como Tisbe[100] e, sobretudo, ele se transforma em qualquer tipo de coisa que se possa imaginar, ao modo das MET como um todo. Dessa forma, é o próprio livro das MET que "vem"[101] e que insta ao poeta que lhe empreste o seu Ovídio, ou seja, que lhe devote a atenção de leitor/poeta imitador de Ovídio; o poeta reluta, mas o livro o seduz e o enfeitiça com sua arte, e, ao transformar-se em várias formas, expõe o seu enredo diante do arrebatamento de Baudri; este só se entrega às MET com a condição de que possa voltar em curto prazo, mas então percebe que o poema é enganador como "seu pai", seu autor (v. 9: *hunc tamen et fidei nimium reor esse paternae*),[102] e ele não mais poderá sair dali; só lhe resta, consciente de ter sido enganado e derrotado, lamentar a separação do estágio anterior.

O estágio anterior pode estar relacionado com o "outro Ovídio" de Baudri, ou seja, o conjunto da poesia ovidiana de exílio (TRIST e PONT), do qual o poeta medieval se vê exilado por causa das MET. $B_{111,}$ como discutimos acima, é um poema de exílio; mais especificamente, um exílio metaliterário, ou seja, um exílio representativo da distância, da separação entre Baudri (o leitor, poeta imitador, o receptor) e Ovídio (o poeta lido, emulado, o modelo); porém, Baudri só se afasta de Ovídio pois se rende às MET de Ovídio, o que implica que o "primeiro Ovídio", o "Ovídio anterior", é o poeta do exílio. Seguindo tal leitura, teríamos a seguinte paráfrase para B_{111}: "Eu, Baudri, estava lendo os poemas de exílio de Ovídio e escrevendo poesia de exílio; no entanto, vêm a mim as MET e me seduzem de tal forma que não posso mais abandoná-las; como agora eu estou lendo e escrevendo sobre mudanças, estou exilado dos poemas de exílio que antes eu lia e escrevia; por isso, por meio do exílio, sou metamorfoseado em poeta de metamorfoses; não mais escrevo exílio, escrevo metamorfoses; e assim, por estar dessa forma exilado da poesia de exílio, só me resta escrever este poema de exílio sobre minha metamorfose". O

---

[95] MET 10.298ss.
[96] MET 13.
[97] MET 14.1ss.
[98] MET 2.760ss.
[99] MET 2.452ss.
[100] MET 4.55ss.
[101] Verso 1: *uenit*, em oposição ao livro dos TRIST, que "vai" (*ibis*) em 1.1.1. Cabe ressaltar que essa figura de personificação do livro já está presente no próprio Ovídio, em TRIST 1.1 e 3.1. Cf. Williams 1992. Antes de Ovídio, Horácio já havia usado esse recurso.
[102] Note-se que Ovídio usa o termo *pater* no sentido de *auctor*, quando dialoga com os seus próprios livros em TRIST.

nível metapoético discute, no fundo, a questão da escolha do gênero e, consequentemente, da escolha do modelo apropriado ao gênero. O modelo aqui é um único autor, porém multiplicado em duas faces genéricas distintas. Entre uma e outra face, Baudri se divide; de fato, em torno da metade de sua produção há poemas em que ele se atém ao exílio (os poemas, de maneira geral, anteriores ao 111), e na outra metade há aqueles em que ele se atém às metamorfoses (os poemas a partir do 112, entre eles 154, quiçá o mais famoso de sua produção). B_{111} parece ser justamente a linha divisória, a fronteira entre os dois gêneros que, por dividir os dois lados, pertence ao mesmo tempo a ambos, os funde e os confunde.

Cabe ressaltar que esse conflito genérico não é inaugural em Baudri, uma vez que já foi uma questão colocada pelo próprio Ovídio. A fusão dos gêneros poéticos é apontada como uma caracterísitca marcante da poesia ovidiana.[103] Em TRIST, particularmente, existe o conflito entre o aspecto exílico e o metamórfico; o sulmonês reitera seguidamente que a sua própria metamorfose é o seu exílio de Roma.[104] No poema de Baudri, no entanto, essa noção é invertida: enquanto Ovídio é metamorfoseado porque foi exilado, Baudri é exilado porque foi metamorfoseado. O exílio transformou Ovídio, que doravante escreverá apenas elegias de exílio, deixando as transformações; a transformação exilou Baudri, que doravante escreverá apenas poemas de transformações, o que por sua vez causará um poema meta-apologético e meta-explicativo sobre o exílio causado pela transformação.

---

[103] Conforme propõem e discutem, entre outros, Otis 1970, Harrison 2002, Farrell 2009. Por outro lado, é possível entender a fusão de gêneros como uma característica da literatura latina como um todo e, em última instância, como um traço da linguagem literária e até mesmo da linguagem de maneira geral. Cf. Fowler 1997.

[104] Como, por exemplo, em 1.1.117-120: *sunt quoque mutatae, ter quinque volumina formae, / nuper ab exequiis carmina rapta meis. / his mando dicas, inter mutata referri / fortunae vultum corpora posse meae.* ("Existem também quinzes volumes de metamorfoses, versos recentemente resgatados de meus funerais. Ordeno que lhes digas que a forma do meu destino pode ser incluída entre os corpos metamorfoseados").

7
Após um cálice, supero até Ovídio

ARQUIPOETA
Archicancellarie, vir discrete mentis

Arquipoeta (em latim *Archipoeta*) é o título auto atribuído de um autor anônimo do século 12, que assina uma coleção de oito poemas encontrada em um único manuscrito;[105] o pouco que se supõe sobre sua vida é extraído de seus poemas, como um nascimento nobre, um cargo elevado no clero e conexões com personalidades políticas e religiosas da época. A partir de eventos históricos narrados nos poemas, é possível supor que tenham sido escritos entre o período desde os últimos anos da década de 50 até o ano de 1165, e daí a proposta de que o poeta teria vivido aproximadamente entre 1130 e 1165.[106] Além dos oito poemas assinados no manuscrito, outros dois, presentes nos *Carmina Burana*, porém não assinados, são atribuídos ao mesmo autor. Vários dos poemas são dedicados ao Grão-Chanceler de Colônia (sete dos dez), associado à figura histórica de Reinaldo de Dassel, que servia ao imperador Frederico I do Sacro Império Romano. No entanto, nenhum dado é verificável historicamente, nem sequer se os poemas atribuídos a ele são de fato de um único autor.

Os poemas receberam ordenação e numeração diferente nas duas edições produzidas até hoje: a de Watenphul & Krefeld, de 1958, e a de Langosch, de 1977.[107]

Verso inicial	**N. 1958**	**N. 1977**	**(Outro título)**
Lingua balbus, hebes ingenio	1	4	Lingua balbus
Fama tuba dante sonum	2	8	Festa de Vienne
Omnia tempus habent	3	1	
Archicancellarie, vir discrete mentis	**4**	**5**	**Poética do Vinho**
Nocte quadam sabbati somno iam refectus	5	9	

[105] Mann 1993: 100.
[106] Watenphul & Krefeld 1958: 30-31.
[107] Seguimos aqui a numeração e a edição textual de Langosch, que preferimos à de Watenphul & Krefeld não só por sua maior precisão crítica, como também pela ordenação cronológica (ainda que hipotética) dos poemas. A tabela mostra os cruzamentos de ordenação dos poemas; em negrito, o poema a ser analisado aqui; em itálico, os poemas de autoria não de todo comprovável.

En habeo versus te praecipiente reversus	6	3	
Archicancellarie	7	2	
Praesul urbis Agrip(p)in(a)e	8	10	
Salve mundi domine, Caesar noster ave!	*9*	*6*	
(A)estuans intrinsecus ira vehementi	*10*	*7*	*Confissão*

Embora o poema mais famoso da coleção seja o *Confissão*, ele parece ser uma compilação posterior montada a partir de diversas passagens dos outros poemas atribuídos ao Arquipoeta; a maior parte é derivada do poema *Archicancellarie, vir discrete mentis* (4 em Watenphul & Krefeld ou 5 em Langosch, doravante mencionado por ARQ_5), escrito entre 1162 e 1163.[108] Esse poema apresenta maior unidade temática e, portanto, parece ser a peça originalmente escrita. É a ele que nos ateremos na presente seção.

O poema assume um aspecto de carta endereçada ao seu patrono, reunindo uma súplica por sustento, a recusa em cumprir um pedido poético do interlocutor e uma teorização acerca das condições necessárias para se escrever boa poesia. O esquema métrico, comumente chamado "goliárdico",[109] é composto de duas cláusulas trocaicas por verso, a primeira de sete sílabas e a segunda de cinco sílabas, com acentos tônicos na quinta sílaba de cada cláusula, em 7pp + 6p:[110]

*Ar | chi | can | cel | **lá** | ri | e, | | vir | dis | cre | te | **mén** | tis*
1ª. cláusula: 7pp *2ª. cláusula: 6p*

Cada uma das estrofes contém uma rima fixa ao final do verso (AAAA), e em alguns versos, porém sem um esquema ordenado, pode aparecer uma rima interna, em geral átona, entre as primeiras clásulas (*agitur* + *trangeditur* [vv. 2-3]; *praeceperis* + *iusseris* [vv. 10-11]).

7.1. Archicancellarie, vir discrete mentis (Carmen V)

Archicancellarie, vir discrete mentis, I.
cuius cor non agitur levitatis ventis

[108] Godman 2011: 38.
[109] Rigg 1996b: 109.
[110] Adotamos aqui o método de notação de métrica medieval por quantidade de sílabas e acento proposto por Norberg 1958 e endossado por Mann 1993 e Rigg 1996b. A notação expressa o número de sílabas do verso ou cláusula e a acentuação, se paroxítona ('p') ou proparoxítona ('pp'). Portanto, 7pp + 6p significa que a primeira cláusula tem sete sílabas e o acento é proparoxítono, enquanto a segunda cláusula tem seis sílabas e o acento é paroxítono.

aut morem transgreditur viri sapientis,
non est in me forsitan id, quod de me sentis.
5 Audi preces, domine, veniam petentis; II.
exaudi suspiria gemitusque flentis
et onus impositum ferre non valentis,
quod probare potero multis argumentis.
tuus in perpetuum servus et poeta III.
10 ibo, si praeceperis, etiam trans freta,
et, quodcumque iusseris, scribam mente laeta,
sed angusti temporis me coartat meta.
iubes angustissimo spatio dierum IV.
me tractare seriem augustarum rerum,
15 quas neque Virgilium posse nec Homerum
annis quinque scribere constat esse verum.
vis, ut infra circulum parvae septimanae V.
bella scribam fortis breviter et nane,
quae vix in quinquennio scriberes, Lucane,
20 vel tu, vatum maxime, Maro Mantuane.
vir virorum optime, parce tuo vati, VI.
qui se totum subicit tuae voluntati;
precor, cum non audeam onus tantum pati,
ut rigorem temperes ardui mandati.
25 nosti, quod in homine non sit eius via; VII.
prophetiae spiritus fugit ab Elia,
Elisaeum deserit saepe prophetia,
nec me semper sequitur mea poetria.
aliquando facio versus mille cito VIII.
30 et tunc nulli cederem versuum perito,
sed post tempus modicum cerebro sopito
versus a me fugiunt carminis oblito.
quae semel emittitur, nescit vox reverti; IX.
scripta sua corrigunt etiam diserti.
35 versus volunt corrigi denuoque verti,
ne risum segnities pariat inerti.
loca vitant publica quidam poetarum X.
et secretas eligunt sedes latebrarum,
student, instant, vigilant nec laborant parum
40 et vix tandem reddere possunt opus clarum.
ieiunant et abstinent poetarum chori, XI.
vitant rixas publicas et tumultus fori
et, ut opus faciant, quod non possint mori,
moriuntur studio subditi labori.
45 unicuique proprium dat natura munus: XII.
ego nunquam potui scribere ieiunus;
me ieiunum vincere posset puer unus;
sitim et ieiunum odi quasi funus.
unicuique proprium dat natura donum: XIII.
50 ego versus faciens bibo vinum bonum
et quod habent melius dolia cauponum;
tale vinum generat copiam sermonum.

tales versus facio, quale vinum bibo; XIV.
nihil possum facere nisi sumpto cibo;
55 nihil valent penitus, quae ieiunus scribo;
Nasonem post calicem carmine praeibo.
mihi numquam spiritus prophetiae datur, XV.
nisi prius fuerit venter bene satur;
dum in arca cerebri Bacchus dominatur,
60 in me Phoebus irruit et miranda fatur.
scribere non valeo pauper et mendicus, XVI.
quae gessit in Latio Caesar Fridericus,
qualiter subactus est Tuscus inimicus,
praeter te, qui Caesaris integer amicus.
65 poeta pauperior omnibus poetis XVII.
nihil prorsus habeo, nisi quod videtis;
unde saepe lugeo, quando vos ridetis;
nec me meo vitio pauperem putetis.
fodere non debeo, quia sum scholaris, XVIII.
70 ortus ex militibus proeliandi gnaris;
sed quia me terruit labor militaris,
malui Virgilium sequi quam te, Paris.
mendicare pudor est, mendicare nolo, XIX.
fures multa possident, sed non absque dolo.
75 quid ergo iam faciam, qui nec agros colo,
nec mendicus fieri nec fur esse volo?
saepe de miseria meae paupertatis XX.
conqueror in carmine viris litteratis.
laici non sapiunt ea, quae sunt vatis,
80 et nil mihi tribuunt, quod est notum satis.
a viris Teutonicis multa solent dari, XXI.
digni sunt prae ceteris laude singulari.

* * * * * * * * *

praesules Italiae, praesules avari, XXII.
potius idolatrae debent nominari;
85 vix quadrantem tribuunt pauperi scholari:
quis per dona talia poterit ditari?
doleo, cum video leccatores multos XXIII.
penitus inutiles penitusque stultos,
nulla prorsus animi ratione fultos
90 sericis et variis indumentis cultos.
vellem, soli milites eis ista darent, XXIV.
et de nobis praesules nostri cogitarent,
non leonum spoliis asinos ornarent;
sed dum quaerunt gloriam, pietate carent.
95 eia nunc pontifices pietatis mirae, XXV.
cum poeta soleat foris esurire,
mimi solent cameras vestras introire,
qui nil sciunt facere praeter insanire.
pereat hypocrisis omnium parcorum! XXVI.
100 scimus, quod avarus est cultor idolorum.

commendetur largitas praesulum largorum;
electus Coloniae primus est eorum.
in regni negotiis potens et peritus XXVII.
a regni negotio nomen est sortitus;
105 praecepti dominici memor, non oblitus
tribuit hilariter, non velut invitus.
unde fit, ut aliquid petere praesumam: XXVIII.
nudus ego, metuens frigus atque brumam,
qui vellus non habeo nec in lecto plumam
110 tam libenter mihi det, quam libenter sumam.
Archicancellarie, spes es mea solus; XXIX.
in te non est macula, non est in te dolus.
longa tibi tempora det fatalis colus,
cuius illustrabitur claritate polus.
115 nummos, quos tu dederas, bene dispensavi: XXX.
pauperem prebyterum hac aestate pavi,
ut te deus protegat in labore gravi
et coram te corruant inimici pravi.
largum habens dominum nolo parcus esse, XXXI.
120 nolo sine socio mea frui messe:
nobilis est animi pluribus prodesse;
largo numquam poterit animo deesse.
secundum quod habeo, tribuo libenter XXXII.
neque panem comedo solus et latenter.
125 et non sum, qui curias intrem imprudenter,
sicut illi faciunt, quorum deus venter.
Archicancellarie, spes et vita mea, XXXIII.
in quo mens est Nestoris et vox Ulixea,
Christus tibi tribuat annos et trophaea
130 et nobis facundiam, ut scribamus ea.

7.2. Poema 5

Grão-chanceler, varão de distinto espírito,
cujo coração não é tribulado pelos ventos da futilidade
e que não infringe os costumes do homem sábio:
talvez não haja em mim aquilo que de mim imaginas.
5 Escuta os rogos, senhor, daquele que pede vênia;
escuta os suspiros e os lamentos daquele que chora
e que não é forte para suportar a tarefa exigida;
isso poderei provar com muitos argumentos.
Para sempre teu servo e poeta serei,
10 se me ordenares, até mesmo além do mar,
e escreverei com alma feliz o que quer que ordenes;
mas o termo do escasso tempo me aperta.
Ordenas que em um estreitíssimo espaço de dias
eu discorra sobre a história das coisas elevadas,

15 as quais nem Virgílio nem Homero puderam
escrever em menos de cinco anos, como se acredita.
Queres que em menos de uma pequena semana
eu escreva breve e concisamente as guerras de um forte varão,
que mal conseguiste escrever em cinco anos, Lucano,
20 ou tu, poeta máximo, Marão de Mântua.
Melhor dos homens, poupa teu poeta,
que se sujeita todo à tua vontade;
peço, já que não ouso carregar tamanho fardo,
que amenizes o rigor de tua árdua solicitação.
25 Sabes que não está no homem o seu caminho;
o espírito da profecia fugiu de Elias,
a profecia abandonou várias vezes Eliseu,
e minha poesia nem sempre me acompanha.
Às vezes faço mil versos rapidamente,
30 e então não ficaria aquém de nenhum grande poeta;
mas depois de pouco tempo com a mente entorpecida,
os versos fogem de mim, esquecido do poema.
Uma vez emitida, não pode a voz voltar.
Grandes poetas também corrigem seus escritos.
35 Os versos querem ser corrigidos e novamente metrificados,
para que a falta de ritmo, de maneira inábil, não gere riso.
Alguns poetas evitam os lugares públicos
e elegem ambientes secretos como esconderijos,
esforçam-se, persistem, passam noites em claro e não pouco trabalham
40 e, por fim, mal podem tornar a obra ilustre.
Montes de poetas jejuam e se abstêm,
evitam as rixas públicas e o tumulto do foro
e, para fazer um poema, porque não podem morrer [para a posteridade],
morrem subjugados pelo esforço do labor.
45 A cada qual a natureza concede um dom específico:
eu nunca pude escrever em jejum.
Um menino qualquer poderia me vencer, se eu estivesse em jejum:
odeio a sede e o jejum como se fossem a morte.
A cada qual a natureza concede um dom específico:
50 eu, enquanto faço versos, bebo um bom vinho
e aquilo que as garrafas das tavernas tiverem de melhor;
um vinho assim gera abundância de palavras.
Faço versos tais quais o vinho que bebo;
nada posso fazer se não tiver ingerido alimento.
55 Seguramente de nada valem os versos que escrevo em jejum;
após um cálice, supero até Ovídio em poesia.
O espírito da profecia nunca me é dado
se a barriga não estiver bem satisfeita primeiro;
enquanto Baco exerce seu domínio na minha cabeça,
60 Febo me visita e pronuncia maravilhas.
Não consigo escrever sendo pobre e mendigo
as gestas do imperador Frederico no Lácio,
de como o inimigo toscano foi vencido,
nem nada além de ti, que és o amigo íntegro de César.
65 Poeta mais pobre que todos os poetas,

nada eu tenho totalmente, além daquilo que vedes;
daí que sempre choro quando vós rides,
e não me julgueis pobre por causa de meu vício.
Não devo guerrear, já que sou poeta;
70 sou nascido de soldados que sabem pelejar;
mas como o labor militar me assusta,
preferi seguir Virgílio em vez de a ti, Páris.
Mendigar é vergonhoso, eu não quero mendigar;
os ladrões possuem muito, mas não sem dolo.
75 O quê então eu farei, que nem cultivo os campos,
e nem quero me tornar mendigo ou ser ladrão?
Frequentemente em meus poemas lamento a infelicidade
da minha pobreza diante dos que sabem latim.
Os que não sabem latim, não sabem da função do poeta
80 e não me atribuem qualquer valor, como bem se sabe.
Muito costuma ser dado pelos varões teutônicos,
que são dignos de louvor singular acima dos demais.

* * * * * * * * * *

Bispos da Itália, bispos avaros,
devem ser chamados na verdade de idólatras,
85 mal concedem um centavo ao pobre poeta:
quem poderia ser feliz com tal esmola?
Dói-me quando vejo muitos glutões
totalmente inúteis e totalmente estúpidos
sustentados abertamente sem qualquer brilho da alma
90 e vestidos com seda e vários adornos.
Eu quereria que apenas os soldados dessem essas coisas a eles,
e que os nossos bispos se preocupassem conosco,
que não ornassem os asnos com as insígnias dos leões;
mas enquanto buscam a glória, se esquecem da piedade.
95 Ah, agora vós, papas de piedade admirável:
embora o poeta passe fome no relento,
bufões que nada sabem fazer além de enlouquecer
introduzem-se em vossos quartos.
Que morra a hipocrisia de todos os avarentos!
100 Sabemos que o crente em ídolos é avaro.
Que seja louvada a generosidade dos bispos generosos,
e o prelado de Colônia é o primeiro entre eles.
Hábil nos negócios do reino e perito,
seu nome é eleito pelo governo do reino;
105 lembrado dos preceitos do Senhor, não esquecido,
faz donativos alegremente, e não a contragosto.
Daí que sucede que presumo obter alguma recompensa:
eu, nu, temendo o frio e o inverno,
não tenho um cobertor e nem um travesseiro na cama;
110 que me seja dado com a mesma felicidade com a qual eu recebo!
Grão-chanceler, és minha única esperança.
Em ti não há mácula, não há em ti dolo.
Que a roca do destino conceda longos anos a ti,
e por teu brilho o céu será iluminado.

115 As moedas que tu me deste, gastei bem:
tive medo de ser um pobre presbítero neste verão.
Que Deus te proteja no trabalho pesado
e que os inimigos funestos fujam diante do teu olhar.
Tendo um senhor generoso, não quero ser avarento.
120 Não quero usufruir minha colheita sem um amigo:
é nobreza da alma ser útil a muitas pessoas,
nunca poderá haver falta para um espírito generoso.
De acordo com o que tenho, doo de bom grado,
e não como o meu pão sozinho e escondido.
125 E não sou daqueles que entram nas cúrias imprudentemente,
como fazem aqueles cujo deus é a barriga.
Grão-chanceler, minha esperança e minha vida,
no qual há a inteligência de Nestor e a eloquência de Ulisses,
que Cristo conceda a ti anos e recompensas
130 e a nós eloquência, para que escrevamos sobre isso.

7.3. Comentário

1-4. A primeira estrofe é uma missiva epistolográfica, dirigida ao Grão-Chanceler de Colônia, identificado com a figura histórica de Reinaldo de Dassel (1120 – 1167), chanceler administrativo e diplomático de Frederico I, do Sacro Império Romano. De acordo com Mann 1993: 100, o título de "*Archipoeta*" parece uma imitação paródica de "*Archicancelarie*", em que o poeta reivindica para si, ao menos em seu ambiente, o mesmo *status* de seu patrono.

1. *discrete:* por *discretae*, usando a grafia medieval comum para a morfologia de genitivo singular em {-e}.

5-8. A segunda estrofe apresenta a recusa de escrita épica por meio de tópicas elegíacas.

14. *seriem augustarum rerum:* literalmente, "a crônica das coisas sublimes, elevadas", que pode ser entendida como poesia épica ou narrativa historiográfica. Apoia-se nesta última o fato de as "coisas sublimes" se relacionarem com a conquista de Frederico I no norte da Itália (cf. vv. 18; 62-63), muito embora a comparação com Virgílio, Homero e Lucano (vv. 15; 19-20) aproxime a expressão da poesia épica. Com efeito, o poema irá discorrer sobre a necessidade de lima e revisão sobre a metrificação, então fica evidente que se trata de poesia. Deve ser levado em consideração que à época não se fazia distinção marcada entre a poesia épica e o panegírico de louvor político em metro.

18. *fortis:* está substantivado, no sentido de "de um forte", "de um forte homem", e se refere a Frederico I (cf. vv. 62-63).

20. *Maro Mantuane:* Virgílio.

25-32. A ideia de que a verdadeira poesia, por ser inspiração, acomete o poeta de maneira aleatória e irregular pode estar calcada numa difundida teoria da psicologia dos poetas promulgada por Al-Farabi. Cf. Arberry 1937: 277.

26. *spiritus prophetiae:* o dom da profecia é associado ao dom da poesia, retomando o sentido etimológico do termo "vate".

33. O verso é calcado em Horácio, AP 390, e a digressão que segue acerca da necessidade da lima poética é de teor horaciano, retomando a AP e a SAT 1.4.

37-38. As ideias e as palavras retomam Horácio, AP 298ss.

43. *quod non possint mori:* evoca a ideia (e cria a ironia sobre ela), tão horaciana como ovidiana, da imortalidade da poesia; escreve-se porque não se quer morrer, mas o poeta que jejua, para tentar escrever, acaba por morrer de fome.

45 e 49. Os versos parecem uma fusão de Coríntios 1.7.7 (*unusquisque proprium donum habet ex Deo*) com Propércio 2.22.17 (*unicuique dedit uitium natura creato*).

60. *Phoebus:* o deus aparece aqui como imagem da inspiração poética.

62-3. Referência à série de investidas de Frederico I, imperador do Sacro Império Romano, para conquistar e dominar a Itália, a partir de 1154. O "inimigo toscano" pode significar, por metonímia, os adversários da península itálica como um todo, ou ainda, por analogia, algum dos adversários específicos, como Arnaldo de Bréscia (derrotado em 1155), a cidade de Milão (conquistada em 1162), ou a Liga Lombarda.

69-76. A recusa da agricultura e da mendicância é calcada em Lucas 16.3: "*fodere non ualeo, mendicare enrubesco*".

70. No sistema feudal alemão do século 12, os filhos da casta guerreira que não fossem os primogênitos seguiam a carreira eclesiástica. É o caso do destinatário do poema Reinaldo de Dassel (cf. Arnold 2006: 394-400) e, segundo Godman 2011, que lê este verso como autobiográfico, é o caso do próprio Arquipoeta.

72. Virgílio é o paradigma da carreira de *scholar* ou *vatis*, que traduzimos por "poeta", enquanto Páris é o (irônico) paradigma da carreira de *milites*, "soldado", "guerreiro".

78-9. *viris litteratis* e *laici*: o termo *litteratus* era empregado à época para significar aquele que sabia ler em latim e que, consequentemente, conhecia a literatura clássica; o *laicus*, por sua vez, era aquele que não sabia latim e desconhecia sua literatura. Cf. Ziolkowski 2006: 660.

91-2. *milites* e *praesules:* apesar da tradução acima ter se mantido literal, a oposição parece indicar as classes do feudalismo, nobreza e clero, respectivamente.

110. *det:* o verbo está na terceira pessoa, o que desloca o pedido diretamente endereçado ao interlocutor (o Grão-Chanceler) para a expressão de um pedido mais geral; na tentativa de manter o efeito, adotou-se na tradução a voz passiva.

7.4. Análise

É difícil classificar o poema em um único gênero:[111] ele tem características da epistolografia, da elegia, da poesia simpótica e da sátira, sem mencionar as passagens encomiásticas e hínicas. É epistolar porque é uma carta, endereçada a um destinatário, com as tópicas saudações e despedidas. Há também as tópicas epistolográficas do pedido, resposta a um pedido anterior e narrativa epistolográfica.[112] No entanto, como se trata de um poema-carta, ele remete não às cartas práticas ou filosóficas de Cícero e Sêneca, mas as cartas poéticas de Horácio e Ovídio. Há também o tom elegíaco, expresso pelos lugares-comuns do choro, do lamento, da incapacidade e da recusa da épica. O conjunto lexical, como será exposto adiante, reforça esse aspecto elegíaco. Há também o tom simpótico, expresso pelo louvor do vinho, da comida e de seus efeitos. Por fim, há ainda o tom satírico, uma vez que bispos e pseudo-artistas são acusados e ridicularizados, e os vícios da avareza, idolatria e glutonaria são expostos. Essa mistura de diferentes "gêneros" (ou de "tons genéricos") pode a princípio soar estranha, mas se o poema for lido à luz de sua tradição (ou seja, a tradição da poesia latina clássica, que obviamente era conhecida e estuda pelo Arquipoeta e seu entorno intelectual), é possível notar na mistura alguns efeitos figurativos e metapoéticos.

Com efeito, não é difícil encontrar a tradição literária à qual o Arquipoeta se filia, uma vez que ele expõe de maneira explícita o seu modelo. Ele menciona Homero, Virgílio e Lucano como poetas que escreveram aquilo que ele não irá escrever (entenda-se a épica). Depois, ele afirma seguir Virgílio ao mesmo tempo em que recusa a agricultura (matéria da poesia geórgica) e a guerra (matéria da poesia épica). No entanto, ele diz que ele irá sobrepujar Ovídio se beber um cálice de vinho. Ovídio é, portanto, seu alvo de emulação; Ovídio é seu modelo de imitação. ARQ_5 é uma carta-poema com evidentes tons

---

[111] Jackson 1976: 338 o lê como uma épica burlesca ("mock epic"), e Godman 2009: 156 como uma miniatura com elementos satíricos.
[112] Como, por exemplo, o v. 115: *nummos quos tu dederas, bene dispensavi.*

elegíacos, que não deixam de aludir às cartas-elegíacas de Ovídio, HER, TRIST e PONT. A escolha de Ovídio como modelo principal fica ainda mais evidente com a observação sobre as escolhas lexicais do poema. É possível discernir dois campos semânticos predominantes. O primeiro (e mais numeroso) é o tradicional campo elegíaco associado aos sentimentos de tristeza, choro e impossibilidade: os verbos *agitare*, *flere*, *pati*, *laborare, mori*, *lugere*, *conqueri*, *dolere*, *metuere* e *terrere*; os adjetivos *arduus, pauper* e *fatalis*; os substantivos *suspirum*, *gemitus*, *onus*, *rigor*, *sitis*, *ieiunus*, *frigus*, *bruma* e *labor*. O segundo é metapoético, reunindo palavras associadas à escrita, à poesia e à inspiração: *scribere*, *versus*, *carmen*, *vox*, *poeta*, *opus*, *Phoebus* e *vates*. Esses dois campos semânticos, de elegia e de escrita, seguem de perto a poesia ovidiana de exílio, e mais especificamente TRIST 1.1, como pode ser mostrado pela comparação lexical da tabela abaixo:

TRIST 1.1	**ARQ$_5$**
petere	petens
flens	Flens
scribens	scribere (8 vezes)
precor	Precor
audere	Audere
augusta	augusta
mori	Mori
ornare	Ornare
quaerere (4 vezes), quaerens	Quaerere
memor (memento, memini)	Memor
ventus	Ventus
venia	Venia
mandatum	Mandatum
carmen (3 vezes)	carmen (3 vezes)
uox	Uox
Caesar, caesarea	Caesar (2 vezes)
laus (2 vezes)	Laus
spes	Spes
tempus (4 vezes)	tempus (3 vezes)
locus (5 vezes)	Locus

O empréstimo lexical levanta uma forte evidência de que o Arquipoeta usa TRIST 1.1 como modelo para sua composição, e isso explica os aspectos elegíacos e epistolares do poema.

Em TRIST 1.1, Ovídio se compara a Homero, dizendo que se Homero estivesse na situação em que ele [Ovídio] está, seria incapaz de escrever poesia. Já o Arquipoeta aumenta a comparação, dizendo que nem Homero, nem Virgílio, nem Lucano poderiam

escrever uma épica em apenas uma semana. Ambas as comparações têm o mesmo objetivo: recusar a escrita da poesia épica. Em Ovídio, por uma situação de decoro: Ovídio não faz épica porque é tempo de chorar e, portanto, de escrever elegia.[113] Em ARQ$_5$, por uma situação de premissa poética: o Arquipoeta não faz épica porque não se deve perder tempo e sofrer escrevendo épica, e sim deve-se beber vinho e escrever poesia ovidiana.

Quando o Arquipoeta recusa ser um guerreiro, ele recusa a poesia épica. Ele recusa também ser um mendigo e ser um ladrão. Tomadas metapoeticamente, essas funções podem corresponder ao poetastro e ao imitador servil, respectivamente. Mendigar é vergonhoso, assim como ser um mal poeta; já roubar pode trazer grandes ganhos, mas de maneira injusta (vv. 73-74: *mendicare pudor est, mendicare nolo, fures multa possident, sed non absque dolo*).[114] Além disso, o poeta também recusa ser um agricultor (v. 75: *nec agros colo*), o que pode implicar uma recusa da poesia didática das GEO. Assim, recusando a épica e a didática, negando ser um poeta ruim e um poeta ladrão, o Arquipoeta pergunta o que lhe resta fazer (vv. 75-76: *quid ergo iam faciam, qui nec agros colo, nec mendicus fieri nec fur esse volo?*). A resposta vem em seguida: para quem não entende poesia, o poeta nada será (vv. 79-80: *laici non sapiunt ea, quae sunt vatis, et nil mihi tribuunt*); apenas os doutos letrados poderão compreender seu trabalho (vv. 77-78: *conqueror in carmine viris litteratis*). Ou seja, ele escreve poesia metapoética, pois apenas quem lê (os seus modelos) compartilha de suas premissas.

Quando ARQ$_5$ satiriza a avareza e a glutonaria, ele ataca as suas próprias solicitações. O poema, como um todo, é um pedido de dinheiro; o eu-poético precisa de dinheiro, ele está passando fome e frio por causa da falta de dinheiro; ele está incapacitado de escrever poesia por causa da falta de dinheiro. Além disso, sua fonte de inspiração poética é a abundância de vinho e de comida. Ele não consegue jejuar, não consegue ficar sem beber, odeia a abstinência de vinho e de comida como se fosse a morte. Portanto, ele ataca os vícios que lhe são próprios. O louvor simpótico e as invectivas satíricas são, dessa forma, figuras paradoxais. O poeta é paradoxal ao seguir Virgílio, já que ele está *de*

---

[113] Além da *recusatio* em TRIST 1.1, há diversas outras permeando a obra de Ovídio, como AM 1.1, 2.1, ou 3.1, por exemplo.

[114] De certa maneira, o que o Arquipoeta faz em ARQ$_5$ não deixa de ser uma mendicância: ele está pedindo dinheiro para o Grão-Chanceler. A nível metapoético, talvez seja possível distinguir entre o poeta que vive mendigando (escrevendo poemas de baixo valor) e o poeta que recebe o merecido favor dos grandes homens (escrevendo poemas de grande valor).

facto não o seguindo; é paradoxal ao louvar o vinho e criticar a glutonaria; é paradoxal em atacar a avareza e pedir insistentemente por dinheiro. Se levarmos em conta que tanto a poesia simpótica como a satírica possuem um elemento intrinsecamente risível, que se alia aqui com a abundância de paradoxos, notamos então que a ironia e o humor dominam o caráter geral do poema.

Ironia e humor em uma carta elegíaca. O Arquipoeta brinca em uma carta de choro. Onde ele deve lamentar, ali ele sorri. Esse aspecto fica explícito no verso 67 (*unde saepe lugeo, quando vos ridetis*). É como se o poeta dissesse: "eu estou chorando, porque estou escrevendo elegia, mas vocês leitores estão rindo, obviamente, porque eu preenchi a minha elegia com paradoxos, bebedeira e mordidas satíricas". Portanto, o choro também é paradoxal, uma vez que há o riso ao mesmo tempo em que há o choro. O poeta louva o que ele ataca, ele ataca o que ele pede, ele ri daquilo que lhe aflige. Tudo é inversão:[115] o paradoxo e a ironia são estruturais.

A ideia do paradoxo como componente básico do poema traz à tona, novamente, os TRIST de Ovídio. Paradoxo e ironia são aspectos expressivos e cardinais nas elegias ovidianas de exílio.[116] Por exemplo, Augusto é o ápice da clemência, mas ao mesmo tempo o cruel imperador que exilou um inocente; as ondas são tão enormes que enchem a boca de água, mas ao mesmo tempo o poeta está escrevendo seu poema com papiro e tinta (1.2); ele é um autor proibido em Roma, mas ele será lido onde quer que haja Império Romano (5.14). O vinho também é uma fonte para ironias: no inverno extremo de Tomis, a bebida é servida em pedaços congelados (3.10). TRIST é uma coleção tão cheia de humor que até seu nome soa paradoxal. E o Arquipoeta parece seguir de perto os paradoxos ovidianos. Ele, assim como Ovídio, escreve uma elegia em forma de carta, reclamando das condições sócio-políticas de seu tempo e de exclusão pessoal enquanto autor,[117] e recorrendo ao paradoxo com efeito irônico como meio de legitimar sua própria poesia.

Como visto acima, o Arquipoeta compõe muito de sua expressão lexical a partir de TRIST 1.1. Um dos campos semânticos é relacionado à elegia. O outro é relacionado à

---

[115] Godman 2009: 133 diz que o Arquipoeta é o poeta da inversão.
[116] Claassen 2009: 180-181, especificamente para TRIST; para ironia e paradoxo na obra de Ovídio como um todo, Kenney 2002 e Hardie 2002.
[117] Godman 2009 vê o Arquipoeta como contrário à política imperialista e como "exilado" da corte literária de Reinaldo de Dassel. No entanto, creio ser exagerado extrair dos efeitos de crítica política e de exílio (evidentes no poema) conclusões de ordem biográfica sobre um poeta cuja própria identidade é desconhecida. Os efeitos, antes que testemunhos biográficos, são intertextuais, fiéis à sua tradição e ao seu modelo.

escrita. Novamente, isso não é casual. Se ele imita as palavras, as figuras e a própria mistura de gêneros de Ovídio, ele também imita a discussão metapoética acerca das condições de escrever poesia. Em TRIST 1.1, Ovídio, em uma desculpa tópica de modéstia retórica, estabelece uma pequena "arte poética", dizendo que a circunstância em que a poesia é escrita a determina (vv. 37-38), a poesia nasce da serenidade, da tranquilidade e da paz de espírito (vv. 39-42), e o medo é oposto à poesia (v. 44). Essas condições de composição poética são todas paradoxais, uma vez que Ovídio afirma que ele está com medo, aflito e angustiado, e ainda assim ele está escrevendo poesia. Além dessas condições, há o paradoxo essencial da natureza da poesia: de um lado, ela conduz ao exílio e à destruição, devendo, portanto, ser odiada (vv. 55-56); de outro, a poesia é a única possibilidade de levar o poeta de volta a Roma, de dizer o que ele não pode dizer, de eternizá-lo em glória (vv. 1-2, 15-16, 53-54, 57-60). A poesia exila e traz de volta, ao mesmo tempo. A poesia é, afinal de contas, um paradoxo.

Em ARQ_5, é possível encontrar um movimento semelhante. Em sua "arte poética", encontram-se também as condições necessárias para a escrita da poesia: ela exige tempo, inspiração, vinho, comida e dinheiro. As condições são igualmente paradoxais (uma vez que ele critica a glutonaria e a avareza) e humoristicamente hiperbólicas (uma vez que ele compara o seu tempo com o de Homero, Virgílio e Lucano, e compara sua inspiração com a de Eliseu e Elias). No entanto, o paradoxo ovidiano essencial de "centralidade" e "deslocamento" é transformado em uma questão monetária. Aqui, a poesia causa pobreza no poeta, já que exercer o ofício de poeta não permite exercer os ofícios de cavaleiro ou de agricultor, as únicas formas comuns de ganhar dinheiro; ele poderia tentar as formas não tão comuns, como a mendicância ou a bandidagem, mas ele prefere ser um poeta (estrofes 16-20). Ao mesmo tempo, a poesia é a sua única possibilidade de ganhar dinheiro: ele espera que o Grão-Chanceler o recompense generosamente (v. 110: *tam libenter mihi det, quam libenter sumam*), ele já ganhou algumas moedas (v. 115: *nummos quos tu dederas*), e pode ser que ganhe muito mais. O paradoxo é pecuniário: a poesia ao mesmo tempo empobrece e enriquece a quem a pratica.

No fim, tanto Ovídio como o Arquipoeta discorrem sobre poesia, sobre o que a poesia pode subtrair e o que a poesia pode conceder. Ambos os poemas são metapoéticos nesse sentido. Ambos usam o paradoxo e a ironia sutil para reforçar suas proposições.

Além disso, ambos parecem elegias misturadas a outros gêneros.[118] Em TRIST 1.1, a epistolografia, a sátira e as espécies líricas marcam presença; em ARQ_5 há, como vimos, epistolografia, sátira, poesia simpótica, além das presenças menores de encômio e hino. A mistura desses gêneros dentro da elegia também tem um efeito paradoxal, uma vez que eles carregam consigo tópicas que não são elegíacas: a sátira é risada mordaz, a poesia simpótica é risada ébria, enquanto a elegia é lágrima de tristeza; encômio e hino são louvores aos homens e aos deuses, enquanto a elegia é um choro de desespero. Essa quebra das fronteiras genéricas, esse paradoxo genérico, é uma fundação sólida para a proposição metapoética da natureza paradoxal da poesia, que ao mesmo limita e concede tudo.[119] A mistura de gêneros se funde aos demais paradoxos para formar um manifesto metapoético e "metagenérico". Um manifesto sobre o paradoxo intrínseco da poesia e sobre o paradoxo dos gêneros poéticos.

Em termos ovidianos, a poesia dá e tira. Ela o remove do centro (Roma), mas o traz de volta em glória eterna (*vates Romae*). Ovídio sabe que ele será lido onde quer que haja poder romano. Nos termos do Arquipoeta, a poesia dá e tira. Ela exclui as possibilidades de sobrevivência por meio de colheitas ou guerras, mas cria a possibilidade de se viver como um poeta de corte patrocinado. Ele lê Ovídio, e encontra em Ovídio um modelo perfeito para imitar e emular. Em uma de suas imagens irônicas, ele supera Ovídio em poesia após uma taça de vinho (v. 56: *Nasonem post calicem carmine praeibo*). Ele elabora, ao mesmo modo de Ovídio, um poema em paradoxos para provar a natureza paradoxal da poesia. Ambos afrontam o que a poesia pode tirar, porque ambos esperam receber o que a poesia pode conceder. Ovídio desejava um nome eterno (o que ele certamente obteve), enquanto o Arquipoeta deseja ser rico. Por meio de seu poema de imitação ovidiana com implicações metapoéticas, ele se mostra merecedor, se não de um nome eterno nos lábios do povo, ao menos de algumas moedas de ouro.

---

[118] Para a mistura de gêneros em Ovídio, Harrison 2002 e Farrell 2009. Especificamente sobre TRIST, Williams 2002.

[119] Godman 2009: 156 sobre o desdém do Arquipoeta pelos gêneros poéticos: "This virtuoso declines to practice the established, formal, large-scale genres. (…) Ironical where others are caustic, oblique when they aim direct, the Archpoet is no more a writer of satire than of epic. He crafts his work with the care of a miniaturist". ["Esse virtuoso se recusa a praticar os gêneros estabelecidos, formais, de grande escala. (...) Irônico onde outros são cáusticos, oblíquo quando eles são diretos, o Arquipoeta não é mais um escritor de sátira do que de épica. Ele constrói sua obra com o cuidado de um miniaturista".] Poder-se-ia sugerir que a mesma proposição é inteiramente aplicável ao próprio Ovídio.

8
Ovídio, mestre do amor, mestre da poesia

ANÔNIMO
Dum curata vegetarem (Carmina Burana 105)

De autor anônimo, o poema *Dum curata vegetarem* (doravante CB_{105}) está inserido na coleção dos *Carmina Burana* (em português, "Canções de Beuern", sendo Beuern o mosteiro de Benediktbeuern, localizado na Bavária), numerado na centésima-quinta posição, entre os poemas de cunho amoroso, e datado entre 1220 e 1230.[120] Sua origem geográfica, assim como toda coleção burana, suscita dúvidas: é possível generalizar a composição da coleção em uma macrorregião que compreende o sul da Alemanha, o norte da Itália e o oeste da Áustria,[121] embora Steer a focalize na província de Bolzano (Südtirol), nas atuais fronteiras do norte italiano com o sudoeste austríaco.[122]

O autor anônimo do CB_{105} deve ter sido um estudante monástico ou integrante do clero, a julgar pelo estilo erudito do poema e sua compilação junto à coleção burana. O poema é de especial interesse para nosso estudo pela menção que faz a Ovídio como aquele que "ensinava a amar sabiamente" e pela denúncia da decadência do mundo como consequência direta da falta de leitura do poeta romano.

Em termos formais, o poema é dividido em duas partes. A primeira, compreendida nos primeiros 25 versos, é constituída de cinco estrofes de cinco versos cada; em cada estrofe, os quatro primeiros versos são dímetros trocaicos rítmicos[123] e o quinto verso possui sete sílabas, recebendo o acento na antepenúltima, ou seja, é um verso 7pp.[124]

***Dúm** curáta **vége**t**á**rem*
***só**por**í**que **mém**bra **dá**rem*
***ét** lan**gué**ret **á**ni**má**lis,*

---

[120] Marshall 2011: 381-404.
[121] Bischoff 1970: *xii*.
[122] Steer 1983.
[123] Ou seja, marcados em tônicas e átonas e não em longas e breves.
[124] Cf. nota 110.

***pré**val**é**ret **ná**tur**á**lis*
*virtutis do**mí**nium.*

O complexo esquema de rimas une os dímetros aos pares, enquanto o quinto verso rima como o décimo, em AABBC-DDEEC, e depois o 15 com o 20 e o 25. Já a segunda parte, do verso 26 até o final, é composta de seis "estrofes goliárdicas *cum auctoritate*",[125] onde cada estrofe possui quatro versos, sendo os três primeiros cada qual uma dupla de 6p, e o quarto um hexâmetro datílico extraído (por inteiro, ou ligeiramente modificado) de um texto clássico.

1 *Ver | ti | tur | in | **lúc** | tum | | or | ga | num | A | **mó** | ris,*
6p 6p

2 *can | ti | cum | sub | **dúc** | tum | | ab | sin | thio | do | **ló** | ris,*
6p 6p

3 *vi | gor | pris | cus | **áb** | iit, | | e | va | nuit | iam | **vír** | tus.*
6p 6p

4 *Mē vīs | dēsēr | uīt, pĕrĭ | ērĕ Cŭ | pīdĭnĭs | ārcūs!*
hexâmetro datílico

Dois seis hexâmetros "*cum auctoritate*" presentes no poema, cinco são extraídos de Ovídio (veja análise abaixo), e o outro restante parece tirado da prosa de Sérvio.[126] Além disso, a estrofe goliárdica também apresenta rima, no esquema AABB.

8.1. Dum curata vegetarem (Carmina Burana 105)

Dum curata vegetarem
soporique membra darem
et langueret animalis,
prevaleret naturalis
5 virtutis dominium,
en Cupido phaeretratus,
crinali, torque spoliatus,
manu multa tactis alis,
mesto vultu, numquam talis,
10 visus est per somnium.
Quem ut vidi perturbatum
habituque disturbatum,
membra stupor ingens pressit.
Qui paulatim ut recessit

[125] Também chamadas de Vagantenstrophe ou de Vagantenzeile. Embora a nomenclatura possa variar, a definição é a mesma em Strecker 1999: 84, Mann 1993: 85-86 e Schmidt 1990.
[126] Comentário à palavra *hinc* de AEN 1.194.

15 a membris organicis,
Causam quero mesti vultus
et sic deformati cultus,
cur sint ale contrectate
nec, ut decet, ordinate,
20 causam et itineris.
Amor, quondam vultu suavis,
nunc merore gravi gravis,
ut me vidit percunctari
responsumque prestolari,
25 reddit causam singulis:
"Vertitur in luctum organum Amoris,
canticum subductum absinthio doloris,
vigor priscus abiit, evanuit iam virtus.
Me vis deseruit, periere Cupidinis arcus!
30 Artes amatorie iam non instruuntur
a Nasone tradite, passim pervertuntur;
nam siquis istis utitur more modernorum,
turpiter abutitur hac assuetudine morum.
Naso, meis artibus feliciter instructus
35 mundique voluptatibus et regulis subductus,
ab errore studuit mundum revocare;
qui sibi notus erat, docuit sapienter amare.
Veneris mysteria iam non occultantur
cistis, sed exposita coram presentantur.
40 Proh dolor, non dedecet palam commisceri?
Precipue Cytherea iubet sua sacra taceri!
Amoris ob infamiam moderni gloriantur,
sine re iactantiam anxii venantur,
iactantes sacra Veneris corporibus non tactis.
45 Eheu, nocturnis titulos imponimus actis!
Res arcana Veneris, virtutibus habenda
optimisque meritis et moribus emenda,
prostat in prostibulo, redigitur in pactum;
tanta meum populo ius est ad damna redactum!"

8.2. O lamento de Cupido (Canções de Beuern 105)

(1-5) Enquanto eu descansava e entregava os meus membros ao sono, e as necessidades anímicas enfraqueciam enquanto as físicas prevaleciam, (6-10) então, em um sonho, Cupido apareceu armado com sua aljava, desprovido de sua tiara e de seu colar, com as asas muito desarrumadas e com um rosto triste nunca visto. (11-15) Quando o vi assim perturbado e desprovido de sua veste, um estupor enorme tomou conta dos meus membros. Quando esse estupor saiu aos poucos dos membros e dos órgãos, (16-20) pergunto-lhe a causa do triste rosto e da forma assim deformada, por que estão as asas amassadas e não em ordem, como convém, e a causa de sua vinda. (21-25) O Amor, outrora de rosto feliz, agora afligido por grave aflição, quando me viu perguntar e

aguardar uma resposta, explicou a causa, ponto por ponto: (26-29) "O instrumento do Amor é transformado em luto, seu canto levado ao abismo da dor, o antigo vigor se foi, e a virtude agora evanesceu. A força me deixou, os arcos de Cupido pereceram! (30-33) As 'Artes de Amar' transmitidas por Ovídio não são mais ensinadas, agora elas são por toda parte pervertidas; pois se alguém quer usá-las ao modo dos modernos, abusa com indecência dos bons modos habituais. (34-37) Ovídio, bem instruído nas minhas artes e tendo se furtado às regras e vontades do mundo, esforçou-se em tirar o mundo do erro. A quem o conhecia, ele ensinava a amar sabiamente. (38-41) Os mistérios de Vênus já não são ocultos em cofres, pelo contrário, são expostos, apresentados abertamente. Ó dor, não é vergonhoso expor suas intimidades em público? Acima de tudo, Citereia ordena manter em silêncio suas coisas sagradas! (42-45) Os modernos se vangloriam de sua notoriedade no amor, e ansiosos buscam a vanglória mesmo sem qualquer realidade, jactando-se, embora virgens, dos ritos de Vênus. É pena, mas colocamos títulos nas atividades noturnas! (46-49) A sagrada matéria de Vênus, que deve ser controlada pelas virtudes e pelas qualidades sublimes, e que deve ser alcançada pelos bons costumes, jaz à venda em um prostíbulo, ou é reduzida a um contrato; minha lei foi invertida, e converteu-se em tão grandes danos para o povo!"

8.3. Comentário

1-2. *vegetarem:* o verbo não pertence ao léxico clássico; aparece originalmente em Apuleio e em Aulo Gélio, depois em Tertuliano, e em seguida em Ausônio, Agostinho, Prudêncio, Sérvio e na Vulgata de Jerônimo: nesses autores, o sentido é de "dar movimento a", "aumentar", "desenvolver", "fortalecer", "reanimar", "recrear". No entanto, aqui o verbo parece derivado do *vegetus* de Horácio, SAT 2.2.80-81, uma vez que a dupla de versos (*dum curata vegetarem soporique membra darem*) retoma de perto os dois hexâmetros horacianos (*alter, ubi dicto citius curata sopori membra dedit, vegetus praescripta ad munia surgit*, "o outro, tendo entregado os membros cansados ao mencionado sono mais cedo, se levanta descansado para as tarefas programadas"). Assim, o *vegetare* do poema burano parece se ater ao sentido de "descansar", "repor a energia", "revigorar" encontrado na passagem horaciana. *curata:* assim como em Horácio, o adjetivo está no acusativo plural neutro, concordando com *membra*, por sua vez objeto de *darem*; é possível que *curata membra* seja objeto também do *vegetarem*.

1-10. O início do poema é marcado com a tópica do poeta sendo acometido pelo sono e, ao dormir, receber uma visão que irá prolongar-se pelo restante do poema. Essa tópica está associada, na poesia medieval, a poemas de alegoria moral. Cf. Spearing 1976: 1-47 e Fowler 1982: 102.

3-5. Uma comum categorização fisiológica do organismo a partir do século 12, baseada em Aristóteles e difundida por Avicena, consistia na oposição entre a função ou "virtude" natural (*virtus naturalis*, centrada no fígado), e a anímica (*virtus animalis*, centrada no cérebro). Walsh 1993: 135, apoiando-se em Vollmann, liga a passagem ao tratado *De Natura Corporis et Animae*, de Guilherme de St. Thierry (século 12).
7. *crinali:* Walsh 1993: 135 entende que seja uma tiara com um diadema, seguindo descrições medievais de Cupido. Contudo, a descrição de um Cupido desprovido de fita ou tiara no cabelo provém de Ovídio, em PONT 3.3.15 (*neque habens crinale capillo*).
26. O verso é calcado em Jó 30.31.
33. O verso apresenta um problema métrico. Para ser hexâmetro, a palavra *ăbūtitur* seria escandida como *ābŭtitur*, sofrendo alongamento no {a} e abreviação no {u}. Walsh 1993: 135 comenta e refuta as sugestões de Sedgwick, que propõe *abiicitur*, o que resolveria o hexâmetro, e de Schumman, que exclui toda a estrofe.
40. *palam commisceri:* literalmente, "unir-se sexualmente em público"; adotou-se na tradução uma construção eufemística.
48. *redigitur in pactum:* parece se referir ao casamento. Cf. Walsh 1993: 136.

8.4. Análise

A imitação de Ovídio neste poema pode ser dividida em três tipos: o primeiro, o mais evidente e explícito, das citações de versos ovidianos; depois, da recorrência temática em relação a PONT 3.3; e por fim do estilo ovidiano de elaborar uma incongruência entre forma e conteúdo com efeito irônico. A começar pelas citações explícitas, logo na primeira estrofe o poema traz à tona o universo ovidiano, adjetivando Cupido do mesmo modo em que o sulmonês o faz em AM e depois nas MET:

en **Cupido phaeretratus** (CB_{105} 6)	Nullus amor tanti est — abeas, **pharetrate Cupido**! (Ovídio, AM 2.5.1) namque **pharetratus** dum dat **puer** oscula matri (Ovídio, MET 10.525)

As MET são novamente evocadas no verso 28:

vigor priscus abiit, **evanuit iam virtus** (CB_{105} 28)	si modo me novi, si non **evanuit** omnis herbarum **virtus**, et non mea carmina fallunt. (Ovídio, MET 14.356-7)

O extenso conhecimento por parte do autor medieval das obras de Ovídio fica patente através da citação de REM:

Me vis deseruit, **periere Cupidinis arcus**! (CB_{105} 29)	Otia si tollas, **periere Cupidinis arcus** (Ovídio, REM 139)

Da ARS, o poeta medieval explora grande quantidade de material:

qui sibi notus *erat*, docuit **sapienter** *amare*. (CB_{105} 34-37)	**Qui sibi notus** *erit*, solus **sapienter** *amabit* (Ovídio, ARS 2.501)
Veneris mysteria iam non occultantur **cistis**, sed exposita coram presentantur. Proh dolor, non dedecet palam commisceri? **Precipue Cytherea iubet sua sacra taceri**! (CB_{105} 38-41)	**Praecipue Cytherea iubet sua sacra taceri** Condita si non sunt **Veneris mysteria cistis** (Ovídio, ARS 2.607, 609)
Amoris ob *infamiam* moderni gloriantur, sine re iactantiam anxii venantur, iactantes sacra Veneris **corporibus non tactis**. Eheu, **nocturnis titulos imponimus actis**! (CB_{105} 42-45)	At nunc **nocturnis titulos inponimus actis** *Fama*que **non tacto corpore** crimen habet. (Ovídio, ARS 2.625, 634)
tanta meum **populo** ius *est* ad damna redactum! (CB_{105} 49)	**Tanta** rudi **populo** cura pudoris *erat* (Ovídio, ARS 2.624)

Por sua vez, o começo do poema é predominantemente calcado em PONT 3.3:

Dum curata vegetarem **sopori**que **membra** darem et **langueret** animalis (CB_{105} 1-3)	**dum** tibi quae uidi refero, seu corporis umbra seu ueri species seu fuit ille **sopor**. (...) fusaque erant toto **languida membra** toro (Ovídio, PONT 3.3.3-4;8)
en *Cupido* phaeretratus, **crinali**, **torque** spoliatus, **manu** multa tactis alis, mesto **vultu**, numquam talis (CB_{105} 6-9)	Stabat *Amor*, **uultu** non quo prius esse solebat, fulcra tenens laeua tristis acerna **manu**, nec **torquem** collo neque habens **crinale** capillo (Ovídio, PONT 3.3.13-15)

Para além das citações explícitas – principalmente nos hexâmetros, onde os versos são iguais ou praticamente iguais aos do modelo[127] –, o conteúdo do lamento de Cupido reflete de perto duas diferentes passagens ovidianas: o trecho do segundo livro da ARS, entre os versos 425 e 625, onde primeiramente se narra o encontro de Vênus e Marte no qual o casal é descoberto pela artimanha de Vulcano,[128] e, logo em seguida, a necessidade de praticar o amor em situação privada a exemplo e ordem, ironicamente, da própria

[127] O chamado "*versus cum auctoritate*", que caracteriza a estrofe goliárdica. Cf. Schmidt 1990.
[128] A passagem de Ovídio, por sua vez, é radicada na *Odisseia* 8. 266-366.

Vênus; e PONT 3.3, onde Ovídio escreve a Fábio Máximo para relatar uma visão que teve de Cupido, com o qual debate sobre a culpabilidade da ARS e da poesia erótica como um todo. Com efeito, pelo menos a nível estrutural, a influência de PONT 3.3 é pervasiva: ambos os poemas começam com a ambientação do recolhimento do poeta para dormir; ambos buscam no sono um merecido repouso para as inquietações do dia; no entanto, entre sonho e visão, aparece Cupido, em trajes rotos e aparência infeliz; ao reconhecer a divindade do amor, os poetas lhe dirigem a palavra, e em seguida recebem a resposta; ambos citam a ARS e lamentam que o poema não esteja sendo bem compreendido.

Walsh entende que o CB_{105}, devido às alusões ao trecho da ARS, é um lamento ligeiramente cômico pela decadência do amor cortês;[129] o poeta medieval teria no poema ovidiano um modelo e uma instrução de amor cortês, e o fato de que o poema não fosse mais lido só poderia conduzir à total decadência dos costumes amorosos. Apesar de identificar algo de cômico no CB_{105}, Walsh ignora um importante fato que é lembrado por Elliott: o conjunto de incongruências meticulosamente ordenadas na passagem ovidiana que é aproveitado, redesenhado e ressignificado no poema medieval. Elliott realça que, assim como no CB_{105}, o trecho da ARS aludido se ocupa da necessidade de manter a discrição nos assuntos amorosos.[130] Na obra ovidiana, a preocupação pela discrição no amor é mostrada como um preceito de Vênus e, ao mesmo tempo, pelo exemplo da deusa, que procura ocultar as partes íntimas com a mão quando se encontra despida. No entanto, essa mesma Vênus pudica e preceituadora da discrição no ato amoroso estava, poucos versos antes, na cena imediatamente anterior, indiscretamente cometendo adultério às claras[131] com Marte na cama de seu marido Vulcano e, mesmo após haver sido descoberta e enjaulada, continua a praticar o adultério abertamente.[132] A incoerência de Vênus é o recurso para a ironia ovidiana. No poema medieval, é o filho de Vênus, Cupido, que se nutre de incoerências para reforçar a mesma ironia. O efeito irônico tem início na própria aparição de Cupido, que parafraseia e subverte a aparição de Apolo para Ovídio: Apolo, deus da poesia, aparece solene e pomposo, enquanto Cupido, deus do amor, aparece totalmente desarrumado diante do poeta medieval. Porém, mais forte ainda é o efeito

---

[129] Walsh 1993. Para o conceito de amor cortês, cf. Newman 1968.
[130] Elliott 1981: 428.
[131] Sob a luz do sol: ARS 2.573 (*quis Solem fallere possit?*, "quem pode enganar o Sol?").
[132] ARS 2.589-590 (*hoc tibi pro facto, Vulcane: quod ante tegebant / liberius faciunt, ut pudor omnis abest*, "Isto obtiveste como resultado, Vulcano: o que antes ocultavam / agora fazem mais livremente, sem vergonha alguma".)

irônico da fala de Cupido; muito distante de parecer o menino furtivo e jocoso das flechadas fortuitas, o Cupido aqui está mais para um moralista cristão dos mais severos. Elliott argumenta que o tom moralista assumido pela fala de Cupido convida o leitor a refletir sobre a figura do deus e sobre a legitimidade de seu lamento.[133] Assim como a admoestação da Vênus ovidiana perde sua legitimidade, uma vez que o que ela diz e o que ela faz são coisas diametralmente opostas – conferindo incongruência entre o *logos* e o *ethos* da personagem –, também a admoestação do Cupido medieval, que inclusive reitera a mesma ordem de Vênus, nas mesmas palavras e nas mesmas condições, igualmente deve ter sua legitimidade questionada, não só pela oposição entre o que se diz e o que se faz, mas, nesse caso, também pela própria idiossincrasia ética da personagem: Cupido se lamentando dos *mores* amorosos é contraditório com toda a tradição de representação do deus do amor. Para Elliott, esse jogo de incongruências, tomado de Ovídio e levado às últimas consequências no poema medieval, só pode ter um significado satírico: "it is a disguised satire written by a poet who understood Ovid very well".[134] A sátira, segundo a pesquisadora, é dirigida às duas posições extremas e opostas entre si: o extremo moralismo e a extrema licenciosidade; esta última é atacada no nível literal, através da fala de Cupido; e aquele é atacado de maneira bem mais sutil, através do jogo de incongruências que lida com o modelo ovidiano, com a tradição e com os argumentos contemporâneos de cunho moralizante.

Se, por um lado, é possível concordar com a leitura de Elliott e ver no CB_{105} uma sátira de ataque às posturas extremas relacionadas ao amor, por outro, é necessário levar em conta demais questões, mais propriamente metapoéticas, que conduzem à leitura do poema não como uma sátira às posturas da prática real do amor, e sim como uma discussão metaliterária sobre a prática da poesia amorosa. Nesse sentido, a proximidade a PONT 3.3 se faz crucial, visto que o poema ovidiano é mais uma, entre tantas produzidas no período de exílio, defesa da poesia amorosa e do espaço merecido pelo poeta.

Há pelo menos duas esferas nas quais a discussão pode ser inserida: a de gênero poético e a de modelo. Na de gênero, emerge o contraste entre a poesia propriamente amorosa (elegíaca ou não) e a poesia elegíaca de lamento. O Cupido medieval ataca os "modernos" (*moderni*) porque eles não mais são instruídos pela ARS. Entre os séculos 11

---

[133] Elliott 1981: 435.
[134] Elliott 1981: 427. "É uma sátira disfarçada escrita por um poeta que entendeu Ovídio muito bem".

e 12, os poetas costumavam denominar a si próprios como "modernos",[135] e entre eles sobretudo os poetas da Escola do Loire (como Baudri de Bourgueil, Marbodo de Rennes e Hildeberto de Lavardin), bem como outros poetas franceses do século 12 (Alan de Lille, Godofredo de Reims). A maioria absoluta da produção desses poetas foi de poemas elegíacos de lamento, cujos principais modelos eram TRIST e PONT.[136] Não deixa de ser sugestiva a acusação de que os "modernos" – poetas desse período de opção elegíaca – não estejam tão interessados na ARS, que, apesar de igualmente composta em dísticos elegíacos, traz uma matéria completamente diferente. O poeta de CB_{105} expressa sua predileção pela matéria amorosa em detrimento da exílica, mesmo sabendo que a opinião contrária é a predominante nas gerações imediatamente anteriores a ele. Portanto, ele coloca na voz de Cupido um manifesto por uma poesia mais amorosa e menos exílica, por mais amor e menos choro, por mais ARS e menos TRIST. E, ao enquadrar esse manifesto em favor da ARS em um contexto exatamente igual ao de PONT 3.3 (uma visão noturna de Cupido em prantos), CB_{105} anexa à sua proposição a defesa da inofensividade de ARS por PONT 3.3; com isso, o poema se mostra uma defesa da poesia amorosa contra a poesia de lamento por meio de um lamento do Amor. O jogo de oposições também realça o aspecto irônico que perpassa o poema.

Há ainda a esfera do modelo: se o termo "moderno" não estiver em aplicação (por assim dizer) técnica no poema, e fizer referência somente à produção poética contemporânea ao autor burano, o lamento se converte em crítica pela ausência da prática de poesia de modelo ovidiano; afinal, "as artes de Ovídio não são mais ensinadas". Todos querem escrever poesia de amor (por isso Cupido está muito desarranjado, v. 8: *manu multa tactis alis*), mas não se segue o modelo para esse tipo de poesia, que é Ovídio. Logo, a poesia amorosa escrita sem imitação do modelo é desorganizada, desarrumada e, sobretudo, incongruente. Uma poesia de amor desprovida de imitação de Ovídio é um Cupido sem asas, sem arco e sem flechas. Os autores colocam títulos nos poemas de amor (v. 45: *nocturnis titulos imponimus actis*), se vangloriam com ansiedade de grandes feitos nesse gênero (vv. 42-44: *amoris ob infamiam moderni gloriantur, sine re iactantiam anxii venantur, iactantes sacra Veneris*) mesmo que nada concreto tenha sido atingido, como se fossem "virgens de escrita" (v. 44: *corporibus non tactis*). Poetas que escrevem sobre o amor, mas não imitam Ovídio, são como rapazes virgens se jactando de feitos amorosos.

---

[135] Ghisalberti 1992, Ziolkowski 2009: 435, Le Goff 1996: 29.
[136] Como, inclusive, já visto nas seções precedentes.

A matéria da poesia amorosa (v. 46: *res arcana Veneris*), ensinada por Ovídio para que se evitassem os vícios (v. 36: *[Naso] ab errore studuit mundum revocare*), agora foi completamente vulgarizada (v. 48: *prostat in prostibulo*) porque os poetas se esqueceram de imitar e seguir Ovídio, o mestre do amor, o mestre da poesia.

9
Ovídio sommelier

[PETRUS]
De conflictu vini et aque

O poema *De conflictu vini et aque* (doravante CB_{193}) é datado do início do século 13; seu local de origem é incerto, mas a inclusão do poema no manuscrito dos *Carmina Burana* sugere, ainda que tenuamente, a região que hoje concentra o sul da Alemanha, o norte da Itália e o leste da Áustria.[137] Sua autoria também é motivo de discussão: embora o próprio poema conclua com uma "assinatura" de um certo "Petrus", tem sido até hoje impossível identificar essa indicação com alguma figura histórica. Portanto, o pouco que se pode afirmar sobre o contexto desse poema é a sua provável data. A erudição do poema e a própria citação que nele se faz de Ovídio sugere um autor bem instruído e possivelmente integrante do clero regular. O poema é composto de 29 estrofes de seis versos cada, totalizando 174 versos. Cada estrofe, por sua vez, tem duas partes iguais de três versos onde os dois primeiros são metrificados em 8p e o terceiro em 7pp, um metro muito comum na Idade Média, a que se dá o nome de "sequência vitorina":[138]

8p	*De* | *nu* | *da* | *ta* | *ve* | *ri* | ***tá*** | *te*
8p	*suc* | *cinc* | *ta* | *que* | *bre* | *vi* | ***tá*** | *te*
7pp	*ra* | *ti* | *o* | *ne* | ***vá*** | *ri* | *a*
8p	*di* | *co,* | *quod* | *non* | *co* | *pu* | ***lá*** | *ri*
8p	*de* | *bent,* | *im* | *mo* | *se* | *pa* | ***rá*** | *ri,*
7pp	*que* | *sunt* | *ad* | *ver* | ***sá*** | *ri* | *a*

Além disso, é possível distinguir um acento interno na terceira sílaba dos versos em 8p, enquanto nos versos em 7pp o acento interno pode variar entre a segunda e a terceira

[137] V. Seção 8 do presente capítulo.
[138] Em homenagem ao poeta Adão de São Vítor, um de seus mais famosos praticantes. Rigg 1996b: 108.

sílaba. As duplas em 8p rimam entre si, enquanto os versos em 7pp, sempre em posição múltipla de três, rimam somente entre si, no esquema AACBBC.

9.1. De conflictu vini et aque

Denudata veritate
succinctaque brevitate
ratione varia
dico, quod non copulari
5 debent, immo separari,
que sunt adversaria.
Cum in scypho reponuntur,
vinum aqua coniunguntur;
sed talis coniunctio
10 non est bona nec laudari
debet, immo nuncupari
melius confusio.
Vinum sentit aquam secum.
Dolens inquit: "quis te mecum
15 ausus est coniungere?
exi! surge! vade foras!
non eodem loco moras
mecum debes facere.
Super terram debes teri
20 et cum terra commisceri,
ut in lutum transeas.
Vilis et inverecunda
rimas queris, ut immunda
mundi loca subeas.
25 Mensa per te non ornatur,
nullus homo fabulatur
in tui presentia.
Sed qui prius est iocundus,
ridens verboque facundus,
30 non rumpit silentia.
Cum quis de te forte potat,
si sit sanus, tunc egrotat,
conturbas precordia;
venter tonat, surgit ventus,
35 qui inclusus, non ademptus
multa dat supplicia.
Quando venter est inflatus,
tunc diversos reddit flatus
ex utroque gutture,
40 et cum ita dispensatur
ventus, aer perturbatur

a corrupto murmure”.
Aqua contra surgit ita:
“turpis iacet tua cita
45 cum magna miseria.
Qui sunt tui potatores,
vitam perdunt atque mores
tendentes ad vitia.
Tu scis linguas impedire.
50 Titubando solet ire
tua sumens basia;
verba recte non discernens,
centum putat esse cernens
duo luminaria.
55 Et qui tuus est amator?
Homicida, fornicator,
Davus, Geta, Byrria!
tales tibi famulantur,
tales de te gloriantur
60 tabernali curia.
Propter tuam pravitatem
nullam habes libertatem,
domos tenes parvulas.
Ego magna sum in mundo,
65 dissoluta me diffundo
per terre particulas.
Potum dono sitienti,
et salutem sum querenti
valde necessaria,
70 quia veho peregrinos
tam remotos quam vicinos
ad templi palatia”.
Vinum hec: “te plenam fraude
probas esse tali laude.
75 Verum est, quod suscipis
naves. post hec intumescis;
dum fraguntur, non quiescis
et sic eas decipis.
Qui non potest te potare
80 et te totam desiccare,
tendit ad pericula.
Tibi credens sic declinat;
ita per te peregrinat
ad eterna secula.
85 Ego deus, et testatur
istud Naso; per me datur
cunctis sapientia.
Cum non potant me magistri,
sensu carent, et ministri
90 non frequentant studia.
Non a falso potest verum

separare, ni qui merum
me potare nititur.
Claudus currit, cecus videt,
95 eger surgit, deflens ridet,
per me mutus loquitur.
Per me senex iuvenescit,
per te ruit et senescit
iuvenum lascivia.
100 Per me mundus reparatur,
per te nunquam generatur
filius vel filia."
Aqua inquit: "tu es deus,
per quem iustus homo reus
105 malus, peior, pessimus.
Verba facis semiplena
balbutire; cum lagena
sic fit sciens Didymus.
Execretur tale numen,
110 lima fraudis et acumen,
fons, origo criminis,
quod et bonis novercatur,
quod e terris se furatur
per adventum fluminis.
115 Ego loquor veritatem,
dono terris ubertatem,
per me vernant omnia.
Cum non pluit, exarescunt
herbe, fruges et marcescunt
120 flores atque folia.
Mater tua tortuosa
numquam surgit fructuosa;
sed omnino sterilis,
sua coma denudata,
125 serpit humi desiccata,
vana fit et fragilis.
Fames terras comitatur
me cedente, perturbatur
deflens omnis populus;
130 pro me Christo Christianus,
tam Iudeus quam paganus
preces fundit sedulus".
Vinum ait: "de te canis,
te collaudas verbis vanis,
135 alibi te vidimus.
Universis cum sis nota
vilis et immunda tota,
credis, quod non novimus?
Tu fex rerum et sentina,
140 que descendunt de latrina,
suscipis, quod taceo.

Sordes, feces et venena
multa rapis ut effrena,
que narrare nequeo".
145 Aqua surgens se defendit
atque vinum reprehendit
de turpi colloquio:
"quis et qualis sit non latet,
iste deus, immo patet
150 tali vaticinio.
Sermo tuus me non ledet,
tamen turpis male sedet
ore dei ratio.
Ultra passus novem ferre
155 nolo virus nec sufferre,
sed a me proicio".
Vinum ait: "exornata
verba sunt post terga data;
non excludis vitium.
160 Multi ferre te viderunt
sordes, que non perierunt
per diei spatium!".
Audiens hec obstupescit
aqua, deflens obmutescit,
165 geminat suspiria.
Vinum clamat: "quare taces?
Patens est, quod victa iaces
rationis nescia".
Ego Petrus disputator
170 huius cause terminator
omni dico populo:
quod hec miscens execretur
et a Christo separetur
in eterno seculo. Amen.

9.2. Diálogo entre a água e o vinho

(1-6) Com nua verdade e com sucinta brevidade eu digo com argumentação variada que não se deve juntar, ou melhor, devem-se separar aqueles que são inimigos. (7-12) Quando são servidos no copo, o vinho e a água se misturam; mas tal mistura não é boa e não deve ser louvada, deve na verdade ser chamada, com melhor termo, de confusão. (13-18) O vinho percebe a água junto a si. Sofrendo, diz: "Quem ousou te misturar comigo? Sai daqui! Vai embora! Vai para fora! Não deves demorar-te no mesmo lugar junto a mim. (19-24) Sobre a terra deves ser pisada e com a terra misturada, para que te transformes em lama. Vil e desaforada buscas os buracos, de forma que jazes nos locais imundos do mundo. (25-30) A mesa não é ornada por ti, nenhum homem conversa na tua presença. Mas aquele que antes era feliz, sorridente e eloquente nas palavras, não mais rompe os silêncios. (31-36) Quando alguém por acaso te bebe, se é saudável, então

fica doente; tu perturbas a harmonia; a barriga ressoa, forma-se um vendaval que, preso e não liberado, causa muitas dores. (37-42) Quando a barriga está inchada, ela solta diversos gases por ambos os orifícios, e quando assim é liberado o vendaval, o ar é poluído por um som infectado". (43-48) A água, em contrapartida, assim responde: "Teu discurso é torpe, com grande infelicidade. Aqueles que te bebem perdem a vida e a moral, entregando-se aos vícios. (49-54) Tu sabes travar as línguas. Aquele que recebe teus beijos costuma andar tropeçando; não discernindo bem as palavras, pensa estar vendo uma centena de luminárias quando há apenas duas. (55-60) E quem é o teu amante? O assassino, o fornicador, Davo, Geta e Bírria! São esses os que servem a ti, são esses que te glorificam numa reunião de taverna. (61-66) Por causa da tua perversidade não possuis nenhuma liberdade, possuis pequeninas casas. Eu sou abundante no mundo, livre me difundo por todas as partes da terra. (67-72) Concedo hidratação ao sedento, e sou necessária àquele que busca a saúde; pois transporto os estrangeiros (tanto os longínquos como os vizinhos) aos palácios do templo". (73-78) O vinho diz assim: "Provas que és cheia de fraude por meio de tal louvor. É verdade que suportas os navios. Depois disso intumesces; até que afundem não te acalmas e assim tu os enganas. (79-84) Aquele que não pode te beber e te secar completamente, corre perigo. Confiando em ti, assim naufraga; assim por meio de ti peregrina em direção à eternidade. (85-90) Eu sou um deus, e quem confirma isso é Ovídio; através de mim é concedida sabedoria a todos. Quando os professores não me bebem, ficam desprovidos de sentido, e os alunos não frequentam as aulas. (91-96) Aquele que não se esforça em me beber puro não é capaz de separar o falso do verdadeiro. O manco corre, o cego vê, o doente se levanta, o amuado sorri, o mudo fala por minha causa. (97-102) Por minha causa o velho rejuvenesce, por tua causa se acaba e envelhece a lascívia dos jovens. Por minha causa o mundo é reparado, por tua causa nunca é gerado um filho ou uma filha". (103-108) A água diz: "Tu és um deus, por tua causa o homem honesto se torna um culpado desonesto, e o homem ruim se torna péssimo. Fazes balbuciar palavras pela metade; com a garrafa até Dídimo se torna um sábio. (109-114) Tal nume deve ser execrado, a lima e o ápice da fraude, a fonte, a origem do crime, que conspurca até os bons, que da terra se enfurece por causa da enchente do rio. (115-120) Eu falo a verdade, concedo nutrição aos campos, através de mim tudo floresce. Quando não chove, as plantas morrem, as frutas, e as flores, e também as folhas murcham. (121-126) A tua mãe emaranhada nunca surge repleta de frutos; mas, completamente estéril, desprovida de suas folhas, arrasta-se na terra toda seca, torna-se inútil e frágil. (127-132) A fome persegue as nações, se eu estiver ausente; toda a população, languescendo, é afetada; por mim para Cristo o cristão, tanto o judeu como o pagão fazem com muito zelo cada um sua oração". (133-138) O vinho diz: "Cantas de ti, te enalteces com palavras vãs, mas eu te vejo bem diferente. Embora sejas conhecida por todos como reles e toda imunda, acreditas que eu não te conheço? (139-144) Tu és o excremento e o refugo das coisas; te unes ao que desce da latrina, e disso me calo. Tomas sem qualquer controle as sujeiras, as fezes e muitos venenos, os quais nem posso narrar". (145-150) A água, revoltando-se, se defende e reprende o vinho por tal palavreado vulgar: "Quem e o que és não se me oculta; és mesmo um deus, isso fica bem claro em tal vaticínio. (151-156) Teu discurso não me atinge, mas teu torpe argumento assenta mal à boca de um deus. Não quero carregar nem aguentar sujeira para além de nove passos, eu expulso isso de mim". (157-162) O vinho diz: "Palavras ornadas são ditas pelas costas; não corriges o teu vício. Muitos já te viram carregar sujeiras, as quais não desapareceram nem no espaço de um dia inteiro!" (163-168) Ao ouvir isso, a água fica estupefata, e amuada emudece, redobra os suspiros. O vinho grita: "Por que te calas? É claro que jazes vencida, sem saber o que dizer". 169-174: Eu, Pedro, juiz e decretador do fim desta discussão, digo a todo o povo: que aquele que misturar essas duas coisas seja execrado e que seja separado de Cristo pela eternidade. Amém.

9.3. Comentário

23. *rimas queris:* expressão da qualidade física da água que, por seu peso, se distribui nas concavidades do solo.
34. *ventus:* metáfora para os gases gástricos.
57. *Davus, Geta, Byrria:* personagens da tradição cômica. A partir de Terêncio, Davo (de *Andria* e de *Phormio*), Geta (de *Phormio* e de *Adelphoe*) e Bírria (de *Andria*) voltaram a aparecer nas comédias elegíacas do século 12 como, por exemplo, em *Geta* de Vital de Blois. Matheus de Vendôme, em sua *Ars versificatoria* (c. 1175), descreve Davo como o glutão típico e Beroe, talvez uma variação de Bírria, como a feiticeira; cf. Murphy 2005: 45.
63. *domos parvulas:* metáfora para os odres e tonéis onde o vinho era armazenado.
72. *templi palatia:* a referência é obscura. Poder-se-ia sugerir Roma, Constantinopla ou Jerusalém, lugares em que se chega por água e cujos *palatia* costumam ser descritos na literatura de viagem medieval (cf. Richard 1996: 682-683); embora os vv. 83-84, evocando a peregrinação, possam ser um indício de que os "palácios do templo" sejam uma referência a Jerusalém, ainda assim não são suficientes para uma conclusão assertiva.
108. *Didymus:* é possível tratar-se de uma alusão a João 20.24-29, onde o apóstolo Tomé, chamado Dídimo em 20.24 (*Thomas, qui dicitur Didymus*), não acredita na ressureição de Cristo. Por significar "irmão gêmeo", também é possível que o nome tenha sido empregado para personagens de comédia de erros, de forma que o nome, ao lado dos já citados Davo, Geta e Bírria, evoque um vício da tradição cômica; se for o caso, o vício seria a tolice, uma vez que a água o opõe à sabedoria (*scientia*).
121. *mater tua tortuosa:* a videira, "mãe" do vinho.
130-131. Vários dos poemas medievais de conflito trazem como elementos de oposição as figuras do cristão, do judeu e do pagão (Schmidt 1993: 159). É possível se tratar aqui de um jogo intertextual e intragenérico. Não é de todo evidente se a referência ao "paganismo" aqui implica um elemento da Antiguidade clássica ou do islamismo, uma vez que ambos são endereçados em poemas de conflito pelo mesmo nome, *paganus*.

9.4. Análise

Praticamente nada se produziu de crítica a respeito desse poema, muito embora, a julgar pela constância nos manuscritos, ele tenha sido bastante popular em seu tempo. O único estudo detalhado disponível até o momento é o de Hanford; trata-se de uma introdução generalizante aos poemas medievais de conflito entre água e vinho, que leva em conta não só as produções em latim como também as nas línguas românicas. Hanford expõe que o conflito se desenvolve na Idade Média a ponto de se tornar um gênero.[139] Além disso, os diferentes tipos de personagens envolvidas no conflito desencadeiam subgêneros de conflito, como água contra vinho, inverno contra primavera, juventude contra velhice, clérigo contra guerreiro. Mas no caso de CB193, há também o elemento panegírico, onde o vinho é louvado, a água é condenada e a prática de misturar as duas bebidas é enfaticamente refutada.[140]

De fato, como a última palavra é do vinho e perfaz uma declaração de vitória sobre a água calada e derrotada, a impressão primeira é de que se trata de um louvor às qualidades do vinho. A eloquência que o vinho diz gerar em quem o bebe está nas próprias palavras do vinho. Mas o poema pode ser muito mais do que um panegírico ao vinho ou uma recomendação prática de enologia. A situação toda do debate não deixa de ser uma paródia da argumentação judicial, e uma análise retórica dessa peça seria totalmente cabível; as duas falas podem ser divididas em diversas partes do discurso (exórdio, narração, refutação, peroração), ambas explicitam os tipos de causa e tipos de discurso, com profusão de figuras argumentativas. No entanto, deixamos de lado tal possibilidade de análise para nos concentrarmos na função da evocação de Ovídio e suas implicações metapoéticas.

Nos versos 85-86, o vinho se declara um deus, e diz que quem confirma sua divindade é o próprio Ovídio (*ego deus, et testatur / istud Naso*). As palavras do vinho nos remetem às passagens ovidianas sobre o próprio vinho. Muito embora o vinho apareça em diversas das obras do sulmonês, as ideias expressas por CB193 parecem extraídas principalmente do primeiro livro dos AM e do primeiro livro da ARS.[141] Nos AM, o vinho

---

[139] Muito embora não fique clara a definição de gênero que Hanford utiliza.
[140] Hanford 1913: 321.
[141] Além das passagens que citamos a seguir da ARS e dos AM, o vinho também aparece em: REM 132ss, 805; IBIS 486; FAST 1.301, 403, 421, 2.313ss, 579, 636ss, 3.284ss, 531, 4.898ss, 5.264ss, 511ss, 6.630ss, 780; MET 3.536, 7.432, 594, 8.274, 672ss, 9.160, 10.432, 11.247, 12.156, 220, 242, 322, 13.636,

aparece destacado em três diferentes passagens em situações bem diversas. Em 1.4, o vinho adorna o contexto simpótico do poema inteiro, e é mencionado como uma estratégia para os amantes: se o marido tomar muito vinho e ficar embriagado, cairá em sono profundo e os amantes poderão se encontrar sem dificuldades; a água medieval, com seu discurso moralizante, bem poderia ter usado tal exemplo a seu favor (vv. 55-56: *et qui tuus est amator? / ... fornicator*). Além disso, o vinho também é usado como instrumento de escrita,[142] o que endossa o argumento do vinho no poema medieval. Em 1.6, a água está relacionada à escravidão[143] e o vinho exorta o poeta à insensatez, pois torna livre de temor quem o bebe;[144] aqui, de fato, o vinho assume um papel númico, e daqui poderia o poeta medieval haver tirado sua proposição; por outro lado, também aqui o efeito do vinho poderia ter sido usado em favor da água, uma vez que ele conduz às coisas insensatas, como o amor. Em 1.8, o vinho aparece de maneira completamente disforizada: por causa dele os olhos da velha Dípsade são opacos,[145] compondo o *ethos* maléfico da alcoviteira que, além de dar maus conselhos, é uma alcoólatra.

Na ARS, o vinho é mencionado em duas passagens ao longo do primeiro livro. A partir do verso 230, há um pequeno excurso sobre a relação entre o vinho e o amor, figurada em um abraço entre Baco e Cupido: este chega para abraçar aquele, mas com isso as asas de Cupido ficam encharcadas pelo vinho; sem poder voar, o menino flecheiro é obrigado a ficar permanentemente com Baco; daí o vinho e o amor andarem sempre juntos. Os efeitos "positivos" do vinho expostos por Ovídio são reiterados no poema medieval: o vinho prepara e encoraja os corações para o amor, as preocupações e dores desaparecem, o riso nasce, e a franqueza obtém seu espaço, de forma que Vênus nos vinhos é fogo sobre fogo.[146] No entanto, o vinho também tem seu efeito "negativo": ele pode confundir a visão, de forma que uma mulher feia seja vista como bela pelo ébrio. Mais para frente, novamente o vinho assume um papel ambíguo: por um lado, com ele o amante pode escrever sobre a mesa algo doce para a amada, mas, em contrapartida, toda

---

14.252 e 15.323ss; TRIST 2.363, 446ss., 3.3.22, 3.5.48, 3.10.24ss., 5.3.4, 5.5.12; PONT 1.3.10, 1.5.45, 3.1.162, 4.2.9, 4.2.41 e 4.7.8.

[142] AM 1.4.19-20: *uerba superciliis sine uoce loquentia dicam; / uerba leges digitis, uerba notata mero.*

[143] AM 1.6.26: *aqua serua.*

[144] AM 1.6.59.

[145] AM 1.8.111-112: *lacrimosaque vino / lumina*. Cabe ressaltar que o próprio nome da personagem já evoca o ato de beber: Dípsade deriva do grego Δίψα, "sede".

[146] ARS 1.237-44.

vez que houver vinho à mesa, o amante deverá rogar aos deuses para que a bebida não perturbe sua mente.[147]

Tanto nos AM como na ARS, a posição do vinho é ambígua. Não há como ser de outra maneira, pois o vinho tem seus efeitos positivos e negativos. Em CB_{193}, o poeta medieval se aproveita da situação para a expor em suas contradições, e os argumentos são construídos de maneira a que concordemos com as duas partes. Por mais que o vinho se jacte da vitória, todas as proposições da água podem ser tidas como verdadeiras (o que ela própria reforça no v. 115: *ego loquor veritatem*), e sua posição como origem e nutrição de todas as coisas, inclusive da videira e consequentemente do próprio vinho, não pode ser refutada pelo vinho ou por qualquer leitor simpático à causa enóloga. O próprio poeta, na posição de juiz (*disputator*), não emite um julgamento a favor de alguma das causas; ele simplesmente encerra a contenda e ordena ao mundo inteiro que não misture as duas bebidas. Assim, o papel dos efeitos do vinho permanece com seus prós e contras, tal como em Ovídio. Ao usar argumentos ovidianos para os dois lados, e ao deixar isso muito claro ao evidenciar o nome do poeta romano, o carme medieval indica a escolha de seu modelo. E ao indicar o modelo, CB_{193} aponta também para o poema-modelo de seu poeta-modelo: AM 3.1, o diálogo metapoético entre a elegia e a tragédia. Ali, o poeta é também o juiz que escuta as proposições de ambas as partes. No final, ele escolhe a elegia como gênero a ser praticado. O poeta medieval, por sua vez, se abstém de emitir juízo: ele não escolhe nem o vinho nem a água, mas promulga a lei de que ambos não podem ser unidos. Por um lado, é possível ler a transposição do diálogo entre dois gêneros poéticos para o diálogo entre duas bebidas como uma paródia repleta de ironia. Por outro, é possível ler também as figuras do vinho e da água como emblemáticos para gêneros poéticos específicos que não devem ser misturados de maneira alguma; assim, a transposição do diálogo é na verdade uma reconfiguração do mesmo tema metapoético: a escolha do gênero. Em Ovídio, um gênero é escolhido e outro é refutado; em CB_{193}, um gênero é escolhido e toma-se cuidado extremo para que não se misture com o outro gênero.

Embora não seja simples associar determinados gêneros à figuração da água e do vinho no poema, a análise das qualidades apresentadas pelos argumentos dos dois lados do diálogo pode conduzir a um estreitamento das noções e definir, senão um gênero, ao

[147] ARS 1.568-571. Ovídio não deixa de dialogar aqui com a tradição da poesia simpótica, que recua até os líricos gregos arcaicos, em especial Anacreonte.

menos um razoável campo semântico para cada lado do embate. Na tabela que se segue as qualidades estão enumeradas e apresentadas conforme o enunciador:

Qualidades do vinho de acordo com o próprio vinho: é um deus, tem Ovídio como autoridade; concede sabedoria; dá razão aos professores, atrai os alunos para o estudo; separa o falso do verdadeiro; realiza o impossível: faz o mudo falar; tem o poder de reparar o mundo.
Qualidades da água de acordo com o vinho: é suja, imunda, vil e baixa; não é um ornamento; não concede a ninguém o poder de "fabular"; causa taciturnidade; causa doenças; engana aqueles que nela confiam; faz naufragar aqueles que não a compreendem; envelhece os jovens; não gera filhos; é o refugo das coisas; se envolve com os venenos e imundícies; carrega consigo a sujeira por muito tempo; não sabe o que dizer quando confrontada.
Qualidades da água de acordo com a própria água: é abundante e está em toda parte; é um meio de transporte para os templos; é necessária; fala a verdade; nutre as plantações, faz nascer as plantas e as videiras; é ritual no cristianismo, no judaísmo e no "paganismo".
Qualidades do vinho de acordo com a água: causa morte, imoralidade e vícios; faz andar tropeçando; faz não discernir as palavras; faz confundir a visão; tem como escravos os maus elementos; é preso em espaços pequenos; não tem liberdade; perverte os bons em maus; faz pronunciar palavras pela metade; é o ápice da mentira, a origem do crime; tem um discurso que não atinge o destinatário.

As qualidades que o vinho imputa a si mesmo são associáveis à linguagem do discurso poético: a poesia, como o vinho, é um deus porque tem força criadora; tem um modelo máximo, que é Ovídio; tem o poder de ensinar e de mudar o mundo (o *docere* e o *mouere* horacianos); é o assunto na sala de aula; consegue discernir entre o falso (ficção) e o verdadeiro (não-ficção). Já as qualidades que a água atribui a si mesma são identificáveis à linguagem do discurso filosófico-teológico canônico medieval: a teologia, assim como a água, é abundante e está em toda parte; é um meio de transporte para os templos porque conduz à Igreja; é necessária; fala a verdade; nutre as plantações, faz nascer as plantas e as videiras porque nutre as almas e estimula as ações boas e frutíferas; é ritual, ou seja, tem aspecto canônico em todas as religiões do mundo europeu medieval.

As qualidades da água que o vinho enumera soam como as críticas ao discurso filosófico-teológico: a teologia, por ser obrigada a entrar em polêmicas, é suja, imunda, vil e baixa, tanto no sentido de ter que se envolver com as coisas sujas para as corrigir, como pela própria necessidade do rebaixamento do registro em que eram levadas as polêmicas;[148] não concede a ninguém o poder de "fabular", ou seja, de inventar, criar, fazer ficção; ela causa doenças porque gera confusões e tumultos que acarretam em mortes, exílios e punições; engana aqueles que nela confiam, pois a teologia incorre em

[148] O *sermo humilis*. Auerbach 1958; Turnberg 1996: 111; Baycer Jr. 2013: 63.

ser considerada falsa e herege; faz naufragar aqueles que não a compreendem;[149] ainda por se envolver em polêmicas, é o refugo das coisas e se envolve com os venenos e imundícies, além de carregar consigo a sujeira; por fim, devido a seu caráter dogmático, não sabe o que dizer quando confrontada, uma vez que não aceita o argumento contrário. Por fim, as críticas que a água faz do vinho imitam de perto as críticas que os teólogos e filósofos contrários à poesia elaboravam:[150] a poesia pode causar morte, imoralidade e vícios; tem como escravos (poetas e leitores assíduos) os maus elementos; perverte os bons em maus; é o ápice da mentira (a ficção, a fábula) e a origem do crime; por isso, ela não pode ter liberdade.[151] Além disso, a água expõe em suas acusações características do vinho notadamente poéticas e de difícil compreensão por parte dos "prosaicos": o andar tropeçando alude ao dístico elegíaco e por extensão à métrica poética; por usar figuras de linguagem, como metáforas e metonímias, não "discerne" bem as palavras; por conduzir a situações imagéticas, confunde a visão, e é capaz, por meio da figura da hipérbole, de transformar duas luminárias em cem (vv. 53-54: *centum putat esse cernens duo luminaria*); por ser versificada, é presa em espaços pequenos; por usar regras sonoras de elisão, faz pronunciar "palavras pela metade"; e por tudo isso, sendo sintética e polissêmica, tem um discurso codificado que não atinge o destinatário comum.

Ainda que o conflito entre o vinho e a água possa expressar a relação complicada e o mais das vezes antagônica entre a poesia e o texto teológico, a oposição das duas bebidas tem na tradição da poética clássica um aspecto não apenas metapoético como também "metagenérico": a oposição entre a poesia elegíaca (relacionada à água) e a lírica (relacionada ao vinho), tal como descrita nas palavras de Conte:

> (...) lyric poets drink a lot and elegiac ones much less. Wine helps the lyric poet to sing and to compose poetry (…) For the elegists, wine is at most a kind of antidote for unhappy love, a true *remedium amoris*, that is, in the final analysis, an "opponent" of elegy. The elegiac poets speak emphatically about drinking pure water. (...) Poetic alcoholism is a special case and forms part of a question of poetic theory. As is well known, Callimachus had ascribed his own initiation as a poet to

[149] O original traz o termo "*dissecare*", que possui tanto o valor de secar, enxugar (a água) como de dissecar, compreender (o texto).

[150] O ataque da filosofia contra a poesia tem sua tradição enraizada na ambígua e complicada crítica de Platão. O próprio Platão foi muito lido e imitado na Idade Média, sobretudo a partir do século 11, com as traduções latinas a partir do árabe. Agostinho de Hipona, igualmente influente no período medieval (e, obviamente, influenciado por Platão) também colocou ressalvas contra a poesia. Boécio integra os ataques um tanto quanto ambíguos. Cf. essa discussão aprofundada em McKeon 1946 e em Minnis 2010: 139.

[151] Sobre a censura à poesia na Idade Média, cf. Godman 2000.

> the water of the "holy spring", while Alcaeus (…) does nothing but talk about wine. In short, drinking water and drinking wine had (also) become symbols of poetics. Both activities entertain metaphoric or metonymic relations with the literary genre they designate, but at the same time (a very important point) they enter into a systematic relationship with their own opposite, and produce meaning in this way as well.[152]

> (...) Poetas líricos bebem muito vinho e elegíacos bem menos. O vinho ajuda o poeta lírico a cantar e compor poesia (...) Para os elegíacos, vinho é, no máximo, um tipo de antídoto para o amor infeliz, um verdadeiro *remedium amoris*, ou seja, em última análise, um "oponente" da elegia. Os poetas elegíacos falam enfaticamente em beber a água pura. (...) O alcoolismo poético é um caso especial e forma parte de uma questão sobre teoria poética. Como é bem sabido, Calímaco atribui sua iniciação como poeta à água da "fonte sagrada", enquanto Alceu (...) só fala em vinho. Em resumo, beber água e beber vinho tornaram-se (também) símbolo de poéticas. Ambas atividades englobam relações metafóricas ou metonímicas com o gênero literário que elas designam, mas ao mesmo tempo (um aspecto muito importante), elas entram em uma relação sistemática com o seu oposto, e produzem significado também nesse sentido.

Assim, a disputa entre a água e o vinho, se colocada em confronto com a tradição clássica, pode representar também a oposição entre os gêneros elegíaco e lírico. No entanto, tal leitura apresenta algumas dificuldades, como o fato de o vinho (como poesia lírica) evocar Ovídio como autoridade, sendo que Ovídio é, indubitavelmente, mais elegíaco do que lírico (ou em termos dos modelos apontados por Conte: Ovídio é mais Calímaco do que Alceu). Além disso, tal leitura implicaria no aceite de um conceito medieval da poesia lírica clássica próxima ao de nossos dias, o que nos parece equivocado. Ainda assim, é possível afirmar que CB_{193} dialoga com a tradição simbólica de água e vinho como significados poéticos e, nesse sentido, acrescenta à leitura das bebidas como metáforas (ou mesmo alegorias) dos discursos poético e teológico.

Que não se misturem num mesmo lugar, adverte o *disputator*, a poesia e a teologia; que cada qual fique em seu espaço, bem distinto um do outro. Que a teologia, necessária, se envolva com as imundas polêmicas e fedidas controvérsias. Que a poesia, libertadora do espírito e criadora de novas realidades, seja apreciada em sua pureza sem qualquer julgamento moral e teológico. Que Ovídio seja lido assim como um vinho puro é bebido: que ele não seja moralizado,[153] e que seja o preceptor da poesia. Que Ovídio

---

[152] Conte 1994b: 109-110.

[153] Para a abundante prática medieval de moralização das obras de Ovídio, cf. Fumo 2014.

seja lido, aprendido e imitado, pois ele, como bom *sommelier*, conhecia muito bem os efeitos, positivos e negativos, da poesia.[154]

[154] O próprio Ovídio diz em TRIST 4.10 que a poesia lhe havia dado tudo e lhe tirado tudo.

10
Transgredindo Ovídio

PEDRO DE BLOIS
Flora

Pedro de Blois (em latim, *Petrus Blesensis*) nasceu entre 1130 e 1135 de uma família bretã pertencente à baixa nobreza.[155] Ainda muito jovem, começou seus estudos na escola da catedral de Tours, onde estudou filosofia com Bernardo Silvestre. Em seguida, estudou direito em Bolonha, onde foi aluno de Umberto Crivelli (futuro papa Urbano III), e teologia em Paris. Ali, se tornou professor de artes liberais. Em 1167, foi morar na Sicília a pedido da rainha Margarete de Navarre, onde se tornou seu conselheiro e preceptor de seu filho, o jovem rei Guilherme II. Dois anos depois, foi exilado da Sicília, provavelmente devido a uma revolta de nobres locais contra a influência francesa na corte real. Depois disso, voltou a morar na França, onde ficou até 1173. Por fim, mudou-se para a Inglaterra, onde se tornou embaixador do rei Henrique II, responsável pelos interesses diplomáticos ingleses junto ao Vaticano e à França. Em 1176, se tornou Arcebispo de Canterbury e Arcediago de Bath. Entre 1177 e 1179, viajou para Roma e dez anos depois para Verona, em missões diplomáticas junto aos papas. Quando Henrique II faleceu, em 1189, Pedro de Blois parece ter se tornado secretário da viúva do rei, Eleonora de Aquitânia, cargo que ocupou até 1195. Em 1202, assumiu o posto de Arcediago de Londres. Em uma carta escrita ao Papa Inocêncio III em 1200, ele reclama de sua péssima condição financeira, o que contrasta com sua alta e influente posição política e religiosa. A data de sua morte é incerta, variando entre 1203 e 1211.

Sua obra é vastíssima: cartas com cunho político, moral e satírico, tratados (entre eles o polêmico antissemítico *Contra os Judeus*), histórias (em sua maioria relacionadas às cruzadas), sermões, comentários sobre a Bíblia; sua obra poética, no entanto, parece

---

[155] As informações biográficas e datas são baseadas em Kingsford 1896: 46-52 e Holmes Jr. & Weedon 1962: 252.

ser datada de sua juventude, contemporânea aos anos de estudo (décadas de 40 e 50). O poeta Walter de Châtillon declara ser Pedro de Blois um dos quatro maiores poetas de seu tempo.[156] Talvez um de seus poemas mais famosos seja aquele conhecido por *Flora*, presente em muitas cópias e coleções, inclusive nos já citados *Carmina Burana*.[157]

O poema *Flora* é composto de sete estrofes, cada qual constituída de seis versos, e de um refrão[158] de três versos que intercala as estrofes. O esquema métrico é complexo: os dois primeiros versos de cada estrofe são 11pp, com acento secundário na quinta sílaba; o terceiro verso é 7pp; o quarto e o quinto versos contêm cada qual quinze sílabas, em combinação 8p + 7pp; e o último verso da estrofe é 6p. No refrão, os dois primeiros versos são 8pp e o terceiro é 8p. No fundo, trata-se de uma variação expandida do septenário trocaico (8p + 7pp) que, por falta de outra nomenclatura mais técnica, aqui denominamos "verso blesano".[159]

11pp	*Mi* | *chi* | *sors* | *ob* | ***se*** | *qui* | *tur* | *non* | ***ás*** | *pe* | *ra:*
11pp	*dum* | *se* | *cre* | *ta* | ***lu*** | *di* | *tur* | *in* | ***cá*** | *me* | *ra,*
7pp	*fa* | *vet* | *Ve* | *nus* | ***prós*** | *pe* | *ra.*
8p + 7pp	*Nu* | *dam* | *fo* | *vet* | *Flo* | *ram* | ***léc*** | *tus:* | | *ca* | *ro* | *can* | *det* | ***té*** | *ne* | *ra,*
8p + 7pp	*vir* | *gi* | *na* | *le* | *lu* | *cet* | ***péc*** | *tus,* | | *pa* | *rum* | *sur* | *gunt* | ***ú*** | *be* | *ra*
6p	*mo* | *di* | *co* | *tu* | ***mó*** | *re.*
8pp	*Quam* | *dul* | *ci* | *a* | *sti* | ***pén*** | *di* | *a*
8pp	*et* | *gau* | *di* | *a* | *fe* | ***lí*** | *ci* | *a*
8p	*sunt* | *hec* | *ho* | *re* | *nos* | *tre* | ***Fló*** | *re!*

O esquema de rimas também não é menos complexo. Em cada estrofe, os cinco primeiros versos rimam, enquanto o sexto verso rima com os sextos versos das demais estrofes (*more / labore / tumore / leviore / tumescentiore / candore / olore*). Há também as rimas internas: a sétima sílaba do primeiro verso rima com a sétima do segundo verso, e a sétima e a oitava sílabas do quarto verso rimam com a sétima e a oitava do quinto verso. O terceiro verso, somente nas duas primeiras estrofes, também faz a rima interna com os dois primeiros. No refrão, os dois primeiros versos combinam as rimas internas com as

[156] Dronke 1976: 288.
[157] Nos *Carmina Burana*, o poema aparece na 83ª. posição.
[158] A presença do refrão pode indicar que o poema foi escrito para ser cantado; é a opinião de Dronke 1976: 290.
[159] Derivado de Blesae, nome latino de Blois.

finais, enquanto o terceiro verso não só rima a interna com a final, como também rima com o sexto verso de cada estrofe.

Esquema de rimas na estrofe (minúsculas são rimas internas, maiúsculas são rimas finais):

	estr. X	estr. Y	
v. 1	aB	eF	
v. 2	aB	eF	
v. 3	(a)B	(e)F	* somente estrofes I e II contêm rimas internas
v. 4	cB	gF	
v. 5	cB	gF	
v. 6	D	D	

Esquema de rimas no refrão:

v. 1	hH
v. 2	hH
v. 3	dD

10.1. Flora

Sevit aure spiritus, et arborum — I.
come fluunt penitus vi frigorum;
silent cantus nemorum.
Nunc torpescit vere solo fervens amor pecorum;
5 semper amans sequi nolo novas vices temporum
bestiali more.
Quam dulcia stipendia — Refr. I.
et gaudia felicia
sunt hec hore nostre Flore!
10 Nec de longo conqueror obsequio: — II.
nobili remuneror stipendio,
leto letor premio.
dum salutat me loquaci Flora supercilio,
mente satis non capaci gaudia concipio,
15 glorior labore.
Quam dulcia stipendia — Refr. II.
et gaudia felicia
sunt hec hore nostre Flore!
Michi sors obsequitur non aspera: — III.
20 dum secreta luditur in camera,
favet Venus prospera.
Nudam fovet Floram lectus: caro candet tenera,
virginale lucet pectus, parum surgunt ubera
modico tumore.
25 Quam dulcia stipendia — Refr. III.
et gaudia felicia
sunt hec hore nostre Flore!
Hominem transgredior et superum — IV.

sublimari glorior ad numerum,
30 sinum tractans tenerum
cursu vago dum beata manus it et uberum
regionem pervagata descendit ad uterum
tactu leviore.
Quam dulcia stipendia Refr. IV.
35 et gaudia felicia
sunt hec hore nostre Flore!
A tenello tenera pectusculo V.
distenduntur latera pro modulo;
caro carens scrupulo
40 levem tactum non offendit. Gracilis sub cingulo
umbilicum preextendit paululum ventriculo
tumescentiore.
Quam dulcia stipendia Refr. V.
et gaudia felicia
45 sunt hec hore nostre Flore!
Vota blando stimulat lenimine VI.
pubes, que vix pullulat in virgine
tenui lanugine.
Crus vestitum moderata tenerum pinguedine
50 levigatur occultata nervorum compagine,
radians candore.
Quam dulcia stipendia Refr. VI.
et gaudia felicia
sunt hec hore nostre Flore!
55 O si forte Iupiter hanc videat, VII.
timeo, ne pariter incaleat
et ad fraudes redeat:
si vel Danes pluens aurum imbre dulci mulceat,
vel Europes intret taurum, vel Ledeo candeat
60 rursus in olore.
Quam dulcia stipendia Refr. VII.
et gaudia felicia
sunt hec hore nostre Flore!

10.2. Flora

(1-6) O espírito do vento se agita, e as folhagens das árvores são fortemente levadas pela força do inverno; silenciam os cantos dos bosques. Agora, sem a primavera, o amor ardente dos rebanhos esfria; contínuo amante, não quero seguir as novas fases do tempo à maneira dos animais. (7-9) Quão doces recompensas e alegres prazeres são estes momentos da minha Flora! (10-15) E nem reclamo de uma longa súplica: sou remunerado com uma nobre recompensa, me alegro com um feliz troféu. Quando Flora me cumprimenta com uma eloquente piscada de olhos, me inflamo em prazeres com alma não suficientemente capaz, e me jubilo com tal missão. (16-18) Quão doces recompensas e alegres prazeres são estes momentos da minha Flora! (19-24) O destino,

não cruel, me presenteia: quando se brinca no quarto recluso, Vênus próspera abençoa. O leito aquece Flora nua: seu tenro corpo brilha, seu peito jovial reluz, os seios se elevam ligeiramente em suave protuberância. (25-27) Quão doces recompensas e alegres prazeres são estes momentos da minha Flora! (28-33) Vou além da condição humana e me jubilo ao subir até o número dos deuses, tocando o seio tenro em movimento flutuante enquanto a mão afortunada se move e, tendo percorrido a região dos seios, desce até o ventre com toque muito suave. (34-36) Quão doces recompensas e alegres prazeres são estes momentos da minha Flora! (37-42) De seu pequenino seio, os tenros quadris se delineiam em delicada proporção; seu corpo perfeito se ajusta a um suave toque. Abaixo da cintura, seu gracioso umbigo se prolonga em uma pequenina barriga que se eleva apenas um pouquinho. (43-45) Quão doces recompensas e alegres prazeres são estes momentos da minha Flora! (46-51) O púbis, onde pululam escassos e tênues pelos de suavidade sedutora na jovem, estimula o desejo. A perna tenra ornada de moderado enchimento é polida pela união oculta das veias, cintilando com a brancura. (52-54) Quão doces recompensas e alegres prazeres são estes momentos da minha Flora! (55-60) Ó, se acaso Júpiter a visse, temo que se inflamaria como sempre e retornaria às suas fraudes: ou derramando-se em doce chuva de ouro acariciaria Dânae, ou como um touro avançaria sobre Europa, ou arderia novamente com o perfume de Leda. (61-63) Quão doces recompensas e alegres prazeres são estes momentos da minha Flora!

10.3. Comentário

1. *sevit:* adota-se a grafia comum medieval, onde o ditongo {-ae} é grafado em {-e}. O mesmo ocorre em *aure*, genitivo singular (por *aurae*) e nas demais palavras que apresentam {-ae} no radical ou como morfologia. Deve-se ressaltar que a grafia não significa necessariamente uma indicação de pronúncia (cf. Rigg 1996: 79-81).

2. *come:* nominativo plural.

9. *hec hore:* nominativo plural. *nostre Flore:* genitivo singular.

28-29: *superum:* é genitivo plural, por *superiorum*. *numerum:* a tradução se ateve ao mais literal, "número dos deuses", mas é provável que o substantivo *numerus* seja aqui empregado em sentido técnico, "ritmo", "metro" (cf. TRIST 4.10.25, "*aptos numeros*", e 4.10.49, "*Horatius numerosus*"). O adjetivo, portanto, pode implicar a superioridade da poesia rítmica em oposição à quantitativa (v. análise abaixo).

38. *latera:* a tradução segue o sentido de "quadris" apoiando-se na leitura de Turpin 2012 sobre AM 1.5.

10.4. Análise

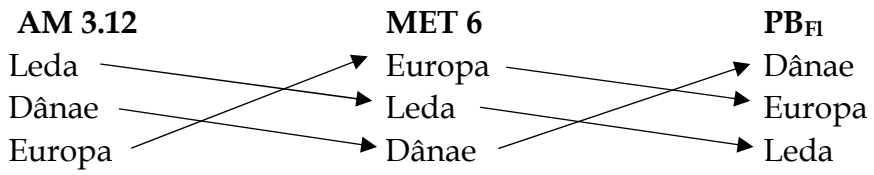
O poema, apesar de popular em sua época (a julgar pela presença numerosa em manuscritos), não têm chamado atenção da crítica moderna. Até hoje, a peça não recebeu nenhuma análise exceto a meramente formal de Dronke.[160] No entanto, para além de suas particularidades formais de métrica e rimas, o poema oferece um relevante jogo intertextual com Ovídio com consequentes efeitos metapoéticos.

A primeira estrofe evoca a tópica da mudança das estações: foi-se a primavera, chegou o inverno.[161] No entanto, ao contrário do costume habitual, que é silenciar durante o inverno (assim fazem os pássaros e assim fazem os poetas), aqui o poeta deseja transgredir o fluxo temporal e cantar no inverno um tema primaveril: o amor.

Os três verbos usados para descrever o corpo de Flora (*candere, lucere, surgere*) parecem estar semanticamente associados às estrelas. Os três casos amorosos de Júpiter levantados no poema não são escolhas aleatórias. Em AM 3.12, são justamente esses mesmos três casos que Ovídio seleciona ao montar um pequeno sumário de metamorfoses para falar da ficcionalidade (e consequente falta de crédito) da poesia. Júpiter ou se transforma em ave (mais precisamente, em cisne) para seduzir Leda, ou em ouro para seduzir Dânae, ou ainda em touro para seduzir Europa. Ovídio não menciona os nomes das amantes de Júpiter, ficando apenas com as metamorfoses do deus.[162] O poeta medieval, no entanto, enumera os nomes e as metamorfoses, do mesmo modo como estão arrolados esses três casos, em meio a muitos outros, tecidos por Aracne em MET 6.103ss. No intratexto ovidiano, há uma troca da ordem dos três mitos: enquanto em AM 3.12 Leda é a primeira a ser mencionada, seguida por Dânae e por fim por Europa, esta assume a primeira posição na enumeração do tecido de Aracne, vindo Leda depois e Dânae no fim.[163] Coincidência ou não, PB_{Fl} utiliza exatamente o mesmo tipo de troca da ordem, fazendo em sua lista em relação às MET o mesmo processo que é feito nas MET em relação aos AM, ou seja, o terceiro nome da fila passa para a primeira posição, o primeiro para a segunda posição, e o segundo passa para a terceira posição:

---

[160] Dronke 1976: esp. 185-190.
[161] Um outro poema de Pedro de Blois tem a primeira estrofe parecida, mas com o sentido invertido: *Blandus aure spiritus*, onde termina o inverno e chega a primavera. É possível se tratar inclusive de um jogo intratextual.
[162] Vv. 33-34: *Iuppiter aut in aves aut se transformat in aurum / Aut secat inpostia virgine taurus aquas.*
[163] Ainda que misturadas, deve ser ressaltado, entre os demais casos amorosos de Júpiter.



A troca da ordenação dos mitos pode ser acidental, mas parece que o poeta medieval tem em vista ambos os modelos ovidianos para a sua própria enumeração: das MET ele retém a enumeração dos nomes e das metamorfoses jupterianas; de AM 3.12 ele retém a exclusividade desses três casos. Deve ser ressaltado que ambas as passagens ovidianas possuem aspectos metapoéticos evidentes, para não dizer mesmo explícitos.[164] A escolha de duas passagens onde a própria poesia é objeto de discussão não pode ser casual.

Para além dos casos de Júpiter, outra figura mitológica no poema medieval parece ser construída a partir da poesia de Ovídio: a própria Flora. Embora Flora, a deusa romana da primavera, das flores e dos jardins, não apareça nem nos AM e tampouco nas MET, ela é protagonista no quinto livro dos FAST. Ovídio está cantando o mês de maio e tem um encontro com Flora, que concede uma entrevista ao poeta e lhe expõe sua própria origem, sua ajuda a Juno na concepção de Marte, e os fundamentos políticos de sua festa, a *Floralia* (vv. 159-378). Enquanto a deusa fala, rosas primaveris emanam de sua boca. Ela própria não pode descrever sua beleza, pois seria impossível manter a modéstia em tal assunto (v. 199: *quae fuerit mihi forma, grave est narrare modestae*). O poeta medieval, por sua vez, não se sente intimidado pela modéstia e descreve em detalhes o corpo nu de Flora para apresentar a beleza que Ovídio não expressara nem por intermédio dela própria. No poema medieval, são descritos o brilho de seu corpo e o ardor de seu peito, e são descritos os seus seios, ventre, flancos, umbigo, barriga, cintura, pernas e até mesmo a região púbica. Também em outro aspecto contrasta o medieval de seu modelo clássico: enquanto Ovídio canta Flora no mês de maio (no livro quinto), e assim combina decorosamente a deusa da primavera com a própria estação da primavera, PB_{Fl} canta Flora em plena chegada do inverno, transgredindo a ordem natural das coisas. Há, portanto, duas transgressões em relação à Flora dos FAST: descreve-se o que não pode ser descrito,

[164] O discurso metapoético é seguramente explícito em AM 3.12. Na cena de Aracne das MET é igualmente evidente, porém figurado.

canta-se a primavera durante o inverno. Mas as transgressões não param por aí. A partir do verso 28 (*hominem transgredior*), o poeta experimenta uma transcendência da condição humana em uma apoteose amorosa sutilmente irônica em relação às apoteoses ovidianas das MET,[165] que são evocadas pela união do poeta com os altos numes celestiais (vv. 28-29: *et superum sublimari glorior ad numerum*).

Como foi mencionado acima, a seleção dos casos amorosos de Júpiter é elaborada a partir de passagens de expressão metapoética; desse modo, deve ser levado em conta que a própria peça medieval discute a poesia, sendo igualmente metapoética. Nesse nível, as transgressões, em seu sentido ambíguo de ir contra e ir além, são significativas proposições de emulação poética. Ovídio não conseguiu descrever a beleza de Flora, porque a beleza estaria acima da descrição; mas Pedro de Blois descreve completamente a beleza de Flora, no mais mínimo detalhe. Ovídio se manteve à ordem natural ao cantar Flora na primavera; mas Pedro de Blois vai contra a ordem natural e canta Flora no inverno. Ovídio cantou as apoteoses dos heróis (míticos e históricos) romanos; Pedro de Blois canta a sua própria apoteose e, ao mesmo tempo em que vai além da condição humana, também vai além "do homem", ou seja, do próprio modelo, do próprio Ovídio.

O poema medieval, no entanto, não é uma mera jactância juvenil de emulação poética. A emulação é evidenciada pelas transgressões, mas ela é justificada por uma nova forma de fazer poesia, que por si mesma transgride a poesia clássica: a forma rítmica.[166] O ritmo permite à poesia uma musicalidade, uma suavidade e uma compleição perfeitas, na justa medida: os seios de Flora se elevam ligeiramente (v. 23: *parum surgunt*) em suave elevação (v. 24: *modico tumore*); deve-se lhe tocar com leveza (v. 33: *tactu leviore*); os flancos de Flora são delineados na medida e no ritmo certo (v. 38: *distentundur pro modulo*); a delicada barriga se eleva apenas um pouquinho (vv. 41-42: *preextendit paululum tumescentiore*); e as pernas têm a grossura na proporção correta (v. 49: *moderata pinguidine*). Além disso, tudo em Flora é delicado, tenro (*caro tenera; sinum tenerum; tenello pectusculo; tenera latera; blando lenimine; tenui lanugine; crus tenerum)*. Ou seja, a nova poesia, a poesia rítmica, é composta com reiterada delicadeza

---

[165] No livro 9, de Hércules; no 14, de Enéias e de Rômulo; no 15, de Júlio César, de Augusto e, em certo sentido, da própria persona poética ovidiana.

[166] Ou "acentual", em oposição à quantitativa. A distinção aqui feita entre poesia rítmica e quantitativa apoia-se em Norberg 2004, que, por sua vez, a extrai de Beda. Também de Norberg (esp. 81-129) é derivada a noção de que a forma rítmica, quando de seu surgimento, se afirmou como "novidade", ou "transgressão" em relação à tradição poética.

e com justa e adequada medida. Medida esta adequada inclusive para a música: daí o refrão, daí o poeta atingir o *numerum superum*, o ritmo superior, a harmonia perfeita.

A poesia medieval vive seu auge, a sua primavera, a sua Flora. Flora é, mais uma vez, a metáfora para a poesia perfeita, para a poesia do momento, para a poesia medieval. É chegado o momento de ir além de Ovídio, de transgredir Ovídio: é preciso abandonar os metros ovidianos e cantar no tenro e moderado ritmo medieval. Porém, para transgredir Ovídio, é necessário ter Ovídio como ponto de partida; para ir além, é preciso partir dele. E ter Ovídio como início e ponto de partida é tê-lo como modelo. E tê-lo como modelo é reificar, atualizar e presentificar o último e principal pedido que Ovídio faz para Flora: "derrama teus dons, eu imploro, em meu coração, para que a poesia de Ovídio **floresça** por toda a eternidade".[167]

[167] FAST 5.377-378: ***floreat*** *ut toto carmen Nasonis in aevo, / sparge, precor, donis pectora nostra tuis*. Coincidentemente, ou "fastidicamente", esta seção foi escrita durante o mês de maio, o mês de Flora.

CAPÍTULO III

GÊNEROS POÉTICOS NA POESIA LATINA MEDIEVAL

1
O problema de gênero

Discriptas seruare uices operumque colores
cur ego, si nequeo ignoroque, poeta salutor?
Se eu não consigo manter ou desconheço as demarcadas funções
e cores dos poemas, por que hei de ser saudado como poeta?
(Horácio, AP 86-87)

Ao longo das análises propostas no capítulo anterior, em muito nos referimos aos gêneros poéticos (elegia, bucólica, sátira, etc.) e chegamos inclusive a conclusões interpretativas predominantemente baseadas nas noções tradicionais desses gêneros. Pudemos dizer que MAX_5 é uma elegia fúnebre sobre a morte da elegia, ou que MOD_1 é uma bucólica ovidiana, sempre partindo dos conceitos já tradicionalmente atribuídos a estes gêneros, atribuição que trilha um extenso percurso desde os autores dos tempos clássicos até os estudiosos dos clássicos nos tempos de hoje. Contudo, a validade de tal procedimento é colocada em dúvida quando se lançam perguntas como estas: *i)* seriam os poetas medievais conscientes dos gêneros clássicos, entendendo-os e praticando-os assim como nós os entendemos hoje?; *ii)* independentemente da noção dos poetas, seriam os poemas medievais realmente escritos em gêneros, ou pelo menos naqueles gêneros que conhecemos da tradição clássica?; *iii)* de que serviria analisar poemas, quaisquer que sejam, a partir de noções de gênero?; *iv)* por fim, se pudéssemos falar de gêneros na poesia medieval, quais seriam esses gêneros e por quê? A essas importantes questões teóricas tentaremos responder na presente seção, explorando uma a uma nas seguintes subseções. Como fundamento da presente exposição são reunidas as proposições do estruturalismo, tanto em seu viés mais genuíno (Todorov), como sua aplicação historicista (Bakhtin) e sua aplicação prática nos estudos clássicos (Conte), bem como os arrazoados da Escola de Constança (Jauss).[1]

[1] Todorov 1973 e 1976; Bakhtin 1986 e 2010; Conte 1986 e 1994b; e Jauss 1979 e 1982.

1.1. Consciência autoral de gênero

Procurar a "consciência" ou a "intenção" de um poeta já é por si só um esforço inglório.[2] Quando relacionada ao gênero poético, a questão se torna ainda mais espinhosa: como determinar quais gêneros seriam conhecidos por certo poeta, como ele entenderia conceitualmente esses gêneros e em que medida ele aplicaria esse conhecimento e esses conceitos a sua própria obra? Obviamente, é impossível "entrar na mente" do poeta e saber o que ele estava pensando. Contudo, é inegável que, ao lermos um poema, estabelecemos um elo comunicativo entre nós e o texto, e percebemos ou recebemos determinados efeitos derivados dessa comunicação. Parte desses efeitos está diretamente relacionada à questão do gênero, em pelos menos dois níveis: a partir dos efeitos, podemos reconhecer ou atribuir um determinado gênero para um poema, ou ainda podemos reconhecer que o autor do poema está estabelecendo um conceito de gênero ou se baseando em um conceito a ele pré-estabelecido do gênero.

Por exemplo, ao lermos MAX_5, podemos, num primeiro nível, reconhecer que o poema é uma elegia porque está escrito em dísticos elegíacos ou porque explora a imagem de uma desilusão amorosa; mas também podemos, num segundo nível, reconhecer que Maximiano explora em seu poema uma determinada noção de elegia, ou que Maximiano considera ser elegia aquilo que antes dele se considerou ser elegia, a saber, um poema escrito em dísticos elegíacos sobre uma desilusão amorosa.[3] E o fato de o poema ser denominado "Elegia", se concordarmos que o título foi cunhado pelo próprio poeta, reforça esse reconhecimento.

Portanto, quando falamos sobre a consciência autoral do gênero, falamos na verdade sobre o efeito, causado pelo texto sobre os leitores, que estabelece um reconhecimento, do ponto de vista do leitor, de que o autor comunga daquele determinado conceito de gênero. Assim, quando falamos que, por exemplo, Maximiano "brinca com a tradição elegíaca", estamos com efeito sustentando não o que Maximiano como indivíduo histórico fez ou deixou de fazer, e sim que o texto de Maximiano que lemos nos causa o efeito de reconhecimento de que ele conhecia a tradição elegíaca e dela se servia para

---

[2] Heath 2002 procura estabelecer os limites entre o que se pode ou não estudar em termos de intenção autoral.

[3] Peço a vênia pela descrição extremamente simplista e limitadora; confio que o leitor entenderá aqui o papel do exemplo a serviço da discussão da questão da consciência autoral de gênero, não se tratando, portanto, de uma definição teórica do gênero elegíaco.

criar os variegados efeitos de sentido em sua obra. Disso, podemos concluir que, independentemente do que se passasse na mente dos poetas medievais, os seus textos nos causam o efeito de que eles conheciam ou não, em maior ou menor medida, uns ou outros gêneros da tradição clássica. Discutiremos, nas próximas seções do presente capítulo,[4] quais gêneros e como eram conhecidos pelos poetas analisados no capítulo anterior.

1.2. A presença dos gêneros de poesia na Idade Média

A maioria dos estudiosos dos gêneros literários concorda que a literatura produzida durante a Idade Média, seja em latim ou em língua vernácula, é aquela, entre todas as literaturas ditas ocidentais, que mais apresenta dificuldades de classificação genérica.[5] As dificuldades provêm, em certa medida, da ausência de textos teóricos medievais sobre os gêneros; por outro lado, também são reforçadas pela prática de formas "novas" de poesia, diferentes daquelas estabelecidas e conhecidas da tradição clássica. A invenção de novos metros, por exemplo, cria um distanciamento das formas tradicionais; e se, de um lado, a escassa documentação medieval não nos transmite depoimentos sobre a consciência desses distanciamentos, também, por outro, o estágio ainda tênue dos estudos literários sobre a poesia medieval não forneceu até agora nenhuma visão sistêmica sobre esses distanciamentos, sobre o que podem significar e que diferentes efeitos podem trazer. Ao problema dos novos metros, somam-se os das formas, dos temas, dos estilos, dos modos narrativos.

No entanto, ao mesmo tempo em que há "inovação" ou "ruptura" na poesia medieval em relação à sua antecessora, há também continuidade e dependência. Ao mesmo tempo em que novos metros são inventados, os velhos metros, como o dístico elegíaco ou o hexâmetro datílico, continuam em uso. Mais do que isso, as inovações nada mais são do que derivações de metros antigos (como o goliárdico deriva das combinações trocaicas, trímetro e tetrâmetro). E assim como no metro há um amálgama de inovações e de continuidade, o mesmo se dá nos outros fatores, formais ou temáticos.

---

[4] A discussão se dará nas próximas **seções** e não nas contíguas **subseções** da presente seção, as quais se limitarão aos demais problemas teóricos.
[5] Fowler 1982: 142-143.

Portanto, a resposta para a questão sobre ser possível ver nos poemas medievais os gêneros da tradição clássica é, ao mesmo tempo, **sim** e **não**. Sim, porque há traços dos gêneros clássicos indiscutivelmente presentes na poesia medieval;[6] e não, porque os gêneros clássicos, quando aparecem na poesia medieval, estão substancialmente modificados. Entender a poesia medieval, pelo menos em parte, subordina-se à avaliação do quanto e do que dos gêneros clássicos foi modificado na prática medieval.

De qualquer forma, deve ser salientado que é possível encontrar gêneros na poesia medieval, sejam eles quais sejam. Afinal, os poemas medievais não deixam de ser (em termos bakhtinianos) enunciados veiculadores de comunicação, e como tal subordinados a tipos "relativamente estáveis em tema, composição e estilo".[7] Ou ainda, (em temos jaussianos) textos que criam no leitor, através de sua forma e de seu conteúdo, um "horizonte de expectativas" que delineia, codifica e orienta significados possíveis. Tanto em uma perspectiva como em outra, existem gêneros na poesia medieval. Resta saber, e aqui jaz a dificuldade apontada por Fowler, quais são os gêneros, e o que eles significam.

1.3. Utilidade do gênero para os estudos literários

Ainda que seja possível falar de gêneros na poesia medieval, cabe ainda questionar se a abordagem de gêneros se mostra útil ou produtiva para o entendimento desses textos. Uma quantidade razoável de estudiosos modernos da literatura (seja clássica, medieval ou qualquer outra) tem se manifestado contra a utilidade dos estudos de gênero e de sua consequente falta de propósito.[8] De acordo com Fowler, a visão da inutilidade dos gêneros advém da percepção de sua indeterminação:

> There is a view that the kinds have undergone so many variations and historical changes as to be indeterminate. Or, if they have any consistency, they fail to include most works of any great literary interest. This view is wrong. The kinds, however elusive, objectively exist.[9]
>
> Há uma ideia de que os gêneros passaram por tantas variações e mudanças históricas que se tornaram indetermináveis. Ou, se

[6] O que pode ser evidenciado pelas análises expostas no Capítulo II.
[7] Bakhtin 1986: 64.
[8] Jameson 1975: 135 e Whetter 2008: 31 enumeram essas manifestações contrárias ao estudos dos gêneros literários e as refutam.
[9] Fowler 1982: 75.

> eles têm qualquer consistência, eles falham em incluir muitas obras de grande interesse literário. Essa ideia é errada. Os gêneros, ainda que elusivos, existem de forma objetiva.

Classificar um poema em um gênero, mais do que simplesmente atribuir um rótulo frio ao texto, ou "colocá-lo em uma gaveta",[10] é procurar entender as suas premissas comunicativas e interpretar o seu significado.[11]

Isso vale ainda mais para a poesia medieval, que tem recebido pouca ou quase nenhuma atenção nos estudos de classificação genérica, e talvez justamente por esse fato seja tão pouco apreciada. Como diz Fowler:

> Not only did critics cease to appreciate medieval literature but they lost sight of the very possibility that it might have genres and rules and a poetics of its own. When rules of the wrong genre are applied, they naturally seem arbitrary and oppressive.[12]
>
> Os críticos não apenas pararam de apreciar a literatura medieval, como também perderam de vista até mesmo a possibilidade de que ela pode ter seus próprios gêneros, regras e poéticas. Quando as regras do gênero errado são aplicadas, elas parecem naturalmente arbitrárias e opressivas.

Portanto, atribuir um gênero a um poema medieval significa entender muito ou mesmo tudo de sua estrutura: por que está em determinado metro e não em outro, que significados são veiculados por suas tópicas, e até mesmo por que as alusões aos autores clássicos são concretizadas de determinadas formas e não de outras. Explorar o gênero de um poema é, em última instância, uma ferramenta de análise e de interpretação. É falar das funções de um texto, por que e como ele foi escrito, por que e como ele foi lido, e o que ele pode significar para os leitores de hoje.

1.4. O problema de gênero na poesia medieval: soluções e complicações

Ao nos depararmos com a tarefa de classificar os poemas medievais em gêneros, a primeira questão a se insinuar é a de qual definição teórica pode ou deve ser aplicada. Em outras palavras, qual é o **sistema de gêneros** que explica os poemas medievais? O que significa dizer, por exemplo, que MAX_5 é uma elegia? Significa que o poema é escrito

---

[10] A expressão é de João Adolfo Hansen, proferida em uma comunicação oral.
[11] Fowler 1982: 22; 37-38; Jameson 1975: 136; Whetter 2008: 16.
[12] Fowler 1982: 28.

em dísticos elegíacos? Significa que tem temática fúnebre ou amorosa? Significa que apresenta um narrador-persona que relata sua experiência subjetiva? Pode significar tudo isso ao mesmo tempo, ou ainda mais, ou talvez menos: depende do sistema de gêneros que se está aplicando, da teoria a partir da qual se extraem os traços constitutivos de cada gênero. De um ponto de visto aristotélico, talvez seja possível afirmar que MAX_5 é uma elegia porque está escrito em dísticos elegíacos; se, no entanto, seguimos a definição de Horácio, acrescentamos ao gênero o traço de matéria lamentosa. Portanto, para classificar os poemas em gêneros, é preciso determinar os fundamentos teóricos dessa classificação.

Até o momento, nenhum teórico moderno arriscou uma proposição dos gêneros medievais. Mikhail Bakhtin e Hans Robert Jauss talvez tenham sido os dois teóricos da literatura que mais chegaram perto do desafio, sem, no entanto, enfrentá-lo. Bakhtin teoriza sobre gêneros primários e gêneros secundários no discurso em geral,[13] e propõe o conceito de um macro-gênero (a carnavalização) para entender parte da literatura medieval;[14] Jauss, por sua vez, enumera alguns poucos gêneros determinados por diferentes horizontes de expectativas criados pelos receptores medievais dos textos, sem, contudo, exaurir a questão e propor um sistema definitivo de gêneros.[15] Desse modo, embora sigamos neste capítulo muitas das formulações teóricas de ambos estudiosos, não podemos classificar os poemas medievais em gêneros a partir de suas propostas generalizantes e de pouca aplicabilidade prática. É preciso também ter em conta que a vasta gama de produção poética, principalmente no variado contexto espacial e cultural da Idade Média, é tão múltipla que torna ainda mais impraticável a aplicação de uma definição precisa de gênero.

O caminho mais natural na busca por um sistema de gêneros que possa explicar a poesia latina medieval é buscar os sistemas que foram estabelecidos ao longo de sua tradição. A literatura medieval latina é herdeira da literatura clássica latina, que por sua vez é herdeira da literatura grega antiga (reunindo a arcaica, a clássica e a helenística). Assim, uma busca pelos primórdios da tradição de teorias sobre os gêneros nos conduz até a *Poética* de Aristóteles. O nosso primeiro passo será, portanto, aplicar a teoria aristotélica dos gêneros sobre os poemas medievais do nosso *corpus*. A ideia não é provar ou refutar o possível fato de os poetas seguirem as linhas estabelecidas por Aristóteles;

---

[13] Bakhtin 1986.
[14] Bakhtin 2010.
[15] Jauss 1979.

antes, é testar se o conjunto de traços constitutivos de cada gênero proposto por Aristóteles mostra-se produtivo para o entendimento da poesia medieval. Em outras palavras, não nos interessa aqui se Maximiano ou Teodulfo ou Baudri leram ou não, seguiram ou não, direta ou indiretamente, a *Poética* de Aristóteles; mas nos interessa ver se os gêneros descritos pela *Poética* podem lançar luzes sobre a prática da poesia medieval.

Depois de aplicar a teoria aristotélica dos gêneros (na Seção 2), será a vez de recorrer à teoria horaciana (na Seção 3), dando prosseguimento ao levantamento cronológico das descrições de gêneros na linha da tradição medieval. Obviamente, a metodologia de aplicação é mantida: pouco importa se os poetas tiveram acesso à *Arte Poética* de Horácio; somente importa se a teorização de Horácio explica, e até que ponto, os poemas do nosso *corpus*.

O terceiro sistema de gêneros a ser aplicado é o de Diomedes (na Seção 4), no limiar entre o mundo antigo e o mundo medieval. Os tratamentos dos gêneros por parte de pensadores medievais, tais como Isidoro de Sevilha ou Beda, que são derivados de Diomedes a tal ponto que suas aplicações em quase nada se modificam, serão comentados com brevidade na Seção 5.

A falta de eficácia da aplicação das descrições teóricas de gênero encontradas na tradição faz com que se busquem outras perspectivas para o entendimento do problema dos gêneros medievais. Partindo das conclusões de Jauss de que os gêneros medievais podem ser indicados pelos traços identificados pelos leitores e pelo contexto de recepção dos poemas,[16] a segunda metade do presente capítulo buscará uma aproximação às definições e classificações medievais de poesia. Para tanto, será necessário recorrer aos comentários medievais sobre as obras de Ovídio: as diversas maneiras como esses comentários classificam e organizam os poemas ovidianos servirão de molde para uma classificação e organização hipotética dos poemas do nosso *corpus*. Se os comentadores medievais identificaram tipos diferentes de matéria, de intenção, de finalidade e de utilidade para os poemas de Ovídio, é possível falar em gêneros de matéria (Seção 6), gêneros de intenção (Seção 7), gêneros de finalidade (Seção 8) e gêneros de utilidade (Seção 9), todos eles presentes no horizonte de expectativas do leitor medieval – ou, ao

[16] Ainda que provocados por componentes internos e pragmáticos ao texto; Jauss 1979: 201.

menos, do leitor medieval que pode ser sugerido a partir das informações encontradas nos comentários medievais.[17] No entanto, como veremos em detalhe, nenhum desses "gêneros de recepção" é capaz de fornecer um espectro de traços minimamente útil para o entendimento da poesia medieval.

Diante do fracasso das teorias existentes na tradição e dos possíveis gêneros esperados pelos leitores medievais em atribuir gêneros com clareza aos poemas do nosso *corpus*, torna-se necessário inverter os itens da equação para que, isolado o problema, mais fácil seja chegar a uma solução: ao invés de procurar os gêneros dos poemas para que se possa absorver o seu significado, deve-se partir dos efeitos de significado dos poemas para se encontrar os gêneros. Na busca pelos efeitos, enumeram-se os traços constitutivos: o metro, o tema, a narratividade, etc. E entre esses traços constitutivos, podem ser notadas as figuras de alusão, e mais precisamente um tipo específico de alusão, a alusão ao poeta modelo. Este será o conteúdo da Seção 10, que tentará propor uma teoria dos gêneros medievais, baseada na ideia de que o principal traço significativo de um poema medieval é o seu conjunto de alusões ao poeta modelo, de forma que se torna mais produtivo entender um poema medieval não como "lírico", "elegíaco" ou "épico", e sim como um poema "ovidiano".

Tentamos mostrar nas subseções acima que, para falar de poesia de maneira objetiva, é preciso falar dos gêneros. Comecemos, portanto, do princípio, e falemos da poesia e de seus gêneros.

[17] Para Butterfield 1990: 199 não há outra maneira de ver gêneros na literatura medieval senão esses propostos pela própria audiência.

2
"Falemos da poesía e de seus gêneros"

A primeira teorização sistemática dos gêneros poéticos, na tradição ocidental, foi feita por Aristóteles (384 – 322 a. C.). Antes dele, as ideias sobre os gêneros estiveram dispersas em testemunhos dos próprios poemas[18] e foram tocadas tangencialmente por Platão[19] sem, contudo, um viés sistemático. Em sua *Poética*, Aristóteles discorre essencialmente sobre os gêneros e sua natureza, como a primeira oração do tratado ("Falemos da poesia e de suas espécies") promete.[20] Suas formulações são extremamente influentes, sendo o ponto de partida para outros teóricos da Antiguidade (como Horácio), da Idade Média (no oriente, junto aos pensadores de língua árabe, de maneira direta; e no ocidente, junto aos pensadores de língua latina, de maneira indireta) e até mesmo dos tempos modernos. Aristóteles não apenas influenciou as ideias que se cultivam sobre os gêneros, como também a própria noção de abordar a poesia a partir de seu gênero.

Embora muito se propague que a *Poética* encerra uma visão meramente descritiva da poesia que se praticava em Atenas no período imediatamente anterior à vida do Estagirita, ou seja, a poesia do século 5, ela possui, na verdade, um caráter normativo que não pode ser desdenhado:

> If Aristotle is the first Greek critic to essay a precise conception of what constitutes poetry and differentiates it from other types of thought and writing, it must also be said that the result is severely and limitingly normative, and that it takes little or no account of many major figures in the culture of Archaic and Classical Greece.[21]

---

[18] Nagy 1989 vê definições de gênero veiculadas por certas referências internas, como as de ocasião e performance, na poesia grega arcaica, sobretudo em Píndaro e Hesíodo.
[19] Especialmente em *Leis*, *Íon* e *República*. Ferrari 1989 reúne todas as passagens e esboça uma teoria platônica geral para a poesia, em que pouco se fala dos gêneros, com exceção de tripartição em modos narrativos (dramático, narrativo ou misto, tal como em Aristóteles). Farrell 2003: 384 afirma que as teorias clássicas dos gêneros têm sua gênese na teoria platônica da imitação.
[20] Halliwell 1989: 152 observa que a *Poética* é um tratado sobre os gêneros, e não sobre autores ou obras.
[21] Halliwell 1989: 154-155.

> Se Aristóteles é o primeiro teórico grego a ensaiar uma ideia precisa do que constitui a poesia e a diferencia de outros tipos de pensamento e de escrita, é preciso também dizer que o resultado é severa e restritivamente normativo, e que considera pouco ou mesmo não leva em conta muitas das maiores figuras na cultura da Grécia arcaica e clássica.

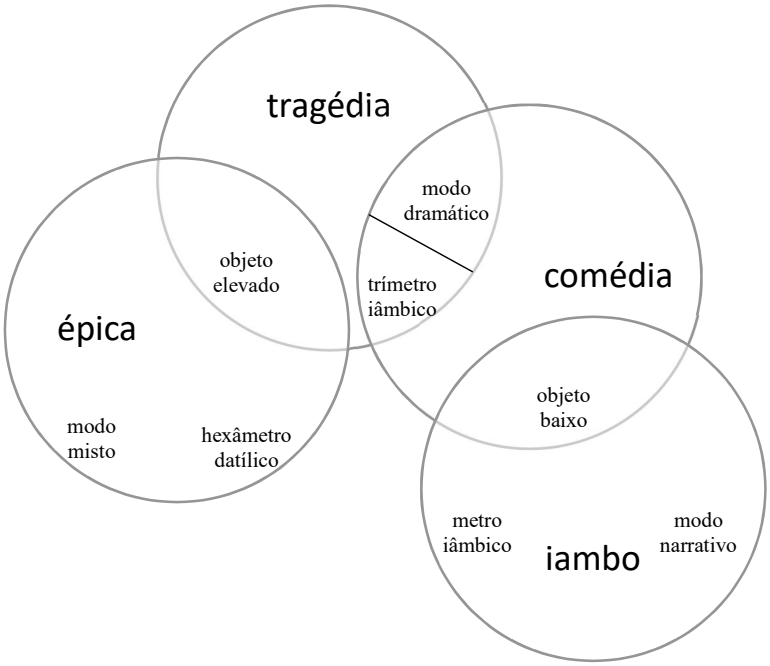
Por outro lado, é possível entender o aspecto prescritivo da *Poética* a partir de seu aspecto descritivo; em outras palavras, Aristóteles descreve o ápice da poesia como ele a conhece (as épicas homéricas e, sobretudo, o *Édipo Rei* de Sófocles) de forma que esse ápice se torna a norma de fazer poesia. De qualquer forma, o método aristotélico de comparar a épica homérica à tragédia de Sófocles o conduz à conclusão que a poesia pode variar em três aspectos, e esses três aspectos, combinados, definem o gênero: o modo narrativo (τροπος, "tropos", geralmente traduzido por "modo"), o metro (geralmente traduzido por "meio" a partir da ideia de "em diferentes [meios]"), e as personagens (conceito geralmente traduzido por "objeto", a partir da ideia de "diferentes [coisas]").[22] Cada um dos traços não é exclusivo, mas é definitivamente distintivo, de um gênero particular;[23] a combinação dos três itens há de ser exclusiva e distintiva para cada gênero. Assim, o metro hexâmetro datílico, o modo narrativo misto e as personagens de caráter elevado (deuses, reis e heróis) compõem, em conjunto, o gênero épico. O hexâmetro não é exclusivo do gênero épico, podendo aparecer em um tratado médico, mas é um traço distintivo do épico, de forma que a poesia não será épica se não estiver em hexâmetro.[24] O mesmo vale para os demais traços. A teoria funciona de maneira irretocável para a tragédia do século 5, e também para os gêneros com traços marcados em oposição à tragédia; o resultado aparece no estabelecimento das características completas de quatro gêneros poéticos: a tragédia, a comédia, a épica e o iambo.

Gênero	**Meio**	**Modo**	**Objeto**
tragédia	trímetro iâmbico + coro lírico	dramático	elevado
comédia	trímetro iâmbico	dramático	baixo
épica	hexâmetro datílico	misto	elevado
iambo	iambo	narrativo	baixo

A relação talvez fique mais bem representada graficamente:

---

[22] ἢ γὰρτῷ ἐν **ἑτέροις** μιμεῖσθαι ἢ τῷ **ἕτερα** ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν **τρόπον**.
[23] O conceito de traço distintivo de gênero é apoiado em Fowler 1982.
[24] A relação entre o gênero e o metro é tal que se usa a mesma palavra para os dois conceitos: *epos*. Além disso, o mais das vezes, o termo é empregado como conceito único, não havendo necessidade de separar a ideia de gênero da ideia de metro.



Ainda que a *Poética* mencione outros gêneros além desses (inclusive outros gêneros de mimese, como a aulética, a citarística, o ditirambo), ela não expressa as suas categorias de meio, modo e objeto, de forma que a tabela dos gêneros só se completa nos quatro acima indicados. Dessa forma, a teoria aristotélica se mostra limitadora até para os gêneros que lhe eram contemporâneos, e obviamente terá pouco alcance em sua aplicação à poesia medieval. Deve-se notar, contudo, que a percepção da inaptidão da teoria aristotélica não é uma crítica a ela e sim à sua aplicabilidade,[25] que, como sustenta Halliwell, não é o verdadeiro propósito do tratado. É verossímil pensar que o próprio Aristóteles não teria aplicado sua teoria em produções poéticas posteriores, visto que ele reconhece que os gêneros mudam e evoluem, sendo alguns gêneros (como a épica ou o ditirambo) apenas um estágio de desenvolvimento do gênero maior (a tragédia).[26]

Ainda assim, não deixa de ser interessante aplicar o método dos três traços sobre o *corpus* do presente trabalho, para que as lacunas da aplicabilidade fiquem expostas e, deste modo, se justifique a necessidade de outra teoria; ao mesmo tempo, é possível notar que alguns traços são aplicáveis, o que comprova a universalidade de certas abordagens de análise poética.

---

[25] Barnes 1995: 283.
[26] Halliwell 1989: 160; 175. Cf. também Barnes 1995: 283.

No que diz respeito ao meio (metro), cinco dos poemas são prontamente identificáveis do ponto de vista aristotélico: MAX_5, TEO_{DL}, B_{97}, e B_{111} são em dísticos elegíacos, e MOD_1 é em hexâmetro datílico. Os demais, contudo, são em versos propriamente medievais, o que, a princípio, já os coloca em situação de difícil aplicabilidade ao sistema.

Quanto ao modo, Aristóteles segue a teoria platônica que haveria de se tornar a mais universal abordagem de tipos narrativos: três são os modos, de forma que há aquele em que apenas o narrador tem a palavra (narrativo), aquele em que somente as personagens têm a palavra (dramático) e aquele em que tanto narrador como personagens têm a palavra (misto). Assim, ao modo misto pertencem, em princípio, MAX_5 e CB_{105}, poemas em que a voz do narrador (veiculada por um "eu" empírico ao texto) se alterna com a voz da personagem que interage com o narrador (a menina grega e Cupido, respectivamente). Em contrapartida, é possível entender o eu-narrativo de ambos os poemas como um eu-persona[27] (o viajante toscano e o monge assonado, respectivamente), o que de certa forma tornaria o modo mais dramático que misto; contudo, o aspecto representacional (o ato de colocar em cena) é crucial na definição aristotélica do modo dramático, de forma que um poema onde só há vozes de personagens e que não seja representado em cena é posto em uma situação desconfortável na teoria do Estagirita.

Ao modo narrativo pertencem TEO_{DL}, B_{111}, ARQ_5 e PB_{Fl}, já que nesses poemas não há qualquer voz que não seja do narrador. Problemáticos se mostram MOD_1 e CB_{193}, onde os versos se alternam entre as vozes dicotômicas das personagens (o velho e o menino, o vinho e água), apontando para o modo dramático, sem, contudo, terem qualquer traço de viés representacional; a complexidade ainda aumenta ao levarmos em consideração que MOD_1 é em hexâmetro datílico – o que Aristóteles consideraria inapropriado para o modo dramático, visto que o hexâmetro não é adequado para representar a ação – e que CB_{193} é iniciado e concluído com a voz de um narrador árbitro da contenda. Por fim, ainda mais problemático é o modo de B_{97}, em que a voz única é do remetente epistolar, Floro, personagem fictício, desenvolvida de maneira narrativa. Como nada na *Poética* de Aristóteles nos permite induzir teorizações sobre o texto epistolar, e muito menos sobre o epistolar com personagens,[28] o modo de B_{97} é uma lacuna total.

---

[27] Extraio o conceito de Veyne 1985.
[28] Que é, aparentemente, invenção de Ovídio.

Os objetos (ou, mais propriamente, as personagens) são classificados na *Poética* de acordo com o seu valor ético:[29] ou são eticamente superiores ou eticamente inferiores; os superiores são representados na épica e na tragédia, enquanto os inferiores na comédia e no iambo. Há também, fora do escopo desses gêneros, a representação de personagens "tal e qual somos", ou seja, "iguais a nós"; a esse nível de personagem costuma-se dar o nome de "médio", em oposição a "elevado" e "baixo" ou ainda "superior" e "inferior". Ao nível médio pertence a maioria dos poemas: TEO_{DL}, MOD_1, B_{97}, B_{111} e PB_{Fl}, em que o eu-enunciador em posição de persona se coloca no mesmo nível do leitor receptor ou ainda, no caso de MOD_1, um velho poeta e um jovem aspirante aos círculos literários discutem sobre poesia. A classificação dos objetos como médios, apesar de aristotelicamente previsível, não colabora muito para a definição do gênero, uma vez que os gêneros definidos na *Poética* tratam de objetos elevados ou baixos, e nunca médios. CB_{193}, em contrapartida, tem objetos baixos (o vinho e água, que se acusam mutuamente de baixeza). MAX_5 e ARQ_5 apresentam maiores desafios diante da escala; o primeiro porque representa personagens a princípio médias (o viajante e a garota grega) que no desenvolver do poema se mostram em situações ridículas e embaraçosas, o que os inclina ao nível baixo; e o segundo porque representa, ao mesmo tempo e em oposição, o bom poeta e o bom patrono (o próprio autor e o Grão-Chanceler – personas médias, ou até mesmo elevadas) e os maus poetas e maus patronos (os clérigos italianos – personagens baixas). Para MAX_5 talvez seja preferível manter a oscilação na escala, mas para ARQ_5 o objeto só pode ser classificado como "misto" ou "variado". Igualmente oscilante é o objeto de CB_{105}, cujo único personagem nomeado é Cupido (deus menor, tópico da poesia média como a elegia) que, no entanto, dialoga com o eu-poético, um monge dormindo e sonhando (a princípio um objeto médio, mas que pode ser baixo) acerca das práticas indecentes no âmbito amoroso, descrevendo assim ações de caráter baixo. Na contínua oscilação entre médio e baixo, o objeto acaba por se apresentar variado.

É chegado o momento de reunir os traços identificados para cada poema e ver em que medida eles podem ter seus gêneros aferidos pela teoria aristotélica:

Poema	**Meio**	**Modo**	**Objeto**	**Gênero**
MAX_5	dístico elegíaco	misto?	médio/baixo	elegia??
TEO_{DL}	dístico elegíaco	narrativo	médio	elegia?
MOD_1	hexâmetro datílico	dramático?	médio	???

[29] Halliwell 1989: 170 sustenta que o nível ético é, para Aristóteles, a maneira predominante de caracterização de um gênero.

B_{97}	dístico elegíaco	ø	médio	elegia??
B_{111}	dístico elegíaco	narrativo	médio	elegia?
ARQ_5	*goliárdico*	narrativo	variado	iambo?
CB_{105}	*dímetro trocaico* + *Vagantenzeile*	misto?	variado	???
CB_{193}	*sequência vitorina*	dramático?	baixo	???
PB_{F1}	*blesano*	narrativo	médio	lírico?

Os metros marcados em itálico são aqueles desenvolvidos posteriormente à teoria e, obviamente, fora do escopo de seu sistema. Os modos marcados com ponto de interrogação indicam a situação problemática e indefinida, como visto acima. O morfema zero marcado para B_{97} reflete o deslocamento da estrutura narrativa do poema em relação a qualquer um dos três níveis aristotélicos. A partir da reunião dos traços, é possível montar a formulação para cada poema.

MAX_5 é em dístico elegíaco e, portanto, classificável como elegia; no entanto, o poema apresenta problemas no quesito modo e no quesito objeto, de forma que, sendo uma elegia, seria uma elegia duplamente problemática do ponto de vista aristotélico – por isso marcada com dois pontos de interrogação na tabela. Com duas disfunções em três traços distintivos para o gênero, é de se supor que o poema não se encaixe em gênero algum. Tampouco o metro pode ser decisivo neste caso, uma vez que o próprio Aristóteles, contrariando o costume de seu tempo, se nega a reconhecer o gênero de um poema somente a partir de seu metro.[30]

TEO_{DL} está entre os menos problemáticos do conjunto. Sendo em dístico elegíaco, em modo narrativo e com objeto médio, cumpre os quesitos para ser considerado uma elegia. Ainda assim, é preferível cautela, pois a *Poética* não diz explicitamente que o modo da elegia seja narrativo nem que o objeto seja médio. Além disso, muito do que se conhece por elegia produzida anteriormente a Aristóteles não preserva uma unidade temática e, consequentemente, de objeto;[31] as elegias de Tirteu, por exemplo, podem apresentar um objeto elevado, enquanto as de Teógnis, objeto médio. Portanto, no sistema aristotélico, TEO_{DL} pode ser classificado como "possivelmente" uma elegia – por isso marcado com um único ponto de interrogação na tabela.

MOD_1 é inclassificável: embora composto em hexâmetro datílico, seu objeto é médio, o que por si só já implicaria um problema dentro do sistema aristotélico. Mais que

[30] *Poética* 1.1447b.
[31] Brunhara 2012: 13-23.

isso, o modo "pseudodramático", onde somente personagens falam e não há qualquer tipo de representação cênica, desloca o poema de qualquer aproximação a um gênero aventado pela *Poética* – por isso marcado com três pontos de interrogação na tabela.

B_{97}, se não fosse pelo modo epistolar que escapa à teorização aristotélica, poderia ser uma elegia, dado o dístico como meio e o objeto médio. Portanto, assim como TEO_{DL}, o poema seria "possivelmente" uma elegia. No entanto, devido à indefinição de seu modo, o poema fica ainda mais distante do conceito do que aqueles que apresentam o modo narrativo bem definido – por isso marcado com dois pontos de interrogação na tabela.

B_{111}, assim como TEO_{DL}, cumpre os quesitos necessários para ser elegia: dístico elegíaco, modo narrativo e objeto médio. Marcado com um só *caveat* pelas mesmas razões apresentadas acima para TEO_{DL}.

ARQ_5 apresenta um problema no metro, que poderia até ser mitigado se se levasse em conta que o metro goliárdico assume o mesmo papel do antigo metro iâmbico. Outra dificuldade está na mistura dos objetos, que se alternam entre médios (ou talvez até elevados) e baixos; considerando que a presença dos objetos médios/elevados tenha a função de ressaltar a baixeza dos outros, poder-se-ia pensar no gênero do iambo como apropriado ao poema.[32]

CB_{105} também apresenta a novidade métrica (o poema é dividido em dímetro trocaico e Vagantenzeile) e o objeto igualmente variado, com oscilações do elevado ao médio e do médio ao baixo. Com essas duas indefinições, o poema fica inclassificável.

CB_{193} tem o objeto baixo bem definido, o que o tende ao iambo ou à comédia. O modo oscila entre o dramático e o misto, uma vez que a intervenção do narrador é mínima, ao mesmo tempo em que não há qualquer evidência de representação cênica. Por fim, o metro em sequência vitorina traz mais uma indefinição, tornando o poema, assim como o anterior, sem classificação possível.

PB_{Fl} tem objeto médio e modo narrativo, ambos bem definidos. A única novidade é o metro, que pode de alguma forma ser associado aos ritmos líricos antigos. Portanto, o poema se aproxima do gênero lírico, ao qual o associamos, mantendo o mesmo *caveat*

[32] Embora discordemos dessa possibilidade: com efeito, o poema parece mais enaltecer o bom poeta em detrimento do mau do que ridicularizar o mau por oposição ao bom.

alertado para a elegia: Aristóteles nada diz sobre o gênero lírico, e sua definição em objeto médio, modo narrativo e metro lírico é somente o que se deduz do que o filósofo diria sobre ele.

Após a formulação de cada poema, fica evidente que a teoria aristotélica é inapropriada para aplicação sobre a poesia latina medieval. Dos nove poemas, apenas cinco têm o meio identificável, quatro têm o modo e seis têm o objeto. Três poemas, MOD_1, CB_{105} e CB_{193} se mostram completamente inclassificáveis; outros dois, MAX_5 e B_{97}, apresentam traços de elegia, mas também problemas que os afastam da definição pura do gênero; por fim, quatro poemas chegam perto de uma definição: TEO_{DL} e B_{111} da elegia, ARQ_5 do iambo e PB_{Fl} da lírica. Nenhum dos poemas, contudo, pode ser rotulado em um gênero sem algum tipo de constrangimento ou atenuação de um ou mais de seus traços.

3
Funções e cores

Depois da *Poética* de Aristóteles, o primeiro grande tratado sobre poesia na tradição ocidental é a *Arte Poética*[33] de Horácio, escrita por volta de 10 a. C.,[34] ou seja, cerca de três séculos após a produção aristotélica. Entre os dois tratados, as teorias sobre os gêneros poéticos só podem ser encontradas de maneira dispersa e não sistemática dentro do próprio *corpus* poético, como na obra de Calímaco, ou em textos de situação fragmentária, como os de Filodemo.[35] Por sua vez, Horácio tinha contato com a teoria de Aristóteles, mas esse contato era "filtrado" – endossado ou modificado – pelas produções alexandrinas e pelas produções romanas da fase de origem e da fase republicana. Assim, a teoria estabelecida por Horácio deve muito a Aristóteles, mas não deixa de ser uma configuração completamente nova.[36]

Originalmente escrito como uma carta endereçada aos "Pisões", os jovens filhos de um nobre romano, (daí o nome encontrado nos manuscritos: *Epistula Ad Pisones*), o tratado logo teve seu título transformado para indicar o seu conteúdo:[37] *Ars Poetica*, ou seja, a arte, técnica, de compor poesia. Desde sua publicação até o presente, passando pela Idade Média, a influência do tratado foi de proporções imensuráveis:

> That title hints at the universal status of this didactic poem as a pre-eminent, authoritative and, in every sense, 'classical' manual on the composition of poetry. The *Ars* provided an object of imitation, as well as a code of practice, for Renaissance poets and playwrights; it continued to be the paradigm for neo-classical literature and aesthetics; and even some modernist writers of the twentieth century responded, or else owed something, to its prescriptions. There is no doubt that this single composition by Horace – at 476 hexameters his longest – has

[33] Doravante AP.
[34] Sigo a datação de Laird 2007: 133, que por sua vez segue Oswald Dilke. A corrente contrária propõe o escopo temporal entre 23 e 19 a. C.
[35] Kennedy & Innes 1989 e Fantham 1989a enumeram incidências teóricas nos seguintes autores entre Aristóteles e Horácio: Calímaco, Neoptólemo de Pário, Filodemo, Lívio Andronico, Névio, Ênio, Plauto, Terêncio, Lucílio e Cícero.
[36] Laird 2007: 133.
[37] Uma vez que Quintiliano, no fim do século 1 d. C., já atesta o novo título. Cf. Laird 2007: 132.

> exercised far more influence than any of his other individual poems, and more even than his collections of poems.[38]
>
> O título acena para o *status* universal deste poema didático como um manual de composição de poesia preeminente, dominante e, em todos os sentidos, "clássico". A *Ars* proporcionou um objeto de imitação, bem como um código de prática, para os poetas e dramaturgos do Renascimento; ela continuou a ser o paradigma para a literatura e a estética neoclássicas; e até mesmo alguns escritores modernistas do século 20 responderam, ou então deveram algo, a suas prescrições. Não há dúvida que esta composição de Horácio – a sua maior, com 476 hexâmetros – exerceu uma influência muito maior do que qualquer um de seus poemas individuais, e até mesmo mais do que as suas coleções de poemas.

Por se tratar, com efeito, de um poema, há quem coloque em questão a possibilidade de se ler as premissas presentes no texto como teorias fechadas e sistemáticas, uma vez que as afirmações estariam subordinadas aos efeitos poéticos.[39] No entanto, ainda que seja possível aventar esse *caveat* para o estudo da AP *per se*, deve-se ter em conta que o poema, independentemente de seu propósito original, foi desde logo recebido e usado como um tratado prescritivo; portanto, nada impede que as teorias nele encontradas tenham influenciado decisivamente a produção poética posterior e – o que mais nos interessa presentemente – elas possam ser aplicadas na análise de poemas em qualquer âmbito de discussão, inclusive (ou sobretudo) de gênero.[40]

Nos versos imediatamente anteriores à prescrição de que uma obra poética deve obedecer às funções (*uices*) e "cores" (*colores*) de seu gênero específico,[41] Horácio fornece um catálogo de seis gêneros, qualificados em maior ou menor medida com alguns de seus traços distintivos:

> *Res gestae regumque ducumque et tristia bella*
> *quo scribi possent numero, monstravit Homerus.*
> *versibus impariter iunctis querimonia primum,*
> *post etiam inclusa est voti sententia compos;*
> *quis tamen exiguos elegos emiserit auctor,*
> *grammatici certant et adhuc sub iudice lis est.*
> *Archilochum proprio rabies armavit iambo:*
> *hunc socci cepere pedem grandesque coturni*
> *alternis aptum sermonibus et popularis*
> *vincentem strepitus et natum rebus agendis.*
> *musa dedit fidibus divos puerosque deorum*
> *et pugilem victorem et equum certamine primum*

---

[38] Laird 2007: 132.
[39] Farrell 2003: 394 enfatiza que o próprio poema, embora pareça reforçar a pureza dos gêneros, não pertence a um gênero bem definido.
[40] Laird 2007: 141.
[41] AP 86.

> *et iuvenum curas et libera vina referre.*[42]
>
> Homero mostrou em que **metro** podem ser escritas as gestas de reis e de chefes e as tristes guerras. Em versos desigualmente unidos, primeiro o lamento, e depois também foi incluída a expressão do ex-voto. Contudo, os gramáticos divergem sobre quem foi o **autor** que inaugurou as tênues elegias, e a questão ainda está em litígio. A ira armou Arquíloco com o iambo que lhe é próprio; depois, os socos e os altos coturnos assumiram esse **pé**, apropriado para o diálogo e capaz de sobrepujar o ruído do povo, e natural às ações. A musa outorgou à lira cantar os deuses e os descendentes dos deuses e o lutador vitorioso e o cavalo campeão na corrida e as preocupações dos jovens e a licença dos banquetes.

Na passagem, Horácio alude à épica, à elegia, ao iambo, à comédia, à tragédia e à lírica; esta última ainda é dividida em cinco espécies, o hino, o encômio, o epinício, a lírica erótica e a simpótica. Obviamente, o poeta não almeja dessa passagem um catálogo completo dos gêneros, até porque alguns dos gêneros que ele próprio praticou estão ausentes da lista (como a sátira ou a epístola). Com efeito, a apresentação dos gêneros se dá somente para confirmar a prescrição de que cada gênero deve necessariamente seguir as regras, com suas respectivas funções (*uices*) e "cores" (*colores*). Afinal, se não se souber compor poesia de acordo com as regras dos gêneros, não se merecerá sequer o título de poeta.[43]

Contudo, ao trazer esses gêneros para a lista de exemplos, Horácio também expõe quais são as regras de decoro que devem ser seguidas: o metro (*numerus* ou *pes*), o assunto e o *auctor*. A proposição não é assim explícita e clara, de forma que é necessário discutir os dois últimos itens.

Enquanto Aristóteles marcava o objeto de acordo com o nível ético das personagens, Horácio estabelece uma transição da personagem para a matéria presente no poema; assim, "em que metro podem ser escritas as gestas de reis e de chefes e as tristes guerras" indica que aquilo que é cantado pelo hexâmetro, o objeto (no sentido de acusativo), são as gestas e as guerras; as personagens, reis e chefes, são genitivos restritivos dos objetos, de forma que se constituem não como o objeto do poema e sim como o decoro do objeto. Em outras palavras, a proposição horaciana é que o metro deve ser adequado à matéria e não às personagens como queria Aristóteles; as personagens, por sua vez, adequar-se-ão à matéria. Essa transição é reforçada pelo fato de que, nos

---

[42] AP 73-85.
[43] AP 86-87. Cf. Innes 1989: 255.

casos da elegia, do iambo e da lírica, apenas a matéria é relevada, e não é feita qualquer menção às personagens.

Outra diferença da sistematização horaciana em relação à aristotélica reside no terceiro item. Horácio despreza o tradicionalmente importante modo narrativo para enfatizar o poeta inaugural de cada gênero, ou seja, o poeta que teria produzido naquele gênero em nível de excelência, sendo assim um modelo a ser imitado.[44] Para a épica, o modelo (ou nos próprios termos horacianos, o *auctor*) é Homero; para o iambo, Arquíloco; para a elegia, Horácio confessa desconhecer. Da comédia, da tragédia e da lírica nenhum modelo é citado, muito embora seja possível, a partir da obra lírica de Horácio, depreender quais os modelos que ele mais estimava para cada espécie.[45] Assim, a teoria horaciana dos gêneros se configura a partir destes três traços fundamentais: metro, matéria e modelo. A combinação dos três traços é o que define o gênero.

Metro	**Matéria**	**Modelo**	**Gênero**
hexâmetro datílico	gestas e guerras	Homero	épica
dístico elegíaco	lamento + ex-voto	?	elegia
iambo	Raiva	Arquíloco	iambo
iambo	Ø	ø	comédia
iambo	Ø	ø	tragédia
metros líricos	deuses	(Píndaro)	lírica => hino
metros líricos	homens	(Píndaro, Safo, Alceu)	lírica => encômio
metros líricos	Vitória	(Píndaro)	lírica => epinício
metros líricos	Amor	(Alceu, Safo)	lírica => erótica
metros líricos	Vinho	(Anacreonte)	lírica => simpótica

Antes que se passe à aplicação desse sistema ao *corpus* de poemas medievais, uma ressalva faz-se necessária. Muito embora a AP tenha um valor prescritivo e como tal ela tenha sido lida e seguida pela tradição literária, ela própria contém uma atenuação da aplicação das regras dos gêneros, reconhecendo que é possível haver traços de um gênero dentro de outro, sem que isso afete o efeito final da composição. Sobre isso, Laird comenta:

---

[44] Laird 2007: 140-1 ressalta que o processo de imitação em Horácio combina a imitação da realidade com a imitação de um modelo poético, o que é uma noção alexandrina e não aristotélica. Innes 1989: 248 arrola exemplos da poesia romana que mostram a importância da explicitação de cada modelo como tópica de cada gênero (Homero para épica, Calímaco e Filetas para elegia, etc.).

[45] Nisbet & Hubbard 1970, Nisbet & Hubbard 1978, e Nisbet & Rudd 2004 apontam, para cada ode de Horácio, o poeta (ou conjunto de poetas) imitado como modelo principal.

> This flexibility makes sense in terms of modern thinking (and even some postmodern thinking) about genre: its 'rules' are certainly there, but those rules are there to be broken.[46]
>
> Essa flexibilidade faz sentido em termos do pensamento moderno (e até mesmo de alguns pensamentos pós-modernos) sobre gênero: as "regras", seguramente, estão ali, mas essas regras estão ali para serem quebradas.

Ao que acrescentaríamos: essa flexibilidade faz sentido também em termos da própria produção poética clássica, onde a inserção de traços alheios aos gêneros (no sentido que Horácio lhes dá) ocorre com frequência.[47] Nesse sentido, a poesia medieval segue a clássica de perto, sendo igualmente aberta ao intercâmbio de traços genéricos. Portanto, durante a aplicação do sistema horaciano à prática medieval, deve-se sempre ter em mente que o próprio sistema horaciano abre margens para transgressões e que até certo ponto elas devem ser esperadas.

Dos poemas em metros conhecidos por Horácio, MAX_5, TEO_{DL}, B_{97} e B_{111}, em dísticos ("versos desigualmente unidos") deveriam se adequar à matéria do lamento ou do ex-voto, enquanto MOD_1, em hexâmetro (no metro de Homero), deveria cantar gestas e guerras. Contudo, apesar de ter Virgílio como um de seus modelos, MOD_1 não trata de temas épicos; discorre, antes, sobre os tipos de poesia entoados na corte carolíngia; e o seu cenário, apesar de uma ou outra referência épica (vv. 13; 25), é predominantemente pastoril. Poder-se-ia pensar que Horácio consideraria MOD_1 uma bucólica, seguindo a tradição de Teócrito e das ECL de Virgílio; como, no entanto, não consta nenhuma informação sobre esse gênero na AP, a aplicação só pode ser feita no âmbito hipotético. Por outro lado, MAX_5, B_{97} e B_{111} atendem bem à matéria exigida por Horácio: o lamento. Lamento amoroso no caso de MAX_5, lamento de exílio em B_{97} e um lamento de "exílio literário", pela perda de seu livro, em B_{111}. Desnecessário dizer que o modelo, em todos os casos, é o Ovídio elegíaco: AM para MAX_5, TRIST e PONT para B_{97} e TRIST para B_{111}. Esses três poemas perfazem os quesitos do gênero elegíaco, mas TEO_{DL} é ligeiramente mais complicado. Muito embora também tenha o Ovídio elegíaco como modelo, sua matéria, que parte de um catálogo de autores lidos para a defesa da leitura alegórica dos textos clássicos, não é exatamente um lamento, tampouco um ex-voto.

---

[46] Laird 2007: 140.

[47] Como aponta o estudo de Farrell 2003, que expõe a flexibilidade de gênero não só em Horácio como também nos elegíacos romanos.

Os demais poemas são em metros desconhecidos a Horácio, o que já os coloca em situação de difícil aplicabilidade. Todos possuem Ovídio como modelo, o que lhes concede uma tendência para a elegia.[48] Como matéria, CB_{105} tem o lamento de Cupido, o que aproxima o poema do gênero elegíaco. Já ARQ_5 tem uma matéria de difícil definição, oscilando entre a ponderação do fazer poético, o patronato, e a crítica à postura de certos clérigos; como um todo, sua matéria é mais iâmbica que elegíaca, reforçada pelo metro goliárdico, tradicionalmente associado à crítica aos costumes.[49] O mesmo se dá com CB_{193}, cuja matéria são os vícios e as virtudes de cada líquido, com predominância dos vícios e de ofensas, o que inclina o poema ao conteúdo iâmbico. Por fim, PB_{Fl} tem como matéria a beleza feminina, que não deixa de ser uma tópica elegíaca (a *descriptio puellae*); a descrição do corpo feminino costuma endossar a principal matéria elegíaca, o lamento, reforçando o efeito de falta ou distância do corpo descrito em relação ao eu-elegíaco que o deseja. Nisso, PB_{Fl} se afasta do cânone, pois a relação do eu-poético com a mulher descrita é de proximidade e presença. Ainda assim, é preciso levar em conta que o poema tem como paradigma AM 1.5, uma elegia que desafia (ao lado de Propércio 2.15) a tradição elegíaca ao explicitar a consumação amorosa e que inaugura, por assim dizer, um novo aspecto que passa a integrar a tradição elegíaca. Portanto, graças à intervenção ovidiana no gênero, é possível considerar a matéria de PB_{Fl} como elegíaca.

Podemos enfim reunir os traços dos poemas medievais aplicados ao sistema horaciano dos gêneros na seguinte tabela:

Poema	**Metro**	**Matéria**	**Modelo**	**Gênero**
MAX_5	dístico elegíaco	lamento amoroso	Ovídio	elegia
TEO_{DL}	dístico elegíaco	catálogo de autores + leitura alegórica	Ovídio	elegia?
MOD_1	hexâmetro datílico	Poesia	Ovídio + Virgílio	???
B_{97}	dístico elegíaco	lamento de exílio	Ovídio	elegia
B_{111}	dístico elegíaco	lamento de exílio	Ovídio	elegia
ARQ_5	Goliárdico	poesia + patronato + crítica de costumes	Ovídio	iambo? ou elegia??
CB_{105}	dímetro trocaico + Vagantenzeile	lamento amoroso	Ovídio	elegia?
CB_{193}	sequência vitorina	vícios e virtudes	Ovídio	iambo??
PB_{Fl}	Blesano	beleza feminina	Ovídio	elegia?

[48] Em princípio, haveria uma tendência também ao gênero das MET que, contudo, não é facilmente definível nem do ponto de vista horaciano e tampouco das teorias contemporâneas.
[49] Poder-se-ia trocar o "iâmbico" por "satírico" nesse contexto. Mas Horácio, embora tenha produzido sátiras, não inclui o gênero em sua sistematização. Não deixa de ser merecedor de estudo mais profundo o conjunto de teorizações sobre a sátira que Horácio faz em suas epístulas.

MAX_5, B_{97} e B_{111} são classificados sem maiores problemas, sendo os três poemas elegíacos. TEO_{DL}, CB_{105} e PB_{Fl} se aproximam igualmente da definição elegíaca, embora com ligeiras extrapolações ao sistema quanto à matéria para o primeiro caso e quanto ao metro para os demais. ARQ_5 tem metro e matéria relacionáveis ao iambo, porém não o modelo; tem modelo relacionável à elegia, mas seu metro e sua matéria se afastam da elegia; portanto, um critério de afastamento do iambo (marcado com um ponto de interrogação na tabela) e dois critérios de afastamento da elegia (marcada com dois pontos). CB_{193} tem matéria iâmbica, mas se afasta do gênero pelo metro e pelo modelo. Por fim, a maior dificuldade reside em MOD_1, uma vez que AP não fornece qualquer teorização sobre a matéria bucólica. Além disso, a convergência de modelos de gêneros diferentes (Ovídio e Virgílio) e o uso do hexâmetro datílico (horacianamente reservado à épica[50]) tornam o poema ainda mais distante de qualquer classificação.

Queda evidente que a teoria de Horácio se mostra mais aplicável à poesia latina medieval que a aristotélica, o que se poderia prever pelas relações de proximidade temporal e cultural. Ainda assim, a teoria apenas "resolve" de maneira definitiva três dos nove poemas, deixando outros três sem uma definição convicta e os demais três completamente fora do sistema. Não deixa de ser interessante comparar os resultados da aplicação das duas teorias:

Poema	**Gênero em Aristóteles**	**Gênero em Horácio**
MAX_5	elegia??	elegia
TEO_{DL}	elegia?	elegia?
MOD_1	???	???
B_{97}	elegia??	elegia
B_{111}	elegia?	elegia
ARQ_5	iambo?	iambo? ou elegia??
CB_{105}	???	elegia?
CB_{193}	???	iambo??
PB_{Fl}	lírico?	elegia?

Embora a aplicação de Horácio tenha reduzido as interrogações, muitas ainda restam. Faz-se necessário avançar ainda mais no tempo e procurar uma teoria mais próxima dos poemas analisados.

[50] O hexâmetro datílico é reservado à épica somente na teoria da AP. Na prática, o próprio Horácio empregou-o na sátira.

4
O crepúsculo dos gêneros

Não há informações precisas sobre a vida de Diomedes, de onde teria vivido e onde teria ensinado. Supõe-se que viveu por volta do final do século 4, o que o torna contemporâneo ao movimento "classicizante" de gramáticos e poetas. Sua única obra sobrevivente, a *Ars Grammatica*, é composta de três livros e foi basilar para tratados posteriores, como os de Prisciano e Isidoro. Ao mesmo tempo em que é um ponto de partida para a base do pensamento teórico medieval sobre língua e literatura, o tratado de Diomedes é também uma síntese e um amálgama das tradições teóricas da Antiguidade, de forma que se constitui um verdadeiro elo, ainda que geralmente esquecido ou ignorado, entre as teorias de gênero poético do mundo antigo e as do mundo medieval. Como veremos, Diomedes reúne em sua teoria as premissas aristotélicas às horacianas, e seu sistema de gêneros será repetido em maior ou menor fidelidade por quase todos os teorizadores subsequentes conhecidos até, pelo menos, o período renascentista.[51]

Contudo, apesar de ser a fonte daquilo que viria a ser a teoria dos gêneros na Idade Média (entendida em um sentido amplo e inespecífico), o próprio texto de Diomedes não foi muito difundido no período medieval, e é preciso ter cautela ao associar suas premissas diretamente à prática poética da época; os textos de Isidoro, Donato ou Prisciano, por exemplo, foram muito mais difundidos e diretamente influentes.[52] Ainda assim, essa cautela na associação entre as premissas teóricas de determinado autor e as diversas práticas poéticas está universalmente subentendida no presente capítulo, cujo objetivo é a aplicação das teorias, por mais distantes e pouco associáveis ao *corpus* que sejam, à tentativa de classificação de gêneros, independentemente de uma possível influência real da teoria sobre a prática. O objetivo não é provar que os poetas medievais seguem o sistema de Diomedes ou não (como também nos casos de Aristóteles ou Horácio), e sim

[51] O estudo de Kaster 1988 evidencia a presença de Diomedes nos gramáticos a ele posteriores.
[52] Kennedy 1989a: 344.

procurar entender como o sistema de Diomedes funciona ou não ao ser aplicado aos poemas analisados.

A *Ars Grammatica* de Diomedes é um importante instrumento de estudo de gêneros poéticos não apenas por ser, como dissemos, o elo entre as ideias do mundo antigo e do mundo medieval, mas sobretudo por apresentar e descrever os gêneros de uma forma direta e incisiva. Trata-se da "mais sistemática descrição dos gêneros poéticos a que temos acesso".[53] O setor que lida com os gêneros é precisamente o *De Poematibus* ("Sobre os poemas"), no livro 3.[54] Nele, Diomedes começa por afirmar que três são os gêneros (*genera*) dos poemas: o dramático (também chamado ativo, imitativo ou mimético), o narrativo (também chamado enunciativo, exegético ou apangéltico) e o misto (também chamado comum). Na verdade, o que Diomedes começa por chamar de gêneros nada mais são que os modos narrativos divididos por Platão e Aristóteles. A descrição dos três modos é exatamente igual à tradição, separando por enunciação de personagens, narradores ou ambos. O mais interessante e talvez o mais confuso de tudo é que Diomedes arrola gêneros (*genera*) dramáticos, ou seja, gêneros dentro do que ele chama de gênero, e então espécies (*species*) narrativas e mistas. A confusão está em torno da subdivisão: o gênero dramático tem gêneros, e os gêneros narrativos e mistos têm espécies.

Os gêneros do gênero dramático (para manter a divisão de Diomedes) são a tragédia, a comédia, a sátira e a mímica, todos eles gêneros gregos que encontram suas correlações romanas na pretextata, na tabernária, na atelana e no planípede. Embora a correlação entre os gêneros gregos e romanos não fique muito clara por falta de uma exploração mais detalhada por parte de Diomedes, é possível entender que planípede é o nome latino para a mímica, sendo ambos nomes para aquilo que os estudos clássicos contemporâneos chamam de "mimo"; é possível entender também que a pretextata foi o tipo preferido de tragédia pelos romanos, e o mesmo da tabernária em relação à comédia. A atelana é descrita como um tipo de comédia, e com isso a correlação com a sátira fica especialmente confusa; ainda mais se levarmos em conta que a sátira em seu sentido técnico é um gênero romano, algo claro já para Quintiliano. O que Diomedes quer dizer

---

[53] Kennedy 1989a: 344.

[54] Na edição de Keil, pp. 82-92. O excerto foi traduzido ao português por Izabella Garbellini e publicado em *Letras Clássicas* 9 (2005).

com sátira grega parece um mistério, embora seja possível considerar a hipótese de que esteja arrolando um tipo da comédia, no mesmo nível de relação entre tabernária e atelana.

Para o gênero narrativo, são três as espécies: angéltica, histórica e didática. A angéltica traz enunciações ou máximas, e o exemplo citado é Teógnis (que chamaríamos hoje elegia); a histórica traz narrativas ou genealogias, e o exemplo é Hesíodo; a didática pode falar de filosofia, astrologia ou ensinamentos em geral, tais como as obras de Empédocles, Lucrécio, Arato, Cícero e as *Geórgicas*.

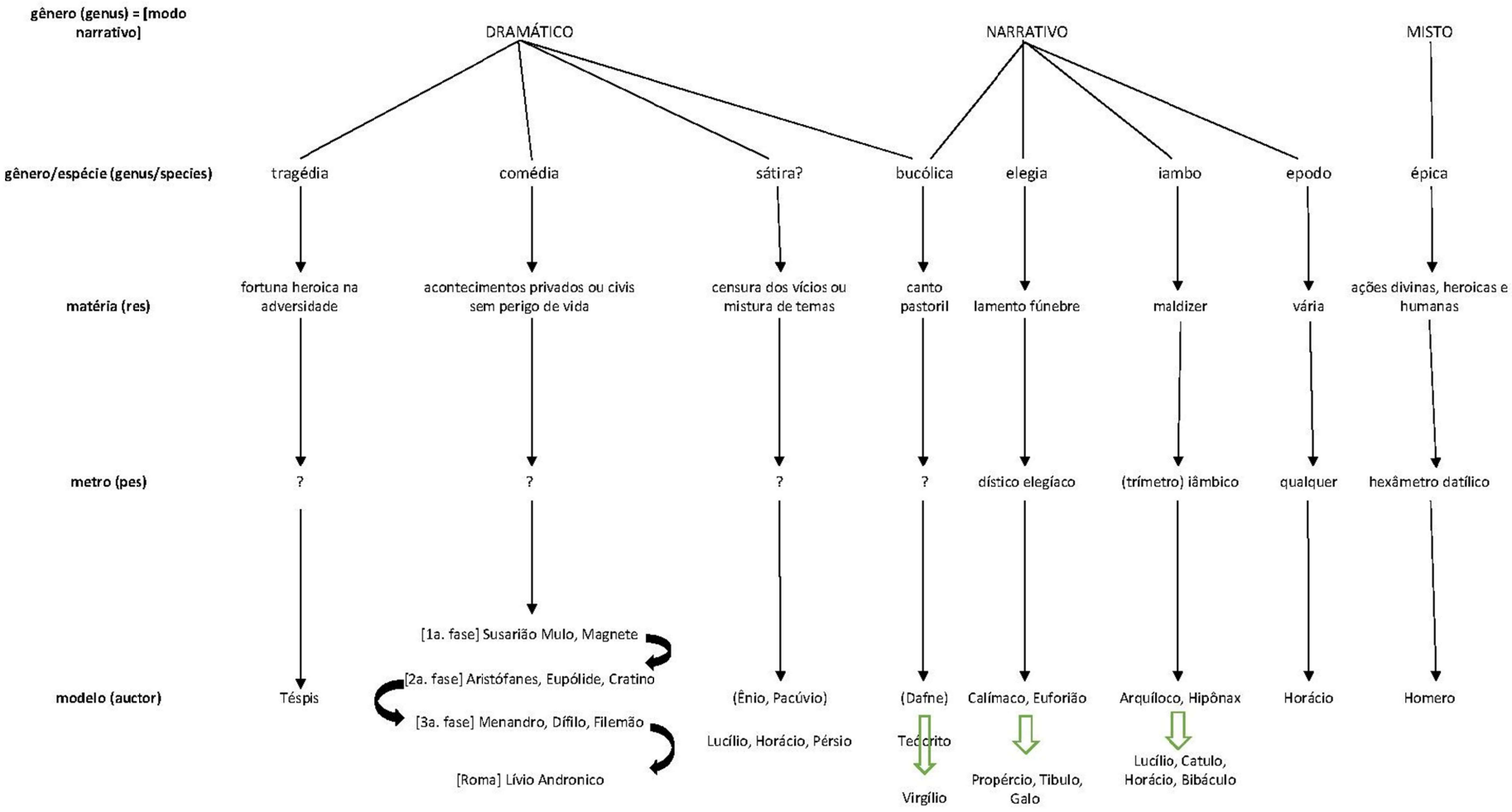
Por fim, as espécies do gênero misto são a heroica, exemplificada pela *Ilíada* e pela *Odisseia*, e a lírica, exemplificada por Arquíloco e Horácio. A inserção da espécie lírica dentro daquilo que chamaríamos (aristotelicamente) o modo misto não deixa de suscitar interesse pela sua originalidade e por preencher a lacuna, por assim dizer, do sistema aristotélico, que não descreve o modo da poesia lírica, e até mesmo do sistema horaciano, que nada fala dos modos narrativos.

Após discorrer sobre os tipos de personagens (elevadas, médias, baixas e "floridas"), que não são associadas à constituição dos gêneros, uma vez que uma única obra, a *Eneida*, fornece exemplos de todos os tipos, Diomedes passa ao catálogo dos gêneros poéticos propriamente ditos. São arrolados a épica, a elegia, o iambo, o epodo, a sátira, a bucólica, a tragédia e a comédia, nessa ordem, sem indicar necessariamente uma hierarquia. Para cada gênero, uma matéria (*res*) é definida como constitutiva; para alguns, é descrito também o metro (*pes*); e para todos são atribuídos autores inaugurais ou modelares, o mais das vezes numa relação Grécia-Roma. Além de marcar os traços constitutivos dos gêneros, Diomedes dá especial atenção à origem e significado dos nomes dos gêneros, muitas vezes associados às suas respectivas matérias; essa abordagem "etimológica" tem algo de suas raízes em Aristóteles e Horácio, mas é explorada em detalhes por Diomedes e a partir dele servirá de modelo metodológico para Isidoro.

Cabem aqui breves observações sobre a sátira e a poesia bucólica. Na descrição do gênero satírico, Diomedes o trata como o gênero tipicamente romano tal como o conhecemos, exemplificando-o com as obras de Lucílio, Horácio e Pérsio. Portanto, a sátira que entra no sistema dos gêneros é a sátira romana, e não aquela misteriosa sátira grega descrita anteriormente como um dos gêneros dramáticos. Ainda assim, não deixa de ser confuso o fato de que Diomedes relaciona a sátira romana à tradição cômica, indicando Ênio e Pacúvio como possíveis inauguradores do gênero; portanto, parece claro

que Diomedes considera a sátira romana como um gênero dramático, muito embora os autores modelares que ele indique (Lucílio, Horácio e Pérsio) nada tenham de modo dramático em suas sátiras. No que diz respeito à bucólica, Diomedes parece separar os poemas amebeus dos sem diálogo, pois ele exemplifica o gênero dramático com ECL 1; os poemas sem diálogo seriam, seguindo a lógica, do gênero narrativo.

Após essas observações, é possível ilustrar o sistema diomediano da seguinte maneira:


gênero (genus) = [modo narrativo]
DRAMÁTICO
NARRATIVO
MISTO
gênero/espécie (genus/species)
tragédia
comédia
sátira?
bucólica
elegia
iambo
epodo
épica
matéria (res)
fortuna heroica na adversidade
acontecimentos privados ou civis sem perigo de vida
censura dos vícios ou mistura de temas
canto pastoril
lamento fúnebre
maldizer
vária
ações divinas, heroicas e humanas
metro (pes)
?
?
?
?
dístico elegíaco
(trímetro) iâmbico
qualquer
hexâmetro datílico
modelo (auctor)
Téspis
[1a. fase] Susarião Mulo, Magnete
[2a. fase] Aristófanes, Eupólide, Cratino
[3a. fase] Menandro, Dífilo, Filemão
[Roma] Lívio Andronico
(Ênio, Pacúvio)
Lucílio, Horácio, Pérsio
(Dafne)
Teócrito
Virgílio
Calímaco, Euforião
Propércio, Tibulo, Galo
Arquíloco, Hipônax
Lucílio, Catulo, Horácio, Bibáculo
Horácio
Homero

Assim, tem-se como elementos constitutivos do gênero/espécie a matéria, o metro e o modelo. É importante ressaltar que Diomedes não faz qualquer menção aos metros da sátira, da bucólica, da tragédia e da comédia; talvez porque considerasse que os metros seriam universalmente conhecidos (hexâmetro datílico nos dois primeiros e trímetro iâmbico nos dois segundos), ou que os metros estivessem implícitos pelos autores modelos, ou ainda que os metros não fossem elementos primordialmente constitutivos desses gêneros específicos. De qualquer maneira, o sistema de gêneros elaborado por Diomedes é muito mais completo e abrangente do que os de Aristóteles e Horácio, dando conta de oito gêneros/espécies.

Seis dos poemas do nosso *corpus* podem ser facilmente associados às matérias descritas por Diomedes. MAX_5, B_{97} e B_{111} têm como matéria o lamento, índice da elegia; ARQ_5 e CB_{105} têm como matéria a censura dos vícios, índice de sátira; e CB_{193} tem como matéria o maldizer, índice do iambo. Já TEO_{DL} e MOD_1, poemas que discorrem sobre autores e poesia, não são aproximáveis a qualquer das matérias de Diomedes. Também problemático é PB_{Fl}, cuja matéria erótica, tradicionalmente associada à lírica, não é tratada pelo gramático; há uma menção à lírica como uma das espécies do gênero misto, mas a espécie não é descrita no catálogo de gêneros. Entre as matérias descritas, talvez a que mais se aproxime de PB_{Fl} seja o canto pastoril, uma vez que o poema começa com uma breve descrição da natureza e dos animais; muito pouco, contudo, para associá-lo à poesia bucólica.

Quanto aos gêneros que funcionam como modos narrativos, dois poemas são mistos (MAX_5 e CB_{105}), outros dois são dramáticos no sentido que Diomedes entende (MOD_1 e CB_{193}), e os demais cinco são narrativos. A aplicação dos traços nos poemas resulta na seguinte configuração:

Poema	**Gênero [modo]**	**Matéria**	**Metro**	**Modelo**	**Género/Espécie**
MAX_5	Misto	lamento	dístico elegíaco	Ovídio	elegia?
TEO_{DL}	Narrativo	?	dístico elegíaco	Ovídio	elegia?
MOD_1	Dramático	?	hex. datílico	Virgílio + Ovídio	bucólica?
B_{97}	Narrativo	lamento	dístico elegíaco	Ovídio	elegia
B_{111}	Narrativo	lamento	dístico elegíaco	Ovídio	elegia
ARQ_5	Narrativo	censura	goliárdico	Ovídio	sátira??
CB_{105}	Misto	censura	dím. trocaico + Vagantenzeile	Ovídio	sátira??
CB_{193}	Dramático	maldizer	sequência vitorina	Ovídio	iambo??
PB_{Fl}	Narrativo	?	blesano	Ovídio	bucólica??

Os únicos poemas que se encaixam completamente no sistema são B_{97} e B_{111}, ambos elegias. TEO_{DL} e MOD_1, como já vimos, apresentam indefinição na matéria; mas ainda assim seus outros traços apontam para a elegia e para a bucólica, respectivamente. MAX_5 tem os traços da elegia, mas sua narratividade é mista (a voz alterna-se entre o narrador e garota grega); e embora Diomedes não estabeleça com clareza se a narratividade da elegia é narrativa ou mista, o fato de Teógnis ser um autor exemplar do gênero narrativo é um indício a subordinar a elegia ao gênero narrativo. Dessa forma, MAX_5 apresenta nesse sistema um problema não de traço constitutivo e sim de gênero/modo. ARQ_5 e CB_{105} têm traços da sátira pela matéria e até pelos metros que se inserem na tradição satírica; mas a sátira, para Diomedes é, surpreendentemente, dramática, o que gera um problema para o modo narrativo de ARQ_5 e o misto de CB_{105}. Além disso, ambos os poemas são modelados em um autor não satírico, de forma que falham em dois itens, um constitutivo e outro estrutural. CB_{193} enfrenta o mesmo problema, agora no iambo; pode convir em matéria e em metro, mas não em modelo (Ovídio não escreveu iambo no sentido que Diomedes lhe atribui)[55] e tampouco em gênero, visto usar o dramático no lugar do narrativo. Por fim, PB_{FI} se distancia de todos os gêneros diomedianos, mas a matéria sutilmente associável ao ambiente pastoril dentro do gênero narrativo pode aproximar o poema do gênero bucólico; pelo menos o poema é mais bucólico do que qualquer outro gênero dentro desse sistema.

Portanto, o sistema de Diomedes, apesar de ser mais abrangente e explorar um número maior de gêneros/espécies e de traços constitutivos, ainda assim se mostra ineficiente diante da aplicação ao *corpus* medieval: apenas dois poemas com gênero definido, três com aproximações falhas, e os demais quatro com um grande distanciamento. O conjunto da tabela apresenta onze "desvios" (marcados pelos pontos de interrogação), o mesmo número apresentado na tabela de Horácio. Ainda assim, no cômputo geral, os gêneros estão mais bem definidos pelo sistema de Diomedes que pelo de Horácio, como é possível ver no confronto das teorias aplicadas até o momento:

Poema	**Gênero em Aristóteles**	**Gênero em Horácio**	**Gênero em Diomedes**
MAX_5	elegia??	elegia	elegia?
TEO_{DL}	elegia?	elegia?	elegia?
MOD_1	???	???	bucólica?
B_{97}	elegia??	elegia	elegia
B_{111}	elegia?	elegia	elegia
ARQ_5	iambo?	iambo? ou elegia??	sátira??

[55] Sigo Krasne 2016 ao entender IBIS não como iambo e sim como elegia.

CB_{105}	???	elegia?	sátira??
CB_{193}	???	iambo??	iambo??
PB_{Fl}	lírica?	elegia?	bucólica??

Em quatro itens, o sistema de Diomedes é igual ao de Horácio, mas é mais preciso ao descrever as espécies da bucólica e da sátira que, se não resolvem de todo, ao menos apresentam aproximações maiores ao conjunto de poemas analisados.

5
Teorias medievais de gênero

O sistema de Diomedes pode ser entendido como um "crepúsculo dos gêneros" em relação aos teorizadores de poesia que lhe foram subsequentes, no sentido de que houve um afastamento, para não dizer uma quase completa omissão, da descrição e da sistematização dos gêneros poéticos. Isidoro de Sevilha, embora se apoie em diversas passagens de Diomedes e de autores anteriores, não estabelece uma teoria sistemática dos gêneros e de seus traços constitutivos; ao contrário, ele separa em três partes distintas aquilo que Diomedes reuniu numa coisa só: o estudo aprofundado da métrica (ETY 1.17, "*De pedibus*"), o tratamento da matéria dos poemas (ETY 1.39, "*De metris*"), e a enumeração dos gêneros existentes conforme suas etimologias (ETY 8.7, "*De poetis*"). Os únicos gêneros que têm a matéria relacionada ao seu metro são o épico (que Isidoro chama de heroico, *heroicum*) e o elegíaco. Para a matéria bucólica não é arrolado nenhum metro e para todos os demais gêneros catalogados (hino, epitalâmio, treno, epitáfio, epigrama, epodo, centão, lírica, tragédia, comédia e teologia) não há um sistema coerente de metro, matéria, modelo ou modo narrativo. Portanto, a exposição de Isidoro sobre os gêneros não os torna aplicáveis ao *corpus* medieval; e precisamente essa ausência de sistematização pode ter implicações contundentes na discussão sobre a escrita intencional de gêneros por parte dos poetas medievais.

Beda (c. 672 – 735), cujo tratado *De arte metrica* também foi um dos principais manuais de versificação em termos de circulação,[56] apoia-se em Donato, Diomedes e Isidoro, não modificando os seus sistemas e apenas acrescentando-lhes novos exemplos. Enquanto a descrição dos metros (1-24) segue de perto as descrições de Donato e Isidoro, a explicação dos gêneros (25) é extraída de Diomedes, sendo restrita à enumeração dos três "gêneros" de narratividade, à mesma maneira do que vimos acima. Os nomes próprios

[56] Brown 1987: 31-35.

para os gêneros (épica, elegia, lírica, etc.) não chegam a ser mencionados de maneira técnica.[57]

Entre o tratado de Beda e o próximo tratado sobre poesia a ser redigido em latim, a *Ars Versificatoria* de Mateus de Vendôme (século 12), há um espaço temporal de quatro séculos. Nesse período, a grande massa de produção teórica influente sobre o pensamento medieval não é escrita em latim, e sim em árabe, a partir do qual parte foi traduzida e comentada em latim.[58] Contudo, as teorizações sobre gêneros poéticos provenientes da *falsafa* são igualmente escassas.

Al-Farabi (c. 872 – c. 950) não discorre sobre os gêneros de poesia no *Kitab-u-Shir* (*Tratado sobre a poesia*),[59] mas no *Tratado sobre as regras da arte poética* ele menciona que é possível encontrar em tratados sobre poesia uma divisão em gêneros: sátira, peã, verso competitivo, enigmático, descritivo, comédia e gazel.[60] Ele próprio se recusa a se aprofundar no tema; de todo modo, a divisão sugere certa predominância do fator "matéria" sobre o fator "forma", o que de certa maneira se reforça pelo arrazoado de Al-Farabi nos parágrafos anteriores. Em seguida, ele apresenta outra lista, confessamente extraída da tradição de comentários sobre a *Poética* aristotélica; a lista aparentemente reúne e funde os gêneros da poesia grega antiga aos das poesias subsequentes praticadas ao tempo do percurso dos comentários (siríaca, árabe, persa):[61] tragédia, ditirambo, comédia, iambo, drama, hino, diagrama, sátira, *poemata*, épica, retórica, *amphi geneseos* e acústica.[62] Explorando sucintamente cada gênero em pequenos parágrafos, Al-Farabi mostra como esses gêneros da tradição grega são constituídos de metro próprio e de matéria própria, o que inclusive diferencia a poesia grega de todas as demais conhecidas por ele. A definição dos gêneros em Al-Farabi acompanha, ao menos até certo ponto, aquelas tradicionalmente atribuídas: tragédia fala de coisas sublimes, comédia fala de coisas torpes, etc. O drama é definido como uma aproximação ao iambo, mas difere deste por descrever indivíduos particulares, enquanto o iambo trata de assuntos gerais. O diagrama parece se aproximar da noção tradicional do gênero didático. *Poemata*

---

[57] Schaller 1993: 11 considera esse fato um forte índice da ausência de teorizações medievais sobre os gêneros poéticos.
[58] Ziolkowski 2006: 665 detalha o processo da chegada dos textos árabes para a latinidade e sua fundamental influência na cultura de língua latina.
[59] Matar 1996.
[60] Arberry 1937: 275.
[61] Kemal 2003: 117.
[62] Arberry 1937: 275-7.

é o gênero que mescla matérias sublimes às torpes, colocando-as em oposição e confronto. *Amphi geneseos* é poesia científica (que também chamaríamos didática), e a acústica é um gênero usado para a instrução dos estudantes de música, não tendo qualquer outra função além dessa. É de lamentar que Al-Farabi não tenha descrito esses gêneros em maior profundidade ou fornecido o aspecto formal de cada um; também se deve lamentar que os livros que ele menciona por conter todas essas informações tenham sido perdidos, pois os sistemas alfarabianos, tanto o dos gêneros a ele contemporâneos como o dos gêneros da tradição grega, poderiam lançar novas luzes sobre o problema de gêneros da poesia medieval. Afinal, é possível supor que o entendimento e a aplicação por parte de Al-Farabi dos gêneros aristotélicos sejam próximos àqueles por parte dos poetas medievais.

A lista de Al-Farabi volta a aparecer em Avicena (980 – 1037), no *Comentário sobre a Poética de Aristóteles*, que a repete sem tirar nem pôr qualquer elemento.[63] A inovação de Avicena está em associar, ainda que sutilmente, cada um dos gêneros a um processo imaginativo diferente, sem, no entanto, descrever como se dão esses processos imaginativos.[64] A lista dos treze gêneros gregos pode ter circulado pela Idade Média latina, seja em traduções do texto de Al-Farabi ou do comentário de Avicena, mas não foram encontradas evidências nos teorizadores em latim. Por fim, Averróis (1126-1198), em seus dois comentários sobre a *Poética* aristotélica, se limita a discutir os gêneros nela mencionados,[65] pouco acrescentando à noção dos gêneros medievais.

Quando os textos teóricos em latim voltam a dominar a cena, no final do século 12 e início do 13, a tendência de omitir a discussão sobre os gêneros torna-se uma regra quase absoluta. Dos seis tratados sobre poesia escritos a essa época e preservados para a posteridade, quatro deles não falam sobre gênero: a *Poetria Nova* (c. 1200-1215), de Godofredo de Vinsauf;[66] o *Documentum* (1213), do mesmo autor;[67] a *Ars Versificaria* (1215), de Gervásio de Melkley;[68] e o *Laborintus* (c. 1280), de Eberhard o Alemão.[69] Os

---

[63] Kemal 2003: 117. Dahiyat 1974 tem uma tradução completa e comentada do texto, à qual não obtive acesso.
[64] Inovação aviceniana somente no sentido de associação com os gêneros, pois Al-Farabi já havia tratado a poesia como processo imaginativo, especialmente no *Kitab-u-Shir*.
[65] Mongelli & Vieira 2003: 103-112.
[66] Murphy 2005: 48-49.
[67] Murphy 2005: 50-51.
[68] Murphy 2005: 51-52.
[69] Murphy 2005: 58-60.

dois únicos tratados a mencionar os gêneros são a *Ars Versificatoria* de Mateus de Vendôme (início do século 12) e a *Parisiana Poetria* de João de Garland (1195-1272).

Em sua *Ars* (2.5-8), Mateus de Vendôme descreve em prosopopeia os quatro gêneros que acompanham e servem à Filosofia. A passagem merece ser citada integralmente:

> Enquanto ela [a Filosofia] vela pelos ensinamentos das disciplinas e não cessa de proporcionar as delícias da eloquência às artes próprias e às adjacentes, a Tragédia clama entre estas [as artes adjacentes], com modulado som, lançando frases empoladas e palavras de um pé e meio e com os seus pés nos coturnos de rígido material, retumba com supercílio ameaçador a variegada argumentação da sua habitual ferocidade. Próxima a esta senta-se a Sátira, carente de silêncio, o rosto completamente avermelhado, com um olhar de esguelha que evidencia a obliquidade da sua mente, os lábios abertos por contínua loquacidade; ela, além disso, mostra dispensar o pudor, pois não se envergonha nada da nudez do corpo. A terceira que avança é a Comédia, em traje cotidiano, de cabeça abatida, sem dar nenhum sinal de prazeres festivos. Uma quarta, a Elegia que canta os amores armados de aljava com agradável supercílio, os olhos quase provocativos e uma expressão petulante, e os lábios tão sensuais que parecem procurar beijos. Esta última não avança com dignidade, antes com passo desigual; mas compensa o inconveniente da estatura claudicante pelo efeito divertido que provoca. Em palavras de Ovídio: o defeito nos pés era motivo de beleza.[70]

A primeira coisa que chama a atenção é a redução para apenas quatro o número de gêneros; obviamente, a passagem não se pretende um catálogo completo dos gêneros, e sim a lista dos gêneros que servem a um fim maior, a filosofia. Além disso, há uma hierarquia dos gêneros, começando pela Tragédia e terminando com a Elegia. Alguns dos traços de cada gênero são personificados na descrição física, em grande parte derivados de fraseados da AP horaciana ou de Ovídio; as características físicas das mulheres-gêneros representam traços de matéria (o tipo de olhar, a sensualidade) e de forma (os coturnos, o andar claudicante). O mais intrigante de toda a passagem é a sucinta e aparentemente despropositada descrição da Comédia: de cabeça baixa, sem sinal dos prazeres festivos. Por um lado, essa descrição pode ser vista como mais uma evidência de quanto os medievais se distanciaram do conceito antigo do gênero cômico; por outro, pode ser entendida em uma nuance prescritiva de regulamentação a certas representações dramáticas ditas cômicas que passaram a ocorrer no século 12. De todo modo, esta passagem, ainda que belamente construída, é de pouca aplicabilidade à prática da poesia

[70] Tradução de Angélica Chiapetta e Ana María Sánchez Tarrío, in Mongelli & Vieira 2003: 70-71. Não obtive acesso ao original em latim, razão pela qual cito somente a tradução.

medieval. Ainda assim, não deixa de ser uma prova contundente de que, ao menos em princípios do século 12, os gêneros horacianos eram conhecidos e estudados por uma parcela dos teorizadores medievais sobre poesia.

As premissas horacianas são também conhecidas por João de Garland, que não apenas cita nominalmente a AP como também a usa como principal modelo para seu tratado *Parisiana Poetria*. Trata-se de um texto didático, de caráter prescritivo, sobre as técnicas de escrita de prosa, poesia rítmica e poesia quantitativa. No livro 5, João de Garland divide a poesia nos três tradicionais modos narrativos: dramático, narrativo e misto. Ele também divide a narração entre fábula (eventos nem verdadeiros nem verossímeis), história (eventos verdadeiros) e argumento (eventos não verdadeiros, porém verossímeis). De todos os gêneros de poesia, somente a comédia é considerada argumentativa; os demais, listados por João de Garland, são todos históricos: epitalâmio, epitáfio, bucólica, geórgica, lírica, epodo, hino, invectiva, sátira, tragédia e elegia. A lista impressiona por seu escopo, que abrange vários gêneros nem sequer mencionados pela AP. Mas, por outro lado, causa estranheza ao reunir todos os diversos tipos de poesia dentro da narração histórica, ou seja, narração de eventos verdadeiros que teriam acontecido de fato num passado remoto. Como a classificação parece distorcer dos exemplos que são apresentados, é possível supor que João de Garland a tenha extraído de algum outro tratado. De todo modo, o único dos gêneros a ser descrito em detalhe é a tragédia, no livro 7. Para todos os demais, a única informação disponível é sobre o tipo de narração que, sendo histórica, parece muito distante da prática poética, seja clássica ou medieval. Portanto, o tratado *Parisiana Poetria* funciona como mais uma evidência de que se tinha o conceito de gênero, embora esse conceito fosse empregado de uma maneira pouco vinculada à realidade da prática.

Em suma, os tratados medievais sobre poesia apontam para uma relação problemática com a descrição dos gêneros; ou os tratados simplesmente ignoram o conceito de gênero, ou, quando os descrevem, fornecem poucas informações, e mesmo essas poucas informações falham em ser aplicadas à prática poética antiga e medieval. Para alguns estudiosos da literatura medieval, como Dieter Schaller, isso não se dá por acaso; a ausência, a tangência ou a obscuridade de teorizações de gêneros nos tratados medievais pode significar uma nova postura generalizada de entendimento e de composição da poesia, em que as estruturas comunicativas e as matrizes compositivas

derivam não dos gêneros, e sim do modelo.[71] A essa questão será dado maior desenvolvimento nas seções subsequentes.

[71] Schaller 1993.

6
Gêneros de matéria

Se, por um lado, a quase absoluta escassez de teorizações medievais sobre os gêneros poéticos cria um obstáculo para os estudos de gêneros na literatura da Idade Média, por outro, os comentários constituídos pelos *accessi* aos textos clássicos podem fornecer uma importante pista para o entendimento medieval de classificação genérica. Já mostramos na Seção 6 do Capítulo I como esses comentários são estruturados, trazendo definições sobre a vida do poeta, a matéria, a intenção, a finalidade, a utilidade, o modo e a parte do conhecimento ao qual a obra comentada se filia. Vimos também como esses comentários podem ser considerados como o mais próximo daquilo que hoje chamamos de crítica literária;[72] e que não deixam de ser, portanto, uma espécie de teorização, classificação e interpretação da poesia clássica. Ao cotejar os diferentes comentários, é possível encontrar a recorrência de certos traços que denotam um horizonte de expectativas razoavelmente coerente; em outras palavras, os comentadores medievais explicam o texto clássico por meio de determinadas características, em geral não arbitrárias da parte do comentador, mas coerentes com a tradição de comentários. Essa coerência de recepção, esse horizonte de expectativas da parte do leitor medieval mostra, ainda que sutilmente, os significados procurados e encontrados na leitura da poesia; ou seja, propõe estruturas significativas que são, de certo modo, gêneros poéticos.[73] Assim, embora os eruditos medievais não tenham se preocupado em descrever e nomear os gêneros da poesia, eles o fizeram de maneira indireta ao atribuir classificações para a obra de acordo com sua matéria, sua intenção, sua finalidade, etc.[74]

Se houvesse *accessi* com tais definições para os poemas do nosso *corpus*, a identificação de seus gêneros (no sentido que propomos presentemente) seria tarefa fácil.

---

[72] Wetherbee 2005: 102-103.
[73] Este arrazoado é totalmente dependente de Jauss 1979: 181-229.
[74] Wetherbee 2005: 117 entende as classificações dos comentários medievais como categorias genéricas bem definidas; ou seja, cada resposta às perguntas "qual a matéria?", "qual a intenção?" etc. equivale a rotular a obra em um gênero específico.

No entanto, esses poemas, até mesmo por sua "contemporaneidade", não receberam uma tradição de comentários introdutórios, tal como a receberam os textos clássicos.[75] Dessa forma, o percurso necessário é encontrar nos comentários sobre Ovídio os elementos necessários para o estabelecimento de uma teoria medieval dos gêneros, e a partir disso aplicar essa teoria nos poemas medievais do *corpus*.

Quando os comentadores medievais tratam da matéria em Ovídio, eles a definem como o assunto, as personagens, a persona poética ou ainda a forma estrutural do poema. Ainda assim, é possível reduzir as diferentes definições a um traço essencial comum, incorporado em um adjetivo que corresponde ao gênero da matéria. Os comentadores arrolam para AM, como matéria, "o amor", "o amor vivido pelo poeta", "a amante do poeta", e "Corina";[76] todos esses itens podem ser reduzidos ao termo matéria **amorosa**. Portanto, o gênero dos AM, tal como percebido pela recepção medieval no quesito da matéria, é o gênero amoroso. Já para HER, é possível discernir duas correntes: de um lado, o grupo amoroso ("os diferentes tipos de amor"), e de outro, o grupo **epistolar** ("a epístola", "o autor e seus endereçados", "os destinatários"). Para ARS e REM, os itens são unanimemente relacionados à matéria amorosa ("o amor", "os preceitos do amor", "a cura do amor", "os tipos do amor", "os jovens amantes"). O único testemunho disponível sobre a matéria de MED indica "os adornos para a face da mulher"; a isso propomos chamar de matéria **cosmética**. Também para FAST há apenas um comentário sobre a matéria: "os dias fastos e nefastos", que chamamos, por falta de termo melhor, **efeméride**. No caso de MET, é possível perceber dois grupos distintos: o primeiro elenca "a mudança das coisas", ou seja, implica uma matéria **metamórfica**; enquanto o segundo elenca a "coleção de mitos", ou seja, matéria **mitográfica**.[77] TRIST, assim como HER, evoca a matéria epistolar ("o autor e seus endereçados"), mas também apresenta "perigos, calamidades e infelicidades" como matéria, ao que podemos chamar de **calamitosa**, e ainda o "exílio", propondo um terceiro gênero para o poema, de matéria **exílica**. Os mesmos termos poderiam facilmente ser aplicados a PONT, mas o único comentário disponível se restringe

---

[75] A única exceção é o caso de Maximiano, cuja obra recebeu alguns breves *accessi*, ainda não publicados e aos quais não obtive acesso; cf. Wasyl 2010: 113.

[76] As referências às fontes estão todas detalhadamente arroladas no Capítulo I, Seção 6. Aqui, por economia e fluidez, não repetiremos as referências.

[77] Obviamente é possível pensar esses dois gêneros em termos substantivos: a metamorfose e a mitografia. No entanto, insistimos pela aplicação adjetiva, que não só mantém a coesão com os demais gêneros, como também reforça a implicação da matéria como traço fundamental do gênero. Sobre a discussão de termos substantivos e adjetivos para os gêneros, cf. a relevante abordagem de Fowler 1982: 54-74.

ao epistolar. Por fim, "a execração do invejoso" é a matéria descrita para IBIS, de fácil aproximação à tradição da poesia **invectiva**.

Nove são, portanto, os gêneros de matéria reconhecíveis a partir dos comentários medievais sobre o *corpus* ovidiano:

Poema de Ovídio	**Gênero de matéria**
AM	Amoroso
HER	amoroso / epistolar
ARS	Amoroso
REM	Amoroso
MED	Cosmético
FAST	Efeméride
MET	metamórfico / mitográfico
TRIST	epistolar / calamitoso / exílico
PONT	Epistolar
IBIS	Invectivo

O sistema não deixa de apresentar certa funcionalidade e coerência (apenas três obras têm mais de um gênero) e reproduz em grande medida o horizonte de expectativas do leitor medieval. O gênero epistolar pode a princípio destoar dos demais, no sentido em que é o único a dizer algo sobre a forma do poema e a dizer menos sobre a matéria propriamente dita, entendida como assunto ou tema. Contudo, é importante ter em mente a larga difusão da prática epistolar na Idade Média e as consequentes numerosas teorizações sobre esse tipo de escrita,[78] de forma que a classificação dos poemas ovidianos como epistolares pode ter tido uma função de legitimação e propaganda do poeta clássico junto ao público leitor medieval.

De qualquer maneira, a verdadeira funcionalidade do sistema de gêneros por matéria só pode ser verificada ao ser aplicada aos poemas medievais. Esse é o momento mais hipotético (e até mesmo perigoso) do processo, pois a sua aplicação dependerá de atribuições de matéria que partem do nosso ponto de vista presente; não sendo uma atribuição partindo genuinamente dos comentadores medievais, ela é mais um constructo, uma tentativa conjectural de aproximação, do que uma assertiva segura e conclusiva. Como apoio, têm-se as possíveis analogias entre os poemas medievais e os poemas ovidianos, cujas relações de modelado e modelo exploradas no Capítulo II podem fornecer algumas pistas, ainda que tênues.

[78] Witt 2005.

MAX_5, cujo modelo é AM, e CB_{105}, cujo modelo é ARS, seguem de perto o assunto de seus modelos e são facilmente classificáveis no gênero amoroso. PB_{Fl} também, embora reúna elementos de modelos de outros gêneros, tem sua matéria predominantemente amorosa. B_{97}, moldado em TRIST e PONT, trata do exílio, mas também não deixa de ser uma epístola. Os medievais oscilariam entre o gênero epistolar e o exílico para classificá-lo. ARQ_5 apresenta igualmente o teor epistolar, que convive com o teor invectivo, mais predominante do meio para o fim do poema. B_{111}, por sua vez, mostra-se de difícil classificação devido à sua condensação sintética de efeitos e significados; mas de todos os gêneros de matéria descrito pelos comentadores medievais, o calamitoso parece ser o que mais se aproxima, uma vez que o poema descreve a infelicidade e o desespero do autor pelo roubo de seu livro de Ovídio.

Os dois poemas carolíngios, TEO_{DL} e MOD_1, bem como o burano CB_{193}, não entram na classificação do sistema: decididamente não apresentam matéria amorosa, nem epistolar, nem cosmética, nem calamitosa, nem efeméride. Poder-se-ia argumentar que a matéria de CB_{193} é invectiva, mas tal conclusão só seria aceitável se se entendesse como um dos lados do debate como vencedor;[79] ou seja, a matéria seria a invectiva contra a água, se o vinho fosse claramente o vencedor; ou seria invectiva contra o vinho, caso a água fosse a vencedora. Por sua vez, os poemas carolíngios apresentam nuances esparsas de elementos mitográficos, e MOD_1 tem até mesmo um parágrafo exílico; porém, são nuances subordinadas às matérias predominantes dos poemas. Em TEO_{DL}, a matéria poderia ser descrita como uma "explicação" ou "justificação" da mitografia, e não uma mitografia em si.[80] MOD_1 muito provavelmente teria sua matéria descrita conforme a matéria das ECL, cuja classificação medieval, contudo, foge ao escopo da presente pesquisa.[81]

Poema	Gênero de matéria
MAX_5	amoroso
TEO_{DL}	???
MOD_1	???
B_{97}	epistolar + exílico
B_{111}	calamitoso

[79] Que é como o entendemos (ver Capítulo II, Seção 9), mas não temos nenhuma garantia de que os medievais entendessem assim.
[80] Os medievais chamariam isso de "didática" ou, com ainda maior precisão, de "integumento".
[81] Assim como no caso de Ovídio, também para os comentários medievais sobre Virgílio os estudos são de escassez quase absoluta. Baswell 2006 explora entendimentos medievais da obra virgiliana, mas ainda é preciso um levantamento sistemático dos *accessi* virgilianos e uma investigação sobre os gêneros que os medievais viam em Virgílio.

ARQ_5	epistolar + invectivo
CB_{105}	amoroso
CB_{193}	???
PB_{Fl}	amoroso

O sistema de gêneros por matéria funciona, como mostrado na tabela acima, somente para quatro dos poemas de forma definitiva. Em dois casos, o gênero oscila entre duas possibilidades (que seriam "correntes de entendimento" na tradição dos comentários medievais), e falha em oferecer soluções para os demais três poemas. Se colocado em evidência contra os demais sistemas vistos até agora, o sistema de gêneros por matéria mostra-se funcional somente na mesma medida dos demais, muito embora ofereça soluções conclusivas até então inéditas para CB_{105} e PB_{Fl}:

Poema	**Aristóteles**	**Horácio**	**Diomedes**	**Gênero de matéria**
MAX_5	elegia??	elegia	elegia?	amoroso
TEO_{DL}	elegia?	elegia?	elegia?	???
MOD_1	???	???	bucólica?	???
B_{97}	elegia??	elegia	elegia	epistolar + exílico
B_{111}	elegia?	elegia	elegia	calamitoso
ARQ_5	iambo?	iambo? ou elegia??	sátira??	epistolar + invectivo
CB_{105}	???	elegia?	sátira??	amoroso
CB_{193}	???	iambo??	iambo??	???
PB_{Fl}	lírico?	elegia?	bucólica??	amoroso

Para aprofundarmos no entendimento medieval dos gêneros, devemos passar agora à discussão sobre os gêneros de intenção.

7
Gêneros de intenção

Ao explorar as possíveis intenções de Ovídio ao compor seus poemas, os comentadores medievais apresentam apego ao mesmo tempo à tradição retórica e ao ambiente escolar no qual os poemas circulavam. Por conta deste último, muitos dos comentadores afirmaram que a intenção do poeta era ensinar; e por conta daquela, outros tantos distribuíram a intenção entre as funções deliberativa, demonstrativa e judicial. Para além dessas duas correntes, alguns poucos procuraram aproximar a intenção da matéria, associando as elegias de exílio à intenção de lamentar ou as elegias eróticas à intenção de purificar, por exemplo.

O gênero de intenção relacionada ao ensino é, obviamente, o **didático**. A esse gênero são filiadas as obras HER, ARS, MED e MET. A intenção de HER é "ensinar como proceder no amor"; de ARS, "ensinar sobre o amor"; de MED, "ensinar sobre os adornos"; e de MET, "ensinar sobre a divisão do mundo", "ensinar sobre as mudanças", "deleitar e ensinar", "deleitar para ensinar".

Ao gênero **demonstrativo**, cuja intenção é louvar ou vituperar (ou ainda as duas coisas juntas), pertencem HER, MET e IBIS. Pois em HER há a intenção de "louvar o amor e vituperar o amor ilícito", em MET a de "louvar Augusto e os romanos", e em IBIS a de "vituperar o invejoso".

Junto ao **deliberativo**, que comporta as intenções de aconselhar ou dissuadir, são alocados HER, REM, MET e TRIST. "Aconselhar sobre os tipos de amor" vale para HER e para REM, enquanto MET procura "exortar os homens a grandes feitos" ou "dissuadir os homens da prática das paixões nocivas". Já em TRIST, há uma intenção metaliterária: "aconselhar os poetas a não escreverem coisas indignas", ou seja, aqueles assuntos encontrados na ARS, aparente causa da ruína do poeta.

No gênero **judicial** são classificados os FAST e TRIST, ambos pela intenção de defesa junto ao imperador e uma consequente revogação do exílio.

Para além dos gêneros de intenção derivados da retórica clássica, os comentadores medievais propuseram outros tipos de intenção relativamente mais próximos do assunto dos poemas. Assim, notando o famoso preceito horaciano de que a poesia deve ser útil e deleitar, alguns comentários elevam o deleite e a utilidade ao âmbito da intenção dos poemas ovidianos. A esse gênero podemos chamar **recreativo**;[82] nele são classificados os AM e as MET.

Purgativo[83] é o gênero de intenção de purgar ou purificar práticas e sentimentos ilícitos do leitor; REM, obviamente, pertence a esse gênero.

Os poemas de exílio (TRIST e PONT) foram vistos como um pedido de socorro do autor junto a seus destinatários, de forma que a intenção é solicitar ajuda, o que os rotula como poemas **solicitativos**.[84] Por outro lado, ambos os poemas também são descritos pela sua intenção de lamentar, tornando-os **lamentativos**.[85] Por fim, há o singular e intrigante comentário sobre IBIS, que descreve a intenção de "imitar Calímaco". Ao propor esse gênero **imitativo**,[86] o comentador não só parece ter se aproximado de uma das intenções de fato do autor original[87] como, sobretudo, descreve o que pode ser umas das mais importantes chaves para o entendimento da poesia latina medieval; afinal, todos os poemas do *corpus* proposto são facilmente classificáveis no gênero imitativo, e vários de seus recursos de explicitação do modelo podem ser vistos como tópicas desse gênero. Além disso, ainda que a verdadeira "intenção" de Ovídio não tenha sido imitar Calímaco, muito da poesia medieval latina, como vimos, se constitui em exercícios escolares cujo propósito, encomendado pelo *magister*, é justamente "imitar" um dos autores canônicos.

Poema de Ovídio	**Gênero de intenção**
AM	recreativo (*delectatio*)
HER	didático demonstrativo deliberativo

[82] Talvez o nome mais acurado em latim fosse, a partir do que se encontra nos próprios comentários, *delectatio*. Preferi manter os nomes em português com a sufixação em {–ivo} para forçar uma coesão com os gêneros retóricos. Wetherbee 2005: 128 enumera os traços que podem ter servido de motivação para a classificação de poemas clássicos como as *Odes* de Horácio na rubrica da *delectatio*: temas, variedade métrica, patronato e proximidade à arte musical.
[83] Ou *purificatio*.
[84] Ou *sollicitatio*; aqui, deve-se evitar o nome *petitio*, já tradicionalmente usado como o subgênero de defesa do gênero judicial. Outra possibilidade é ver a *sollicitatio* como apenas um desvio semântico da *petitio*, e considerar tudo sob o âmbito judicial.
[85] Ou *lamentatio*.
[86] Ou *imitatio*.
[87] Pelo menos se seguirmos Conte 1986 (esp. Parte I), que defende a necessidade da intenção autoral no processo de imitação poética.

ARS	didático
REM	deliberativo purgativo (*purificatio*)
MED	didático
FAST	judicial
MET	didático demonstrativo deliberativo recreativo (*delectatio*)
TRIST	deliberativo judicial solicitativo (*sollicitatio*) lamentativo (*lamentatio*)
PONT	solicitativo (*sollicitatio*) lamentativo (*lamentatio*)
IBIS	demonstrativo imitativo (*imitatio*)

A partir das intenções que os comentadores extraem das obras ovidianas, é possível aplicar esse sistema para os próprios poemas medievais, sem, contudo, desprezar o necessário *caveat* de que tal aplicação é meramente hipotética e aproximativa. Assim como no caso dos gêneros de matéria, também no dos gêneros de intenção é importante considerar os principais modelos de cada poema.

MAX_5, predominantemente modelado em AM, pode ser classificado como recreativo; no entanto, também possui algo de lamentativo (a intenção do autor poderia ser "lamentar a sua impotência e sua velhice") e de demonstrativo ("elogiar a beleza da menina grega"). TEO_{DL} pode ser visto como deliberativo por aconselhar quais livros e como ler, ou judicial, por apresentar uma defesa da poesia clássica; também seu aspecto didático é importante (intenção de "ensinar como os textos antigos devem ser lidos"). MOD_1, como não poderia deixar de ser, é o mais elusivo dos poemas quanto à classificação; o gênero de intenção a que mais se aproxima é o demonstrativo, se for considerado que a intenção é "louvar o imperador, sua corte, e seu patrocínio à poesia". B_{97}, seguindo de perto os gêneros de TRIST e PONT, é lamentativo ("lamentar a ausência de Ovídio") e judicial ("tentar defender Ovídio das falsas acusações que lhe fizeram no senado"). B_{111} é igualmente lamentativo ("lamentar a perda do livro") e solicitativo ("solicitar a devolução do livro"), sendo também judicial ("acusar o ladrão de livros") e demonstrativo ("vituperar o ladrão de livros"). ARQ_5, que tem TRIST como principal modelo, é lamentativo ("lamentar a própria miséria"), solicitativo ("pedir dinheiro") e demonstrativo ("louvar o Grão-Chanceler e vituperar os falsos poetas e patrocinadores de

má poesia”). CB_{105}, modelado em ARS, é didático (“ensinar sobre os preceitos do amor”), mas também tem algo de lamentativo (“lamentar sobre as condutas amorosas dos tempos modernos”) e poderia ser lido como purgativo (“purificar o amor”). CB_{193} é didático (“ensinar que não se deve juntar água ao vinho”), demonstrativo (“louvar e vituperar a água e o vinho”) ou ainda judicial (“acusar e defender a água e o vinho”). Por fim, PB_{Fl}, que dialoga com AM e com MET, é como seus modelos um poema recreativo, além de ser demonstrativo (“louvar a beleza de Flora”). Todos os poemas, como já dissemos, podem ser entendidos como imitativos (“imitar Ovídio”).

Poema	**recreativo**	**didático**	**demonstrativo**	**deliberativo**	**purgativo**	**judicial**	**solicitativo**	**lamentativo**	**imitativo**
MAX_5	X		X					X	X
TEO_{DL}		X		X		X			X
MOD_1			X						X
B_{97}						X		X	X
B_{111}			X			X	X	X	X
ARQ_5			X				X	X	X
CB_{105}		X			X			X	X
CB_{193}		X	X			X			X
PB_{Fl}	X		X						X

Como pode ser depreendido da tabela acima, o sistema de gêneros de intenção mostra-se pouco definitivo ao ser aplicado aos poemas medievais, assim como já o era ao ser aplicado aos poemas ovidianos. Aqui, os poemas se dividem entre dois a cinco gêneros, de forma que é mais plausível pensar em “traços” do que em gêneros propriamente ditos. Se for esboçada uma correlação dos gêneros de matéria com os de intenção, é possível notar algumas constantes; por exemplo, os dois únicos poemas de intenção recreativa são matéria amorosa, sendo que ambos também são demonstrativos; os dois poemas de matéria epistolar são, entre outras coisas, lamentativos e solicitativos. Tais cruzamentos não podem ir muito longe, contudo, tendo em vista que o sistema de gêneros de matéria apresenta lacunas que não podem ser preenchidas; o sistema de intenção, pelo contrário, apresenta uma profusão de traços que podem ou não se relacionar com a matéria. É preciso, portanto, voltar-se a mais um dos elementos fundamentais da crítica literária medieval: a finalidade dos poemas.

8
Gêneros de finalidade

A finalidade ou, em termos aristotélicos, a causa final, é outro ponto constante nos comentários medievais e, assim como a matéria e a intenção, também pode fornecer um sistema de categorização de gêneros. Ao tentar responder ao questionamento "para quê?", o item da finalidade por vezes se confunde com o da utilidade ("para que serve este poema?") ou com a da intenção ("por que o poeta escreveu isto?"). Já conscientes da interpolação dos termos, alguns comentários se preocuparam em separar dois tipos bem distintos de finalidade: a que eles chamaram "própria", ou seja, que parte do autor do poema, e que, portanto, se equivale completamente à intenção; e a que eles chamaram "comum", que é o tipo que nos interessa nesta seção. Analisando-se as respostas oferecidas à indagação da finalidade comum, fica evidente que a pergunta formulada é "para que o professor deve usar este texto em sala de aula?". Ou seja, se a intenção se ocupa dos motivos do autor, da origem do poema, e a utilidade se ocupa dos motivos do leitor, da recepção do poema, a finalidade se ocupa da intermediação, dos motivos para o *magister* escolher e ensinar o poema.

Nesse contexto, a finalidade de todos os poemas, ovidianos ou demais, é didática. Não seria exagerado afirmar que o único gênero de finalidade encontrado nos comentários é o didático. Entretanto, o gênero didático pode conter subgêneros de acordo com que é ensinado por cada poema. Ele pode ser **didático-poético**, se a finalidade é ensinar a própria prática de poesia; em outras palavras, se o poema é usado em sala de aula como paradigma ou modelo do texto poético que os alunos devem dominar. Por outro lado, se a finalidade for ensinar os bons costumes e sobre como proceder virtuosamente na vida e no amor, o gênero passa a **didático-moral**. Dentro da especificidade do didático-moral, ainda é possível discernir a especialização dos poemas amorosos, que consistem em ensinar somente a moralidade que regula a vida amorosa; uma espécie **didática-moral-amorosa**.

Dessa forma, partindo dos poucos comentários que discorrem sobre a finalidade, temos AM no gênero didático-poético; FAST e MET no didático-moral; e ARS e REM no didático-moral-amoroso. Se for possível imaginar uma massa maior de comentários sobre a finalidade, não seria improvável encontrar todos os poemas ovidianos rotulados tanto no didático-poético como no didático-moral, visto que, na prática, eles serviram bem a ambos propósitos.

Do mesmo modo, os poemas do *corpus* medieval também poderiam facilmente oscilar entre os dois gêneros de finalidade. Porém, partindo do único dado sobre o gênero didático-poético, talvez seja possível supor que os AM são nele classificados por apresentar, diferentemente de ARS, REM, FAST e MET, elementos muito explícitos sobre composição da poesia. Seguindo esse parâmetro, podemos alocar TEO_{DL}, MOD_1, B_{97} e ARQ_5 no gênero didático-poético, uma vez que esses poemas expõem de maneira explícita visões do que é a poesia, de como deve ser lida e de como deve ser escrita. Ao gênero didático-moral se filiam B_{111} e CB_{193}; B_{97} e ARQ_5, por também tratarem de virtudes e vícios, podem ser anexados ao conjunto. Por fim, na espécie moral-amorosa, encontram-se MAX_5, CB_{105} e PB_{Fl}.

Poema	**didático-poético**	**didático-moral**	**didático-moral-amoroso**
MAX_5			X
TEO_{DL}	X		
MOD_1	X		
B_{97}	X	X	
B_{111}		X	
ARQ_5	X	X	
CB_{105}			X
CB_{193}		X	
PB_{Fl}			X

O sistema de gêneros de finalidade mostra-se ainda menos elucidativo que os de matéria e de intenção, principalmente devido à escassez de informações. Mas ele apresenta um aspecto relevante do uso predominantemente didático da poesia na Idade Média; um dos principais lugares da poesia, seja em seu processo de ser lida ou no de ser escrita, é a sala de aula. E esse contexto didático da poesia não se limita aos clássicos

canônicos; os próprios medievais nascem desse ou para esse ambiente, pelo menos na maioria dos casos. Talvez seja por conta dessa "onipresença" do teor didático na literatura medieval que tanto Cavallo como Mantello e Rigg, em suas exaustivas coleções sobre os tipos literários da Idade Média, simplesmente omitam a categoria da "poesia didática",[88] pois todo e qualquer tipo de produção textual poderia ser usado com fins didáticos. Em suma, classificar um poema medieval como "didático" mostra-se pouco explicativo, visto que toda poesia e até mesmo toda produção textual poderia vir a ter essa finalidade; ainda assim, embora o rótulo de poema "didático" não apresente nenhum traço distintivo de forma ou conteúdo, ele apresenta um aspecto fundamental da poesia medieval que deve sempre ser levado em consideração para sua interpretação. Como nosso propósito é usar os gêneros a serviço da interpretação e não apenas como um mero sistema classificatório, a noção medieval de gêneros de finalidade (o didático, enfim) não deve ser desprezada. Resta, por fim, explorar os gêneros de utilidade.

[88] Cavallo 1992 e Mantello & Rigg 1996.

9
Gêneros de utilidade

A utilidade (*utilitas*) é o último dos itens arrolados pelos comentadores medievais que nos interessa aqui, por oferecer, assim como a matéria, a intenção e a finalidade, categorizações de traços comuns que podem ser vistos como gêneros. Já vimos como os gêneros de intenção estão relacionados à motivação do autor, enquanto os gêneros de finalidade explicitam a motivação do professor; aos gêneros de utilidade se associam os papéis dos leitores. Como os leitores dos textos ovidianos eram necessariamente discentes, os gêneros de utilidade, assim como os de finalidade, tratam de indicar a qualidade didática de cada obra.

Não é de admirar que os comentários descrevam como utilidade dos poemas ovidianos o "aprendizado" ou o "conhecimento" de algo. Portanto, praticamente todas as obras do sulmonês são enquadradas naquilo que poderíamos entender como um macro-gênero didático.[89] Dentro dessa função primordial, os textos podem ser classificados em três variantes de acordo com o objeto ensinado: a moralidade e bons costumes, a técnica (ou arte) de compor poemas ou cartas versificadas, e a técnica (ou arte) do embelezamento do rosto feminino. Essas três variantes correspondem a três diferentes gêneros de utilidade, que podemos chamar **didático-moral**, **didático-poético** e **didático-estético**. No primeiro gênero enquadram-se HER, ARS, REM e MET; no segundo, AM, HER e MET; e no terceiro, obviamente, apenas MED.

Para além do aspecto didático, alguns comentadores viram nas obras ovidianas um papel mais complementar e acessório para os estudos, e não o material essencial para o conhecimento. Para esses comentadores, a função de MET, por exemplo, era apenas servir de apoio consultivo sobre os diversos mitos da tradição clássica, de forma que auxiliasse na leitura de outros textos. Essa função pode ser entendida como um macro-

[89] As exceções são FAST, TRIST, PONT e IBIS, talvez mais por falta de comentários do que qualquer outro motivo. Cabe lembrar que nenhum comentário sobre FAST ou PONT apresenta o item da utilidade.

gênero paradidático, em oposição ao didático. Aqui, podem-se encontrar apenas duas variantes: há o texto que auxilia nos estudos ao descrever os mitos, e há aquele que auxilia na prática da memória. Assim, temos dois gêneros paradidáticos: o **paradidático-mitográfico** e o **paradidático-mnemônico**. Ao primeiro gênero pertencem MET e IBIS; ao segundo, somente MET.

Há, por fim, em não pequeno número de comentários, a explicação da utilidade como o deleite proporcionado, seja ao leitor, ao próprio autor, ou a ambos. A esse gênero, denominado **recreativo**, cuja função se identifica com a do gênero recreativo de intenção, pertencem AM, HER, ARS, MED, MET, TRIST e IBIS. Seis são, portanto, os gêneros de utilidade: três didáticos, dois paradidáticos e um recreativo. Muito embora o nome do gênero recreativo pareça propor o deslocamento do ambiente educacional, não se deve deixar de lado a função didática da recreação, talvez muito presente na consciência dos educadores medievais, levando-se em conta a imensa abrangência de aplicação da premissa horaciana de que o poema deve ser útil e deleitar; para os medievais, a utilidade dos poemas jaz no próprio deleite que ele proporciona.

	recreativo	**didático-moral**	**didático-poético**	**didático-estético**	**paradidático-mitográfico**	**paradidático-mnemônico**
AM	X		X			
HER	X	X	X			
ARS	X	X				
REM		X				
MED	X			X		
FAST						
MET	X	X	X		X	X
TRIST	X					
PONT						
IBIS	X				X	

A própria aplicação do sistema de gêneros de utilidade nos poemas ovidianos já mostra a escassa funcionalidade prática que ele pode oferecer. Além de deixar duas obras sem classificação de gênero, esse sistema ainda reúne praticamente todas as obras, por mais diferentes que sejam estruturalmente, sob a rubrica do gênero recreativo. Também coloca em quase todos os gêneros uma única obra, MET. Portanto, assim como nos demais

itens explorados pelos comentários, talvez seja mais produtivo pensar na utilidade como traço constitutivo do que em gênero propriamente dito.

Aplicar o sistema de utilidade nos poemas medievais mostra-se uma tarefa quase insolúvel. Pois, se de lado é possível ver explicitada a funcionalidade dos poemas ovidianos nos comentários, para o caso dos poemas medievais não há acesso a esse tipo de informação. Como saber, portanto, quais dos poemas medievais foram lidos como úteis por proporcionar deleite? E quais deles foram lidos ou estudados como paradigmas literários? Quais foram lidos como moralizantes, e quais foram usados em função paradidática? Não há resposta concebível a qualquer uma dessa questões. Dois movimentos podem indicar somente um passo sutil de aproximação ao que os leitores medievais entenderiam como utilidade dos poemas contemporâneos. O primeiro movimento, já empreendido nas seções anteriores, é forçar um paralelo entre o poema medieval e o seu principal modelo ovidiano; se o modelo for recreativo (como AM), também o será o poema medieval (como MAX_5); procedimento esse que, como vimos, mostra-se especialmente limitado, tanto pela atribuição difusa dos gêneros aos poemas ovidianos como pela relação dinâmica entre alguns poemas medievais e seus modelos (B_{111}, por exemplo, oscila entre MET e TRIST). O segundo movimento possível é buscar no teor de cada poema elementos de aproximação aos gêneros de utilidade; TEO_{DL}, por exemplo, por explicar os mitos clássicos, seria possivelmente um paradidático-mitográfico; esse procedimento é arbitrário e largamente hipotético, de forma que qualquer aplicação do sistema de utilidade para os poemas medievais será necessariamente subjetiva e pouco fundamentada.[90] E assim é a proposta que se segue.

MAX_5, assim como AM, é recreativo; apesar disso, não é didático-poético, pois não apresenta elementos metapoéticos explícitos o suficiente como o fazem os AM.[91] Se for levado em conta que o poema "ensina sobre os males do amor", numa provável mesma linha de HER ou REM, ele pode ser enquadrado também no didático-moral. TEO_{DL}, como dissemos, pode ser colocado como paradidático-mitográfico, por sua explicação dos

[90] Derivo, ao menos em parte, esses dois movimentos de Jauss 1982: 24, que estabelece uma metodologia de encontrar respostas para o horizonte de recepção de obras medievais das quais não temos absolutamente qualquer informação sobre a recepção. O método de Jauss é tríplice: encontrar normas familiares ou poéticas imanentes do gênero (algo próximo ao meu segundo movimento, embora não fique claro o que Jauss pretende por 'poéticas imanentes do gênero'); encontrar relações implícitas a outras obras que sejam familiares (o meu primeiro movimento); e estabelecer uma oposição entre ficção e realidade (que se apresenta de todo inútil no presente caso).

[91] Obviamente que o faz implicitamente, conforme análise no Capítulo II, Seção 2.

mitos; como também ensina sobre os modelos corretos, é igualmente didático-poético. A este último também pertence MOD_1, por sua enumeração de tipos de poesia e seus efeitos. B_{97} mostra-se evasivo, ainda mais porque seu principal modelo, PONT, não recebe qualquer categorização. B_{111} também é resistente ao sistema, sendo forçado ao recreativo somente pela herança de MET e TRIST. ARQ_5 pode ser didático-moral, por sua crítica dos costumes, didático-poético, por seu arrazoado sobre os processos de composição poética, e recreativo, pela herança de TRIST. CB_{105}, por seguir ARS, pode ser recreativo ou didático moral. CB_{193} não encontra qualquer correspondência a não ser no recreativo, e o mesmo se dá com PB_{Fl}.

	recreativo	**didático-moral**	**didático-poético**	**didático-estético**	**paradidático-mitográfico**	**paradidático-mnemônico**
MAX_5	X	X				
TEO_{DL}			X		X	
MOD_1			X			
B_{97}						
B_{111}	X					
ARQ_5	X	X	X			
CB_{105}	X	X				
CB_{193}	X					
PB_{Fl}	X					

A tabela dos poemas medievais mostra-se parecida com a dos poemas de Ovídio: enquanto boa parte dos poemas se filiam ao recreativo, por sua vez o didático-moral e o didático-poético rivalizam com 30 ou 40% dos casos, e o didático-estético e o paradidático-mnemônico mostram-se casos exclusivos. A aplicação do sistema revela-se útil no sentido em que expõe os casos exclusivos que, por não serem constantes, podem ser descartados no esboço de uma teoria dos gêneros medievais; além disso, reafirma os três principais traços esperados num poema por um leitor medieval: o deleite, o ensino moralizante e o ensino da escrita.

Tendo visto os itens passíveis de função genérica nos comentários medievais e tendo aplicado tais funções aos poemas do nosso *corpus*, é possível concluir que esses "gêneros de recepção", ou seja, esses índices de significação esperados pelo público leitor medieval, não resolvem de todo o problema de gênero na prática poética. Eles apontam para algumas funcionalidades predominantes (como a didática), mas não chegam a elucidar de fato o significado dos poemas e de suas possíveis tópicas genéricas. Diante

disso, resta procurar nos próprios poemas indicações de como eles próprios podem ser lidos e interpretados.

10
Modelo, metamorfose e metapoesia: um gênero ovidiano?

Se os medievais se recusaram a elaborar teorizações detalhadas sobre os gêneros de poesia, eles ao menos propuseram alguns sistemas de gêneros ao expor, através dos comentários sobre as obras clássicas, quais eram as funções que eles buscavam na poesia e quais os eixos comunicativos que eles esperavam de cada poema. Assim como eles dividiam o entendimento de uma obra em matéria, intenção, finalidade e utilidade, também explicitavam em cada um desses itens as diferentes características que classificavam a obra: tipos de matéria, tipos de intenção, que podem ser vistos como verdadeiros gêneros de matéria, gêneros de intenção. Contudo, se procurarmos nos poemas medievais as características esperadas por esses sistemas, muito pouco ou mesmo quase nada será encontrado. Como foi visto nas seções anteriores, a principal dificuldade de aplicação prática desses sistemas de gêneros reside na falta de informações sobre o universo de recepção dos poemas medievais; dificuldade que não é reduzida nem mesmo com estratégias de aproximações hipotéticas como as propostas por Jauss.

A dificuldade de aplicação torna extremamente limitada a tentativa, ainda que heurística, de reunir todas as classificações dos diferentes sistemas em uma única proposta de entendimento dos gêneros. Pois tal seria, a princípio, uma interessante solução: atribuir a cada gênero (de matéria, de intenção, de finalidade ou de utilidade) a qualidade de traço constitutivo que, em combinação com os demais traços, formaria a base de um gênero. Para tanto, seria necessário não só conceder às aplicações meramente hipotéticas um grau mais sólido de fundamentação, como também elaborar uma lista infinita de gêneros possíveis gerados a partir das múltiplas combinações dos traços.[92] Tanto a concessão como a elaboração da lista seriam tarefas impossíveis e infrutíferas. Nem mesmo a

[92] Ao combinar os nove gêneros de matéria com os outros nove de intenção com os três de finalidade e o seis de utilidade, obter-se-ia um catálogo de 1458 gêneros possíveis.

reunião dos quatro gêneros em uma só nomenclatura seria prática ou elucidativa: até que ponto funcionaria denominar MAX_5, por exemplo, como um poema "amoroso-recreativo-(didático-moral-amoroso)-(didático-poético)", ou TEO_{DL} como "deliberativo-(didático-poético)-(paradidático-mitográfico)"?[93]

O fato de que as características encontradas ou esperadas pelos leitores medievais não sejam redutíveis à ideia de um gênero ou mesmo de um sistema coerente de gêneros corrobora a noção de que os medievais, por mais sistemáticos e afeitos a classificações que sejam,[94] não se mostram tão interessados no conceito de gênero poético. Os teorizadores medievais de poesia, de maneira geral, não falam de gêneros quando falam de poesia; os comentadores medievais classificam e categorizam, mas também não chegam a falar de gêneros de maneira aberta e contundente. Ao somar-se todas as possíveis teorias medievais de gêneros, o resultado é uma impressão geral de que, para os medievais, não existem gêneros na poesia.[95]

A ausência de uma conceituação de gêneros por parte dos teóricos e dos comentadores pode representar ou refletir uma ausência de consideração dos gêneros por parte dos próprios poetas medievais.[96] Em princípio, o fato de um autor ignorar os gêneros não significa que sua obra não pertença a um gênero, ou que não se possa interpretar a obra a partir da noção de gênero.[97] No entanto, esse "esquecimento", ou essa "ignorância", ou ainda esse "desprezo" medieval em relação aos gêneros pode ser uma postura deliberada, uma escolha firme e decidida, tomada a partir daquilo que se entendia por poesia durante a Idade Média. A ausência dos gêneros não é fruto de ingenuidade ou

---

[93] TEO_{DL} tem apenas três gêneros porque nenhum gênero de matéria se aplica a seu caso.
[94] Assim Lewis 1964: 1-13 os descreve e os interpreta.
[95] Tal é a premissa proposta por Schaller 1993, ainda que restrita ao gênero épico. Fowler 1982 também argumenta neste sentido: "some periods, indeed, notably the Middle Ages, have passed without any considerable body of genre criticism" (25: "com efeito, alguns períodos, em especial a Idade Média, passaram sem qualquer volume considerável de teorização sobre os gêneros"); "[Middle Ages] was an age when literary genres were largely unconscious and implicit" (99: "[a Idade Média] foi uma época em que os gêneros literários eram geralmente inconscientes e implícitos"); "it is commonly agreed that medieval writers felt a supreme indifference toward the traditional genres: even got on pretty well without any genre theory at all. Their few generic terms are supposed to be casual and chaotic" (142: "é comumente aceito que os escritores medievais sentiam uma enorme indiferença em relação aos gêneros tradicionais: até passaram muito bem sem qualquer teoria de gênero. Seus poucos termos genéricos são percebidos como casuais e caóticos").
[96] Blänsdorf 1995: 210.
[97] Fowler 1982: 24; 146.

limitação dos teóricos, dos comentadores ou dos poetas; é antes uma consequência natural da posição adotada conforme o novo lugar e as novas funções da poesia.

Com efeito, se procurarmos por indícios de gênero nos próprios poemas medievais, tais como tópicas genéricas, a busca tende a ser pouco produtiva; dos poemas do nosso *corpus*, somente MAX_5 e MOD_1 recorrem às tópicas tradicionais já cristalizadas pela poesia clássica. Coincidência ou não, são também os dois únicos poemas que carregam nos respectivos títulos os nomes do gênero: elegia em MAX_5 e écloga em MOD_1. Nos demais poemas, as estruturas comunicativas parecem estar apontando sempre para o nome do poeta modelo e para alusões a esse modelo e seus efeitos. É como se o poema, ao ser perguntado sobre o que significa ou a qual gênero pertence, respondesse ao leitor: "cf. Ovídio". Nesse sentido, é possível formular a hipótese de que o poema seja estruturado não em premissas de gênero e sim de modelo. E isso vale tanto para o processo compositivo como para os efeitos oferecidos pelo texto: no processo compositivo, o gênero é negligenciado pelo autor, que procura escrever imitando não uma tradição do gênero e sim somente o poeta-modelo; ao mesmo tempo, o efeito exercido pela leitura desses poemas não nos conduz a classificá-los em uma tradição genérica, mas nos conduz a traçar os paralelos com os textos precedentes do poeta-modelo. Em outras palavras, tanto para o autor como para o leitor, o conceito teórico do gênero cede espaço para a realidade prática do modelo:

> Le norme que valgono per il Medioevo latino affondano però le loro radici nell'antichità romana e cristiana, e per di piú (...) non nella teoria del genere letterario, esistente solo in forma molto rudimentale, ma nei modelli esemplari.[98]
>
> As regras que se aplicam para a Idade Média latina, no entanto, enraízam-se na Antiguidade romana e cristã, e principalmente (...) não na teoria de gênero literário, existente somente em forma muito rudimentar, mas nos modelos exemplares.

O que significa dizer que esses poemas são, antes de mais nada, poemas **ovidianos**: poemas que nos remetem à obra de Ovídio e convidam a comparar e pesar cada um de seus versos com os de Ovídio, sendo o seu efeito produzido justamente a partir dessa comparação entre texto imitador e texto imitado.

Conforme as análises do Capítulo II procuraram mostrar, os efeitos produzidos pela comparação entre os poemas medievais e os de Ovídio são basicamente dois: a

[98] Schaller 1993: 9.

expressão de metamorfose, em um sentido de transformação da realidade passada do poeta-modelo para a realidade presente do poeta medieval, e a discussão metapoética, em um sentido de discussão das funções da poesia e dos processos de leitura e escrita. Com efeito, metamorfose e metapoesia são eixos temáticos já na própria obra de Ovídio, de forma que ambos constituem uma tradição propriamente ovidiana que chega a evoluir para um "gênero ovidiano" na Idade Média. É preciso, pois, entender por que os temas de metamorfose e metapoesia foram aqueles, entre os oferecidos por Ovídio, eleitos pelos imitadores para formação do gênero ovidiano.

Gian Biagio Conte explorou, por meio de suas análises dos poemas de Virgílio, a profunda e fundamental relação entre o gênero e o **modo de vida** representado pelo gênero.[99] Na poesia latina clássica, o gênero é importante porque, ao representar um modo de vida, ele deriva de um código[100] que oferece funções específicas sobre esse modo de vida, e a partir dessas funções são estabelecidas normas que, como modos de significação (tais como registros, formas de expressão, temas), regulam o gênero. Em outras palavras, o gênero poético representa uma escolha diante da vida, diante do mundo.[101]

Pois bem, se o mundo sofre uma significativa transformação, apresentando um contexto novo em termos sociais, econômicos, religiosos, ideológicos e culturais, será necessário criar novas posturas em relação a esse novo mundo. Novas posturas de vida, no raciocínio de Conte, ocasionam novas maneiras de representar a vida, ou seja, ocasionam novos códigos e, consequentemente, novos gêneros. Bakhtin, ao afirmar que as transformações das formas genéricas devem ser entendidas à luz das transformações sociais, chega, por um percurso diverso, à mesma conclusão.[102] Entretanto, por maiores que sejam as novidades do mundo medieval em relação ao mundo antigo, e por maiores que sejam as novidades de posturas de vida e de representação dessas posturas de vida, nenhuma delas pode ser uma criação *ex nihilo*. O mundo novo que se apresenta ao indivíduo medieval só pode ser percebido como novo ao ser contrastado com o velho mundo antigo. Trata-se de uma transformação, uma metamorfose de um estágio anterior

---

[99] Conte 1986: 97ss.
[100] *Codice* no original italiano, e *code* na tradução em inglês de Segal. É impossível traduzir por um termo que mantenha reunidas as ideias de "códice" e de "código".
[101] Que fique claro que isso nada tem a ver com um biografismo ingênuo; a escolha do gênero épico por Virgílio não quer dizer que Virgílio assuma uma "postura épica" diante da vida; antes, significa que Virgílio escolhe representar na AEN o modo de vida épico, assim como escolhe representar em ECL o modo de vida bucólico.
[102] Bakhtin & Medvedev 1978: 129-140; Thomson 1984: 33.

(o mundo antigo, o mundo passado) para o estágio atual (o mundo medieval, o mundo presente).

Para os poetas medievais, ocupados em representar novas posturas de vida, ou mesmo representar a própria mudança, foi preciso buscar um código que abarcasse e regulasse esse objetivo. Tal código não foi encontrado em nenhum gênero específico da poesia clássica, mas foi encontrado em pelo menos um *auctor*: Ovídio. A metamorfose encontrada em Ovídio vai além da linha condutora da narrativa em MET e das diversas passagens metamórficas distribuídas nas demais obras; trata-se sobretudo da postura de constante mudança que o poeta marca ao longo de sua carreira poética, da postura de alterar o modo de vida representado e, consequentemente, alterar o gênero mesmo dentro de um único gênero.

Dentro da elegia, é possível notar a transformação da postura da persona poética ao longo do percurso das obras: o amante apaixonado dos AM se transforma nas mulheres abandonadas de HER, que se transformam no experiente *magister* da ARS, que se transforma no magister contrário ao amor de REM, que se transforma no etiólogo das festividades romanas de FAST, que por fim se transforma no exilado de TRIST e PONT e no imprecador de IBIS. Stephen Harrison[103] observa que cada uma dessas mudanças de postura da persona poética reflete uma mudança de postura em relação ao gênero elegíaco:[104] do esgotamento da elegia amorosa em AM (que inclui até uma indicação de possível mudança genérica para a tragédia) para a diversificação da elegia com o formato epistolar em HER, para a expansão da elegia no âmbito didático em ARS até chegar em REM, que engloba as três nuances anteriores e de certa forma conclui a carreira de Ovídio na elegia erótica; em FAST, ocorre a elevação da elegia para o escopo da etiologia, em TRIST e PONT a elegia se apropria do exílio, quase beirando (e ao mesmo tempo invertendo) o conteúdo épico, e em IBIS há a decadência da elegia para o nível do iambo. Cabe lembrar que todas essas mudanças aparecem bem marcadas nos poemas, como mostram os exemplos arrolados por Harrison, no mais das vezes nos prólogos ou versos iniciais dos livros ou poemas, em que o poema representa a si mesmo sendo vítima de uma necessidade de mudança causada por um indicador de gênero (uma flechada de Cupido, uma ordem de Vênus, um edito imperial de exílio etc.). E deve-se lembrar também que essa mudança dentro do mesmo gênero, junto com a sua marcação, é uma

---

[103] Harrison 2002: 80-86.
[104] O que obedece à teorização de Conte: gênero é a postura de vida representada.

peculiaridade ovidiana; talvez com germes em Calímaco e em Propércio, mas veementemente diferente da famosa "ascensão" genérica de Virgílio, em que a mudança de postura é feita de acordo com a mudança do gênero (do bucólico para o geórgico/didático para o épico).

Esse mesmo processo de mudança de postura é um dos eixos estruturais de MET; seria desnecessário arrolar aqui todas as faces (as formas) que a persona poética vai assumindo, perpassando e misturando todos os diferentes gêneros,[105] delegando inclusive o papel narrativo para personas que acabam por sua vez sofrendo metamorfoses, até alcançar a transformação do próprio poeta em astro eterno. Ou, na síntese de Harrison:

> Metamorphosis is the theme of the poem, both in terms of its formal content, and in terms of its generic variety. Genres appear and disappear and are transformed into each other through the long course of the poem, following its explicit programme (1.1–2): literary *forms* are transformed into new *bodies* of poetic work.[106]
>
> Metamorfose é o tema do poema, tanto em termos do conteúdo formal, como em termos de variação genérica. Os gêneros aparecem e desaparecem e são transformados em outros durante o longo percurso do poema, seguindo o seu programa explícito (1.1-2): *formas* literárias são transformadas em novos *corpos* de obra poética.

Por sua vez, a característica metamórfica que estrutura toda a obra ovidiana não deixa de ser um jogo contra a estabilidade genérica. Ao colocar os próprios gêneros em metamorfose, Ovídio desafia suas identidades, mostrando que um gênero não pode ser mais o mesmo gênero que já foi.[107] E que, afinal, o gênero nada mais é do que uma forma temporária essencialmente predisposta a ser transformada, reinventada. Ainda assim, toda mudança, por ser justamente uma passagem de um estágio anterior para um posterior, carrega necessariamente um traço marcante do estágio anterior; o mármore em que foi transformada Níobe mantém as lágrimas do corpo inicial,[108] assim como a nova persona poética de Ovídio sempre mantém algo da persona anterior, dialogando com sua própria trajetória e de certa maneira sempre voltando ao estágio inicial da elegia erótica dos AM.[109]

---

[105] Harrison 2002: 87-89. Cf. também Feldherr (2002) e Keith (2002).
[106] Harrison 2002: 89.
[107] Young 2008 oferece uma brilhante análise desse aspecto, com foco sobre as mudanças sofridas em MET pelo personagem Orfeu.
[108] MET 6.312.
[109] Harrison 2002: 84-87; Farrell 2004 explora esse aspecto na relação particular entre FAST e AM.

É possível, portanto, reunir toda a obra ovidiana em uma única definição: é uma poesia que fala da mudança e se mostra como mudança; a metamorfose é, mais do que o título de um dos poemas,[110] a postura de vida representada; é, em termos conteanos, o próprio gênero. Um gênero que fere a estabilidade dos gêneros ao colocá-los em constante mutação, sempre os distorcendo para abarcar novas funções e potencialidades da poesia. Harrison propõe chamar a esse gênero de "supergênero";[111] Farrell prefere "gênero ovidiano".[112] Como quer que seja chamado, é importante aqui ressaltar duas tópicas presentes nesse gênero que se mostram fundamentais para a constituição da poesia latina medieval: a explicitação metapoética e a nomeação do modelo.

Por explicitação metapoética procuramos denominar a constante necessidade do gênero ovidiano de colocar diante do leitor o próprio processo da escrita: são as referências, literais ou figuradas, aos materiais de escrita, como o pergaminho, a tábua, o livro, a pena, a tinta, o polimento, o acabamento, a encadernação, etc.; à persona poética como indivíduo inserido no processo de escrita, forçado a escrever, aventurando-se a escrever, desculpando-se por escrever, etc.; às causas e necessidades da escrita, como o amor, a fome, a busca por um nome eterno, etc.; e à recepção da escrita, na figura do leitor, seja ele patrocinador, amigo ou adversário. Essas referências metapoéticas podem ser entendidas como uma tópica (ou seja, um indicador comunicativo) do gênero de metamorfose, no sentido que elas funcionam como marcadores de oposição ou de continuidade entre os estágios anterior e posterior. Tomemos primeiramente um exemplo de Ovídio: a descrição do estado mal-acabado do livro em TRIST 1.1 funciona como marcação da mudança entre a postura da persona poética anterior (erótica ou etiológica, quando o livro pode receber um acabamento adequado) e a postura da persona poética atual (exílica). Da poesia medieval, podemos usar como exemplos o abandono da escrita do tratado pela persona em MAX_5, que marca a mudança para a aventura amorosa; o empréstimo do livro em B_{111}, que opõe os estágios anterior e posterior da leitura do modelo; ou a enumeração de poetas bem-sucedidos em MOD_1, que funciona como marcação da mudança da poesia velha (pré-carolíngia, não patrocinada) para a nova (carolíngia, patrocinada).

---

[110] Ou o mais importante dos poemas, de acordo com o próprio poeta em TRIST 1.7.
[111] Harrison 2002: 79.
[112] Farrell 2004: 27.

Por sua vez, a nomeação do modelo já era uma tópica de gênero mesmo antes de Ovídio: Virgílio nomeia Teócrito para anunciar que está escrevendo no gênero bucólico e nomeia Hesíodo quando parte para o didático/geórgico; Propércio nomeia Filetas e Calímaco como índices de sua elegia, e Horácio nomeia Arquíloco nos *Epodos* como índice de seus iambos, para ficar com uns poucos exemplos.[113] Ovídio, trabalhando com a pluralidade e intersecção dos gêneros, recorre à listagem de todos os seus modelos, que produziram em diferentes gêneros, em catálogos: AM 1.15 traz Homero, Hesíodo, Calímaco, Sófocles, Arato, Menandro, Ênio, Ácio, Varrão de Átax, Lucrécio, Virgílio (com alusão às três obras), Tibulo e Galo; REM menciona apenas poetas de temáticas amorosas, entre elegíacos e líricos: Calímaco, Filetas, Safo, Anacreonte, Tibulo, Propércio e Galo; e TRIST 4.10, após colocar Homero nas palavras do pai de Ovídio contra a rentabilidade da poesia, exprime um catálogo de romanos contemporâneos, com Emílio Mácer, Propércio, Pôntico, Basso, Horácio, Virgílio, Tibulo e Galo. Contudo, Ovídio também nomeia a si próprio não poucas vezes,[114] e o faz em momentos importantes, como no início de AM 1 e 2, no final de ARS 2 e 3, na primeira posição em PONT 1.1.1, ou no início de IBIS.[115] Ou seja, nas posições de destaque onde geralmente a tópica da nomeação do modelo aparece, Ovídio menciona o seu próprio nome; essa "subversão" da tópica colabora para marcar não apenas a transformação dos gêneros (já que em princípio a tópica servia para indicar o gênero específico da obra) como também para associar essa transformação dos gêneros à inventividade ovidiana.[116] É como se a própria tópica indicasse que agora o gênero está mudado, agora é um gênero de metamorfose dos gêneros, agora é um gênero **ovidiano**. Quando os poemas medievais mencionam Ovídio pelo nome, eles dão prosseguimento e cristalização a essa nova funcionalidade da tópica: marcar Ovídio como o modelo desse gênero que dilui os gêneros para falar de metamorfose poética.

Portanto, a negligência dos gêneros por parte dos medievais pode ser entendida como uma preferência pelo gênero da metamorfose, o gênero que representa a postura de vida assumida pelos medievais: uma constante transformação e atualização do passado; ou, parafraseando Ernst Robert Curtius, a principal característica da Idade Média é a

---

[113] Innes 1989: 248.
[114] O nome *Naso* aparece 46 vezes na obra ovidiana.
[115] A auto nomeação em si não é uma invenção ovidiana, visto que já consta na tradição elegíaca romana, como em Catulo, Propércio e Tibulo. A inovação consiste no uso tópico da nomeação como marcação de transformação, que não se encontra nos elegíacos anteriores.
[116] Feldherr 2014: 22.

recepção e transformação do mundo antigo.[117] As análises dos poemas expostas no Capítulo II nos conduziram a entender a poesia medieval como uma necessidade contínua de afirmar um presente em oposição ao passado: MAX_5 lamenta o tempo presente, de velhice, quando não há mais espaço para a gloriosa produção elegíaca do passado; TEO_{DL} mostra como os modelos do passado precisam ser torcidos à luz do presente para que possam fazer sentido; MOD_1 coloca em confronto a poesia velha e a poesia nova; B_{97} evoca na persona do poeta contemporâneo, Floro, o desejo desesperado e impossível de se reunir ao poeta do passado; B_{111} lamenta o presente desprovido do poeta-modelo do passado; ARQ_5 propõe uma nova função para a poesia, baseada nos novos contextos socioeconômicos do presente; CB_{105} ridiculariza o presente pelo mau uso do passado; CB_{193} mostra como o recurso à eloquência do passado pode destruir a monotonia do presente; e PB_{Fl} exulta na beleza do tempo presente, que transcende, mas ao mesmo tempo faz retornar, a glória do passado.

Os nove poemas podem parecer distantes entre si, seja pela diferença temporal em que foram produzidos, seja em aspectos formais e estilísticos. Contudo, todos eles falam sobre a poesia e suas funções, todos eles revelam a angústia do presente ao tentar lidar com o passado, e todos eles encontram em Ovídio o modelo propositor da postura metamórfica. Em conjunto, esses poemas nos comunicam o modelo, a metamorfose e a metapoesia; todos eles pertencem ao gênero **ovidiano**.

[117] Curtius 1996: 19.

CONCLUSÃO

Me vatem celebrate, viri, mihi dicite laudes,
Cantetur toto nomen in orbe meum.
Arma dedi vobis: dederat Vulcanus Achilli;
Vincite muneribus, vicit ut ille, datis.
Sed quicumque meo superarit Amazona ferro,
Inscribat spoliis 'Naso magister erat.'[1]

Celebrai-me como poeta, homens, entoai louvores a mim,
que meu nome seja cantado por todo o mundo.
Forjei-vos armas: Vulcano as forjou para Aquiles;
munidos com esses dons, vencei, assim como ele venceu.
Mas aquele que conquistar uma Amazona com meu gládio,
que inscreva nos espólios: "Ovídio foi meu mestre."

A conclusão do segundo livro da ARS, ainda que em seu sentido primeiro seja um jogo com os ambientes da épica e da didática amorosa, sintetiza com precisão surpreendente a questão de Ovídio como modelo na poesia latina medieval e sumariza, consequentemente, o próprio percurso percorrido por esta tese. Dentro do universo da Idade Média latina, Ovídio teve de fato seu nome cantado no mundo inteiro; resistindo aos percalços da transmissão textual, em parte porque admirado como poeta, em parte porque escolhido como matéria do estudo do latim, Ovídio e seus poemas se tornaram parte dos fundamentos da cultura literária medieval. O desmoronamento do Império Romano, os períodos de instabilidade socioeconômica com seu consequente iletramento, as restrições da moral cristã à cultura "pagã", nada disso foi capaz de abalar a celebridade do poeta; pelo contrário, seus poemas receberam acolhida, louvor e admiração onde quer que se encontrasse uma biblioteca, uma escola, uma abadia, uma corte ou qualquer tipo de centro onde o latim continuasse a exercer a função de língua de cultura. Como a ira de Aquiles, os versos ovidianos desafiaram e sobrepujaram a Amazona do esquecimento eterno. Quando, a partir do século 11 e com maior intensidade nos séculos 12 e 13, começam a emergir as biografias e os comentários sobre Ovídio, fica evidente que o sulmonês, retratado o mais das vezes como um típico *magister* clerical, exerce com seus

[1] ARS 2.739-744.

versos imenso apelo às mentes medievais. As próprias biografias, ao relatarem que o poeta era tão famoso e popular a ponto de ser chamado de *Publius* ou de morrer sufocado pela aglomeração insana de seus fãs, fazem dele uma celebridade, e de certa forma obedecem aos imperativos *me celebrate, mihi dicite laudes*.

Os poetas da Idade Média latina tomaram das armas de Ovídio:[2] vestiram-se com suas palavras, estilo, linguagem, figuras, temas, cenários, descrições. Mas não somente recorreram ao modelo para fundamentar os aspectos de forma e conteúdo de seus próprios poemas. Em Ovídio, os medievais encontraram um gênero de poesia, cujas estruturas comunicativas, apoiadas nas imagens metamórficas e metapoéticas, dialogavam e possibilitavam veicular as suas mais profundas necessidades de expressão; estas, geradas por um mundo onde a força mais presente e incontrolável é a mudança, iconizada no girar instável da roda da fortuna, e onde o ambiente literário se vê na constante dicotomia entre a preservação dos autores clássicos e a construção de uma nova poesia, no violento confronto entre passado e presente. Chorar a morte do passado (MAX_5), torcer o passado para os olhos do presente (TEO_{DL}), contrapor passado e presente para evidenciar a emergência do presente (MOD_1), fazer o presente buscar pelo passado (B_{97}), marcar a ruptura entre passado e presente (B_{111}), propor uma nova configuração para o presente (ARQ_5), evocar o passado para criticar o presente (CB_{105} e CB_{193}) e transgredir o passado (PB_{Fl}) são posturas diferentes, maneiras diversas de entender o problema entre passado e presente; mas todas elas debatem esse problema, usando o mesmo modelo e usando o mesmo gênero. E ao usar o gênero ovidiano, os poemas medievais também obedecem ao comando ovidiano: *sed quicumque meo superarit Amazona ferro, inscribat spoliis 'Naso magister erat*'. Parafraseando para o nosso propósito: "se usar o meu gênero, empregue também a tópica, e cite meu nome". E, de fato, os poetas medievais fizeram jus ao gênero ovidiano ao inscrever em seus poemas que seu modelo foi Ovídio.

Como dizíamos na introdução, a poesia latina medieval é minimamente lida, traduzida, divulgada e estudada. E isso se dá em parte pela hesitação em reconhecer que é uma poesia ao mesmo tempo fundamentada na literatura clássica e propositora de representações das questões de sua própria época; os poucos estudos, em geral pendendo para um extremo ou outro, perdem de vista a sua riqueza, profundidade e relevância.

[2] Assim como, por sua vez, Ovídio tomou das armas de Virgílio; cf. Prata 2007.

Esperamos com a presente pesquisa ter colaborado, ainda que exiguamente, para um olhar mais direto, detalhado, e menos preconceituoso sobre essa poesia.

Há um caminho imenso a ser trilhado para que se alcance entendimento e difusão mínimos que essa arte, de tamanha envergadura, merece. Esta tese é apenas um pequeno e tímido passo. Porém, dar o primeiro passo é, de certa forma, já ter meio caminho andado:

> *Dimidium facti, qui coepit, habet.*[3]
>
> Aquele que começou já alcançou metade do feito.

[3] Horácio, EP 1.2.40.

BIBLIOGRAFIA

A) FONTES

Anônimo. (1979) *Carmina Burana*. Ed. G. Bernt, A. Hilka & O. Schumman. Münich.

Archipoeta. (1958) *Die Gedichte des Archipoeta*. Ed. Watenphul & Krefeld. Frankfurt.

Archipoeta. (1977) *Die Lieder des Archipoeta*. Ed. K. Langosch. Stuttgart.

Baldricus Burgulianus. (2012) *Carmina*. Ed. J.-Y. Tilliette. Paris.

Beda. (1880) 'De arte metrica'. In: *Grammatici Latini*. vol. VII. Ed. Henrich Keil. Leipzig.

Dante Alighieri. (1998) *A Divina Comédia*. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo.

Diomedis. (1857) 'Artis grammaticae libri tres'. In: *Grammatici Latini*. vol. I. Ed. Henrich Keil. Leipzig.

Horace. (1942) *Satires, Epistles and Ars Poetica*. Ed. H. Fairclough. London / Cambridge (MA).

Maximianus. (1970) *Elegie*. Ed. T. Agozzino. Bologna.

Muadwinus. (1881) *Nasonis (Muadwini) ecloga*. Ed. E. Dümmler. In: *Monumenta Germaniae Historica. Poetae*. vol. I. pp. 385-6. Berlin.

Ovid. (1914) *Heroides and Amores*. Ed. G. Showerman. London / New York.

Ovid. (1916) *Metamorphoses*. Ed. F. J. Miller. London / New York.

Ovid. (1939) *Tristia / Ex Ponto*. Ed. A. L. Wheeler. Cambridge (MA).

P. Ovidius Naso. (1907) *Amores, Epistulae, Medicamina faciei feminae, Ars amatoria, Remedia amoris*. Ed. R. Ehwald. Leipzig.

Theodulfus. (1881) *Theodulfi carmina*. Ed. E. Dümmler. In: *Monumenta Germaniae Historica. Poetae*. vol. I. pp. 543-4. Berlin.

B) ESTUDOS

Alton, E. (1926a) 'The Mediaeval Commentators on Ovid's Fasti'. *Hermathena* 44: 119-151.

Alton, E. (1926b) 'The Zulichemianus, Mazarinianus, and Other MSS. of the Fasti'. *Hermathena* 44: 101-18.

Alton, E. et al. (1977) 'A Catalogue of the Manuscripts of Ovid's Fasti'. *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 24: 37-63.

Alton, E. & Wormell, D. (1960) 'Ovid in the Mediaeval Schoolroom – I'. *Hermathena* 94: 21-38.

Alton, E. & Wormell, D. (1961) 'Ovid in the Mediaeval Schoolroom – II'. *Hermathena* 95: 67-82.

Arberry, A. (1937) 'Fārābī's Canons of Poetry'. *Rivista degli studi orientali* 17: 266-278.

Arnold, B. (2006) 'The western empire, 1125-1197'. In: Luscombe, D. & Riley-Smith, J. *The New Cambridge Medieval History. vol. 4: c. 1024 – c. 1198*. Part II. 384-421.

Auerbach, E. (1958) *Literary Language and its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*. Princeton.

Bakhtin, M. (1986) 'The Problem of Speech Genres'. In: *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin. 60-100.

Bakhtin, M. (2010) *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo.

Bakhtin, M. & Medvedev (1978) *The Formal Method in Literary Scholarship*. Baltimore.

Baldick, C. (2001) *Oxford Concise Dictionary of Literary Terms*. Oxford.

Barnes, J. (1995) 'Rhetoric and poetics'. In: Barnes, J. *The Cambridge Companion to Aristotle*. Cambridge.

Baswell, C. (2006) *Virgil in Medieval England*. Cambridge.

Baycer Jr, I. (2013) *Adversus Valentianos: tradução da obra e análise dos mecanismos retóricos empregados por Tertuliano em defesa da proto-ortodoxia*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo.

Beard, M. (2009) 'Scrolling Down the Ages'. In: *The New York Times*. New York, Sunday Book Review, 16/07.

Beech, G. (1964) *A Rural Society in Medieval France*. Ann Arbor.

Bem, L. (2006) 'Amores I 5, II 1, II 18 e III 1 e algumas refrações da "metapoesia" ovidiana'. *Letras Clássicas* 10: 119-138.

Bem, L. (2007) *O amor e a guerra no livro I d'Os Amores de Ovídio*. Dissertação de mestrado, Universidade de Campinas.

Berschin, W. (1996) "Biography". In: Mantello, F. & Rigg, A.

Biddlecombe, S. (s/d) 'Baldric of Bourgueil and the Flawed Hero'. [Texto cedido pelo autor].

Bisanti, A. (2007) 'L'Altercatio Phyllidis et Flore (CB 92) fra tradizione e innovazione'. [Texto cedido pelo autor].

Bischoff, B. (1988) 'La biblioteca di corte di Carlo Magno'. In: Cavallo, G. *Le biblioteche nel mondo antico e medievale*. Lecce. 115-135.

Bischoff, W. (1970) *Carmina Burana*. Heidelberg.

Blänsdorf, J. (1995) 'Ancient Genres in the Poem of a Medieval Humanist: Intertextual Aspects of the "De sufficientia votorum suorum" (c. 126 H.) of Baudri of Bourgueil (1046-1130)'. *International Journal of the Classical Tradition* 2 (2): 209-218.

Bloom, H. (2002) *A Angústia da Influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro.

Bolgar, R. (1971) *Classical Influences on European Culture 500-1500 A.D*. Cambridge.

Bond, G. (1986) ''Iocus amoris': The Poetry of Baudri of Bourgueil and the Formation of the Ovidian Subculture'. *Traditio* 42: 143-193.

Bonnet, H. (1978) 'Dichotomy of Artistic Genres'. In: Strelka, J. *Theories of Literary Genre*. University Park & London. 3-16.

Bowie, E. (2013) 'Libraries for the Caesars'. In: König, J., Oikonomopoulou, K. & Woolf, G. *Ancient Libraries*. Cambridge. 237-260.

Boyd, B. (2002) *Brills's Companion to Ovid*. Leiden.

Brandão, J. L. (2012) 'Eudoro de Sousa e a *Poética* de Aristóteles'. *Archai* 8: 95-99.

Brown, G. (1987) *Bede, the Venerable*. Boston.

Bruère, R. (1939) 'The Manuscript Tradition of Ovid's Metamorphoses'. *Harvard Studies in Classical Philology* 50: 95-122.

Brunhara, R. (2012) *Elegia grega arcaica, ocasião de performance e tradição épica: o caso de Tirteu*. Dissertação de mestrado: Universidade de São Paulo.

Burkowski, J. (2013) *The symbolism and rhetoric of hair in Latin elegy*. Tese de Doutorado, Oxford University.

Butterfield, A. (1990) 'Medieval genres and modern genre theory'. *Paragraph* 13 (2). 184-201.

Cagnat, M. (1906) 'Les bibliothéques municipales dans l'Empire Romain'. *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres* 38 (1): 8-35.

Cairolli, F. (2014) *Marcial Brasileiro*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo.

Calabrese, M. (1997) 'Ovid and the Female Voice in the "De Amore" and the "Letters" of Abelard and Heloise. *Modern Philology* 95: 1-26.

Cantino Wataghin, G. (2010) 'Le biblioteche nella tarda antichità: l'apporto dell'archeologia'. *Antiquité Tardive* 18: 21-62.

Cardoso, Z. (2011) *A Literatura Latina*. São Paulo.

Casson, L. (2001) *Libraries in the Ancient World*. New Haven.

Cavallo, G. (2012) *Le biblioteche nel mondo antico e medievale*. Lecce.

Cavallo, G. et al. (1992) *Lo Spazio letterario del medioevo. 1. Il Medioevo latino*. Roma.

Cesila, R. (2004) *Metapoesia nos epigramas de Marcial: tradução e análise*. Dissertação de mestrado, Universidade de Campinas.

Chance, J. (1994) 'Ovid's Cupid as Demon of Fornication: The Episcopal Mythographies of Isidore of Seville and Theodulf of Orleans'. In: *Medieval Mythography*. Gainesville.

Childs, P. & Fowler, R. (1987) *Routledge Dictionary of Literary Terms*. London.

Claassen, J.-M. (2002) 'Remembering Ovid – via Seneca'. [Texto cedido pela autora].

Claassen, J.-M. (2009) 'Tristia'. In: Knox, P. 170-183.

Clark, J. et al. (2011) *Ovid in the Middle Ages*. Cambridge.

Conant, K. (1978) *Carolingian and Romanesque Architecture 800-1200*. New Jersey.

Conte, G. B. (1986) *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*. Ithaca.

Conte, G. B. (1994a) 'Love without Elegy: The Remedia amoris and the Logic of a Genre'. In: *Genres and Readers*. Baltimore. 35-65.

Conte, G. B. (1994b) 'Genre between Empiricism and Theory'. In: *Genres and Readers*. Baltimore. 105-128.

Conte, G. B. & Barchiesi, A. (2010) 'Imitação e arte alusiva: modos e funções da intertextualidade'. In: *O espaço literário da Roma antiga*. Belo Horizonte.

Cooke, J. (1927) 'Euhemerism: A Mediaeval Interpretation of Classical Paganism'. *Speculum* 2: 396-410.

Coulson, F. & Roy, B. (2000) *Incipitarium Ovidianum*. Turnhout.

Cuddon, J. (1999) *The Penguin Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. London.

Curtius, E. (1996) *Literatura Europeia e Idade Média latina*. São Paulo.

Daemmrich, H. (1978) 'The aesthetic function of detail and silhouette in literary genres'. In: Strelka, J. *Theories of Literary Genre*. University Park & London. 112-122.

Dahiyat, I. (1974) *Avicenna's Commentary on the Poetics of Aristotle*. Leiden.

Depew, M. & Obbink, D. (2000) *Matrices of Genre*. Cambridge (MA).

Desmond, M. (2011) 'Gender and desire in medieval French translations of Ovid's amatory works'. In: Clark et al. 08-122.

Desmond, M. (2014) 'Venus's Clerk: Ovid's Amatory Poetry in the Middle Ages'. In: Miller, J. & Newmans, C. *A Handbook to the Reception of Ovid*. West Sussex. 161-171.

Dillon, J. (2004) 'Arrigo da Settimello'. In: *Medieval Italy: An Encyclopedia*. New York.

Dimmick, J. (2002) 'Ovid in the Middle Ages: authority and poetry'. In: Hardie, P. 264-287.

Dix, T. (1994) '"Public Libraries" in Ancient Rome: Ideology and Reality'. *Libraries & Culture* 29 (3): 282-296.

Dix, T. & Houston, G. (2006) 'Public libraries in the city of Rome from the Augustan age to the time of Diocletian'. *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École Française de Rome* 118: 671-717.

Dronke, P. (1976) 'Peter of Blois and Poetry of the Court of Henry II'. *Mediaeval Studies* 28: 185-235.

Dronke, P. (1984) *The Medieval Poet and his World*. Roma.

Ebenbauer, A. (1978) 'Carmen historicum: Untersuchungen zur historischen Dichtung im karolingischen Europa'. *Philologica Germanica* 4.

Edelman, N. (1938) 'The Early Uses of Medium Aevum, Moyen Âge, Middle Ages'. *Romanic Review* 29 (1).

Eliot, T. S. (1919) 'Tradition and the Indivual Talent'. *The Egoist* 6 (4/5): 54-56/72-73.

Elliott, A. (1981) 'The Bedraggled Cupid: Ovidian Satire in "Carmina Burana" 105'. *Traditio* 37: 426-437.

Fantham, E. (1989a) 'The growth of literature and criticism at Rome'. In: Kennedy, G. *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. I: Classical Criticism*. Cambridge. 220-244.

Fantham, E. (1989b) 'Latin criticism of the Early Empire'. In: Kennedy, G. *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. I: Classical Criticism*. Cambridge. 274-296.

Farrell, J. (1992) 'Dialogue of Genres in Ovid's "Lovesong of Polyphemus"'. *The American Journal of Philology* 113: 235-268.

Farrell, J. (2003) 'Classical Genre in Theory and Practice'. *New Literary History* 34 (3): 383-408.

Farrell, J. (2004) 'Precincts of Venus: towards a prehistory of Ovidian genre'. *Hermathena* 177: 27-69.

Farrell, J. (2009) 'Ovid's Generic Transformations'. In: Knox, P. 370-380.

Feldherr, A. (2002) 'Metamorphosis in the *Metamorphoses*'. In: Hardie, P. 163-179.

Feldherr, A. (2014) 'Modeling Reception in *Metamorphoses*: Ovid's Epic Cyclops'. In: Miller, J. & Newlands, C. 22-35.

Ferrari, G. (1989) 'Plato and Poetry'. In: Kennedy, G. *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. I: Classical Criticism*. Cambridge. 92-148.

Fickermann, N. (1927) 'Zum Archipoeta'. *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 64: 127.

Fielding, I. (2014) 'A Poet between Two Worlds: Ovid in Late Antiquity'. In: Miller, J. & Newlands, C. *A Handbook to the Reception of Ovid*. West Sussex.

Fielding, I. (2016) 'Imitation as Reincarnation? Rutilius, Messalla, and *Ouidius rediuiuus* at the Thermae Taurinae'. Conferência no 147th SCS Annual Meeting. San Francisco.

Fielding, J. & Uden, J. (2010) 'Latin Elegy in the Old Age of the World: The Elegiac Corpus of Maximianus'. *Arethusa* 43 (3): 439-460.

Finch, C. (1968) 'Catalogues and Other Manuscripts from Lorsch'. *TAPA* 99: 165-179.

Fo, A. (1987) 'Significato, tecniche e valore della raccolta elegiaca di Massimiano'. *Hermes* 115: 348-371.

Fontaine, J. (1970) 'La femme dans la poésie de Prudence'. *Revue des Études Latines* 47: 55-83.

Fontaine, J. (2005) 'Education and learning'. In: In: Fouracre, P. (ed.) *The New Cambridge Medieval History c. 500—c. 700*. 735-759.

Fouracre, P. (2005a) 'Introduction: The History of Europe'. In: Fouracre, P. (ed.) *The New Cambridge Medieval History c. 500—c. 700*. 1-12.

Fouracre, P. (2005b) 'Francia in the seventh century'. In: Fouracre, P. (ed.) *The New Cambridge Medieval History c. 500—c. 700*. 379-396.

Fowler, A. (1982) *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford.

Fowler, D. (1997) 'On the Shoulders of Giants: Intertextuality, and Classical Studies'. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 39: 13-34.

Fratantuono, L. (2011) *Madness Transformed: A Reading of Ovid's Metamorphoses*. Plymouth.

Fulkerson, L. (2009) 'The Heroides: Female Elegy?' In: Knox, P. 78-89.

Fumo, J. (2014) 'Commentary and Collaboration in the Medieval Allegorical Tradition'. In: Miller, P. & Newlands, C. 114-128.

Fyler, J. (2009) 'The Medieval Ovid'. In: Knox, P. *A Companion to Ovid*. Oxford. 411-422.

Gallo, E. (1974) 'Matthew of Vendôme: Introductory Treatise on the Art of Poetry'. *Proceedings of the American Philological Society* 118 (1): 51-92.

Ganz, D. (1990) *Corbie in the Carolingian Renaissance*. Sigmaringen.

Gerberding, R. (2005) 'The later Roman Empire'. In: Fouracre, P. (ed.) *The New Cambridge Medieval History c. 500—c. 700.* 13-34.

Ghisalberti, F. (1946) 'Mediaeval Biographies of Ovid'. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 9: 10-59.

Ghisalberti, F. (1992) 'I moderni'. In: Cavallo, G. et al. *Lo Spazio letterario del medioevo. 1. Il Medioevo latino*. Roma. 605-631.

Gibson, R. (2009) 'The Ars Amatoria'. In: Knox, P. 90-103.

Godman, P. (1985) *Poetry of the Carolingian Renaissance*. Norman.

Godman, P. (1995) 'Ovid's Sex-life: Classical forgery and medieval poetry'. *Poetica* 27. 101-112.

Godman, P. (2000) *The Silent Masters*. Princeton.

Godman, P. (2011) 'The Archpoet and the Emperor'. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 74: 31-58.

Goetz, H. (2003) *Regna et gentes: the Relationship between Late Antique and Early Medieval Peoples and Kingdoms in the Transformation of the Roman World.* Leiden.

Green, R. (1980) 'Seven Versions of Carolingian Pastoral'. *Reading University Medieval and Renaissance Latin Texts* 3: 14-20.

Haller, R. (1968) 'The Altercatio Phyllidis et Florae as an Ovidian Satire'. *Mediaeval Studies* 30: 119-133.

Halliwell, S. (1989) 'Aristotle's Poetics'. In: Kennedy, G. *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. I: Classical Criticism*. Cambridge. 149-183

Halperin, D. (1983) *Before Pastoral: Theocritus and the Ancient Tradition of Bucolic Poetry*. New Jersey.

Hammond, M. (1932) 'Notes on Some Poems of Hildebert in a Harvard Manuscript'. *Speculum* 7: 530-539.

Hanford, J. (1913) 'The Mediaeval Debate between Wine and Water'. *Proceedings of Modern Language Association* 28 (3): 315-367.

Hardie, P. (2002) *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge.

Harrington, K. (1997) *Medieval Latin*. Chicago.

Harrison, S. (2002) 'Ovid and genre: evolutions of an elegist'. In: Hardie, P. 79-94.

Harrison, S. (2014) 'Ovid in Apuleius' Metamorphoses'. In: Miller, J. & Newmans, C. 86-99.

Hartmann, C. (2013) 'Parodia y sátira en los "Carmina Burana": CB 44 y CB 215'. In: Brea, M. et al. (eds.) *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*. Alessandria.

Haskins, C. (1979) *The Renaissance of the Twelfth Century*. Cambridge (MA).

Havelock, C. (2007) 'Aphrodite in Context'. In: *The Aphrodite of Knidos and Her Successors: a Historical Review of the Female Nude in Greek Art*. Chicago. 103-132.

Hawes, G. (2008) 'Metamorphosis and Metamorphic Identity: the Myth of Acteon in Works of Ovid, Dante and Jonh Gower'. *Iris* 21: 21-42.

Hays, G. (2014) 'The Mythographic Tradition after Ovid'. In: Miller, P. & Newlands, C. 129-143.

Heath, M. (2002) *Interpreting Classical Texts*. London.

Heege, F. (1893) *Der Elegiker Maximianus*. Blaubeuren.

Heller, J. (1933) 'A Note on the so-called Confession of Golias'. *Speculum* 8: 257-258.

Herlihy, D. (1989) 'Medieval Demography'. In: Strayer, J. *Dictionary of the Middle Ages. Vol 4*. New York.

Hernadi, P. (1978) 'Order without borders: recent genre theory in the English-speaking countries'. In: Strelka, J. *Theories of Literary Genre*. University Park & London. 192-208.

Hexter, R. (2002) 'Ovid in the Middle Ages: Exile, Mythographer, Lover'. In: Boyd, B. 413-442.

Hexter, R. (2011) 'Shades of Ovid: Pseudo- (and para-) Ovidiana in the Middle Ages'. In: Clark, J. et al. *Ovid in the Middle Ages*. Cambridge. 283-309.

Hexter, R. & Towsend, D. (2012) *The Oxford Handbook of Medieval Latin Literature*. Oxford.

Hinds, S. (1998) *Allusion and intertext: dynamics of appropriation in Roman poetry*. Cambridge.

Holmes Jr, U. & Weedon, F. (1962) 'Peter of Blois as Physician'. *Speculum* 37 (2): 252-256.

Holzberg, N. (2005) 'Martial, the book, and Ovid'. *Hermathena* 177/178: 209-224.

Houston, G. (2014) *Inside Roman Libraries*. Chapel Hill.

Hughes, M. & Diaz, H. (1994) 'Was there a medieval warm period'. *Climatic Change* 26: 109-142.

Huisman, J. (1978) 'Generative classifications in medieval literature'. In: Strelka, J. *Theories of Literary Genre*. University Park & London. 123-149.

Ingleheart, J. (2006) 'What the Poet Saw: Ovid, the Error and the Theme of Sight in Tristia 2'. *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 56: 63-86.

Ingleheart, J. (2010) 'The Literary Successor: Ovidian Metapoetry and Metaphor'. *The Classical Quarterly* 60 (1): 167-172.

Innes, D. (1989) 'Augustan Critics'. In: Kennedy, G. *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. I: Classical Criticism*. Cambridge. 245-273.

Irvine, M. & Thomson, D. (2005) '*Grammatica* and literary theory'. In: Minnis, A. & Johnson, I. *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. II: The Middle Ages*. 15-41.

Jameson, F. (1975) 'Magical Narratives: Romance as Genre'. *New Literary History* 7 (1): 135-163.

Jauss, H. (1974) *História literária como desafio à ciência literária: literatura medieval e teoria dos gêneros*. Porto.

Jauss, H. (1979) 'The Alterity and Modernity of Medieval Literature'. *New Literary History* 10 (2): 181-229.

Jauss, H. (1982) *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis.

Kaster, R. (1988) *Guardians of Language: The Grammarian and Society in Late Antiquity*. London.

Keith, A. (1992) 'Amores 1.1: Propertius and the Ovidian Programme'. In: Deroux, C. *Studies in Latin Literature and Roman History VI*. Brussels. 327-344.

Keith, A. (2002) 'Sources and Genres in Ovid's *Metamorphoses* 1-5'. In: Boyd, B. 235-270.

Keith, A. (2014) 'Poetae Ovidiani: Ovid's Metamorphoses in Imperial Roman Epic'. In: Miller, J. & Newmans, C. 70-85.

Kemal, S. (2003) *The Philosophical Poetics of Alfarabi, Avicenna and Averroës: the Aristotelian Reception*. New York.

Kennedy, D. (2002) 'Epistolarity: the *Heroides*'. In: Hardie, P. 217-232.

Kennedy, G. (1989a) "Christianity and criticism'. In: Kennedy, G. *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. I: Classical Criticism*. Cambridge. 330-346.

Kennedy, G. (1989b) 'Language and meaning in Archaic and Classical Greece'. In: Kennedy, G. *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. I: Classical Criticism*. Cambridge. 78-91.

Kennedy, G. & Innes, D. (1989) 'Hellenistic literary and philosophical scholarship'. In: Kennedy, G. *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. I: Classical Criticism*. Cambridge. 200-219.

Kenney, E. J. (1982) 'Books and Readers in the Roman World'. In: Kenney, E. J. & Clausen, W. V. *The Cambridge History of Latin Literature*. Cambridge.

Kenney, E. J. (1999) 'Vt erat novator: Anomaly, Innovation, and Genre in Ovid, Heroides 16-21'. *Proceedings of the British Academy* 93: 399-414.

Kingsford, C. (1896) 'Peter of Blois'. In: *Dictionary of National Biography*. Vol. 45. London.

Knox, P. (2002) 'The *Heroides*: Elegiac Voices'. In: Boyd, B. 117-140.

Knox, P. (2009) *A Companion to Ovid*. Oxford.

Knox, E. (2012) 'History of the Idea of Renaissance'. Extraído de boisestate.edu/-courses/latemiddleages/renaissance/historyren.shtml. Acesso em 06/06/2017.

Korzeniewski, D. (1979) 'Hirtengedichte aus spätrömischer und frühkarolingischer Zeit'. *Texte für Forschung* 26: 74-101.

Krasne, D. (2016) 'Crippling Nostalgia: Nostos, Poetics, and the Structure of the Ibis'. *TAPA* 146. 149-189.

Kretschmer, M. (2013a) 'The Love Elegy in Medieval Latin Literature (Pseudo-Ovidiana and Ovidian Imitation)'. In: Thorsen, T. *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*. Cambridge.

Kretschmer, M. (2013b) 'The Elegiac Love Poems "Versus Eporedienses" and "De Tribus Puellis" and the Ovidian Backdrop'. *The Journal of Medieval Latin* 23: 35-47.

Laird, A. (2007) 'The *Ars Poetica*'. In: Harrison, S. *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge. 132-143.

Lapidge, M. (1979) 'Aldhelm's Latin Poetry and Old English Verse'. *Comparative Literature* 31 (3): 209-231.

Le Goff, J. (1985) *Los Intelectuales en la Edad Media*. Barcelona.

Levi, A. W. (1978) 'Literature and the imagination: a theory of genres'. In: Strelka, J. *Theories of Literary Genre*. University Park & London. 17-40.

Lewis, C. S. (1936) *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*. Oxford.

Lewis, C. S. (1964) *The Discarded Image: An Introduction to Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge.

Lind, L. (1988) *Gabriele Zerbi, Gerontocomia: on the Care of the Aged and Maximianus, Elegies on Old Age and Love*. Philadelphia.

Lopes, C. G. (2010) *Confluência genérica na elegia erótica de Ovídio ou A elegia erótica em elevação*. Dissertação de mestrado: Universidade de São Paulo.

Lord, C. (2011) 'A survey of imagery in medieval manuscripts of Ovid's Metamorphoses and related commentaries'. In: Clark et al. 257-283.

Luck, G. (2002) 'Introduction to the Latin Love Elegy'. In: Miller, P. *Latin Erotic Elegy.* London.

Lutz, C. (1974) 'A Medieval Textbook'. *The Yale University Library Gazette* 49 (2): 212-216.

Manguel, A. (1997) 'Os leitores silenciosos'. In: *Uma história da leitura*. São Paulo. 57-71.

Mann, J. (1993) 'La poesia satirica e goliardica'. In: Cavallo, G. et al. *Lo Spazio Letterario del Medioevo. Il Medioevo latino. Vol. I: La produzione del testo*. Tomo II. 73-109.

Mantello, F. & Rigg, A. (1996) *Medieval Latin: An Introduction and Bibliographical Guide*. Washington.

Marino, A. (1978) 'Toward a definition of literary genres'. In: Strelka, J. *Theories of Literary Genre*. University Park & London. 41-56.

Marshall, T. (2011) *The Carmina Burana: Songs from Benediktbeuern*. s/l.

Martins, P. (2009) *Literatura Latina*. Curitiba.

Martins, P. (2011) *Imagem e poder: considerações sobre a Representação de Otávio Augusto*. São Paulo.

Matar, N. (1996) 'Alfarabi on Imagination: With a Translation of His "Treatise on Poetry"'. *College Literature* 23 (1): 100-110.

Matthews, D. (2011) 'From mediaeval to mediavalism: a new semantic history'. *Review of English Studies* 62: 695-715.

Mayer, R. (1982) 'Neronian Classicism'. *American Journal of Philology* 103 (3): 305-318.

McKeon, R. (1946) 'Poetry and Philosophy in the Twelfth Century: The Renaissance of Rhetoric'. *Modern Philology* 43 (4): 217-234.

Miglio, M. (2006) 'Curial Humanism'. In: Mazzocco, A. *Interpretations of Renaissance Humanism*. Leiden.

Miller, J. & Newmans, C. (2014) *A Handbook to the Reception of Ovid*. West Sussex.

Miller, P. (2004) *Subjecting Verses: Latin Love Elegy and the Emergence of the Real*. Princeton.

Mindt, N. (2011) '*Ovidius exul* bei Theodulf von Orléans und Modoin von Autun'. *Vertumnus* 8: 126-146.

Minnis, A. (2005) 'Medieval imagination and memory'. In: Minnis, A. & Johnson, I. *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. II: The Middle Ages*. 239-274.

Minnis, A. (2010) *Medieval Theory of Authorship*. Philadelphia.

Mommsen, T. (1942) 'Petrarch's Conception of the "Dark Ages"'. *Speculum* 17 (2): 226-242.

Mongelli, L. & Vieira, Y. (2003) *A Estética Medieval*. Cotia.

Morganti, B. (2008) *Invective contra medicum de Francesco Petrarca: tradução, ensaio introdutório e notas*. Tese de doutorado, Universidade de Campinas.

Morse, R. (1985) 'Medieval Biography: History as a Branch of Literature'. *Modern Language Review* 80 (2).

Moss, A. (1999) 'Theories of poetry: Latin writers'. In: Norton, G. *The Cambridge History of Literary Criticism Vol. III: The Renaissance*. 95-105.

Muecke, D. (1969) *The Compass of Irony*. London / New York.

Muecke, D. (1970) *Irony*. London / New York.

Munari, F. (1960) *Ovid im Mittelalter*. Sttugart.

Muñiz, M. (2014) 'La *descriptio puellae*: tradición y reescritura'. In: Esteve, C. *El texto infinito: tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona. 151-189.

Murgatroyd, P. (1975) '"Militia amoris" and the Roman Elegists'. *Latomus* 34: 59-79.

Murphy, J. (2005) 'The arts of poetry and prose'. In: Minnis, A. & Johnson, I. *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. II: The Middle Ages*. 42-67.

Murphy, M. (1930) *Saint Basil and Monasticism*. New York.

Nagy, G. (1989) 'Early Greek Views of Poets and Poetry'. In: Kennedy, G. *The Cambridge History of Literary Criticism. I. Classical Criticism*. Cambridge. 1-77.

Nauhardt, W. (1937) 'Zum ersten Gedicht des Archipoeta'. *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsches Literatur* 74: 268-270.

Nees, L. (1987) 'Theodulf's Mythical Silver Hercules Vase, Poetica Vanitas, and the Augustinian Critique of the Roman Heritage'. *Dumbarton Oaks Papers* 41: 443-451.

Newman, F. (1968) *The Meaning of Courtly Love*. Albany.

Nicholls, M. (2013) 'Roman libraries as public buildings in the cities of the Empire'. In: König, J., Oikonomopoulou, K. & Woolf, G. *Ancient Libraries*. 261-276. Cambridge.

Nikolaidis, A. (1985) 'Some Observations on Ovid's Lost *Medea*'. *Latomus* 44 (2): 383-387.

Nisbet, R. & Hubbard, M. (1970) *A Commentary on Horace Odes Book I*. Oxford.

Nisbet, R. & Hubbard, M. (1978) *A Commentary on Horace Odes Book II*. Oxford.

Nisbet, R. & Rudd, N. (2004) *A Commentary on Horace Odes Book III*. Oxford.

Norberg, D. (2004) *An Introduction to the Study of Medieval Latin Versification*. Washington. [Tradução da obra original em francês de 1958].

O'Donnell, J. (1979) *Cassiodorus*. Los Angeles.

Otis, B. (1970) *Ovid as an Epic Poet*. Cambridge.

Pavlock, B. (2009) *The Image of the Poet in Ovid's Metamorphoses*. Madison.

Peterson, H. (2010) 'The Genesis of Monastic Libraries'. *Libraries and the Cultural Record* 45 (3): 320-332.

Pirenne, H. (1966) *Economic and social history of Medieval Europe*. New York.

Poirion, D. (1979) 'Literary Meaning in the Middle Ages: From a Sociology of Genres to an Anthropology of Works'. *New Literary History* 10 (2): 401-408.

Possanza, M. (2009) 'Editing Ovid: Immortal Works and Material Texts'. In: Knox, P. 311-326.

Prata, P. (2007) *O caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos*. Tese de doutorado, Universidade de Campinas.

Prill, P. (1987) 'Rhetoric and Poetics in the Early Middle Ages'. *Rhetorica* 5: 129-147.

Przychocki, G. (1911) *Accessus Ovidiani*. Kraków.

Putnam, G. (1898) *Books and their Makers during the Middle Ages*. New York.

Quain, E. (1945) 'The Medieval Acessus ad Auctores'. *Traditio* 3: 215-264.

Raby, F. (1934) *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*. Oxford.

Ratkowitsch, C. (1987) 'Baudri von Bourgueil – ein Dichter der "inneren Emigration"'. *Mittellateinisches Jahrbuch* 22: 142-165.

Reed, N. (1973) 'The Gates of Sleep in Aeneid 6'. *The Classical Quarterly* 23 (2): 311-315.

Reichert, J. (1978) 'More than kin and less than kind: the limits of genre theory'. In: Strelka, J. *Theories of Literary Genre*. University Park & London. 57-79.

Reiss, E. (1981) 'Medieval Irony'. *Journal of the History of Ideas* 42 (2): 209-226.

Reynolds, L. & Wilson, N. (1991) *Scribes and Scholars*. New York.

Richard, J. (1996) 'Travel Literature'. In: Mantello, F. & Rigg, A. 682-687.

Richmond, J. (2002) 'Manuscript Traditions and the Transmission of Ovid's Works'. In: Boyd, B. 443-483.

Richter, M. (2008) *Bobbio in the Early Middle Ages: The Abiding Legacy of Columbanus*. Dublin.

Rigg, A. (1996a) 'Orthography and pronunciation'. In: Mantello, F. & Rigg, A. 79-82.

Rigg, A. (1996b) 'Metrics'. In: Mantello, F. & Rigg, A. 106-110.

Robathan, D. (1973) 'Ovid in Middle Ages'. In: Binns, J. *Ovid*. New York.

Robinson, F. (1984) 'Medieval, the Middle Ages'. *Speculum* 59 (4): 745-756.

Rosati, G. (2014) 'Ovid in Flavian Occasional Poetry (Martial and Statius)'. In: Miller, J. & Newlands, C. 55-69.

Rossi, L. E. (2000) 'La letteratura alessandrina e il rinnovamento dei generi letterari della tradizione'. In: Pretagostini, R. *La letteratura ellenistica: problemi e prospettive di ricerca*. Roma.

Rousseau, P. (1985) *Pachomius: The Making of a Community in Fourth-Century Egypt*. Berkeley.

Schäffer, P. (1976) 'The Emergence of the Concept "Medieval" in Central European Humanism'. *The Sixteenth Century Journal* 7 (2): 21-30.

Schaller, D. (1993) 'La Poesia Epica'. In: Cavallo, G. et al. *Lo Spazio Letterario del Medioevo. Il Medioevo latino. Vol. I: La produzione del testo*. Tomo II. 9-42.

Schetter, W. (1970) *Studien zur Überlieferung und Kritik des Elegikers Maximian*. Wiesbaden.

Schildgen, B. (2007) 'Philosophers, Theologians, and the Islamic Legacy in Dante: Inferno 4 versus Paradiso 4'. *Dante Studies* 125: 113-132.

Schmidt, P. (1990) 'The Quotation in Goliardic Poetry: The Feast of Fools and the Goliardic Strophe cum auctoritate'. In: Godman, P. & Murray, O. *Latin Poetry and the Classical Tradition*. Oxford. 39-56.

Schmidt, P. (1993) 'I "Conflictus"'. In: Cavallo, G. et al. *Lo Spazio Letterario del Medioevo. Il Medioevo latino. Vol. I: La produzione del testo*. Tomo II. 157-169

Schmidt, P. (2012) *A sobrevivência da poética clássica latina na épica medieval: Waltharius, tradução e estudo*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo.

Schuster, I. (1951) *Saint Benedict and His Times*. London.

Scrivner, B. (1980) 'Carolingian Monastic Library Catalogs and Medieval Classification of Knowledge'. In: *The Journal of Library History* 15: 427-444.

Serignolli, L. (2011) 'Militia amoris: uma figura do Amor'. *Coleção de Estudos Clássicos* 2: 221-229.

Serignolli, L. (2013) *Imagines Amoris: as figurações de Amor em Roma do final da República ao Período Augustano*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo.

Shanzer, D. (2012) 'Augustine and the Latin Classics'. In: Vessey, M. *A Companion to Augustine*. West Sussex. 161-174.

Sharpe, W. (1964) 'Isidore of Seville: the Medical Writings'. *Transactions of the American Philosophical Society* 54 (2): 1-75.

Smith, A. & Smith, O. (2002) 'Theodulf of Orléans'. In: Schulman, J. *The Rise of the Medieval World, 500-1300: a Biographical Dictionary*. Westport. 416-417.

Spearing, A. (1976) *Medieval Dream-Poetry*. Cambridge.

Stahl, E, (1978) 'Literary genres: some idiosyncratic concepts'. In: Strelka, J. *Theories of Literary Genre*. University Park & London. 80-92.

Steer, G. (1983) 'Carmina Burana in Südtirol: zur Herkunft des clm 4660'. *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 112: 1-37.

Stock, R. (1990) 'Tradition and Modernity: Models from the Past'. In: Cazelles, B. & Méla, C. *Modernité au Moyen Age: le défi du passé*. Genève.

Strecker, K. (1999) *Introduction to Medieval Latin*. Zürich.

Symonds, J. (1884) *Wine, Women and Song*. London.

Szövérffy, J. (1968) 'Maximianus a Satirist?' *Harvard Studies in Classical Philology* 72: 351-367.

Szövérffy, J. (1970) *Weltliche Dichtung des lateinischen Mittealters*. Berlin.

Tarrant, R. (1982) 'Aeneas and the Gates of Sleep'. *Classical Philology* 77 (1): 51-55.

Tarrant, R. (2002) 'Ovid and ancient literary history'. In: Hardie, P. 13-33.

Thomas, R. (1986) 'Virgil's Georgics and the Art of Reference'. *Harvard Studies in Classical Philology* 90: 171-198.

Tejada y Ramiro, J. (1850) *Colección de Cánones de la Iglesia Española*. Madrid.

Thomson, C. (1984) 'Bakhtin's "Theory" of Genre'. *Studies in 20th Century Literature* 9 (1): 28-40.

Tilliette, J.-Y. (2012) 'Introduction'. In: Baldricus Burgulianus.

Todorov, T. (1973) 'The Notion of Literature'. *New Literary History* 5 (1): 5-16.

Todorov, T. (1976) 'The Origin of Genres'. *New Literary History* 8 (1): 159-170.

Towsend, D. (1996) 'Hagiography'. In: Mantello, F. & Rigg, A. *Medieval Latin: An Introduction and Bibliographical Guide*. Washington. 618-628.

Traube, L. (1911) *Vorlesungen und Abhandlungen*. München.

Trevizam, M. & Avellar, J. (2013) 'Uma Ars Poética ovidiana: metapoesia e ilusionismos na Ars Amatoria'. *Letras Clássicas* 17 (2): 115-133.

Tucci, P. L. (2013) 'Flavian libraries in the city of Rome'. In: König, J., Oikonomopoulou, K. & Woolf, G. *Ancient Libraries*. Cambridge. 277-311.

Turnberg, T. (1996) 'Prose Styles and Cursus'. In: Mantello, F. & Rigg, A. 111-121.

Turpin, W. (2012) *Ovid: Amores Book 1. Dickinson College Comentaries*.

Uden, J. (2012) 'Love Elegies of Late Antiquity'. In: Gold, B. *A Companion to Roman Love Elegy*. West Sussex.

Upson, H. (1943) 'Medieval Lives of Vergil'. *Classical Philology* 38 (2): 103-111.

Vaiopoulos, V. (2008) 'From *militia patriae* to *militia amoris*: love labour and *post obitum* remuneration'. *Vichiana* 10: 32-50.

Vasconcellos, P. S. (2001) *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo.

Vasoli, C. (1973) 'Intorno al Petrarca ed ai logici "moderni"'. In: Zimmermann, A. *Antiqui und Moderni*. Berlin. 142-155.

Veyne, P. (1985) *A Elegia Erótica Romana: o amor, a poesia e o Ocidente*. São Paulo.

Von Albrecht, M. (1995) *A History of Roman Literature*. Leiden.

Walsh, P. (1993) *Love Lyrics from the Carmina Burana*. Chapel Hill.

Wasyl, A. M. (2010) *Genres Rediscovered: Studies in Latin Miniature Epic, Love Elegy and Epigram of the Romano-Barbaric Age*. Kraków.

Watson, P. (2002) '*Praecepta amoris*: Ovid's Didactic Elegy'. In: Boyd, B. 141-166.

Webster, R. (1900) *The Elegies of Maximianus Estruscus*. Princeton.

Wedeck, H. (1952). 'An Analysis of the Techniques of Maximianus Estruscus'. *Latomus* 11 (4): 487-495.

Weissenberger, K. (1978) 'A morphological genre theory: an answer to a pluralism of forms'. In: Strelka, J. *Theories of Literary Genre*. University Park & London. 229-253.

Wellek, R. & Warren, A. (1949) *Theory of Literature*. New York.

Wheeler, S. (2004). 'Before the *aetas Ovidiana*: mapping the early reception of Ovidian elegy'. *Hermathena* 177/178: 9-26.

Wheterbee, W. (2005) 'From late Antiquity to the twelfth century'. In: Minnis, A. & Johnson, I. *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. II: The Middle Ages*. 99-144.

Whetter, K. (2008) *Understanding Genre and Medieval Romance*. Farnham.

Whitta, J. (2002) 'Ille ego Naso: Modoin of Autun's Eclogues and the "Renouatio" of Ovid'. *Latomus* 61 (3): 703-731.

Wilkinson, L. P. (1955) *Ovid Recalled*. Cambridge.

Williams, G. (1992) 'Representations of the Book-Roll in Latin Poetry: Ovid, Tr. 1,1,3-14 and Related Texts'. *Mnemosyne* 45 (2): 178-189.

Williams, G. (2002) 'Ovid's Exile Poetry: *Tristia*, *Epistulae Ex Ponto* and *Ibis*'. In: Hardie, P. 233-245.

Williams, J. (1947) 'Godfrey of Rheims, a Humanist of the Eleventh Century'. *Speculum* 22 (1): 29-45.

Winner, T. (1978) 'Structural and semiotic theory of genre'. In: Strelka, J. *Theories of Literary Genre*. University Park & London. 254-268.

Witt, R. (2005) 'The arts of letter-writing'. In: Minnis, A. & Johnson, I. *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. II: The Middle Ages*. Cambridge. 68-83.

Woodruff, P. (2009) 'Aristotle's Poetics: The Aim of Tragedy'. In: Anagnostopoulos, G. *A Companion to Aristotle*. West Sussex. 612-627.

Wright, S. (1996) 'Drama'. In: Mantello, F. & Rigg, A. 574-581.

Young, E. (2008) 'Inscribing Orpheus: Ovid and the Invention of a Greco-Roman Corpus'. *Representations* 101 (1): 1-31.

Young, K. (1944) 'Chaucer's Appeal to the Platonic Deity'. *Speculum* 19 (1): 1-13.

Ziolkowski, J. (2006) 'Latin and Vernacular Literature'. In: Luscombe, D. & Riley-Smith, J. *The New Cambridge Medieval History. Volume 4: 1024-1198. Part I.* Cambridge. 658-692.

Ziolkowski, J. (2009) 'Cultures of Authority in the Long Twelfth Century'. *Journal of English and Germanic Philology* 108 (4): 421-448.

Ziolkowski, J. (2013) 'Medieval Latin Mythography as Death and Ressurection of Myth'. In: Nagy, J. *Writing Down the Myths*. Turnhout.