

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS**  
**PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**LIDIANE BARRETO COSTA NEVES**

**A CRISTALIZAÇÃO DO DISCURSO AMOROSO D'A *ARTE DE AMAR* EM A  
*ESCRAVA ISAURA*: UM ESTUDO COMPARATIVO**

**MESTRADO EM LETRAS**

**MANAUS-AM**  
**2023**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS**  
**PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

LIDIANE BARRETO COSTA NEVES

**A CRISTALIZAÇÃO DO DISCURSO AMOROSO D'A *ARTE DE AMAR* EM A  
*ESCRAVA ISAURA*: UM ESTUDO COMPARATIVO**

Texto de Defesa de Mestrado, apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Amazonas, como exigência parcial para obtenção do título de mestra em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Soraya Paiva Chain.

MANAUS-AM

2023

## Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

N518c Neves, Lidiane Barreto Costa  
A cristalização do discurso amoroso d'A Arte de Amar em A  
escrava Isaura: um estudo comparativo / Lidiane Barreto Costa  
Neves . 2023  
104 f.: 31 cm.

Orientadora: Soraya Paiva Chain  
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do  
Amazonas.

1. A Arte de Amar. 2. discursos amorosos. 3. A escrava Isaura. 4.  
Teoria da Residualidade. I. Chain, Soraya Paiva. II. Universidade  
Federal do Amazonas III. Título

LIDIANE BARRETO COSTA NEVES

**A CRISTALIZAÇÃO DO DISCURSO AMOROSO D'A ARTE DE AMAR EM A  
ES CRAVA ISAURA: UM ESTUDO COMPARATIVO**

Manaus, 06 de março de 2023

**Membros da Banca de Defesa**

---

Profa. Dra. Soraya Paiva Chain (Universidade Federal do Amazonas) - orientadora

---

Profa. Dra. Maria Luiza Germano de Souza (Universidade Federal do Amazonas) – membra

---

Prof. Dr. Cícero Barbosa Nunes (Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do  
Sertão Pernambucano) – membro

---

Profa. Dra. Adriana Cristina Aguiar Rodrigues (Universidade Federal do Amazonas) – suplente

---

Prof. Dra. Dariana Paula Silva Gadelha (Universidade Federal do Amazonas) – suplente

## RESUMO

A influência entre autores é um fato notório e, sobretudo, inevitável. Tendemos a reproduzir e refazer os caminhos daqueles que vieram antes de nós, e do mesmo modo, notamos em *A Arte de Amar (Ars Amatoria)* (1997) e *A escrava Isaura* (2008) a permanência do mesmo discurso de teor amoroso. Para encontrar esses discursos amorosos de uma obra noutra, lançamos mão da Teoria da Residualidade (TR), de Roberto Pontes (2006), a qual nos permite, através dos conceitos operacionais (*resíduo, cristalização, mentalidade coletiva e hibridação cultural*), notar *resíduos*, isto é, aquilo que *remanesce* de uma época para outra, de uma geração e/ou sociedade para outra também, e abordagem do pensamento e conceitos dos lindeiros da TR, como Maurice Halbwachs (1990), James D. Dana (1963), Peter Burke (2003), Néstor García Canclini (2008), Raymond Williams (1979) e Gaston Bachelard (2001). Assim, nosso objetivo é observar esses discursos amorosos *cristalizados* de *Ars Amatoria* em *A escrava Isaura*. A partir da pesquisa e estudos de Gilberto Freyre (2009), Mary Beard (2020) e Pierre Grimal (2005), tratamos do reflexo sociocultural para observar como as obras em questão trazem aspectos socioculturais de seus respectivos contextos, influenciando diretamente na análise que fazemos delas, bem como para observar os quatro conceitos operacionais da TR, estritamente ligados à cultura e à sociedade; para conceitos e análises sobre cultura e sociedade e a relação de ambas com a literatura, recorremos a Roque Laraia (1986), José Luiz dos Santos (2012), Franz Boas (2004), Antonio Candido (2019) e outros. Consoante ao percurso da reflexão sociocultural, nos debruçamos sobre a confluência de gêneros nas obras de Ovídio (sobretudo *Ars Amatoria*), observando o *Ego* e discutindo sobre a Elegia Erótica Romana, Poesia Didática e Erotodidática, bem como suas semelhanças e diferenças, além da contribuição de cada gênero para a poesia ovidiana, todos a partir do pensamento de Paul Veyne (2015), Paulo Sérgio Vasconcellos (2016), Matheus Trevizam (2003), Niklas Holzberg (2002), Katharina Volk (2002), Antoine Compagnon (2010), entre outros; a partir disso, observamos a presença dos discursos amorosos, notando, por meio da análise comparativa, a presença dos quatro conceitos operacionais de uma obra na outra, sobretudo a presença da reprodução do discurso, do ensinamento e do comportamento amoroso.

**PALAVRAS-CHAVE:** *A Arte de Amar*; discursos amorosos; *A escrava Isaura*; Ovídio; Teoria da Residualidade.

## ABSTRACT

The influence between writers is a notorious fact and, above all, inevitable. We tend to paths reproduce and remake of those that came from before us, and likewise, we note in *Art of Love* (*Ars Amatoria*) (1997) and *A escrava Isaura* (2008) stay the same love discourse. To find those love discourses from one work into the other, we use of Residuality Theory (TR) by Roberto Pontes (2006) it enables us by means operating concepts (*residue, crystallization, collective mentality* and *cultural hybridation*), perceive, i.e., that remains of a period to other, of a generation and/or society to other too, and the thinking approach's and concepts from authors who influenced the construction of TR, like Maurice Halbwachs (1990), James D. Dana (1963), Peter Burke (2003), Néstor García Canclini (2008), Raymond Williams (1979) and Gaston Bachelard (2001). Thus, our objective is to observe those crystalized loving discourses of *Ars Amatoria* in *A escrava Isaura*. As of research and study of Gilberto Freyre (2009), Mary Beard (2020) and Pierre Grimal (2005), we treat of sociocultural aspects of works contexts, directly influencing in the analysis that we make from its, as well as for to observe the TR's four operating concepts, strictly linked to culture and society; from culture and society concepts and analysis and the relationship of both works with literature, we turn to Roque Laraia (1986), José Luiz dos Santos (2012), Franz Boas (2004), Antonio Candido (2019) and others. According to pathway sociocultural reflection, we study about the genres confluence in the Ovid's works (specially *Ars Amatoria*), observing the Ego and discussing about the Roman Erotic Elegy, Didactic Poetry and Erotodidactic, as well as its differences and similarities, beyond each genres contribution for the Ovidian poetry, all from of think of Paul Veyne (2015), Paulo Sérgio Vasconcellos (2016), Matheus Trevizam (2003), Niklas Holzberg (2002), Katharina Volk (2002), Antoine Compagnon (2010), among others; as from this, we observing the presence of loving discourses, noting, through comparative analysis, the presence of the four operational concepts of a book in the other especially the presence of reproduction of loving discourse, teaching and behavior.

**KEYWORDS:** *Art of Love*; crystalized loving discourses; *A escrava Isaura*; Ovid; Residuality Theory.

## AGRADECIMENTOS

A Zambi, pela vida, bençãos e luz.

Aos meus guias e orixás, minha fonte de sustentação, felicidade e cura, que me guiaram e me deram força até aqui.

Aos meus pais, Williams e Adriana, pelo apoio, sustentação, acolhimento e, sobretudo, força, por acreditarem em mim nos momentos de desvanecimento e de fraqueza, me fazendo olhar toda a minha trajetória até aqui e que, no fim, conseguiria mais uma vez. Serei eternamente grata pelo amparo e cuidado que me deram para que eu conseguisse alcançar mais esse objetivo, sendo compreensíveis nos momentos de isolamento para estudar e escrever, mas também por saberem o momento certo de me “resgatar” desse isolamento.

Aos meus bichinhos, Luma, Begônia, Crajiru, Romeu e Julieta, que mesmo não tendo consciência de que estão no mundo, foram, e são, de suma importância para mim durante a pesquisa, me fazendo sorrir e me dando alegria. Como os guias costumam dizer: os animais são anjos na terra que nos protegem do invisível, são os olhos de orixás e dos guias para nos acompanhar e ajudar, tornam a nossa vida menos dura nessa terra.

Às minhas amigas, Glenda e Isa, que me acompanham desde o primeiro período da graduação e seguem, após esses longos anos, vibrando comigo as conquistas e, também, chorando as tristezas; por me estimularem e devanearem comigo nas minhas ideias e análises mais mirabolantes.

Às minhas amigas, Aricyas e Bi, que também me acompanham desde a graduação e, mais ainda, desde o ensino médio, compartilhando alegrias e experiências (árduas) durante vestibular e graduação, por serem leitoras e ouvintes pacientes de meus textos e análises.

Ao meu amigo, Vinícius M., por ter me aguentado e aceitado por diversas noites a fio ouvir meus “ensaios” para a entrevista de ingresso no mestrado e, após a lista de aprovação, ter continuado me apoiando e ajudando no meu processo criativo e de escrita, debatendo comigo as minhas ideias e análises para a dissertação – mesmo sem entender, por vezes, sobre o que eu estava falando e sendo sincero nisso, até que eu alcançasse a clareza e simplicidade na explicação da minha pesquisa –. Muito obrigada por ter feito parte disso comigo, e por ter aceitado jogar Stardew Valley comigo, para que eu pudesse esvaziar e distrair a mente um pouco, muito obrigada.

Ao meu amigo, Ian Cassiano, pelo apoio e incentivos, por sempre acreditar que eu conseguiria chegar até aqui – mesmo eu fazendo piada autodepreciativa – e por me apoiar em

todos os momentos, e estar presente nos momentos importantes da minha vida; pelas trocas de ideias, de experiências e das longas conversas sobre World of Warcraft, Stardew Valley e muitos outros gostos em comum que cruzam com os estudos: obrigada por ouvir e me estimular com as minhas associações e análises comparativas de teorias com os jogos!

Ao meu amigo, Fernando M., que me ajudou muitíssimo com sua experiência como pesquisador, estudante e egresso do Mestrado, me orientando sobre relatórios, resumo, me dando toques sobre o que fazer e o que não fazer. Tal ajuda foi imprescindível para os mínimos detalhes de escrita e formatação. Obrigada, também, pelo incentivo e pelas conversas e desabafos sobre o árduo caminho que é a pesquisa, sobretudo pelo período sombrio que vivemos de ataques e ameaças de desmonte à ciência brasileira.

À minha orientadora, Profa. Dra. Soraya Chain, pela imensa paciência e compreensão nos meus momentos de aflição e ansiedade, que me sentia bloqueada para escrever e sem norte, muito obrigada pelas orientações e por toda troca de experiência e estudo. Por ter me incentivado a continuar a pesquisa e não esmorecer diante das dificuldades, mostrando a mim que sou capaz.

Às professoras, Dra. Maria Luiza Germano e Dra. Dariana Gadelha, pela paciência e pelas orientações, sugestões de melhorias e de leituras. Por serem sempre atenciosas e compreensivas com meus vários e-mails solicitando ajuda, indagações e opinião sobre aporte teórico, ideias e arguições/análises. Sinto-me grata por terem feito parte desta jornada comigo e por terem contribuído grandemente.

A Profa. Dra. Patrícia Prata e Mônica Venturini pela troca de materiais, ajuda com termos e conceitos complexos e diferentes do que já havia estudado, por terem me mostrado o universo maravilhoso e incrível dos Estudos Clássicos, por serem solícitas e muito atenciosas comigo durante meu processo de compreensão sobre os estudos elegíacos, didáticos, erotodidáticos e afins, sobretudo para compreender a Teoria da Recepção, marcas alusivas em textos clássicos e intertextualidade entre autores elegíacos, sou imensamente grata.

À minha amiga, Bruna Karolina, amizade na qual surgiu de forma espontânea durante o mestrado. Muito obrigada pelas longas conversas, sugestões e trocas de materiais sobre Elegia Erótica Romana e compartilhar comigo seu conhecimento sobre o assunto, muito grata por, além de ser companheira de pesquisa e área, ser uma grande companheira na vida, me ajudando e apoiando em um momento muito difícil.

À FAPEAM – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas –, pela concessão de bolsa e financiamento imprescindível para o desenvolvimento e estudo realizados nesta pesquisa.

A todos aqueles e aquelas que contribuíram direta ou indiretamente para a produção desta pesquisa, meu muito obrigada.

A mim mesma, por não ter desistido desse sonho e de tantos outros (que ainda estão por vir).

Todo texto cria um *ethos* para seu enunciador; assim, a impressão de sinceridade sempre será um efeito textual.

(Paulo Sérgio Vasconcellos)

O *resíduo* é aquilo que resta de alguma cultura. Mas não resta como material morto. Fica como material que tem vida, porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova. Essa é a grande importância do *resíduo* e da *residualidade*.

(Roberto Pontes)

## SUMÁRIO

<b>1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>12</b>
<b>2. O REFLEXO SOCIOCULTURAL NA LITERATURA: UM OLHAR SOBRE AS OBRAS A ARTE DE AMAR E A ESCRAVA ISAURA .....</b>	<b>17</b>
<b>3. A TÉCNICA AMOROSA DE OVÍDIO .....</b>	<b>29</b>
3.1 Ego e elegia erótica romana .....	30
3.2 A poesia didática ovidiana .....	38
3.3 Discussão sobre erotodidática e elegia em Ovídio .....	46
<b>4. OS CONCEITOS OPERACIONAIS DA TEORIA DA RESIDUALIDADE: REFLEXÕES ACERCA DE SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS COM OUTRAS TEORIAS .....</b>	<b>50</b>
4.1 Sobre a Teoria da Residualidade (TR).....	50
4.1.1 Conceitos operacionais da Teoria da Residualidade.....	54
4.1.2 O termo <i>residual</i> .....	54
4.1.3 Resíduo.....	55
4.1.4 Cristalização.....	62
4.1.5 Memória e Mentalidade Coletiva.....	67
4.1.6 Hibridação Cultural.....	72
4.1.7 Uma reflexão sobre a Teoria da Residualidade em relação a outras teorias.....	83
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>94</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>99</b>

## 1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Desde a antiguidade, a cultura é estudada (mesmo que inconscientemente) e disseminada através da oralidade e da escrita. Com base nos estudos antropológicos e de investigações, é possível conhecer as diversas culturas e povos, suas excentricidades e, sobretudo, identidade. Da mesma forma, estudamos as obras clássicas, cuja importância é imensurável para se conhecer sociedades antigas e autores de épocas remotas. Por meio delas, podemos ter conhecimento dos aspectos socioculturais de sociedades antigas em que os autores latinos, por exemplo, viviam.

Ao observarmos essas obras atentamente e comparativamente com obras contemporâneas, percebemos que há uma “conexão” entre elas, ou melhor, uma continuidade de pensamentos, ações e comportamentos, atravessando espaços e tempos diferentes. Essa continuidade é explicada por meio do *resíduo*, isto é, um elemento, seja ele cultural, social e/ou pessoal – quanto a sentimentos, por exemplo –, que se perpetua ao longo do tempo, apresentando uma nova “roupagem” a cada época, mas com a mesma essência, com o mesmo propósito. O *resíduo* é um dos pilares essenciais da Teoria da Residualidade, de Roberto Pontes, teoria essa que busca, justamente, observar esses elementos *residuais* que perpassam o tempo e o espaço nas sociedades, buscando observar a gênese de nossos hábitos, comportamentos, pensamentos e sentimentos, todos advindos de tempos e sociedades distintas e longínquas.

O primeiro contato com a Teoria da Residualidade (TR), que despertou a vontade de seguir pesquisando e aplicando essa teoria jovem e nacional, foi com a pesquisa “Resíduos, nos nossos dias, de ações, sentimentos e pensamentos contidos na obra *A Arte de Amar*, de Ovídio”, realizada no Programa de Iniciação Científica (IC), durante o curso de Letras – Língua e Literatura Portuguesa.

Essa pesquisa foi possível por meio dos estudos clássicos, realizados no decorrer de quatro períodos na graduação, analisando a obra *A Arte de Amar (Ars Amatoria)* (1997), do poeta elegíaco Públio Ovídio Naso (43 a. C. – 17 d. C.), investigando os “elementos amorosos” contidos nessa obra – o ato de flertar, as artimanhas amorosas, assim como todas as ações, sentimentos e comportamentos atrelados ao amor e à paixão – presentes, como *resíduos*, em nossa sociedade contemporânea. A partir disso, surgiu o anseio de continuar os estudos sobre a TR em obras clássicas, principalmente, a *Ars Amatoria*, obra a qual tivemos o primeiro contato durante a graduação através da IC, mencionado anteriormente. Contudo, neste trabalho procuramos ir além: trazer uma comparação com *A escrava Isaura* (2008), obra na qual é

possível ver aproximações com as lições amorosas do *Ego* ovidiano, como se as personagens de Bernardo Guimarães (1825-1884) seguissem as lições dadas sobre o amor na obra ovidiana. A escolha d'*A escrava Isaura* para comparar com *A Arte de Amar* surgiu de forma espontânea: fazendo uma leitura despreziosa da obra de Bernardo Guimarães, notamos a presença de uma continuidade muito familiar no discurso amoroso e, como já havia tido contato com a TR, a possibilidade desse discurso ser uma *crystalização* de alguma obra, e essa obra é, justamente, *A Arte de Amar*, que havia lido durante a graduação para a pesquisa da Iniciação Científica. A partir disso, passei a ler as duas obras simultaneamente notando a *crystalização* do discurso e lições amorosas d'*A Arte de Amar* em *A escrava Isaura*.

A pesquisa em torno da TR e dos estudos clássicos nos aguçou a vontade de continuar a investigar cada vez mais os *resíduos* sutis que se apresentam em nossa sociedade e nas obras contemporâneas também, mostrando-nos que é possível estabelecer um diálogo entre obras e autores distintos. Diante disso, o desafio e a motivação para investigar *resíduos* tomou forma por meio do presente trabalho, dando continuidade aos estudos amorosos, pesquisa desafiadora e encantadora. Antes de apresentarmos a pesquisa, é importante compreender a motivação que nos levou a esses dois autores: Bernardo Guimarães e Ovídio.

É sabido que, não de hoje, o amor é um tema recorrente em diversas obras de distintas épocas e lugares, mas, como citado no parágrafo anterior, a motivação de seguir a pesquisa desafiadora de diálogo entre uma obra clássica e uma relativamente contemporânea, levando em consideração a perspectiva histórica, teve princípio durante os primeiros passos da IC e com investigação similar. E durante o processo de escrita da pesquisa, percebi que o amor é lascivo, misterioso, intrigante, e, na obra *A Arte de Amar*, de Ovídio, essa temática torna-se mais envolvente ainda, ensinando homens e mulheres artifícios para dominar o amor e a paixão, revelando os segredos para conquistar ambos os sexos. Assim, ao levarmos em consideração as explicações de Matheus Trevizam e Júlia B. C. de Avellar (2016, p. 124-125), entendemos que *A Arte de Amar* é uma obra de importância, uma vez que possui características da poesia didática – além da elegia –, como o ensino de uma matéria (nesse caso o amor), contudo, de maneira jocosa, tratando o gênero didático com menos seriedade, diferente de poetas didáticos e elegíacos, como Virgílio (70 a.C – 19 a.C.) e Lucrécio (cerca de 98 a.C. – cerca de 53 a.C.). Além disso, Ovídio critica os valores romanos do Império augustano, estudados em diversos campos do conhecimento, como os estudos intertextuais e de recepção, mas que também é possível de percebê-los pela ótica da *residualidade*, uma vez que percebemos um discurso amoroso ovidiano que parece se cristalizar nos discursos presentes em *A escrava Isaura*.

*A Arte de Amar*, de Ovídio, possui um discurso marcante sobre como a temática amorosa/o amor era tratado durante a época do Império de Augusto (63 a.C. – 14 d.C.) e, da mesma forma, Bernardo Guimarães, em *A escrava Isaura* (2008), expressa e evidencia as mesmas informações. Ambas pautam a mesma temática: o amor.

Por um lado, Ovídio apresenta aos seus leitores maneiras de como devem se comportar e o que fazer para alcançar o amor da pessoa amada. Por outro, Bernardo Guimarães mostra dois personagens antagônicos, Álvaro e Leôncio, que buscam conquistar algo em comum: o amor de Isaura. Com base nisso, nesta pesquisa buscamos analisar, comparativamente, as duas obras, observando como as lições e os discursos amorosos do *Ego* ovidiano são seguidos pelas personagens d'*A escrava Isaura*, sendo possível a presença da *cristalização*, conceito presente na Teoria da Residualidade.

Desta forma, temos o objetivo de investigar o discurso amoroso nas duas obras, tendo em análise comparativa as obras *A Arte de Amar* e *A escrava Isaura*, observando naquela os elementos que persistem nessa, entendendo-os como *resíduos*, aquilo que, segundo Roberto Pontes (2006, p. 3), remanesce em determinada época, sendo observado em outra anterior, permanecendo vívido e perpassando o tempo, capazes de serem observados em culturas ancestrais e na atualidade. Os *resíduos*, ainda, podem ser percebidos em discursos *cristalizados* de Ovídio em Bernardo Guimarães, isto é, pensamentos e ações que apesar da modificação social e temporal, permanecem com a mesma ideia/essência.

As obras de Ovídio e Bernardo Guimarães se aproximam, se pensarmos na temática amorosa, já que na obra de Guimarães temos uma heroína romântica e suas (des)venturas amorosas e na obra ovidiana são apresentadas lições amorosas. Tendo em vista o amor, perceptível em ambas as obras, nos aprofundaremos em perceber as semelhanças existentes entre os discursos das personagens Leôncio, Isaura e Álvaro – bem como demais personagens, mas, enfaticamente, estas três – com os conselhos dados pelo *Ego* ovidiano na obra *A Arte de Amar*, contemplando os diversos aspectos presente em ambos, como amor, paixão, comportamentos, pensamentos e sentimentos, e, sobretudo, a investigação desses aspectos nos discursos amorosos cristalizados.

Com base nas diferenças notáveis das obras – por estarem inseridas em contextos e tempos diferentes, por exemplo –, partiremos do estudo da sociedade e da cultura como reflexo da literatura, com reflexões acerca da concepção de cultura, da sua importância – seja dentro da sociedade ou no fazer literário – e, sobretudo, como esse estudo é importante para o desenvolvimento da teoria escolhida para trabalhar as duas obras: a Teoria da Residualidade.

Para discorrer sobre cultura e sociedade, pensando no fazer literário, discutimos a Teoria da Residualidade, cerne de nosso trabalho. Para falar dos conceitos operacionais e da teoria em si, buscamos alguns dos lindeiros que Pontes (2006) se aliou para a construção do conceito de resíduo e residualidade, cristalização, mentalidade coletiva e hibridação cultural, como Raymond Williams (1979), James D. Dana (1963), Gaston Bachelard (2001), Maurice Halbwachs (1990), Peter Burke (2003) e Néstor Garcia Canclini (2008).

Além disso, nosso estudo aponta para a importância da divulgação e dos estudos acerca da TR, juntamente com a análise do discurso comparativo entre obras contemporânea e clássica, possibilitando a observação de que permanecemos próximos ou, ainda, que estamos perpetuando discursos e culturas de sociedades ancestrais e tão remotos à nossa, para melhor compreensão da raiz e/ou origem de nossos comportamentos e pensamentos.

Desta maneira, a pesquisa contará com cinco seções, incluindo considerações iniciais e considerações finais, divididas por temática e assuntos que dialogam: “O reflexo sociocultural na literatura: um olhar sobre as obras *A Arte de Amar* e *A escrava Isaura*”, “A técnica amorosa de Ovídio” e “Conceitos operacionais da Teoria da Residualidade: reflexões acerca de semelhanças e diferenças com outras teorias”.

A segunda seção, denominada “O reflexo sociocultural na literatura: um olhar sobre as obras *A Arte de Amar* e *A escrava Isaura*”, traz uma reflexão sobre a presença da cultura e da sociedade na literatura e observando esse reflexo nas obras, como elas espelham aspectos sociais e culturais do tempo e espaço em que os autores estavam inseridos. A discussão sobre esse reflexo sociocultural na literatura é, ao nosso ver, importante, uma vez que a teoria base de nossa pesquisa trata com importância os aspectos culturais para entender os conceitos de *mentalidade coletiva e hibridação cultural*, por exemplo. Aliamos essa discussão com estudos sobre aspectos socioculturais da sociedade romana e brasileira, no tempo e espaço em que estão inseridas *A Arte de Amar* e *A escrava Isaura*.

Na terceira seção, intitulada “A técnica amorosa de Ovídio”, abarcamos discussões e análises primordiais para que, adiante, pudéssemos fazer a análise comparativa das obras de Ovídio e de Bernardo Guimarães, observando a presença dos quatro conceitos operacionais da Teoria da Residualidade. Nela apresentamos, como dito, discussão e análise a respeito da técnica amorosa usada por Ovídio em sua poesia didática<sup>1</sup> apresentada n’*A Arte de Amar*, e,

---

<sup>1</sup> Os termos gênero e poesia serão utilizados como sinônimos ao longo da pesquisa. Poesia didática é um subtítulo dentro do gênero didático, já que podemos falar em gênero de poesia didática ou gênero de prosa didática, e esta última, no entanto, era pouco usada pelos poetas da Antiguidade. A poesia faz parte do gênero didático, seu entendimento se dá como uma metonímia.

para isso, no item 3.1, sob o título “*Ego* e elegia erótica romana”, apresentamos discussões sobre o *Ego* ou, ainda, a *persona* poética em Ovídio, necessária para que se possa compreender as “armadilhas” em torno do autor empírico e do eu lírico clássico, sobre o problema da análise biográfica em obras clássicas, como a de Ovídio; discussão sobre o que foi a elegia erótica romana e a importância de Ovídio em seu contexto. Por conseguinte, o item 3.2, “A poesia didática ovidiana” trata sobre, primeiro, a poesia didática, suas características e aspectos cruciais, bem como o desenvolvimento do *magister amoris* e de seus *discipuli*, e como se dá a poesia didática em *Ars Amatoria*, analisando os métodos usados por Ovídio e a influência dos estudos retóricos em sua obra; por último, o item 3.3, intitulado “Discussão sobre erotodidática e elegia em Ovídio”, reúne os assuntos e teorias abordadas nos itens anteriores, a fim de observá-los na construção de *Ars Amatoria*, demonstrando a aproximação dos discursos da obra ovidiana com a obra de Bernardo Guimarães. Para isso, expusemos análises de renomados estudiosos sobre a Literatura Latina e sobre Ovídio.

Por conseguinte, na quarta seção, “Conceitos operacionais da Teoria da Residualidade: reflexões acerca de semelhanças e diferenças com outras teorias”, discorremos sobre os conceitos de *resíduo*, *crystalização*, *mentalidade coletiva* e *hibridação cultural*, bem como a origem do termo *residual*, aliado aos lindeiros importantes para a construção da teoria, leituras e conceitos sugeridos pelo próprio criador da teoria, Roberto Pontes. Ademais, tecemos uma reflexão sobre a diferença da TR com outras teorias, como a Intertextualidade, a Teoria da Recepção e o Interdiscurso.

Simultaneamente à apresentação dos conceitos operacionais, trazemos exemplos de trechos das obras que estudamos comparativamente: *A Arte de Amar* e *A escrava Isaura*. Além disso, destacamos trechos das obras que dão indícios dos discursos amorosos *crystalizados*, de evidências de *mentalidade coletiva* e a presença da *hibridação cultural* na obra de Ovídio e, também, na obra de Bernardo Guimarães. Assim, no item 4.1 e nos demais subitens, tratamos da Teoria da Residualidade, nosso estudo norteador para o entendimento da presença de *resíduo*, *crystalização*, *mentalidade coletiva* e *hibridação cultural*, trazendo leituras e aporte em lindeiros da própria teoria, aliado ao conceito dado por Pontes (s/d), aplicando-a nas obras analisadas comparativamente.

## 2. O REFLEXO SOCIOCULTURAL NA LITERATURA: UM OLHAR SOBRE AS OBRAS *A ARTE DE AMAR* E *A ESCRAVA ISAURA*

Como se sabe, a literatura é rica para se observar o imaginário, a subjetividade e o reflexo do pensamento daquele que escreve obras literárias. Além disso, é possível perceber a presença de reflexos socioculturais na construção de personagens, no tratamento e idealização de temáticas diversas. Do mesmo modo, notamos a presença desses aspectos socioculturais n’*A Arte de Amar* e n’*A escrava Isaura*, observando as críticas presentes na obra ovidiana e a denúncia – por vezes distorcida<sup>2</sup> – do período escravocrata no Brasil e a sociedade patriarcal na obra de Guimarães.

Assim, a contar de nossos ancestrais, a cultura é estudada (mesmo que inconscientemente) e disseminada através da oralidade e da escrita. Com base nos estudos antropológicos e investigativos, é possível conhecer as diversas culturas e povos, suas excentricidades e, sobretudo, sua identidade. E, para conhecer culturas de povos ancestrais e entendê-las, é preciso que haja a investigação de elementos norteadores da cultura, como hábitos, crenças e costumes. Além disso, a literatura, desde o período clássico da Grécia Antiga, caminhou – e caminha – lado a lado com a cultura, guiando a sociedade, o autor e o leitor no autoconhecimento social e na reflexão massiva sobre si e seu meio<sup>3</sup>.

Cultura, por sua vez, é uma

Palavra latina com a mesma raiz de *cultus*, de que derivam *cultivo* e *culto*, do verbo *colo, is, ere, ui, ultum* (*cultivar*), aplicado a domínios diversos, em especial aos campos, às letras e à amizade. [...]. A *cultura animi* ou cultura do espírito, que os latinos pressupunham como base da *humanitas*, pode definir-se como acção das pessoas sobre si próprias, enquanto indivíduos e sociedade, no sentido da realização plena das suas capacidades e potencialidades humanas. Mas a cultura, num plano mais vasto, associa a tal sentido também a acção susceptível de preservar ou melhorar o ambiente e o património, assim com os modos, práticas e tradições a que se atribui valor por testemunharem e contribuírem para a dignificação da vida. Neste plano mais geral, contudo, o termo ‘cultura’ expande-se sobretudo a partir de meados do século XVIII; [...]. A palavra ‘cultura’ tem o seu âmbito de aplicação mais específica no domínio do ser, das realizações não meramente materiais, da criatividade do espírito, implicando muitas vezes o não absolutamente programável ou previsível. Civilização

---

<sup>2</sup> O tema social em *A escrava Isaura* é tratado de forma distorcida, dado que o foco da obra é a construção da heroína Isaura, romântica e idealizada, características próprias do movimento literário em que Guimarães está inserido. Além disso, a própria figura de Isaura prova a distorção do que foi a escravidão, dado que ela é europeizada e esbranquiçada, tendo como “identificação” de sua condição apenas uma pinta.

<sup>3</sup> Quanto a essa afirmação, nos baseamos nas diversas leituras feitas ao longo da pesquisa – e também da graduação –, como *A poética* de Aristóteles (2014), *SPQR* de Mary Beard (2020) e *Roma e os romanos* de Henri Bornecque e Daniel Mornet (1976), que falam sobre os estudos das obras literárias como fonte de estudo pedagógico entre os gregos, por exemplo. Por exemplo, o estudo da *Ilíada*, de Homero, como forma de aprendizagem sobre a Grécia e seus triunfos.

é algo que surge intimamente ligado, portanto, às condições de cultura (inclusive a escola e a escolaridade), enquanto cultura subentende mais a realização de aptidões, talentos e a manifestação daquilo que habitualmente se designa por gênio. Entre as metas da cultura contam-se o gosto pelas artes e ciências, o refinamento de maneiras e do saber, mas sobretudo a sabedoria, com inerente capacidade de digerir ou elaborar símbolos, ideias e pensamentos. Os sentidos etnológico e etnográfico dos termos ‘cultura’ e ‘civilização’, quer identificados quer demarcados segundo a distinção atrás sugerida, enraízam-se igualmente a partir da época setecentista, a par do crescente interesse pelo modo de vida ou pelos costumes dos povos. [...] (NUNES, 2020, p.n.).

A cultura, como dito no excerto, está relacionada à humanidade, ao cultivo, à civilização. Todos são elementos que se integram à cultura e exemplificam de forma única o que ela representa para a humanidade e ao seu desenvolvimento; civilização e cultura se entrelaçam dado que, através dessa adveio aquela, e vice-versa. Ambas surgem concomitantemente, civilização, isto é, a sociedade, e a cultura estão intrinsecamente ligadas, e as formas de expressões aprendidas pelas civilizações (as artes, as ciências) ligam-se, também, à cultura, dado que elas ilustram o pensamento e a ideologia de sociedades específicas, diferenciando-as. No entanto, entende-se que, apesar da arte ser uma forma de expressão, identidade e, por vezes, ideológica – ledor engano, pois sempre se mostra –, a arte, ou seja, as formas artísticas no geral, sejam elas escritas, oralizadas, pintadas, desenhadas, são unânimes e podem generalizar-se entre si, formando um global<sup>4</sup>. O entrelaço das artes, das civilizações e, sobretudo, da cultura é um complexo paradoxal que dá vivacidade às sociedades, às nações e a menores comunidades étnicas, sendo elas “primitivas” ou não. Todo ser humano exprime sua cultura e defende sua ideologia e a ideologia do seu povo através da arte e, principalmente, pela Literatura, foco desta seção também.

Os estudos em torno da cultura, isto é, antropológicos, tomaram força por meio de Franz Boas (2004), importante antropólogo e fundador da “antropologia geral”. É essencial voltar-se a Boas, já que os estudos culturais e dos diversos povos foram trabalhados por ele, pelo menos como um “ponta pé” inicial (CASTRO, 2004, p. 7-18). Ao valorizar as línguas, as artes, as concepções ideológicas e “científicas” (isto é, uma espécie de medicina popular, artesanal, mediúnica), Boas acreditava que a cultura está intrinsecamente ligada ao desenvolvimento social, linguístico, assim como será disseminada por seu discípulo e aprendiz Edward Sapir (1884-1939).

---

<sup>4</sup> Essa ideia, do caráter ideológico e “formação global”, é pensada pelo estudo e pela interpretação na obra *História Social da Literatura e da Arte*, de Arnold Hauser (1972-1980), em que trata da relação entre a Literatura e a Arte, paralelamente ao estudo sócio-histórico dessas áreas. Além disso, temos em mente, tratar da unanimidade das artes, a concepção aristotélica sobre o que era Poesia, isto é, as artes no geral, são indissociáveis.

A visão de Boas sobre a cultura é necessária para a humanização, para a reflexão acerca do ser humano e seu meio, uma vez que ele reconhece o olhar mundano que cada ser humano tem, partindo da cultura individual de cada indivíduo, representado de forma única por ele ao dizer que estamos acorrentados aos “grilhões da tradição” (CASTRO, 2004, p. 18). Boas (2004, p. 44-49) estudou o dinamismo cultural e como a cultura reflete na história, sendo ponto principal o entendimento de como os problemas históricos nasceram. Além disso, alega que “todas as formas culturais aparecem, com maior frequência, num estado de fluxo constante e sujeitas a modificações fundamentais” (BOAS, 2004, p. 45).

De outra perspectiva, cultura é “uma preocupação contemporânea, bem viva nos tempos atuais. É uma preocupação em entender os muitos caminhos que conduziram os grupos humanos às suas relações presentes e suas perspectivas de futuro” (SANTOS, 2012, p. 7) e pensar sobre essas mudanças é refletir acerca da evolução das sociedades, da mudança de perspectivas e pensamentos. Isto interfere diretamente no olhar individual sobre a sociedade e sobre os grupos que surgem nela, para observar como cada um, em sua particularidade, se exprime e enxerga o mundo, pensamento bastante enfatizado por Boas.

É crível, sobretudo, pensar nas relações culturais e nos choques, conflitos que ocorrem devido seu contato. É sabido que os indivíduos, do extremo ocidente ao extremo oriente, possuem particularidades, sendo estas tão contrastadas e fortes que podem causar estranhamento. Isso diz a respeito à herança cultural, e

A nossa herança cultural, desenvolvida através de inúmeras gerações, sempre nos condicionou a reagir depreciativamente em relação ao comportamento daqueles que agem fora dos padrões aceitos pela maioria da comunidade. Por isto, discriminamos o comportamento desviante. Até recentemente, por exemplo, o homossexual corria o risco de agressões físicas quando era identificado numa via pública e ainda é objeto de termos depreciativos. Tal fato representa um tipo de comportamento padronizado por um sistema cultural (LARAIA, 1986, p. 67-68)

Por esta razão, há o estranhamento, o distanciamento de grupos sociais com culturas tão distintas. Do mesmo modo, vemos na literatura, obras literárias como *A escrava Isaura*, retratando o período da abolição da escravatura, revelando aspectos culturais e sociais desta época que refletem na narrativa em torno das personagens Isaura, Leôncio e Álvaro.

Assim, cultura diz respeito à humanidade como um todo e ao mesmo tempo a cada um dos povos, nações, sociedades e grupos humanos. Quando se considera as culturas particulares que existem ou existiram, logo se constata a grande variação delas. Saber em que medida as culturas variam e quais as razões da variedade das culturas humanas são questões que provocam muita discussão (LARAIA, 1986, p. 8).

Essas discussões podem decorrer das interações culturais por meio de obras literárias. Como frisado, a literatura é uma das formas de expressão, e essas expressões são refletidas nas obras. Desta forma é crível, mais uma vez, o entrelaço entre esses dois campos indissociáveis: a cultura e a literatura.

Ademais, é importante refletir sobre como a cultura diz respeito às sociedades. Podemos pensar na aproximação entre culturas grega e romana.

Hoje, pelo contrário, estamos preparados para encontrar a hibridização quase que em toda parte na história. Os historiadores da Antiguidade, por exemplo, estão se interessando cada vez mais pelo processo de “helenização”, que estão começando a ver menos como uma simples imposição da cultura grega sobre o Império Romano e mais em termos da interação entre o centro e periferia (BURKE, 2003, p 19-20).

A aproximação, ou ainda, o hibridismo entre culturas é um processo que, por vezes, torna-se natural – quando não forçoso – quando pessoas de locais e culturas diferentes entram em contato, havendo uma espécie de miscigenação cultural. Conforme Márcia Regina da Silva (2013, p. 99-100), os poetas elegíacos, e destacamos Ovídio dentre eles, tiveram influência da poesia alexandrina, trazida por Partênio de Nice (I a.C). Desta maneira, notamos que há um hibridismo entre as duas culturas, romana e alexandrina. Além da influência poética dos alexandrinos, os romanos também tiveram influência da elegia grega, mas dando-lhe uma unidade temática, o que não havia na Grécia.

José Luiz dos Santos (2012, p. 12-13) fala sobre duas possibilidades para relacionar as culturas, ambas sendo perspectivas que impõem uma relação hierárquica entre elas, são chamadas de evolução linear por serem concepções concebidas pela perspectiva eurocêntrica. Todavia, este tipo de concepção se torna inconcebível, uma vez que as diferentes culturas são múltiplas e possuem configurações diferentes umas das outras, impossibilitando quaisquer pensamentos que as põem numa posição de “superior” ou “inferior”, ou ainda de hierarquia.

Isso reforça as relações culturais entre sociedades e grupos, possibilitando que haja uma espécie de troca de experiência e, sobretudo, para que seja possível a análise dessas relações e suas influências; e quando se pontua essa visão de “evolução linear” das relações culturais, é para que possa ser concebível reflexões e análises de culturas e sociedades longínquas, como o estudo comparativo de *A escrava Isaura* e *A Arte de Amar*, objetos de estudo desta pesquisa. Através dessa observação comparativa, podemos perceber que as duas obras, apesar de se situarem em tempos/culturas diferentes, possuem aproximações e uma relação “intercultural”.

Assim, cultura passa a ser entendida como uma dimensão da realidade social, a dimensão não material, uma dimensão totalizadora, pois entrecorta os vários aspectos dessa realidade. Ou seja, em vez de se falar em cultura como totalidade de características, fala-se agora em cultura como a totalidade de uma dimensão da sociedade (SANTOS, 2012, p. 40).

E, por isso, não devemos esquecer da importância do social, isto é, da sociedade, para a cultura, pois ambas estão intrinsecamente ligadas e, apesar de serem diferentes e com conceitos diferentes, elas se confundem por serem indissociáveis. Logo, ao relacionar a cultura com a literatura, também se faz a inferência da relação desta com a sociedade, fator de suma importância para que se observe as intertextualidades e, principalmente, as *remanescências* em obras<sup>5</sup>.

Sobre a literatura, é difícil impor-lhe um conceito ou definição, e este não é nosso objetivo, pelo contrário, propomo-nos discorrer sobre ela para que possamos analisar como ela se encontra com a cultura e com a sociedade. Quanto a ela,

No sentido mais amplo, [...] é tudo o que é impresso (ou mesmo manuscrito), são todos os livros que a biblioteca contém (incluindo-se aí o que se chama literatura oral, doravante consignada). Essa acepção corresponde à noção clássica de “belas-letas” as quais compreendiam tudo o que a retórica e a poética podiam produzir, não somente a ficção, mas também a história, a filosofia e a ciência, e, ainda, toda a eloquência. Contudo, assim entendida, como equivalente à cultura, no sentido que essa palavra adquiriu desde o século XIX, a literatura perde sua “especificidade”: sua qualidade propriamente literária lhe é negada. Entretanto, a filologia do século XIX ambicionava ser, na realidade, o estudo de toda uma cultura, da qual a literatura, na acepção mais restrita, era o testemunho mais acessível. [...], e o estudo da literatura era a via régia para a compreensão de uma nação, estudo que os gênios não só perceberam, mas no qual também forjaram o espírito (COMPAGNON, 2010, p. 31).

Durante sua explicação sobre a concepção de literatura, Compagnon (2010) apresenta que o entendimento desta ciência tem fundamento, principalmente, na cultura, trazendo à tona o que reiteramos desde o início deste item. Percebemos, então, certa ligação entre a literatura e a cultura que, não por acaso, serviu – e serve – como reflexo social, de como se vê o mundo. Consoante ao que falam Henri Bornecque e Daniel Mornet (1976, p. 42), gosto por determinado

---

<sup>5</sup> Apesar dos termos “intertextualidade” e “remanescência” estarem dispostos lado a lado, ambos são distintos e possuem conceitos e/ou ideias diferentes. Baseado no pensamento de Roberto Pontes (2006) sobre *remanescência* e no de Tiphaine Samoyault (2008) sobre *intertextualidade*, compreendemos que *remanescência* vem da palavra *remanescer*, o que nos faz pensar em uma parte restante de um todo, algo que sobra, que permaneceu mesmo após ação do tempo ou outro tipo de ação, seja natural ou induzida (como ação humana). Por outro lado, a intertextualidade é entendida como a referência ou aparição de um texto (ou modo de escrever de um autor) dentro de um outro texto, isto é, um texto que fala de outro texto, ou que se insere em outro texto. Dito isso, notamos a discrepância entre os termos *remanescência* e *intertextualidade*, e podemos, em um único texto ou obra, notar a presença de *remanescências* e *intertextualidade*.

estilo ou arte muda de acordo com as sociedades e suas transformações, como os romanos aderiram a influência grega, sem mais resistência, com o fim das guerras civis.

Sabemos, contudo, que a relação entre a literatura e a sociedade/cultura é abstrata, mas não inválida. Isso significa que,

sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal interessa ao sociólogo. Ora, todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, no caso o artista; um comunicador, ou seja, a obra; um comunicando, que é o público a que se dirige; graças a isso define-se o quarto elemento do processo, isto é, o seu efeito (CANDIDO, 2019, p. 31)

As obras de Guimarães e Ovídio nos trazem tal efeito: *Ars Amatoria* é escrita por um poeta icônico que, por meio de críticas, trata de assuntos que deleitam os nobres e patrícios que compunham a sociedade romana no Império, e *A escrava Isaura* trata de um período de luta pela liberdade e abolição da escravidão, apesar de questões delicadas que as permeiam – a protagonista ser branca, o autor ser um homem, privilegiado e abastado, que assume voz feminina e romantiza a escravidão, assim como a relação subserviente das mulheres.

Ainda sobre o que nos diz Candido acerca da literatura e da sociedade:

Toda *obra* é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma “expressão”. A *literatura*, porém, é coletiva, na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, para chegar a uma “comunicação” (CANDIDO, 2019, p. 147).

Assim, é notório que a literatura é uma intermediadora entre o poeta, sua obra e o público que a recebe. Esta ciência é, ainda, uma expressão em que há influência social, manifestando aspectos socioculturais, registros históricos, mas, também, emoção e abstração. Quando Guimarães em sua obra evidencia a vida dos escravos, dos abusos (sexuais, morais e afins) que sofrem nas mãos de seu senhor, Leôncio, está trazendo à tona um período histórico por meio da ficção. Isso é explícito no diálogo entre escravas fiadeiras sobre o futuro da fazenda nas mãos de Leôncio, após a morte de seu pai:

– Como assim!... Você verão. Você bem sabem que sinhô velho não era de brinquedo; pois sim; lá diz o ditado – “atrás de mim virá quem bom me fará”. – Este sinhô moço Leôncio... Hum!... Deus queira que me engane... Quer-me parecer que vai-nos fazer ficar com saudade do tempo de sinhô velho...  
– Cruz! Ave-Maria!... não fala assim, tia Joaquina!... Então é melhor matar a gente de uma vez...

– Este não quer saber de fiados nem de tecidos, não; e daqui a pouco nós tudo vai pra roça puxar enxada de sol a sol, ou pra o cafezal apanhar café, e o pirai<sup>6</sup> do feitor aí rente atrás de nós. Vocês verão. Ele o que quer é café e mais café, que é o que dá dinheiro (GUIMARÃES, 2008, p. 48).

O pavor e o medo das escravas ao estarem nas mãos de Leôncio, evidencia como ele é perverso e desumano, capaz de pôr à frente sua ganância por dinheiro – assim como qualquer outro senhor desta época. Após a morte de seu pai, Leôncio leva a fazenda à falência e, por causa de sua obsessão por Isaura, negligencia a administração dos negócios do pai. Fica claro que o que lhe importa é apenas que a donzela escrava se entregue, por livre e espontânea vontade, aos seus desejos e caprichos libidinosos. E, como punição por não aceitar se entregar, Isaura é posta junto com as fiadeiras e, em seguida, acorrentada em um tronco de açoite:

Neste momento chega André trazendo o tronco e as algemas, que deposita sobre um banco, e retira-se imediatamente.

Ao ver aqueles bárbaros e aviltantes instrumentos de suplício turvaram-se os olhos de Isaura, o coração se lhe enregelou de pavor, as pernas lhe desfaleceram, caiu de joelhos e, debruçando-se sobre o tamborete em que fiava, desatou uma torrente de lágrimas.

[...]

– Isaura – disse Leôncio com voz áspera apontando para os instrumentos de suplício –, eis ali o que te espera, se persistes em teu louco emperramento. Nada mais tenho a dizer-te; deixo-te livre ainda e fica-te o resto do dia para refletires. Tens de escolher entre o meu amor e o meu ódio. Qualquer dos dois, tu bem sabes, são violentos e poderosos. Adeus!... (GUIMARÃES, 2008, p. 68).

Leôncio usa de chantagens e terror psicológicos para fazer Isaura ceder ao seu querer, pondo-a como culpada da situação em que está, assim como faz com todos aqueles que não fazem o que lhe pedem ou o que quer.

Em contrapartida temos Ovídio que, ao falar dos cortejos amorosos e dos lugares que os romanos frequentavam, como fóruns e circos, também deixa que sua obra esteja carregada de aspectos socioculturais da sociedade em que viveu, mesmo que, como já vimos na primeira seção, seja retratado/ensinado por um *Ego*, o *magister amoris*. No trecho a seguir, é possível notar conselhos do *Ego* que ironizam e revelam possíveis comportamentos promíscuos dos romanos:

Empenha-te igualmente em agradar  
ao amante da tua bem-amada.

Será mais útil se teu amigo for.

[...]

É um meio seguro e bastante frequente  
cometer a traição à sombra da amizade;

---

<sup>6</sup> Açoite, chibata.

mas embora seguro e útil a muita gente  
é um caminho certo para a indignidade (OVÍDIO, 1997, p. 65).

Apesar de sugerir a dupla traição – adultério e amizade –, o *Ego*, em seguida, condena tal ação. Isso reforça o caráter ácido e irônico de Ovídio, como brinca com seus leitores, a fim de expor e ridicularizar atitudes específicas em sua sociedade. Embora o adultério seja malvisto para os romanos, veremos, adiante, que isso é apenas uma forma de satirizar a moralidade pregada por Augusto.

Mary Beard (2020, p. 354) explicita que *Ars amatoria*, de Ovídio, além de ter temática amorosa, ou do ensinamento de como encontrar parceiros, trata-se de uma obra satírica hilariante que estava em conflito com o “programa moral” de Augusto, durante seu Império.

A obra de Ovídio é, também, uma crítica ao modelo de Tito Lívio<sup>7</sup> (59 a.C. – 17 d.C.) sobre o nascimento de Roma, justificando a abdução de jovens sabinas por Rômulo<sup>8</sup> (morte em 715 a.C.) e seus soldados. E,

Segundo Ovídio, os romanos começam tentando “descobrir a garota da qual cada um deles mais gosta” e vão atrás dela com “mãos desejosas” assim que o sinal é dado. Logo estão cochichando bobagens doces aos ouvidos de suas presas, cujo óbvio terror apenas intensifica o apelo sexual neles. Festas e diversões, como o poeta reflete de modo perverso, sempre foram bons lugares para arrumar uma moça, desde os primeiros dias de Roma. Ou, dito de outro modo, que grande ideia teve Rômulo para recompensar seus leais soldados. “Quero me alistar já”, brinca Ovídio, “se você me prometer esse tipo de pagamento” (BEARD, 2020, p. 64-65).

A partir disso, fica claro o objetivo – ou pelo menos de qual poderia ser seu propósito – de Ovídio ao escrever o manual amoroso: não é somente uma obra com tema amoroso, mas uma crítica ao comportamento dos romanos. Essa perspectiva é importante já que não podemos ter uma leitura literal das obras, sobretudo ovidiana, uma vez que essas informações mudam totalmente o norte e a visão sobre a obra de Ovídio.

Consoante ao excerto de Beard, o trecho do primeiro livro de *Ars Amatoria* comprova o olhar não romântico de Ovídio sobre o nascimento da população romana:

Num clamar confessando o seu desejo  
saltam eles a uma ardentemente,  
as mãos ávidas lançando sobre as virgens.  
Como das águas foge a turba tímida

<sup>7</sup> De acordo com Henri Bornecque e Daniel Mornet (1976, p. 36), Tito Lívio foi o escritor de *História Romana*, obra na qual conta a fundação de Roma, de maneira patriótica e moral, a fim de que os romanos possam ter orgulho de suas raízes e para que possam seguir as antigas virtudes.

<sup>8</sup> Rômulo o fundador e primeiro Rei de Roma. Cf. *Roma e os romanos* (1976), de Bornecque e Mornet, páginas 5 e 6.

das assustadas pombas,  
como foge a alterada cordeirinha  
apenas vê o lobo,  
medrosas são agarradas as Sabinas  
pelas furiosas garras destes homens  
cuja cobiça as leis ignorava.  
No rosto delas desmaiou a cor  
porque se era único o terror  
com muitas faces se manifestava.  
Desvairadas arrancam os cabelos;  
umas desmaiam onde estão sentadas  
a muitas delas emudece de dor;  
outras gritam em vão, a mãe chamando;  
esta entrega-se a uma queixa desmedida;  
aquela um grande assombro a paralisa;  
esta fica onde está, aquela foge (OVÍDIO, 1997, p. 19-21).

O trecho acima constrói, claramente, a cena de um estupro, em contraposição à narrativa romântica de Lívio sobre a abdução das jovens sabinas por Rômulo e seus soldados. Esta releitura é uma crítica evidente às morais romanas – ou pelo menos as histórias heroicas, carregadas de romantismo e distorções. Desta forma, ao criticar o primeiro rei de Roma – que traz a história da construção “gloriosa” da cidade romana –, Ovídio se opõe, de certa maneira, ao patriotismo romano, uma das características de seu povo.

Além disso, o programa moral de Augusto, como diz Beard, impunha aos cidadãos romanos que seguissem regras, ou ainda, éticas morais como em relação ao casamento, a aversão ao adultério e qualquer outro excesso ou comportamento que significasse a deturpação de valores tradicionais:

Muitas reformas de Augusto, tanto políticas como religiosas, respondem a esta concepção do homem excepcional, encarregado de uma missão pela divindade e desejoso de assegurar o equilíbrio ameaçado pelos excessos que surgem de todo o lado. Assim, Augusto esforçou-se por restaurar os antigos valores morais, por restringir o luxo dando ele próprio o exemplo de simplicidade, por restituir solidez ao casamento ameaçado pelo mau comportamento generalizado e pela prática abusiva do divórcio, dignificando os velhos cultos caídos em desuso [...]. O principado de Augusto surge como uma tentativa de retrocesso, mas justificando por todos os meios possíveis a restauração daquilo que, no passado, não fora mais do que instinto e feliz destino dos Romanos (GRIMAL, 2009, p. 80).

Assim, o propósito do Império augustano era retomar os costumes tradicionais romanos esquecidos decorrentes das novas leis, das mudanças no seio familiar e do papel feminino, por exemplo. Contudo, Augusto não partia de algo desconhecido dos romanos, de uma moral indesejada ou estranha, trata-se de algo familiar aos romanos, isto é, dos seus três princípios básicos:

*Virtus, pietas, fides*, disciplina, respeito, fidelidade aos compromissos – era este o ideal romano. Esta trilogia domina todos os aspectos da vida, militar, familiar, econômica e social, e pensamos que a religião não fazia mais do que garanti-la, assegurando a sua eficácia para além do mundo visível, em todo o sistema das coisas. [...]. Nada é tão importante para um romano como possuir em vida uma boa reputação e deixar, depois da morte, um rasto de virtude (GRIMAL, 2009, p. 76-77).

Em certa medida, *Ars Amatoria* vai de encontro com o ideal romano – *virtus, pietas e fides* – uma vez que em sua obra o *magister amoris* ensina métodos para não deixar pistas de adultérios. Deste modo, o *Ego* ovidiano deixa refletir aspectos socioculturais romanos em seu manual amoroso.

Semelhantemente, a obra de Guimarães, *A escrava Isaura*, também reflete tais aspectos, como o ideal feminino, o patriarcalismo nas fazendas, o comportamento do senhor de escravos e seu poderio, entre outros. Dentre esses aspectos, o ideal feminino, ou ainda, a mulher ideal aparece como aquela que é pura, doce e tímida:

O padrão de moralidade de duas faces prevalecia na década de 1850: idolatrava-se a mulher pura – a mulher lírio – enquanto os desregramentos sensuais do homem só de leve eram reparados. Em iniciarem na vida sexual profunda, desvirginando moças, emprenhando escravas negras. Escravas que eram também empenhadas pelos ioiôs da casa. Em alguns casos a sinhá da casa, generosa e tolerante, criava os filhos mulatos do marido com os brancos e legítimos (FREYRE, 2009, p. 85).

Esse padrão de moralidade – para homens e mulheres – relatado por Gilberto Freyre (2009) é notoriamente visto na imagem de Malvina, de Isaura e de Leôncio. Malvina e Isaura, respectivamente, senhora e escrava, seguem esse ideal da “mulher lírio”: sabem coser, cantar, tocar, são delicadas e educadas, doces. Enquanto uma sofre com o marido adúltero e grosseiro, a outra sofre violentos assédios de seu senhor, ambos causados por Leôncio, marido de Malvina e senhor de Isaura. O comportamento de Leôncio com Isaura e com Malvina é um reflexo do comportamento masculino que Freyre evidencia, e é possível ser notado quando Leôncio, por descuido, assedia Isaura e Malvina presencia seu ato inescrupuloso:

– Isaura! Ó minha Isaura! – exclamou Leôncio, saindo da alcova, avançando com os braços abertos para a rapariga, e dando à voz, até ali áspera e rude, a mais suave e terna inflexão.

Um *ai* agudo e pungente, que ecoou pelo salão, o faz parar mudo, gélido e petrificado. Tinha avistado no meio da porta Malvina, que, pálida e desfalecida, ocultava a fronte no ombro de seu irmão, que a amparava nos braços (GUIMARÃES, 2008, p. 36).

Se pensarmos especificamente em Isaura, conseguimos notar de forma muito clara e reprodutiva esse ideal da mulher pura: teve, desde pequena, bons modos e educação ímpar.

Isaura é uma donzela que foi marcada – como escrava – no nascimento pela pinta que tem no rosto. Sua educação e talentos, contudo, não apagam sua condição de escrava que, como afirma Isaura, “são trastes de luxo colocados na senzala do africano. A senzala nem por isso deixa de ser o que é: uma senzala” (GUIMARÃES, 2008, p. 14).

Por outro lado, podemos perceber Leôncio como a figura masculina do brasileiro em meados do século XIX: leviano e transgressor, mantendo a imagem de patriarca sério e íntegro para sua família tradicional – até certo momento. Ele segue a “cartilha” da figura patriarcal que, assim como o pai, vive uma vida de aparências no seio familiar e cheia de atos torpes. Sua mãe que era

[...] boa e respeitável senhora não tinha sido muito feliz nas relações da vida íntima com seu marido, que, como homem de coração árido e frio, desconhecia as santas e puras delícias da afeição conjugal, e com suas libertinagens e devassidões dilacerava cotidianamente o coração de sua esposa (GUIMARÃES, 2008, p. 17-18).

É notório que a mãe de Leôncio, mesmo infeliz, aguentava os comportamentos intransigentes e o caráter arrogante de seu marido. Isso evidencia as aparências das famílias de grandes fazendas e engenhos, uma relação sustentada pelo oportunismo e daquilo que era socialmente exigido: casar-se, ter filhos e ser bem-sucedido. Além disso, Leôncio vê seu casamento com Malvina “como o meio suave e natural de adquirir fortuna, como a única carreira que se lhe oferecia para ter dinheiro a esbanjar a seu bel-prazer” (GUIMARÃES, 2008, p. 17).

Além disso, as perseguições e assédios que Isaura sofre nas mãos de Leôncio, sua mãe, que era mucama e criada da família de Leôncio, sofreu com o seu senhor, que acabou tendo que “ceder às ameaças e violências” (GUIMARÃES, 2008, p. 18) do comendador. Depois de descoberto por sua esposa, o comendador penalizou a mucama, que morreu devido ao confinamento e trabalhos cruéis, e o mesmo acontece com Isaura, que é posta para trabalhar com as fiadeiras por não se entregar-se a Leôncio. Ambas, mãe e filha, sofrem com seus respectivos senhores, um ciclo costumeiro no interior das grandes fazendas, em que os senhores abusavam e assediavam escravas que, sem alternativa, eram submetidas a todo tipo de crueldade.

Leôncio, ao ter herdado os escravos, a fazenda e todas as riquezas do pai, toma o poderio patriarcal, tradicional daquela época:

Observador estrangeiro que viajou pelo interior do Brasil imperial, nos dias de esplendor do feudalismo brasileiro, escreveu: “O proprietário de um engenho de

açúcar ou de uma fazenda de gado é, praticamente, senhor absoluto”. Acrescentando: “A comunidade que vive à sombra de homem tão poderoso forma sua corte feudal. Pela conspiração de alguns desses homens, que são capazes de levar inúmeros vassalos e sequazes para a luta, a tranquilidade das províncias era a princípio seriamente perturbada pelas revoltas que davam ao governo muito trabalho” (FLETCHER & KIDDER, 1879, p. 522, *apud* FREYRE, 2009, p. 77).

Desta forma, notamos a importância social do senhor de engenho ou de fazenda, além do poder que ele possui dentro da sociedade. Do mesmo modo, Leôncio se encaixa como um senhor que possui poder social – além de econômico – e usa esse poder e a sua influência para persuadir e ludibriar os que estão ao seu redor. Interessante pensar também na influência de Álvaro, único herdeiro de fazendas e “senhor de uma fortuna de cerca de dois mil contos” (GUIMARÃES, 2008, p. 80), que consegue manter Isaura e seu pai seguros e libertá-los de Leôncio e suas perseguições, além de usar sua influência e poder para desmascarar Leôncio e trazer à tona suas falcatruas.

Sendo assim, ambas as obras conseguem refletir, mesmo que simbolicamente, a cultura e a sociedade do momento histórico em que se encontram, sendo uma fonte infindável para observar os *resíduos* de discursos amorosos. Isso demonstra, em outras palavras, que a sociedade e sua sistemática tendem a ficar em constante reflexão sobre si mesmas, mesmo que de forma inconsciente, e o poeta/autor traz na obra as impressões de sua sociedade, de sua cultura.

### 3. A TÉCNICA AMOROSA DE OVÍDIO

Após o reflexo sociocultural presente nas duas obras, é notório entender o que foi a elegia erótica romana, compreender as técnicas usadas por Ovídio e a influência que o poeta teve para escrever suas obras, sobretudo *Ars Amatoria*.

A poesia elegíaca é conhecida por sua temática e seu metro. Paulo Martins (2009, p. 52) explica que nela o eu-lírico masculino fala sobre sua amada e para ela, envolvendo sofrimento, amor e melancolia, através dos dísticos elegíacos, que consistem em uma estrofe com dois versos, sendo o primeiro verso um hexâmetro datílico<sup>9</sup>, composto por seis pés de dátilo<sup>10</sup>, e o segundo um pentâmetro datílico, composto por cinco pés de dátilo. Além disso, Silva (2011, p. 1-2) nos lembra que a elegia romana sofreu fortes influências da lírica grega e alexandrina, tendo como propulsor Catulo (82 a. C. – 52 a. C.), considerado o primeiro a se sobressair e trazer um livro inteiro que trata sobre a mulher amada, além de explorar a temática amorosa e escrever em prosa. Essas informações, isto é, a influência da lírica greco-alexandrina na romana, é de suma importância para que possamos compreender como se dá a formação dos poetas elegíacos e a criação de seus poemas.

Após Catulo, Ovídio foi outro poeta que tratou a temática amorosa de forma irreverente, estreando na elegia romana com a obra *Amores* (15 a. C.). De acordo com Carlos de Miguel Mora (2002, p. 101), o poeta do amor, como Ovídio ficara conhecido desde então, mescla a elegia e a poesia didática em *Ars Amatoria*, obra que, ao ser publicada, causou polêmica por ironizar e criticar a sociedade romana, possível causa de seu posterior desterro que, até o momento, não se sabe o real motivo, tendo somente especulações com base em suas obras e os possíveis elementos autobiográficos.

A obra de Bernardo Guimarães, *A escrava Isaura*, retrata a penosa e sofrida história de Isaura, uma escrava branca, que é perseguida por seu senhor, Leôncio. Ao longo da narrativa, percebemos que o autor retrata, de forma distorcida, como esclarecido anteriormente, o período que antecede a abolição da escravatura e como os escravos eram discriminados pela sociedade.

---

<sup>9</sup> O hexâmetro datílico é uma forma métrica ou um esquema rítmico que, de acordo com Zelia Cardoso (2011, p. 9), é adequado à poesia épica. Essa forma métrica era muito utilizada por gregos e romanos, e o termo “dactílico” vem do grego *dactylus* que significa dedo, ou seja, refere-se às falanges dos dedos. Deste modo, é estabelecida comparação com o esquema rítmico do hexâmetro (longa, curta, curta), lembrando a disposição e a largura das falanges.

<sup>10</sup> Os pés datílicos correspondem à formação do hexâmetro. Um pé – ou o pé – datílico corresponde a uma sílaba longa seguida de duas sílabas curtas. Em uma possível simbologia, “\_” representaria a sílaba – ou marca – longa, enquanto “U” corresponderia a sílaba – ou marca – curta. Assim, teríamos “\_UU” que corresponde ao pé datílico, ou seja, uma sílaba longa seguida de duas curtas. Para mais informações, conferir *Literatura Latina* (2014), de Paulo Martins, pp. 51-71.

Apesar disso, temos como foco principal a heroína Isaura, bem como a temática amorosa – dado que a narrativa foca no relacionamento amoroso de Isaura e Álvaro, assim como os sofrimentos que a heroína passa por causa da obsessão de seu senhor, Leôncio. Essa temática - amorosa - converge com o que é proposto na obra de Ovídio.

Para que possamos analisar e explorar a *cristalização* dos discursos amorosos de *Ars Amatoria*, em *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, bem como os amores dicotômicos, faremos um percurso pela técnica amorosa ovidiana, explorando sua poesia didática e evidenciando como o poeta do amor mescla a poesia elegíaca com a poesia didática, para que, assim, possamos compreender o manual amoroso de Ovídio, de forma clara e contundente.

Propomos, então, esta seção como uma introdução para o amor presente em *A Arte de Amar*, servindo como ponto de partida para as análises que serão feitas adiante, na terceira e última seção.

### 3.1 *Ego* e elegia erótica romana

Para tratarmos de obras ovidianas, é pertinente refletir sobre a importância de pensar sobre a autoria em seus livros. O poeta Ovídio é conhecido, como dito anteriormente, por seus primeiros escritos, nos quais o amor é tratado de maneira irreverente e única; seus títulos, sempre enfatizando o amor, demonstram a preocupação do poeta romano pela temática amorosa. Como se sabe, Ovídio é considerado um mestre da poesia elegíaca, gênero marcado “principalmente pela dor da separação amorosa, já que as amadas cantadas são, normalmente, cortesãs ou mulheres casadas ou divorciadas que mantêm um ou mais amantes, entre eles o eu-lírico representado pelos poetas” (SILVA, 2013, p. 100); a elegia romana, por vezes, pode ser “improvável”, isto é, há um jogo apresentado pelo autor, que se estabelece pelo cruzamento da ficção com a realidade, levando-o a ter uma leitura biográfica, desconsiderando o *Ego* do poema, e, como nos diz Propércio (*apud* Vasconcellos, 2016, p. 153), a elegia é falaciosa ao fazer com que o leitor confunda o autor empírico com o *Ego* e vice-versa.

Paulo Sérgio Vasconcellos (2016, p. 15 e 27) reitera que, durante o século XX, a análise da obra voltada para o autor e a autoria tiveram sua queda com o *New Criticism*, o qual discorda da leitura biografista e de elementos externos à obra, além da ideia de intenção do autor, diferindo-se da análise dos antigos que tomavam o *Ego* da obra como expressão do autor empírico. Essa discussão, a respeito da importância da leitura biográfica da obra, leva-nos a

pensar na relevância da obra e do autor para análises literárias e até que ponto uma interfere na outra.

Roland Barthes (2004), em *A morte do autor*, assume uma postura radical quanto àquele que cria a obra, e defendendo que o autor é “uma personagem moderna” (BARTHES, 2004, p. 58), como uma representação humana, ou melhor, de prestígio individual. Em outras palavras, o autor ganha notório espaço, tanto na literatura quanto em outras áreas das ciências humanas, em que se passa a tê-lo como uma “autoridade” sobre a obra. Assim,

O *autor* ainda reina nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas dos periódicos e na própria consciência dos literatos, ciosos por juntar, graças ao seu diário íntimo, a pessoa e a obra; a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; [...] a *explicação* da obra é sempre da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a revelar a sua “confidência” (BARTHES, 2004, p. 58).

Diante disso, percebemos que a supervalorização do autor, isto é, de uma leitura biográfica, deve-se a uma cultura que centraliza o autor em todas as nuances da obra e de sua interpretação. É preciso, no entanto, que se ultrapasse essa leitura autobiográfica, uma vez que, como veremos, o autor empírico pode usar de jogos e artimanhas para ludibriar o leitor a acreditar que existem vestígios pessoais em sua obra, o que na verdade é apenas uma ilusão. Ainda sob a perspectiva de Barthes (2004, p. 64), entende-se que a obra é constituída muito mais pelo leitor do que pelo autor: as construções de análises e interpretações da obra se dão por aquele que a lê, muito mais do que por quem a escreve. Contudo, diferente de Barthes, não assumiremos uma visão radical ou de “morte” do autor, tendo em vista que, para a análise final deste trabalho, teremos a necessidade de contemplar o autor, isto é, Ovídio, uma vez que Paul Veyne (2015, p. 99) alega que as obras ovidianas refletem certa crítica aos costumes e valores da sociedade romana.

Para que seja analisada uma obra, de qualquer maneira, é preciso que se volte para seu contexto histórico e o que há por trás daquilo que nela é retratada, como no caso do *manual* amoroso ovidiano, que, como dito, revela críticas aos costumes e valores romanos, tendo, portanto, uma intenção dele por trás do ensinamento sobre o amor. Isto significa que sem um ponto de partida, “o texto é um tecido de citações” (COMPAGNON, 2010, p. 50).

Há, conseqüentemente, a intenção do autor que nos leva a ver e, por vezes, interpretar o que é dito de determinado jeito, pois

A intenção, numa sucessão de palavras escritas por um autor é aquilo que ele queria dizer através das palavras utilizadas. A intenção do autor que escreveu uma obra é logicamente equivalente àquilo que ele queria dizer pelos enunciados que constituem o texto. E seus projetos, suas motivações, a coerência do texto para uma dada interpretação são, afinal de contas, indicadores dessa intenção (COMPAGNON, 2010, p. 90-91).

Se pensarmos a obra *Ars Amatoria*, sob a perspectiva de Antoine Compagnon (2010), ela traz, como já inferido, uma intenção em que sua finalidade, de certa forma, é expor as hipocrisias da sociedade romana. Ao ensinar homens e mulheres, Ovídio retrata uma série de comportamentos e costumes romanos, que eram praticados pela classe abastada, mas velados pelo Império e pela própria classe, que mais usufruía disso, evidenciando que, na verdade, sua principal intenção ou foco era ironizar a moralidade romana, que era frágil demais. Essa intenção, que vemos como uma espécie de crítica, custou-lhe caro – um dos prováveis motivos de seu exílio – e demonstra o caráter inesgotável que sua obra pode ter. O caráter inesgotável de uma obra é pautado por Compagnon (2010, p. 86), que evidencia a linha tênue entre a intenção do autor e a interpretação do leitor, e esta é imensurável, dado que cada indivíduo pode ter uma interpretação diferente sobre uma mesma obra e entendemos que o mesmo acontece com *A Arte de Amar*, uma obra de caráter inesgotável visto que, além de tratar da temática amorosa de forma didática, ironiza e critica a sociedade do período augustano.

Um leitor que não conheça o caráter ambíguo e irônico do manual amoroso, pode vir a pensar que se trata de amantes, de conquista, de que, realmente, Ovídio é um apaixonado que ensina sobre a paixão e o amor. Porém, aquele que conhece o jogo elegíaco, consegue perceber com facilidade o humor, a crítica e, sobretudo, a ironia contida nas obras ovidianas, sobretudo *A Arte de Amar*.

Quanto ao caráter autobiográfico da obra, Platão (2000a, p. 146-147) acredita que os poetas se passam por suas personagens, tentando ludibriar o leitor de que não é ele, mas, no fundo, o que é retratado na obra diz respeito a ele. Da mesma forma, os poemas elegíacos eram tidos como obras autobiográficas dos autores, por serem escritos em primeira pessoa e, sobretudo, pela utilização do nome real dos poetas. Todavia, não se sabe, até hoje, se de fato o conteúdo dos poemas era autobiográfico e se as situações vividas pelo *Ego*<sup>11</sup>, na obra, aconteceram com o autor. Um exemplo disto é o motivo pelo qual Ovídio fora exilado, apresentado em *Tristes (Tristia)* (I d.C.), o qual permanece como um mistério já que há apenas suposições sobre o motivo de seu exílio.

---

<sup>11</sup> As palavras *Ego*, *persona* poética e máscara são entendidas como sinônimos. Ao longo de nossa pesquisa, trataremos elas desta forma.

Sendo assim, o

*Ego* num texto literário não é o autor, mas algo que resulta de uma série de fatores, inclusive a tradição genérica e a cadeia discursiva em que o texto se situa, esteja seu autor consciente disso ou não. Ao assumirmos o discurso, criamos um *ethos*, uma *persona* – em todo discurso, mesmo naquele que é confessional, e nesse sentido a ideia de “despersonalização” de Eliot parece-nos fecunda. Submetemo-nos, nesses atos de fala mediados pela cultura e frutos da cultura, a regras de gênero, adequação da escolha lexical etc (VASCONCELLOS, 2016, p. 36).

Ovídio, em sua obra didática *Ars Amatoria*, apresenta uma máscara, isto é, um *Ego*, uma *persona* que toma forma e nos apresenta uma série de ensinamentos, métodos e segredos a respeito do amor. O poeta romano estabelece em suas obras jogos que confundem o leitor, o que nos leva a pensar que sua intenção era causar dúvida quanto ao caráter autobiográfico de sua obra. É sabido que, antes de começar sua carreira poética, Ovídio estudou retórica e aplica seus conhecimentos retóricos em suas obras, o que justifica seu caráter ambíguo, isto é, de ter ou não um discurso confessional, estabelecendo uma espécie de jogo entre aquilo que é real e aquilo que é fictício. Esse jogo, a ambiguidade em suas obras – ser ou não autobiográfica – é causada pelo *Ego*, pela máscara ou pela *persona*<sup>12</sup> assumida pelo autor em sua obra, e isso se torna mais claro quando pensamos nos motivos que causou seu exílio.

*Ars Amatoria* é uma obra didática, na qual há ensinamentos, sobre o amor, direcionados a homens e a mulheres, que desejam se aventurar nos jogos amorosos, na conquista e na permanência do amor, e, para isso, Ovídio assume uma *persona*, uma máscara de “professor de amor”, ensinando aos seus alunos e alunas sobre o jogo amoroso e suas nuances. Assumindo esse caráter, Ovídio cria uma máscara, isto é, uma *persona* que fala com e para seus leitores, que são os *discipuli*<sup>13</sup> do *magister amoris*<sup>14</sup>. Este fala e ensina para aqueles a arte amorosa – componentes que serão esmiuçados adiante. A *persona* ovidiana é diferente em cada uma de suas obras, enquanto n’*A Arte de Amar* temos uma *persona* que ensina, isto é, um professor, em *Tristes*, por exemplo, teremos uma outra *persona* que sofre pelo exílio e lamenta seu desterro.

A confusão entre o autor empírico e a sua máscara, isto é, seu *Ego*, se dá, sobretudo, pela presença da primeira pessoa, e, desta forma, “os livros escritos na primeira pessoa podem levar o leitor ingênuo a pensar que o “eu” do texto é o autor” (ECO, 1994, p. 19). A utilização da primeira pessoa em obras elegíacas não se dá por acaso: a elegia possui como principal

---

<sup>12</sup> *Persona* significa “pessoa” em Latim.

<sup>13</sup> *Discipuli* significa “discípulos”.

<sup>14</sup> *Magister amoris* significa “mestre do amor”.

característica verbos conjugados na primeira pessoa, isso nos revela que os autores empíricos dão vida à *persona* poética, ou ao *Ego*, causando confusão naquele que lê suas obras; o poeta mantém, propositalmente, a ambiguidade em sua obra, “característica essencial do discurso elegíaco” (VASCONCELLOS, 2016, p. 153). Vemos, então, que o poeta – enquanto autor empírico – não faz distinção de sua *persona*, eles se

[...] referem como verdade factual aquilo que outros disseram em seus versos. Trata-se de um diálogo entre *personae* poéticas e não parece interessar jamais o que poderia estar por detrás dessas máscaras. Em poesia, *uita* de um outro poeta se reduz à sua *persona* poética. Mesmo na vida após a morte, o poeta é representado sob as vestes da *persona* que expressou em seus versos (VASCONCELLOS, 2016, p. 152).

Era levado em consideração aquilo que fora exposto em suas obras, tratado como verdade absoluta, verossímil. De acordo com Niklas Holzberg (2002, p. 23), esse olhar biográfico sobre as obras é equivocado, já que quem fala não é, de fato, o autor, mas seu *Ego*, que toma vida e se utiliza do nome verdadeiro do autor, acentuando mais ainda a ambiguidade do relato encontrado nas obras elegíacas, entre o real e o fictício. O poeta nos leva, propositalmente, a fazer uma leitura autobiográfica do poema, mas, na verdade, trata-se de um efeito criado por ele, isto é, seu mundo, apresentado no poema, pode divergir do mundo de seu autor, ou seja, da pessoa de carne e osso.

É evidente, então, que há uma inconsistência mimética no relato presente nas obras elegíacos, sobretudo as ovidianas, dado que “o poeta elegíaco assumiria a *persona*, a máscara, de um apaixonado, a cuja fala deve-se adequar certo tipo de discurso”, e por isso a franqueza é uma “função de estilo” (VASCONCELLOS, 2016, p. 36). Aliás, conforme Katharina Volk (2002, p. 33), *Ars Amatoria* é uma obra que soma características da elegia erótica e da poesia didática, e esta, por sua vez, também possui inconsistência em ter um caráter mimético, dado que a característica chave desse gênero é o ensino de determinado assunto e/ou matéria.

Como se sabe, a *mimesis* se refere à imitação da realidade, ou ainda, à sua representação. Na obra *Poética* (2014) é discutida a arte – poesia, teatro e música – e o efeito mimético nela presente, sobretudo o caráter catártico que ela causa. Em outras palavras,

Se a vista das imagens proporciona prazer é porque acontece que a quem as contempla aprender e identificar cada original; por exemplo, “esse é Fulano”; aliás, se, por acaso, a gente não o viu antes, não será como representação que dará prazer, senão pela execução, ou pelo colorido, ou por alguma outra causa semelhante (ARISTÓTELES, 2014, p. 22).

O prazer justificado pela “imagem e semelhança” do outro nas obras literárias demonstra o fato de como os antigos, como Platão e a sociedade romana, viam valor biográfico em obras elegíacas como as de Ovídio, caindo, justamente, no jogo que se caracteriza a elegia: ficção e realidade. Esse jogo de ficção e realidade, assim como na elegia, aparece em diversas obras literárias.

Tendo em vista isso, vemos que a ficção e a realidade são elementos pertinentes em análises literárias e de suma importância para compreensão da linha tênue entre ambos na própria obra. Quando se fala de ficção, remetemo-nos, de forma genérica, àquilo que não é real, criado, por vezes, fantasioso; por outro lado, a palavra real, também genericamente, estaria para o factual, para a realidade, algo que está longe do controle ou da criação humana. A partir dessas concepções gerais e/ou genéricas, voltamo-nos a elas dentro da discussão literária: a linha entre o real e o ficcional.

Desta forma, a discussão da ficcionalidade e realidade na obra literária, ou ainda, na literatura, requer um debate a respeito da *mimesis* aristotélica e do caráter mimético que as obras têm. Em *A República* (2000a), Platão trata, de forma geral, sobre a autoria, importante para a discussão do *Ego* e da elegia, apresentada anteriormente, e sobre a obra literária. No livro III de *A República* – obra composta por livros, e não capítulos –, o filósofo grego retoma a pauta do livro II e concentra seus argumentos sobre a educação, sobretudo, repudiando os poetas antigos pois, para o filósofo grego, a arte poética e aquele que a pratica são deploráveis, degrada o ser e sua alma – como será dito no último livro, o X.

Ao falar sobre a poesia, usando Homero (928 a.C. – 898 a.C.) como exemplo, Platão nos diz que na poesia e/ou na obra

[...] quem fala é o poeta, o qual não procura levar nossa atenção para outra parte nem se esforça por parecer que não é ele, mas outra pessoa que está com a palavra. Porém, logo a seguir, discorre como se ele fosse o próprio Crises, e lança mão de todos os meios para convencer-nos de que não é Homero que parece falar, mas o velho sacerdote (PLATÃO, 2000a, p. 147).

Esta passagem nos remete às controvérsias, e sobretudo aos “impactos” das obras elegíacas sobre a sociedade romana, uma vez que, com base em Paul Veyne (2015, p. 83), as histórias amorosas contadas pelos elegíacos eram consideradas como casos e registros pessoais, o que acabou gerando confusão, principalmente se pensarmos nas obras ovidianas, dado que Ovídio rompe, como já dito, com a tradição elegíaca ao trazer o gênero epistolar na obra *Heróides (Heroidas)* (cerca de 20 e 13 a.C. – 8 d.C.), a qual se constitui de cartas escritas por heroínas aos seus amados, inovando ao trazer vozes femininas, ou ainda, um eu-lírico feminino

– momento em que fica mais evidente a distinção entre pessoa e *persona/Ego* –, diferente do que se fazia na maior parte das obras elegíacas, escritas por um *Ego* masculino que dava margem para a leitura biografista.

É pertinente explorarmos um pouco a inovação e a confusão entre o autor empírico (pessoa) e o *Ego* de Ovídio na obra *Heróides*, que, como já fora dito,

São cartas de amor escritas, em sua maioria, por heroínas da mitologia a seus parceiros heróis. Nelas, o jogo ficcional é completo e evidente. Se em *Amores* havia ainda a possibilidade de confundir o “ego” dos poemas com a pessoa do autor, nas *Heróides* o travestimento é integral. O autor, ou melhor, a instância enunciativa, o *ego*, é claramente ficcionalizado e em nada lembraria o autor real – um homem, que empresta sua voz à personagens femininas e mitológicas –, não fosse a possibilidade de ver, através desse jogo ficcional, o personagem-autor, com suas referências literárias e o cultor de exercícios retóricos das escolas de Oratória, disciplina modelar da formação intelectual dos romanos dessa época (CARVALHO, 2010, p. 27-28).

Essa confusão é concebida justamente pelo jogo entre ficção e realidade, uma vez que, ao pensarmos que, na época de Ovídio, não se tinha o conhecimento de tais facetas da poesia e de obras literárias, bem como dos estudos retóricos, que tornam possível a verossimilhança com a realidade, mas não sua reprodução. Contudo, é evidente que buscamos ver a realidade, e por vezes surge a identificação, e tudo isso é causado pelo caráter mimético que permeia as obras literárias e a própria Literatura.

Quanto à *mimesis*, ela está ligada à reprodução de situações, comportamentos, falas e características alheias, isto porque

Imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer em imitar.

Prova disso é o que acontece na realidade: das coisas cuja visão é penosa temos prazer em contemplar a imagem quanto mais perfeita; por exemplo, as formas dos bichos mais desprezíveis e dos cadáveres (ARISTÓTELES, 2014, p. 21-22).

A imitação, portanto, traz satisfação porque nos vemos nela. Um exemplo disso é quando sentimos aproximação e/ou afinidade com determinado/a personagem por nos vermos nele/nela e, da mesma forma, isso acontecia com os romanos, sendo possível notar que eles apreciavam ler as obras elegíacas porque se identificavam com o que era dito/exposto. Deste modo, o caráter mimético está associado às obras, sobretudo *A Arte de Amar*, nosso objeto de estudo, mas que apresenta em seu conteúdo, como já observado, uma ruptura, ou ainda, uma corrupção quanto ao seu caráter mimético, uma vez que há esse rompimento entre a verossimilhança com a realidade. Esse rompimento é explorado por Antonio Candido (2014)

como uma incoerência interna, a qual depende de uma questão estrutural e estética do romance, isto é, aceitamos determinados enredos e personagens que seriam absurdos na vida real por causa da organização estética do romance, de sua estrutura.

Assim, a verossimilhança propriamente dita, – que depende em princípio da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção *igual* a vida), – acaba dependendo da organização estética do material, que apenas graças a ela se torna plenamente verossímil. Conclui-se, no plano crítico, que o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo. Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente (CANDIDO, 2014, p. 75).

Com isso, notamos que o jogo entre ficção e realidade se dá por essa incoerência interna, da busca pela verossimilhança entre o romance e a vida. E isso significa que

O que julgamos *inverossímil*, segundo padrões da vida corrente, é, na verdade, *incoerente*, em face da estrutura do livro. Se nos capacitarmos dito – graças à análise literária – veremos que, embora o vínculo com a vida, o desejo de representar o real, seja a chave mestra da eficácia dum romance, a condição do seu pleno funcionamento, e, portanto, do funcionamento das personagens, depende de um critério estético de organização interna. Se esta *funciona*, aceitamos inclusive o que é *inverossímil* em face das concepções correntes (CANDIDO, 2014, p. 76-77).

Apesar de a obra ovidiana não se tratar de um romance, mas é possível notar que a aproximação com a realidade, isto é, o jogo entre ficção e realidade, causam a mesma incoerência interna presente no romance, pelo *inverossímil* entre um e outro, mas que não deixa de haver seus reflexos e relações. Assim, Ovídio traz elementos socioculturais em sua obra, todavia, ao mesmo tempo, ficcionaliza-os ao trazer um mundo que difere do real.

Diante disso, é perceptível que a característica principal do poeta é a de “*forjar* um mundo imaginário, estampando-o na obra literária” (CARDOSO, 1985, p. 161-162). Ao retornarmos ao jogo entre ficção e realidade nas obras literárias – a qual, por regra, também inclui as elegias – percebemos como há um entrelaço da obra e do poeta a essa discussão ficcional. Já a ficção “é a criação artística; em literatura, é a criação literária, independente do gênero a que se filie a obra”, e, por outro lado, o mundo ficcional “é o mundo que, embora presente em qualquer obra literária, se evidencia com mais nitidez na narrativa” (CARDOSO, 1985, p. 161).

E esse mundo ficcional

[...] é, pois, um mundo criado, inventado, imaginado, limitado em si mesmo. Embora possa ‘imitar a vida’ – e o faz, sem dúvida –, a literatura é basicamente *ficção*,

entendendo-se por *ficção* não o oposto à verdade, mas ao fato, à existência no tempo e no espaço (CARDOSO, 1985, p. 161).

Com isso, é crível se conceber, ao menos infimamente, a ideia de como funciona, dentro da obra, principalmente a obra ovidiana, esse jogo entre a realidade e a ficção, que torna a obra imprecisa quanto ao seu caráter autobiográfico, assunto supracitado.

Desta forma, fica evidente a inviabilidade de afirmar ser Ovídio o professor que ensina os romanos, na obra *A Arte de Amar*, sobre como amar e ser amado. Como vimos, existe uma *persona* poética que assume esse papel, mantendo o jogo estabelecido pelo autor empírico. Nesse jogo, ou seja,

[...] Na prática, a um olhar mais atento, a questão é mais complexa: essa suposta “máscara”, esse personagem tem, no texto mesmo, traços biográficos que apontam para a realidade extratexto do autor empírico – seu nome próprio, destinatários dos poemas etc. A recusa a ler em chave biografista pode cair no extremo de não levar em consideração certo modo de escrita em chave biográfica, mesmo na elegia erótica romana, que parece comprazer-se com o jogo ficção/realidade, que tendemos a ver como jamais desvendado totalmente, nem mesmo em Ovídio [...] (VASCONCELLOS, 2016, p. 27).

Assim, vemos que há, de fato, um jogo de ficção e realidade estabelecido pela *persona* poética, *Ego*, ou ainda, pela máscara que se apresenta em obras elegíacas, especialmente em Ovídio, autor estudado neste trabalho, já que esse *Ego* se utiliza de dados pessoais do autor empírico para se apresentar ao leitor, realizando esse jogo de realidade x ficção. Apesar de em *Ars Amatoria* acontecer esse jogo, conseguimos observar aspectos sociais da sociedade do Império de Augusto – época em que Ovídio viveu – e da mesma forma conseguimos observar aspectos sociais em *A Arte de Amar*, passíveis de análise, mas diferente dos de *Ars Amatoria*, percebemos, através dessa “chave biografista”, sugerir determinados elementos ligados ao autor empírico, como a discussão a respeito do desterro de Ovídio, em *Tristes*, se de fato aconteceu.

Todavia, focaremos em elementos amorosos apresentados na obra, como os ensinamentos sobre as diversas facetas do amor: o flerte, o comportar-se, a conquista, o “pós” conquista. Ao compararmos as duas obras, observamos que há a possibilidade de aproximar tais elementos e isso será feito ao longo da pesquisa, bem como a análise das obras em si. Há, ainda, elementos ligados à temática amorosa que geram uma *agnição* que, de acordo com Gian Biagio Conte (2019, p. 24), são gatilhos que nos auxiliam a associar a escrita das duas obras, para verificar um mesmo aspecto retratado em ambas.

### 3.2 A poesia didática ovidiana

Como visto, a elegia – e as obras elegíacas – é marcada pela temática amorosa, sobretudo por um *Ego* masculino que sofre e/ou relata suas (des)venturas amorosas, por vezes carregadas de um “sofrimento” proposital em que esse *Ego*, ou ainda, essa *persona* poética sofre. Contudo, dentro da elegia erótica romana, estudada no item acima, alguns autores como Ovídio e Virgílio extrapolam a elegia em si – o relato e sofrimento amoroso, por exemplo – e vão além: não só tratam de temáticas propriamente elegíacas, no caso de Ovídio, ou bucólicas, no caso de Virgílio, mas ensinam sobre determinadas temáticas. Quanto ao surgimento da poesia didática e de seu modelo, até para compreensão das temáticas que são nelas ensinadas, retomamos o período Helenístico, em que há

[...] pelo menos dois significativos representantes da corrente didascálica, cujas obras, apesar de particularidades que evidenciam opções intelectuais próprias de cada autor, mantêm evidentes pontos de contato entre si e com as produções dos antecessores literários comuns: referimo-nos a Nicandro de Cirene (séc. II a. C.), lembrado principalmente pela composição dos poemas denominados *Alexipharmaca* e *Therriaca* e a Arato (sec. IIIa, C), autor dos *Phaenomena*. Em Nicandro, temas provenientes das ciências naturais (respectivamente, venenos e seus antídotos e animais peçonhentos e o modo de tratar dos que foram afetados por eles) constituem-se no conteúdo que se transmite por meio de uma linguagem muito elaborada, de modo que nele se conjugam o gosto alexandrino pela cultura livresca e um alto grau de estilização da escrita Arato, por sua vez, compôs uma obra de cunho astronômico e meteorológico em que a explicação do modo de "leitura" dos sinais da natureza, indicadores de mudanças climáticas e, portanto, fundamentais para todos aqueles que se dedicam ao trabalho vinculado às condições do tempo (como agricultores e marinheiros) recebe tratamento filosófico nos moldes da escola estoica (TREVIZAM, 2003, p. 11-12)

Com isso, entendemos que a poesia didática foi uma corrente<sup>15</sup> que cresceu entre autores da Roma e da Grécia Antiga, com o propósito de disseminar e ensinar as diversas áreas do conhecimento, sobretudo as relacionadas às ciências naturais e às ciências que estudam o tempo. Partindo disso, podemos encaminhar para tratar da poesia didática propriamente.

A poesia didática caracteriza-se pelo ensino de temáticas e/ou matérias, com versos em hexâmetro datílico e, sobretudo, a presença do *magister* e do *discipulus*<sup>16</sup>, emissor e receptor, respectivamente. Nela, o *magister* é a voz que aparece e prevalece, dado que o receptor, *discipulus*, aparece sempre de maneira secundária, como o aluno que ouve e aprende o que o

---

<sup>15</sup> A palavra **corrente**, como aparece no excerto de Matheus Trevizam (*corrente didascálica*), está para o jeito de fazer da poesia didática, uma vez que há o adjetivo “didascálica” indicando que os poetas lançavam mão do gênero/poesia didática, isto é, utilizavam-se deste modo de escrever.

<sup>16</sup> *Discipulus* significa “discípulo” em Latim.

mestre tem a ensinar/dizer, com a presença de pronomes e verbos na segunda pessoa do singular.

Toohey (1996, p. 2, *apud* TREVIZAM, 2003, p. 20-21) apresenta sinais gramaticais que indicam a escuta do aluno, isto é, o ensinamento do *magister* é direcionado a um ouvinte específico, contudo seus ensinamentos são flexibilizados, ou seja, já não parecem ser para um público/aluno específico, e isso ocorre pela presença de seus correlatos plurais, evidenciando que há a possibilidade da voz do *magister* dirigir-se a diversos *discipuli* simultaneamente.

Assim,

A função didática da literatura não se identifica, decerto, com um gênero preciso; em vez disso, transcende-os todos, investindo não tanto o conteúdo e a forma do texto, mas um seu uso específico, independente da destinação a ele atribuída ou imaginada pelo autor (PERUTELLI, 2010, p. 293)

Análogo ao excerto acima, Martins (2009, p. 127-137) explica que a poesia didática pode estar presente em diferentes gêneros, como o elegíaco ou, ainda, a tragédia, por exemplo. E por isso, reiteramos que a poesia didática se faz presente nas obras elegíacas, sobretudo as obras ovidianas, como *Ars Amatoria* e *Remedia Amoris* (*Remédios do Amor*) (2 ou 3 d.C.), dado que, de acordo com Volk (2022, p. 36), a função de ensinar – didática – pode se apresentar em diversos gêneros, como já afirmado, com o propósito de ensinar determinado assunto/prática, e era comum na antiguidade o aprendizado por meio da poesia – e por isso existe o gênero didático.

Após este panorama a respeito da poesia didática, destacamos o poeta Ovídio para tratar de suas produções didáticas, especificamente *Ars Amatoria*, nosso objeto de estudo. O poeta elegíaco possui duas obras didáticas, são elas *A Arte de Amar* e *Remédios do Amor*. *A Arte de Amar*, como já abordado, trata-se de uma obra em que se apresenta um *magister amoris*, aquele que fala e que ensina sobre o amor e a arte da conquista, sustentando a veracidade e eficácia de seus ensinamentos ao afirmar e reiterar diversas vezes que possui domínio do assunto ensinado por ter experiência vasta no amor e por conhecer o sexo feminino e seus segredos – em relação à conquista. Esse mesmo *magister* ensina, ainda, para mulheres, mas “entregando” a elas o segredo dos homens e como conquistá-los, como se comportar e o que não fazer para perdê-los, assim,

Na *Ars amatoria* ovidiana, emprega-se a noção de *usus* (experiência) como prova da confiabilidade do eu-poético, fazendo-nos supor que aquele que nos fala conhece as técnicas da galanteria amorosa porque ele próprio as teria vivenciado (TREVIZAM, 2003, p. 21).

E, além do *magister amoris*, temos a presença dos *discipuli*, que são os leitores, aqueles a quem o *magister* ensina sobre a conquista amorosa. Os discípulos, ou alunos, são aqueles a quem os ensinamentos do *magister*/mestre são direcionados, sejam eles experientes ou inexperientes no amor, tratando-se da temática amorosa pontuada nas obras ovidianas supracitadas.

Por outro lado, *Remedia Amoris* é voltado para aqueles que não foram bem-sucedidos no amor, que se decepcionaram e se desiludiram. O propósito dessa obra é a “cura”, como o próprio nome sugere: remédios do amor, ou seja, para aqueles cujo amor foi uma doença e não um deleite, diferente do que é relatado/ensinado em *Ars Amatoria*. Então, o *Ego* ovidiano lista uma série de “remédios” que curarão seus alunos, jovens decepcionados e desiludidos, apresentando-lhes como ter uma ocupação, como a caça, pesca ou agricultura, para manter a distância e o pensamento longe daquela que lhe partiu o coração, e, assim, não alimente esperança. Além disso, recomenda que se distancie de tudo o que lembre a amada e se distancie do ócio, uma vez que ele dá origem ao amor e, para isso, ele fala detalhadamente o que fazer e o que não fazer para curar-se desse mal, conforme o fragmento a seguir.

Logo que você estiver pronto para aproveitar os remédios da nossa arte, fuja da ociosidade; este será meu primeiro conselho ele gera o amor; após tê-lo gerado, ela o alimenta; ela é a causa e o alimento deste agradável mal. Elimine a ociosidade; dela é feito o arco de Cupido; [...]. Tanto quanto o plátano ama o vinho, o álamo a água, a planta aquática um lugar lodoso, Vênus ama a ociosidade. Você que deseja ver findar seu amor, o amor foge da atividade; leve uma vida ativa e ficará tranquilo (NASO, 2010, p. 123).

No excerto acima, o *Ego* ovidiano fala sobre como a ociosidade é um veneno para aqueles que querem se curar do amor não correspondido, da desilusão; logo, a cura para esse mal é ser ativo: a ociosidade gera o amor. Assim, podemos falar que, de um lado, temos o ensinamento amoroso para aqueles que querem se aventurar e, de outro, a cura para aqueles que “adoeceram”, se machucaram no amor. Com isso, *Remedia Amoris* segue a matéria do ensino, isto é, a poesia didática amorosa que faz parte da elegia erótica romana, dado que sua composição se dá por dísticos elegíacos e não por hexâmetros, como dito anteriormente.

Além disso, há ainda algumas observações importantes a serem explicitadas. Existem diversas interpretações sobre ambas as obras, no entanto

[...] a mais apropriada é que se trate de versões jocosas do gênero didascálico com referência marcada sobretudo à linha Lucrécio-Virgílio. A sua característica de vademécum para a vida mundana na sociedade da segunda geração augustana responde

perfeitamente a um estágio em que a ideologia oficial se deteriorou e não consegue mais condicionar diretamente a cultura como início do principado. Além do mais, a ausência de um caráter essencial na poesia didascálica, a forma do hexâmetro, e a sua substituição pelo dístico remetem à íntima relação com o gênero elegíaco, do qual parecem constituir um manual de situações típicas (PERUTELLI, 2010, p. 320-321).

Isso reitera a polêmica em torno da *Ars amatoria*, abordada anteriormente, sendo a possível justificativa para a expulsão e exílio de Ovídio por Augusto. Decerto, tal obra ovidiana traz retratos de valores e construções sociais que evidenciam a moral e “os bons costumes” romanos, mas com um teor jocoso, isto é, de crítica ácida, não de exaltação, como geralmente acontece com a primeira leitura – ingênua.

Retornando ao estilo didascálico, o ensino de matérias e/ou temáticas diversas é a característica marcante da poesia didática, e, além disso, duas personagens primordiais: *magister* e *discipuli*. O professor e os alunos são personagens que marcam a poesia didática, e que se fazem presentes em *A Arte de Amar*, obra por excelência elegíaca e didática, já que Ovídio mantém os dísticos elegíacos e a temática amorosa originais deste tipo de poesia, mas acrescenta-lhe o ensino e, por consequência, o *magister*, que é o próprio *Ego* ovidiano, e os *discipuli*, que são homens e mulheres da Roma Antiga para quem o *Ego*, ou ainda, o *magister* ensina a arte da sedução, da conquista e do amor.

Além da relação mestre e discípulos, ou professor e alunos, o método didático requer que os autores passem confiança e, sobretudo, sejam persuasivos nas matérias que se proponham a discursar e ensinar, pois, somente assim, os alunos terão confiança na metodologia e na veracidade daquilo que é ensinado pelo *magister*, figura que representa, diante dessa relação, maior conhecimento e sabedoria.

Assim, corresponde a uma preocupação fundamental dos autores didáticos a indicação da confiabilidade dos emissores da voz que se propõe como canal comunicativo, no sentido que, de alguma forma, demonstra-se ao público que aqueles que se pronunciam a respeito de um dado ramo do saber humano nestas circunstâncias efetivamente conhecem os temas tratados. O exame dos poemas didascálicos neste ponto revela-nos que determinados segmentos textuais se prestam especificamente a tal função, realizando-a de maneiras diversas conforme o enfoque dado pelos autores à questão (TREVIZAM, 2003, p. 21).

Quanto à simultaneidade de gêneros em uma mesma obra, isto é, a poesia didática e elegia erótica em *A Arte de Amar*, o motivo de Ovídio ter conciliado tais gêneros e o que pode ter levado o poeta a optar pelos dísticos elegíacos em sua obra é a influência de Evenos de Paros (5 a.C. – 4 a.C.), que

[...] ousou produzir um poema com as regras elementares da arte retórica, assim Ovídio desejou também fazê-lo, porém sua matéria era amorosa e, dessa maneira, talvez fosse melhor um metro adequado ao tema (dístico elegíaco) e não à função (hexâmetro datílico), em que se pese aqui a presença do hexâmetro no dístico. Há sempre que nos lembrar que Ovídio representa ou mesmo é a síntese do gênero elegíaco em Roma, cujo cerne era a poesia erótico-amorosa, apesar de não haver exclusividade. O elegíaco em Roma possuía duas certezas: o dístico e o tema (MARTINS, 2009, p. 219).

Outro estudo importante e que está no cerne da poesia didática é a retórica. Martins (2009), no trecho anterior, traz uma breve fala sobre a relação entre a retórica e a poesia didática, mas é preciso que entendamos essa relação e porque ela é fundamental para os estudos de obras didáticas, sobretudo de obras ovidianas. Como se sabe, Ovídio estudou retórica por vontade do pai, para seguir a carreira política e jurídica, mas diante dos estudos retóricos, o poeta elegíaco começou a perceber sua aptidão à poesia, e assim a seguiu.

Além disso, a retórica e a poesia didática possuem certa ligação e, não por acaso, há a presença dela em obras como a de Ovídio – apesar de seus estudos sobre tal arte/técnica.

Numa sociedade, na qual todo o processo educativo está sob a responsabilidade da escola de retórica, é importante termos em mente qual é a finalidade dessa escola. Tradicionalmente, os teóricos e doutrinadores delimitaram essa arte resumidamente a três verbos: *delectare*, *mouere* e *docere* (deleitar, convencer e ensinar). Assim, soa estranho que uma única modalidade poética receba alcunha ou taxonomia de “poesia didática”, uma vez que pelos objetivos expostos concernentes à produção textual, toda e qualquer composição letrada na Roma Antiga devesse ter a finalidade de *ensinar/docere*. Portanto, a poesia *didaktikê*, ou, simplesmente, a que possui objetivo precípua de ensinar (do grego *didaskō*), seria algo imensurável (MARTINS, 2009, p. 209).

O *delectare* com a finalidade de *docere* é pontuada por Horácio (2014, p. 65) em sua *Arte Poética*: Epistula ad Pisones, o qual alega que a poesia além de deleitar precisa ensinar, em outras palavras, é preciso que a matéria seja útil, para que ela possa ser compreendida e praticada. A poesia não deve ser somente uma mera fonte de entretenimento, de lazer, mas de ensino, de sabedoria, e a sua utilidade, de convencer e ensinar, se dá pela retórica. Por isso, a arte poética vai muito além de suas formas ou aspectos, por exemplo, mas é preciso haver uma via de persuasão, de ensino para que ela seja plena.

Mas o que vem a ser a retórica? Partindo de sua origem,

[...] o termo “*rhêtorikê*” aparece pela primeira vez em Górgias de Platão no início do século IV a.C., sendo provável que o próprio Platão tenha inventado o termo, pois é atribuída ao autor da República a criação de uma série de palavras com terminação -*ike* (arte de) e -*ikos* (a depender do contexto utilizado pode significar pessoa com uma específica habilidade) (SANTOS, 2015, p. 14).

Assim, não necessariamente retórica refere-se à persuasão, mas ao domínio, à arte de algo, o que convém perfeitamente se pensarmos na poesia didática. Ao voltarmos a Ovídio e sua obra, notamos que o poeta possuía habilidades que o favoreciam em suas produções, conseguimos perceber isso nas obras elencadas, *Ars Amatoria* e *Remedia Amoris*, em que, apesar de algumas falhas, como quando o *Ego* afirma que não segue alguns conselhos recomendados a seus *discipuli*, o discurso e os argumentos apresentados nas obras evidenciam um nível elevado de conhecimentos retóricos e sobretudo da persuasão.

Ao ler tais conselhos, o leitor crê que seu *magister* segue e sabe exatamente o que diz, o que por vezes se revela o contrário: o *magister* persuade e leva o leitor a crer que sua arte é perfeita e que ele mesmo a domina, quando, na verdade, é estabelecido um jogo, habilidades retóricas empregadas ao longo dos dísticos. Ao falar dos conhecimentos retóricos empregados por Ovídio, em suas duas obras supracitadas, convém apresentar o que Aristóteles diz sobre esta arte do discurso e da persuasão:

Entendamos por retórica a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir. Esta não é seguramente a função de nenhuma outra arte; pois cada uma das outras apenas é instrutiva e persuasiva nas áreas de sua competência. [...]. Mas a retórica parece ter, por assim dizer, a faculdade de descobrir os meios de persuasão sobre qualquer questão dada. E por isso afirmamos que, como arte, as suas regras não se aplicam a nenhum gênero específico de coisas (ARISTÓTELES, 2005, p. 95-96).

Enquanto a própria poesia é compreendida também por meio dos estudos retóricos, uma vez que ambas estão ligadas, como explorado anteriormente, a retórica, se pensarmos na Antiguidade Clássica, é

[...] uma disciplina que regulamenta e regula os discursos (entendidos aqui em seu sentido amplo e não somente o discurso oratório), sejam eles em prosa, sejam eles poéticos. Sejam esses discursos construídos com a finalidade de defender ou acusar alguém ou algo (gênero judicial ou judiciário), sejam eles escritos com o objetivo de aconselhar ou desaconselhar as pessoas (gênero deliberativo), sejam compostos com o intuito de elogiar ou vituperar alguém (gênero epidítico ou demonstrativo) (MARTINS, 2009, p. 170).

E esses objetivos são alcançados através de um sistema organizado e traçado, por meio de uma divisão de cinco partes que viabiliza sua execução, sendo elas a invenção (*inuentio*), disposição (*dispositio*), elocução (*elocutio*), memória (*memoria*) e ação (*actio*).

De acordo com os estudos de Martins (2009, p. 170-173), a primeira parte, *inuentio*, dedica-se à descoberta, ao que antecede o exercício da escrita, como a busca e o estudo da temática que se pretende discursar/ensinar; a segunda, *dispositivo*, é o momento em que

organizamos o discurso em cinco partes: proêmio ou exórdio (*proemium* ou *exordium*), narração (*narratio*), confirmação (*confirmatio*), digressão (*digressio*) e peroração (*peroratio*), que, de forma geral, referem-se à escrita do discurso em si, constituindo desde sua introdução ou iniciação, quando são feitas as exposições de fatos e eventos sobre o que se está argumentando ou dizendo junto à apresentação de provas para sustentação da tese defendida, bem como a distração e indignação que o discurso gera no público e a finalização do texto, respectivamente; a terceira, *elocutio*, trata das ideias/pensamentos propostos na *inuentio* e momento em que conseguimos perceber as técnicas e as habilidades retóricas do poeta ou autor; quanto as duas últimas, *memoria* e *actio*, não há informações contundentes ou suficientes, sendo inviável abordar sobre elas.

Enquanto a Retórica é “uma arte de conduzir as almas através das palavras, mediante o discurso” (PLATÃO, 2000b, p. 90), ou seja, o domínio e a arte da persuasão, a poesia didática possui como foco o ensino, independente da matéria ou temática e, para ensinar algo, é necessário dominar o assunto/a temática, ser persuasivo e ter conhecimentos sobre eloquência, recursos que encontramos nos estudos retóricos. Como dito, Ovídio, além de se debruçar sobre os estudos poéticos e do fazer poético, também dominava a arte retórica, estudo que o acompanhou em suas criações e que marcaram suas obras.

Além disso, consoante com o que diz Stroh (1979, *apud* HOLZBERG, 2002, p. 97), o poeta faz em *Remedia* e *Ars amatoria* uma constante alusão às regras de eloquência, estabelecidas por professores gregos e romanos que a dominavam. Muitas dessas regras também valiam para a escrita de versos, assim, muitos elegíacos faziam declarações indiretas sobre a poética ou a arte poética.

Quanto à poesia didática e a origem da palavra que lhe denomina,

[...] a palavra portuguesa “didático” remonta ao verbo grego *didásco* (lat. *Doceo*, da mesma raiz indo-europeia), cujos sentidos oferecidos em dicionário especializado incluem “ensinar” e “instruir”. Assim, de início podemos dizer que todo poema didático compromete-se, essencialmente, com a *instrução* de seu público (TREVIZAM, 2014, p. 30).

Partindo dessa ideia básica, ou ainda geral, a poesia didática ovidiana possui um *magister amoris* que ensina aos seus leitores e leitoras a arte de amar, como desenvolvido anteriormente. Esse *magister* não “age” sozinho, mas precisa da presença dos seus *discipuli*, aos quais ele passará a arte e o conhecimento que tem acerca do amor e da conquista. Para que

entendamos melhor a construção e a sistemática da poesia didática, e assim pensar na obra didática ovidiana, é preciso que nos voltemos aos elementos didáticos.

Peter Toohey, [...], entende que um feixe de cinco traços definidores básicos se preta a operar o “recorte” da poesia didática do universo da absoluta indistinção compositiva: para ele, então, deve haver nas obras desse tipo (1) um *único* emissor de preceitos ou saberes, o qual (2) se dirige discursivamente a um ou mais “alunos”, (3) com o objetivo de transmitir-lhe conhecimentos, em geral a sério, sobre um assunto de cujo domínio se apresenta como detentor. [...] muitos textos greco-latinos a apresentarem as características anteriormente apontadas também integram à malha compositiva os chamados (4) “painéis ilustrativos”; esses correspondem a pausas na estrita preceituação, com efeitos de variação expositiva dos temas e mudança do modo discursivo, com muita frequência, do gesto de instruir para o do descrever (um país, um local...) e o do narrar (TOOHEY, 2010 *apud* TREVIZAM, 2014, p. 30-31).

Em *A Arte de Amar*, e não só nesta obra, como em *Amores* e *Heróides*, Ovídio demonstra os recursos retóricos necessários para a persuasão de seu público, ou melhor, a *persona* ovidiana que fala a seus alunos ou discípulos sobre a arte do amor e da conquista. Conforme o excerto acima, existem quatro momentos percebidos nos elementos didáticos que se apresentam em obras didascálicas, são eles o emissor, o aluno, o ensino de determinado assunto ou matéria e os “painéis ilustrativos”. Todos esses elementos são percebidos nas obras ovidianas de teor didático, e isso se liga ao que Ovídio também busca evidenciar, especificamente em *A Arte de Amar*, sobre os romanos: seus valores na Roma Antiga e a lição amorosa trazida consigo ao longo de seus ensinamentos.

### 3.3 Discussão sobre erotodidática e elegia em Ovídio

As obras ovidianas são ricas, como vimos nos itens anteriores, por apresentarem um panorama sobre a sociedade e a cultura romana durante o Império de Augusto, sobretudo pela diversidade e pela conciliação de métodos empregados pelo poeta elegíaco em seus escritos, como o emprego do dístico elegíaco aliado à poesia didática – a *Ars Amatoria* é exemplo disso. Construimos, ainda, uma sucinta apresentação sobre o que foi e o que viria a ser a poesia didática, dado que a obra ovidiana que focamos neste trabalho é fruto da utilização de métodos didáticos e elegíacos, contudo, a poesia didática demorou a ser reconhecida como gênero, pouco havia se estudado ou falado na antiguidade, sem um rumo ou estudo específico.

Volk (2002, p. 22-30) alega que os gêneros eram, a princípio, distinguidos pela sua forma, isto é, a métrica, e geralmente os textos didáticos estavam inseridos ou presentes em textos épicos. Desta forma, não há, com precisão, como dizer especificamente de onde surgiu

e o que vem a ser – para filósofos como Horácio, Aristóteles e Platão, sabendo da importância de seus estudos para o conhecimento dos gêneros literários atualmente – especificamente este gênero e sua divisão dentro da antiguidade.

Vale ressaltar, antes de tudo, que a obra didática ovidiana – *A Arte de Amar* – possui fortes influências da comédia. Para Arthur Leslie Wheeler (1910, p. 444) o manual do amor ovidiano reflete, de maneira muito enérgica, a vida real romana, divergindo da era heroica, a qual se refletia em obras de outros poetas elegíacos, como *Eneida* (I a.C.), de Virgílio. Em outras palavras, Wheeler (1911, p. 73-77) afirma que os romanos beberam da comédia e possuem fortes influências dela em seus ensinamentos eróticos, muito mais do que os próprios recursos gregos, que também foram reinventados e utilizados pelos elegíacos romanos; o próprio ensinamento erótico é um divisor de águas, dado que é um recurso que possibilita a diferenciação entre a elegia produzida por autores alexandrinos, de Catulo e seus contemporâneos, sendo este ensinamento uma forte característica dos elegíacos do período de Augusto.

Diante dessas informações, a diferença entre a poesia didática e a elegíaca torna-se mais evidente, sobretudo por terem aspectos divergentes. No entanto, outro fator de suma importância que também se explica pela influência da poesia didática, e esta, por sua vez, possui influência da comédia, é a diferença entre o poeta e o autor que, segundo Wheeler (1910, p. 447), se apresentam na elegia romana, isto é, o poeta como aquele que fala na obra, mas não é a pessoa de carne e osso, enquanto o autor se refere à própria pessoa, de carne e osso. De maneira mais sucinta: o autor está para o pessoal, biográfico, a pessoa de carne e osso que vive e escreve (neste caso relacionamos a Ovídio, o qual é foco do nosso estudo) e o poeta está para a obra, para o que desenvolvemos, ao longo do item 2.1, a *persona* poética ou, ainda, o *Ego* que ensina e se apresenta na obra.

Essas duas formas, a como se refere Wheeler, são alternadas na elegia romana, mas o que vale ressaltar é como o autor e o poeta se apresentam: ambos são *professores*, mas na elegia o ensino se dá pela sentimentalidade e experiências pessoais do poeta.

Por outro lado, na poesia didática, como em *Ars Amatoria*, parece-nos mais evidente que o poeta, na verdade, trata-se de um *Ego*, uma *persona* do autor, que se veste de sua vida e experiências para ensinar a seus alunos sobre determinada matéria ou arte.

Na elegia isso fica como um “borrão” de difícil identificação, uma vez que ocorre de forma subjetiva, diferente da poesia didática, que não apresenta forma subjetiva, mas apenas algo pragmático, ou melhor, didático. Conforme Holzberg (2002, p. 10-12), a elegia erótica é,

ainda, caracterizada pelo poeta que conta suas experiências e sofrimentos amorosos pela amada – uma jovem moça –, isto é, esse gênero é caracterizado pelo casal elegíaco; caracteriza-se, ainda, pelo autor que fala em seu nome – sugerindo uma leitura autobiográfica – e conhecida, na época de Ovídio e na contemporaneidade, como um poema de lamento.

Além da poesia didática, Ovídio apresenta em sua obra o que se conhece por erotodidática, ou *erotodídaxis*, contudo, é importante entender o que é a erotodidática e a elegia, dado que Ovídio é um poeta elegíaco e possui obras erotodidáticas. Assim,

A *erotodídaxis*, na poesia, se dá quando o poeta cria uma *persona* que possui experiência amorosa e, por isso, assume o papel de *praeceptor amoris* (“preceptor do amor”). Na elegia, esse papel é assumido pelo *magister amoris*, que forja um *ethos* para que possa assumir a autoria do discurso, licenciando-o por causa de sua “experiência” pessoal; essa *persona* fala como o próprio poeta, pois recebe seu nome (GONÇALVES, 2019, p. 4).

Com isso, percebemos que Ovídio mescla gêneros em suas obras, fazendo com que haja certa referência de suas obras com tais gêneros – didático, elegíaco e erotodidático. Voltando-nos à elegia, vimos, ao longo do item 3.1, que a marca desse gênero é seu metro, isto é, o dístico elegíaco, e ele apresenta um eu-lírico que fala sobre suas desventuras amorosas e sofrimentos, sendo essas desventuras temáticas característica do gênero elegíaco. Em *Ars amatoria*, essas características se unem a duas figuras: o *magister amoris* e os *discipuli*. Por conta desses dois elementos, Ovídio mescla o gênero elegíaco – no caso de *Ars Amatoria*, o eu-lírico masculino e a temática amorosa – à poesia didática, e isso é reafirmado por Trevizam (2014, p. 30-31) ao resumir os elementos primordiais da poesia didática elencados por Toohey (1996), apresentados no item 3.2 desta seção.

Sendo assim,

Ovídio se enquadra na categoria de poeta didático, pois, ao inventar, em sentido retórico, uma *erotodídaxis* em verso e elegíaca, segue quase todos os preceitos básicos parafraseados por Trevizam, menos um, o uso do hexâmetro e o número mínimo de versos [...], sendo talvez, a única exceção à regra, já que todos os outros poemas pertencentes à subespécie didática que nos chegaram segue essa métrica (GONÇALVES, 2019, p. 27).

Ao ler o excerto, percebemos como a retórica, abordada no item 3.2, influenciou fortemente Ovídio na construção de suas obras, sobretudo a *Ars Amatoria*, e como ele segue os preceitos para a construção de obras erotodidáticas – *Ars Amatoria*, *Remedia Amoris* e *Medicamina Faciei Femineae* (*Os Cosméticos para o Rosto da Mulher*) (5 d.C.). Tais análises

e observações são de suma importância para que possamos fazer aproximações entre *Ars Amatoria* e *A escrava Isaura*.

É preciso que tenhamos certo conhecimento prévio sobre Ovídio e suas obras para que entendamos, por exemplo, que os discursos e os passos ensinados em *A Arte de Amar* são dados pelo *magister amoris* – e não por Ovídio – que assume o caráter de *persona* poética, “sobre a qual recai a responsabilidade de ser o detentor do saber amoroso que será transmitido pelas elegias” (GONÇALVES, 2019, p. 27).

Além disso, na elegia, temos tipos de leitores, para qual o *magister amoris* se direciona, apresentado no item 2.2:

Há o leitor ideal, o amante para quem a elegia dá conselhos de como conquistar a amada e há um segundo nível de leitura, onde o aluno-poeta, ou seja, aquele que pretende se tornar poeta elegíaco, segue o *tópoi*, que são índices típicos do gênero [...]. Assim, a erotodidática de Ovídio pode tanto configurar-se, de fato, um manual erótico, como também, no âmbito da poesia, *Poética* elegíaca (GONÇALVES, 2019, p. 27-28).

Interessa-nos, portanto, perceber os discursos do *magister amoris* direcionados ao amante que deseja conquistar a amada, isto é, veremos – na maioria de nossas análises – o primeiro nível de leitura, que foi apresentado no item 3.2, a partir da leitura de Perutelli (2010), em *A escrava Isaura* (2008), além dos discursos que apresentem carga sociocultural, o que também é pertinente na obra de Ovídio. Para tais análises, faz-se imprescindível o estudo da sociedade romana do Império augustano e da sociedade brasileira do século XIX – correspondentes aos períodos em que se lançaram as obras objeto de estudo, respectivamente – , bem como a imersão na própria Teoria da Residualidade e do Autor, desenvolvidas na seção seguinte.

#### 4. OS CONCEITOS OPERACIONAIS DA TEORIA DA RESIDUALIDADE: REFLEXÕES ACERCA DE SEMELHANÇAS E DIFERENÇAS COM OUTRAS TEORIAS

Na seção anterior, vimos a importância de entender o gênero elegíaco e didático para compreensão das obras de Ovídio, sobretudo *Ars Amatoria*, que apresenta aspectos dos dois gêneros. Além disso, observamos o equívoco, ou melhor, o risco de se fazer uma análise biográfica de *Arte de Amar*, assim como demais obras elegíacas, uma vez que há o jogo entre ficção e realidade, a *persona* poética que incorpora, assume características do autor de carne e osso para ensinar seus discípulos sobre a arte de amar.

Apesar de ser improvável uma análise biográfica nas obras ovidianas, entendemos que seja possível observar elementos de cunho cultural e social em *Ars Amatoria*, bem como em *A escrava Isaura*, uma vez que a obra literária é uma forma de acessar cultura e sociedades de outrora, percebendo, através de minúcias que o autor dá sobre seu meio social, essa carga sociocultural, a qual trataremos ao longo desta seção.

Além disso, não basta somente perceber esse teor sociocultural, mas entender sua importância para o percurso e comprovação de nosso objetivo: a cristalização do discurso amoroso de *A Arte de Amar* em *A escrava Isaura*. E para que possamos verificar a cristalização – assim como outros pilares do *resíduo* –, o estudo cultural e social das sociedades em que os poetas viveram é imprescindível para o desenvolvimento da Teoria da Residualidade de Roberto Pontes (2006), uma vez que sua fundamentação se encontra nas Ciências Humanas, isto é, na Antropologia, na Sociologia, na Literatura e na Linguística, bem como em outras ciências diversas. O *resíduo* é versátil, moldável, flexível e passível de aplicação em diversos campos.

##### 4.1 Sobre a Teoria da Residualidade (TR)

Até aqui, adentramos o universo ovidiano com o intuito de compreendê-lo melhor, ou ainda, de entendermos questões essenciais para a observação das obras em consonância com as teorias escolhidas para analisá-las. Percebemos que, como reiterado ao longo da seção anterior, apesar da inconsistência de um olhar biográfico sobre as obras de Ovídio, elas carregam aspectos primordiais para compreender a importância da cultura para a análise literária – o que será feito ao longo desta seção – e que, através de investigações e estudos culturais, é verossímil

observar comportamentos, pensamentos e sentimentos que perpassam o tempo, sobretudo *discursos* que se enraízam, permanecem e *cristalizam-se*.

Assim como Ovídio, que de certa forma retrata a cultura e a sociedade romana em *A Arte de Amar*, Bernardo Guimarães, em *A escrava Isaura*, também retrata a cultura e a sociedade brasileira, contextualizada no processo de abolição da escravidão. No entanto, apesar das distâncias culturais, étnicas, geográficas e temporais, ambos tangenciam em suas obras a mesma temática, o amor e, a partir dela, é factível observar a repetição de elementos sociais e culturais. Isso significa dizer que, com o passar do tempo, os homens mudaram suas percepções, ideologias e, até mesmo, determinada conduta, mas, tratando-se da temática amorosa, observa-se a permanência de sentimentos, pensamentos e comportamentos. Ou seja, independente da sociedade, cultura e época, continua-se a agir da mesma maneira com relação ao amor e aos relacionamentos afetivos.

Essa permanência ou resistência é um aspecto característico da teoria por nós escolhida para analisar *A Arte de Amar* e *A escrava Isaura*. A Teoria da Residualidade – doravante TR – “busca apontar e explicar as remanescências do modo de pensar de um determinado agrupamento social de um período de tempo específico em outro tempo diverso, tendo como base principal a literatura” (SOARES & MEDEIROS, 2014, p. 53). Contudo, a TR não se limita à temática amorosa ou aos discursos amorosos, foco de nosso trabalho, mas é abrangente em diversas áreas e saberes. Como exemplo disso, temos a fala de Pontes sobre a hibridação cultural existente no livro de Suassuna que, o próprio autor, até então não tinha consciência:

O próprio Ariano Suassuna em trabalho publicado no livro *Literatura popular em verso*, v. I, editado pela Casa de Rui Barbosa, fala sobre o assunto e afirma que só depois, muito depois de haver escrito o *Auto*, veio a tomar ciência de que havia aproveitado matéria proveniente da cultura árabe. Ele escreveu sem saber, por que havia assimilado o episódio culturalmente. Esta é a diferença fundamental do resíduo relativamente à intertextualidade, pois o residual aparece na obra sem que o autor tenha consciência do aproveitamento do material utilizado. Isso assim ocorre porque a residualidade se dá no plano da mentalidade e não no do simples texto (PONTES, 2006, p. 2).

Desta maneira, percebemos que o *resíduo*, seja *hibridação cultural*, *cristalização* ou *mentalidade coletiva*, conceitos que serão apresentados na subseção seguinte, é capaz de se apresentar de diversas formas, sobretudo inconscientemente, como ocorreu com Suassuna, que assimilou uma outra cultura, de forma natural, despercebida, e a trouxe em sua obra. Além disso, é interessante ressaltar, o que Pontes pontua no excerto acima, a diferença entre a TR e a Intertextualidade, uma confusão natural dada a semelhança da teoria com outros caminhos

como a própria intertextualidade e a recepção, teorias que partem do mesmo princípio da TR, mas seus propósitos e aplicações são divergentes. As semelhanças e diferenças entre a TR e as duas teorias são abordadas no item 4.1.7, no final desta seção.

Contudo, podemos pensar na teoria como *transdisciplinar*, dada sua riqueza em conceitos das diversas áreas do conhecimento, unidos para percepção do *resíduo*, daquilo que *remanesce* de um dado tempo e espaço para outro, ressurgir e ressignificar-se. Sobre esses caminhos possíveis, trataremos adiante, no item 4.1.3 desta seção.

Ademais, entendemos que a TR se assemelha a uma colcha de retalhos – como citamos anteriormente – confeccionada com tecidos de diversas estampas, formas e texturas, isto é, a teoria de Pontes é marcada por sua versatilidade que, não por acaso, possui fundamentação em diversas áreas do conhecimento como a Química, a Geologia, a Sociologia, dentre outras que unidas deram a luz à *Residualidade* como a conhecemos, capaz de ser aplicada em quaisquer áreas e *corpus*, desde que haja o *resíduo*, elemento máximo da teoria. Sabemos, ainda, que o estudo sobre a *remanescência*, permanência de elementos de um tempo para outro já fora tratado, no entanto

nenhum conseguiu sistematizar uma teoria com todos os aparatos e conceitos operatórios que nos permitam colocar os elementos, as culturas, as literaturas, os objetos a serem estudados, em cima de uma maca pronta para ser por nós, pesquisadores, dissecados, comparados e analisados. (SOARES, 2015, p. 19-20)

A Teoria da Residualidade abarca a ideia de resíduo e a importância dele para a análise de obras literárias, bem como o conhecimento cultural e social de civilizações antigas e contemporâneas e um de seus axiomas é a afirmação de que “na cultura e na literatura nada é original” (PONTES, [s/d], p. 1). É por isso que essa teoria endógena nos possibilita olhares e horizontes diferentes dos já traçados, assim como nos possibilitou ver uma permanência, *remanescência*, de discursos amorosos de Ovídio em Bernardo Guimarães.

Ademais, seus conceitos operacionais são: *cristalização*, *hibridação cultural* e *mentalidade coletiva*. Cada um surgido de uma direção diferente, de uma área do conhecimento distinta:

Ora, ao Norte da *teoria da residualidade* se situa a História, mormente a “Nouvelle Histoire” surgida com a “École des Annales” e, mais especificamente, a História das Mentalidades. A princípio é mister esclarecer que há quem reconheça a importância da História das Mentalidades e quem se oponha frontalmente a este constructo teórico. Da nossa parte, reconhecemos a validade deste ramo recente e fascinante da História, bem como compreendemos ser o conceito de *mentalidade* bem mais extenso do que

podemos imaginar. Por isso, cumpre não só aos historiadores, mas a quem se dispuser a trabalhar com os *resíduos mentais* objetivamente expressos na cultura, [...]. Ao Sul, a teoria da residualidade confina com a Sociologia e a Antropologia, sobretudo com o vigor de pensamento de Raymond Williams, o saudoso ex-professor das universidades de Oxford e Cambridge. Williams foi o único a dedicar, antes de nós, duas páginas a respeito da *residualidade* (PONTES, [s/d], p. 4).

E continua:

Ao Leste, temos a investigação da Geologia, em cruzamento com a da Estética e da Fenomenologia de Gaston Bachelard. Bachelard dedica vinte e seis (26) primorosas páginas ao “devaneio cristalino”, com o *tônus* poético que lhe é peculiar. Este cruzamento ocorreu porque ao elegermos o conceito de *crystalização* verificamos haver na Mineralogia um repertório teórico sólido respeitante aos *crystalis*, de modo a nos oferecer o mínimo de informações necessárias à construção do conceito de *crystalização* no reino da cultura. Daí indicarmos sempre aos nossos pesquisadores a leitura do capítulo “Cristalografia”, do *Manual de mineralogia* de James D. Dana. Temos a Oeste, por confinantes, eruditos do quilate de Fustel de Coulanges, autor de *A cidade antiga*, uma das obras mais notáveis de interpretação do mundo greco-romano. A leitura das páginas ora indicadas, daquele que foi considerado pela melhor crítica o maior historiador francês do século XIX, é capital para a compreensão da remanescência de mentalidade no processo civilizatório. A seu lado temos Ernst Robert Curtius, erudito alemão, autor de um monumento ensaístico intitulado *Literatura europeia e Idade Média latina*, livro que nos permite compreender a dinâmica da transmissão formal em arte, dos povos antigos aos contemporâneos (PONTES, [s/d], p. 6-7).

Esses são alguns lindes da teoria, abarcando autores estrangeiros e nacionais – no caso, trata-se de Segismundo Spina (2003; 2002; 1997; 1991), Ariano Suassuna (1996), Darcy Ribeiro (2015) e tantos outros – que reforçam e dialogam com o propósito da TR, tornando-a apta para que pesquisas como a nossa sejam possíveis e para que possam ampliar os caminhos da pesquisa nas Letras, seja na Linguística ou na Literatura.

Uma vez que a TR é, como reiterado em diversos momentos, versátil, podemos usá-la para observar a permanência clássica na contemporaneidade, sobretudo ao observarmos comparativamente os discursos em *A Arte de Amar* e em *A escrava Isaura*. No entanto, para observar essa permanência é preciso que haja um olhar diferente sobre o antigo, dado que

[...] visitar o passado não pode ser um gesto ingênuo de resgate de uma época gloriosa ou próxima da perfeição. Retrocedemos nosso olhar pela necessidade, ou mesmo pela exigência de entender o nosso tempo, que vê manifesto o passado em inumeráveis momentos epifânicos de reconhecimento (VIEIRA; THAMOS, 2011, p. 6).

Por isso, enfatizamos o quão importante é a [re] leitura de obras clássicas pensadas em comparação com obras atuais, ou ainda, contemporâneas que, apesar de obterem um certo “desgaste”, por já terem sido tão exploradas e pesquisadas, conseguimos, por meio da TR,

apresentar um novo olhar, ainda não visto. Assim, para que possamos prosseguir afundo em relação aos conceitos operacionais da TR e explorá-los, aliando ao nosso propósito de observar os discursos amorosos cristalizados, é preciso entender a origem e a ideia do termo *residual*, o qual dá nome à teoria e fundamentação à *residualidade*.

#### 4.1.1 Conceitos operacionais da Teoria da Residualidade

A TR é, conforme supracitado, uma teoria versátil, semelhante a uma colcha de retalhos. Contudo, é imprescindível buscarmos alguns lindeiros importantes na composição dessa colcha. De acordo com a exposição de Pontes (s/d, p. 4), em cada ponto cardeal, há um lindeiro, uma obra importante que deve ser lida para que possamos compreender a finalidade e o conceito de cada sistema operacional da teoria, esmiuçando os termos e buscando compreender como surgiram, além de observar a ideação deles para criar forma na teoria. Diante disso, dialogaremos, nos itens a seguir, com algumas obras importantes para a construção dos conceitos operacionais da TR.

#### 4.1.2 O termo *residual*

O termo *residual*, o qual dá origem à *residualidade*, foi primeiramente encontrado na obra *Marxismo e Literatura*, de Raymond Williams (1979). Torres (2010, p. 97) alerta para a gênese do termo *residual*, importante para se compreender o que vem a ser a *residualidade*. Assim, o *residual* é algo

diferente de “arcaico”, embora na prática seja difícil, com freqüência, distingui-los. Qualquer cultural inclui elementos disponíveis do seu passado, mas seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável. Eu chamaria de “arcaico” aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo, ocasionalmente, a ser “revivido” de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante. O que entendo pelo “residual” é muito diferente. O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente (WILLIAMS, 1979, p. 125).

A partir do fragmento, observamos que Williams difere o *residual* do que é antigo, estagnado, entendendo-o como algo que revive e remanesce, aquilo que “está ativo no processo cultural” (WILLIAMS, 1979, p. 125), é como ele é entendido na TR. O *residual* está presente em diferentes culturas e sociedades, é algo que se reinventa, que remanesce, mas nunca se torna

“velho” ou que sobra de algo, supérfluo e sem valor. É importante esclarecer que a concepção de *resíduo*, o qual vem de *residual*, não compete a ideia de impureza ou detrito.

Ao longo da sua obra, Williams (1979) cita por diversas vezes o termo *residual*, enfatizando se tratar de algo que se reinventa, que é rerepresentado em culturas e sociedades, e essa conceituação foi o ponto inicial para Pontes sistematizar a ideia da reprodução, ou melhor, de que não há algo novo, mas que há elementos que remanescem de um tempo para outro, tanto em uma cultura, como na sociedade, na língua e na literatura. Nossas ações, pensamentos e comportamentos, sendo conscientes ou não, reproduzem uma mesma ação, pensamento e comportamento de épocas remotas. Em outras palavras,

O *residual*, [...], seria tudo aquilo formado no passado, mas passível de ser constantemente retomado, de forma inconsciente, por indivíduos de um grupo ou camada social, de modo a ser tido como algo próprio mesmo das épocas posteriores aos seu surgimento (TORRES, 2010, p. 98).

Desta forma, compreendemos a gênese do *resíduo*, como sendo algo vívido, remanescente, mas nunca antigo, ultrapassado. O *resíduo* é peça chave para o entrelaçamento de uma obra contemporânea com uma obra clássica, de sociedades e espaços geográficos totalmente diferentes, em tempos tão longínquos, de culturas divergentes. Apesar de breve, a abordagem a respeito do conceito *residual* e suas fundamentações são essenciais para que possamos falar dos conceitos operacionais da TR, sobretudo o *resíduo*, que, de acordo com o que nos diz José William Craveiro Torres (2010, p. 103), o termo *residual*, de Williams, possibilitou o surgimento do termo *resíduo*, de Pontes, e assim podemos enveredar pelos conceitos que sistematizam a TR: *resíduo*, *hibridação cultural*, *mentalidade coletiva* e *cristalização*.

Ao compreendermos o que é *residual*, e como esse termo estipulado por Williams deu origem ao *resíduo*, podemos partir para o âmago da Teoria da Residualidade: seus conceitos operacionais. A Teoria da Residualidade comporta quatro pilares, sendo eles o próprio *resíduo*, a *mentalidade coletiva*, a *hibridação cultural* e a *cristalização*.

#### 4.1.3 Resíduo

O termo resíduo – base para concepção da TR –, como vimos, tem sua fundamentação no entendimento de residual pelo teórico Williams, e é entendido como

aquilo que remanesce de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma obra, toda uma cultura. O *resíduo* é dotado de extremo vigor. Não se confunde

com o antigo. É manifestação dotada da força do novo porque passa sempre por uma *cristalização*. É algo que se transforma como o mineral bruto tornado joia na lapidação (PONTES, 2006, p. 3).

O *resíduo* pode ser quaisquer indícios ou elementos que venham de uma época para outra, que se perceba certa permanência, ou ainda, remanescência. Ele é, como dito por Pontes (2006), “dotado de vigor”, excluindo a ideia de algo antigo, estático, ou ainda comparado a dejetos. O resíduo, no entanto, é capaz de perpassar tempos e espaços, ele se reinventa, *cristaliza-se*, as culturas se cruzam e compartilham dos mesmos princípios. Como exemplo, temos o imaginário popular que pode ser compartilhado por determinados grupos ou sociedades. Com base nos princípios da Teoria,

[...] em toda cultura, há elementos que pertenceram a culturas anteriores, ou seja, *resíduos* que refletem *imaginários* de determinado agrupamento social de um tempo preexistente, isto é, remanescem aspectos da forma de enxergar o mundo, de pensar, de sentir e de viver de um povo (SOARES & MEDEIROS, 2014, p. 53).

Partindo desse pressuposto, não podemos dissociar o *resíduo* do *imaginário*, sendo este um aliado, ou melhor, um estudo que nos levará a uma maior compreensão do comportamento e pensamento de dada cultura e sociedade. Parte disso se tangencia no que analisaremos nos itens 3.2 e 3.3, observando aspectos culturais e sociais para a análise verossímil das obras de Guimarães (2008) e de Ovídio (1997), sem que caiamos no anacronismo e para que seja reforçado nosso ponto de vista, comprovando a presença do *resíduo* amoroso nos discursos *cristalizados* de uma obra na outra. Citamos o imaginário porque ele é peça fundamental na construção da *mentalidade coletiva*, um dos conceitos operacionais da Teoria, que nasce a partir do estudo da *memória* por Maurice Halbwachs (1990).

O *resíduo* pode se apresentar como *cristalização*, *hibridação cultural* ou *mentalidade coletiva*, cada um agindo em um “setor” diferente, abarcando múltiplos saberes. Como frisado, a TR é uma teoria versátil, uma colcha de retalhos que acolhe diversos saberes, e, da mesma maneira, o resíduo é passível de ser observado em diversas esferas, assemelhando-se a um caleidoscópio e seus diversos espelhamento.

Temos então que

O *resíduo* é aquilo que resta de alguma cultura. Mas não resta como material morto. Fica como material que tem vida, porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova. Essa é a grande importância do *resíduo* e da *residualidade*. O *resíduo* não é um cadáver da cultura grega ou da cultura medieval que deve ser reanimado nem venerado, num culto obtuso de exaltação do antigo, do morto, promovendo o retorno ao passado, valorizando a melancolia e a saudade, como fizeram os

portugueses durante o Saudosismo literário; não é isso. A gente apanha aquele *remanescente dotado de força viva* e constrói uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma (PONTES, 2006, p. 3).

É a partir do *resíduo* que notamos a reprodução, a retomada, a releitura, ou seja, algo feito de novo, e de novo, mas com uma nova forma, um novo vigor. Contudo, é válido voltarmos para trechos das obras de Bernardo Guimarães e Ovídio em que é pertinente o resíduo.

Ovídio, no segundo livro de *Ars Amatoria*, apresenta um pensamento pertinente sobre o prazer sexual de casais e como o sexo apenas é “completo” quando ambos se satisfazem igualmente:

Para que jorre a fonte do prazer  
é necessário que o homem e a mulher  
igualmente o partilhem.  
Odeio o coito quando não é mútua  
a desvairada entrega dos amantes  
(eis por que encontro menos atrativos  
no amor praticado com rapazes).  
Abomino a mulher que se entregou  
apenas porque tem de se entregar  
e que nenhum prazer experimentando  
frigidamente faz amor pensando  
no novelo de lã.  
[...]  
O dever não me agrada na mulher.  
Quero ouvir as palavras que traduzem  
a alegria que sente a minha amante  
quando me pede para ir mais devagar  
e o ímpeto suster.  
Quero ver a mulher de olhos rendidos,  
a exausta mulher que desfalece  
e que por muito tempo não consente  
que lhe toquem no corpo dorido de prazer (OVÍDIO, 1997, p. 153-155).

E finalizando seu pensamento ordena que “[...] a meta seja atingida ao mesmo tempo” (OVÍDIO, 1997, p. 159). Isso revela que, para o ego ovidiano, não basta conquistar a mulher, cortejá-la e enchê-la de mimos, é preciso que o parceiro também a satisfaça, e vice-versa. Para que uma relação tenha êxito, isto é, para que o tratado de Ovídio possa, de fato, ter seu resultado, é preciso que homens e mulheres igualmente sintam prazer e gozem em suas relações íntimas. Este mesmo princípio encontramos em *A escrava Isaura*, na forma de um *resíduo* moral: Leôncio teve relações extraconjugais com uma de suas escravas, Rosa, a qual possui intensos sentimentos por ele e, por causa disso, odeia imensamente Isaura, sua rival.

As outras escravas a contemplavam todas com certo interesse e comiseração, porque de todas era querida, menos de Rosa, que lhe tinha inveja e aversão mortal. [...]. Não era só pura inveja; havia aí alguma coisa de mais positivo, que convertia essa inveja

em ódio morta. Rosa havia sido de há muito amásia de Leôncio, para quem fora fácil conquista, que não lhe custou nem rogos nem ameaças. Desde que, porém, inclinou-se a Isaura, Rosa ficou inteiramente abandonada e esquecida. A gentil mulatinha sentiu-se cruelmente ferida em seu coração com esse desdém, e, como era maligna e vingativa, não podendo vingar-se de seu senhor, jurou descarregar todo o peso de seu rancor sobre a pessoa de sua infeliz rival (GUIMARÃES, 2008, p. 51-52)

A personagem Rosa não é tão explorada por Bernardo Guimarães como Isaura – que é a heroína da obra –, mas, pelo pouco apresentado, entendemos que a escrava se entregou a Leôncio por pura vontade, isto é, houve o consenso e o prazer de ambos, e, por causa dessa relação apenas de prazeres, Rosa nutre esse ódio por Isaura, que trouxe para si – mesmo sem querer – a atenção de seu senhor, Leôncio. Embora a relação de Leôncio e Rosa seja problemática por causa de diversos motivos – pelas descrições dadas pelo narrador ao longo da obra, Rosa é uma moça próxima da fase adulta, em torno de 17 ou 18 anos, e que, por isso, é ludibriada e usada por seu senhor –, mas é pertinente a visão de que houve, por ambos, o consenso e o “afeto sexual”, notadamente um *resíduo* moral.

Além disso, outro *resíduo* encontrado de uma obra na outra, é a negação de atos adúlteros por parte do parceiro, o qual o *ego* ovidiano apresenta instrução:

[...]. Há mulheres  
que a arte têm de ler certas palavras  
que não foram escritas.  
[...]  
Se os teus atos ainda que escolhidos  
são por fim descobertos, mesmo assim  
nega-os até o fim.  
Não sejas mais submisso do que costuma ser  
nem mais acariciante do que habitualmente.  
São estes os sinais de um coração culpado.  
Mas não poupes os rins (OVÍDIO, 1997, p. 127).

O ato de negar, até que a parceira se sinta confusa ao ponto de achar que está enganada, é um forte argumento e solução dada aos seguidores ovidianos, quando seus planos adúlteros e adultérios são descobertos. Do mesmo modo, Leôncio age ao ter seus atos libidinosos e assédios para com Isaura descobertos por Malvina, sua esposa, que o confronta em seguida:

– Quero dizer-lhe – exclamou a moça em tom severo, e fazendo vãos esforços para dar ao seu lindo e mavioso semblante um ar feroz –, quero dizer-lhe que o senhor me insulta e me atraiçoa em sua casa, da maneira a mais indigna e desleal!...  
– Santo Deus!... Que estás aí a dizer, minha querida?... Explica-te melhor, que não compreendo nem uma palavra do que dizer...  
– É de balde que o senhor se finge surpreendido; bem sabe a causa do meu desgosto. Eu já devia ter pressentido esse seu vergonhoso procedimento; há muito que o senhor não é o mesmo para comigo, e me trata com tal frieza e indiferença...  
[...]

- Dê um destino qualquer a essa escrava, a cujos pés o senhor costuma vilmente prostrar-se: liberte-a, venda-a, faça o que quiser. Ou eu ou ela havemos de abandonar para sempre esta casa; e isto hoje mesmo. Escolha entre nós.
- Hoje?!
- E já!
- És muito exigente e injusta para comigo, Malvina – disse Leôncio depois de um momento de pasmo e hesitação. – Bem sabes que é meu desejo libertar Isaura; mas acaso depende isso de mim somente? É a meu pai que compete fazer o que de mim exiges (GUIMARÃES, 2008, p. 39-40).

Indubitavelmente, ao compararmos os excertos, Leôncio parece seguir piamente o tratado de Ovídio, negando até o fim, mesmo sabendo que Malvina o vira assediando Isaura. Mesmo com tal situação inegável, o rapaz continua copiosamente negando e afirmando não saber do que a esposa está a se queixar, com o propósito de que ela ou desista de confrontá-lo ou de que fique confusa e esqueça o que aconteceu: é a mesma receita dada pelo *ego* ovidiano aos seus discípulos.

Além disso, o *ego* ovidiano alerta aos homens que não sejam demasiadamente atirados, isto é, que não demonstrem tanta experiência, dado que esse passo pode ser a ruína da conquista, afugentando as moças.

Se te mostrares demasiado experiente  
junto de uma noviça,  
se à jovem recatada ofereceres  
o espetáculo da tua petulância,  
ficará ela com a desconfiança  
de que contigo não será feliz (OVÍDIO, 1997, p. 85).

Em *A escrava Isaura* notamos esse *resíduo* comportamental quando o narrador apresenta aos leitores os pensamentos e sentimentos mais profundos de Isaura por Álvaro.

Mas essa tal ou qual tranquilidade só durou até o dia em que pela primeira vez viu Álvaro. Amou-o com esse amor exaltado das almas elevadas, que amam pela primeira e única vez, e esse amor, como bem se compreende, veio tornar ainda mais crítica e angustiada a sua já tão precária e mísera situação. Álvaro tinha na fisionomia, nas maneiras, na voz e no gesto um não-sei-quê de nobre, de amável e profundamente simpático, que avassalava todos os corações. O que não seria ele para aquela que única até ali lhe soubera conquistar o amor? Isaura não pôde resistir a tão prestigiosa sedução; amou-o com o ardor e entusiasmo de um coração virgem; e com a imprevidência e cegueira de uma alma de artista, embora não visse nesse amor mais do que uma nova fonte de lágrimas e torturas para seu coração (GUIMARÃES, 2008, p. 91).

A descrição feita pelo narrador dos sentimentos de Isaura por Álvaro evidenciam as inseguranças que a heroína sente ao amá-lo: ele é um rapaz belo, educado e faz parte da alta sociedade de Recife. Em contrapartida, Isaura é uma escrava, não possui riquezas como o

amado, no entanto seus medos e angústias se dão muito mais pela atração que o rapaz causa nas moças em geral, por sua elegância e gentileza, gerando isso tristeza em Isaura ao pensar que esse amor é – duplamente, já que ela é escrava e há um número considerável de pretendentes de Álvaro – impossível, ou ainda desgastante. Apesar de Álvaro não apresentar petulância ao cortejar Isaura, conforme o que o *ego* ovidiano adverte, mas é notório que sua popularidade e, conseqüentemente isso lhe dá experiência pela variedade de pretendentes, beleza traz insegurança à Isaura que se vê como mais uma dentre as tantas moças que se apaixonaram pelo rapaz.

Apesar dos atributos e beleza ímpar de Álvaro causar insegurança na heroína de Guimarães, Isaura possui igualmente beleza e características singulares, a qual gera ódio – como vimos no excerto sobre Rosa – e admiração, paixão. Nas primeiras páginas da obra, o narrador nos apresenta Isaura, que está sentada tocando piano, como uma moça bela e encantadora:

Acha-se ali sozinha e sentada ao piano uma bela e nobre figura de moça. As linhas do perfil desenham-se distintamente entre o ébano da caixa do piano e as bastas madeixas ainda mais negras do que ele. São tão puras e suaves essas linhas que fascinam os olhos, enlevam a mente e paralisam toda análise. A tez é como o marfim do teclado, alva que não deslumbra, embaçada por uma nuance delicada, que não sabereis dizer se despenham caracolando pelos ombros em espessos e luzidios rolos, e como franjas negras escondiam quase completamente o dorso da cadeira a que se achava recostada. [...].

Os encantos da gentil cantora eram ainda realçados pela singeleza, e diremos quase pobreza, do modesto trajar (GUIMARÃES, 2008, p. 11-12).

A partir do excerto, constatamos que o valor dado à beleza feminina é demasiado, isto é, há um prestígio para aqueles ou aquelas que são esbeltos. Embora saibamos que a beleza, num cortejo ou conquista, é supérflua, no entanto, por outro lado, o *magister amoris*, *ego* ovidiano, explicita que este ponto é essencial, ou seja, é necessário que a mulher seja bela e se mantenha bela para que encontre o amor, explicitado no trecho abaixo:

É a beleza da mulher um dom divino  
[...]  
Essas riquezas com que procurais  
os homens encantar  
quantas vezes os fazem afastar.  
Pela elegância somos conquistados.  
Não deixeis os teus cabelos em desordem.  
Tiram as mãos e aumentam  
da cabeleira a formosura.  
Dos vários penteados escolhe  
o que melhor te assenta  
e antes de tudo o espelho consulta (OVÍDIO, 1997, p. 173-175).

Apesar de apresentar para os homens a mesma exigência sobre a aparência, o *magister* enfatiza esse ensinamento para as mulheres, suas belezas devem ser constantemente ressaltadas, uma vez que a partir disso que serão notadas – além dos demais atributos –. Embora saibamos que na Antiguidade não havia questionamentos sobre essa espécie de conduta, conseguimos notar que há, sem dúvida, uma pressão social perante a mulher quanto aos cuidados estéticos. Esse *resíduo* é notoriamente reincidido de *Ars Amatoria* em *A escrava Isaura*.

Além desses *resíduos*, há ainda a repetição dos ensinamentos sobre a conquista feminina, especificamente para quando o discípulo é descoberto pela amada, seja por uma mentira, por planos adúlteros ou pelo próprio adultério. O *ego* ovidiano reitera, complementando o excerto que analisamos acima sobre negar acusações, que os homens são capazes de enganar as mulheres, através da negação e persuasão, e que essas, por sua vez, são facilmente ludibriadas, mas somente aquelas que o *ego* considera frágeis, isto é, ingênuas, apaixonadas e jovens. Em suma, frágeis e suscetíveis às desilusões e enganos são àquelas mulheres na flor da idade, inexperientes. Da mesma forma, Leôncio engana Malvina ao arquitetar e inventar situações sobre seu sumiço, afirmando que Isaura teria fugido com um amante:

Mostrou-se envergonhado e arrependido do modo por que a havia tratado, e jurou apagar com o seu futuro até a lembrança de seus passados desvairados. Confessou, com uma sinceridade e candura de anjo, que por algum tempo se deixara enlevar pelos atrativos de Isaura, mas que isso não passara de passageiro desvario, que nenhuma impressão lhe deixara na alma. [...], e por fim fez Malvina acreditar que Isaura fugira de casa seduzida por um galã, que há muito tempo a requestava, sem que eles o soubessem; que fora este quem fornecera ao pai dela os meios de alforriá-la, e que, não o podendo conseguir, combinaram de mãos dadas e efetuaram o plano de rapto [...] (GUIMARÃES, 2008, p. 147).

Apesar de Leôncio já ter revelado sua verdadeira natureza à Malvina, a moça acredita que o marido se arrependeu verdadeiramente, dado as descrições que o narrador faz de Leôncio ao pedir desculpas de Malvina, criando o cenário perfeito para que a moça, já fragilizada por tantos episódios tenebrosos e provas de atos libidinosos do marido, acredite piamente nele. Malvina é jovem e inocente, é exatamente como o *ego* ovidiano descreve mulheres frágeis, dado que ela “é moça ingênua e crédula, com um coração sempre propenso à ternura e ao perdão” (GUIMARÃES, 2008, p. 147) e acabou acreditando em “tudo quanto aprouve a Leôncio inventar não só para justificar suas faltas passadas, como para predispor o comportamento que daí em diante pretendia seguir” (GUIMARÃES, 2008, p. 147).

Deste modo, há *resíduos* provenientes de uma obra na outra, sejam morais ou comportamentais, se apresentam fortemente n'A *escrava Isaura*, como se seguisse o tratado ovidiano. Dado isso, perceberemos, adiante, o resíduo como uma *cristalização*.

#### 4.1.4 Cristalização

A *cristalização* é entendida como aquilo que resiste ao passar do tempo, mas que muda de acordo com o ambiente e com a cultura, isto é, quando “a gente apanha aquele *remanescente dotado de força viva* e constrói uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma” (PONTES, 2006, p. 4).

A *cristalização* remete aos cristais e sua nomenclatura e, não por acaso, vem dele. No processo de criação da teoria, Roberto Pontes bebeu de fontes da mineralogia, especificamente da cristalografia, para que pudesse chegar ao conceito de cristalização. Com isso, surge a dúvida do que é entendido como cristal, além do senso comum que temos sobre o termo, e

Podemos, assim, idealizar uma definição mais ampla de um *cristal como um sólido homogêneo possuindo ordem interna tridimensional* que, sob condições favoráveis, pode manifestar-se externamente por superfícies limitantes, planas, lisas (DANA, 1963, p. 4).

Os cristais podem ser formados a partir de três processos: solução, massa em fusão ou vapor. Esses três processos são “modos proeminentes de cristalização” (DANA, 1963, p. 5), e a ideia desse método é importante, não pelo conceito técnico dado por James Dana (1963), que tem sentido apenas dentro da cristalografia, mas a ideia do processo em si é interessante, remete-nos ao processo que o *resíduo* sofre para se cristalizar, e isso envolve tempo, espaço e culturas, coincidentemente três processos também<sup>17</sup>. Por outro lado, percebemos que o termo *cristalização* na Teoria da Residualidade sofreu alterações, pois seu entendimento está mais para uma ideia abstrata, como feita por Gaston Bachelard (2001), do que a ideia literal de cristal, isto é, de um quartzo ou de uma ametista, por exemplo, extrapolando o conceito dentro da cristalografia como nos mostra Dana.

Ao longo do Capítulo X, do livro *A Terra e os Devaneios da Vontade* (2001), Bachelard cita diversas vezes o termo “cristalização”, não com o sentido técnico dentro da mineralogia,

---

<sup>17</sup> Essa ideia de três processos para sofrer a cristalização do resíduo é pensada por nós, de acordo com as leituras e pela própria assimilação da teoria de Pontes. Ele não diz, diretamente, que o resíduo sofre uma espécie de processo para se cristalizar, mas afirma, em diversos momentos e de forma espaçada, a importância da cultura, do espaço e do tempo para a cristalização.

mas em um tom filosófico, que igualmente nos interessa para a totalidade da cristalização na TR. Ao tratar do devaneio cristalino, do imaginário e do cristal, nota-se que,

Quando é cativada pela lição do cristal, a imaginação transportará esse devaneio a toda a parte. Um químico do século XVII, Guillaume Davisson, “estende o princípio da cristalização não somente aos sais e às substâncias minerais, mas também aos alvéolos das colmeias e a certas partes dos vegetais, tais como as folhas e as pétalas de flores”. Mas tais cristalizações são de certo modo externas, é em profundidade que o devaneio cristalino alcança seu objeto, buscando a intimidade das gemas (BACHELARD, 2001, p. 232).

Ao trazer uma outra ideia de cristalização, que não fosse a da mineralogia, Bachelard (2001) desperta essa concepção abrangente do que é o cristalizar, de sofrer a cristalização. Traz todas à tona para nos dizer que há também uma cristalização interna, do íntimo. Paralelamente, vemos um *resíduo* que se cristalizou poder se apresentar dentro de nós: nossos pré-conceitos e preconceitos, nossos hábitos, atitudes, pensamentos, e, até mesmo, determinadas reações podem ser uma cristalização que habita dentro de nós, sem mesmo sabermos de onde vem, de onde surge. Um bom exemplo de um comportamento cristalizado, que se apresenta em nossa sociedade – ou seja, em nós –, é o da coroa de flores. Oferecemo-la aos entes queridos amados que já partiram do mundo da matéria, de carne e osso, para viverem na vida eterna do espírito, da essência. Contudo, esse comportamento é contrário em Ovídio:

Também um tordo lhes pode enviar  
e uma coroa de flores para mostrar  
que dela te recordas  
[...]  
É indigno que sirvam estes meios  
para cativar um velho sem herdeiros  
cuja morte se aguarda impaciente.  
Ah, pereçam aqueles que um uso criminoso  
fizeram dos presentes! (OVÍDIO, 1997, p. 113-115).

Há certa indignação com aqueles que oferecem a coroa de flores, como presente, aos que estão em seus últimos suspiros, com fins maldosos, interesseiros. Seu verdadeiro sentido, na verdade, simboliza a lembrança feliz de alguém que se quer bem.

Dito isso, percebemos que a cristalização de um *resíduo* pode encontrar-se no meio, mas também dentro de nós quando reproduzimos, por exemplo, tais comportamentos de sociedades e culturas remotas e distantes à nossa. Isso é um resíduo que se *cristalizou*, uma *cristalização*.

Diante disso, vemos duas concepções para a *cristalização*: por um lado técnica, sólida, para o próprio cristal; por outro abstrata, carregado pela imaginação e misticidade. Percebemos

a essência de ambas na *cristalização* de Pontes (2006), e esse entendimento é de suma importância para que, adiante, possamos perceber os discursos amorosos que se *cristalizam*.

O cristal sólido também se assemelha ao *resíduo*: ambos sofrem um processo único de cristalização. Esse processo na TR decorre de uma reprodução, algo que surge de algo já existente, principalmente de elementos culturais, e lembra muito – e com razão, dado a origem do termo utilizado por Pontes – a *cristalização*.

Como exemplo de *cristalização*, notamos a presença de discursos amorosos d’*A Arte de Amar* em *A escrava Isaura*, isto é, são discursos que se cristalizam de uma obra na outra, conforme a concepção do conceito: aquilo que é reproduzido, de algo preexistente, mas adequado aos elementos socioculturais de onde se encontra/apresenta.

A aproximação das ideias amorosas, em *Ars Amatoria* e em *A escrava Isaura*, se dá, corroborando nossas afirmações, pelo resíduo, parte fundamental da TR. Esta, por sua vez, surge como uma “colcha de retalhos”, tendo fundamentos em diversas áreas do conhecimento, evidenciando sua versatilidade.

Esses comportamentos e pensamentos *cristalizados* podem ser percebidos quando Álvaro relata aos seus companheiros quando viu Elvira (Isaura) pela primeira vez:

– Eu vos conto em duas palavras. Passando eu um dia a cavalo por sua chácara, avistei-a sentada em um banco do pequeno jardim da frente. Surpreendeu-me sua maravilhosa beleza. Como viu que eu a contemplava com demasiada curiosidade, esgueirou-se como uma borboleta entre os arbustos floridos e desapareceu. [...]. Todavia continuei a passar todas as tardes por defronte do jardim, mas a pé para melhor poder surpreendê-la e admirá-la (GUIMARÃES, 2008, p. 73-74).

Neste fragmento é possível perceber o jogo amoroso que há entre as duas personagens, em que Álvaro, apesar das esquivas de Elvira, não hesita em tentar se aproximar dela, para conhecer a bela moça e, como Ovídio ensina em seu Livro I:

Trata depois, então,  
de conquistar o coração  
da jovem que elegeste entre as demais mulheres.  
E trata finalmente, em último lugar,  
de esse amor prolongar  
o mais que tu puderes (OVÍDIO, 1997, p. 11-13).

O poeta elegíaco instrui seus leitores que, não basta escolher a mulher amada, mas tem que cativá-la e conquistá-la, e da mesma forma Álvaro faz, persistente para se aproximar da jovem misteriosa que conhecera ao passear nos arredores da chácara onde ela mora. Encantado por sua beleza, ficou motivado a conhecê-la.

Além disso, ao dizer que continuou a “passar todas as tardes” na frente do jardim, Álvaro arranja pretextos para que possa, mais uma vez, ver e encontrar com Elvira, assim como Ovídio (1997, p. 23) ensina, até que surgisse, como surgiu, a oportunidade perfeita para conhecer a moça:

Um dia, porém, quando eu passava, caiu-lhe o lenço ao levantar-se do banco; [...]; tomei a liberdade de penetrar o jardim, apanhei o lenço e corri a entregar-lho, quando já ela punha o pé na soleira de sua casa. Agradeceu-me com um sorriso tão encantador, que estive em termos de cair de joelhos a seus pés (GUIMARÃES, 2008, p. 74).

Vemos, nesses fragmentos, ações, isto é, comportamentos de Álvaro que parecem ter partido da leitura do manual de amor de Ovídio, como se o rapaz seguisse os ensinamentos amorosos do poeta do amor, a fim de obter êxito na conquista amorosa. Vemos a *crystalização* dessa lição ovidiana por meio das ações e falas de Álvaro, ao relatar seu primeiro contato com Elvira.

Da mesma forma, o *ego* ovidiano diz que as moças “quer cedam, quer resistam/ gostam sempre de ser solicitadas”, e que, além disso, “ao fascínio do amor a alma não resiste” (OVIDIO, 1997, p. 43) e da mesma forma percebemos o efeito das investidas de Álvaro alcançarem Elvira, que agora já se sabe ser “Isaura”:

Com sua natural perspicácia e penetração, bem depressa convenceu-se de que o afeto que o mancebo lhe consagrava não era simples e superficial homenagem rendida a seus encantos e talentos, nem tampouco passageiro capricho de mocidade, mas verdadeira paixão, sincera, enérgica e profunda. Era isso para ela motivo de um orgulho íntimo, que a elevava a seus próprios olhos, e por momentos a fazia esquecer-se que era uma escrava (GUIMARÃES, 2008, p. 97).

Álvaro inicia o jogo amoroso e da conquista, conforme o “passo a passo” dado por Ovídio e, como bem o poeta afirma, os efeitos de tais comportamentos, de fato, despertam a atenção e o amor naquela que se cativa e corteja, bem como acontece com Álvaro e Elvira. Ademais, Ovídio (1997, p. 99) alerta que, além da beleza, é preciso que haja “conteúdo”, isto é, a beleza corporal não é o suficiente para conquistar aquela que se quer, igualmente vemos que ambos os jovens, Isaura e Álvaro, são esbeltos e inteligentes, dignos de atenção, conforme explicitado ao longo dos capítulos I a XI; por onde passam, Álvaro e Isaura inspiram admiração àqueles que os conhecem, e aos que os desconhecem também, aliando beleza e “espírito”, como frisado pelo *ego* ovidiano. Alguém que une beleza e espírito é alguém que enriquece a mente e a alma, talentoso, admirável por seu interior e exterior – beleza e caráter, respectivamente.

Além disso, o poeta romano instrui que os elogios são necessários para cativar e ganhar a atenção da amada; o cortejo é preciso no jogo do amor e da conquista, porque, através do cortejo, o amante mostra à amada que ela possui grande influência sobre ele.

[...] Deixa-a estar convencida  
que sobre ti exerce poderosa influência.  
[...]  
É o seu manto de púrpura de Tiro?  
O purpurado manto gabarás.  
Veste um tecido de Cós a tua amiga?  
De que o manto de Cós lhe fica bem  
a convicção terás.  
Se a tua amante está carregada de ouro,  
diz que aos teus olhos é ela o único tesouro.  
Se um estofado com peles escolheu,  
louva a pele escolhida.  
[...]  
se só com a túnica aparecer vestida  
mas suplica-lhe com tímido cuidado  
que ao frio não se exponha. Se o cabelo  
estiver por uma risca separado  
elogia-lhe então o penteado.  
[...]  
Admira os seus braços quando dança  
e a sua voz, se canta; e assim que ela acabar,  
que tenha terminado deverás lamentar.  
[...]  
Se mais esquiva que a Medusa for,  
logo terna a mulher se volverá  
na benévola imagem do amor (OVÍDIO, 1997, p. 117).

Fora o amor e a conquista, Ovídio (1997, p. 167-169) traz ensinamentos a respeito da brevidade da vida e da juventude, por isso, alerta as mulheres a aproveitarem enquanto puderem, uma vez que, como a água, a jovialidade “corre” e passa rapidamente, e não mais volta. Conforme esse ensinamento, a fala de Malvina para Isaura, a respeito de sua mocidade e de aproveitá-la, reflete exatamente o mesmo conselho dado por Ovídio:

– Qual longe!... Não me enganas, minha rapariguinha!... Tu amas, e és mui linda e bem prendada para te inclinares a um escravo; só se fosse um escravo como tu és, o que duvido que haja no mundo. Uma menina como tu bem pode conquistar o amor de algum guapo mocetão, e eis aí a causa da choradeira de tua canção. Mas não te aflijas, minha Isaura; eu te protesto que amanhã mesmo terás a tua liberdade; deixa Leôncio chegar; é uma vergonha que uma rapariga como tu se veja ainda na condição de escrava (GUIMARÃES, 2008, p. 14).

Apesar da fala de Malvina ter como ponto principal arranjar alguém para se casar com Isaura, percebe-se que, em diversos momentos, a senhora de Isaura fala sobre a juventude e a beleza da escrava, que se manter escrava com tais talentos e atributos, os quais são explanados

ao longo de toda a obra e nos fragmentos observados, seria um “desperdício” e, por isso, deve ter sua liberdade o quanto antes.

Desta maneira, percebemos que as falas e os comportamentos das personagens em *A escrava Isaura* parecem seguir os ensinamentos do manual amoroso de Ovídio, como se partissem de tais instruções para se posicionarem, para agirem e para falarem. Ademais, as personagens Álvaro e Isaura, especificamente, parecem ser o ideal perfeito de rapaz e moça que se deve conquistar/amar, possuindo beleza e atributos dos quais o poeta romano fala ao longo dos três livros d’*A Arte de Amar*.

#### 4.1.5 Memória e Mentalidade Coletiva

Outro conceito importante é o da *mentalidade coletiva*, termo primeiramente explorado por Halbwachs (1990) em sua obra *Memória Coletiva*. Como veremos adiante, a mentalidade coletiva retrata a reprodução de pensamentos, sejam eles preconceitos, valores, moralidade social, que compartilhamos com nossa família, amigos, no trabalho etc. Ao partilharmos de um mesmo pensamento com determinado grupo, estamos trazendo, muitas vezes, pensamentos derivados de tempos longínquos e de sociedades que viveram em espaços geográficos diferentes do nosso e tratam-se, sobretudo, de gerações diferentes. Quando falamos em gerações, pensamos, por vezes, nos ensinamentos, conselhos e *memórias* que são passadas de pai para filho, por exemplo. E esse comportamento não surge por acaso, trata-se de um compartilhamento em que se perpetuam em certo grau.

Se pensarmos, por exemplo, nos nossos círculos, notaremos a influência de outras pessoas, ou ainda,

No próprio círculo de nossos pais, nossos avós deixaram sua marca. Não percebíamos outrora, porque éramos sobretudo sensíveis ao que distinguiria uma geração de outra. Nossos pais caminhavam a nossa frente, e nos orientavam para o futuro. É chegado um momento em que eles se detêm e nós os ultrapassamos. Então, devemos nos voltar para eles e parece que no presente foram envolvidos pelo passado e que são confundidos agora por entre as sombras de outrora (HALBWACHS, 1990, p. 69).

Indubitavelmente, as memórias e os ensinamentos de uma geração passados para outra, e assim por diante, são elementos valiosos na construção do nosso pensamento, da nossa mentalidade. No entanto, nossas memórias não são, somente, de cunho coletivo, são também individuais. A memória individual “é limitada muito estreitamente no espaço e no tempo” e a memória coletiva também é, contudo, “esses limites não são os mesmos, eles podem ser mais

restritos, bem mais remotos também” (HALBWACHS, 1990, p. 54) e isso significa que esta ultrapassará margens e poderá tangenciar outros grupos, outras sociedades, por isso elas são entendidas como *mentalidades coletivas*.

Além disso, possuímos memórias que são autobiográficas e históricas:

A primeira se apoiaria na segunda, pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral. Mas a segunda seria, naturalmente, bem mais ampla do que a primeira. Por outra parte, ela não nos representaria o passado senão sob uma forma resumida e esquemática, enquanto que a memória de nossa vida nos apresentaria um quadro bem mais contínuo e denso (HALBWACHS, 1990, p. 55).

O fragmento acima denota a importância de tratarmos do histórico, e conseqüentemente da sociedade e da cultura, para falarmos da mentalidade, dos pensamentos que remanesçam de um momento para outro, de uma geração para outra e, de mais largamente, de uma sociedade para outra.

E o que vem a ser, de fato, a memória? Ela é ilustrada pelo sociólogo francês como vivências pessoais e alheias, uma forma clara para que entendamos o processo da memória e da lembrança, de como as criamos e armazenamos; nessas ilustrações, o sociólogo fala de um passeio, feito por amigos de profissões diferentes, em que cada um, ao passar por um mesmo local, percebe aspectos e se atenta a informações diferentes, de acordo com sua especialidade. Assim,

Em todos esses momentos, em todas essas circunstâncias, não posso dizer que estava só, que refletia sozinho, já que em pensamento eu me deslocava de um tal grupo para outro, aquele que eu compunha com esse arquiteto, além deste, com aqueles, dos quais ele era o intérprete junto a mim, ou aquele pintor (e seu grupo), com o geômetra que havia desenhado esse plano, ou com um romancista. Outros homens tiveram essas lembranças em comum comigo (HALBWACHS, 1990, p. 26-27).

Compreendemos a importância das relações, isto é, do social para que construamos uma mesma memória, uma *mentalidade* que reflete o *coletivo*. Temos uma memória pessoal, individual, a qual está para nossas vivências únicas, sob nossa perspectiva e que somente nós temos acesso, mas, por outro lado, possuímos uma memória coletiva que se constrói pelas experiências em conjunto, quando um determinado grupo vivencia junto situações e que, ao se reencontrarem, rememoram tais lembranças, juntando uma espécie de quebra-cabeça da memória, cujas peças se repartiram e ficaram com cada um daqueles que participaram de tal momento.

Contudo, essa memória atravessa tempo e espaço e não se trata somente de uma *mentalidade* limitada à(s) geração(ões) específica(s), de passado ou presente, mas de uma *mentalidade* que ultrapassa e vence as ações do tempo e as barreiras geográficas. Ela é capaz de se manter vívida, porque se *crystaliza* em um novo tempo de uma nova geração, sendo notada em épocas remotas de gerações anteriores.

Na sociedade de hoje, o passado deixou muitos traços, visíveis algumas vezes, e que se percebe também na expressão dos rostos, no aspecto dos lugares e mesmo nos modos de pensar e de sentir, inconscientemente conservados e reproduzidas por tais pessoas e dentro de tais ambientes, nem nos apercebemos disto, geralmente. Mas, basta que a atenção se volte para esse lado para que nos apercebamos que os costumes modernos repousam sobre antigas camadas que afloram em mais de um lugar (HALBWACHS, 1990, p. 68).

Ao lermos o fragmento acima, sob a perspectiva da TR e do *resíduo*, conseguimos observar essa *mentalidade*, que por meio de uma *memória*, se faz presente em épocas e espaços distintos, até mesmo em culturas divergentes, porque o resíduo, como supracitado, possui vigor e força capaz de fazê-lo ressurgir, remanescer. É uma *mentalidade coletiva*, a soma das individualidades que resultam num mesmo pensamento. Em outras palavras,

A *mentalidade coletiva* se transmite através da História. Por meio da *mentalidade* dos indivíduos a *mentalidade coletiva* se constrói. Esta última, desde épocas remotíssimas, é transmitida a épocas recentes. [...] é também um mecanismo psicológico coletivo, porque muita gente tem essa mesma maneira de ser. Daí o consenso social em torno de determinados valores. E assim, se a *mentalidade* é um mecanismo psicológico, sua contextualização é histórica e cultural (PONTES, 2006, p. 5-6).

Aliado ao conceito de memória por Halbwachs (1990), é possível perceber o transpassar da *mentalidade* pela História e, além disso, como ela faz parte desta. Para além da memória, ou do próprio ato de pensar, a *mentalidade coletiva* pode ser percebida, como Pontes afirma, nos valores sociais e individuais, culturais e morais, no pensamento ético, no posicionamento ideológico e político. De diversas formas, o *resíduo* de *mentalidades* presentes no *coletivo* pode ser observado e analisado, servindo de horizonte para que Pontes pudesse conceber a *mentalidade coletiva* dentro da TR, extrapolando a ideiação de memória por Halbwachs. A ideia de memória para este está ligada à construção das lembranças, enquanto para aquele está para a *mentalidade*, o pensamento coletivo de um grupo ou sociedade, suas ideias e ideologias compartilhadas.

Com base nisso, observamos a presença de *mentalidades coletivas*, de *Ars Amatoria* em *A escrava Isaura*, no trecho em que o *magister* fala aos seus discípulos sobre seu perjúrio quanto ao suportar os rivais, pretendentes da amada:

Faz sinais a um rival a tua amante?  
Suporta. [...]  
Confesso que não sou versado nesta arte.  
Que fazer, se não posso executar  
os preceitos que aos outros recomendo?  
Que vejo? Um descarado faz sinais  
à minha amante? Não posso suportar!  
Poderei impedir que a cólera me arraste  
a um excesso qualquer? Ah, lembro-me do dia  
em que o outro a beijou. O escândalo que fiz!  
[...]  
O mais prudente é tudo ignorar.  
Se é infiel a tua amiga, deixe-a  
o papel de fiel representar (OVÍDIO, 1997, p. 141).

Apesar de ensinar seus discípulos a suportarem correspondência amorosa entre a amada e o rival, o *magister* confessa que não é “versado nesta arte” (OVÍDIO, 1997, p. 141), dado que os ciúmes e a cólera lhe tomam a tal ponto de fazer “escândalo”. Essa *mentalidade* de não tolerar interação do parceiro com outro, é algo pertinente e que também aparece em *A escrava Isaura*. Observemos a ira de Leôncio ao presenciar seu cunhado, Henrique, cortejando Isaura.

– Bravo! Muito bem, senhor meu cunhado! – continuou Leôncio no mesmo tom de mofa. – Está pondo em prática belissimamente as suas lições de moral!... Requestando-me as escravas!... Está galante!... Sabe respeitar divinamente a casa de sua irmã!...  
[...]  
A desavença entre os dois mancebos era como o choque de duas nuvens, que se encontram e continuam a pairar tranquilamente no céu; mas o raio desprendido de seu seio teria de vir certo sobre a frente da infeliz cativa (GUIMARÃES, 2008, p. 27-29).

A mesma postura e as emoções descritas pelo *magister* ao presenciar sua amada com outro lhe galanteando é reproduzida por Leôncio. O *pensamento* de posse sobre o parceiro remanesce de uma obra a outra, caracterizando-se como uma *mentalidade* compartilhada entre o *ego* ovidiano e Leôncio, ambos não admitem que outros – sabemos que, no caso de Leôncio, não há qualquer tipo de relação entre ele e Isaura, mas a paixão e sentimento de posse nutridos por ele é tamanha a pensar que somente ele pode galanteá-la, apesar do tratamento dado a ela seja de objetificação e assédio – estejam a espreitar e conquistar sua pretendente. Independente da relação e modo como Leôncio trata e se impõe à Isaura, seu pensamento de recusa perante rival é igual ao do *magister* em cólera pela ciência de ter rivais.

Não podia fiar-se na diligência e boa vontade de pessoas desconhecidas, que talvez não pudessem lutar vantajosamente contra a influência de Álvaro, o qual segundo lho pintavam, era um potentado em sua terra. O ciúme e a vingança não gostam de confiar a olhos e mãos alheias a execução de seus desígnios (GUIMARÃES, 2008, p. 137).

Novamente, o senhor de Isaura se exalta ao saber que a escrava estava sob a proteção de Álvaro e que, além disso, ambos têm uma relação afetiva muito forte, enamorados. Como sabido, Leôncio é um homem obsessivo e sem limites, e irado pelo fato de Isaura estar com outro, e por vontade própria, lhe causando fúria. Assim como o *ego*, ele também não suporta vê-la com um rival e age por conta própria para vingar-se de ambos.

Diante de tantas situações angustiantes e perversas, Isaura, além de ter que tolerar os assédios de seu senhor e de Henrique, irmão de Malvina, também precisa tolerar os galanteios de André, escravo de Leôncio.

– Ah! é assim! – exclamou André todo enfunado com este brusco desengano. – Então a senhora quer só ouvir as finezas dos moços bonitos lá na sala!... Pois olha, minha camarada, isso nem sempre pode ser, e cá da nossa laia não és capaz de encontrar rapaz de melhor figura do que este seu criado. Ando sempre engravatado, enluvado, calçado, engomado, agalado, perfumado e o que mais é – acrescentou batendo com a mão na algibeira –, com as algibeiras sempre a tinir. A Rosa, que também é uma rapariguinha bem bonita, bebe os ares por mim; mas coitada!... O que é ela ao pé de você?... Enfim, Isaura, se você soubesse quanto bem te quero, não havias de fazer tão pouco-caso de mim (GUIMARÃES, 2008, p. 55).

A mentalidade de Henrique, Leôncio e André, ambos personagens garbosos e galantes, é semelhante a exposta pelo *magister* sobre a autoconfiança: acredita, notadamente pelas diversas investidas, que Isaura, em algum momento, não resistirá às investidas por eles feitas.

Para começar, convence o teu espírito  
que todas as mulheres sem exceção  
há de atraí-las a tua sedução.  
[...]  
Mesmo essa de quem pensas «não me quer»  
não julgues que te nega.  
Se o amor clandestino agrada ao homem  
Não é menos simpático à mulher.  
São os homens porém mais desastrados na arte de  
[fingir].  
[...]  
Por que esperas, ó homem? Não duvides  
que todas as mulheres verás rendidas.  
Em mil haverá uma  
que resistir-te possa (OVÍDIO, 1997, p. 35-43).

Com isso, é notadamente plausível que a mentalidade compartilhada pelos três rapazes é a mesma ensinada pelo *ego*. A confiança de que não sofrerá rejeição e que é, de fato, alguém irresistível é um dos ensinamentos mais enfatizados pelo *magister amoris*, uma vez que, sugestivamente, a investida deve vir do homem e não da mulher. Com base nos livros I e II de *Ars Amatoria*, essa mentalidade e mecanismo se repete pelas reiteraões do *ego* de que seus discípulos devem ir em busca da parceira perfeita, o que fazer e o que não fazer no momento da conquista, dentre outros artifícios, conforme vimos na segunda seção; às mulheres, no livro III, é reservado apenas o comportamento passivo de recepção ou, por vezes, rejeição daquele que a corteja, contudo, no geral, seu papel é de aceitação e contentar-se com as atitudes – infiéis – dos parceiros, tal qual Malvina e Isaura<sup>18</sup> ao aceitarem passivamente os assédios, humilhações e comportamentos desagradáveis das personagens masculinas.

Além disso, a *mentalidade coletiva* é um conceito que carrega o *imaginário*, que, de acordo com Daniel-Henri Pageaux (2004, p. 139), é um universo simbólico em que o homem expressa a forma como vê a si mesmo, o seu grupo e os outros, é uma tradução cultural e social, por isso ele se insere numa mentalidade coletiva.

#### 4.1.6 Híbridação Cultural

Junto da *mentalidade coletiva*, temos a *hibridação cultural*, termo que, assim como a *mentalidade*, abarca as concepções culturais e o encontro de culturas. De acordo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (2010, p. 397), a palavra “hibridação” vem de “híbrido” que significa ter origem do cruzamento de espécies diferentes, e é partindo desse pressuposto que se dá o termo *hibridação cultural*.

*Hibridação cultural* é expressão usada para explicar que as culturas não andam cada qual por um caminho, sem contato com as outras. Ou seja, não percorrem veredas numa única direção. São rumos convergentes. São caminhos que se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam. A *hibridação cultural* se nutre do conceito de *hibridismo*, comum à mitologia. Que é um ser híbrido? É aquele composto de materiais de natureza diversa (PONTES, 2006, p. 2).

Assim, entendemos ser indissociável falar desse conceito operacional da teoria sem falar de cultura, sobretudo perceber que essa *hibridação* surge do contato entre culturas diferentes, e

---

<sup>18</sup> Entendemos que, neste caso, Isaura aceita tais situações pela sua condição de escrava, contudo, essa circunstância não deixa de anular o fato de ela, enquanto mulher, ser alvo constante de incansáveis investidas desrespeitosas de Leôncio, Henrique e André – este último, mesmo que seja apaixonado, e por vezes “cândido”, não deixa de vê-la tal qual os demais, como objeto e que é obrigada a aceitar seus cortejos.

o resultado desse contato gera esse hibridismo, essa hibridação. O termo ao qual Pontes cita, *hibridismo*, é supracitado por Peter Burke (2003) em *Hibridismo Cultural*, no qual o autor traz uma série de ensaios que tratam sobre a emergência, ou melhor, a importância de falar sobre a globalização das culturas e os impactos positivo e negativo que ela traz.

Hoje [...] estamos preparados para encontrar a hibridização quase que em toda parte na história. Os historiadores da Antiguidade, por exemplo, estão se interessando cada vez mais pelo processo de “helenização”, que estão começando a ver menos como uma simples imposição da cultura grega sobre o Império Romano e mais em termos da interação entre o centro e periferia (BURKE, 2003, p. 19-20).

Esse processo de “misturas” culturais é, como explicitado no excerto, de grande valia e importância dentro da história. Ao trazer como exemplo a “helenização” como processo de hibridizações culturais e não como imposição cultural, refletimos sobre a elegia, gênero desenvolvido ao longo da primeira seção. A elegia não foi uma inovação romana, como bem sabemos. Sua origem encontra-se nos gregos, mas teve seu apogeu com os romanos, sendo difundida por poetas como Virgílio, Propércio (cerca de 49 a. C. – 15 d. C.) e Ovídio, em especial as obras ovidianas.

Na história do Ocidente, uma das maneiras como a interação cultural tem sido discutida desde a Antiguidade Clássica é por intermédio da ideia de imitação. O lado positivo pode ser encontrado na teoria literária clássica e na Renascença, nas quais a imitação criativa foi apresentada como a emulação de Cícero, Virgílio e de outros modelos de prestígio (BURKE, 2003, p. 41).

Entendemos, com base nisso, que os elementos culturais – sejam eles pensamentos, ideais, comportamentos, inovações – podem agregar, somar, resultando em um novo. Nem sempre o contato entre as culturas pode gerar imposição ou aculturação, termos também discutidos por Burke, mas podem servir como um reforço dos aspectos culturais já existentes em determinada sociedade. Como exemplo disso, Burke (2003, p. 89) cita a “vida dupla” de japoneses que, ao mesmo tempo que seguiam suas tradições culturais, também internalizavam a cultura ocidental.

Néstor García Canclini (2008), outro autor que se debruça sobre este estudo e é lindeiro importante assim como Burke, traz olhares em tópicos diferentes sobre a hibridação de culturas. Em *Culturas Híbridas*, especificamente o capítulo “Culturas Híbridas, Poderes Oblíquos”, o autor trata da expansão urbana e como, através dela, as classes sofrem um processo de troca cultural, intensificando a hibridação cultural. Além disso, mostra que a hibridação cultural está sujeita aos espaços, às ideologias, e sobretudo a dualidade urbana x rural. Com isso, percebemos

que o termo hibridação, ou ainda, o hibridismo, vai muito além da troca cultural, mas envolve questões sociais, geográficas, tópicos tão abrangentes que vão além da nossa proposta.

Tal qual o exemplo dado por Burke e as explicações sobre culturas híbridas por Canclini, as culturas gregas e romanas se cruzaram com a tomada da Grécia pelos romanos, com a expansão e conquistas territoriais. Além disso, é explícito, ainda, a herança, ou ainda, remanescência de certos comportamentos, pensamentos e sentimentos presentes em nossa sociedade que se apresentam em *Ars Amatoria*, por exemplo, evidenciando a aproximação entre sociedades contemporâneas e longínquas, como a brasileira e a romana:

A obra *A arte de amar (Ars Amatoria)*, de Ovídio, [...] é um excelente exemplo de como vários aspectos comportamentais, atualmente presentes na nossa cultura, são reflexos de características de mais de dois mil anos atrás, que podem ser explicados pela maneira como aquela sociedade vivia e se organizava. Isto significa que os aspectos sociais, ou seja, o conjunto habitual e pensamento coletivo perpassam o tempo-espaço (NEVES; CHAIN, 2022, p. 34).

Neste ponto, notamos que há, de fato, a possibilidade de *resíduos* que possam evidenciar a *hibridação* de culturas. Consoante ao que notamos na *crystalização*, no *resíduo* e na *mentalidade coletiva*, a *hibridação cultural* surge ao percebermos uma “repetição”, ou ainda, uma persistência nos comportamentos subservientes das personagens femininas, até mesmo a imposição masculina sobre a feminina, n’*A escrava Isaura* e n’*A arte de amar*, evidenciando a hibridação, isto é, a inserção, influência ou resquícios de uma possível hibridação entre as culturas brasileira do século XIX com a romana da Antiguidade.

Dentre os excertos analisados – seja *resíduos*, *crystalizações* ou *mentalidades coletivas* – é notório a presença da subserviência feminina, isto é, pelas falas e ensinamentos do *magister*, no Livro III – e ao longo dos Livros I e II –, as mulheres são ensinadas e orientadas a serem passivas, conformadas e compreensivas, aceitando as traições de seus parceiros e submetendo-se aos seus desejos e caprichos para tê-los enamorados e/ou junto delas. Do mesmo modo, a subserviência é explícita em *A escrava Isaura*, pois tanto Isaura quanto Malvina – além das escravas como Rosa – são submissas aos personagens masculinos, ou seja, Leôncio, Henrique, André e, até mesmo, Miguel<sup>19</sup>, pai de Isaura. Ao longo da trama, as personagens femininas são submetidas a uma série de assédios e imposições masculinas, e às vezes de forma implícita pela imposição de certos comportamentos exigidos pela sociedade patriarcal em que se encontram.

---

<sup>19</sup> Isaura, em muitos momentos, como retratado na página 155, aceita, mesmo contrariada, às ordens de seu pai e as suas orientações, mesmo que isso signifique a perda de sua dignidade e de seu livre arbítrio.

Para evidenciar a *hibridação* dessa subserviência, observemos o que o *magister amoris*, o *Ego*, fala ao público feminino:

No montanhoso Latmos Endimião te fez  
ruborizar, ó Lua!  
E da famosa deusa, a dos dedos de rosa,  
foi Céfalos a conquista indigna e vergonhosa.  
E sem falar de Adônis que Vênus chora ainda  
de quem houve ela os filhos Enéias e Harmônia?  
Copiais, ó mortais, o exemplo das deusas  
e não negueis aos homens  
as alegrias próprias das vossas naturezas.  
[...]  
Mil homens poderão  
gozar vossos encantos sem nada lhes tirar.  
O uso poderá  
diminuir a pedra e o ferro desgastar.  
Mas a tudo resiste aquilo de que falo  
e gastar-se no uso não tem que recear (OVIDIO, 1997, p. 171).

Para enfatizar seu ensinamento e mostrar que é verídico, o *Ego* retoma um mito para exemplificar às mulheres como elas devem se comportar, isto é, não se negar aos homens, seja por pedidos caprichosos, seja por copulação – sobretudo este último –, como enfatiza o *Ego*: “O uso poderá/ diminuir a pedra e o ferro gastar./ Mas a tudo resiste aquilo de que falo/ e gastar-se no uso não tem que recear” (OVIDIO, 1997, p. 171). Essa imposição, ou ainda obrigações, revelam a subserviência a que as mulheres devem estar submetidas para conquistar os homens e manter seus amores e, do mesmo modo, apresentado no excerto abaixo, Isaura é obrigada a suportar os assédios de Henrique, irmão de Malvina, por uma questão dupla: por ser escrava e por ser mulher.

– Mulatinha – disse –, tu não fazes ideia de quanto és feiticeira. Minha irmã tem razão; é pena que uma menina assim tão linda não seja mais que uma escrava. Se tivesses nascido livre, serias incontestavelmente a rainha dos salões.  
– Está bem, senhor, está bem! – replicou Isaura soltando-se da mão de Henrique. – Se é só isso o que tinha a dizer-me, deixe-me ir embora.  
[...]  
– Não; ainda não vi nenhuma que te iguale, Isaura, eu te juro. Olha, Isaura; ninguém mais do que eu está nas circunstâncias de conseguir a tua liberdade; sou capaz de obrigar Leôncio a te libertar, porque, se me não engano, já lhe adivinhei os planos e as intenções, e protesto-te que hei de burlá-los todos; é uma infâmia em que não posso consentir. Além da liberdade, terás tudo o que desejares, sedas, joias, carros, escravos para te servirem, e acharás em mim um amante extremoso, que sempre te há de querer, e nunca te trocará por quanta moça há por esse mundo, por bonita e rica que seja, porque tu só vales mais que todas elas juntas.  
– Meu Deus! – exclamou Isaura com um ligeiro tom de mofa. – Tanta grandeza me aterra; isso faria virar-me o juízo. Nada, meu senhor; guarde suas grandezas para quem melhor as merecer; eu por ora estou contente com a minha sorte (GUIMARÃES, 2008, p. 25-26).

Isaura, além de ser submetida aos assédios, culpa-se pela ofensa causada a Henrique, que se irrita ao ser rejeitado copiosamente. O sentimento de culpa é parte da subserviência implícita na situação vivida por Isaura, que tende a desculpar-se pela raiva do senhor – também por ser escrava e dever-lhe obediência – e este, por sua vez, fica atônito e incrédulo nas recusas longas da escrava. Além disso, o excerto reitera o que analisamos nas páginas anteriores a respeito da confiança masculina em relação às suas investidas, isto é, as mulheres não vão – e nem devem – negar-se a eles, dado que possuem atributos “inegáveis”, e isso também retoma, por consequência, a subserviência a que mulheres são submetidas pelos homens, o que reflete nas relações amorosas e sociais.

Ainda na mesma página, Isaura segue resistindo aos assédios de Henrique:

- Oh! Como está altaneira! – exclamou Henrique, já um tanto agastado com tanta resistência. – Não lhe falta nada!... Tem até os ares desdenhosos de uma grande senhora!... Não te arrufes assim, minha princesa...
- Arre lá, senhor! – bradou a escrava já no auge da impaciência. – Já não bastava o senhor Leôncio!... Agora vem o senhor também...
- Como?... Que estás dizendo?... Também Leôncio?... Oh!... Oh! Bem o coração me estava adivinhando!... Que infâmia!... Mas decerto tu o escutas com menos impaciência, não é assim?
- Tanto como escuto o senhor.
- Não duvido, Isaura; a lealdade que deves a tua senhora, que tanto te estima, não te permite que dêes ouvidos àquele perverso. Mas comigo o caso é diferente; que motivo há para seres cruel assim?
- Eu cruel para com meus senhores!!! Ora, senhor, pelo amor de Deus!... Não esteja assim a escarnecer de uma pobre cativa (GUIMARÃES, 2008, p. 26-27).

Pela pressão, Isaura acaba revelando que seu senhor, Leôncio, também a cerca e insiste que tenham envolvimento amoroso. Novamente, é evidente como a relação homem e mulher é construída pela subserviência desta por aquele, sustentada pelos valores patriarcais e pelo machismo, sobretudo pelo poderio: tanto Leôncio quanto Álvaro possuem riquezas e influência e, com base nisso, sentem-se irrecusáveis, capazes de conseguir o que quiserem, e isso inclui mulheres, ou seja, o feminino, mais uma vez, é visto como objeto de conquista e troféu, o que, indiretamente, reflete na subserviência.

Mesmo sendo rejeitado, Henrique persiste e, inconformado, acusa Isaura de ser desdenhosa, soberba por recusá-lo, o que retorna na ideia de que as mulheres, independente de seus atributos ou beleza, devem aceitar conformadas e passivamente as falas, ofensas, acusações e pedidos dos homens. Consoante a essa ideia, *magister amoris* reforça que as mulheres precisam ser dignas do amor e do apreço masculino, e isso advém de um atributo: a beleza.

[...]  
para conservares a beleza do teu rosto,  
reprime a violência das paixões.  
A doçura da paz convém aos homens,  
o furor aos animais ferozes.  
[...]  
A quem te olha não negues o olhar;  
ao sorriso que docemente te alicia  
responde com um sorriso aliciante;  
se te fazem um aceno com a cabeça  
aceita esse sinal (OVIDIO, 1997, p. 211).

Em ambas as obras, o caráter feminino está atrelado – e deve ser – à passividade, meiguice, fragilidade e à conformidade. Esses “atributos” são apresentados pelo *magister*, mas também são percebidos nas personagens Malvina e Isaura; quando a mulher destoa ou diverge de tal estereótipo, é vista como mal-educada e agressiva, como é o caso de Rosa, escrava que, assim como Isaura, é vista como objeto pelos homens da trama, rotulada por vários adjetivos negativos pelo seu ímpeto e revolta para com as desigualdades evidentes quanto ao labor na fazenda, entre outros aspectos.

Diante dos excertos e reflexões expostas, traçamos como a subserviência feminina apresenta-se nas obras, exemplo de *hibridação* entre culturas, evidenciando como esse tema e prática *remanescem* e se cruzam ao longo do tempo e das sociedades. Ademais, outro ponto interessante que nos remete a essa *reminiscência*, ou ainda *hibridação*, é a imposição – e aceitação – de comportamentos, pensamentos e “escolhas” das mulheres, como apresentado no excerto abaixo:

– Então, Isaura – disse Malvina com brandura –, já tomaste a tua resolução?... Estás decidida a casar com o marido que te queremos dar?  
Isaura por única resposta abaixou a cabeça e fitou os olhos no chão.  
– Sim, senhora – respondeu Miguel por ela. – Isaura está resolvida a se conformar com a vontade de vossa senhoria (GUIMARÃES, 2008, p. 156).

Isaura é obrigada a casar-se com Belchior – anunciado por Leôncio na página 148 – pelo capricho de seu senhor, Leôncio, que, por não a ter, fadou-a a viver com alguém que não ama e sequer estima, sabendo que a escrava é apaixonada por Álvaro. O casamento forçado e arranjado de Isaura é uma punição de seu senhor por ela não ceder aos seus desejos e caprichos e, do mesmo modo, a subserviência se apresenta nesta forma: da rejeição ou negativa às ordens e desejos masculinos, como resposta é tida a punição.

Além da subserviência feminina, existe uma hibridação presente em *A arte de amar*, mas da cultura romana em relação a cultura grega. Na segunda seção observamos a influência grega na elegia romana e essa, por sua vez, transformou o gênero elegíaco incluindo-lhe o tema

erótico, diferindo-se, assim, da elegia grega. Do mesmo modo, é possível notar a *hibridação* entre essas duas culturas na obra de Ovídio, com trechos que explicitam como na cultura romana há, também, o forte culto aos mitos, com deuses e deusas similares – para não dizer iguais – aos deuses gregos, com verossímil história e culto.

Assim, é possível notar dois aspectos em que a cultura romana incorporou e/ou sofreu influência da cultura grega: valorização da beleza espiritual e corporal e das mitologias na vida mundana. Inserido nesses dois aspectos, conseguimos notar outras questões como o papel feminino – suas semelhanças e diferenças –, o papel masculino, a valorização da história e de personagens ímpares na construção de cada uma delas, isto é, da Grécia e de Roma.

A mitologia é o tema que mais se destaca e, não por acaso, ocupa um espaço significativo nas obras literárias latinas e gregas: os deuses e deusas fazem parte da vida cotidiana e explica, por meio de seus mitos, vários causos e questionamentos.

[...] para os gregos, os deuses comportavam-se exatamente como os homens, em tudo semelhantes. O que definia e distinguia um deus era principalmente sua imortalidade. Aos seus deuses, os gregos atribuíam uma forma e sentimentos humanos. Os deuses comportavam-se de maneira semelhante aos homens, entretanto, não adoeciam, não envelheciam, eram imortais além de muito mais poderosos, embora, por vezes, pudessem se aliar aos homens para demonstrar seus poderes ou atingir determinados objetivos. Os deuses podiam ser personificações de sentimentos, como é o caso do Amor (Afrodite), ou de conceitos, como era o caso da deusa do Destino (chamada de Fortuna pelos latinos). Além disso, os gregos atribuíam à ação dos deuses muitos dos fenômenos da natureza que não conseguiam explicar por outros meios, como a ocorrência de tempestades ou de doenças.

Aos seus deuses, os gregos também reputavam histórias, aventuras, narrativas fantásticas – os mitos – que eram passadas, oralmente, de geração a geração. A própria palavra "mito" significa "relato" e não tinha o sentido de história fantasiosa que adquiriu posteriormente (FUNARI, 2002, p. 58).

Do mesmo modo, *Ars Amatoria* evidencia a importância dos deuses na vida dos romanos, sobretudo na amorosa, ao evocá-los, constantemente, para que seus ensinamentos sejam úteis e infalíveis, além de, frequentemente, usar os mitos como exemplos e reafirmar aquilo que ensina.

Não mentirei, ó Febo, assegurando  
que por ti esta Arte me foi dada;  
nem que p'la voz dos pássaros em bando  
ela, sem eu saber, me foi ditada;  
nem que de Clio eu tenha recebido  
(ou de suas irmãs) esta mensagem,  
enquanto, nalgum vale mais sombrio,  
o meu próprio rebanho pastoreava...  
Nada disso direi, porque somente  
aquilo quanto sei devo à prática.

Graças a ela é que fiquei exp'riente:  
eis o preço maior destas palavras! (OVÍDIO, 1997, p. 11).

No início de seu primeiro livro, destinados aos homens, o *ego* evoca Febo, “deus da música, da poesia, da eloquência, da medicina, dos augúrios e das artes” (COMMELIN, 2011, p. 35), correspondente ao deus grego Apolo, para dar veracidade e consistência aos seus ensinamentos: sua arte não é leviana, tão pouco mundana, é um dom dado pelo próprio deus da poesia e das artes, intermediado pela musa Clio, “nome formado de uma palavra grega que significa glória, renome, [...] musa da História” (COMMELIN, 2011, p. 77), a qual, pelo seu próprio significado, sugere que a arte ovidiana será bem sucedida, gloriosa e, conseqüentemente, seus discípulos terão êxito.

Como visto, no interlúdio de seu segundo livro, o *ego* nos traz o forte argumento de seu dom dado por um deus, explicitando como, também para os romanos, os mitos eram importantes e usados como parâmetro para o entendimento do que é bom, correto, e o que é ruim, errado. Além disso, há outro deus, muito importante e bastante cultuado tanto pelos gregos quanto pelos romanos, que Ovídio evoca: o *Cupido*. *Eros* para os gregos e *Cupido* para os romanos, ou ainda *Amor*, é o deus responsável pela união de casais, famoso pela sua representação como uma criança alada, travessa, que flecha os casais. Conforme P. Commelin (2011, p. 6), *Eros* é considerado um deus antigo, responsável pela criação e união de seres no geral, é aquele que gera afinidade e conexão entre os seres humanos, a fim de que haja a criação, isto é, a continuidade da espécie. Além disso, o autor afirma que *Eros* é invencível, tal qual o *Amor* (*Cupido*) evocado em *Ars Amatoria*:

Dizem que Amor é fero, e não duvido  
que muitas vezes me há de resistir;  
mas brando também, é, por ser menino,  
e talvez eu consiga dirigi-lo...  
[...]  
Ah! que assim me obedeça o próprio Amor,  
que também de uma deusa foi gerado!  
E vede como o touro sofre o jugo  
do arado que lhe põem no cachaço;  
como o freio, por fim, é menos duro  
entre os dentes do indômito cavalo!  
Igualmente o Amor me há de ceder,  
por muito que me fira com seu arco,  
por mais que o coração me faça arder  
com seus terríveis dardos inflamados!  
E quanto mais ferir melhor vai ser:  
maiores razões terei para vingar-me!  
[...]  
Ó mãe do Amor, secunda o meu intento!  
(OVÍDIO, 1997, p. 9-11)

A forma como o *ego* ovidiano descreve o *Amor* é a mesma para os gregos, de “amor violento, de desejo amoroso” (COMMELIN, 2011, p. 71). E ao longo de toda a obra do poeta elegíaco, o *Amor* aparece diversas vezes uma vez que, obviamente, é o deus responsável pela paixão, união, juntamente com sua mãe, Vênus. Ambos os deuses, Vênus e Cupido, surgem em diversas passagens analisadas anteriormente, sobretudo nas *crystalizações*, dado que tais trechos tratam, especificamente, da conquista amorosa; “Vênus, ou Afrodite, é uma das divindades mais célebres da Antiguidade; era ela que presidia aos prazeres do amor” e também era responsável pelos “casamentos, até mesmo os nascimentos, mas sobretudo a galanteria” (COMMELIN, 2011, p. 60) e isso explica o porquê de sua presença – e persistência – é de suma importância na arte de amar e nos ensinamentos amorosos do *ego*.

Notoriamente, a presença dos deuses e de mitos é a prova da *hibridação* presente na cultura romana que, pelas guerras e invasões territoriais, teve contato com os hábitos, cultos, literatura e estudos gregos, incorporando-os à sua cultura, enriquecendo-a. No entanto, é válido destacar que tanto os romanos quanto os gregos tiveram influência e aderiram aspectos de muitas outras culturas, como dos fenícios, sabinos, dentre outros, isto é, dos povos que foram dominados e escravizados por eles.

Quanto à valorização do corpo e de atributos morais/valerosos, os homens gregos procuravam

[...] nas mulheres a perfeição física, ou seja, a ausência de defeitos e, em seguida, uma robustez que permitisse antever bons partos. Pele clara demonstrava a beleza, significando que a mulher não era obrigada a se expor ao sol para o trabalho e ficava reclusa no gineceu, como se chamavam os aposentos femininos. A timidez era também considerada uma qualidade para uma boa esposa. Na escolha dos futuros maridos para as filhas, a força era valorizada, mas ainda mais o era a coragem e sua inserção social, sua posição. Isto tudo se dava entre a gente "de bem", pois, para a imensa maioria de cidadãos mais simples, o casamento, mais do que uma união de famílias e de propriedades, era uma maneira de conseguir sobreviver trabalhando em conjunto (FUNARI, 2002, p. 54).

Do mesmo modo, o ideal feminino é igualmente em *Ars Amatoria*, encontrando nos ensinamentos para as mulheres, no terceiro livro, as formas de se vestir, comportar, falar e, até mesmo, de rir. Contudo, a lição mais frisada pelo *ego* às mulheres é conservação da beleza e a importância de uma boa aparência, assim como era importante para os homens gregos tais atributos.

Não deixeis os teus cabelos em desordem.

Tiram as mãos e aumentam  
da cabeleira a formosura.  
Dos vários penteados escolhe  
o que melhor te assenta  
e antes de tudo o espelho consulta.  
[...]  
De uma jovem, a massa flutuante  
dos cabelos beijará os ombros,  
ao harmonioso Febo semelhante  
quando com sua mão a lira fere (OVÍDIO, 1997, p. 175).

Todos esses atributos foram notados em *resíduos* na personalidade, beleza e espírito de Isaura e Álvaro, ambos com esse mesmo ideal de beleza que, para os homens, eram os estudos filosóficos, literários e eloquentes, bem como porte físico forte, robusto:

Fiquem seus belos corpos bronzeados  
quando no campo de Marte se exercitam;  
que a toga caia bem  
e não seja de nódoas maculada;  
No calçado com a fivela bem ligada  
não se vejam os pregos com ferrugem;  
e num sapato demasiado grande  
não fique o pé a nadar dentro do couro;  
que os teus cabelos não sejam deformados  
por um mau corte nem fiquem eriçados;  
sejam por um barbeiro experiente  
os pêlos da tua barba trabalhados; (OVÍDIO, 1997, p. 59).

E mais adiante dá ordens:

Prepara desde já um espírito que fique  
e a beleza do corpo assim se fortifique.  
Só o espírito dura até à fúnebre fogueira.  
Não te pareça um frívolo cuidado  
pelas artes liberais a inteligência enriquecer  
e as duas línguas aprender.  
Não era belo Ulisses mas o dom tinha da eloquência (OVÍDIO, 1997, p. 99-101).

Sendo assim, é pertinente o valor da beleza física e do estímulo intelectual socialmente entre os homens. Analogamente, as mulheres também têm o mesmo valor cobrado socialmente, contudo há divergências entre a forma como a mulher é tratada na sociedade romana e grega. Pedro Paulo Funari (2002) mostra como as mulheres gregas eram restritas de diversas atividades sociais, como na política, e não podiam ter contato com os homens. Desde cedo, havia educação específica para cada gênero:

Quando chegavam à adolescência, as meninas participavam de cerimônias que as preparavam para o casamento; as garotas de famílias com mais recursos podiam aprender também a tocar e dançar.

Já os rapazes, começavam o treinamento para o serviço militar. A caça, para eles, era um treino para a guerra, assim como as competições esportivas de que participavam. A educação dos rapazes consistia no conhecimento das letras, da poesia e da retórica, ainda que se pudesse seguir e continuar a instrução, com o estudo da Filosofia (FUNARI, 2002, p. 43-44).

Por outro lado, baseado nisso e nos diversos trechos de *Ars Amatoria* que analisamos, as mulheres romanas tinham uma liberdade maior e participavam mais das atividades sociais. Mesmo que não pudessem participar da vida política, “as mulheres romanas podiam ser educadas e chegavam a tomar parte de campanhas eleitorais, assim como a escrever poesias” (FUNARI, 2002, p. 94). Portanto, ambas, gregas e romanas, tinham suas limitações sociais, mas esta tinha uma liberdade maior do que aquelas, seja na vida amorosa quanto na social, sendo, por exemplo, os estudos reservados apenas às mulheres ricas, como Safo, diferente da situação das romanas em que até as mais pobres eram alfabetizadas.

Diante disso, os mitos e história/surgimento dos deuses romanos sofreram influência da mitologia grega, incorporando cultos e mudando os nomes de tais deuses conforme sua cultura. Além disso, em ambas culturas a evocação dos deuses não se dá apenas pela confirmação de fatos e provas, mas motivo de glória: encontramos em Homero a valorização do povo grego e da sua descendência gloriosa de deuses mitológicos, do mesmo modo os romanos se regozijavam ao falar de seu passado e de sua descendência de Marte: “Para os romanos era importante considerar que seu destino estava ligado aos deuses, pois estas nobres origens legitimavam seu poder sobre outros povos e servia como propaganda de suas qualidades” (FUNARI, 2002, p. 80-81). Essa descendência e sua nomeação são explicadas pela adoração do deus da guerra pelos antigos sabinos “sob a efígie de uma lança (*quiris*), donde o nome *Quirinus* dado a seu filho Rômulo e o de *Quirites* empregado para designar os cidadãos romanos” (COMMELIN, 2011, p. 59).

O mesmo regozijo e glória aparece em *Ars Amatoria*, em que Ovídio se exalta e se compara a figuras mitológicas importantes e de grandes feitos:

O que para os gregos era Podalício  
na arte de curar,  
e o neto de Eaco no valor,  
o que Nestor era na prudência,  
o que Calcante era para as entranhas,  
o que para as armas foi de Telamônia, o filho  
e Automedonte para os carros conduzir,  
sou eu para a ciência do amor.  
Homens, o vosso poeta celebrai!

Enchei-me de louvores. Seja o meu nome  
no universo inteiro festejado.  
Homens, agradecei-me, dei-vos armas!  
- Também a Aquiles Vulcano as forneceu –  
Os meus presentes vos deem a vitória  
que Aquiles conheceu (OVÍDIO, 1997, p. 159).

A construção de sua fama é dada desde o primeiro livro, ao afirmar ser dotado de tal arte, é abençoado pelos deuses e que, sob aval deles, ensina aos homens – e posteriormente no terceiro livro às mulheres – a arte de amar, de ser um galanteador de sucesso e com flertes bem-sucedidos. É o poeta do amor valoroso, tal qual Aquiles, Podalício, figuras importantes na mitologia e que contribuíram, de uma forma ou de outra, para a história e sociedade de suas pátrias, seja romana ou grega.

Por fim,

A Antiguidade, cujos conhecimentos científicos eram tão imperfeitos, tão rudimentares, pôs uma divindade por toda arte onde, para ela, só havia mistério. É isso que explica, em parte, o grande número de deuses. Há mais, porém. Tudo o que provocou a admiração, o espanto, o temor ou o horror nos primeiros homens adquiriu, a seus olhos, um caráter divino. Para a humanidade primitiva, a divindade representa tudo o que supera a concepção humana. Deus não é apenas o ser absoluto, perfeito, onipotente, soberanamente generoso e bom, é também o ser extraordinário, monstruoso, prodígio a uma só vez de força, de malevolência e de maldade (COMMELIN, 2011, p. VIII).

Desta forma, a *hibridação cultural* da Teoria da Residualidade pode ser percebida de diversas formas e analisada sob outras perspectivas e áreas. São pessoas, culturas, espaços e hábitos cruzados que remanescem de um tempo para outro, de forma inconsciente na maioria das vezes, e que traduzem a cultura local, a cultura atual em que vivemos, mas que carregam tantos *resíduos* imperceptíveis e que ainda estão para serem encontrados, pesquisados.

#### 4.1.7 Uma reflexão sobre a Teoria da Residualidade em relação a outras teorias

Como afirmado em diversos momentos, a Teoria da Residualidade, de Roberto Pontes, é versátil e nasceu do conceito de termos e concepções de diversas áreas diferentes do conhecimento, com especialistas diferentes também. Afirmamos, com base nos estudos feitos desde a Iniciação Científica até aqui, ser ela uma colcha de retalhos: a soma de diferentes conhecimentos que resultam nas diferentes possibilidades e caminhos.

Após passarmos pelos conceitos operacionais e alguns de seus respectivos lindeiros, percebemos que há uma transdisciplinaridade na TR, e isso nos possibilita enveredar por

caminhos “impossíveis”, ou ainda, improváveis ao analisarmos obras vastamente estudadas. Como exemplo, podemos pensar em *A escrava Isaura* que, como sabemos, é uma obra clássica da Literatura Brasileira, com diversas análises, minisséries, mas que, mesmo após tantas pesquisas e estudos, conseguimos ter olhares diferentes, em trilhas diferentes das muitas que já foram trilhadas. Vemos essa possibilidade por meio da TR.

A transdisciplinaridade é, por sua vez, o termo que

[...] traduz a intenção de seus proponentes, pois o prefixo ‘trans’ significa ‘estar entre e ir além de’. E a expressão ‘disciplinaridade’ indica o reconhecimento da importância das disciplinas e suas especializações. A proposição, então, é a de que os indivíduos, enquanto conhecedores de suas áreas realizem o movimento de transitarem por outras, com o intuito de enriquecer-se, ampliando a compreensão de natureza e sua relação pessoal com o mundo (FLORES; ROCHA FILHO, 2016, p. 112).

Com essa definição, entendemos que a TR, além de versátil, é uma teoria transdisciplinar, uma vez que abarca e possibilita a pesquisa em áreas diversas. Da mesma forma, e por meio dela, avançaremos adiante no estudo das culturas e das sociedades romana e brasileira, pontos importantes para que possamos fazer análises contundentes e sem o erro do anacronismo ao pensarmos em obras ovidianas, por exemplo.

Além disso, é imprescindível o estudo cultural e social ao falar da TR, porque

A partir da Teoria, verificamos que as culturas possuem elementos comuns e díspares, que elas entram em contato umas com as outras o tempo inteiro, atualizando-se continuamente, perpetuando e modificando muitos modos de pensar. Em outras palavras, o *resíduo*, a *cristalização*, a *hibridação cultural*, a *mentalidade* e o *imaginário*, unidos sistematicamente num mesmo contexto de estudo e de observação do mundo, permitem-nos mergulhar no mais profundo de cada sociedade, revelando, através das relações *transdisciplinares* da Literaturas com as outras artes e saberes, sua (des)humanidade escondida (SOARES, 2015, p. 61-62).

Por isso, buscamos tratar de aspectos socioculturais, sobretudo no período em que se inserem as obras, objetos de estudo de nossa pesquisa. Entender como a sociedade romana funcionava durante o Império de Augusto, por exemplo, é importante para compreender a obra de Ovídio, uma vez que, como afirmamos, não se trata de um romantismo, de uma ingenuidade apaixonante, mas sim de uma crítica aos valores e comportamentos de sua época, sobretudo do Império.

Em *Lindes Disciplinares da Teoria da Residualidade*, Pontes (s/d, p. 3-4) explica a dificuldade que pesquisadores têm em aplicar e/ou encaixar autores exógenos a obras endógenas, isto é, nacionais. Do ponto de vista de Pontes, para um objeto de estudo nacional, é

preciso buscar-se autores e teorias também nacionais, uma vez que teóricos exógenos falam e exprimem aquilo que está para sua realidade, para sua cultura, e por isso há tanta dificuldade em “encaixar” tais teóricos – e suas teorias – às obras nacionais.

Assim, tomamos como ponto de partida, ao relacionar uma obra exógena – que por sua vez é clássica – a uma endógena – que também é clássica, ou canônica, na literatura brasileira –, a Teoria da Residualidade, o que torna possível o escopo de nossa pesquisa e que através da *cristalização* é possível notar discursos amorosos ovidianas que reaparecem em *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães.

Com isso, é possível notar, por meio do *resíduo*, elementos de outrora presentes hoje. Conforme vimos na seção 1, o reflexo sociocultural se manifesta nas obras estudadas; a relação entre cultura, sociedade e literatura nos possibilita perceber os aspectos sociais e culturais nas obras. Esse reaparecimento de elementos, isto é, os resíduos, é entendido como *remanescência* e ela, no que lhe concerne, nos possibilita identificar a aproximação entre os discursos amorosos *cristalizados* de obras distintas.

Essa característica do resíduo, ou ainda da TR, de perceber semelhança ou igualdade entre elementos de um momento para outro, remete-nos à *teoria da recepção*, que também dialoga com textos e obras de épocas passadas, estudando como são lidos e interpretados hoje. A teoria da *recepção*

[...] rejeita a existência de um texto único, original, objetivo e fixo que tem de ser examinado como uma forma de arte pura, como argumentariam o neocriticismo e muitos teóricos pós-modernos. Em vez disso, na recepção, nós falamos em ‘textos’, no plural, porque, a cada vez que um texto é lido, ele está sendo recebido e interpretado de uma nova maneira (BAKOGIANNI, 2016, p. 115).

A Teoria da Recepção, assim como a TR, visa a recepção e a forma como obras, como a *Ars Amatoria*, são recebidas por outro público, diferente do qual as recebera, como os romanos receberam a obra didática de Ovídio, por exemplo. Da mesma forma, busca-se perceber a *recepção* de *Ars Amatoria* na obra de Guimarães, no entanto, sob a visão do *resíduo* de Pontes; as teorias se aproximam por, justamente, observarem semelhanças ou referências naquilo que há de uma época em outra, no caso, de uma obra para outra, ou, no caso da *recepção*, de um entendimento para outro. Sendo assim, “por ‘recepções’ entendemos a maneira em que o material grego e romano foi transmitido, traduzido, fragmentado, interpretado, reescrito, repensado e representado” (HARDWICK; STRAY, 2008, p. 1, *apud* BAKOGIANNI, 2016, p. 115).

Para além dessas questões, a *recepção*

[...] chama a atenção para a transmissão de algo dos produtores para os receptores, em uma metáfora da teoria da comunicação: recepção do som, da imagem, de informações. Há, pois, uma ênfase na emissão, e isso explica toda a atenção com a recuperação ou reconstrução dos textos e monumentos originais (SILVA; FUNARI; GARRAFONI, 2020, p. 44).

E por isso, conseguimos ver a aproximação existente entre a TR e a recepção. Como fora dito, a TR parte desse mesmo pressuposto de algo – *resíduo* – que perpassa o tempo e se adequa à época em que está inserido, isso, em outras palavras, também expressa essa transmissão de algo para alguém, isto é, os receptores, a forma como isso chega e é percebido e recebido pelos leitores, por exemplo.

Tratando-se de obras literárias, entendemos que seu maior receptor será o leitor, foco da teoria da recepção, e esse leitor é quem percebe as aproximações que há entre um texto e outro, cuja referência se faz presente em uma obra moderna, por exemplo. Deste modo, “os usos do passado atuam para criação e consumo de uma narrativa que, produzida no presente, não deixa de estabelecer expectativas para o futuro” (SILVA; FUNARI; GARRAFONI, 2020, p. 45).

Hans Robert Jauss (1979), com seus estudos e ensaios, traz à tona – ou melhor, envereda e traz luz aos estudos receptivos – e buscou compreender como a experiência estética e a recepção se ligam ao leitor, deixando em segundo foco, ou ainda fora de foco, o autor e a obra. Conforme vimos na segunda seção, o *New Criticism* “baniu” o autor de seu reinado dando atenção à obra, isto é, a análise e interpretação do texto pelo texto, contudo, há um outro elemento nesta tríade que se tornou invisível, ou ficou por muito tempo apagado: o leitor.

E é pensando nisso que Jauss se debruça sobre seus estudos relacionados à estética da recepção, pondo como foco o leitor. Para tal, o autor se volta para questionamentos complexos sobre a ideia de estética e beleza, uma vez que “a estética se concentrava no papel de apresentação da arte” e, além dela, “a história da arte se compreendia como história das obras e de seus autores” (JAUSS, 1979, p. 44). Isso significa que, por muito tempo, pensou-se apenas nas obras e autores como fonte primária para uma análise contundente de textos, por exemplo, e, sobretudo, que existe uma leitura “correta” ou ideal de tais obras e artes, confinando ou ainda segregando, polarizando a recepção das obras, limitando-as à crítica literária, a si mesma e ao autor. Por isso,

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com [...] seu efeito estético, i. e., na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Uma interpretação que ignorasse esta experiência estética primeira seria própria da presunção do filólogo que cultivasse

o engano de supor que o texto fora feito, não para o leitor, mas sim, especialmente, para ser interpretado. Disso resulta a dupla tarefa da hermenêutica literária: diferenciar metodicamente os dois modos de recepção. Ou seja, de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos. A aplicação, portanto, deve ter por finalidade comparar o efeito atual de uma obra de arte com o desenvolvimento histórico de sua experiência e formar o juízo estético, com base nas duas instâncias de efeito e recepção (JAUSS, 1979, p. 46).

Deste modo, percebemos que a teoria da recepção nasce com o propósito de discutir a leitura dessas obras, levando em consideração o processo histórico e o olhar dos leitores sobre elas, de acordo com a época em que eles se encontram. Ademais, Jauss defende que se deve haver um diálogo entre texto e leitor, ou seja, observar de que maneira essas leituras se entrelaçam com as obras. Uma forma concreta de pensar nisso é este trabalho. A relação entre *Ars Amatoria* e *A escrava Isaura* parece inexequível, uma vez que são obras distantes e, na maioria das vezes, analisadas isoladamente, do texto pelo texto, ou do autor para o texto e vice-versa; propomo-nos, de forma diferente, observar e, provar, a aproximação entre essas duas obras por meio do *resíduo* de Pontes, contudo, sabemos que para comprovar a recepção ou fazer uma releitura receptiva de uma obra para outra, é preciso que se comprove a leitura de autor pelo outro ou, no mínimo, uma referência. Esse obstáculo – procura e provação da recepção de uma obra ou um autor por outro/outra – é delicado pois entra no quesito ficcional da obra literária, já que

A complexidade do ficcional [...] não se encontra necessariamente em ser uma leitura mais difícil, mas no fato de que ela pode receber uma variedade de leituras, desde a ingênua, pragmaticamente orientada [...] passando pela quase pragmática até à propriamente ficcional (LIMA, 1979, p. 33).

Por esse motivo, e pelas múltiplas interpretações, para que possamos verificar a recepção de um autor por outro é preciso, sobretudo, que verifiquemos se, de fato, há tal receptividade. Como dissemos, nosso trabalho pode ser um exemplo concreto disso, entretanto, baseamo-nos na Teoria da Residualidade que, neste ponto, converge com a Teoria da Recepção, uma vez que não é preciso haver relação ou referência direta de um autor por outro, mas a *remanescência* de qualquer aspecto ou elemento do texto, seja um pensamento, um fator linguístico ou cultural. No entanto, podemos entender a permanência dos discursos amorosos como uma possível recepção de Ovídio por Bernardo Guimarães, que faz alusão a Ovídio em seu poema intitulado “A origem do mênstruo” (1875), porém, podemos entender este fenômeno como um *resíduo*, ou, ainda, como comportamentos e pensamentos *crystalizados*, adequados ao

contexto da narrativa do romance de Guimarães, conforme a época e a sociedade em que o autor brasileiro estava inserido, mas trazendo a mesma essência dos aspectos comportamentais e do pensamento apresentados na obra ovidiana.

Como exemplo de recepção entre obras, Charles Martindale (1993, p. 60-61) retrata com precisão a teoria da recepção ao observar a *recepção* de Ovídio em pinturas de Ticiano. O autor afirma que as pinturas podem representar muito bem textos, assim como também podem ser lidas tais como esta. Neste caso, temos dois elementos diferentes em que ocorre a recepção, do texto para a pintura. Em diversas telas, apresentadas por Martindale, Ticiano faz referência à obra – assim como ilustra sua interpretação – *Metamorfoses* (8 d.C.), de Ovídio, evidenciando como é possível, de diferentes jeitos, apresentarmos um “mesmo” texto e reinterpretá-lo. Assim, é perceptível uma aproximação nas obras de Ovídio e de Guimarães, sendo possível atestar uma *recepção* do romântico pelo elegíaco.

Desta forma, Martindale (1993, p. 2) compreende que a interpretação não pode, de forma alguma, ser separada de como os textos são, uma vez que isso implica na forma como eles serão recebidos pelos leitores, assim como o *resíduo* não se separa de seus pilares e da *residualidade*, percebemos como a TR é um tipo<sup>20</sup> de *recepção*, em que elementos – nesse caso, o *resíduo* – é percebido e recebido, mesmo que inconscientemente, e se apresenta em sociedades, culturas e obras distintas.

Além da Teoria da Recepção, outra teoria muito se confunde com a Teoria da Residualidade: a Intertextualidade. Vimos que a Teoria da Recepção se assemelha da TR, mas difere porque necessita que haja, de forma concreta, a leitura evidente de um autor pelo outro, enquanto a TR permite-nos estabelecer essas analogias sem uma “recepção” do autor pelo outro. E quanto à Intertextualidade? De que modo ela se assemelha e se diferencia da TR?

A Intertextualidade é entendida, grosso modo, como a relação e referência entre texto – difere, também, dos estudos receptivos que relacionam a leitura de um autor pelo outro, e sua *recepção* –. Contudo, o conceito de Intertextualidade e seus limites são complexos:

A imprecisão teórica que envolve a noção de intertextualidade, explicando em parte sua recusa por certos teóricos da literatura, deve-se à bipartição de seu sentido em duas direções distintas: uma torna-a um instrumento estilístico, linguístico mesmo, designando o mosaico de sentidos e de discursos anteriores, produzido por todos os enunciados (seu substrato); a outra torna-a uma noção poética, e a análise aí está mais estreitamente limitada à retomada de enunciados literários [...]. Essa bipartição corresponde mais ou menos à dicotomia na qual se mantém o conjunto do discurso

---

<sup>20</sup> Nesse contexto, a palavra exprime a ideia de semelhança, não de igualdade. Entendemos que as teorias se assemelham, mas que possuem métodos diferentes.

literário, entre definições restritivas e muito formalizadas e definições extensivas de uso hermenêutico (SAMOYAUULT, 2008, p. 13).

O excerto confirma a complexidade de definição da Intertextualidade, uma vez que ela pode ser trabalhada num ponto de vista estilístico/linguístico e noutra em relação à prática interpretativa de textos literários. Por isso, não nos convém aprofundar nessas questões, nosso propósito é apresentar a diferença deste estudo para a TR. Assim, no campo intertextual, considera-se “o texto independentemente de seu contexto, de maneira imanente, proibindo-se qualquer referência ao conteúdo ou às determinações exteriores” (SAMOYAUULT, 2008, p. 14), isto é, análise e interpretação, sobretudo, do texto pelo texto, sem interferências externas como contexto histórico, geográfico e afins. E é nisto que a intertextualidade difere da TR, já que aquela leva em consideração apenas o estudo interno do texto, enquanto esta preza pela junção de informações internas e externas, isto é, para analisar um resíduo, por exemplo, leva-se em consideração o contexto do texto, ou da obra.

Com base nisso, notamos outra diferença fundamental entre as duas teorias: o *corpus* a ser analisado. Sumariamente, em estudos intertextuais, preza-se pela escolha de textos, a fim de avaliar a relação dialógica e referencial entre eles, o que, por outro lado, não necessariamente ocorre na TR, dado que o *corpus* pode ser qualquer um, desde que haja um *resíduo* a ser observado.

Ademais, os estudos intertextuais trabalham, ainda, com as vozes do texto, isto é, sujeitos da enunciação e do enunciado, os próprios enunciado e enunciação; é observado, conforme Luiz Alberto Brandão Santos e Silvana Pessôa de Oliveira (2001, p. 1-3), as instâncias básicas da linguagem verbal, o desempenho de uma ação e o produto dela, a maneira como há níveis na cadeia entre o enunciado e a enunciação, o que pode acontecer com dois textos ou obras, por exemplo, assim como também pode haver uma cadeia de sujeitos de enunciado e enunciação ao analisar cuidadosamente os níveis de um determinado texto.

Deste modo,

O termo *intertextualidade* designa esta transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos em um outro, mas já que esse termo tem sido frequentemente entendido no sentido banal de «crítica das fontes» de um texto, preferimos a ele o de *transposição*, que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema significativo a um outro exige uma nova articulação do tético – posicionamento enunciativo e denotativo (KRISTEVA, J., 1974, p. 60, *apud* SAMOYAUULT, 2008, p. 17).

Assim, a Intertextualidade está para além da simples relação entre um texto A e um texto B, mas de observação dos sistemas de signos que há entre eles, assim como a transposição que

é realizada entre um texto e outro. Isso significa que existem duas categorias de Intertextualidade, “[...] uma designa a co-presença de dois textos (A está presente com B no texto B) e outra, a derivação de um texto (B deriva de A, mas A não está efetivamente presente em B)” (SAMOYAUULT, 2008, p. 31).

Além de Tiphaine Samoyault (2008), outro autor que explora o conceito e os estudos intertextuais é Gérard Genette (2010), com os estudos de recursos que geram intertextualidade como a paródia e o pastiche, além das noções de hipotexto e hipertexto. O autor trabalha, ao lado da noção de intertextualidade, a hipertextualidade, apontando que ela “[...] também é evidentemente um aspecto universal (no grau próximo) da literariedade: é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais” (GENETTE, 2010, p. 24).

Sendo assim, a intertextualidade é,

[...] de maneira sem dúvida restritiva, como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro. Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do plágio (em *Lautréaumont*, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a *alusão*, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete [...] (GENETTE, 2010, p. 14)

Assim, é notório que a Intertextualidade é um campo de estudo vasto, havendo diversos modos de se fazer e perceber relações intertextuais de texto e, por isso, é discrepante da Teoria da Residualidade que, em comparação com estudos intertextuais, é menos restritiva, isto é, abarca e acolhe uma gama de estudos, abrangendo os diversos contextos e estudos possíveis que se possam dialogar com o *corpus* em que há o *resíduo*.

Além disso, há outro termo presente na Intertextualidade que é válido citarmos: o intertexto. O intertexto estabelece relação de sentido entre os textos, explicitando o vínculo entre eles; embora não tenhamos tratado do intertexto ao falar da Intertextualidade, trataremos dele, e da própria Intertextualidade, para falar de um outro termo: interdiscurso.

O interdiscurso pode ser definido como “todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizermos. Para que minhas palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido” (ORLANDI, 2015, p. 31). Mas o que liga esse termo ao intertexto e à Intertextualidade? O interdiscurso e o intertexto, isto é, a Interdiscursividade e a

Intertextualidade, são semelhantes, e, por vezes, confundidos em suas definições e na identificação de ambos.

Tanto o interdiscurso quanto o intertexto

[...] mobilizam o que chamamos relações de sentido, [...], no entanto o interdiscurso é da ordem do saber discursivo, memória afetada pelo esquecimento, ao longo do dizer, enquanto o intertexto restringe-se à relação de um texto com outros textos. Nessa relação, a intertextual, o esquecimento não é estruturante, como o é para o interdiscurso (ORLANDI, 2015, p. 32).

Em alguns excertos analisados de *Ars Amatoria* e d'*A escrava Isaura* temos essa impressão, de algo já dito, ativado por nossa memória, por isso, resvalamos em certos discursos que geram a impressão do “já dito”.

Assim, ao fazermos leituras de alguns textos, temos a impressão de algo que já foi dito, e isso ocorre pelo que a Análise do Discurso chama de Interdiscursividade. Para que possamos entender o que é interdiscurso e o que é a intertextualidade, antes de aproximarmos aquela com a TR, vejamos o que é a Análise do Discurso (AD) e o que se estuda nessa área:

A Análise de Discurso, como seu próprio nome indica, não trata da língua, não trata da gramática, embora todas essas coisas lhe interessem. Ela trata do discurso. E a palavra discurso, etimologicamente, tem em si a ideia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. O discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando (ORLANDI, 2015, p. 13).

De antemão, notamos que a AD analisa os diversos discursos e suas nuances, diferente da Intertextualidade que analisa as referências textuais, isto é, os intertextos. Deste modo, o interdiscurso não tratará de referências textuais, o texto pelo texto, mas dos discursos que esquecemos e depois tornam a ser ditos, ou seja, é o “já dito” que aciona nossa memória de algo que já ouvimos, que já foi falado ou lido. Em suma, o interdiscurso está para o discurso e o intertexto para o enunciado.

Essa memória acionada, ou seja, a memória discursiva,

Quando pensada em relação ao discurso, [...] pode ser vista como interdiscurso. É nesse sentido que se pode afirmar que o interdiscurso está no plano da memória (o conjunto do dizível) que constitui o discurso. [...], tudo o que já foi dito e esquecido sobre determinado tema funciona como interdiscurso. Como um “já-dito”, o interdiscurso não é facilmente identificável, uma vez que pressupõe uma imensa gama de enunciados sociais e históricos, exteriores ao sujeito e a ele anteriores (HEINE, 2010, p. 26).

O interdiscurso, além se assemelhar à Intertextualidade, também se assemelha com a TR, uma vez que as *reminiscências* que observamos são estabelecidas em discursos e, por vezes, elas ativam essa ideia do que já foi dito, a própria aproximação entre as obras pode ser entendida como uma interdiscursividade. Ao falarmos sobre a *hibridação cultural* de *Ars Amatoria* em *A escrava Isaura*, observamos a subserviência feminina, temática amplamente estudada e debatida, e tal tema sempre reverbera certos pensamentos e falas que são repetidas: a submissão feminina em relação ao marido ou companheiro, a relação de subserviência no ambiente de trabalho, acadêmico ou doméstico. Tudo isso pode ser avaliado como um interdiscurso, dado que despertam a ideia do “já dito”, e dessa forma,

[...] percebe-se que o interdiscurso funciona como memória, no sentido de que ele é o “já-dito”, o pré-construído, que pressupõe uma relação direta com a História e com o social. Desse modo, retomando-se o exemplo da terminologia mulher, concebe-se como interdiscurso todo o “já-dito” sobre a mulher: que essa deve apenas se reservar a criar os filhos, deve ser prendada, obediente ao marido, deve se dedicar às tarefas domésticas etc (HEINE, 2010, p. 26).

Uma vez que para existir o interdiscurso é preciso que haja o esquecimento do que foi dito – para que assim faça sentido para outros sujeitos –, Michel Pêcheux (1997, *apud* HEINE, 2010, p. 27) define dois tipos de esquecimentos: esquecimento enunciativo, chamado de esquecimento número 2, e esquecimento ideológico, chamado de esquecimento número 1.

O esquecimento enunciativo diz respeito à maneira como os interlocutores utilizam as palavras, no momento em que produzem o discurso. Assim sendo, esse esquecimento faz com que os indivíduos usem umas palavras em lugar de outras, atestando que o modo de dizer algo se relaciona com o sentido que se quer gerar, ao produzir-se determinado enunciado, ou seja, o modo de dizer não é indiferente aos sentidos (HEINE, 2010, p. 27).

Por outro lado, o esquecimento 1 ou esquecimento ideológico diz respeito à relação estabelecida entre “o que é dito na atividade discursiva com discursos preexistentes que são acionados na memória, no momento em que se produz um evento discursivo” (HEINE, 2010, p. 27), e isso significa que

[...] uma formação discursiva é sempre permeada por outras formações discursivas com as quais se relaciona ou se opõe. Desse modo, os discursos preexistentes são “esquecidos” pelo interlocutor e só vêm à tona no momento da enunciação, momento em que são ativados (HEINE, 2010, p. 28).

Ambos os esquecimentos são necessários para o entendimento do interdiscurso e sua identificação, com isso, notamos uma aproximação entre a “essência” do esquecimento

ideológico e a do *resíduo*. O esquecimento ideológico, de acordo com Eni P. Orlandi (2015, p. 33), está para o inconsciente e é resultado da maneira pela qual somos afetados pela ideologia, ou seja, por causa disso temos a impressão de estarmos falando ou escrevendo algo novo e que, no entanto, estamos retomando algo que já foi dito, que já existe; o *resíduo*, como enfatizamos ao longo da pesquisa, é aquilo que *remanesce* de algo que existiu e/ou existe, seja isso um elemento ou uma característica de um comunidade, povo ou sociedade antiga ou de outras regiões. Assim, ambos, esquecimento ideológico e *resíduo*, se tangenciam nas suas concepções e “essências”, e por isso trouxemos, também, o interdiscurso para dialogar com a TR, ou melhor, com o *resíduo*, componente da teoria-base desta pesquisa.

Com isso, percebemos que há outras teorias que se cruzam, ou melhor, que se assemelham em diversos aspectos com a Teoria da Residualidade, algo que pouco se abrange por ser um caminho ainda não explorado. Embora tenhamos visto as convergência e divergência das duas teorias com a TR, é importante iniciar tal discussão, mesmo com poucos materiais e estudos escassos, pois isso difunde e evidencia a magnitude da TR e sua tangência com demais teorias, firmando seu campo de estudo e diferenciando-se delas.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao enveredarmos nesta pesquisa, propomos-nos a provar o diálogo possível entre duas obras distintas, isto é, *Ars Amatoria* e *A escrava Isaura*. Na primeira seção, observamos minuciosamente os aspectos culturais e sociais que ambas as obras carregam e como esses aspectos são imprescindíveis para que chegássemos à análise comparativa aliada à aplicação da Teoria da Residualidade. Dialogamos com diversos autores de diversas áreas, reforçando a versatilidade, constantemente enfatizada e lembrada, que a teoria escolhida carrega. E decorrente dessa versatilidade, a presente pesquisa tornou-se possível, com amplas reflexões e abrangendo as várias áreas do conhecimento. Deste modo, evidenciamos, por meio da análise comparativa, como os ensinamentos do *magister amoris* são seguidos pelas personagens de *A escrava Isaura*, e isso se concretizou, justamente, pela Teoria da Residualidade.

Por conseguinte, exploramos a Elegia e gêneros consoantes, como a Poesia Didática e a Erotodidática, além do *Ego* e da Persona Poética. Todas essas informações são essenciais para que aquele que tenha acesso a essa pesquisa, possa compreender, sem dúvidas, o que significam os termos latinos. A importância de saber que em *Ars Amatoria* quem fala é o *Ego* e não Ovídio, além das longas reflexões sobre autor e autoria e, sobretudo, do universo da Literatura Latina, direcionando minuciosamente o leitor, seja ele leigo ou especialista, para que a pesquisa seja acessível a todos, sem exceção.

Ademais, também pusemos em comparação a própria teoria com outras teorias, contribuindo para que haja um maior esclarecimento e entendimento sobre ela, instigando reflexões e construindo as semelhanças e diferenças com outras teorias, como a Teoria da Recepção, Intertextualidade e Interdiscursividade. Não por acaso, a teoria de Pontes confunde-se com elas, dado a ampla discussão e reflexão acerca de suas semelhanças.

Além disso, existem outros temas possíveis que podem ser observados nas obras. *Ars Amatoria* e *A escrava Isaura* possuem um tema em comum: o amor. Isso é notório, obviamente, mas evidenciamos como esse teor amoroso se apresenta por uma *remanescência* do discurso amoroso que se *crystaliza*. Notamos que ambas as obras tratam, além do amor, um aspecto muito difundido e, de certa forma, polêmico: o adultério.

É válido lembrar que Ovídio baseia-se nos mitos para ensinar aos homens e mulheres a arte de amar, e, por isso,

[...] a paixão “contida” no mito primitivo se difundirá na vida cotidiana, invadirá o subconsciente, invocará novas coerções, inventando-as se necessário... Porque

veremos que não é apenas a natureza da sociedade, mas o próprio ardor da paixão sombria que exige uma confissão dissimulada. O mito, no sentido rigoroso do termo, se constituiu no século XII, isto é, num período em que as elites realizavam um grande esforço em prol da ordenação social e moral. Tratava-se de conter precisamente os impulsos do instinto destruidor: pois a religião, ao combatê-lo, aguçava-o ainda mais (ROUGEMONT, 1988, p. 22).

Como vimos, em *Ars Amatoria*, o adultério e o amor se tangenciam para conceber ensinamentos irreverentes e infalíveis – de acordo com o *magister amoris* –, norteando os amantes, leitores, experientes e inexperientes a conquistarem moças e mulheres, a manterem seus amores e, também, a esconderem rastros de um amor extraconjugal. Tudo isso, como nos mostra Denis Rougemont (1988), é o que acende a chama do amor e da paixão, e o proibido os provocam muito mais, assim como o *magister amoris* – ou *Ego* – mostrou ao longo de seu livro didático amoroso. Isso nos mostra que há camadas e profundidades microscópicas a serem desvendadas nas obras, como as análises apresentadas neste trabalho.

Dentre essas camadas, ou “degraus”, observamos a importância do estudo sociocultural para aprofundamento nas obras, bem como obter uma visão límpida sobre os temas abordados e seus contextos históricos e sociais. Focando em *Ars Amatoria*, evidenciamos que, em meio aos ensinamentos, o *magister amoris* ou *Ego* traz à tona críticas severas ao principado de Otávio Augusto, conhecido mais como Augusto; Ovídio despertou a ira de Augusto por – quase – comprometer o programa moral do imperador.

[...] após a conquista do poder político romano, Otávio desenvolveu uma série de estratégias, visando ser visto não como um rei, mas como o mais sábio, o mais digno e o mais magnânimo. Sendo também um grande chefe militar, comandante de um exército forte, possuía meios para proporcionar a paz há tanto esperada e, desta forma, os romanos aceitaram seu poder (ROULAND, 1997, p. 339 *apud* SILVA, 2010, p. 2-3).

Fica ainda mais explícito o motivo pelo qual Augusto poderia ter visto *Ars Amatoria* como uma ameaça ao seu programa moral e, mais ainda, à sua imagem e de seu governo, os quais foram estrategicamente construídos, conforme o excerto abaixo:

Preocupado com a mudança dos costumes, o Imperador Augusto inicia um movimento que busca estimular a moralidade da época. Desta maneira, procura estabelecer uma legislação sobre a religião, a família, o matrimônio e a agricultura, visando restaurar o *mos maiorum* (costume dos antigos ancestrais romanos). A ideologia de Augusto projeta-se na tentativa de conservação dos valores tradicionais e nacionais dos romanos e na ideia de grandeza de Roma (SILVA, 2010, p. 8)

Assim, notamos como Ovídio provoca Augusto com seus ensinamentos amorosos que pregam a liberdade entre os gêneros – nas relações amorosas e sexuais –, a crítica à moralidade e aos bons costumes, satirizando os patrícios e abastados e, de certa forma, o programa moral de Augusto.

Em virtude disso – e de muitos outros motivos –, enveredar pelos Estudos Clássicos torna-se uma tarefa árdua, pois requer que nos debruçemos sobre estudos sociais, históricos e geográficos, além da própria língua latina. Esses estudos são necessários para a compreensão da obra ovidiana – e de muitos outros autores elegíacos, ou gregos – para que não tenhamos uma visão anacrônica e distorcida do que o *Ego* está nos passando; tendo ciência dessas informações, diversos elementos, nomes e lugares fazem-se compreensíveis e, assim, podemos alcançar uma visão límpida sobre o que está sendo tratado na obra.

Ademais, escolher este caminho é satisfatório pela possibilidade de desvendarmos *remanescências* riquíssimas e que nos possibilitam perceber o quanto há de semelhante e, mais ainda, o quanto nos aproximamos de culturas e sociedades longínquas, apesar do longo espaço-tempo. Isso se torna possível através da Teoria da Residualidade, como vimos ao longo de toda a pesquisa.

Se, por um lado, há obstáculos para nos debruçarmos sobre tais estudos – com fontes datadas e escassas, quando não inacessíveis pelo alto custo das poucas edições existentes –, por outro, há a dificuldade em lermos os clássicos e compreendermo-los; falar de estudos clássicos soa como um campo de estudo distante, “antigo”, maçante e, sobretudo, “culto”. Todos esses adjetivos traduzem como os clássicos são vistos, seja os gregos, como Homero, Safo e Sófocles, seja os romanos, como Ovídio, Virgílio e Propércio, e isso parte de uma visão certa, mas também equivocada: pouco se vê o uso e leitura de clássicos em sala de aula, no ensino básico, por exemplo. Já no ensino superior, temos a possibilidade de ter um maior contato com tais obras, mas, infelizmente, de forma breve e pouco explorada, contudo, isso decorre de uma série de problemáticas que estão para além dos alunos e dos professores.

A partir disso, urge o anseio de tornar esses clássicos algo acessível, palpável. Transformamos essa vontade nessa pesquisa que, árdua e pacientemente, foi produzida e finalizada, com o intuito de que, qualquer um que a leia, possa desmistificar esse campo de estudo e, sobretudo, a leitura dos clássicos; perceber que é possível, sim, tecer diálogos e comparações entre as obras clássicas e as obras contemporâneas, pois, de uma forma ou de outra, carregamos *resíduos* de diversos graus e aspectos, seja social, laboral, cultural, pessoal.

Por meio dessa comparação é possível tornar a leitura de obras como de Ovídio, mais leve e compreensível, contribuindo para que leitoras e leitores possam se sentir instigados em perceber as diversas *remanescências* existentes entre obras no geral e, até mesmo, em nossa sociedade. E para isso, a Teoria da Residualidade, como supracitado, abre a possibilidade de vermos o mundo e a literatura como uma imensa colcha de retalhos, tal qual a teoria, em que são possíveis diversos diálogos, formados a partir de diversas origens e pensamentos, e todas se traduzem em uma só. Essa tradução unificada, contudo, não se dá de forma homogênea, mas heterogênea, permanecendo a essência existente em cada um, mas agregando para si, isto é, para cada estudo/pesquisa, aspectos, métodos etc. contribuintes para a análise e resultado, transparecendo, assim, o *resíduo*.

Por conseguinte, evidenciamos a inesgotável fonte de estudos que há em obras cânones, além da *Ars Amatoria*, como *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, que apesar dos vastos estudos e pesquisas já feitas, é possível trazer – e ter – novos olhares sobre a temática, a relação das personagens, seus comportamentos e falas. Todos esses aspectos apresentam, como vimos, *resíduos*, *mentalidade coletiva* e, sobretudo, *crystalização*, de lições dadas pelo *magister amoris*.

Apesar de *Ars Amatoria* ser uma obra de mais de dois mil anos, é crível notar como há diversos elementos e aspectos explicitados pelo *magister* ou, ainda, pelo *ego* ovidiano que evidenciam o reflexo social e cultural de sua época e sociedade, tal qual *A escrava Isaura*, e esse olhar sociocultural nos permitiu tecer as análises feitas, sem cair no anacronismo, e realizar o estudo comparativo das duas obras. O olhar sociocultural, conforme enfatizamos ao longo da pesquisa, são imprescindíveis, uma vez que a TR é formada por teorias do campo sociológico e antropológico – o que a possibilita tais aproximações –, requerendo um olhar sobre o estudo sociocultural para que, assim, possamos nos debruçar sobre a análise literária ou linguística, levando em consideração tais aspectos.

Além disso, a leitura dos clássicos ou de obras contemporâneas despertam um *insight* – assim como ocorreu conosco, ao notarmos semelhanças entre as obras, isto é, *resíduos* –, fazendo com que percebamos a infinidade de comparações e aproximações possíveis entre obras, dando fruto a pesquisas e estudos como este; outros caminhos podem ser escolhidos para o estudo comparativo entre clássicos e modernos/contemporâneos – apresentamos alguns, como a Intertextualidade, a Teoria da Recepção e o estudo do Interdiscurso – e, dentre tantos, escolhemos a Teoria da Residualidade para nos guiar nesta empreitada, sobretudo pelo desafio de trabalhar com uma teoria jovem e com poucas referências a respeito de sua sistematização.

Com isso, nosso estudo contribui para o entendimento da TR e para explorar seus conceitos, pondo-os comparativamente a outras teorias, delimitando o escopo e as aplicações da Teoria da Residualidade, de forma que todos possam – sejam acadêmicos ou não – entender o propósito da teoria, o que ela é e o que possibilita, bem como sobre os estudos clássicos e obras afins.

Portanto, a análise comparativa entre as obras se fez possível pela aplicação da Teoria da Residualidade, e ficou explícita as semelhanças, através dos exemplos dialogados em cada seção da pesquisa, dos discursos *crystalizados* do *ego* nos comportamentos, pensamentos e falas das personagens de *A escrava Isaura*, e, com isso, concluímos a eficácia e possibilidade de aplicação da Teoria da Residualidade para observar resíduos de uma obra clássica em outra contemporânea, tornando possível as análises construídas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Retórica**. Prefácio e introdução Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. 2ª ed. Lisboa: Biblioteca de Autores Clássicos, 2005.

ARISTÓTELES. **A poética clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução Roberto de Oliveira Brandão. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

BACHELARD, Gaston. Capítulo X: Os cristais e o devaneio cristalino. *In: A Terra e os Devaneios da Vontade*: Ensaio sobre a imaginação das forças. Tradução de Maria Ermantina Galvão. Martins Fontes: São Paulo, 2001. p. 229-255

BARTHES, Roland. A morte do autor. *In: O rumor da língua*. São Paulo: Martins fontes, 2004, p. 57-64.

BAKOGIANNI, Anastasia. O que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras. **Codex – Revista de Estudos Clássicos**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 2016, pp. 114-131. Disponível em <[O que há de tão ‘clássico’ na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras | Bakogianni | CODEX -- Revista de Estudos Clássicos \(ufrj.br\)](#)>. Acesso em 20 de nov. 2021.

BEARD, Mary. **SPQR**: uma história da Roma Antiga. 2ª ed. Tradução Luis Reyes Gil. São Paulo: Planeta, 2020.

BOAS, Franz. **Antropologia Cultural**. Tradução de Celso Castro. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BORNECQUE, Henri; MORNET, Daniel. **Roma e os romanos**: literatura, história, antiguidades. Tradução de Alceu Dias Lima. São Paulo: EPU Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. Tradução de Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas, Poderes Oblíquos. *In: Culturas Híbridas*: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. 4ª. ed. São Paulo: Editoria da Universidade de São Paulo, 2008. p. 283-350.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**: estudos de Teoria e História Literária. 13ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2019.

CANDIDO, Antonio. “A Personagem do Romance”. *In: CANDIDO, Antonio et. al. A Personagem de ficção*. 13ª edição. 2ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CARDOSO, Zelia de Almeida. A representação da realidade na obra literária. **Língua e Literatura** – Revista dos Departamentos de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Ano XI, v. 14, p. 161-167, 1985. Disponível em: [A representação da realidade na obra literária | Língua e Literatura \(usp.br\)](#). Acesso em 27 de fev. 2022.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. **Metamorfoses em Tradução**. Relatório de pós-doutoramento. Universidade De São Paulo. São Paulo, 2010. pp. 23-33.

CASTRO, Celso. Apresentação. *In*: BOAS, Franz. **Antropologia Cultural**. Tradução de Celso Castro. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana**. Tradução de Eduardo Brandão. 4ª. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CONTE, Gian Biagio. Memória dos poetas e arte alusiva (a propósito de um verso de Catulo e de um de Virgílio). *In*: PRATA, Patricia; VASCONCELLOS, Paulo Sérgio (orgs.). **Sobre a intertextualidade na literatura latina: textos fundamentais**. São Paulo: Editora Unifesp, 2019. pp. 23-33.

DANA, James D. Cristalografia. *In*: **Manual de minerologia**. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos Editora S.A., 1963. p. 4-156

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da Ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Mini Aurélio: o dicionário da língua portuguesa**. 8ª. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

FLORES, José Francisco; ROCHA FILHO, João Bernardes da. Transdisciplinaridade e educação. **Aleph** (UFF. Online), n. 26, v. XII, p. 110-122, 2016. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10923/11797>. Acesso em 29 ago 2022.

FREYRE, Gilberto. **Vida social no Brasil nos meados do século XIX**. 4. ed. revista. São Paulo: Global, 2009.

FUNARI, Pedro Paulo. **Grécia e Roma**. São Paulo: Contexto, 2002.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GONÇALVES, Marice Aparecida. **Erotodidática e Entrelaçamento Genérico na Construção do Magister Amoris em Ovídio [manuscrito]: Arte de Amar, Remédios do Amor e Cosméticos para o Rosto da Mulher**. Orientador: Prof. Dr. Alexandre Agnolon. 2019. 87 pp. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, Mariana, 2019.

GUIMARÃES, Bernardo. **A escrava Isaura**. São Paulo: Saraiva, 2008.

GRIMAL, Pierre. **A civilização romana**. Lisboa: Edições 70, 2009.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1972-1980.

HEINE, Palmira. Reflexões sobre o interdiscurso. **Intersecções**: Revista de Estudos sobre Práticas Discursivas e Textuais, ano 3, n. 1, p. 25-34, abr. 2010. Disponível em: ([Microsoft Word - Intersec\347\365es Ano 3 N\372mero 1 20100516.doc](#)) ([anchieta.br](#)). Acesso em: 30 mar. 2023.

HOLZBERG, Niklas. **Ovid**: The poet and his work. Ithaca: Cornell University Press, 2002.

HORÁCIO. Arte Poética: *Epistula ad Pisones*. In: ARISTÓTELES. **A poética clássica**: Aristóteles, Horácio, Longino. Introdução Roberto de Oliveira Brandão. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: Colocações Gerais. In: JAUSS, Robert Hans *et al.* **A Literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. pp. 43-60.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 27ª reimpressão. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LIMA, Luiz Costa. Introdução: O Leitor Demanda (d)a Literatura. In: JAUSS, Robert Hans *et al.* **A Literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. pp. 9-39.

MARTINDALE, Charles. **Redeeming the text**: Latin poetry and the hermeneutics of reception. Cambridge University Press: New York, USA, 1993.

MARTINS, Paulo. **Literatura Latina**. Curitiba: IESDE Brasil S.A, 2009.

MORA, Carlos de Miguel. O mistério do exílio ovidiano. **Ágora. Estudos Clássicos em Debate**, n. 4, 2002, pp. 99-117. Disponível em: <[index.htm \(ua.pt\)](#)>. Acesso em 06 de dez. 2021.

NASO, Pubius Ovídios. **A Arte de Amar**. Tradução de Dúnia Marinho da Silva. Porto Alegre: L&PM, 2010.

NEVES, Lidiane Barreto Costa; CHAIN, Soraya Paiva. “Resíduos, nos nossos dias, de ações, sentimentos e pensamentos contidos na obra A arte de amar, de Ovídio”. In: SOUZA, Adílio Junior de (org.). **Estudos clássicos e filológicos** [livro eletrônico]: entre o antigo e o moderno. Araraquara, SP: Letraria, 2022. pp. 34-49.

NUNES, J.M. de Sousa. S.V. “**Cultura**”. In: E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. De Carlos Ceia, ISBN:989-20-0088-9. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em 30 jul. 2020.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. 12ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015.

OVÍDIO. **Arte de Amar = Ars Amatoria**. Tradução Natália Correia e David Mourão-Ferreira. São Paulo: Ars Poetica, 1997.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Da imagética cultural ao imaginário. *In*: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (orgs.). **Compêndio de literatura comparada**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. pp. 133-164.

PERUTELLI, Alessandro. O texto como professor. *In*: **O espaço literário da Roma antiga – vol. I: a produção do texto**. Editado por G. Cavallo, A. Giardina e P. Fedeli. Trad. de Daniel Pelucci Carrara e Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010. p. 293–327.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3ª. ed. Belém: EDUFPA, 2000a.

PLATÃO. **Fedro ou da beleza**. Tradução e notas de Pinharanda Gomes. 6ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000b. pp. 87-131.

PONTES, Roberto. **Entrevista sobre a Teoria da Residualidade**, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/06. Fortaleza: (mimeografado), 2006.

PONTES, Roberto. **Lindes Disciplinares da Teoria da Residualidade**. Fortaleza: (mimeografado), [s/d].

ROUGEMONT, Denis de. **O amor e o Ocidente**. Tradução Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

SANTOS, Marcelo Pires dos. **Retórica, teoria da argumentação e pathos: o problema das emoções no discurso jurídico**. Orientadora: Claudia Rosane Roesler. 2015. 151 pp. Dissertação (Mestrado) – Direito, Estado e Constituição, Universidade de Brasília, Faculdade de Direito, Brasília, DF, 2015.

SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura**. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SANTOS, Luiz Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. pp.1-4.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SILVA, Márcia Regina de Faria da. Ovídio e as inovações na elegia latina. **Principia – Revista do Departamento de Letras Clássicas e Orientais do Instituto de Letras – LECO**, n. 26, p. 99-104, 2013. Disponível em <[OVÍDIO E AS INOVAÇÕES NA ELEGIA LATINA | da Silva | PRINCIPIA \(uerj.br\)](#)>. Acesso em 18 nov. 2021.

SILVA, Márcia Regina de Faria da. Elegia latina e a temática da morte. **Principia – Revista do Departamento de Letras Clássicas e Orientais do Instituto de Letras – LECO – INSTITUTO DE LETRAS - CEH - Universidade do Estado do Rio de Janeiro**. Ano 14, Nº. XXIII, 2011, pp. 1-8. Disponível em: <[A ELEGIA LATINA E A TEMÁTICA DA MORTE | de Faria da Silva | PRINCIPIA \(uerj.br\)](#)>. Acesso em 06 dez. 2021.

SILVA, Glaydson José da; FUNARI, Pedro Paulo; GARRAFFONI, Renata Senna. Recepções da Antiguidade e usos do passado: estabelecimento dos campos e sua presença na realidade brasileira. **Revista Brasileira de História** [online]. 2020, v. 40, n. 84, pp. 43-66. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1806-93472020v40n84-03>>. Epub. 21 Ago. 2020. ISSN 1806-9347. <https://doi.org/10.1590/1806-93472020v40n84-03>. Acesso em: 22 nov. 2021.

SILVA, Semíramis Corsi. O principado romano sob o Governo de Otávio Augusto e a polícia de conservação dos costumes. **Crítica & Debates: Revista de História, Cinema e Educação**, v. 1, n. 1, p. 1-17, jul./dez. 2010. Disponível em: [Microsoft Word - O principado romano \(clvaw-cdnwnd.com\)](#). Acesso em: 25 jan. 2023.

SOARES, Jessica Thais Loiola. **Resíduos do amor medieval em Marília de Dirceu, de Tomás Antônio Gonzaga**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2015. pp. 151.

SOARES, Jéssica Thais Loiola; MEDEIROS, Francisco Roberto Silveira de Pontes. Resíduos bíblicos na poesia colonial brasileira. **Revista de Humanidades**. UNIFOR (Fortaleza), v. 29, n. 1, pp. 50-68, 2014. Disponível em: <[Resíduos bíblicos na poesia colonial brasileira | Revista de Humanidades \(unifor.br\)](#)>. Acesso em out. 2022.

TORRES, José William Craveiro. **Além da cruz e da espada [manuscrito]**: acerca dos resíduos clássicos d'A Demanda do Santo Graal. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza (CE), 2010. pp. 383.

TREVIZAM, Matheus. **A elegia erótica romana e a tradição didascálica como matrizes compositivas da Ars amatória de Ovídio**. Orientador: Paulo Sérgio de Vasconcellos. 2003. 280 pp. Dissertação (Mestrado) – Linguística (Letras Clássicas), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP, 2003.

TREVIZAM, Matheus. **Poesia didática: Virgílio, Ovídio e Lucrécio**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2014.

TREVIZAM, M.; AVELLAR, Júlia B. C. de. Uma ars poetica ovidiana: metapoética e ilusionismos na Ars amatoria. **Letras Clássicas, [S. l.]**, v. 17, n. 2, p. 115-133, 2016. DOI: 10.11606/issn.2358-3150.v17i2p115-133. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/118442>. Acesso em 23 mar. 2022.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio. **Persona Poética e autor empírico na poesia amorosa romana**. São Paulo: Editora Unifesp, 2016.

VEYNE, Paul. **Elegia erótica romana: o amor, a poesia e o Ocidente**. Tradução de Mariana Echalar. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

VIEIRA, Bruno V. G.; THAMOS, Márcio. **Permanência clássica: visões contemporâneas da antiguidade greco-romana**. São Paulo: Escrituras, 2011.

VOLK, Katharina. **The poetics of Latin Didactic**: Lucretius, Vergil, Ovid, Manilius. Oxford: Oxford University Press, 2002. pp. 25-68.

WHEELER, Arthur Leslie. Erotic Teaching in Roman Elegy and the Greek Sources Part I. **Classical Philology**, Chicago, vol. 5, n. 4, pp. 440-450, 1910.

WHEELER, Arthur Leslie. Erotic Teaching in Roman Elegy and the Greek Sources Part II. **Classical Philology**, Chicago, vol. 6, n. 1, pp. 56-77, 1911.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.